





L'insistante  
La insistente



L'insistante  
La insistente

Édition / Edición  
de  
*Michèle Ramond*



RILMA 2  
México / Paris

Publié avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université Paris 8 et de l'EA 3055 TRAVERSESES

**Portada:** Francine Laurent, *Paradoxe*, 2006, huile sur toile (116x89)

**Diseño:** José Luis Serrato y Antoine Meunier (e-book)

**Revisión:** ERI

La presentación y disposición en conjunto de

*L'insistante / La insistente*

son propiedad de los editores. Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida o transmitida mediante ningún sistema o método, electrónico o mecánico (incluyendo el fotocopiado, la grabación o cualquier sistema de recuperación y almacenamiento de información) sin consentimiento por escrito de los editores.

Derechos Reservados

© 2008, Michèle Ramond

© 2008, RILMA 2

© 2008, ADEHL

Correos electrónicos:

[editorialrilma2@yahoo.fr](mailto:editorialrilma2@yahoo.fr)

[adehl@hotmail.fr](mailto:adehl@hotmail.fr)

ISBN: 978-970-95635-2-8

Impreso en México

Imprimé au Mexique

Printed in Mexico

## Table des matières Índice

<b>Prologue / Prólogo</b>	<b>9</b>
<b>Première partie / Primera parte</b>	
<b><i>Les revenantes / Las reaparecidas</i></b>	
<i>Ofelia, un encuentro sin fin.</i> Clara Janés	21
<i>Gradiva, Gravida, « Gravidanza ».</i> François Guéry	37
<i>Les retours de La Ciociara.</i> Arnaud Duprat	43
<i>Anima / Animus dans La cabeza del durmiente</i> de José María Guelbenzu.	
Lydie Royer	53
<i>Hercule et les Sibylles.</i> Marc Salvan-Guillotin	65
<i>Féminin sacralisé et féminin déchu (Lilith, Ève, Inanna et la Déesse).</i>	
Françoise Gange	81
<i>Électre et ses métamorphoses chez Gabriela Mistral.</i>	
Teresa Orecchia Havas	93
<i>Sous le signe de Déméter : Mariuja Mallo et Concha Méndez.</i>	
María José Bruña Bragado	111
<i>Mythologies féminines en scène : Salomé, Médée, Iphigénie, Antigone, Clytemnestre,</i>	
<i>Marie et les autres.</i> Stéphanie Urdician	125
<i>Antigone, l'humaine vulnérable.</i> Nadia Setti	141
<i>Les représentations picturales de Marie dans l'Espagne contemporaine.</i>	
Marion Le Corre-Carrasco	151
<i>De la fille d'Hérodiade à Salomé, de la danse à la transe : itinéraire</i>	
<i>d'un Éros dévastateur.</i> Pascale Thibaudeau	161
<i>« À mon seul désir ». Les figures féminines de l'indépendance amoureuse.</i>	
Françoise Duroux	173
<i>« Mujer fuerte » et reines maudites dans la Comedia Nueva.</i> Delphine Sangu	187
<i>Les statues de sel dans l'œuvre de María Elena Gertner.</i> Catherine Pélage	195
<i>Ciberfeminismo: mitos gráficos femeninos en el Día Internacional de la Mujer.</i>	
Covadonga López Alonso	203
<b>Deuxième partie</b>	
<b><i>Les mutantes / Las mutantes</i></b>	
<i>Oum Achraf, une femme entre mythe, rêve et réalité.</i> Evelyne Accad	223
<i>Djedda, ma mémoire.</i> Fadéla M'Rabet	239
<i>Un chantier pour de nouvelles Héroïdes.</i> Françoise Merle	245
<i>Dans les plis de Gradiva : penser au féminin.</i> Patricia Rossi	251
<i>Le matérialisme d'Antoinette Fouque.</i> Anne-Marie Plancix	261

<i>La fièvre de Carmen Martín Gaité et l'avènement d'un mythe littéraire.</i>	
Francis Martinez	269
<i>Vers une mythologie arthurienne au féminin : La Rosa de Plata</i>	
de Soledad Puértolas. Eugénie Romon	279
<i>Métamorphoses des mythes féminins chez Almodóvar.</i> Anne Poggioli	287
<i>L'affirmation du féminin non-présent : El hombre de Adén de Clara Janés.</i>	
Nadia Mékouar-Hertzberg	297
<i>Quand la fille engendre le père : Usted de Almudena Guzmán.</i> Annick Allaigre	309
<i>De la « femme-ventre-fils » à la « femme-qui-marche ».</i> Béatrice Rodriguez	317
<i>Plusieurs visages d'Hestia.</i> Michèle Ramond	331
<i>Les métamorphoses du féminin ou Les errances de Sweeney.</i> René Agostini	343
<i>De Pandore à Méduse : le pouvoir des images.</i> Marie-Hélène Popelard	351
<i>Le voyage mythique féminin chez María Luisa Bombal et Noemí Ulla.</i> Cecilia Katunaric et Christina Parra	363
<i>La Déesse et le Cyborg.</i> Brigitte Compain	375

### Troisième partie / Tercera parte

#### *Les offrandes / Las ofrendas*

<i>Pour que le jour soit jour.</i> Jeanne Hyvrard	391
<i>Nove seculares do xogo da mariola.</i> Fátima Rodríguez	395
<i>Ciudad interior.</i> Minerva Salado	399
<i>Mujer libre.</i> Manuel Gahete	405
<i>Le péril du son.</i> Laurine Rousselet	407
<i>Qu'est-ce que la Poésie en DémocrZY ?</i> René Agostini	417
<i>Regards du dedans et du dehors.</i> Françoise Gange	419

#### **Illustrations / Ilustraciones** 431

## Prologue

Prises dans les contraintes de la vie ordinaire, toutes les femmes bataillent pour exister : contre une société faussement égalitaire, contre les préjugés associés à la féminité, contre les préjudices que ceux-ci entraînent, pour subvenir, dans la solitude souvent, aux besoins matériels et affectifs d'une famille, pour acquérir un statut professionnel, pour faire reconnaître des compétences, pour échapper aux violences de toute nature de la vie quotidienne, pour préserver leur dignité.

Naître femme n'est sans doute pas une fatalité dans tous les pays et sous tous les climats, mais à tout moment cela peut le devenir. Le biologique (le sexe féminin) et le social (le genre) ont partie liée en ce lieu politique précis où l'être-femme se résout en inconvénient, en désavantage et en contrainte ; la contrainte de plaire n'étant pas la plus facile à surmonter, celle de conserver la vie de l'espèce étant la plus communément acceptée, reconnue et valorisée. La femme doit batailler pour s'affirmer, elle doute parfois d'exister en elle-même et pour elle-même, elle s'affronte et se confronte à des conditions économiques et sociales défavorables ou injustes et à des partenaires masculins plus confiants, mieux reconnus, et confirmés dans leur être. Dans ses créations pourtant et même dans celles qu'elle inspire elle exhause ses vertus et, à travers ses mythes et ses figures, elle s'impose et elle insiste.

Un être-femme alors, avec éclat, se manifeste, phénomène périgénétique ou intratextuel qui en dit long sur la puissance imaginaire du sexe féminin et sur son pouvoir fondateur ou générateur. Cet être-femme insistant, mythique, légendaire, fantasmé est tellement constant, vif et reconnaissable que nous avons souhaité, ici, en réfléchir les états, en analyser les caractères et les variations, en interpréter les thèmes et les figures. Si la valeur humaine et les apports économiques, moraux, culturels des femmes sont trop souvent minimisés, occultés ou empêchés, si l'existante est donc fragile et menacée, l'insistante à l'œuvre dans les créations s'impose comme une sœur jumelle fortunée. L'insistante qui inspire et supporte les œuvres littéraires et artistiques est la sœur consolatrice et triomphante de l'existante assujettie ou méconnue qui guerroye pour simplement survivre sur tous les plans de la vie terrestre.

L'insistante est celle qui, contre vents et marées, revient sous la plume, le pinceau ou l'objectif photographique pour nous surprendre, nous ravir, nous conforter dans nos passions et nos projets quand ceux-

ci sont conformes à ses vœux, d'une certaine façon elle revient pour faire notre éducation. Elle hante nos musées, les murs de nos églises, elle habite nos livres, elle creuse dans la pensée son propre itinéraire imaginaire et philosophique. Il n'est même plus fondamental de savoir à travers qui, grâce à qui elle revient nous hanter, si cet intermédiaire est homme ou femme, s'il échappe vraiment aux stéréotypes d'une féminité décriée ou convenue. Ce messenger redonnera, de toute façon, aux mythes dont elle est la reine une urgence qui fera bouger les préjugés, qui les provoquera, qui les sortira de leur inertie ou qui les transfigurera, même à son insu. C'est tous les jours qu'en lisant, en regardant des tableaux, en voyant un film nous rencontrons l'insistante, sous des formes multiples, changeantes qui ne la rendent pas toujours d'emblée repérable mais qui lui laissent, pourtant, tout son pouvoir de suggestion et son influence à contre-courant de ces idées toutes faites sur la femme, qui nuisent tant à nos sociétés.

Il n'est plus question alors de savoir si notre féminisme est maternaliste, essentialiste ou culturaliste, l'insistante s'impose à nous, dans les expériences littéraires ou artistiques que nous en faisons, comme une force singulière qui se situe en dehors des conflits idéologiques. Et c'est une chance car ces oppositions binaires nuisent à la cause des femmes et dressent les unes contre les autres les formations politiques et les alliances qui défendent les femmes dans le monde.

L'insistante s'impose d'abord avec constance comme la revenante mythique, celle dont nous connaissons plus ou moins l'histoire très ancienne, ancienne ou plus récente, car de nouvelles figures féminines s'inventent tous les jours et constituent de nouveaux mythes quand elles persistent dans le temps en alimentant d'autres créations. Et elles sont foison ces figures féminines durables, résistantes à la corrosion du temps, à la critique des mythologues, parfois à leur mauvaise réputation ou à l'incompréhension, ces deux maux allant de pair. Ces figures à la vie dure peuvent être très anciennes (comme Antigone, Salomé, les Sibylles), voire archaïques (comme la Déesse, Inanna ou même Lilith), ou au contraire plus récentes (comme Ophélie, ou Gradiva ou Louise Labé). À travers leurs constantes reprises, elles sont devenues mythiques au point de constituer des complexes labiles, non figés et non universels où les femmes, néanmoins, peuvent reconnaître leur histoire ; elles offrent des repères subjectifs qui susciteront une identification inventive durable, profitable à la création et à la pensée plus encore qu'à une quelconque consolidation du « moi » de la femme. Elles sont le lieu d'un ressourcement et d'une permanente consolation, elles poussent à la création (c'est le cas d'Ophélie pour la poète Clara Janés), à l'interrogation intellectuelle et à l'analyse (c'est le cas de Gradiva, l'héroïne de W. Jensen), elles sont des vecteurs de révolte positive, de modification de soi et d'improvisation artistique et idéologique.

L'insistante est vouée à ne jamais se constituer en modèle figeant, contrairement à Œdipe elle n'a pas vocation à devenir universelle, c'est pourquoi nous lui avons, dans la première partie, donné le nom de « revenante » ; d'un revenant en effet elle a la légèreté et, comme lui, elle fascine, intrigue ou inquiète, inquiétude toujours profitable à la pensée et à la création, la défiance même qu'elle peut éveiller évite sa sclérose. Clara Janés découvre Ophélie en même temps qu'elle rencontre Hamlet dans la poésie du grand poète de Prague, Vladimír Holan, mais elle se garde bien d'accompagner dans la mort cette figure Shakespearienne qui était destinée, il faut croire, à ressusciter et dont la puissance d'engendrement dépasse l'histoire qui nous est contée. L'histoire est provisoire et peut être changée, la figure s'avère insistante en elle-même dans cet amour presque ineffable qui la porte à la fois vers le Prince et vers le Père et qui peut lui faire rencontrer la mort aussi bien que la poésie ou tout autre forme de ravissement. Toutes les figures féminines qui reviennent sont à la fois fidèles à elles-mêmes et promotrices, rénovatrices, sources d'émerveillement et de mystère (les Sibylles, Marie...), ambassadrices de transe (Salomé), de révolte et de tout mouvement de protestation (Lilith, Médée, Antigone...).

Les figures nouvelles qui font mythe ont peut-être aussi de lointaines origines, nous nous sommes attaché à repérer leur descendance plutôt que leur origine perdue dans une nuit mythique. Il n'est pas interdit de voir une Clytemnestre à l'origine lointaine de la mère pécheresse de *La Ciociara*, mais il nous importait plus de montrer qu'à son tour Cesira, cette mère construite par l'horreur des guerres dans lesquelles nous vivons toujours, avait un don de survie et de création, qu'elle revenait sous d'autres figures nous rappeler ses humiliations, ses luttes et ses résistances, par exemple avec le personnage d'Odile, l'héroïne des *Égarés*. Ces figures profanées et combattantes donnent aux femmes d'aujourd'hui des arguments et de l'énergie pour leur propre combat individuel de survie et leur réhabilitation sociale et politique. On découvre aussi la stimulation des insistantes qui reviennent de plus loin dans le temps. Autour d'elles se tisse, dans les œuvres contemporaines que nous étudions, une nostalgie amoureuse qui nous fait oublier d'autres sentiments moins stimulants comme l'effroi ou la culpabilité. Parmi ces revenantes il y a, entre autres, et malgré l'occultation que l'Histoire lui a fait subir, la Déesse dont Françoise Gange nous entretient depuis longtemps, où elle-même semble puiser la force de sa vie et de son œuvre. Les 8000 ans qui nous séparent d'elle nous la restituent aussi ardente aujourd'hui qu'hier, elle revit de mille façons dans la littérature et dans les arts : Inanna, Lilith, Ève, Déméter, comme la « Mujer fuerte » de la *Comedia Nueva* espagnole, sont des bannies insistantes, à la vie dure. Elles sont toutes, au cours de leurs réapparitions, des pousse-à-créeur vivifiantes. De la même façon, des figures décriées par la tradition

reviennent nous instruire sur leur sens plus juste et plus profond, émancipé de la morale patriarcale conventionnelle qui les empêche d'être pleinement. Il en va ainsi de Salomé dont on observe les étonnants retours, dans cette première partie, et des autres figures féminines du désir, proies de la vindicte sociale, répertoriées et étudiées par Françoise Duroux. Le versant maudit de ces figures continue bien sûr d'habiter les esprits des créateurs, preuve de la vitalité des revenantes prosrites par l'Histoire, par la légende et par des siècles de lecture faussée dont il convient de réparer les erreurs et les délits, comme nous l'avons fait, dans un autre registre, pour Ophélie sauvée de la mort par Clara Janés. Les reines maudites de la *Comedia Nueva*, la femme de Loth sont les figures typiques de femmes victimes de leur ambition ou de leur coupable curiosité, comme la jeune épouse de la Barbe Bleue du conte de fées. Il est interdit aux femmes de s'approcher du pouvoir et leur curiosité est également un péché intellectuel, elles sont tenues de rester dans l'ignorance des choses qui ne sont pas de leur ressort. Or ces figures blâmées reviennent et fleurissent dans la littérature qui les résucite pour se nourrir de leur désir trop vite évacué par la bonne morale des histoires du passé ; les femmes en ont aujourd'hui tout simplement besoin pour être, pour agir et pour créer. Les défauts des femmes, consacrés en mauvaise part par des siècles d'ironie et de moqueries désobligeantes, ne seraient-ils pas, tout compte fait, des vertus dont nous avons tout intérêt à nous ressaisir ? Il faudrait sinon accepter que la création et la pensée politique ou philosophique soient à jamais interdites aux femmes. Le retour de ces figures fustigées est donc pour nous plein de promesses et d'espoir.

Il est significatif, à ce sujet, de voir les stéréotypes féminins presque toujours désavantageux et constamment revenants dans nos sociétés se transformer en armes offensives pleines de grâce et d'humour à l'occasion de la journée internationale de la femme, sur le réseau internet. L'insistante revient ici sans complexe, et elle fait contre mauvaise fortune bon cœur en prenant à revers ses défauts et ses faiblesses légendaires. Nous avons eu l'occasion de le dire, la revenante est une combattante, elle réapparaît avec un projet créatif et politique qui peut même dépasser en puissance ses intentions avouées.

Il est pareillement prometteur de voir revivre au fil de ce livre la figure mythique de Gradiva, et d'abord chez François Guéry qui lui redonne vraiment la vie en découvrant en elle une ménade inspirée et une « Gravidia », une porteuse de vie. Gradiva n'était-elle pas déjà l'*anima* discrète mais inspiratrice de Jensen et de Freud, une figure pleine de promesses, à qui José María Guelbenzu doit certainement, lui aussi, quelque chose ? Gradiva est une revenante très active dès ses origines, elle avait déjà ce statut dans la « Fantaisie pompéienne » de W.Jensen qui eut la bonne idée de donner à son héroïne à la fois réelle et fantomatique

un nom étrange et glorieux, l'épithète du dieu guerrier Mars qui fit son charme ambigu, sa force puis sa renommée à partir de la lecture de Freud. À travers Gradiva qui passe la frontière entre la première et la deuxième partie du livre, c'est tout l'élan réformateur et créateur des revenantes qui se poursuit et s'amplifie avec les mutantes. Celles-ci reviennent parfois de loin nous hanter sous des formes plus imprévues que les revenantes et souvent moins reconnaissables. Il y a celles qui bouleversent nos modes sociétaux, celles qui font effraction dans le réel, celles qui modifient le sens codifié des grands mythes, celles qui perturbent la généalogie patriarcale, celles qui, contre l'avis de leurs compagnons et de leurs maîtres, s'entêtent à créer un monde littéraire qui portera avec constance leur marque jusqu'à leur mort, celles qui sont à l'origine des voyages métamorphiques, celles encore qui veulent transcender la différence des sexes dans une utopie cybernétique qui brave les tabous.

Les mutantes ne sont pas fondamentalement différentes des revenantes, elles sont une modalité plus radicale de ce renouveau des figures mythiques d'hier et d'aujourd'hui. Cette partie du livre met moins l'accent sur les attaches séculaires de ces figures féminines que sur leur puissance de bouleversement des structures mythiques et des schémas mentaux qui ont pour sujet le féminin. Cette partie est aussi plus volontiers incarnée, les insistantes prennent corps et viennent à nous sous des formes vivantes qui portent la marque de l'autobiographie ou du témoignage. Porté par Gradiva, le penser-femme d'une féministe historique fondatrice avec Monique Wittig du MLF, Antoinette Fouque, nous parvient dans deux témoignages, celui d'une philosophe et celui d'une psychanalyste. Laissent aussi le souvenir de leur penser et de leur faire deux autres femmes remarquables, à travers deux textes de vie, et très vitaux, l'un sur une aïeule paternelle Djedda, solide figure dont l'écriture féminine n'aurait pu se passer, l'autre sur l'humble Oum Achraf qui tente avec ténacité de faire vivre ses rêves dans un orient peu favorable à l'émancipation des femmes. Dans chacune de ces trois femmes nous pouvons reconnaître sans trop de difficultés plusieurs figures mythiques tenaces qui traversent les légendes et les siècles. Si nous les considérons comme des mutantes, c'est en raison de leur caractère hybride et conquérant. Elles ne renvoient pas en effet à une seule figure mythique mais à plusieurs à la fois, et par ailleurs elles acquièrent un statut social et une reconnaissance qui constituent une nouveauté. C'est la relation de ces figures féminines au pouvoir qui change, nous indiquant qu'une étape historique, pour la femme, est sans doute franchie, même si ces conquêtes sont encore exposées et fragiles. Le témoignage d'une femme actrice et metteur en scène (Françoise Merle) sur son faire spécifique est une pièce de plus dans ce catalogue des mutantes incarnées.

À cet ensemble de témoignages appartient aussi celui de Francis Martinez sur cette exceptionnelle femme de lettres espagnole, Carmen Martín Gaité, qui doit à une fièvre infectieuse de jeunesse de découvrir à la fois sa vocation littéraire, sa forme romanesque et ses thèmes personnels les plus durables, mais qui doit aussi à cette fièvre son entrée déterminée en écriture alors que tout semblait en Espagne et dans sa vie devoir la contrarier. Ces mutantes avérées ou incarnées ouvrent la voie aux mutantes imaginaires des œuvres littéraires et artistiques qui prennent, à leur suite, une valeur réelle autant que fictive. Au fur et à mesure que nous avançons dans le livre, nous découvrons en effet que les œuvres poétiques et narratives des femmes produisent un effet de réel et qu'elles constituent une sorte de percée apothéotique dans l'ordre symbolique, comme si la différence entre l'imaginaire, le réel et le symbolique, différence fondamentale aux yeux de la psychanalyse lacanienne, venait à se dissoudre ou n'avait pas de vraie pertinence.

Nos mutantes proposent des voyages mythiques, en tout point bouleversants, qui renversent les schémas traditionnels et qui proposent d'autres figures morales, susceptibles de changer nos comportements, de modifier nos imaginaires et nos positions intellectuelles (ce sont, par exemple, les voyages fictifs de la chilienne María Luisa Bombal et de l'argentine Noemí Ulla). Nos mutantes bouleversent pareillement les structures familiales et les systèmes de parenté. Au point qu'il nous faille inventer de nouveaux concepts pour des complexes inédits très instables comme celui de la « femme-ventre-fils » ou de la « femme-qui-marche », susceptibles, l'un et l'autre, de multiples variations (Béatrice Rodriguez) ; ou des formules apparemment choquantes comme celle de la fille qui engendre le père (Annick Allaire). Le grand Almodóvar a besoin de figures féminines pour promouvoir dans ses films un système familial libéré des contraintes de la société patriarcale logo-phallogocentrique (Anne Poggioli). Pandore et Méduse, au-delà de leur désavantageuse légende, acquièrent un pouvoir sur les images (Marie-Hélène Popelard) qui transforme radicalement la vision pessimiste ou désobligeante que les mythes nous transmettent : ne sont-elles pas l'une et l'autre, dans la tradition, les figures de l'inquiétante et de la redoutable sidération (Méduse) ou de l'animosité, de l'éternelle moquerie et de la défiance des hommes (Pandore) ? La matière de Bretagne est profondément modifiée par l'action des femmes, chez l'écrivaine espagnole Soledad Puértolas ; et dans *Les errances de Sweeney*, ce texte gaélique ressuscité par ses traductions, nous sommes renvoyés à une époque mythique lointaine, celle de la Vieille Femme ou de la Terre Mère qui, pour les Irlandais d'aujourd'hui, est loin d'être une époque entièrement révolue. Effet de vérité qui ressurgirait sous les mythes celtes que la tradition officielle a déformés mais que le christianisme n'a pas réussi à neutraliser tout à fait ?

L'insistante est une récalcitrante qui persiste sous les occultations et les déformations d'un principe féminin heureusement doté d'une incroyable résistance, ou d'une malléabilité qui lui permet de survivre masqué. Devons-nous admettre, alors, que ce principe existe, ou proposer plus simplement qu'il insiste et que cette insistance est sa vraie forme d'existence ? C'est ce que semble proposer Nadia Mékouar à propos de Clara Janés. Sous le féminin non visible, occulté par maints voiles ou sacrifié, un féminin sacré demeure, dont la condition clandestine, même après profanation, reste l'obscur et lumineuse propriété, état paradoxal qui fait son charme, son étrangeté troublante et son malheur politique et social. Pour ne pas faire mentir cette sacralité persistante d'un principe féminin qui donne matière au rêve, convient-il de maintenir la femme réelle cachée ? Convient-il d'accepter son sacrifice ? La mutante, justement, ne propose-t-elle pas de joindre les deux termes inconciliables du féminin à la fois sacré ET profané (ou vilipendé) et de rendre productif l'oxymore qui fait son malheur social ? Cet oxymore, en effet, convaincrerait la femme de rester ignorée puisqu'elle doit à cet état de clandestinité de préserver sa sacralité, toute sa grâce, sa renommée, son influence secrète. La mutante a peut-être cette vertu de forcer la timide réserve de l'insistante et de la transformer en abondante réserve de savoir-faire, en vue d'une reconnaissance symbolique et sociale égale à celle dont les hommes jouissent depuis des temps immémoriaux. En ce sens l'insistante est ce qui dans la femme, sans pour autant que nous devions présupposer une essence féminine absolument spécifique, subit la contrainte de l'occultation mais survit dans l'ombre et parfois insiste pour se manifester et se dire à ciel ouvert, dans les œuvres de l'esprit comme dans les activités de la vie.

La mutante ajoute à la revenante une nuance qui n'est pas négligeable, elle témoigne de l'intérêt de l'insistante pour une vie moins clandestine et même plus militante. C'est un peu l'histoire d'Hestia, cette figure féminine mythique, presque sans histoire, dont on s'aperçoit qu'elle est peut-être, tout simplement, l'hôtesse de l'écriture à qui certains écrivains plus que d'autres ont rendu hommage dans leurs rites d'écriture, dans leur façon de camper leurs personnages, de raconter leurs histoires, de situer leurs narrateurs. Tantôt privilégiée, tantôt au contraire objet de défiance ou de prudent éloignement, Hestia inspire des stratégies d'écriture souvent très opposées. On écrit sous sa protection et en sollicitant son hébergement et sa bienveillance ou, au contraire, en essayant de se soustraire à son influence. Désormais la frontière ne sépare plus les genres ni les sexes mais plutôt ceux qui recherchent Hestia pour s'accomplir pleinement dans leurs œuvres et ceux qui fuient son influence et son emprise pour préserver leurs écritures. Cette mutante qui réhabilite une divinité peu exploitée par les Anciens n'est pas tout à fait sans rapport avec le mythe du Cyborg

proposé par Donna Haraway, mythe politique ironique qui a partie liée avec le féminin, où le féminin insiste à la façon d'une catégorie mutante, plus mutante en tout cas que revenante. Encore qu'on puisse considérer le Cyborg comme une figure revenante, déjà présente dans la poupée Olympia du conte d'Hoffmann et, pourquoi le nier, dans la pure fiancée de Nathanaël, Clara, c'est-à-dire, en définitive, dans toutes les figures féminines d'Hoffmann et dans celles de bien d'autres écrivains. Réinventée par D. Haraway, la mutante inquiétante des littératures fantastiques, véritable sujet de l'*unheimlich* beaucoup plus certainement que la crainte de la castration, se trouve déjà dans Pandore, à sa suite dans Ève et, d'une façon générale dans la femme. Celle-ci n'est-elle pas toujours soupçonnée de quelque tromperie ou contrefaçon ou malfaçon (son sexe, dans l'esprit de beaucoup, est un machin mal terminé, incomplet), réputée étourdie, fourbe et pernicieuse ? La mutante nous renvoie toutes ces images désobligeantes et les retourne en leur contraire pour nous enseigner la prudence philosophique. Elle nous apprend qu'elle est là depuis des temps immémoriaux comme la Terre Mère de la sage tradition celtique, comme la Vieille Femme, comme l'aïeule de Fadéla M'Rabet, comme la vaillante Oum Achraf, comme Hestia, et qu'elle a malgré ses vicissitudes le courage et le pouvoir de transformer la société, l'art, la littérature et la pensée.

L'insistante avec ses variantes, la revenante et la mutante, est l'expression des territoires refoulés par notre civilisation actuelle, tardive (3000 ans environ) et précaire, beaucoup plus que l'expression d'un genre ou d'un sexe. Que ce refoulement, œuvre d'une civilisation récente au regard de l'Histoire de l'humanité, se soit exercé contre les femmes n'implique pas, en soi, l'existence d'une différence des sexes, mais cette différence en est bien la base et l'origine. Il est de ce fait impossible de dissocier l'avenir-femme de cette discrimination qui a fait de la femme ce qu'elle est devenue, non en raison d'une essence spécifique mais parce qu'elle était l'autre de l'homme. L'insistante rend témoignage de cette exclusion en mettant l'accent sur les retours du féminin, c'est-à-dire sur les retours de ce refoulé de notre civilisation. L'insistante est l'éprouvé de la femme qui traverse les âges sous une double modalité : l'éprouvé **par** la femme et l'éprouvé **sur** la femme. Ces deux modalités de l'éprouvé féminin sont souvent contradictoires entre elles, mais amalgamées et fusionnées dans nos mythes et nos légendes. Toutes nos figures revenantes font état, chacune à sa manière, de cette double modalité dont elles se ressentent et qui les rend souvent ambivalentes (Salomé, Médée, Clytemnestre...), redoutables même ou tout au moins très inquiétantes. On peut penser qu'elles doivent en partie leur étonnante survie littéraire et artistique à cette indécidabilité qui justifie par ailleurs la mauvaise réputation des femmes, que l'on juge aujourd'hui encore, dans leur ensemble, inaptes ou mal préparées aux hautes

responsabilités des gouvernements et aux plus hautes qualifications sociales et professionnelles. Qui voudrait dans son entreprise ou au sommet de l'État une Salomé ou une Clytemnestre ? Nous avons bien, pourtant, sans même nous en rendre compte, tellement ces nobles figures du pouvoir et de la compétence au masculin ont été complètement intégrées dans la pensée et dans les mœurs, investi de notre confiance pour les plus hautes charges nombre d'Agamemnon et d'Hérode sur toute la surface du globe. Mais les défauts de ceux-ci ne se voient pas, on ne retient que leur prestige et leur puissance et leur gloire, ils sont pleinement identifiés au masculin triomphant, ils sont présents sur la grande scène du monde à toutes les heures de notre vie, ils n'ont nul besoin d'insister pour être, nul besoin de revenir pour apparaître, nul besoin de se métamorphoser pour accéder à une reconnaissance.

Ces trois termes qui regroupent toutes nos représentations du féminin dans les littératures, les arts mais aussi dans nos quotidiennes réalités de femmes qui agissent et qui pensent, l'« insistante », la « revenante » et la « mutante », sont donc bien appropriés à la condition féminine. La femme a besoin de ces modalités tout simplement pour se maintenir en vie, c'est-à-dire pour survivre et à la fois pour être visible. Une épaisse invisibilité, en effet, la menace et l'asphyxiera si elle renonce à insister pour devenir manifeste. Elle ne doit pas hésiter à revenir inlassablement pour se faire entendre et à muter pour surprendre, pour dépasser ou faire mentir les stéréotypes équivoques et nuisibles et pour convaincre, à la longue, avec des formes d'action et d'expression différentes de celles qui nous gouvernent et qui nous nivellent au grand dam des sociétés humaines.

Pour parvenir à donner libre champ à l'insistante et à lui assurer un avenir digne de ses espérances il est important de travailler dans la mixité. Assez naturellement il se trouve que le livre a privilégié les œuvres et les voix des femmes, mais c'est tout à son honneur que des hommes y soient associés tant du côté des chercheurs et des critiques que de celui des auteurs. La troisième partie qui fait entendre des poètes désireux de rendre hommage à l'insistante associe des voix d'hommes et de femmes et des langues sœurs comme l'espagnol du Mexique avec Minerva Salado, l'espagnol de l'andalouse Cordoue avec Manuel Gahete, le galicien avec Fátima Rodríguez, le français avec Jeanne Hyvrard, René Agostini, Françoise Gange et Laurine Rousselet. À l'intérieur de nos analyses, dans la première et la deuxième partie nombreuses aussi sont les voix poétiques et littéraires qui se font entendre : celles de Clara Janés, de Gabriela Mistral, d'Almudena Guzmán, de Rosa Montero, de Marguerite Duras, de Carmen Martín Gaité, de Soledad Puértolas, de María Luisa Bombal, de Noemí Ulla, de María Elena Gertner, mais aussi de José María Guelbenzu, de Marcel Proust, d'Edgar A. Poe, de Julio Cortázar... L'insistante est aussi la voix des offrandes et des partages, sa

féminité n'est pas partisane de l'exclusion des uns par les autres, même si ces « autres » que sont encore les femmes dans bien des domaines ont du mal à exister. Que tous les lecteurs, quel que soit leur sexe, trouvent ici des arguments pour comprendre et espérer. C'est ce que nous pouvons souhaiter de mieux à ce livre.

Michèle Ramond

Première partie  
Primera parte

*Les revenantes*  
*Las reaparecidas*



## Ofelia, un encuentro sin fin

CLARA JANÉS  
*Escritora, poeta, Madrid*

Quiero empezar por dedicar mis palabras a Michèle Ramond por diversos motivos. En primer lugar como homenaje a todos sus esfuerzos por reunirnos en torno a la escritura que llevamos a cabo las mujeres y darnos así la posibilidad de profundizar en el sentido que esta tiene para nosotras y en el papel que ocupamos en el panorama literario. También por su propia escritura tan interesante y singular que es la prueba práctica de esta teoría. Pero especialmente, ya que se me invita a hablar de mi libro *La voz de Ofelia*, porque ella se dio cuenta antes que yo de que el nombre de Ofelia fue para mí primero el de una flor y sólo después el del personaje de Shakespeare. Ciertamente, en *Jardín y laberinto*, libro de recuerdos de infancia y adolescencia, casi al principio, menciono una rosa que me inspiró alguno de los que podrían considerarse mis primeros poemas, meras tentativas o apuntes al vuelo, escritos de noche en las horas de soledad y silencio. Uno de ellos era: “Conservo la rosa/ que no me diste/ y que soñé que me dabas.”

En efecto, la conservaba y todavía la conservo, y era de un rosal del jardín de mi casa que menciono también en el libro, y yo sabía, por el jardinero, que se llamaba Ofelia. Pienso que nuestra mente alberga cosas que por evidentes nos pasan desapercibidas. Así fue con ésta. Y como se trataba de un rosal favorito, acaso asocié la sensación de delicadeza suma por el color té y la forma contenida de sus flores, con el personaje shakespeareano en cuanto lo conocí.

El personaje femenino Ofelia, del que no recuerdo cuándo oí hablar por primera vez, en mi cabeza estuvo siempre asociado con el personaje masculino Hamlet, y Hamlet con la pregunta clave por la existencia, pregunta que contrapone la vida a la muerte pero va más allá, o mejor dicho más acá pues nos sitúa en el antes del ser. La realidad de la muerte para un niño educado en el catolicismo es algo patente. Hay que portarse bien porque después de la muerte habrá un premio o un castigo eterno. Pero puede darse que, ante esa evidencia, el niño, que mira al destino, se pregunte también por qué vivir si hay que morir.

Sea como fuere tampoco puedo recordar cuándo oí el nombre de Hamlet por primera vez, pero sé que cuando empecé a leer —que fue muy tarde pues rechazaba los libros— tuve pronto en las manos las obras

de Shakespeare y el drama *Hamlet* y que me acostumbré a interpretar la vida en coordenadas shakespearianas. Y pasado un tiempo me puse a escribir porque mi vida no me parecía interesante. ¿Dónde estaban un Romeo, un Antonio, un Coriolano? Estas escrituras iniciales mías eran secretas y en prosa, y yo tenía clara conciencia de que carecían de valor y de intención literaria.

La intención literaria, en mí, se origina en la universidad, en el año en que gana la cátedra de Barcelona José Manuel Blecua y empieza por leernos a Góngora, Quevedo y San Juan de la Cruz. Empiezo, pues, con la poesía y la prosa sigue siendo algo clandestino. Pero no abandono mi entusiasmo por Shakespeare, incluso me matriculo en arte dramático y luego interpreto algunas obras de teatro con el grupo universitario.

En 1964 publiqué mi primer libro de poemas, y ya tenía claro que lo que me movía hacia la poesía era el ritmo, como nexo entre el yo y el mundo exterior y, por tanto, como vehículo que situaba en un espacio donde era obligado reconocer el movimiento, es decir, el transcurrir del tiempo. Ahí la pregunta por el ser aparecía una y otra vez: el ser, el tiempo, el no tiempo –la esencia– y el no ser. Por ello Hamlet seguía siendo un personaje dominante en mi pensamiento.

Tras escribir un segundo libro de poemas, *Límite humano*, pasé una larga temporada sin escribir poesía. Y volví a la escritura clandestina: una prosa, no ya en busca de una vida interesante, sino precisamente porque había vivido una dramática escena que me parecía salida de las obras de Shakespeare. Fue el germen, primera de las cinco versiones que hice, de la que veinticinco años después sería la novela *Los caballos del sueño*. Pero he aquí que en 1971 llegó a mis manos un libro titulado *Una noche con Hamlet. Otros poemas*. Fue un libro robado para mí por alguien que me sabía sumida en el estudio de ese personaje, Hamlet. Nadie de mi entorno –ni yo misma– conocía a su autor, un poeta checo llamado Vladimír Holan. El caso es que su lectura me lanzó de nuevo a la poesía y no sólo eso, cambió mi vida.

Pasé un año entero leyendo ese libro y escribí a modo de respuesta *En busca de Cordelia* – ese título se debe a que un amigo mío, hoy conocido escritor en Estados Unidos, Tony Hendra, cada vez que le mencionaba a Hamlet me decía: “Tú no eres Ofelia, tú eres Cordelia.”–. Por primera vez hice un poema largo, incorporé el humor, la ironía y las imágenes surrealistas, sin dejar mis temas de siempre: la temporalidad y la tensión entre esencia y existencia. Mi estilo poético empezaba a abrirse. También en el poema breve el cambio fue notable. Si el contenido nos llama a una escritura, la forma nos atrapa. Eso es lo que me sucedió con la lectura de Holan. Sus temas eran mis temas: el dolor, el sufrimiento humano, el límite, la fugacidad...; su manera de expresarlos tan atractiva, por la fuerza de sus imágenes y su modo de emplear la sorpresa al final del verso, me arrastraba. La impresión que

me causaron sus poemas fue tan honda que me hizo volver a la poesía pensando en un solo lector que pudiera recibir los míos como yo recibía los suyos.

Después de *En busca de Cordelia* escribí dos libros paralelamente: *Libro de alienaciones* y *Kampa*, este último dedicado a Holan. Y mi estilo poético siguió evolucionando, incorporando la música, y construcciones cada vez más atrevidas. Mientras tanto la escritura clandestina seguía a rachas y así fui atribuyendo las cinco versiones de *Los caballos del sueño*, donde dos de sus personajes se identifican con Hamlet y Ofelia e incluso en ocasiones sus diálogos están dramatizados de modo teatral. Destaco este hecho para que se vea el peso de Shakespeare en los comienzos de mi relación con Holan.

Ya he apuntado que me entregué a la lectura de Holan en 1971 hasta el 72. Por entonces no pensé todavía en conocerlo, fue en 1974 cuando me rondó esa idea. Holan, que había empezado a escribir siguiendo la línea de Mallarmé. Al principio pulía y pulía la palabra de modo que esta llegaba a lanzar tantos destellos que ella misma casi se escapaba. Cada verso generaba así enormes resonancias, armónicos múltiples, por lo que se dijo que Holan era un alquimista y que trabajaba el verso como un orfebre. Esto hacía que llegar al fondo, llegar al corazón de la palabra, ofreciera una gran dificultad. Pero, poco a poco, fue simplificando su manera de tratarla, hasta dejar que se viera realmente el corazón.

Holan tuvo dos casas, las dos en el centro de Praga, las dos en la isla de Kampa. La que yo conocí fue la segunda, situada en la plazuela *U Lužického Semináře*. Es evidente que, aunque viviera aislado, que es lo que hizo, vivir aislado en esas casas, él se situaba en el centro. Hoy, esta tarde, os invito a entrar conmigo en su casa –que yo llamo “la gruta de las palabras”–, donde yo tuve el privilegio de entrar, lo que no pudo hacer casi nadie, porque el aislamiento del poeta fue tajante: cuando se encerró, ni veía ni recibía más que a contados amigos.

Con las palabras que siguen inauguré la exposición *Camino a Kampa*, que tuvo lugar en la Universidad de Oviedo, en septiembre de 2005, con motivo del centenario de Holan.

Nacido en Praga en 1905, pasó de niño a vivir a Podolí, un pueblo muy pequeño, cuatro casas, y la suya estaba al lado de la estación del ferrocarril. Él recordaba esto como algo mágico: ver pasar el tren. Además tenía que ir a otro pueblo, Béla, que estaba a cuatro kilómetros, a estudiar. Iba concretamente al convento de los agustinos, para aprender latín, así que tenía que hacer cada día aquel recorrido a pie. Yo creo que esto marcó su personalidad. El ir por ese camino quizá solo, entre altos árboles y, a lo mejor, con la sombra de algún animal, un ciervo o un lobo, y con el latín en la cabeza..., sin duda hizo que valorara mucho el sentido de las palabras y también su forma.

Posteriormente, acabados los estudios, volvió a Praga, trabajó durante dos años en un par de revistas y luego se retiró a escribir. En el momento de la ocupación nazi, que tuvo lugar en septiembre del año 39, empezó a modificar su estilo poético porque quería comunicar aliento a los que sufrían. A partir de entonces, pues, va cambiando y llega a escribir versos muy sencillos y a convertirse en el portavoz poético en pro de la liberación.

Numerosos poetas checos de su generación, que habían nacido en un país que formaba parte de la monarquía Austro-Húngara, habían visto luego la génesis de la república y después vivido la invasión, movidos por el deseo de recuperar la libertad, se hicieron comunistas, pero muchos se arrepintieron enseguida y Holan fue de los primeros. Y sucedió que, cuando se estableció el Gobierno comunista, en el año 48, por sus orígenes poéticos, lo acusaron de “formalismo decadente” y lo prohibieron. Fue entonces cuando él se encerró en su casa para no volver a salir, o sea que vivió encerrado desde el año 48 hasta el 80 en que murió. En este período escribió su obra más importante.

Habiendo dejado la primera etapa alambicada, compleja, y habiendo dejado también atrás la más sencilla y a veces casi panfletaria, volvía a la meditación metafísica que estaba ya en sus primeros versos, pero ahora dejando ver el fondo, como decía, el corazón. Escribe, pues, sus libros capitales: *Avanzando* (empezado en 1943), *Una noche con Hamlet*, *Dolor*, *Toscana*, *En el último trance*, *Un gallo para Esculapio* y *Abismo de abismo*<sup>1</sup>, que es su libro póstumo.

Holan estuvo en la penumbra hasta el año 63 cuando, con la Primavera de Praga, se le volvió a permitir publicar e incluso se le dio el Premio de la Unión de Escritores checos y se le nombró Artista Nacional, pero él ya no quiso moverse de su casa bajo ningún concepto. Luego hubo un momento, tras la invasión de los tanques, en que de nuevo fue marginado y era muy difícil encontrar sus libros.

El encierro seguirá, como decía, hasta el final, pero era un encierro muy vivo, porque él estaba atento... “La atención es el único camino a lo inexpresable, la única vía hacia el misterio”, escribió la pensadora italiana Cristina Campo<sup>2</sup>. Es decir, allí, en la gruta, lo que más asombraba era cómo el poeta seguía todo lo que sucedía en el mundo, cómo latía en él, cómo se hacía eco de los acontecimientos. En una de las entrevistas que concedió en estos años (concedió sólo dos, que yo he traducido y publicado en el libro *El espejo de la noche*<sup>3</sup>), decía: “Siempre he sentido que me atañe el hombre, su drama humano, la condición humana en general y su desgraciado destino que soporta en todo momento”. Y dijo también: “El poeta y el artista digno de este nombre cambia el mundo, lo crea de nuevo, sea con la fuerza de la humildad, sea con la fuerza de la rebelión, pero siempre encaminando su esfuerzo hacia un fin: liberar”.

Tras haber estado en la lucha y haber experimentado la incompreensión del mundo que le rodea, Holan se encierra y lo que quiere es comprender, quiere que nada le distraiga en la investigación que, a través de la poesía, hace del corazón humano. ¿Por qué, por qué el corazón? ¿Por qué el hombre pasa del estado de exaltación amorosa al estado de angustia de muerte? ¿Por qué se siente tan impotente frente a la vida? ¿Qué sentido tiene la muerte cara a la vida? ¿Qué sentido tiene el transcurrir? Esta preocupación ya la había dejado clara y aparece, por ejemplo, en sus retratos de *Soldados del Ejército Rojo*<sup>4</sup>, que son muy interesantes, porque en ellos vemos cómo un simple elemento le da pie a este constatar la fugacidad del tiempo, velado incluso con un suave humor, así, por ejemplo, en este que es el

#### ESBOZO XI

Otra vez Piotr... Últimamente melancólico,  
porque desde hace tiempo está sin noticias... Pero hoy  
vino corriendo alegremente y me leyó una carta de su hermano,  
llegada de Extremo Oriente, de Katsh-Agatsh,  
donde estaba luchando contra los japoneses.  
La carta decía así: "Pedro, dos palabras sobre mí vida.  
Nada ha cambiado... Estoy bien... mañana  
nos darán sesenta gramos de miel...  
la comeré en dos días... ¿cómo van tus dientes?"

-----  
Una carta muy breve, desde luego, para una distancia tan grande,  
pero Piotr supo, por lo menos,  
que su hermano, hacía un mes, aún estaba vivo...

Esto es lo interesante, para mí, en la poesía de Holan, se da esta insinuación con una sencillez enorme: "Hace un mes, aún estaba vivo". Pero claro, "hace un mes". Ya no sabemos nada más. Los retratos de *Soldados del Ejército Rojo* tienen una enorme frescura y son a modo de pequeños relatos. En la poesía de Holan encontramos siempre esta tendencia a la narración. Luego se va complicando. Varios de estos poemas se titulan "Historias", son más extensos que los retratos y, progresivamente, en ellos se va incorporando al relato la reflexión metafísica, como en los dos libros que él consideraba sus obras culminantes: *Una noche con Hamlet* y *Toscana*.

Esta indefensión del hombre en el mundo sumía a Holan en una profunda meditación y en el encierro monacal, porque, para mí, su figura es comparable a la de los antiguos místicos que se encerraban, pero eran grandes sabios. Estaban dentro de su celda y estudiaban las escrituras y tenían el don de saber y de enseñar. Y la gente iba y les preguntaba. A Holan no iban, pero él estaba transmitiendo su sabiduría a través de la escritura. En el momento en que se encerró, lo que hizo fue cambiar el

orden de la vida. No veía a nadie, empezó a vivir de noche y de día dormía. Tenía en su casa siempre las cortinas echadas. También por este motivo he comparado su poesía con la mística, en cuanto lo que hacía era cruzar la noche en pos del alba. Pienso, y lo he analizado en mi libro *La palabra y el secreto*<sup>5</sup>, que esto es lo que hace el poeta: se sume en las tinieblas, donde es posible la aparición, en la oscuridad, donde hay más silencio para que nazca la palabra que tiene que nacer. Y en el momento del alba se encuentra con la creación poética, como diría San Juan, “en par de los levantes de la aurora”. Pero este viaje cruzando la noche, en el caso de Holan, es además un viaje a los infiernos, por lo cual también lo he comparado —y es evidente que él mismo se identificaba con el personaje—, con Orfeo, pero era un Orfeo diferente al del mito: era un Orfeo que no volvió la cabeza y por lo tanto logró arrancar a Euridice de la muerte.

En la noche de Holan se materializaban los fantasmas. Era un ser de una inmensa sensibilidad y, en una de las entrevistas mencionadas, confiesa que Hamlet lo visitaba. Yo creo que mi aparición en su casa tuvo el mismo carácter, el de un personaje imaginado o intuido, que, de pronto, se hacía carne delante de él. Pero él no sólo tenía estas apariciones hamletianas que fueron las que motivaron la escritura de su libro *Una noche con Hamlet*, sino que podía tratarse del ángel de la guarda —que está muy presente—, o de un ángel cualquiera, o de un asesino, o de unas súbitas llamadas a la ventana que nadie ha realizado; cosas que se iban concretando en los poemas donde siempre vemos que hay una huella antes de que se ponga el pie, o sea delante del pie... En fin, no era difícil, en aquel aislamiento multiplicado por la noche, que los distintos planos de la realidad se mezclaran. Para ilustrar todo esto voy a leer algún poema, por ejemplo el titulado

#### LA HORA

Esta es la hora, la música no puede  
y la palabra no quiere... La empañada línea de la nada,  
diseñada por el aliento muestra hambrienta  
que necesita la realidad toda  
para convertir el acto en imagen...

Empieza a llover... el rojo se destiñe de las dalias...  
El asesino se lava las manos en el pozo.

(*Sin título*)

O éste:

#### NOCHE DE ESTAMPIDOS

Una noche oí  
estallar un nogal a causa de la helada.

Fue un estampido como el de una granda schrapnell  
del asedio de Babilonia,  
una schrapnell  
que no hubiera estallado hasta hoy...

De la granja salió corriendo el amo, de la cuadra un caballo  
y en cuanto a mí, fue como si hubiera abierto  
el libro blanco de citas ante el tribunal de la conciencia...

Ya ni siquiera presentimos  
y luego nos quedamos asombrados.

*(Dolor)*

Pero la noche tenía también sus momentos de sosiego, así el momento en que él se iba a la cocina, se tomaba un vaso de vino, el momento en que caía la nieve, que inspiró un poema muy bello titulado

#### NIEVE

La nieve empezó a caer a medianoche y es verdad  
que donde se está mejor es sentado en la cocina  
aunque sea la cocina del insomnio.

Allí hace calor, te preparas algo, bebes vino  
y miras por la ventana la eternidad familiar.

Por qué ibas a torturarte por saber si nacimiento y muerte son sólo puntos,

puesto que la vida es una línea recta.

Por qué ibas a atormentarte al ver el calendario  
y a preocuparte por el valor que está en juego.

Por qué ibas a admitir que no tienes  
ni para zapatos para Saskia.

Y por qué ibas a envanecerte  
de que sufres más que los demás.

Aunque en la tierra no existiera el silencio,  
ese nevar lo habría inventado ya en su sueño.  
Estás solo. Ningún gesto, nada de que hacer gala.

*(Dolor)*

Estas situaciones enigmáticas, no sólo se dan en soledad y en medio de la noche, como apariciones, sino que, en realidad pueden acontecer durante el día y pueden sucederle a cualquiera, en forma de encuentros. También estos los recoge Holan en poemas. Así escribió varios titulados "Encuentro" y significan puntos de conexión con el mundo, Son sucesos que le confirman la posibilidad de no estar absolutamente solo sino que puede surgir un vínculo, aunque se trate de algo momentáneo, por ejemplo, en este

## ENCUENTRO V

Detenido por una mujer a las puertas de una ciudad desconocida,  
le supliqué: Déjame pasar, sólo entraré  
para salir de nuevo y volveré a entrar sólo para salir,  
porque la oscuridad me da miedo, como a todos los hombres.  
Pero ella me dijo:  
“¡Pues yo he dejado allí la luz encendida!”.

*(Avanzando)*

O el que se titula

## ENCUENTRO EN EL ASCENSOR

Entramos en la cabina y estábamos allí solos los dos.  
Nos miramos sin hacer otra cosa.  
Dos vidas, un instante, la plenitud, la felicidad...  
En el quinto piso ella bajó y yo, que continuaba,  
comprendí que nunca más la volvería a ver,  
que era un encuentro de una vez para siempre  
y que aunque la hubiera seguido, lo habría hecho como un muerto,  
y que si ella se hubiera vuelto hacia mí,  
lo hubiera podido hacer sólo desde el otro mundo.

*(Dolor)*

Estos “encuentros” que indican una posibilidad, incluso una posibilidad de amar, son, de todos modos, tan fugaces, que por ello queda siempre un margen para la duda y esto es lo que Holan encarna continuamente. Se trata de un estar y no estar, como la transparencia entre presencia y ausencia. Yo creo que el poema más significativo en este sentido es el titulado “Invitación”, donde, de hecho, viene a decir lo contrario de lo que me dijo a mí cuando me invitó a ir a verle.

## INVITACIÓN

Dijo ella: “No debería usted vivir  
tan cruelmente sólo, ¿puedo venir?”

Dijo él: “No estaré aquí cuando usted venga,  
presente, cuando me voy,  
¡venga!”

*(En el último trance)*

Hay un amor, sin embargo, que siempre permanece y es el amor de la madre. Así lo concreta en el poema:

## MADRE

¿Has visto alguna vez a tu vieja madre  
en el momento en que te hace la cama,  
extiende, estira, remete y acaricia la sábana,  
para que no quede una sola molesta arruga?  
Su respiración, el gesto de sus manos y sus palmas  
son tan amorosas  
que en el pasado sigue apagando el incendio de Persépolis  
y en el presente aplacan ya alguna tempestad futura,  
en el mar de China o en otro hasta hoy desconocido...  
(*Avanzando*)

¿Qué mantenía a Holan en su encierro? Por un lado el deseo de estar, de permanecer como una roca y ser testigo. Esto lo expresa en varios poemas. Por otro, no sólo era testigo, sino que era alguien que estaba ahí con estos dones, con este saber profundo y transmitiéndolo a través de la poesía. Cuando la poesía llega de verdad al lector, se convierte en cobijo, en consuelo. De hecho la personalidad de Holan, como la poesía, significaba una perpetua acogida, la inmensa piedad de la permanencia. Esto se expresa en el poema titulado

## PODÉIS

Hay sitio en mí, más aún, espacio  
para vuestro dolor y las blasfemias  
y también para vuestra alegría... No, nada os impide  
entrar cuando brilla el sol  
y mucho menos cuando ulula la tormenta...  
Aquí podéis llorar y maldecir,  
y más cerca del misterio, reír, sí, reír  
y nada os impedirá marcharos.  
Yo estoy aquí, vosotros vais pasando...  
(En el último trance)

En un poema titulado “Hacia la poesía” (Dolor) empezaba diciendo: No sabes de dónde viene este camino/que a ningún sitio te conduce./ Pero te importa poco, ya que estuvo lleno de hechizos,/ mujeres, milagros y ansias de libertad. Cuando llegó a mis manos, por primera vez, un libro de Holan, que, como he dicho, fue por azar, yo tampoco sabía de dónde venía ese camino y no sólo no lo sabía sino que lo había abandonado. Hacía seis años que por un sentimiento de escepticismo, por que soy un ser, aunque en apariencia manso, muy pasional –si algo no me sacude de verdad, abandono– y, habiendo empezado a escribir movida por la lectura de San Juan de la Cruz, Quevedo, Góngora, Manrique, Lorca, Guillén, luego Eliot, Rilke..., no encontraba otro poeta que me hiciera vibrar así... Había leído los turcos contemporáneos que

me interesaban, pero todavía no tanto como luego, hasta tal punto que también traduje a algunos... El caso es que estaba en una fase de decir: esto, ¿para qué? –porque siempre es difícil el arte, siempre es difícil–, cuando, de pronto, me llega el libro *Una noche con Hamlet*, y empiezo a leerlo. Se llama *Una noche con Hamlet*. Otros poemas, y estos “otros poemas”, son poemas breves –entre ellos alguno de los que os he leído ya–, y me fascinan. En fin, durante un año estoy leyendo el libro y vuelvo a escribir. Para mí, por lo tanto, el encuentro con Holan tiene un carácter de resurrección.

Todo lo que contaré a partir de ahora es, muy resumido, el contenido del libro que ya he mencionado, *La voz de Ofelia*, por lo que resulta difícil decir algo nuevo, aunque hay detalles que puedo matizar. Así pues, me entrego a la lectura de Holan en el año 71 hasta el 72 y estoy tan concentrada que no quiero leer otra cosa. Lo más sorprendente es que él, en el 72, sin tener indicios de mi existencia, escribe un poema sobre una Ofelia cuyos datos indican que soy yo. Yo no intenté una aproximación hasta más adelante, hasta el 74. Entonces hablé con su editor, Carlos Barral, al que conocía, y me dijo: “Mira, olvídate de esto, porque yo he estado en Praga y no me ha querido ver, Gallimard ha estado en Praga y tampoco a él lo ha querido ver –era su editor francés–. Con su traductor inglés sucedió lo mismo, así que tú que no eres nadie, ni traductor, ni editor, ni nada, pues no te va a querer ver.” De todos modos me quedé con la dirección de Josef Forbelský, que era el traductor de *Una noche con Hamlet* –cuya versión revisó Guillermo Carnero– y me puse en contacto con él. Le hice la misma pregunta: ¿podría conocer a Holan? El contestó que no, que no veía a nadie. Yo sospecho que él tampoco lo conocía. El caso es que en ese año, el 74, yo le había dedicado un poema y se lo mandé a Forbelský y él se lo tradujo, sabiendo que el poeta estaba muy enfermo. Así que ese poema es traducido al checo y, a través del editor, Vladimír Justl, me imagino, llega a sus manos. Sabiendo esto, que es el dato que me da Forbelský, que le ha traducido el poema y se lo ha hecho llegar, ya en el 75, cuando publiqué el libro que había escrito como respuesta a *Una noche con Hamlet*, *En busca de Cordelia y Poemas rumanos*, escribí a Forbelský: “si usted le ha traducido un poema, tradúzcale, por favor, una dedicatoria”. Lo hizo, le tradujo la dedicatoria. Holan me respondió enviándome un libro. Esto para mí fue una sorpresa enorme porque además estaba dedicado: “A Clara Janés con amor”. Me llené de entusiasmo. Por entonces estaba escribiendo poemas para él, los que luego formarían la primera parte del libro *Kampa*. Contesté al suyo con una carta diciéndole que como hija de editor nunca había tenido interés en conocer escritores, pero a él me gustaría mucho conocerlo, y enviándole “Amor”, un poema bastante largo. Imagino que, inmediatamente, la carta y el poema fueron a manos de Forbelský, y él lo debió traducir porque Holan me escribió –en checo– diciéndome que

había presentado mi poema, que estaba con él y podía ir a verle cuando quisiera. Yo, en vez de contestarle, cogí el avión y, para gran escándalo del editor y del traductor, me presenté en Praga con mi carta como credencial. Ellos me decían: “¡pero si no la va a querer recibir!, ¿cómo ha venido usted?” “Yo tengo esta carta, o sea que me va a ver”, replicaba.

En ese primer viaje, le llevé los primeros poemas de *Kampa*<sup>6</sup>. Él estaba parálítico de medio cuerpo, sentado a la mesa y yo le llevaba un ramo de rosas, vino y los poemas. Él colocó las rosas en un jarro y se escondió detrás. Le gustaba mucho la poesía de Emily Dickinson y creo que seguramente conocía esa anécdota: ella, en ocasiones, cuando alguien iba a verla, se escondía detrás de un ramo de flores. No hizo ni caso de los poemas, y en cambio sí del vino. Enseguida empezó a hablar con su editor y su traductor, en checo, y no me prestó atención durante las tres horas que estuvimos allí. Yo, cuando llevábamos ya más de una hora, me dije: he hecho estos dos mil kilómetros para no entender nada, pero voy a mirar. Y quité el jarro con las rosas y empecé a observarlo y también la habitación que estaba completamente desnuda excepto por un cuadro de Josef Čapek, un escritor y pintor amigo de Holan de juventud. Había también la cabeza de una Virgen, muy hermosa, encima de un armario, presidiendo el lugar. Y este hombre, que no miraba, que estaba hablando apasionadamente con sus amigos, dijo solamente una cosa, porque de repente se puso a llover: “Cerrad la puerta, para que no entre el rayo”, es decir, me tradujeron eso, y luego otra frase: “La poesía es una atmósfera”. Nada más, durante tres horas. Pero yo estaba ya en la gruta, como formando parte del ámbito. Y sabía que no hacía cerrar la puerta de la terraza por la tormenta.

Y empecé a pensar que, realmente, lo que sucedía era lo que tenía que suceder, que no podía ser de otra manera, porque una persona encerrada tanto tiempo, que no ve a casi nadie, de repente verme llegar a mí, de quien había presentado aquel poema., es decir, estaba demasiado emocionado. Y resultó así, porque cuando ya nos despedimos y le dije al traductor: “dígame usted que ahí le he dejado unos poemas y son mis primeros poemas de amor”, entonces se puso a temblar, casi a llorar, de mil colores, me cogió las manos, me las besó y dijo: “vuelva usted”. Yo pensé: volveré solamente si logro aprender el checo y puedo hablar con él a solas.

Entre los poemas que le dejaba, figuraba éste, que expresa el tono de mi sentir en este primer encuentro:

Llegarán los almendros en flor a tu ventana  
huidos de mi pensamiento,  
y el temblor del olivo  
que se estremece al paso de la noche.  
Pero yo, cada vez más perdida en tus palabras,  
no tendré fuerza para llegar hasta tu puerta,

me quedaré vagando por las calles,  
desgranando temores por la tierra de Kampa,  
dialogando confusa con el aire,  
bailando cortésmente con el río la danza de la muerte,  
con delicados arabesques  
y oscuras reverencias.  
No intentaré siquiera hablarte con la lluvia,  
ni cabalgar el viento  
y escondida en sus crines  
devolverte el perfume de las rosas  
que tú de un solo gesto, de una vez para siempre,  
has desenterrado para mí  
con toda la encendida primavera.

Estuve dos años estudiando el checo y a los dos años ya podía hablar y volví. Volví en el año 77, en el 78 y en el 79. En el momento de mi primera visita, en el año 75, acababa de salir un libro de Juan Eduardo Cirlot, una *Antología* que publicó en la Editora Nacional y yo leí a toda velocidad, sin haber podido asimilar nada y, sin embargo, es claro que quedó en mi cabeza y pronto incorporé algunas cosas. Ya antes de partir, pensando en la dificultad de conectar con él debido a la lengua, me decía que la solución era usar una palabra musical, que sólo a través de la música podría conseguirlo. Esto lo pensaba, pero no hacía ningún intento de llevarlo a cabo. Sin embargo, a la vuelta de Praga, a los pocos días, una noche estaba fregando los platos y me puse a cantar, ante todo murmurando sílabas, rompiendo palabras. Lo que salió es la segunda parte de *Kampa* que es un canto de carácter místico, como un vuelo, de una levedad análoga a la de la flor del almendro del poema que he leído. Esto se lo llevé la segunda vez que fui a verle. Son cinco cantos y en uno aparece la rosa, que tuvo tanta presencia en la gruta, no sólo por el ramo sino por las que se veían, poblando los muros de la terraza, a través de la puerta entreabierta, enardecidas por el agua:



Para el tercer viaje le preparé los poemas escritos aquel año en un papel alargado, doblado en forma de acordeón, metido en una tapa de cobre con el título en esmalte rojo. Esto fue idea de una amiga mía esmaltista de Barcelona, Carmen Romani. Yo le decía: “¿Podríamos hacer algo de esmalte?” Y ella pensó en lo del cobre. Y la verdad es que quedó muy bello. Su contenido era la tercera parte de *Kampa*, Y yo entendía que el esmalte y el cobre resumían en sí la atmósfera de la gruta de aquella primera tarde: las rosas, el color del ocaso, la tormenta, el rayo... Por entonces había empezado ya a traducir a Holan y llevaba una vida intensa de estudio. La búsqueda iniciada en la segunda parte de *Kampa* prosigue en la tercera, aunque los poemas ya no son cantados, así, por ejemplo, en el siguiente:

SURCA

Desvelada por el eco resonante del pozo de la noche,  
 en mi tierra fustigada por la lluvia,  
 rompe nudos la memoria del rayo.

Ahuyentados los mantos del olvido  
 se oculta el alarido en las voces del búho  
 y, pulso en llamas,  
 los cuatro vientos surca en pos de tu ventana.

Allí, desde lo verde,  
palma con palma, en cruz,  
su sangre te murmura  
y el vértigo trasiega del ansia que le abrasa.

Anhelo delirante que rebasa los párpados cerrados  
por el sedoso pétalo ferviente  
del incendio del cuerpo enamorado.

Cuando fui a visitar a Holan por cuarta vez, en el año 79, no le podía llevar lo que había escrito aquel año, que forma la parte cuarta de *Kampa*, porque era el presentimiento de su muerte. Pero a la vuelta de Barcelona, cuando hicimos aquella tapa de cobre y esmalte, había pensado que debía llevar el mar al poeta de un país sin costas, y había empezado un poema, que dejé sin acabar. Al no tener, poéticamente, casi nada que llevarle en aquella ocasión, porque debía ocultar lo escrito, corregí el poema y otro muy enigmático y los acompañé con una cajita llena de conchas y caracoles marinos. El poema figuró después en el libro *Ver el fuego*<sup>7</sup>. Entre los que no le podía entregar, los de la parte cuarta de *Kampa*, en cambio, está el siguiente:

Negra la noche  
y en tus ojos  
la sola luz del augurio que no calla:  
¡hasta la muerte!  
Mis manos a tu lado  
como lirios,  
mi cuerpo todo ofrenda  
te acompaña  
como fúnebre estatua.

Truena,  
la lluvia surca mi cabello por la espalda,  
impertérritas permanecen mis dos alas.

Cada vez que iba a Praga, iba primero a casa del editor, Vladimír Justl, que era el que llamaba a Holan y me decía: “Vamos tal día”. Holan me había prometido fotocopia de todos sus poemas inéditos que eran más de cuatrocientos y Justl no me los quería dar, decía que en la aduana pensarían que me los llevaba para publicarlos en el extranjero y que traería complicaciones. No había, pues, manera de que me los diera y yo cada vez se los pedía. En el año 79 voy a casa de Justl y le empiezo a preguntar por esos poemas, porque sospecho que algo hay allí, ya que Holan había insistido en que yo los tuviera. Entonces él me dice: “Le voy a dar una cosa que usted no tiene”, y me da una copia a máquina de un largo poema cuya existencia ni conocía ni sospechaba. Se llama *Una*

*noche con Ofelia*<sup>8</sup>. Y sucede que en ese momento, mientras oigo a Justl hablar con Holan y entiendo que Holan no me quiere recibir –porque estaba muy depauperado y no quería que le viera en ese estado, dijo luego Justl –, voy leyendo el poema y en él aparece una Ofelia que es de Barcelona, como yo, que sale de un concierto del Orfeó Català, evidentemente, del *Palau de la Música*, donde yo iba mucho de niña porque mi madre tocaba el clavicémbalo, y había incluso tocado en el *Palau* el *Concierto* de Falla, emprende viajes por Europa, como yo había hecho, y va finalmente a la República Checa, a Bohemia, a conocer al gran poeta romántico del que Holan derivaba, Karel Hýnek Mácha y entabla conversación con él. Y hete aquí que llega el cobrador del gas, les interrumpe, el poeta se queda asustado y Ofelia le dice: “¿Qué pasa, no tiene usted dinero?” y él contesta que no y entonces Ofelia se saca del bolsillo conchas marinas y se las da a modo de monedas. Me quedé estupefacta, y todavía más al ver la fecha del poema: era del año 72. Es decir, cuando yo aparecí la primera vez en su casa era una aparición, era un personaje que él había adivinado mucho antes de que yo hubiera tenido intención de entrar en contacto con él. Supongo que mi mera concentración en su poesía había creado una extraña transmisión que él convirtió en ese poema, en una Ofelia de Barcelona, etcétera, que va a verle. Y el final era para mí casi más sorprendente, porque yo, ese año, le llevaba conchas y caracoles marinos. Pensé: él no quiere verme, pero yo tengo que ir a llevarle el poema con las conchas y lo caracoles marinos.

Fuí a su casa, me recibió su mujer y le entregó mi regalo. Él estaba en la cama en otra habitación. Le oí llorar. La mujer me dijo entonces: “¿Y qué le voy a dar yo a usted? Le voy a dar un ejemplar de la edición limitada que se hizo de *Una noche con Ofelia*”. Es decir, se habían puesto de acuerdo para no desvelarme este enigma, este personaje intuido por él. Comprendí que era el final y que mi presentimiento se iba a cumplir, como se cumplió unos meses después, ya en el año 80. Para acabar leeré un poema, que figura, como el del mar, en el libro *Ver el fuego*:

*A V. H. in memoriam*

Canto al amado,  
a la tierra cuyo seno custodia  
lo que fue apoyatura de su ser,  
a la ardilla que se posa en su reposo,  
a la hiedra que corona su existencia.  
Canto a la voz que nace de su puñado de ceniza,  
silencio teofánico,  
cristal de lo absoluto,  
sustancia mínima  
que desplaza las cadencias del viento  
y el trueno

con su fulgor vibrante.  
Canto y soy todo ofrenda;  
mi garganta es la gruta  
que las sombras acoge,  
sus palabras.  
Sólo su boca espero en mi oquedad  
para pronunciarlas.

---

## Notas

<sup>1</sup> Traducidos al español se encuentran *Avanzando*, incluido entero en *Pero existe la música* (Barcelona, Icaria, 1996), *Una noche con Hamlet. Toscana* (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Guadarrama, 2005), *Dolor* (Madrid, Hiperión, 1986) y *Abismo de abismo* (Vitoria, Bassarai, 2000).

<sup>2</sup> *Gli imperdonabili*, Milán, Adelphi, 2004, p. 167.

<sup>3</sup> Cf. Madrid, Ediciones adamaRamada, 2005, p. 67-84.

<sup>4</sup> Una selección de este libro aparece en V. Holan, *Antología*, Barcelona, Plaza Janés, 1983.

<sup>5</sup> Cf. Madrid, Huerga y Fierro, 1999.

<sup>6</sup> Cf. Madrid, Hiperión, 1986.

<sup>7</sup> Cf. Zaragoza, Olifante, 1993.

<sup>8</sup> Incluido en VVAA, *Cinco poetas checos*, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Guadarrama, 1994.

## Gradiva, Gravida, « Gravidanza »

FRANÇOIS GUÉRY  
*Philosophe, écrivain, Paris*

Le rapprochement de Gradiva et de Gravida est largement une mission impossible : ce sont des mots qui se ressemblent trop et qu'on prend l'un pour l'autre, ils devraient donc être ou rester bien dissociés ; des mots qu'on pourrait par erreur taper l'un pour l'autre, en laissant trop vite aller ses doigts sur un clavier.

Mais il est également tentant d'essayer d'exploiter cette fausse ressemblance, et surtout cette véritable dissemblance, en prêtant aux deux la qualité de figures, et de figures contrastées. À mes yeux, le mot figure a ici un sens très fort, car dans le cas précis de Gradiva, il s'agit effectivement d'une forme ou d'une silhouette, d'une allure aussi, et c'est à la fois une morphologie et une beauté, si la figure est prise au sens de forme : *forma* la beauté, *formosa* la belle, comme Platon l'entend dans son *Banquet*, qui part de l'amour des beaux corps pour monter jusqu'à l'amour des Idées intelligibles et du Bien lui-même.

Quelle figure a Gradiva, et laquelle, Gravida ?

Je voudrais, à partir de la figure de Gradiva, prise en premier, opposée à la seconde, essayer de dégager celle-là, plus mal connue, trop négligée, malgré sa familiarité évidente : celle de Gravida, la femme enceinte, avec sa morphologie, son allure et aussi avec l'éthique et la signification dont cette morphologie est porteuse ; suivant en cela une inspiration d'Antoinette Fouque, elle que je voudrais ici évoquer et donc rendre présente, puisque Gravida est pratiquement le titre de son dernier ouvrage, *Gravidanza*, qui à son tour renvoie à de nombreux textes antérieurs, pas tous publiés.

Pour entamer cette mission impossible, le rapprochement des deux termes du lapsus, Gradiva et Gravida, je dirai ce qu'est cette figure de la Gradiva qui nous est connue par *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, cet écrit de Freud qui a rendu patent qu'un écrivain nommé Jensen, lui-même largement ignoré, au demeurant, ait rédigé un étrange conte, une nouvelle déconcertante, où intervient ce personnage de Gradiva. Naturellement, l'accent, à la suite de Freud, a été mis sur le problème qu'il a dégagé : comment est-il possible que, par le transfert, un amour délirant soit rejoué sur un autre plan et ramené à la réalité, c'est-à-dire

dépouillé de sa dimension de délire? On se demande à la suite de Freud si l'amour de transfert pourrait devenir un véritable amour, donc perdre son caractère maniaque ou délirant, mais aussi son caractère d'amour de transition. Voilà donc l'accès que nous avons à la Gradiva de Jensen.

Je voudrais parcourir un chemin en sens inverse, partir de ce que Freud en a tiré et rendu célèbre, pour revenir à Jensen lui-même, et à son imagination délirante qui est aussi, dans ce conte digne des Romantiques allemands, Tieck ou Novalis, ou les frères Hoffmann, l'imagination d'un délire amoureux, voire le délire d'un amoureux.

Quelle est la situation de cet étrange roman ou de ce conte fantastique extraordinairement morbide? Il est certain que la figure de la Gradiva est une figure de mort, une figure mortifère, voire nécrophile, et plus on s'enfonce dans ce personnage, plus on s'étonne des termes qu'utilise Jensen, plus on se rend compte de cette dimension mortifère et de l'étrange image qu'il véhicule du féminin, alors même qu'il s'agit de l'« aimer » : car il s'agit bien ici d'aimer quelqu'un, et même d'en être follement amoureux, « follement » au sens le plus fort du terme, comme un vrai fou, et jusqu'au délire.

Parlons d'abord de cet amour, parce que « Gradiva » est le nom que choisit le romancier pour désigner l'objet de l'amour de son héros, un archéologue qu'il nomme Norbert Hanold (je rappelle l'anecdote parce qu'elle est précisément le centre et l'essentiel). L'archéologue tombe amoureux d'une statue, un bas-relief en pierre, ou du moins de ce qu'il prend pour une figure de pierre, et cette statue, il l'appelle Gradiva ou « celle qui resplendit en marchant ». C'est qu'il est amoureux d'un seul aspect, et je pourrais dire du seul aspect « vivant » qu'a cette statue de pierre, il est amoureux de sa démarche.

L'archéologue tombe amoureux non pas de la femme en elle-même, mais de son allure, de son aspect, de sa forme et assez curieusement, de ce que la sculpture traduit de l'allure ou de la vitesse du corps en mouvement, et des positions mobiles que ses deux pieds adoptent en marchant. Le voici follement épris du corps en mouvement d'une femme de pierre qui n'a gardé de la femme vivante que ce mouvement, seul à conserver la trace de la vie. Et dans un rêve (dans son *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Freud a bien mis l'accent sur le délire et sur le rêve), l'archéologue découvre qu'il ne s'agit pas d'une simple statue mais en réalité d'une femme qui, traversant une cour, puis se couchant sous un porche tandis que le Vésuve entre en éruption, a été comme saisie, tuée instantanément et pétrifiée par les laves, deux mille ans auparavant. Le rêve lui donne ainsi à voir la métamorphose de la chair en pierre volcanique, sous les effluves qui couvrent le corps d'un linceul gris de même que la neige qui tombe pourrait transformer un corps vivant en « bonhomme de neige ».

Il ne s'agit donc pas en fait d'une statue, à suivre l'intuition du rêve, mais d'une véritable femme vivante pétrifiée, et donc d'un cadavre, du cadavre momifié par la lave d'une femme qui marchait vers son calvaire.

À la suite de la révélation du rêve, l'archéologue gagne Pompéi, erre dans les ruines et y rencontre, sans d'abord la reconnaître, son amie d'enfance Zoé (là encore le romancier a, faut-il le dire, le génie des mots et des appellations, puisque « Zoé » c'est en Grec la vie). Il faut du temps et des péripéties pour qu'il redonne à cette amie son véritable nom, car Jensen souligne que la personnalité de l'archéologue lui permet de s'intéresser à une pompéienne, morte il y a deux mille ans, mais pas ou peu à une Allemande vivant exactement à la même période que lui et qu'il a côtoyée dans sa ville natale des années durant, sans y prêter attention.

Cette amie d'enfance, Zoé Bertgang, « vie-belle démarche », joue in fine le rôle de la morte de Pompéi, comprenant de quel délire souffre l'amoureux du bas-relief, et elle consent à reproduire mimétiquement l'allure de sa démarche (un pied vertical et l'autre à plat), ce qui transfère sur elle l'amour que le fou délirant portait à ce cadavre en mouvement ; en le jouant, elle devient l'amoureuse de l'archéologue rendu à la raison, en un baiser hollywoodien prolongé sous le ciel de Pompéi.

Ce qui est le plus étrange dans cette affaire, c'est l'état amoureux de cet homme qui se suffit, si on peut dire, de si peu de traits féminins pour aimer : une certaine façon de se porter en avant, de se propulser avec grâce et vivacité. Et en regardant cette nouvelle en elle-même, la dégageant de toutes les conséquences psychanalytiques que Freud en a tirées sur la possibilité et la structure du transfert, je me suis posé cette question : quelle était donc cette démarche, puisque la très jolie démarche, c'est celle qui donne la « Gradiva », le nom même de cette statue, selon le terme latin toujours au passif, *gradior*, d'où *progredior*, qui donne aussi en français le grade, le rétrograde, le gradin, la gradation etc. C'est ce verbe : avancer, marcher qui est le sens même de la Gradiva. Quelle pouvait bien être cette démarche étonnante ? Le fétichisme du quasi pied bot, vertical et posé sur ses orteils, est-il le sens ultime du délire amoureux de l'archéologue ?

En fait le nom Gradiva au féminin est inusité : Hanold le forge comme néologisme, et ce nom féminin est une féminisation, explicite dans le roman, d'un terme que l'érudition de l'amoureux lui donne à remanier, car on appelle « Gradivus » le dieu Mars, le dieu de la guerre ; c'est lui qui s'appelle tantôt « Gradivus », tantôt « Quirinus », Gradivus comme dieu de la guerre qui commence et Quirinus comme dieu de la guerre qui finit, de la victoire.

On peut chercher dans le pied bot, dressé verticalement comme un phallus sous la robe, le point de départ d'une déduction des

composantes homosexuelles de l'amour fétichiste, mais Gradiva désigne de toute façon le Dieu Mars fait femme.

L'arrière-goût mortifère de la nouvelle de Jensen se concrétise dans le fait que la figure masculine originale dont dérive la Gradiva est la figure belliqueuse de Mars, et de plus, Mars n'est pas un dieu qu'on représente marchant, mais plutôt « roulant » dans un char.

Mars y roule accompagné de deux compagnons ou comparses, Enyo, la déesse de la guerre, et Eris, la déesse de la dispute, mais plus encore, c'est le cortège derrière le char de Mars qui est intéressant : il ne comprend que des figures de la peur et de la terreur, Metus la crainte, Demios, Phobos (les deux « lunes » actuelles de la planète Mars) et Pallor, quatre déclinaisons de la notion même de la peur à ses différents stades et degrés, nommées en grec et en latin.

La figure mortifère de Gradiva se complète donc de toutes celles de la crainte et de la décomposition, de l'inquiétante étrangeté. À partir de là, on peut imaginer qu'il fallait bien une Zoé, la vie, pour tirer cet archéologue amoureux de son délire mortifère porté sur une figure aussi ambiguë et en fin de compte aussi destructrice.

Une confirmation de ce soupçon vient encore de ce que ni Jensen, ni Freud, n'ont semblé apercevoir l'inquiétante étrangeté dans ce bas-relief figurant une jeune fille, que tous deux s'entendent à apprécier comme une jeune vierge romaine en pleine santé, dans la fleur de l'âge, au sortir de la puberté, et pleine d'un allant juvénile. Lorsque Marie Balmay choisit cette image pour la couverture de *L'homme aux statues* (Grasset 1979), elle indique au dos l'identité et la provenance de l'œuvre : Ménades dionysiaques, Musée du Vatican, non sans préciser « qu'on reconnaît, dans la figure de gauche, la célèbre « Gradiva ». C'est que la reproduction de couverture montre non une, mais trois figures féminines, marchant vers la gauche en rang :

« Gradiva » en premier sur la gauche ; celle du centre, amputée de la tête, une main à la hanche et l'autre retroussant étrangement son *peplum* ; et celle de droite, réduite à une main tenant une aiguière, et versant du liquide au sol.

Ce bas-relief amputé ne correspond en rien au sentiment sublime de Jensen et de Freud, puisqu'il s'agit explicitement de « ménades dionysiaques ». Les trois jeunes filles semblent danser, d'où la position anormale du pied qui ne s'explique bien que si elle fait autre chose que simplement « marcher » et si elle sautille dans un cortège de danseuses énervées. Une visite des collections des musées, contenant maintes représentations de tels cortèges dionysiaques, prouve que « Gradiva » est une figure typique, sculptée en maints exemplaires, de danseuse en cortège, ivre de vin et aux pieds agités de mouvements dansants (fig. 1-2).

C'est pourquoi le rapprochement de « Gradiva » la marcheuse et de « Gravidia » la gravide ne peut pas être purement et simplement un

lapsus, soit une sorte d'erreur, il y a là quelque chose comme une proposition essentielle et fondamentale sur la figure de la femme, sur la figure de la vie dans la mesure où la femme est la vie. Naturellement le romancier le comprend, le répète en nommant Zoé l'amoureuse du fou, mais on peut aller plus loin et il me paraîtrait intéressant de donner à la Gravidia, si je puis dire, tout son poids. Il est intéressant de regarder comment le mot latin qui désigne cette gravité, la gravitude de la femme enceinte, peut se décliner. Il a certainement à voir avec une « forma », une posture ou apparence. Il me paraît très intéressant qu'Antoinette ait mis l'accent sur toutes les dimensions, et les plus inusitées, de l'expérience de la grossesse, ce qui permet aussi d'aller plus loin dans ce que je pourrais appeler l'herméneutique de la morphologie de la femme enceinte, et donc aussi de ce qui l'oppose à cette figure célèbre, cette figure mortelle de la Gravidia.

La femme enceinte a la lenteur, elle a la circonspection, la « gravité », elle a aussi, en particulier si on la considère de profil, une caractéristique qui tient à sa dualité : le second être qu'elle est ( elle est deux en une) se présente et se présente en premier, ou en tête, la femme enceinte porte ce futur être devant elle, sauf que ce n'est pas exactement devant elle, c'est elle qui est, parce qu'elle est enceinte précisément, cette enveloppe par laquelle ce nouvel être est ainsi présenté. Et, réfléchissant sur le terme « enceinte » qui pour nous français est celui dont on use, on aperçoit que l'enceinte est une ceinture, une forteresse, c'est certain, quelque chose qui protège, et c'est aussi quelque chose qui présente ou apprête; l'éthique de la grossesse est la vie même; c'est dans cette éthique de la grossesse qu'on peut trouver le véritable concept de la vie, car elle promet, et on promet toujours au futur.

Il s'agissait ici d'esquisser, sans l'épuiser, la notion de la présentation, la femme enceinte présente et là aussi le latin est une langue qui a pensé avant nous et pensé pour nous. Présenter est faire présent, soit offrir. On pourrait s'imaginer que, dans la présentation, on rend la chose présente, mais quelle chose ? Le mot latin pourrait suggérer qu'il ne fait que présenter, c'est-à-dire rendre présent ce qui ne l'est pas ; le verbe latin « *praesentire* » qui double l'autre verbe, « *praesentare* », a en fait un étrange sens, celui de « pressentir » ou sentir par avance. La présentation latine est un pressentiment beaucoup plus qu'une présence effective; si bien aussi que la femme enceinte semble en quelque sorte préfigurer l'avenir et être l'avenir, ou être-à-l'avenir, se conjuguer à lui. Elle est à la fois au présent et à l'avenir et c'est de cette manière, en étant en elle-même la conjugaison du présent et de l'avenir, que précisément la femme enceinte par sa forme, par sa morphologie, présente au sens où elle déborde de ce qui ne serait que présent, que le présent. Elle offre l'avenir, elle fait présent du futur.

Je ne peux que terminer sur ces réflexions qui demanderaient bien trop de développements mais je veux simplement souligner une convergence, que j'ai remarquée depuis longtemps, entre les positions si fortes d'Antoinette sur ces questions d'éthique de la grossesse, de « poétique » comme elle écrit dans « Il y a deux sexes », en particulier à la fin très sensationnelle, avec référence à Levinas, du texte principal qui s'appelle « Il y a deux sexes », une convergence avec les efforts qu'a fait jadis Heidegger pour dépasser une métaphysique de la présence qui n'est, en fait, qu'une métaphysique de la disponibilité et de l'utilisation.

Ce qu'a fait Heidegger dans *Être et Temps*, c'est de dégager les véritables dimensions temporelles de l'être, qui ne sont pas circonscrites au pur présent, le disponible et l'utilisable, mais consistent essentiellement dans ce qui s'appelle la futuration. Et c'est cette morphologie de la femme enceinte qui, à mon sens, est en elle-même, si on la considère, l'objet premier d'une herméneutique de la futuration.

## Les retours de *La Ciociara*

ARNAUD DUPRAT  
*Doctorant, Université Paris 8*

*À Jade*

Au cinéma, le mythe est un terme fréquemment utilisé à propos des acteurs. L'adjectif « mythique » qualifie essentiellement ceux qui atteignent une popularité maximale et dont l'image et la personnalité restent indissociables de leurs créations. Il concerne ces acteurs dont l'aura, en ne pouvant s'effacer totalement derrière les héros incarnés, déterminent ces derniers de manière unique. Le mythe rejoindrait le phénomène de la star qu'Edgar Morin a analysé, en mettant notamment en lumière son processus de déification de la part du public. Cependant, dans ses écrits, Morin semble introduire une nuance entre les deux concepts :

La dialectique de l'acteur et du rôle ne peut rendre compte de la star que si la notion de mythe intervient [...] Un mythe est un ensemble de conduites et de situations imaginaires. Ces conduites et ces situations peuvent avoir pour protagonistes des personnages surhumains, héros ou dieux [...] Les héros oeuvrent à mi-chemin des dieux et des mortels ; du même mouvement ils ambitionnent à la condition des dieux [...] À l'avant-garde de l'homme, le héros est le mortel en processus de divinisation<sup>1</sup>.

La star procéderait donc du mythe. Ce dernier correspondrait au rôle à l'occasion duquel l'acteur crée un type de personnage dont le souvenir déterminera les interprétations à venir. Ce rôle lui permet également, face à la caméra d'un cinéaste mentor et, bien souvent, prestigieux, de dépasser la simple popularité pour gagner l'admiration profonde du public et peut-être même une reconnaissance plus académique. Autrement dit, le mythe serait le moment culminant d'une carrière où l'acteur atteint le statut de star défini par Morin, et serait fortement lié à un rôle et à un cinéaste. En ce sens, *La Ciociara* de Vittorio de Sica peut prétendre à ce titre.

À l'occasion de ce film sorti en 1960, le réalisateur italien retrouve Sophia Loren qu'il a transformée en vedette grâce à *L'oro di Napoli* en 1954. Entre-temps, leurs chemins se sont croisés régulièrement dans des

comédies où ils se donnèrent la réplique et qui permirent la reconnaissance des qualités comiques de l'actrice. De plus, en alternant films italiens et productions hollywoodiennes, Loren est devenue en quelques années une figure internationale. *La Ciociara* représente donc pour elle un retour aux sources à plus d'un titre. Il s'agit également d'un défi. À l'origine de ce projet d'adaptation du roman homonyme de Moravia, Loren ne devait interpréter que la fille de l'héroïne, rôle alors réservé à Anna Magnani. Suite au refus de cette dernière et sur sa suggestion, De Sica lui propose le personnage principal, alors qu'elle n'est âgée que de vingt-six ans. Sans considérer l'incohérence de lui attribuer une enfant de treize ans, ce projet plonge l'actrice dans l'histoire tragique d'une mère et de sa fille forcées à l'exil puis violées par des soldats lors de l'invasion du sud de l'Italie par les troupes alliées en 1944. Ce rôle pouvait bien être alors l'assomption définitive de Loren en tant qu'actrice dramatique, deux ans après les promesses représentées par son prix d'interprétation à Venise pour le film *The Black Orchid* (M. Ritt, 1958). Nous savons ce qu'il advint dès la sortie de *La Ciociara*. En plus d'être un énorme succès populaire, le film permet au talent de l'actrice d'être récompensé à travers le monde par les prix d'interprétation les plus prestigieux<sup>2</sup>. Par la suite, son image sensuelle et comique n'est pas pour autant annulée, mais intègre la maternité dramatique du film de De Sica que nous retrouvons dans ses personnages les plus célèbres, comme celui de *Una giornata particolare* (E. Scola, 1977).

Nous savons par ailleurs qu'une des fonctions du mythe est d'offrir des règles de conduite possibles à un groupe pouvant se créer ou se consolider autour de lui. Le mythe de *La Ciociara* est donc peut-être bien à l'origine de la présence intertextuelle du film de De Sica dans deux œuvres récentes, *Les égarés* (A. Téchiné, 2003) et *Volver* (P. Almodóvar, 2006), comme si ces deux cinéastes avaient voulu cultiver avec leurs actrices respectives – Emmanuelle Béart et Penélope Cruz – les fruits de la relation privilégiée entre De Sica et Loren. Il s'agit donc d'analyser ces phénomènes intertextuels et les éclairages rétrospectifs qu'ils dirigent sur l'œuvre originale. De plus, dans la mesure où il est peu probable que *Les égarés* et *Volver* ne soient qu'une simple réactivation du mythe premier, il convient également d'évaluer l'évolution de ce dernier, à travers ces nouvelles relations artistiques entre cinéastes et actrices. Le cas particulier que constitue ce *corpus* de trois films pourra enfin nous servir de terrain de réflexion quant à la vitalité du cinéma actuel, entre une créativité essoufflée car chaque fois plus tournée vers son passé et une capacité de renouvellement perpétuel.

Dès les premières minutes des *Égarés* le souvenir de *La Ciociara* est convoqué dans la mesure où les génériques des deux films nous

présentent des images d'archives de la seconde guerre mondiale. De la même façon que la jeune veuve Cesira et sa fille Rosetta sont obligées de quitter Rome pour cause de bombardements, Odile, également veuve et mère de deux enfants, fuit Paris et l'arrivée des nazis en juin 1940. Au cours de ces voyages, le train de Cesira est immobilisé en raison de la destruction des voies, tandis que les balles des avions allemands incendient la voiture d'Odile. Dans les deux cas, les héroïnes doivent finir leurs périples à pied. Réfugiées dans la région de la Ciociaria d'où Cesira est originaire, celle-ci et Rosetta font la connaissance de Michele, un jeune professeur idéaliste et pur qui va leur faire prendre conscience de leurs responsabilités politiques, tout en les aidant à trouver de quoi s'alimenter. Également à l'écart de la grande débâcle et au sein d'une nature luxuriante, Odile loge dans une maison abandonnée en compagnie de ses enfants et d'Yvan, un adolescent mystérieux qui chasse, pêche et vole à l'occasion, pour subvenir aux besoins de la famille. Comme dans *La Ciociara*, un couple de soldats vient, le temps d'une soirée, troubler pacifiquement cette intimité. Les deux histoires se terminent tragiquement avec l'annonce de la mort de Michele et d'Yvan, opérant dans chaque cas un brusque retour à la réalité.

Si ces principales similitudes semblent souligner la présence du film de De Sica derrière celui de Téchiné, le regard que pose ce dernier sur son actrice assure également ce lien. Certes, au moment des *Egarés*, Béart est une actrice plus reconnue que Loren en 1960. Pourtant, l'enjeu pour Téchiné, comme pour De Sica, consiste à la débarrasser de son image habituelle et à atteindre son authenticité. Après la stylisation des rôles hollywoodiens, Loren perçoit de cette façon ses collaborations avec De Sica : « Je suis avant tout une femme du sud et je suis certainement plus proche de cette image-là que de toutes ces femmes sophistiquées que j'ai pu incarner. Dès que j'enlevais le masque, il y avait comme un miracle »<sup>3</sup>. De son côté, Téchiné évoque ainsi Béart : « C'est une bombe sexuelle. Dans *Les égarés*, j'ai fait en sorte que ses formes soient le moins visibles possibles [...] je n'ai pas joué sur sa sensualité, mais c'était ma façon de célébrer sa beauté et son talent »<sup>4</sup>. Il s'agit également de relations privilégiées et fructueuses. Si Loren a tourné huit films sous la direction de De Sica, parmi lesquels nous trouvons certaines de ses plus grandes interprétations<sup>5</sup> – « Entre Vittorio et moi, c'était un moment magique de passion et d'enthousiasme. Je n'ai plus jamais connu cet état », avoue l'actrice<sup>6</sup> –, Téchiné a réalisé trois films avec Béart<sup>7</sup>. Celle-ci reconnaît que, dans son parcours, Téchiné est, avec Rivette et Sautet, un de ses « trois piliers, ce sont trois regards d'hommes complémentaires et fondamentaux [...] Je crois qu'il y a très peu de films où je me suis fait confiance. Ceux-là sont toujours signés par les mêmes metteurs en scène »<sup>8</sup>. Enfin, il existe une correspondance entre les œuvres des cinéastes et des actrices. N'oublions pas que, avant d'incarner chez De

Sica une maternité tragique et sensuelle, Loren était déjà, dans *The Black Orchid*, une jeune veuve qui tente de refaire sa vie, malgré l'avis de son fils et de la fille de son fiancé. Quant à Béart, Fabien Gaffez, en proposant une exégèse de sa filmographie, résume ainsi une de ses thématiques principales : « Si (son) corps vous paraît impur, (son) cœur est pur. A elle seule, Emmanuelle Béart réfute la moralisation judéo-chrétienne du corps. Si le corps a une morale, c'est bien celle de sa propre jouissance »<sup>9</sup>. Or, Téchiné, en évoquant toute son œuvre, avoue : « Le sujet qui me fascine depuis toujours, je crois que c'est le rapport entre le sexe et la morale »<sup>10</sup>.

Ce point de rencontre entre l'actrice et le cinéaste est, dans *Les égarés*, à l'origine de l'extrapolation qui éclaire *La Ciociara*. Après avoir couché avec un ami de son mari défunt au début du film, Cesira se vit comme une pécheresse et, face à la pureté de Rosetta, se considère indignée d'être sa mère. De plus, au contact de Michele, il s'établit un triangle amoureux et incestueux où le jeune homme est évoqué entre les deux femmes comme un fiancé potentiel pour Rosetta, sans que Cesira décourage suffisamment les timides avances qu'il fait à elle-même. Le viol est alors vécu comme une punition divine et, après avoir annoncé la mort de Michele – fusillé par les nazis – à Rosetta, Cesira, consciente de ses manquements, ne sait qu'implorer le pardon de sa fille. Dans *Les égarés*, le viol, pourtant craint avec l'arrivée des deux soldats, fait finalement place à la réalisation du désir resté inavoué dans l'autre film, puisque Odile couche une nuit avec Yvan. La dimension morale de la scène est soulignée par Téchiné : « J'ai décidé de la garder [...] mais je suis incapable de dire si cette scène qui a un caractère subversif et incestueux est mieux ou non pour l'histoire »<sup>11</sup>. Cette dimension existe car, auparavant, une relation triadique similaire s'est formée entre Yvan, Odile et son fils Philippe. De la même façon que les idées politiques de Michele éloignent timidement Rosetta de Cesira, les décisions pertinentes d'Yvan incitent Philippe à se dresser contre l'autorité de sa mère et à lui faire accepter la présence de l'adolescent. Le sentiment d'impuissance d'Odile – « Ce n'est pas toujours facile d'être à la hauteur » – souligne celui de Cesira, pourtant plus combative. L'héroïne française finit d'ailleurs par avouer à un des soldats que, dans cette maison isolée, elle a « un peu chaviré ».

Les dernières minutes du film de Téchiné introduisent une ultime modification. Dans *La Ciociara*, en annonçant à Rosetta la mort de Michele, Cesira partage un deuil qui permet à sa fille de dépasser le traumatisme du viol ainsi qu'à elle-même de reconnaître ses erreurs. En revanche, dans *Les égarés* où les désirs incestueux donnent lieu à l'acte sexuel, cette lueur d'espoir disparaît<sup>12</sup>. Après avoir appris le suicide d'Yvan, Odile ment à Philippe en lui racontant que leur ami s'est évadé. De ce fait, l'héroïne apparaît toujours dans l'incapacité d'assumer

convenablement ses responsabilités familiales. Si son récit ne semble pas emporter l'adhésion de Philippe, elle sollicite de plus l'aide de ce dernier pour retrouver sa fille parmi les autres réfugiés. Une fois l'enfant repérée, Odile ne peut que s'asseoir à ses côtés. Ce refus de partager le deuil et ses conséquences souligne, dans *La Ciociara*, la rédemption permise par la mort de Michele qui rétablit un certain ordre familial.

Ces nouveaux éclairages sur le film de De Sica participent à la réussite de l'œuvre de Téchiné. Cependant, nous assistons ici à la création d'un nouveau texte qui intègre harmonieusement ses origines intertextuelles, dans la mesure où le film peut être pleinement apprécié sans passer par ces références qui, du reste, se fondent parmi d'autres plus visibles. Effectivement, *Les égarés* évoque principalement un film antérieur de Téchiné, *Le lieu du crime* (1986), où les relations entre les personnages sont mystérieusement ressemblantes.

Si l'intertextualité des *Egarés* peut donc nous apparaître classique, la présence du mythe de *La Ciociara* dans *Volver* relève de phénomènes singulièrement différents. Tout d'abord, les liens entre l'histoire que nous propose Almodóvar et celle de De Sica sont beaucoup plus limités. Seuls subsistent les personnages de la jeune mère et de sa fille adolescente, ainsi que le voyage vers la région de l'enfance et, bien sûr, le viol. Ces quelques similitudes ne semblent exister que pour mieux souligner ce qui peut apparaître comme un enjeu de *Volver* – la démonstration de la ressemblance entre Loren et Cruz – mis en lumière dès l'affiche du film.

Cependant, cette ressemblance n'est pas naturelle et n'allait pas de soi avant le tournage, mais elle est créée par Almodóvar. Si le personnage de Raimunda se nourrit de celui de Cesira, ce n'est que grâce à ce détour qui passe par le souvenir de l'actrice italienne. Le visage et le corps de Cruz sont alors modelés et modifiés par le réalisateur. Les différents costumes, coiffures et maquillages de Raimunda s'inspirent de ceux de Loren tout au long des années cinquante et soixante. Les corsets, les décolletés et même les prothèses au niveau des hanches dont se voit affublée l'actrice espagnole ont le but de retrouver artificiellement le corps de son modèle italien. Avant de penser à Cesira ou à un autre personnage, le spectateur pense à Loren et, à travers Raimunda, ne cesse de voir Cruz. Ce phénomène souligne le paradoxe de la représentation dramatique au cinéma, d'autant plus fort quand des stars entrent en jeu. Le visage de l'acteur ne s'efface jamais derrière celui du personnage et permet pourtant de créer une figure unique, celle de « l'acteur-acté »<sup>13</sup> qui provoque notre adhésion à la diégèse. Chez Almodóvar, ceci atteint une nouvelle complexité puisque, dans la représentation de Raimunda, cohabitent cette dernière, Cruz, Loren et, entre autres, Cesira.

Plus que jamais avec le cinéaste espagnol, la frontière entre diégèses et espace extra-diégétique en est fluctuante. Nous remarquerons ainsi que les circonstances de la mort du père de Raimunda – l'appel téléphonique de cette dernière incite sa tante à avouer à sa mère, Irene, l'inceste dont elle fut victime, entraînant la colère d'Irene et le meurtre de son mari et de sa maîtresse dans un incendie – miment l'événement du film *Raintree County* (E. Dmytryck, 1957) à l'origine des troubles psychologiques de la protagoniste incarnée par Elizabeth Taylor. De plus, la tentative de viol sur l'adolescente et le corps du père caché dans un congélateur constituent l'argument du roman que Leo, l'héroïne de *La flor de mi secreto* (P. Almodóvar, 1995) tente de faire publier<sup>14</sup>. A propos d'Almodóvar, Pascale Thibaudeau écrit que « La frontière entre la fiction et la réalité [...] (pose) la question de l'identité : identité du film vis-à-vis de ses multiples filiations, identité générique, identité mouvante des personnages »<sup>15</sup>. Effectivement, là où *Les égarés* intègre le premier texte filmique, *Volver* malmène ces normes référentielles, expose ses rouages et explicite le fonctionnement du cinéma actuel dont la métaphore serait la vampyrisation d'une actrice par une autre. Dès lors, l'œuvre file cette métaphore à travers l'histoire racontée, et livre des pistes de réflexion à propos de sa quête identitaire.

Si, dans *La Ciociara* et *Les égarés*, les désirs incestueux restent latents et l'ordre familial n'est qu'au bord de la rupture, le désordre est pleinement installé dans *Volver* suite aux incestes consommés ou à leurs tentatives. Dans une famille sens dessus dessous, l'accomplissement de Raimunda en tant que mère passe par la récupération de son rôle de fille, comme le démontre la première chanson qu'elle chante à sa fille Paula et qui n'est autre que celle que sa mère Irene lui avait apprise.

Dans la mesure où l'héroïne doit apprendre à assumer ses origines, il est significatif de constater que sa mère est interprétée par Carmen Maura, comparée explicitement par le film à Magnani, dans la continuité d'une filiation d'actrice établie par Almodóvar à l'époque de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984)<sup>16</sup>. Les liens qui se recréent passent par les références cinématographiques dont sont porteuses Irene, Raimunda et leurs deux actrices. En effet, la présence fantomatique de Maura semble évoquer ce qui manque dans *La Ciociara*, c'est-à-dire la mère de Cesira, que peut-être celle-ci essaie inconsciemment de retrouver en se réfugiant dans la région de son enfance. N'oublions pas que Magnani devait être, à l'origine du projet de De Sica, la mère de Loren. Si *Volver* offre là encore une nouvelle lecture du film original, il laisse surtout entendre, par ce retour au mythe premier, que la reconnaissance de la filiation est nécessaire à l'accomplissement de ses actrices, tout comme de ses héroïnes. Ainsi, c'est après s'être placée devant une télévision proposant des images de Magnani dans *Bellissima* (R. Rossellini, 1951) qu'Irene

reçoit la déclaration d'amour filial de Raimunda. Un nouvel ordre familial exclusivement féminin se crée, où les pères sont morts des mains de leurs femmes ou de leurs filles.

Si nous poursuivions la métaphore, cela pourrait signifier que les actrices naissent et se nourrissent les unes les autres sans que la collaboration du cinéaste soit nécessaire. Cependant, nous ne devons pas oublier que, à la fin de *Volver*, cette famille recomposée repose sur un ordre indirectement établi par les égarements du père. En faisant preuve d'un dévouement maternel envers Agustina, la voisine qui se meurt, Irene ne fait que remplacer sa mère qui a péri dans l'incendie auprès de son mari. Comme ce dernier, Almodóvar a effectué, avec ses actrices, des rapprochements *a priori* artificiels, mais qui donnent lieu à de nouvelles généalogies productives. La violence faite au corps des héroïnes renvoie métaphoriquement aux transformations subies par les actrices pour ressembler à leurs modèles. Il est alors significatif que Paula, qui échappe au viol en tuant son père, soit le personnage qui ne revendique explicitement aucune référence cinématographique. De la même façon, nous remarquerons que l'apparition d'un nouvel ordre généalogique est ce qui manque à *La Ciociara* et aux *Egarés*, où ce sont les femmes qui aspirent à transgresser les lois familiales. *Volver* semble vouloir signifier que, pour être productives, ces lois doivent être violées par les pères, de la même façon que les généalogies d'actrices dépendent du regard des cinéastes.

Cette leçon se renforce dans la mesure où Almodóvar crée un système d'échange et de correspondance entre les trois films de notre corpus. En effet, ce jeu de références entre actrices n'est pas nouveau chez lui et, à l'époque de *Todo sobre mi madre* (1999), le réalisateur espagnol a comparé Cruz à Béart, « parce qu'elle est saine, naturelle, très mignonne, pouvant porter n'importe quoi sans avoir besoin de s'arranger : elle est belle en soi. Penélope a un côté indomptable, impossible à maîtriser, proche de la folie »<sup>17</sup>. Il est vrai que la Sœur Rosa, personnage pur qui, dans un acte de générosité, couche avec un transsexuel atteint du sida, prend une décision qu'aurait pu partager grand nombre d'héroïnes de Béart. De la même façon, l'aspect *borderline* de Raimunda la place davantage en correspondance avec Odile qu'avec Cesira. Comme l'a écrit Pascale Thibaudeau, « le corps de l'acteur est le lieu où se télescopent de multiples figures [...] Toutes ces strates se fondent en un même tissu, elles se nourrissent les unes les autres jusqu'à devenir indissociables de la surface du visage »<sup>18</sup>. La figure offerte par Raimunda/Cruz présente une complexité allant au-delà d'un simple héritage provenant du mythe premier et est à l'image de l'ensemble formé par les trois films où chacun interroge et enrichit les deux autres par de multiples éclairages.

Au sein de ce système créé par le cinéaste espagnol mais qui tient en premier lieu grâce aux actrices, Cruz dépasse la simple comparaison avec Loren et trouve, entre une mère italienne et une grande sœur française, un patrimoine génétique cinématographique qui lui attribue son caractère unique. De plus, la réception de son travail à cette occasion entretient de mystérieuses similitudes avec celle de l'interprétation de Loren en son temps, comme une preuve que le mythe référé est plus que jamais vivant<sup>19</sup>. Effectivement, ce dernier vit grâce aux nouvelles lectures qu'offrent *Les égarés* et *Volver* à *La Ciociara*, ainsi qu'à son statut de référence au moment d'aborder ces deux films récents et au lien qu'il assure entre eux. De la même façon, en créant cet ensemble et en s'y inscrivant, *Volver* affiche une véritable identité artistique. En tournant son regard vers l'âge d'or cinématographique, il s'interroge et apprend à se connaître. Ancré au milieu d'autres œuvres contemporaines avec lesquelles il dialogue, il se forge une identité et nous démontre par la même occasion que cette tendance au rétrospectif n'est pas nécessairement préoccupante. La raison d'être de *Volver* pourrait bien être de nous révéler que, par ces liens permettant de multiples circulations et perceptions, le cinéma demeure perpétuellement vivant.

## Bibliographie

### –Ouvrages

- Gaffez, Fabien, *Emmanuelle Béart*, Paris, Nouveaux mondes éditions, 2005.  
 Morin, Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil, 2001.  
 Philippon, Alain, *André Téchiné*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.  
 Strauss, Frédéric, *Pedro Almodóvar, conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994.

### –Articles

- Lemarié, Yannick, « Acteur, acté et forme », in Libois, Jean-Louis, Lucet, Sophie (ed.), *Double jeu*, « L'acteur créateur », Caen, Presses universitaires, 2003, p. 25-34.  
 Thibaudeau, Pascale, « Greffes et transplantations de tissus filmiques : une métaphore à la manière de Pedro Almodóvar », *La Licorne, Du maniérisme au cinéma*, Poitiers, MSHS, 2003, p. 195-211.

### –Articles de presse

- Carrière, Christophe, « Pedro Almodóvar : les fleurs de son secret », *Première*, n°267, 06/1999, p. 148-151.  
 Grassin, Sophie, De Bruyn, Olivier, « Le grand entretien : Emmanuelle Béart », *Première*, n°361, 03/2007, p. 58-67.  
 Kifla, Thierry, « Sophia Loren : prima donna », *Studio Magazine*, n°125, 07-08/1997, p. 122-129.  
 Lefort, Gérard, Peron, Didier, « Faire le film avant l'oubli », *Libération*, 07/03/2007, p. II.  
 Murat, Pierre, « André Téchiné : "J'ai toujours été un décalé" », *Télérama*, n°2797, 20/08/2003, p. 38-42.

-DVD

Téchiné, André, *Les égarés*, Paris, Wild Side Vidéo, 2004.

## Notes

- <sup>1</sup> E. Morin, *Les stars*, Paris, Seuil, 2001, (Collection « Points essais »), p. 38-39.
- <sup>2</sup> Après le Prix d'interprétation à Cannes, Loren remporta le David di Donatello, le British Academy Award, le Prix des New York Film Critics, le Golden Globe et l'Oscar.
- <sup>3</sup> T. Kifla, « Sophia Loren : prima donna », *Studio Magazine*, n°125, 07-08/1997, p. 122-129, p. 127.
- <sup>4</sup> P. Murat, « André Téchiné : j'ai toujours été un décalé », *Télérama*, n°2797, 20/08/2003, p. 38-42, p. 38-39.
- <sup>5</sup> Après *L'oro di Napoli* et *La Ciociara*, De Sica dirigea Loren dans *Boccaccio 70* (1962), *I sequestrati di Altona* (1962), *Ieri, oggi e domani* (1963), *Matrimonio all'italiana* (1964), *I girasoli* (1970) et *Il viaggio* (1974).
- <sup>6</sup> T. Kifla, *art.cit.*, p. 127.
- <sup>7</sup> *J'embrasse pas* (1991), *Les égarés* (2003), *Les témoins* (2007).
- <sup>8</sup> S. Grassin, O. De Bruyn, « Le grand entretien : Emmanuelle Béart », *Première*, n°361, 03/2007, p. 58-67, p. 64.
- <sup>9</sup> F. Gaffez, *Emmanuelle Béart*, Paris, Nouveaux mondes éditions, 2005, p. 9-10.
- <sup>10</sup> G. Lefort, D. Peron, « Faire le film avant l'oubli », *Libération*, 07/03/2007, p. II. Gaffez remarque que, avec Odile, Béart « incarne en même temps, une mère courage et une femme au fort appétit sexuel [...] Ce n'est pas nouveau dans sa carrière, à ceci près que l'actrice semble ici hésiter entre ces deux natures ». F. Gaffez, *op. cit.*, p. 23-24.
- <sup>11</sup> Interview figurant sur le DVD du film (Wild Side Vidéo, 2004).
- <sup>12</sup> « ce qui est à l'œuvre dans son cinéma [...] se joue entre les deux figures de la souillure et de la purification ». A. Philippon, *André Téchiné*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988, (Collection « auteurs »), p. 106.
- <sup>13</sup> Le terme est de Yannick Lemarié. Lire : Y. Lemarié, « Acteur, acté et forme », in *Double jeu*, « L'acteur créateur », Jean-Louis Libois, Sophie Lucet (ed.), Caen, Presses universitaires, 2003, p. 25-34.
- <sup>14</sup> Je remercie Cristina Huertas et Jaime Chávarri de m'avoir fait remarquer ces liens intertextuels.
- <sup>15</sup> P. Thibaudeau, « Greffes et transplantations de tissus filmiques : une métaphore à la manière de Pedro Almodóvar », *La Licorne, Du maniérisme au cinéma*, Poitiers, MSHS, 2003, p. 195-211, p. 199.
- <sup>16</sup> Pedro Almodóvar : « Le personnage de Carmen était très proche de ces femmes au foyer, ces ménagères jouées par Sophia Loren, et surtout Anna Magnani, toujours en train de crier après les enfants, mal habillées, dépeignées, confrontées à toutes sortes de problèmes ». F. Strauss, *Pedro Almodóvar, conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994, p. 55.
- <sup>17</sup> C. Carrière, « Pedro Almodóvar : les fleurs de son secret », *Première*, n°267, 06/1999, p. 148-151, p. 150.
- <sup>18</sup> P. Thibaudeau, *art.cit.*, p. 206.
- <sup>19</sup> Au moment de tourner *Volver*, la situation de Cruz est similaire à celle de Loren à l'époque de *La Ciociara*. Comme cette dernière, elle a tenté avec succès l'expérience hollywoodienne. En revenant au cinéma espagnol et face à la caméra

---

d'un de ses réalisateurs fétiches, Raimunda lui permet de révéler une nouvelle maturité. Cruz remporta le prix d'interprétation à Cannes, mais passa à côté de l'Oscar.

## *Anima / Animus dans La cabeza del durmiente de José María Guelbenzu*

LYDIE ROYER  
*Université de Reims*

*La cabeza del durmiente* est un roman paru en 2003. Il raconte l'aventure d'une jeune fille qui, après avoir « réveillé » son frère, Pedro, le dormeur, découvre qu'elle-même s'est aussi métamorphosée. Le titre est allégorique et évoque l'univers onirique du roman. Le personnage féminin a un rôle significatif dans le roman : elle navigue dans un monde à la fois réel et imaginaire. Elle est à la fois dans l'espace du dehors et dans l'espace du dedans. Elle rêve, mais parfois elle reste à demi éveillée durant son sommeil. Elle s'appelle Claudia ; âgée de neuf ans, c'est elle, la médiatrice qui guide l'action principale, annoncée dès la première page comme le projet du livre, selon le cliché inaugural des contes :

C'est l'histoire d'une fillette qui a aidé son frère à franchir le seuil de l'adolescence, à découvrir sa force face aux adultes, à ne pas fermer les yeux face à l'incompréhensible ni à l'indésirable et à initier la rencontre avec cette partie méconnue de lui-même qui demeurerait occulte ; en l'aidant et en lui ouvrant cette porte-là, la fillette découvrit qu'elle était forte, astucieuse et vaillante ; et tout cela survint le jour où son frère[...] eut besoin de son intelligence[...] et bien sûr, de son amour<sup>1</sup>.

La métamorphose annoncée des deux personnages dans la situation initiale révèle que cette aventure tient à la fois du récit fantastique et du conte de fées. Pour analyser le rôle du personnage féminin dans cette aventure, je m'appuierai sur les figures archétypiques d'*anima* et d'*animus* décrites au début du XX<sup>e</sup> siècle par Carl Jung. Selon Jung, « l'*anima* est la personification de la nature féminine dans l'inconscient de l'homme. L'*animus* est la partie masculine inconsciente qui s'exprime en chaque femme »<sup>2</sup>.

Outre ces archétypes qui se projettent dans l'univers inconscient de chacun, l'importance du rêve dans la situation initiale est mise au service d'un processus dynamique maintenant un conflit entre les deux personnages qui réussissent à se projeter dans un autre monde. Selon Jung, le rêve n'est pas simplement l'exercice du désir refoulé défini par Freud mais l'expression de fortes potentialités dans nos vies. Le rêve est

le messager de l'inconscient qui permet de découvrir les parties obscures de l'autre et de soi-même.

*La Cabeza del durmiente* propose une structure narrative en trois parties en adéquation avec la destinée des protagonistes. La dualité du sens du titre justifie celle du récit qui propose en parallèle deux histoires différentes avec un jeune homme et une jeune fille mais celles-ci se révèlent complémentaires grâce à l'union des personnages dans le dénouement. Toutes les catégories du récit (personnages, objets, temps, espace) s'articulent autour du double, caractéristique du fantastique. L'enchâssement des deux récits successifs se déroule selon un subtil montage entre chapitres pairs et impairs, entre un monde réel et un monde surnaturel et propose un enrichissement des perspectives à la fin du roman. Le double récit est indispensable à la compréhension de l'intervention de l'*ánima* auprès du jeune homme : Claudia, la sœur, symbolise également la fée dans le monde surnaturel.

La situation initiale se passe dans un univers réel : une famille dont les deux enfants sont seuls à la maison pendant les vacances de Noël. La maison se trouve dans une vallée et symbolise l'espace de l'autorité et du refuge. C'est aussi le monde de référence de Claudia dont la constante présence près de la fenêtre annonce sa propension à l'imagination et au rêve. L'absence des parents laisse prévoir un événement traumatique et justifie un besoin d'affection et de communication de la part de Pedro, le garçon, puni par son père. Plus âgé que sa sœur, il se sent supérieur et fuit systématiquement la présence de celle-ci, surtout quand elle est avec ses amies. À la fois orgueilleux et introverti, Pedro incarne la « persona »<sup>3</sup>, c'est-à-dire l'image idéale de l'homme fort auprès de ses camarades. Cependant, dans sa chambre, il est le dormeur qui hurle la nuit et réclame de l'aide pendant son sommeil. Claudia est un personnage « du jour » ; elle est plus extravertie, plus curieuse et dialogue facilement avec les membres de sa famille ; elle est constamment préoccupée par les cauchemars de son frère. Opiniâtre et tenace, elle observe tous les gestes et les bruits de la maison, mais elle est constamment préoccupée par les cauchemars de son frère. Aussi, les inquiétudes de Claudia à propos de ce qui se passe dans la tête du dormeur maintiennent la tension du texte. Ne parvenant pas à trouver de réponses aux cauchemars continuels de Pedro, elle décide d'entrer dans le rêve de celui-ci, mais sans savoir comment. La grande caractéristique de cette figure féminine est sans doute sa curiosité et sa volonté de découvrir le secret de son frère.

Les pensées de Claudia mettent l'accent sur l'opposition entre les deux mondes, le réel et l'imaginaire. L'aventure onirique est double et maintient une certaine tension dans le texte parsemé de questions sans réponses, sorte de quêtes perpétuelles de sens qui maintiennent le personnage en éveil et renvoient à la notion d'« incertitude », cette hésitation entre une explication surnaturelle et une explication naturelle,

développé par Tzvetan Todorov<sup>4</sup> dans son essai *Introduction à la littérature fantastique*. L'alternance constante entre le style indirect libre et l'omniscience à la troisième personne contribue à révéler l'intériorité de ce personnage féminin en proie à l'hésitation, toujours entre rêve et état de veille. Sa décision de rêver ce que rêve son frère insiste sur la bipolarité du récit onirique. Le narrateur met l'accent sur la hantise de ce personnage d'abandonner une partie d'elle-même dans le rêve. Entrer dans le rêve d'un autre est une tâche quasi impossible mais seul celui-ci parvient à combler les insatisfactions ou les limites du monde réel.

L'entrée dans l'inconscient de l'autre nécessite un récit plus vaste et un espace plus mythique dans la deuxième partie du roman, semée de personnages légendaires. Il s'agit d'un récit littéraire de rêve. Ainsi le récit inaugural qui place Claudia dans un cadre réel est enrichi par l'aventure surnaturelle du second récit. Celui-ci raconte le cheminement initiatique d'un jeune homme qui, après avoir désobéi à son père en quittant le domaine familial, se perd dans la forêt. La lecture progresse, comme dans un conte de fées, au rythme du voyage du jeune homme vers un monde inconnu. La forêt, lieu traditionnel d'aventures et de métamorphoses, représente le monde de l'inconscient et des zones obscures. Toute la seconde partie du livre marque les confrontations et les rencontres destinées à illustrer comment le jeune homme, séparé de sa famille, se défend seul sur un chemin interdit. C'est le lieu de l'épreuve que doit réaliser Pedro avant d'entreprendre son cheminement intérieur et d'atteindre ainsi son *anima* qui, dans ce roman, n'est pas destructrice. L'*anima* est incarnée dans cet espace par une fée, caractéristique du merveilleux. La fée surgit d'abord pour aider le jeune homme à sortir d'une tour où il était enfermé, un topos propre au conte féerique. Elle apparaît souvent sous le nom de « la jeune fille ». Dans la forêt, son rôle consiste à observer la conduite du jeune homme, à lui indiquer le chemin à suivre, à lui donner des conseils et à lui offrir sa protection. En outre, elle incarne des valeurs nobles et chevaleresques, comme le dévouement et le respect. Elle est capable de se mesurer aux forces masculines. Elle dispose d'une certaine autonomie et disparaît souvent par magie. Elle est présente dès que le jeune homme est menacé dans la forêt. À l'instar de Psyché qui surprend Cupidon dans son sommeil, elle réveille progressivement l'âme du jeune homme, encore endormie et retenue par l'inconscient. Elle guide le dormeur vers la voie de la conscience. Elle incarne également le personnage féminin annoncé dès le départ, dont l'action est nécessaire à l'épanouissement spirituel du personnage masculin :

Comme un imberbe, tu as commencé ton chemin, tu as défié ton père, tu as défié la vallée et la forêt et tu as fini par perdre la tête si facilement que ma présence t'est devenue inévitable. N'oublie pas, cependant, que

tu continues à être ce que tu étais, car je ne t'ai rien offert qui ne se trouve qu'en toi. Ce que tu as découvert est plus puissant que toute l'aide que je pourrais t'apporter<sup>5</sup>.

Le surgissement de l'*anima* chez le garçon réveille en lui un moi assez humble et enfantin, signe de souvenirs et d'attitudes enfouis dans l'inconscient. Le début de sa métamorphose commence par une chute vers le bas, une plongée symbolique dans l'inconscient qui, paradoxalement, marque son éveil ou sa lucidité. La prise de conscience de son nouvel état se caractérise par la découverte de la clarté, signe de la renaissance du moi :

Je suis tombé effrayé, mais lorsque je tombais, la peur se dégagea de moi comme un vêtement et je continuai à tomber, nu, vers le fond de l'abîme qui ne se terminait jamais ; j'étais, là moi, comme si je m'attendais moi-même et je me suis reconnu car il n'y avait pas d'obscurité mais de la clarté ; une clarté totale,[...].C'est pourquoi, je te demande humblement de me recevoir à nouveau, pour que je puisse arriver là-bas et rentrer aussitôt afin de lutter pour ma vie<sup>6</sup>.  
– Reçois-moi comme tu l'as fait auparavant. [...]. Je veux lutter<sup>7</sup>.

La plongée du jeune homme nu dans cet espace souterrain au fond de l'abîme est l'épreuve d'une dépossession, une sorte de mort initiatique dans un univers sombre pour accéder à cette part d'ombre, cette autre dimension invisible et méconnue de son être. La quête de la chaleur affective et maternelle semble être nécessaire à son évolution sexuelle pour devenir un homme viril et continuer à lutter seul. Ainsi le jeune homme se confronte à son *anima* et surmonte ainsi sa peur antérieure. Son évolution spirituelle se caractérise donc par ce passage d'un monde à un autre, du monde inconscient au monde conscient, de la chute à l'élévation, de l'obscurité à la clarté. Dans l'espace imaginaire de la forêt, avec sa cape protectrice, la fée représente l'autre figure irréaliste et invisible de Claudia qui transmet au héros les qualités féminines, lui permettant de dévoiler ses émotions refoulées :

Le jeune homme tendit les bras vers elle. La jeune fille, pour toute réponse, ouvrit sa cape et le couvrit. Soudain elle le cache comme le soleil cache le nuage qui passe léger sur le bout de terre exposé à la chaleur des rayons ; quand passe l'ombre fugace et que réapparaît la lumière, la jeune fille est seule. À l'endroit où ils étaient deux, maintenant il n'y a plus qu'une ombre face aux yeux de n'importe quel étranger<sup>8</sup>.

Le dénouement est marqué par une sorte de conciliation des contraires évoqués dans la situation initiale entre le frère et la sœur. De la structure bipolaire du récit inaugural, résulte cet accouplement où les deux personnages ne font qu'un, une sorte d'union érotique annoncée au

début qui se réalise entre le féminin et le masculin, ou entre le corps et l'esprit.

Plus qu'un vol réel ou onirique, l'auteur insiste sur le voyage intérieur du jeune homme qui rend compte de ses sensations merveilleuses de délivrance, de sa capacité à défier les peurs de la nuit et à se confronter au monde des adultes. L'image dynamique du vol vers sa maison natale le place au-dessus de toutes les menaces qui, auparavant, avaient anéanti sa liberté :

Mais il volait surtout à l'encontre d'une sensation nouvelle qui l'avait obligé à s'arrêter. [...] Il avait écarté la peur. Tout était différent maintenant : il ressentait la présence de la jeune fille en lui comme un élargissement de son esprit et quand bien même il ne savait pas ce que cela signifiait, il comprenait que son attitude avait changé. Rien n'était pareil qu'auparavant...<sup>9</sup>.

Pedro accède à une révélation magique, une sorte de reconnaissance de son autre moi dans la jeune fille. La matérialisation de ses cauchemars évoqués dans la situation initiale apparaît dans le dénouement au moment où il parvient à les éliminer. Son épanouissement spirituel est mis en relief par la nouvelle direction de son envol vers un nouvel espace sans contraintes. L'élément féminin joue un rôle salvateur dans ce récit de rêve.

La circularité du récit est manifeste dans la métamorphose des personnages qui s'opère par un glissement du dehors vers le dedans. En ce qui concerne Claudia, comprendre le rêve de son frère nécessite d'abord de bien se connaître soi-même. La présence de l'*animus* est utile pour délivrer cet inconscient contenu dans la psyché féminine. Une des figures de l'*animus* semble incarnée par le grand-père, souvent en voyage, qui disparaît et réapparaît comme par magie. Il représente le sage, qui connaît les secrets de la famille et raconte des histoires anciennes. Ses discours très philosophiques portent sur des données abstraites, le temps, la mort, et sur les contraires qui contribuent à surprendre davantage la jeune fille dans ses interrogations : « D'autre part, vous êtes très opposés. Lui, il est solaire et toi tu es lunaire... Le jour et la nuit se suivent, mais ne se rencontrent pas, c'est un grave problème<sup>10</sup> ».

Cette révélation renvoie également à Jung à propos de la différence entre les sexes. Claudia représenterait la femme paradigmatique de l'altérité et de la duplicité. En général, les symboles, soleil et lune, illustrent les conflits d'amour entre les deux sexes : l'*anima* représente donc la femme lunaire, à la fois contraire et complémentaire de l'homme, face à l'*animus* masculin solaire et rationnel. À ce propos, Mircea Eliade propose une autre approche du symbole de la lune qui illustre traditionnellement la métamorphose des protagonistes dans les contes fantastiques et qui trouve un écho dans le rôle de la fée, dans *La*

*cabeza del durmiente* : selon Eliade, la lune symbolise la renaissance après la mort, alors que le soleil ne participe pas à l'avenir du cosmos.

La lecture du roman de José María Guelbenzu s'oriente incontestablement vers l'évolution psychologique de Claudia qui se dévoile à travers le corps, révélateur de la problématique de la connaissance. Chez l'héroïne de *La Belle au Bois Dormant*, le mouvement corporel correspond à une prise de conscience face à la réalité, alors que, dans le roman de Guelbenzu, la métamorphose magique du corps, mise en relief par la répétition de l'adjectif « incompréhensible », souligne le difficile passage du doute à la lucidité. Il s'agit d'un moment mêlé à la fois d'éveil spirituel et de doute face à un monde insoupçonné où le réel coexiste avec l'imaginaire. Cette concentration intérieure est manifeste également dans *La Belle au Bois Dormant* et le lecteur se trouve confronté brusquement au personnage féminin qui découvre que quelque chose agit, à son insu, dans la demeure la plus intime de son être et lui donne de l'énergie :

Quelque chose était en train de se mouvoir à l'intérieur de Claudia malgré sa difficulté à comprendre ; c'était une sensation de certitude qui accompagnait l'incompréhensible ; mais comme l'incompréhensible lui parvenait difficilement, de la même façon que le prince de la *Belle au Bois Dormant* entre les buissons, la sensation de certitude s'associait à la clarté à travers une foule de sentiments contradictoires qui l'entouraient. Et ce mouvement insufflait du courage à Claudia<sup>11</sup>.

Claudia est l'incarnation de la féminité comme la *Belle* endormie qui se réveille également après un long sommeil. La présence du rêve dans ce roman rend similaire la métamorphose des deux protagonistes. Le rêve est la porte étroite dissimulée qui permet d'atteindre les recoins les plus intimes et obscurs de l'âme de Claudia. Selon Jung, « le rêve décrit la situation intime du rêveur, situation dont le conscient ne veut rien savoir, ou dont il n'accepte la vérité et la réalité qu'à contrecœur »<sup>12</sup>. En effet Claudia voudrait s'approprier le rêve de l'autre mais sans rester elle-même prisonnière de celui-ci. L'intervention de l'*animus* et de l'*anima* est illustrée par les éléments opposés, jour et nuit, symboles de la conscience dans la mythologie grecque. Dans le rêve éveillé de Claudia, la nuit apporte l'ombre qui symbolise à la fois l'inconscient et la rencontre difficile avec cette partie ignorée de soi-même. L'apparition de l'ombre masculine derrière les fenêtres maintient le personnage dans un monde double et fantastique. Les éléments (fenêtre, rideau, vitre, eau) indiquent néanmoins une ouverture sur le monde invisible qui pousse le personnage à sortir de ses gonds, à sauter dans cet espace inconnu où jaillit la lumière. La frontière entre monde objectif et imaginaire est toujours problématique et se caractérise par la situation de Claudia, de l'autre côté de la fenêtre, appuyée contre la vitre et aux prises avec

*l'animus* pour se libérer elle-même avant de voler au secours de son frère. Le sentiment d'horreur qu'elle éprouve est sans doute la reconnaissance de sa propre condition de prisonnière à travers l'autre, de sorte que son déplacement ou saut dans le vide est symbolique d'une quête d'identité. Le personnage opère une entrée en elle-même avant de reconnaître l'autre ; elle réussit à briser la glace qui la séparait de l'âme du frère encore endormi. L'apparition de l'ombre masculine dans son rêve illustre la découverte de cet *animus* qui lui permet d'être plus autonome, plus sereine et de s'unir à son frère :

Soudain une ombre extraordinaire se leva, au milieu de fenêtres éteintes qui se distinguaient à peine. L'air endurci comme un verre, la retenait. Dans l'une des fenêtres, il y avait une figure. « Pedro ! » s'entendit-elle crier en étendant les mains en avant. Le verre avait disparu et traversait maintenant un rideau d'eau [...] Elle ferma les yeux et sauta dans le vide ; elle courut comme le vent pour le rattraper. [...] Ils flottaient sur la masse noire de cimes et volaient ensemble. Il n'y avait pas d'espace pour la crainte entre eux car ils s'étaient reconnus<sup>13</sup>.

La disparition du verre marque la rupture des illusions dans lesquelles le moi est encore emprisonné. L'ombre, ici, n'est pas destructrice mais plutôt constructrice. Claudia se détache du milieu familial et intègre le monde inconnu et merveilleux de son frère. Le rêve est un travail qui nous transforme et qui nous déplace vers un autre monde. Le jour et la nuit se joignent ; inconscient et conscient se trouvent liés dans ce glissement d'un lieu à un autre. Aussi bien Claudia et son frère ont-ils réussi à rêver ou à voler. L'envol de Claudia vers la figure de *l'animus* traduit l'imagination active et positive. Toute l'écriture du roman est empreinte de l'errance, de l'imaginaire, de l'impression de rêve, mouvement ou quête vers une révélation sur soi. Suspendus dans l'espace, ils sont éloignés des lois qui, jadis, les contrôlaient et avaient frustré leurs désirs, et ils sont liés l'un à l'autre, au-delà des rôles imposés par la société pour maintenir la distinction des sexes : il reçoit *l'anima* et elle reçoit *l'animus*. De cette façon, chacun entre en relation avec la partie inconsciente ou refoulée de son esprit. Pedro découvre pour la première fois cette part ignorée et primitive, refoulée, de lui-même, fondement indispensable à la connaissance de soi :

Elle avait volé vers les traces de son frère, elle l'avait atteint et tous deux étaient immobiles et unis, suspendus en l'air, contemplant la scène qui se déroulait sous leurs corps. On vit le jeune Pedro parcourir des yeux l'espace qui l'entourait [...] et l'entendre dire : –C'est pour la seconde fois, le jour de ma naissance sous la protection de la nouvelle lune <sup>14</sup>.

Le jeune garçon découvre et intègre un autre état qui lui permet de développer ses facultés féminines enfouies et de trouver son équilibre.

Selon Mircea Eliade, le vol est une sorte d'expérience mystique qui caractérise le dépassement de la condition humaine. Le parcours vertical au-dessus des ombres et des ténèbres les aide à se confronter à leurs propres confits intérieurs. L'union intime entre l'être masculin et l'autre féminin justifie cette solidarité étroite et presque amoureuse entre les deux frères, annoncée à la première page du roman. Tous les deux font un parcours d'abord descendant puis ascendant pour atteindre leur maturité et la clarté. Les deux espaces, les deux temps (jour et nuit), symboles de la condition humaine, opposés au départ, se rapprochent, illustrant la réconciliation entre les deux adolescents :

–La nuit est à l'intérieur comme le jour ; au-dedans de nous. Ils se rencontrent toujours et se séparent ; l'un ne peut vivre sans l'autre ; et bien qu'ils ne puissent pas parvenir à l'exprimer ni à se l'expliquer, elle savait qu'elle avait changé autant que son frère car elle avait une sensation de plénitude et de nouveauté différente de toutes celles qu'elle avait connues auparavant. C'était, pensait-elle, lorsqu'une fée cesse d'être transparente<sup>15</sup>.

La circularité du texte symbolise la rencontre entre le masculin et le féminin, le rêve de l'un dans la pensée de l'autre. Malgré le titre du roman, le narrateur souligne la prise de conscience du personnage féminin face à cet univers fantastique qui sommeillait en elle. Elle découvre que le jour donne naissance à la nuit, c'est-à-dire que la lumière est indispensable à chaque être pour prendre conscience de l'obscurité en soi.

La lecture de *La Cabeza del durmiente* devient cette aventure héroïque mais lente, infinie et soumise à de multiples interprétations. Cette « mise en abyme » du rêve dans le rêve ou de l'image du corps du jeune homme à l'intérieur du corps de la fée illustre ce processus difficile d'intériorisation nécessaire à la plénitude de l'être. Claudia ressemble à une fée : elle amène son frère à passer du stade du sommeil au stade de la conscience ou du stade de l'ignorance au stade de la connaissance. L'écriture de deux modalités d'existence (imaginaire et réelle) dévoile ainsi le double régime de l'imagination créatrice à la fois diurne et nocturne. Leur aventure est une belle histoire d'amour fantastique, signe de la résolution de leurs conflits antérieurs :

Claudia rêva qu'une fée marchait à travers la forêt à la lumière du matin. [...] La grande Vallée et la Forêt : deux corps réunis en un seul [...] Le jeune héritier portait en lui le secret qui unit le jour et la nuit [...] Claudia et son frère se regardèrent. Claudia ne s'était jamais senti de toute sa vie aussi satisfaite et heureuse qu'en ce moment-là. Elle se sentait assez vaillante pour avoir brisé le chagrin de son frère. C'était incroyable et émouvant. Seule, elle avait ouvert en grand l'esprit du

dormeur et il lui avait témoigné sa reconnaissance. Elle ne parvenait pas à dire qui des deux avait le plus changé<sup>16</sup>.

La constante interrogation implicite de Claudia sur le sens caché de sa victoire finale révèle aussi bien l'espace inépuisable du rêve que l'aspect insondable de toute quête d'identité. Son parcours rappelle le voyage d'*Alice aux pays des merveilles*. Ainsi, l'effet fantastique de ce roman se trouve essentiellement dans la confrontation du lecteur avec l'épanouissement spirituel de Claudia. Les doutes qu'elle avait, au départ, s'estompent et elle devient plus sereine et sage. Elle garde à la fois une dimension humaine et sacrée ; sa métamorphose provient de cette immense énergie intérieure qu'elle a pu transmettre à son frère et qui l'a surtout métamorphosée. Ce personnage rejoint la définition de la fée que donne Jean Paul Corsetti dans le conte de Lewis Carroll (1865) : « les fées ne sont pas à l'extérieur du monde des hommes, dans une sorte d'utopie, inaccessibles et idéales, mais elles se révèlent en ce sens qu'elles habitent les personnages, les transforment de l'intérieur »<sup>17</sup>.

L'originalité de Guelbenzu consiste à changer la structure du conte traditionnel de la *Belle au Bois Dormant* dans la mesure où c'est la fée qui réveille le garçon. Ce changement n'est pas gratuit mais voulu par l'auteur. La jeune fille domine le roman du début à la fin, acquiert plus de qualités et atteint son but : elle réveille le dormeur, sorte de magie du conte merveilleux que l'auteur adapte à l'environnement moderne des enfants qui doivent vaincre leurs peurs. Cette figure de la femme en tant que guide d'un homme plutôt jeune rappelle le personnage de Béatrice, guide de Dante au paradis dans la *Divine Comédie*, et est présente dans d'autres romans précédents de Guelbenzu comme *El peso en el mundo* et surtout *El esperado* où Regina éveille la sensualité de León, un jeune homme de quinze ans.

L'écriture d'une double aventure héroïque, menée en parallèle par deux enfants de sexes masculin et féminin, incite non seulement à lire la complexité de l'âme humaine, mais à s'interroger sur la nature des rôles dédiés à chaque sexe par rapport aux stéréotypes habituels. Ce roman construit comme un conte, contient une dimension pédagogique et au lieu de mener le lecteur à hésiter, l'invite plutôt à une réflexion sur les comportements masculin et féminin dans la société espagnole ainsi que sur l'éducation de l'enfant, thème d'actualité en Espagne où de récentes réformes tendent vers une nouvelle politique familiale. D'autres auteurs espagnols ont essayé le récit fantastique comme Juan José Millás, (*No mire debajo de la cama*, 1999) au profit du thème de la séparation des couples qui réapparaît dans son dernier roman (*Dos mujeres en Praga*, 2003). Mais José María Guelbenzu, à l'instar de Lewis Carroll, conserve à la fois l'héritage de la littérature européenne pour enfants, fidèle à la tradition du merveilleux, et l'effet fantastique pour élaborer ce récit

initiatique de l'enfance à l'âge adulte et garder l'émotion du personnage féminin entre rêve et réalité. Chaque adulte peut lire dans ce conte l'image de sa condition rêvée et mesurer ses forces et ses limites. *L'anima* et *l'animus* représentent néanmoins les deux faces d'une même personne, l'une, le féminin, liée à l'Éros, à l'émotion, et l'autre, le masculin, liée à l'esprit et à la volonté. L'apport du féminin au masculin ou plutôt l'aide de Claudia à Pedro dans le roman de Guelbenzu renvoie au propos de Carl Jung, dans son ouvrage *Rêves d'enfant* : « la femme est la destinée de l'homme. Sans elle, l'homme reste dans les airs, il n'a pas de racines [...] C'est elle qui l'enracine dans la terre »<sup>18</sup>.

Ainsi, la destinée de l'homme ou plutôt l'épanouissement spirituel de l'homme ne serait pas possible sans *l'anima*, symbole de cette présence féminine inconsciente, utile, et qui jaillit de manière imprévisible des profondeurs inconnues de l'âme de l'être masculin.

### Bibliographie.

- Corsetti, Jean Paul, « Gel ou métamorphose des fées » in *La littérature Fantastique, Colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, 1991.  
 Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1959.  
 Fontana, David, *Le Langage secret des rêves*, Paris, Solar, 1995.  
 Guelbenzu, José María, *La cabeza del durmiente*, Madrid, Alfaguara, 2003.  
 Jung, C. Gustav, *Rêves d'enfants*, Paris, Albin Michel, 2002.  
 —, *L'âme et la vie*, Paris, Buchet/Chastel, 1963.  
 Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

---

### Notes

<sup>1</sup> «Ésta es la historia de una niña que ayudó a su hermano a cruzar el umbral de la adolescencia, a descubrir su fortaleza ante sus mayores, a no cerrar los ojos ante lo incomprendible ni lo indeseable y a iniciar el encuentro con una parte desconocida de sí mismo que permanecía oculta; y al ayudarlo y abrirle esa puerta, la niña descubrió que era fuerte, astuta y valerosa; y todo eso comenzó a suceder el día en que su hermano... tuvo necesidad de su inteligencia... y claro está, de su amor». *Ibid.*, p. 15

<sup>2</sup> David Fontana, *Le Langage secret des rêves*, Paris, Solar, 1995, p. 38.

<sup>3</sup> C. G. Jung, *L'âme et la vie*, p. 139.

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 31.

<sup>5</sup> «Como un imberbe has iniciado tu camino, has retado a tu padre, has retado al valle y al bosque y has podido perder la cabeza con tanta facilidad que mi presencia se hizo inevitable. No olvides sin embargo, que sigues siendo el que eras, porque no te he ofrecido nada que no estuviera dentro de ti. Lo que has descubierto es más poderoso que toda cuanta ayuda pudiera proporcionarte». *Ibid.*, p. 257.

<sup>6</sup> «Caí aterrado, pero cuando caía, el miedo se desprendió de mí como una ropa y seguí cayendo, desnudo, hacia el fondo del abismo que no terminaba nunca; y allí

---

estaba yo, como aguardándome y me reconocí porque no había oscuridad sino claridad; una claridad total, [...]. Por eso te pido humildemente que me recibas otra vez, para que pueda llegar allí y volver luego para luchar por mi vida”. *Ibid.*, p. 235-236.

<sup>7</sup> “Recíbeme como lo hiciste antes. [...] quiero luchar”. *Ibid.*, p. 235.

<sup>8</sup> “El joven tendió los brazos hacia ella. La muchacha, por toda respuesta, abrió su capa y lo cubrió con ella. En un instante lo ocultó como oculta el sol una nube que pasa ligera sobre el pedazo de tierra expuesto al calor de sus rayos; cuando pasa la fugaz sombra y reaparece la luz, la muchacha está sola. Donde había dos ahora sólo hay una ante los ojos de cualquier extraño”. *Ibid.*, p. 201.

<sup>9</sup> “Pero sobre todo, volaba al encuentro de una sensación nueva que le había hecho detenerse finalmente : había apartado el miedo. Todo era distinto así, sentía la presencia de la muchacha dentro de él como un ensanchamiento de su propio espíritu y aún sin saber qué era lo que significaba, comprendía que su actitud había cambiado [...] Nada era igual que antes”. *Ibid.*, p. 267.

<sup>10</sup> “—Por otra parte, sois muy opuestos. Él es solar, tú eres lunar...El día y la noche se siguen pero no se juntan, ése es un problema serio”. José María Guelbenzu, *La Cabeza del durmiente*, *Ibid.*, p. 216.

<sup>11</sup> “Algo se estaba moviendo en el interior de Claudia a pesar de su entendimiento a medias. Era como una sensación de certeza que acompañase a lo incomprensible ; pero así como lo incomprensible se abría paso dificultosamente, lo mismo que el príncipe de la bella durmiente entre las zarzas, la sensación de certeza se abría igualmente camino hacia la claridad, a través de la maraña de sentimientos contradictorios que la rodeaban. Y ese momento generaba en Claudia valor”. *Ibid.*, p. 219.

<sup>12</sup> C. G. Jung, *L'âme et la vie*, Paris, Buchet/Chastel, 1963, p. 75.

<sup>13</sup> “Una sombra extraordinaria se alzó de repente, llena de ventanas apagadas que apenas se distinguían. En una de las ventanas, había una figura. « Pedro ! », se oyó gritar ella volviendo a echar las manos delante. El cristal había desaparecido, ahora atravesaba una cortina de agua [...] Cerró los ojos y saltó al vacío ; corrió como el viento para alcanzarlo [...] flotaban sobre la masa negra de copas volando juntos. No había espacio para el temor entre ellos porque se habían reconocido”. José María Guelbenzu, *La cabeza del durmiente*, *op. cit.*, p. 252.

<sup>14</sup> “Ella había volado tras el rastro de su hermano, lo había alcanzado y estaban ambos inmóviles y unidos, suspendidos en el aire, contemplando la escena que se desarrollaba debajo de ellos. Vieron al joven Pedro recorrer con la vista el espacio que lo rodeaba [...], y le oyeron decir : —Ésta es, por segunda vez el día de mi nacimiento, bajo la protección de la luna nueva”. José *Ibid.*, p. 268-269.

<sup>15</sup> “La noche está dentro [...] como el día : dentro de nosotros. Siempre se encuentran y se despiden ; no pueden vivir el uno sin la otra, [...] Y a pesar de no acertar a expresarlo ni a explicárselo, sabía que ella había cambiado tanto como su hermano, porque tenía una sensación de plenitud y novedad distinta de todas las que conoció antes. Era, pensó, como cuando un hada deja de ser transparente”. *Ibid.*, p. 283-284.

<sup>16</sup> “Claudia soñó que un hada caminaba por el bosque a la luz de la mañana. [...] el Valle y el Bosque : dos cuerpos reunidos en un solo. El joven heredero tenía dentro el secreto que une el día y la noche [...] Claudia y Pedro se miraron. Claudia nunca en su vida se había sentido tan satisfecha y feliz como en ese

---

momento. Se sentía tan valerosa como para haber roto la pesadumbre de su hermano. Era increíble y emocionante. Había abierto de par en par la cabeza del durmiente ella sola y él se lo reconocía. No acertaba a decidir quién había cambiado más de los dos”. *Ibid.*, p. 275-276. p. 280.

<sup>17</sup> Jean Paul Corsetti, « Gel ou métamorphose des fées » in *La littérature Fantastique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1991, p. 130.

<sup>18</sup> C. G. Jung, *Rêves d'enfant*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 47.

# Hercule et les Sibylles

MARC SALVAN-GUILLOTIN

*Historien d'Art, Toulouse*

S'il a maintes fois été évoqué à une échelle large, le thème que je souhaite aborder ne l'a été que très rarement pour la zone pyrénéenne<sup>1</sup>. L'objet de cette communication est de mieux cerner l'apparition de thèmes « modernes » (comprendre par là « surtout issus de la Renaissance » et se détachant de l'iconographie strictement médiévale) au sein des décors qui ont été peints ou sculptés dans les sanctuaires des Pyrénées centrales entre la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> et le tout début du XVII<sup>e</sup> siècle. Le champ de vision choisi est relativement resserré, et n'a pas pour ambition de couvrir l'intégralité de la chaîne : ainsi, nos regards se porteront essentiellement sur les décors religieux des hautes vallées pyrénéennes, en effectuant quelques incursions dans le proche piémont, ainsi qu'à Saint-Bertrand-de-Comminges.

J'avais déjà abordé cette région si particulière voici quelques années dans le cadre du colloque *La femme existe-t-elle ? Existe la mujer ?*<sup>2</sup> Mon étude portait sur les sujets féminins, et surtout sur les représentations qu'avaient données commanditaires et artistes des pécheresses, notamment par le biais des Cavalcades des péchés capitaux (**fig. 1**), thème fréquent dans les églises rurales sous l'Ancien Régime<sup>3</sup>. Je regrette cependant de ne pas avoir alors mieux « planté le décor » en expliquant le contexte stylistique, et surtout iconographique qui avait vu, dans les Pyrénées, s'épanouir ce thème. C'est pourquoi, et sans couvrir la question de façon exhaustive, je me permets ici d'évoquer de manière fugitive ces deux points, afin de mieux contextualiser mon propos.

## **Les décors pyrénéens de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle : définition elliptique des caractéristiques majeures**

L'aire géographique considérée est bien évidemment rurale, reculée, même s'il ne faut pas la considérer comme totalement repliée sur elle-même : les Pyrénées sont, et ont toujours été, des lieux de passage vers ou en provenance de l'Espagne, voire même de beaucoup plus loin. Le voyage médiéval et moderne vers Saint-Jacques de Compostelle justifie et illustre à lui seul ce fait : on traversait la chaîne en tous sens, on s'arrêtait parfois à ses pieds, momentanément ou de manière plus

pérenne. Néanmoins, l'activité artistique s'y est manifestée dans la plupart des cas sous des atours nettement archaïques.

En effet, si l'on considère les productions locales sous l'angle des trois caractéristiques qui, dans le cadre d'une analyse plastique et esthétique, permettent d'évaluer (de façon souvent caricaturale cependant) les « qualités stylistiques » d'une œuvre médiévale ou moderne, le résultat s'avère très évocateur : qu'il s'agisse de productions peintes ou sculptées, le rendu de l'espace est toujours approximatif, l'individualisation des personnages quasi inexistante, et le traitement du corps quant à lui empreint de maladresses (**fig. 2**). D'un point de vue stylistique, inhabileté et archaïsmes sont donc de mise au sein de ces ensembles montagnards...

Qu'en est-il (et c'est ce qui, aujourd'hui, nous intéresse plus particulièrement) de l'aspect iconographique de ces productions ? Se montre-t-on ouvert aux nouveautés ? Les adopte-t-on ? Sont-elles au contraire rejetées, donc absentes du *corpus* ? La période qui nous occupe est d'autant plus idoine pour évaluer ce fait qu'elle est caractérisée par de nombreux changements : le monde s'est élargi avec la découverte des Amériques, les orages du protestantisme grondent encore, la Contre-réforme tente de réorienter le traitement des sujets les plus critiqués par les protestants. L'analyse des décors montre que rares sont les nouveautés adoptées en ces lieux : quelques exemples significatifs le prouvent. Ainsi, et ceci en dépit des critiques maintes fois proférées par la Réforme catholique, le traitement du thème de la Crucifixion reste bel et bien médiéval, la Croix étant encore entourée des multiples personnages, soldats, badauds et figurants directement issus de la *Légende dorée* (**fig. 3**). De même, la peur de l'enfer donne encore lieu à des scènes dantesques qui conservent, comme en plein Moyen Âge, leur caractère terrifiant, hurlant et suffocant, car peuplées de démons cruels et hybrides (**fig. 4**).

Tout ceci n'est pas une particularité pyrénéenne, mais plutôt le fait de certaines régions, notamment frontalières et rurales, qui sont longtemps restées fidèles à ce qu'elles connaissaient depuis longtemps, et surtout aux formules éprouvées, voire efficaces : le fait que bon nombre des saints représentés sur les retables ou les parois soient essentiellement des protecteurs ou des guérisseurs du monde paysan le prouve. Ceux-ci veillent sur la communauté villageoise et ses animaux, la rassurent et sont aptes à résoudre ses problèmes. Ainsi, Antoine protège les porcs (**fig. 5**), Saturnin guérit les moutons du tournis (**fig. 6**), Véronique (**fig. 7**) veillant pour sa part sur les tisserands, les producteurs de laine, ceci au sein d'une région naguère réputée pour sa production de draps.

Fidélité à ce que l'on connaît et conservatisme laissent donc peu de place à l'introduction de nouveautés, qu'elles soient stylistiques ou iconographiques. Elles apparaissent cependant parfois, toujours

timidement, et surtout dans les rares foyers artistiques importants ou moyens, comme Saint-Bertrand-de-Comminges, cité phare qui, surplombant la plaine commingeoise, marquait la jonction entre piémont et hautes vallées. Pour les autres, et si les commanditaires les retenaient, les composantes de ce souffle nouveau n'apparaissaient toujours qu'avec vingt ou trente années de retard par rapport aux centres urbains, comme Toulouse par exemple.

### « Nouveautés », « Modernité » : définition et incidences dans la zone pyrénéenne

Qu'entend-t-on d'ailleurs par « nouveautés iconographiques », par « thèmes modernes » ? Ces termes englobent différents sujets qui, pour la plupart, sont issus de la culture antique, et principalement de la mythologie. Dans les grands centres artistiques, surtout en Italie, ils ressurgissent au XV<sup>e</sup> siècle : l'Antiquité devient alors la référence absolue, valorisée par opposition à l'art « gothique », barbare pour les esprits éclairés de l'époque, car considéré comme issu des goths. La Rome antique devient dès lors le mètre étalon dans les domaines philosophiques ou artistiques, incluant peinture, sculpture et bien entendu architecture. Sans revenir sur les réalisations majeures du temps, non plus que sur les génies qui ont marqué à tout jamais l'art occidental, rappelons les symboles absolus de cette pensée humaniste dans le domaine des décors monumentaux, symboles d'autant plus importants qu'ils furent immédiatement copiés puis diffusés, notamment par le biais des gravures. Sous l'impulsion de ce courant rénovateur, Raphaël réalisa, sans doute entre 1508 et 1511, la fameuse *Ecole d'Athènes* (fig. 8) qui, en plein Vatican, affirmait la sainteté de la pensée antique, et établissait de fait la corrélation entre les philosophes et les théologiens. A la même époque, et à peu de distance, Michel-Ange peignait la voûte (fig. 9), puis les murs de la Chapelle Sixtine (1508-1541), décor au sein duquel apparaissent non seulement les ancêtres du Christ, mais aussi ceux et celles qui avaient annoncé sa venue.

Le rôle de ces thèmes, nouveaux pour l'époque, est donc de réunir civilisation païenne et monde chrétien : on remonte le cours du temps, de façon à y puiser des préfigurations de l'histoire biblique, voire des parents du Christ. La croyance dans le fait que les anciens avaient eux aussi bénéficié de l'annonce de la venue du Sauveur s'imposa de façon prégnante.

Comment et dans quelle mesure ces sujets se manifestèrent-ils dans les Pyrénées ? D'un point de vue quantitatif, le conservatisme ambiant fit amplement barrage à ces innovations, ce qui explique la rareté des thèmes antiquisants dans le contexte religieux. Cependant, deux sujets se font l'écho de la mouvance générale : les sibylles et Hercule. Partons à

leur rencontre et poussons les portes de ces lieux de culte modestes et secrets...

### **Du verbe à l'image : évolutions des thèmes sibyllins**

Le thème sibyllin est ancien, et a constamment évolué depuis l'Antiquité. C'est au Moyen Orient que le premier témoignage relatif à l'existence d'une sibylle apparaît par le biais d'Héraclite d'Ephèse, dont les propos furent repris dans les *Dialogues pythiques* de Plutarque. Ce dernier précise qu'elle a « mille ans d'âge », et qu'elle est dotée d'une « bouche délirante ». Le caractère premier de la sibylle est donc essentiellement abstrait : en ionien, son nom signifie « volonté divine » (*théoboulé*), autrement dit incarnation surhumaine, voix prophétique, mais en aucun cas être de chair et d'os. Peu à peu pourtant, cette abstraction se matérialise et devient palpable : une sibylle « Erythrae », désignée par le nom de la ville ionienne dont elle est censée être originaire, apparaît sous la plume des auteurs. Celle-ci est dotée d'une famille, certes fluctuante, mais qui lui assure une réalité tangible : elle est apparentée à Noé ou à Salomon (tour à tour son frère ou son prétendant), parfois aussi à Zeus dont elle serait la fille. Souvent décrite comme un être hybride, issu d'un pêcheur, d'un berger, ou même d'un prêtre babylonien, elle est également présentée comme étant la prêtresse d'Apollon qui, le cruel, lui aurait accordé la vie éternelle, sans cependant lui allouer la jeunesse perpétuelle. Malgré ce flou identitaire, elle est constamment désignée comme dotée de talents prodigieux qu'elle met à profit dans le cadre de discussions philosophiques, d'activités divinatoires, ou plus simplement dans la pratique de la harpe. Les *Livres sibyllins* censés contenir ses oracles, mais en réalité composés dans les milieux juifs d'Alexandrie entre 140 et 75 av. J.-C, ainsi qu'au sein de cercles chrétiens, étaient précieusement conservés au Capitole romain. Il est donc intéressant de constater que la perception de la sibylle fut évolutive et fluctuante : abstraction vite matérialisée, dotée d'un nom, d'une famille, donc d'une histoire, puis passant à la postérité par le truchement de ses oracles couchés sur le parchemin. Ne manquait plus que la multiplication, le dédoublement : ce fut chose faite, notamment par Virgile, qui se référa à une sibylle qu'Enée était allé consulter à Cumes, et qui devint célèbre auprès des romains. Une autre sibylle, cette fois-ci tiburtine, fit son apparition, avant que Varron ne porte le nombre des prophétesses à dix, en les dotant de noms de lieux : Erythraée, Cumes, Tibur, Delphes, Phrygie, Samos, Cimmérie, Hellespont, Perse et Libye. A chacune furent attribués des oracles relatifs à la Passion, prophéties dont la paternité revenait en fait à l'*Institution divine* de Lactance. Au XV<sup>e</sup> siècle, deux nouvelles sibylles, Agrippa et Europa, virent rejoindre la liste, ceci correspondant sans doute à la volonté de placer ce groupe sur un pied d'égalité avec celui des prophètes et des apôtres.

Désormais matérialisées, mais seulement par la parole ou l'écrit, les sibylles ne le furent plastiquement qu'à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, surtout en Italie, où on les représenta fréquemment, même si leur iconographie n'était pas encore totalement fixée. Le pas ne fut franchi qu'au XV<sup>e</sup> siècle, moment où le cardinal Orsini les fit représenter dans son palais romain, peu avant 1438. Elle y étaient différenciées les unes des autres par l'âge, le costume, et les attributs. Cette propension à l'individualisation s'affirma en 1481, quand le dominicain Filippo Barbieri fit paraître son *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum*, ouvrage qui décrivait les sibylles avec beaucoup de précision, et dont tous les artistes suivants (dont Michel-Ange) s'inspirèrent. Vers 1475 se fit jour un traitement typiquement français du sujet<sup>4</sup>, dans lequel les prophétesses étaient munies d'attributs spécifiques et prononçaient des paroles relatives à l'intégralité de la vie du Christ qui ne varièrent plus par la suite : citons à titre d'exemple la Sibylle de Tibur, qui tient une main coupée, en référence aux soufflets que Jésus reçut sans se plaindre, ou encore la delphique, qui présente un jonc tressé car Lactance lui faisait prédire le Couronnement d'épines.

Au vu de ces faits, et face à la complexité du thème, quelles sont ses manifestations au sein de l'espace pyrénéen ? Les commanditaires, les peintres ou huchiers se sont-ils inscrits dans la mouvance générale consistant à représenter ces femmes mythiques avec une constante croissante ? La réponse est d'ores et déjà positive : les sibylles apparaissent à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, non seulement au sein des ensembles produits dans les grands centres artistiques, mais aussi dans les chapelles rurales les plus retirées.

### **Les assemblées sibyllines dans les Pyrénées**

Différentes solutions thématiques se manifestent au sein du *corpus*, permettant de définir plusieurs groupes. Les sibylles accompagnent souvent prophètes et patriarches, auxquels elles sont unies la plupart du temps afin de former des couples. Parfois, leur présence dans l'église s'explique par celle d'un Jugement dernier représenté à proximité, évènement qu'elles annoncent. Enfin, et plus rarement, on trouve la représentation de la légende de l'*Ara Coeli*, sujet qui fait se rencontrer une sibylle et l'empereur Auguste.

Le type iconographique consistant à présenter conjointement les sibylles et les prophètes ou les patriarches est très ancien et se caractérise par sa récurrence. Les peintures de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine en sont l'exemple le plus célèbre et peut-être le plus marquant. C'est un schéma iconographique qui s'inspire largement des écrits de Filippo Barbieri, ce dominicain qui, rappelons-le, fixa en 1481 les caractéristiques sibyllines de manière durable. Dès le XV<sup>e</sup> siècle, cette rencontre entre visionnaires masculins et féminins permit de mettre en parallèle leurs

prophéties. Les message s'en vit renforcé car il en devint transversal : délivré par des représentants des deux sexes, il l'était à la fois par le monde païen et le peuple de Dieu. Ces unions prophétiques varièrent d'un endroit à l'autre, les couples étant souvent interchangeables.

L'exemple le plus grandiose en terres pyrénéennes se rencontre dans le chœur des chanoines de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges<sup>5</sup> (**fig. 10**). Ici, c'est dans le bois qu'ont été représentées les prophétesses aux alentours de 1535-1550. Au nombre de douze, elles sont juxtaposées les unes aux autres sur les dorsaux septentrionaux des stalles. Les attributs qui les caractérisent sont parfois reportés sous forme de marqueteries sur le pourtour des arcatures qui les encadrent. Ils font pour la plupart référence à l'iconographie française définie par Emile Mâle<sup>6</sup>. Nous trouvons successivement la cimmérienne, l'européenne, la persique, la phrygienne, la libyque, celles d'Hellespont, de Tibur, de Delphes, de Samos, d'Agrippa, d'Erythrée (**fig. 11**), et de Cumès (**fig. 12**). Les devineresses font écho aux prophètes et patriarches qui ont été sculptés juste en face d'elles, sur le côté méridional du chœur. Ici, elles allient leurs prophéties à celles de Daniel, Jérémie, Isaïe, Jonas, Amos, Osée, Esdras, David, Moïse, Josué, Abraham, Obeth, ainsi qu'aux paroles prononcées par un treizième individu qui ne peut malheureusement pas être identifié faute d'inscription le désignant formellement. Avant de quitter Saint-Bertrand-de-Comminges, soulignons le fait qu'ici les devins sont également accompagnés par les apôtres qui, comme eux, évoquent des épisodes de la vie du Christ, mais de façon différente, de manière à ce que « les âges du monde se rencontrent et se reconnaissent »<sup>7</sup>, élargissant l'Histoire et agrandissant la cité de Dieu.

La composition qui se trouve sur le buffet d'orgue de l'abbatiale de Saint-Savin en Lavedan est quant à elle beaucoup plus fruste (**fig. 13-14**). L'ensemble est daté de 1557 par une inscription qui indique HOC ORGANU FACTU FUIT AD HONOR TOTIUS CURIE CELESTIS AN 1557. Les sources mentionnent cependant la réparation d'un orgue (peut-être antérieur à celui-ci ?) menée dans l'église en 1515<sup>8</sup>. L'on sait aussi que les religieux ont réceptionné un instrument de ce type le 23 août 1618<sup>9</sup>. L'analyse stylistique du buffet permet d'assurer qu'il est en fait formé de l'amalgame d'éléments réalisés à différentes époques et dont les plus récents pourraient vraisemblablement être datés du XVIII<sup>e</sup> siècle. Une œuvre composite donc... La zone qui nous intéresse se trouve sur le flanc oriental du buffet, et juxtapose sept personnages placés en pieds sous des arcatures. Ceux-ci peuvent clairement être identifiés à des prophètes et des sibylles, même si l'absence d'inscriptions nominatives empêche de reconnaître précisément certains d'entre eux. Néanmoins, celui qui se trouve le plus à gauche renvoie à David, car il est accompagné d'une harpe. En allant plus vers la droite, on reconnaît

aussi la sibylle d'Hellespont à la Croix qu'elle tient à ses côtés. Elle est accompagnée par celle de Tibur, qui porte la main symbolique, et par celle d'Agrippa, munie de son fouet. Tous ces personnages sont représentés dans le cadre d'une « dispute », certains s'exprimant en pointant l'index, d'autres en comptant leurs arguments sur leurs doigts.

L'église Saint-Martin de Sariac-Magnoac a elle aussi conservé des représentations sibyllines, à nouveau accompagnées de prophètes (**fig. 15-17**). La composition, datable du XVI<sup>e</sup> siècle, occupe les quatre vouûtains du chœur, sur lesquels les devins sont groupés deux par deux, de part et d'autre des symboles du Tétramorphe qui apparaissent au sein de *tondi*. Les couples sont les suivants : Isaïe-sibylle cimmérienne, Jonas-sibylle phrygienne, David-sibylle persique et Elie-sibylle européenne. Chaque individu est vêtu à la mode du temps, désigné par un phylactère ondoyant au-dessus de sa tête, mais non doté d'attributs. De même qu'à Saint-Savin, nous assistons ici à une discussion savante, menée avec animation et à renfort de *computs* digitaux. La présence de ces personnages se justifie pleinement, car les parois de l'église sont décorées de peintures contemporaines qui, bien que très effacées, rapportent de façon détaillée les principaux événements de la Passion, faits qui sont traditionnellement annoncés par sibylles et prophètes. On notera à titre d'exemple qu'à proximité de la pythie phrygienne a été représentée la Résurrection, événement dont elle se veut l'annonciatrice.

Clôturons ce bref inventaire par la mention du décor qui se trouve dans l'église ariégeoise du village de Sentein<sup>10</sup> (**fig. 18-20**). L'observation des costumes qui sont portés par les personnages a permis de dater ces peintures de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Le programme est beaucoup plus monumental que dans l'église précédente, car ses diverses composantes ont été réalisées à très grande échelle. Il est aisé de reconnaître son organisation générale : les douze sibylles sont peintes dans la première travée, la seconde est occupée par un Arbre de Jessé et un Jugement dernier, douze prophètes trouvant place dans la troisième. Malheureusement, le mauvais état de conservation de l'ensemble empêche parfois de cerner tous les détails de la composition, surtout concernant la zone allouée aux sibylles : elles sont disposées côte à côte, sous de grands baldaquins peints en grisaille et sont accompagnées, fait assez rare dans la région, par de grandes inscriptions aujourd'hui peu lisibles, mais dont on peut penser qu'elles font référence à leurs prophéties. Les attributs qu'elles arborent permettent de reconnaître entre autre la sibylle européenne et son épée, celle de Samos avec un berceau, celle d'Hellespont et sa Croix, et enfin la sibylle phrygienne arborant sa traditionnelle croix-étendard. Parmi les prophètes on reconnaît Abdias, Aggée, Amos, Habacuc, Joel, Jonas, Malachie, Michée, Nahum, Osée, Sophonie et Zacharie. La présence de cette auguste assemblée, et notamment celle des sibylles, est en grande partie justifiée

par celle, dans la travée centrale, du Jugement dernier qu'elles annoncent. Traditionnellement, c'était plutôt à celle d'Erythrée qu'était confié ce rôle<sup>11</sup>, car on lui attribuait un poème acrostiche décrivant les « Quinze signes » et annonçant la seconde venue du Sauveur dans le but de séparer les bons des mauvais. Ce texte avait été traduit du grec au latin, mis en musique, et chanté à partir du X<sup>e</sup> siècle dans les églises au cours de la nuit de Noël. Il fut à nouveau traduit au XIII<sup>e</sup> siècle, cette fois en langues vernaculaires, parmi lesquelles le provençal, le castillan et le catalan, région dans laquelle il est encore parfois chanté aujourd'hui<sup>12</sup>.

Annoncer le retour du Christ n'est pas le seul rôle dévolu à ces différents personnages, car ils ont aussi pour mission d'accompagner la représentation de l'Arbre de Jessé qui a été peint face au Jugement dernier. Ici, ce n'est pas encore la seconde venue qui ressort de leurs prédictions, mais bel et bien la première : Jésus figure au sommet, accompagné par sa Mère et toute sa généalogie. Le décor de l'église de Sentein offre donc, par le truchement des images clefs que sont le Jugement et l'Arbre de Jessé, une vision presque complète des prophéties annoncées par les devins du monde païen et de l'*Ancien Testament*. La corrélation établie entre les sibylles et le thème de la généalogie christique ressort d'un autre type de représentation dont l'évocation complètera cette étude...

### **Un sujet plus rare : la légende de l'Ara Coeli**

Deux lieux de culte situés dans la zone géographique évoquée ici ont conservé des représentations du célèbre thème rapportant l'origine de l'église de l'Ara Coeli. Il s'agit des églises Saint-Mercurial, à Vielle-Louron (**fig. 21-22**), et Saint-Félix d'Armenteule (où seul subsiste un fragment de la scène).

L'épisode<sup>13</sup> raconte que l'empereur Auguste, en proie au doute alors que le sénat lui proposait de le diviniser de son vivant, s'était rendu auprès de la sibylle de Tibur afin qu'elle lui indique si le monde verrait jamais naître un homme plus puissant que lui. La prophétesse lui désigna alors le ciel où apparut une Vierge tenant un enfant dans ses bras. Au même moment, une voix s'éleva et déclara « Haec est ara coeli » (« Celui-ci est l'autel du ciel »). L'empereur refusa dès lors de se faire déifier et fit construire l'église romaine de l'Ara Coeli sur l'autel de laquelle il fit graver ces paroles prophétiques.

L'évènement, qui est censé se dérouler en 38 av. J.-C., fut mentionné par les historiens grecs Malala, Suidas et Cedrenus qui supposaient une entrevue entre Auguste et la pythie qui lui annonça la venue du Christ. Au XII<sup>e</sup> siècle, Godefroi de Viterbe remplaça cette pythie par une sibylle, et un écrivain anonyme un peu postérieur évoqua le premier la sibylle de Tibur en racontant la légende telle qu'on la connaît. Par la suite, les *Mirabilia urbis Romae*, la *Légende dorée*, le *Speculum Humanae Salvationis* et les

Mystères se chargèrent de diffuser très largement le sujet. Il fut notamment joué dans le *Mystère du Vieil Testament*, qui fut lui-même fréquemment imprimé, donc diffusé, en 1500, 1520 et 1542. Il fut aussi présenté en France dès le XV<sup>e</sup> siècle, comme à Rouen pour la Noël 1474, à Lyon en 1538 et 1541, à Meaux en 1547, à Draguignan en 1557, à Paris de 1500 à 1580.

La première figuration du sujet remonterait à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, et plus précisément aux alentours de 1285, moment où il aurait été peint sur la voûte de l'église de l'Ara Coeli par Pietro Cavallini<sup>14</sup>. Malheureusement, l'ensemble a aujourd'hui disparu, et n'est plus documenté que par une miniature contemporaine. Cette composition marque en tout cas le premier jalon d'une longue série d'œuvres réalisées par les plus grands noms, parmi lesquels Van Eyck, Rogier Van der Weyden (**fig. 23-24**), Antoine Caron (**fig. 25**), Pierre de Cortone, ou encore Domenico Ghirlandaio... Le thème fut souvent choisi pour figurer au sein de verrières, comme à Saint-Léger-lès-Troyes, Saint-Parres-les-Tertres, Ervy, Saint-Alpin de Châlons, Evreux, Sens, au château de Fleurigny, ou encore, plus proche de nous, à la cathédrale d'Auch (**fig. 26**). Il semble que la rencontre entre l'empereur et la sibylle soit plus rare dans le contexte sculptural, même si elle figure à la tour de Beurre de la cathédrale de Rouen avant 1501<sup>15</sup>, ou encore sur le portail d'entrée de la sacristie du Salvador d'Ubeda réalisé entre 1450 et 1543<sup>16</sup> (**fig. 27-28**).

Fait particulièrement original, et unique à notre connaissance, dans les deux églises pyrénéennes, le sujet accompagne l'Arbre de Jessé, que la sibylle désigne à Auguste<sup>17</sup> (**fig. 21**). En général, le thème était plutôt mis en corrélation avec d'autres épisodes, au premier rang desquels figurait l'Annonciation, suivie de la Nativité, de l'Annonce faite aux Mages et de leur hommage rendu au jeune Sauveur. Dans le cas des représentations pyrénéennes, sa mise en relation avec l'Arbre de Jessé ne fait qu'accroître l'importance de la sibylle : elle annonce non seulement l'arrivée du Fils de Dieu, mais désigne aussi à l'empereur son entière ascendance. Ce rapprochement a aussi pour rôle de mettre en exergue le personnage de la Vierge, en cette période de très forte marialisation, tout en rappelant l'importance de l'Incarnation. Sa vision est donc démultipliée, amplifiée, et fait d'elle le passeur privilégié entre le monde païen et la culture chrétienne.

Curieusement, à Vielle-Louron, ce n'est pas la traditionnelle sibylle de Tibur qui préside la scène, mais celle de Cumès, comme indiqué par l'inscription LA SEVILA CUMANA qui l'accompagne. La même caractéristique a été remarquée au Salvador d'Ubeda<sup>18</sup> (**fig. 28**). Ce phénomène de remplacement était fréquent à l'époque, et on le rencontre aussi sur le vitrail de la cathédrale d'Auch (**fig. 26**), où c'est la sibylle libyque qui est mentionnée. Les inversions de ce type sont parfois

anciennes, et, ces images s'inspirant les unes les autres, il n'est pas étonnant d'en retrouver l'écho dans les productions tardives. On peut par ailleurs penser que le modèle dont ont bénéficié les artistes de Vielle-Louron avait lui-même subi l'influence d'une source telle que celle des *Bucoliques* de Virgile où c'est la « prophétie de Cumès », et non celle de Tibur, qui est avancée :

Le voici le dernier âge prédit par la prophétie de Cumès  
La grande série des siècles recommence  
Voici que revient aussi la Vierge, que revient le règne de Saturne  
Voici qu'une nouvelle génération descend des hauteurs du ciel  
Daigne seulement, chère Lucine, favoriser la naissance de l'enfant qui  
verra, pour la première fois, disparaître la race de fer, et se lever sur le  
monde entier la race d'or<sup>19</sup>.

Il faut donc considérer ce traitement pyrénéen du sujet comme particulièrement original : le remplacement de la sibylle de Tibur par celle de Cumès, la juxtaposition de la vision de l'Ara Coeli à l'Arbre de Jessé laissent suspecter des influences et des sources d'inspiration qui restent à découvrir. De manière plus générale, la présence de ce thème au sein d'un décor datant de l'extrême fin du XVI<sup>e</sup>, voire du début du XVII<sup>e</sup> siècle, doit être perçue comme une survivance, et mise sur le compte de la culture conservatrice du lieu. En effet, ailleurs, on considère en général que le sujet, particulièrement apprécié durant la Renaissance, disparaît définitivement après le Concile de Trente, car fort critiqué par les protestants.

L'évocation des thèmes issus de l'Antiquité au sein de l'espace pyrénéen ne serait pas complète si l'on ne mentionnait un autre personnage qui, même s'il y est plus rarement représenté, ne manque pas d'importance : il s'agit d'Hercule...

### **Hercule, vainqueur du vice**

Rencontrer la figure d'Hercule au sein d'ensembles datant du XVI<sup>e</sup> siècle n'est pas chose étonnante, car la Renaissance en fit l'un des personnages les plus appréciés des commanditaires qui le firent figurer tout aussi bien en contexte profane (certains de ses travaux agrémentent par exemple les parois extérieures du palais de Charles Quint à Grenade) que religieux (il apparaît, de même que la sibylle de l'Ara Coeli au Salvador d'Ubeda). Les exemples sont donc légion à l'échelle européenne. Considérant l'état actuel des recherches et découvertes dans les Pyrénées Centrales, le héros n'apparaît qu'à deux reprises, maigre écho de cette mouvance plus large. On croise en effet le fils de Jupiter au sein de deux ensembles dont la confrontation est intéressante : le premier correspond au buffet d'orgue de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges (**fig. 29**), et le second à la peinture murale qui orne la paroi occidentale de l'église Saint-

Brice de Guchen (vallée d'Aure) (**fig. 30**). Avant d'évoquer plus précisément ces deux ensembles, intéressons-nous aux raisons qui justifient l'engouement pour le héros...

Dès le Moyen Âge, il était considéré comme une préfiguration majeure du Sauveur, et les similitudes entre son existence et le destin du Fils de Dieu étaient souvent évoquées. Cette tendance s'affirma à la Renaissance, fait illustré notamment par le poème *Hercule chrétien* qui établissait clairement le parallèle entre le héros et le Messie, au point que leurs existences finissaient par se confondre. Outre ceci, Hercule personnifiait la vertu, ce qui fit rapidement de lui un symbole de droiture, de bonté et de piété. Cette idée avait pour origine l'allégorie de Prodikos, dont Xénophon a rapporté l'apologue qui indique que le jeune demi-dieu, dut un jour choisir entre le vice et la vertu :

Héraklès venait de sortir de l'enfance pour entrer dans la jeunesse ; il était à l'âge où les jeunes gens devenus déjà maîtres d'eux-mêmes laissent voir s'ils entreront dans la vie par le chemin de la vertu ou par celui du vice. Etant sorti de chez lui, il s'était assis dans un lieu solitaire et se demandait laquelle de ces deux routes il allait prendre, quand il vit venir à lui deux femmes de haute taille...<sup>20</sup>

Le récit nous apprend que l'une d'elles s'appelle Félicité, mais que ses ennemis la surnomment Volupté. Elle propose au héros d'emprunter un chemin fait de plaisirs faciles. La seconde, qui se prénomme Vertu, lui décrit quant à elle une longue route faite d'âpres efforts qui lui permettront d'obtenir des choses dont il pourra réellement jouir, et surtout de mériter les récompenses des dieux dans la vie future. Hercule opte finalement pour la seconde proposition, ce qui le charge d'une haute connotation morale et le désigne dès lors comme dompteur des vices. Cette réputation fit de lui un modèle dont les louanges furent chantées par Dante, Coluccio Salutati ou encore du Bellay.

C'est cette double image de préfigure du Christ et de héros du bien qui justifie sa présence au sein des ensembles pyrénéens : il y est désigné comme l'exemple à suivre, placé sur un pied d'égalité avec les figures des vertus qui ont parfois été peintes ou sculptées dans les lieux de culte.

La première représentation que nous évoquons ici se trouve sur le revers de la façade de l'église Saint-Brice de Guchen, en vallée d'Aure (**fig. 30**). Ici, le héros adopte l'aspect d'un homme trapu, peint dans des tons bruns, figure dans laquelle certains ont parfois reconnu à tort un homme sauvage. La massue qu'il tient appuyée sur ses épaules permet clairement d'aller dans le sens d'une identification du héros. Malheureusement, la zone dans laquelle il se trouve a perdu une bonne partie de son décor, ce qui nous prive du contexte exact dans lequel les commanditaires l'avaient fait représenter, et par la même du sens exact de sa présence à cet endroit. Cependant, subsistent à peu de distance, sur

la même paroi mais de l'autre côté de la porte d'entrée, des représentations de squelettes (peut-être un Dit des trois morts et des trois vifs), ainsi que l'inscription VAE VAE VAE HABI[TANTIBUS] IN TERRA APO[CAL]IPSIS VIII, qui est une référence claire à l'Apocalypse. Le sens de cette juxtaposition thématique semble relativement claire : Hercule, modèle de force et de sagesse, est figuré ici en tant que vainqueur de la mort et du péché.

La seconde représentation pyrénéenne peut être considérée comme plus savante, car elle se situe sur le buffet de l'orgue de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges<sup>21</sup> (**fig. 29**). L'ensemble a été commandé par l'évêque Jean de Mauléon, prélat érudit proche des cercles humanistes de son époque, et donc familier des sujets alors à la mode. Ce personnage fastueux occupa le siège épiscopal de 1523 à 1551, époque durant laquelle fut sans aucun doute réalisée l'œuvre. Hercule est représenté dans le cadre de ses travaux, qui ont été sculptés sur le buffet, sous forme de panneaux juxtaposés les uns aux autres. On rencontre ainsi successivement la Lutte contre le cerbère (**fig. 31**), la Mise à mort de l'hydre de Lerne (**fig. 32**), le Combat contre le lion de Némée (**fig. 33**), le Passage du fleuve Evénos (**fig. 34**), et la lutte contre Antée (**fig. 35**). Hercule est aussi représenté sous les traits d'un archer au sein d'un compartiment isolé (**fig. 36**). Cet ensemble, exceptionnel dans la région de par ses dimensions et ses qualités esthétiques, symbolise à lui seul l'impact des courants iconographiques européens à l'entrée de la chaîne pyrénéenne.

Des thèmes modernes rares donc, finalement limités aux sibylles et à Hercule. La raison de cette rareté a été évoquée plus haut : nous nous trouvons dans un contexte conservateur, au sein duquel les nouveautés pénètrent avec difficulté et toujours avec du retard. Comment dès lors expliquer leur apparition et surtout comment justifier que des artistes habitués à traiter les mêmes thèmes puissent mettre leur savoir-faire au service de l'évocation de sujets qu'ils maîtrisent peu ? La réponse réside dans l'arrivée de sources extérieures dans la région, sources véhiculées par des œuvres gravées, et dont l'impact n'a été pour l'instant que peu étudié à l'échelle locale<sup>22</sup>. Ce fait est illustré par l'influence évidente qu'ont exercé des gravures de Gian Jacopo Caraglio, réalisées aux alentours de 1524, et elles-mêmes issues de dessins disparus du Rosso, sur les reliefs qui, à Saint-Bertrand-de-Comminges, évoquent les travaux d'Hercule : la confrontation entre les modèles et leur traduction est absolument passionnante car elle montre le degré d'adaptation dont étaient capables les artistes locaux (**fig. 31 et 37, fig. 34 et 38**). Le même phénomène de copie peut être détecté dans les représentations sibyllines de Sentein (**fig. 18-20**) qui, placées sous des structures architecturales, semblent directement issues de gravures apparentées à celles qui parurent dans les *Heures* de Vêrard de Simon Vostre à partir de 1488

(fig. 39-40). Copie, adaptation, réception de modèles ou de thèmes étrangers : mêmes lointains, ces courants eurent un impact dans ces endroits qui, pour être parfois conservateurs, n'en éprouvèrent pas moins le besoin d'entrouvrir de temps à autres les lourdes portes de leurs églises pour y laisser pénétrer le souffle de la modernité.

### Bibliographie sommaire

- Augé, Sylvie, Pousthomis-Dalle, Nelly, Pradalier-Schlumberger, Michèle, Pradalier, Henri, *Saint-Bertrand-de-Comminges, le chœur Renaissance – Saint-Just de Valcabrère, l'église romane*, Graulhet, Editions Odyssée, 2000.
- Bottineau-Fuchs, Yves, « La représentation de l'*Ara Coeli* à la tour de Beurre de la cathédrale de Rouen », *Gazette des Beaux-Arts*, tome CXXII, p. 31-40.
- Busuioceanu, Ad., « Une miniature inédite du XIII<sup>e</sup> reproduisant une œuvre perdue de Pietro Cavallini », *Revue archéologique*, 1928, p. 423.
- De Clercq, Carlo, « Quelques séries italiennes de sibylles », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, fascicules XLVIII-XLIX, 1978-1979, p. 105 et ss ; « Quelques séries de sibylles hors d'Italie », *Ibid.*, fascicule LI, 1981, p. 87 et ss ; « Les sibylles dans les livres des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Allemagne et en France », *Ibid.*, fascicule LII, 1982, p. 98 et ss.
- Galley, Micheline, « Les douze sibylles d'Autun – Essai iconographique », *Mémoires de la Société Eduenne*, tome LVI, fascicule 3, 2000, p. 372-386.
- Kammerer, Odile, « Recherches sur l'iconographie des sibylles en Allemagne du Sud, en Rhénanie et en Flandres à la fin du Moyen Âge », *L'information d'histoire de l'art*, 18<sup>e</sup> année, 1973, p. 26-31.
- Les peintures monumentales du XI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle – Ariège*, Images du Patrimoine, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Toulouse, Accord édition, 2004, p. 40-41, p. 90.
- Loroux, Nicole, *Les expériences de Tirésias – Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1989.
- Mâle, Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France - Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.
- Péré, André, « Les sibylles de la cathédrale d'Auch », *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, LXXXVIII<sup>e</sup> année, 2<sup>e</sup> trimestre 1987, p. 125-142.
- Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, tome second, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, Presses Universitaires de France, Paris, 1956, p. 420-430.
- Salvan-Guillotin, Marc, « Le thème de l'Arbre de Jessé dans les Pyrénées Centrales à la fin du Moyen Âge », *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, tome LX, 2000, p.135-153.
- Turcat, André, « El tema iconografico de la « vision de Augusto », en el Salvador de Ubeda », *Goya*, n°217-218, julio-octubre 1990, p.41-43.
- Turcat, André, « Sur une représentation sibylline », *De la création à la restauration – Travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, Atelier d'histoire de l'art méridional, 1992, p. 529-539.

---

## Notes

<sup>1</sup> Rappelons l'étude consacrée aux Preux qui décorent la clôture du chœur de Saint-Bertrand-de-Comminges : J.-P. Suau, « Les voies de la création iconographique profane en Comminges : les *pseudo-Preux* des douze médaillons de marqueterie de la clôture sud du chœur de Saint-Bertrand-de-Comminges (vers 1535), in *Les hommes et leur patrimoine en Comminges – Identités, espaces, cultures, aménagement du territoire*, Saint-Gaudens, Société des Etudes du Comminges, 2000, p. 669-712.

<sup>2</sup> M. Salvan-Guillot, « D'Ève à Marie : représentations féminines dans les décors monumentaux des Pyrénées au XVI<sup>e</sup> siècle », in *La femme existe-t-elle ? / ¿Existe la mujer ?*, Michèle Ramond (ed.), México/ Paris, RILMA 2 / ADEHL, p. 37-43.

<sup>3</sup> M. Salvan-Guillot, « Le thème de la Cavalcade des péchés capitaux dans la peinture murale des Pyrénées Centrales à la fin du Moyen Âge », in *Les Hommes et leur Patrimoine en Comminges - Identités, Espaces, Cultures, Aménagement du territoire*, Saint-Gaudens, Société des Etudes du Comminges, 2000, p. 651-668.

<sup>4</sup> E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France - Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, p. 253-277.

<sup>5</sup> Au sujet de Saint-Bertrand-de-Comminges, consulter avant tout l'ouvrage récent et abondamment illustré : S. Augé, N. Pousthomis-Dalle, M. Pradalier-Schlumberger, H. Pradalier, *Saint-Bertrand-de-Comminges, le chœur Renaissance – Saint-Just de Valcabrière, l'église romane*, Graulhet, Editions Odyssée, 2000.

<sup>6</sup> E. Mâle, *op. cit.*

<sup>7</sup> E. Mâle, *op. cit.*, p. 275-276.

<sup>8</sup> H. d'Agrain, *L'abbatiale de Saint-Savin*, Tarbes, 1927, p. 12.

<sup>9</sup> Ph. Bachet, *Orgues et Midi-Pyrénées*, Toulouse, Association Orgues méridionales, 1982, non paginé.

<sup>10</sup> *Les peintures monumentales du XI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle – Ariège*, Images du Patrimoine, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Toulouse, Accord édition, 2004, p. 40-41, p. 90.

<sup>11</sup> Comme le montre sa présence au sein du décor qui, au XIV<sup>e</sup> siècle décorait la Grande Audience du palais des papes d'Avignon : sur la voûte de la travée orientale figurent dix-huit prophètes, la prophétesse Anne et la sibylle d'Erythrée. Sa présence se justifiait par celle d'un Jugement dernier, aujourd'hui disparu, qui avait été peint à proximité. La sibylle porte un phylactère sur lequel est écrit un passage de la *Cité de Dieu* de saint Augustin (XVIII, v. 23) : « Voici un signe de jugement : la terre se trempa de sueur. Du ciel viendra le roi qui régnera dans les siècles. Il sera présent dans sa chair ».

<sup>12</sup> M. Galley, « Les douze sibylles d'Autun – Essai iconographique », *Mémoires de la Société Eduenne*, tome LVI, fascicule 3, 2000, p. 376.

<sup>13</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome second, *Iconographie de la Bible, I, Ancien Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 420-430 ; E. Mâle, *op. cit.*, p. 253-277.

<sup>14</sup> Ad. Busuioceanu, « Une miniature inédite du XIII<sup>e</sup> reproduisant une œuvre perdue de Pietro Cavallini », *Revue archéologique*, 1928, p. 423.

- 
- <sup>15</sup> Y. Bottineau-Fuchs, « La représentation de l'*Ara Coeli* à la tour de Beurre de la cathédrale de Rouen », *Gazette des Beaux-Arts*, tome CXXII, p. 31-40.
- <sup>16</sup> A. Turcat, « El tema iconografico de la « vision de Augusto », en el Salvador de Ubeda », *Goya*, n°217-218, julio-octubre 1990, p. 41-43 ; A. Turcat, « Sur une représentation sibylline », in *De la création à la restauration - Travaux offerts à Marcel Durliat*, Atelier d'histoire de l'art méridional, Toulouse, 1992, p. 529-539.
- <sup>17</sup> M. Salvan-Guillotin, « Le thème de l'Arbre de Jessé dans les Pyrénées Centrales à la fin du Moyen Âge », *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, tome LX, 2000, p. 146-148.
- <sup>18</sup> A. Turcat, *op. cit.*
- <sup>19</sup> Virgile, *Bucoliques*, Paris, éditions E. de Saint-Denis, 1967, p. 60.
- <sup>20</sup> Cité par N. Loraux, *Les expériences de Tirésias – Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1989, p. 148.
- <sup>21</sup> S. Augé, N. Pousthomis-Dalle, M. Pradalier-Schlumberger, H. Pradalier, *op. cit.*, p. 263-271.
- <sup>22</sup> M. Salvan-Guillotin, « Copies et adaptations : gravures de Raimondi, Caraglio ou Holbein à la source des décors pyrénéens du XVI<sup>e</sup> siècle », article à paraître dans *Les sources d'inspirations de l'art paroissial : la réception des modèles artistiques en milieu rural (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.)*, Journées d'études, Université de Toulouse II, FRAMESPA, CNRS-UMR 5136, 2006.



## Féminin sacralisé et féminin déchu (Lilith, Ève, Inanna et la Déesse)

FRANÇOISE GANGE  
*Philosophe et ethnologue*

Le Larousse définit la filiation comme « le lien de parenté unissant en ligne directe des générations entières. On parle ainsi de filiation maternelle, de filiation paternelle. De filiation légitime et de filiation naturelle ».

Cette définition a le mérite de poser d'emblée les deux axes de notre sujet concernant les femmes et la filiation : la filiation naturelle – qui est celle de la mère – est illégitime, tandis que la filiation légitime est celle du père.

Cet axiome, clef de voûte de l'ordre patriarcal, se trouve clairement énoncé dans l'Ancien Testament où le « bâtard » – fils ou fille de la mère – est mis au ban de la société et condamné.

### **Lilith ou la filiation naturelle**

C'est ce qu'illustre bien le mythe de Lilith qui fait partie de la tradition talmudique.

Rappelons que ce mythe, qui se trouve développé dans un passage du livre Kabbaliste *L'alphabet de Ben Sirah*, a pour objectif de se pencher sur la difficulté née de la coexistence des deux récits bibliques de la *Genèse* qu'on peut lire à deux pages d'intervalle, et qui donnent de l'homme et de la femme, deux définitions très différentes.

Dans le premier scénario, homme et femme sont créés ensemble, le sixième jour, au terme de tout le processus de Création, ce qui implique la notion de l'égalité féminin/masculin :

Homme et femme Il les créa.

Dieu les bénit et leur dit : « Soyez féconds, multipliez, emplissez la terre et soumettez-la »

Tandis que, dans le deuxième scénario, l'homme est créé seul, en premier, avant tout autre élément du monde, la femme étant créée en dernier, après tous les autres éléments ; elle est de plus tirée d'une côte d'Adam et conçue comme une **aide** qui lui soit assortie :

Il n'est pas bon que l'homme soit seul. Il faut que je lui fasse une aide qui lui soit assortie.

Femme relative à l'homme donc et dépendante de lui.

Afin d'expliquer cette disparité entre les deux récits de la *Genèse*, l'*alphabet de Ben Sirah* fait d'Ève, la deuxième femme d'Adam. La première étant Lilith, au parfum de soufre, puisque le mythe dit qu'ayant refusé d'être dominée par Adam –il est précisé que, dans l'acte d'amour, Lilith refusa « d'être dessous » tandis qu'Adam se positionnait au-dessus d'elle : langage symbolique qui exprime la révolte de ce personnage contre l'ordre patriarcal de l'homme dominant et de la femme dominée– elle dut quitter le jardin d'Éden, où une autre femme, plus conforme au rôle du féminin soumis, fut créée par Dieu et donnée à Adam. Il s'agit d'Ève la coupable, conçue dans l'optique biblique comme la responsable de la condition mortelle de l'humanité.

Quant à Lilith, le mythe dit que son châtement pour avoir refusé de se soumettre à l'ordre du mâle dominant, fut que « cent de ses fils devraient mourir chaque jour » : c'est-à-dire que sa descendance (filiation par la mère) était condamnée par Yahvé, le Dieu patriarcal, défenseur de la filiation par le père : filiation « légitime ».

Nombreux sont dans l'Ancien Testament les passages qui vilipendent les « fils et les filles de la Mère », enfants naturels conçus hors mariage dans les sociétés « païennes » par dessus lesquelles vint s'implanter le « peuple de Yahvé ». Ces « fils et filles de la mère » étant appelés « bâtards » tandis que leur mère est appelée la Prostituée. Et ce terme inclut tous les maux.

### **Ève ou la femme déçue dans la « deuxième histoire »**

Nous avons montré (*Avant les Dieux, la Mère universelle*) que le personnage de Lilith faisait référence à la « première histoire », première mémoire, datant de la longue culture (des époques néolithiques et sans doute antérieurement) où le féminin était sacralisé. Tandis qu'Ève symbolise la femme déçue dans la « deuxième histoire » ou histoire du féminin dominé et du viril dominant, femme « sans âme », démonisée dans un premier temps, puis recrée en servante et gardienne de l'homme, dans l'ordre patriarcal qui s'implanta vers la fin des âges du Bronze.

Les mythes de Sumer, les plus anciens décryptés à ce jour, montrent en effet qu'aux époques néolithiques, la terre était conçue comme une vaste et féconde matrice tandis que la femme était sacralisée et que la vie sociale gravitait autour du temple, à la fois lieu de récréation, de recueillement, de plaisir et de fêtes, lieu de réunion de la communauté villageoise, où se redistribuaient les richesses, où se tenaient les conseils et où se prodiguaient les soins. Chaque temple étant animé par une

Grande Prêtresse, la « Nin » à Sumer, qui incarnait la Déesse (le divin, alors féminin) sur terre.

Le temple étant aussi le lieu des hiérogamies, à une époque où l'union entre masculin et féminin était sacralisée.

Le peuple était alors constitué des « fils et filles » de la Déesse, car la filiation se faisait par la mère, chaque femme étant considérée comme une incarnation de la Déesse, Mère et Créatrice comme ce fut très longtemps le cas en Inde. La notion de « paternité » n'ayant pas encore été valorisée.

### **Le mariage patriarcal ; homme dominant, femme dominée**

Ces premiers écrits de Sumer montrent comment l'institution du mariage patriarcal, entendu au sens d'union légale de l'homme dominant et de la femme dominée, fut la pierre angulaire du nouvel ordre qui inversait radicalement les valeurs ainsi que les valences du divin : du féminin sacralisé au féminin déchu, le viril devenant divinisé tandis qu'étaient promues les nouvelles valeurs de conquête.

Les valeurs mystiques « féminines » d'adoration de la Création, disparaissant au profit de la morale guerrière qui permet d'étendre sa propre domination, dans le but d'une appropriation des sols et des richesses et de l'asservissement de tous au service de quelques-uns.

### **La nouvelle filiation par le père ou filiation légale**

C'est donc dans cet ordre patriarcal guerrier –qui organisa la destitution des femmes et leur éloignement de tous rôles, économique, politique, culturel ou social, les confinant à la sphère domestique– que la filiation par la mère ou filiation naturelle devint interdite (démonisée), tandis qu'était imposée la nouvelle filiation par le père, filiation « légale », c'est-à-dire artificielle, étayée non plus sur la nature mais sur la loi des hommes. Les enfants ne furent plus situés, dans la chaîne généalogique, par rapport à leur mère, mais par rapport à leur père dont le nom vint recouvrir et effacer celui de la mère. Les femmes disparaissant littéralement dans la culture patriarcale, fondues sous le nom du père puis de l'époux qui transmettait son nom à sa descendance de fils.

L'Ancien Testament illustre bien le fait que, dans l'ordre patriarcal guerrier, seuls père et fils ont un nom qui leur appartient et peuvent former une descendance ; le fils étant l'héritier des biens du père, et son soutien dans ses vieux jours en même temps qu'il est le seul à pouvoir l'ensevelir. Mère et fille(s) n'ayant pour rôle imposé que de servir les hommes du foyer, celui du père puis celui de l'époux, en renonçant à tout bien personnel, à toute activité ou initiative personnelle et à toute décision concernant l'avenir des enfants.

Il n'est pas inintéressant de remarquer ici que les sociétés patriarcales traditionnelles ont laissé aux femmes, encore aujourd'hui, comme unique

territoire d'action « sociale », ce qui concerne la sphère du mariage, institution-pivot de l'ordre du mâle dominant. Elles ont, très symboliquement, eu pour vocation de trouver l'homme qui sera l'époux de leur fille ou l'épouse de leur fils, comme c'est toujours le cas dans l'Inde traditionnelle par exemple ou dans certains pays de la sphère musulmane.

Étant entendu que l'épouse est toujours choisie pour ses qualités de dévouement, patience, douceur, générosité, capacité de travail, d'endurance, toutes qualités gravitant autour de la sphère « servile », où elle est sommée de trouver son bonheur. Tandis que l'époux de la fille est toujours choisi pour sa position sociale.

C'est donc dans ce contexte de destitution du « grand féminin », dont les femmes subissent encore largement toutes les conséquences psychologiques et physiques, qu'il apparaît intéressant d'appréhender de façon nouvelle ce qu'a été, et dans une certaine mesure ce qu'est toujours, la filiation mère/fille : une filiation entre deux êtres également destinés au service de l'ordre de l'homme, vainqueur historique dans des cultures qui ont été forgées sans la femme, et initialement contre elle et contre les valeurs de la « première culture » centrée autour du féminin sacralisé, comme on peut le voir à travers ces premiers écrits patriarcaux que sont les grands mythes fondateurs, et notamment les mythes sumériens, les plus anciens décriptés.

### **Difficultés de l'implantation de l'ordre patriarcal sur les cultures de la Grande Mère**

Contrairement à une idée répandue par le militantisme patriarcal, toujours largement à l'œuvre aujourd'hui dans toutes les cultures dominantes, l'ordre nouveau structuré autour de la figure du Père conquérant (tous les Dieux Pères sont des guerriers), est loin d'être apparu avec évidence comme un « progrès » pour les anciens peuples de la Mère et il n'a réussi à s'imposer que difficilement, et après bien des retours en arrière, par la force des armes.

La guerre de conquête (premières guerres organisées de l'histoire, premières tueries massives, destructions des temples de la Déesse, mises à sac des petites cités États, incendies des habitations et des champs, destructions des canaux d'irrigation...) s'accompagna souvent de véritables régressions culturelles avec disparition de l'écriture pendant des siècles.

Les premières strates, les plus anciennes, des grands mythes fondateurs (à Sumer, mais aussi en Égypte, en Inde, en Grèce, mythes universels en réalité...), montrent que les peuples de la Déesse, à la fine culture agricole, vécurent avec le plus grand effroi ces « Temps de Chaos » importés par les conquérants, sémites nomades à la culture plus grossière, étayée sur le pillage et avançant sous la houlette de leurs Dieux

Pères guerriers, dont l'affreuse escorte est d'ailleurs personnifiée et nommée « Pillage et Soumission ».

Dans plusieurs écrits sumériens, cette guerre des nomades contre les peuples de la Déesse, fut métaphoriquement comparée au Déluge anéantissant tout sur son passage, comme une crue de l'Euphrate.

Bien qu'imposé par la ruse et par la force des armes sur une culture qui fonctionnait sur une base mentale de nature tout autre (de sacralité et d'appartenance de l'humain au grand Tout, création de la Mère divine) le nouvel ordre ne connut pendant longtemps que des victoires épisodiques avec de fréquents retours à la culture précédente. Car les « fils et les filles de la mère », bien que non formés et non équipés, tant mentalement que physiquement, pour la guerre organisée inconnue jusqu'ici, n'ont pas été moins acharnés pour défendre leur système de valeurs que les « fils du père ».

### **Interdiction de la filiation par la mère**

C'est après la victoire patriarcale que la filiation par la mère a été interdite (condamnation du bâtard et de la fille mère) et remplacée par la filiation par le père.

Ce que souligne la deuxième partie de la définition du terme « filiation » que propose le Petit Robert : « De *filiatio*, nom féminin, bas latin, qui vient de *filius*, fils. » La *filiatio* se transmet désormais de père en fils et non plus de mère en fille.

Dans toutes les cultures patriarcales qui ont peu à peu recouvert le monde à des époques différentes selon le lieu géographique, on doit par conséquent plutôt parler de « rupture de filiation » intervenue entre la mère et la fille, puisque la première caractéristique de l'ordre patriarcal est d'être étayé sur la défaite et la Chute, au sens métaphysique, du « grand féminin ».

La mère patriarcale, féminin minoré dans la « deuxième histoire » ou histoire de l'homme conquérant, n'est plus en mesure de transmettre à sa descendance de fille(s) les valeurs sacrées qui étaient celles du féminin dans la « première culture », où chaque femme était considérée comme une incarnation terrestre du divin (la Déesse).

Rupture de filiation d'abord parce que ces valeurs, qui gravitaient autour de l'exaltation de la vie sous toutes ses formes en même temps qu'autour de la reconnaissance d'un ordre transcendant à l'humain (à la fois valeurs nourricières, valeurs de jouissance et de partage ; et valeurs d'exaltation du lien sacré existant entre la nature et l'humain) se sont perdues, effacées par les valeurs patriarcales dont les bases se situent aux antipodes puisque gravitant autour de la polarité de conquête : extension des territoires et des richesses, accumulation des biens de consommation.

## **Rôle dévolu à la mère patriarcale dans la culture de l'homme dominant**

Ensuite et surtout parce que le rôle dévolu à la Mère patriarcale dans les cultures du viril conquérant –rôle essentiel pour la pérennisation du nouveau système, comme le montrent bien les mythes de Sumer– a consisté à être la courroie de transmission des valeurs du Père auprès de la « jeune fille », future femme qui devait être familiarisée au plus tôt avec l'idée de l'homme dominant, ce qui impliquait de l'accoutumer au renoncement à soi-même et à toute réalisation propre.

Ont ainsi été véhiculées par la mère, des valeurs qui avaient toutes en commun de brider la « nature sauvage » de la fille.

Et ce qui importe au premier chef, dans les cultures du Père, est de brider la « sexualité sauvage » ou libre sexualité de la fille. Point capital qui a permis d'asseoir la descendance par l'homme, permettant ainsi le maintien de la domination de l'homme sur la femme.

Domination impossible si l'enfant qui naît est « l'enfant de la mère ». La filiation par le père, filiation « artificielle », est donc imposée par une contention de la sexualité de la jeune femme, tandis que la filiation par la mère, filiation « naturelle », est le fruit de la libre sexualité de celle-ci. Libre sexualité des femmes qui était la base des cultures de la Mère.

L' Ancien Testament montre que si la culture patriarcale prévoyait la lapidation pour châtier de la femme adultère, l'homme était invité quant à lui à multiplier à loisir (si ses richesses le lui permettent) épouses et concubines, à l'image de Salomon, maître d'un harem, de 600 épouses et 400 concubines, sans compter les servantes « naturellement » mises à disposition pour satisfaire les désirs du maître.

## **La sexualité de la fille confisquée par la loi du Père**

La cruauté des textes des premiers recueils de lois patriarcales en vigueur dans la Babylone d'Hammurabi par exemple (ablation du nez, ordalie du fleuve ou mise à mort pure et simple de l'épouse, tous sévices exercés à la discrétion du mari suspicieux de la fidélité de celle-ci...), montre assez bien que le contrôle de la sexualité féminine par l'homme, si contraire à la nature et aux coutumes naguère en vigueur –coutumes de la hiérogamie ou union sacralisée, centre de la liturgie, et coutume du libre don de la femme à l'homme– a été imposé avec la plus grande difficulté, tant du côté de l'homme à ces hautes époques, que du côté de la femme.

C'est ce que nous apprend la grande saga sumérienne des amours d'Inanna et de Dumuzi. Ce dernier figurant comme l'amant temporaire de la Déesse dans la strate la plus ancienne, tandis qu'il est devenu son « époux », époux qui après avoir accaparé son « trône sous le Pommier sacré » prétend ensuite accaparer ses pouvoirs, au grand dam de la Déesse et de son peuple, dans les strates les plus récentes correspondant au patriarcat qui s'installe.

L'ironie mordante d'Inanna, à propos de la succession de déboires mortels que connaît le « nouveau Dumuzi » avant de parvenir à s'installer à côté d'elle en tant « qu'époux », trahit ouvertement l'opposition des « fils et filles de la Mère », c'est-à-dire du peuple des Sumériens, face aux nouvelles valeurs imposées par les envahisseurs, Akkadiens patriarcaux.

### **La formation de la fille par la mère patriarcale**

Pour tenir son rôle d'alliée de la culture du mâle dominant, culture qu'elle reconnaît comme étant la seule voie possible, la mère patriarcale a dû plus ou moins implicitement faire intégrer à sa fille un certain nombre de notions clefs qui ont constitué les assises du pouvoir mâle.

Le plus important ayant été, jusqu'à hier, l'acceptation par la fille, du renoncement à la libre sexualité, au moment où les désirs s'éveillent en même temps que ce sentiment particulier de puissance qui anime la jeune fille face au monde qui l'appelle.

La mère patriarcale, que les femmes de ma génération ont bien connue, se devait d'inculquer la notion de « danger face au garçon », dont elle laissait entrevoir la nature de prédateur, mais sans le désavouer et en laissant entendre que la prédation était sa « nature » et qu'il appartenait à la fille de s'en protéger.

Elle laissait aussi entendre (quoique pas nécessairement de façon directe, car les sous-entendus et les « dits à demi » tenaient une place capitale dans les messages que la fille devait capter de la mère) la nature du danger qui planait sur la sexualité pour la fille : fille/mère et enfant « sans père » s'exposaient hier au malheur, opprobre et rejet de la société, car à cette époque, on était à des années-lumière de l'allocation pour la mère, parent unique.

Ignorant qu'une culture gravitant autour de la Grande Mère et de la notion du féminin sacralisé avait précédé l'avènement de l'ordre du père dominant, la mère ne pouvait qu'adhérer sans recul aux valeurs en cours et les transmettre sans révolte, en ne doutant pas une minute de leur bien-fondé.

Mais la notion sans doute la plus fondamentale que la mère patriarcale devait, en toute innocence là encore, réussir à faire intégrer par sa fille, notion qui permettrait à celle-ci de renoncer définitivement à exprimer sa puissance pour accepter les rôles de seconde, d'assistante efficace et dévouée que lui réservait la société de l'homme dominant, était son statut inférieur en tant que « femelle ».

Ce n'était pas difficile car la mère était intimement convaincue de la « faiblesse de la femme » ; faiblesse qui justifiait un besoin de « protection ». Les femmes de la famille voyaient du meilleur œil cette « protection » de l'homme sur la jeune femme : elle avait un côté « érotique » ou du moins elle était le gage de la soudure du couple. C'est

principalement cet aspect du couple qui faisait rêver les tantes célibataires de la famille, femmes fortes qui avaient dû s'assumer et n'avaient jamais eu « la chance d'être protégées ». Car à l'époque de ma jeunesse, le mariage pour la fille était vu comme LA réussite. L'une de nos professeuses d'histoire au lycée, célibataire, et qui avait une jambe plus courte que l'autre, ce qui la faisait boiter sérieusement, nous exhortait avec véhémence à travailler avec plus de conviction, car nous n'aurions pas toutes « la chance de pouvoir nous marier », certaines resteraient sur le carreau (et elle savait de quoi elle parlait) et il leur faudrait bien alors subvenir, sans la protection d'un homme, à leurs besoins.

### **La « faiblesse de la femme », un thème récent**

N'ayant jamais entendu résonner à leurs oreilles, les mots de vénération véhiculés par les premiers Chants d'Amour sacré de Sumer, à l'égard du « Grand féminin », de la puissance de la femme, de sa grâce et de sa Connaissance divine de la Nature, Plantes, Arbres et Animaux (la déesse était jadis Maîtresse des Animaux Sauvages, Maîtresse de la Fertilité/Fécondité au sens de Maîtresse toute-puissante de la Vie)... la mère et les autres femmes de la famille ignoraient que le thème de la « faiblesse de la femme » était un thème plutôt récent, et qu'il n'avait fait son apparition historique qu'à l'époque patriarcale, en face de la brutalité de « l'homme nouveau », le « fils du père », dans des cultures étayées non plus sur la sacralisation de la vie, mais sur celle de la force brute qui permet d'augmenter les avoirs.

Il restait pour la fille à fermer la boucle du renoncement à elle-même, en endossant l'attitude la moins naturelle et la moins évidente : acquérir le mépris des femmes et du féminin, et développer une admiration sans borne pour l'homme et les « qualités viriles » que sa mère et la culture patriarcale militante ne perdaient pas une occasion de promouvoir. Sur ce point délicat et fondamental, « notre mère l'Église » est généreusement venue à la rescousse de la mère physique pour injecter le venin : en répandant le mépris/méfiance, voire la démonisation pure et simple du féminin et de la chair, à laquelle la femme, désacralisée, était assimilée.

« Notre Mère l'Église » étant en réalité constituée... par l'ensemble des « Pères » efficients, dont faisaient partie les bons curés de nos paroisses.

Même dans les milieux laïcs, la femme, que la « première religion » (celle de la Grande Mère) avait considérée comme l'Esprit ou Âme du monde, était devenue, grâce au bain de teinture indélébile de la morale des Pères, un corps sans âme, corps aguichant et imposteur dont l'homme, innocent et sans défense, ne devait s'approcher qu'avec la plus

grande circonspection : Ève imprégnait, et imprègne peut-être toujours, les consciences : trahison et danger confondus.

### **L'amour/haine de la fille pour la mère patriarcale**

On peut donc assez aisément comprendre ce sentiment très particulier d'amour/haine naguère voué par la fille à sa mère à l'âge de l'adolescence.

La jeune fille, encore en possession de sa « personnalité sauvage » et tout naturellement portée à laisser s'épanouir au-dehors sa puissance nouvelle, ressent confusément et avec un certain désespoir que sa mère n'est pas une alliée de cette réalité là qui la bouleverse et l'enchanté, mais qu'au contraire celle qui l'a mise au monde, sa « plus proche », signe l'arrêt de mort de sa liberté et de ses aspirations profondes, dans chaque conseil asséné. Conseils qui l'éloignent toujours plus de la réalisation de cette puissance neuve bouillonnante, impatiente de s'affirmer.

Dans le contenu du message maternel qu'elle capte, il y a la mort de ses aspirations « sauvages », qui appartiennent à la « première culture » disparue, vers laquelle il n'existe plus ni chemin ni mémoire accessibles.

Contrairement à ce qui se passe pour le garçon, dont le père ouvre la route vers la maturité, en pouvant servir au fils de modèle de « masculinité », la mère patriarcale a pour principal rôle de fermer à sa fille la route de ses aspirations « naturelles » (aspirations vers une féminité de liberté et de plénitude qui pouvait se développer dans les cultures du féminin sacralisé) pour l'orienter vers les rôles artificiels prévus pour la femme dans la culture à dominante mâle, qui à l'instar de son héros, Pygmalion, a remodelé la féminité pour l'usage de l'homme conquérant.

Ni l'identité de la mère, ni le monde qui est le sien, ne pouvaient jusqu'ici séduire l'adolescente : car il n'existe pas de continuité entre le monde de la jeune fille et celui de la femme patriarcale.

C'est en renonçant totalement à l'un qu'elle peut entrer dans l'autre. La jeune fille doit mourir à elle-même et à sa personnalité profonde pour devenir une femme patriarcale. Pour devenir comme sa mère : femme adaptée à la culture du viril conquérant, c'est-à-dire femme « essentiellement » vaincue.

C'est ainsi que la mère patriarcale a eu pour rôle essentiel, non identifié comme tel, d'aider au meurtre du « grand féminin » qui renaît en chaque jeune fille, c'est-à-dire en chacune de ses filles, et qu'elle doit « exciser », comme on excise ce clitoris dérangeant dans certaines variations de la culture mâle conquérante.

Son rôle historique a été de consentir à exalter la masculinité conquérante, en prenant sur elle la reconstruction d'un féminin conforme à l'idéologie en vigueur : la femme seconde, purifiée de sa puissance sauvage.

## **Le Grand féminin disparaît sous les coups de boutoir du féminin patriarcal**

C'est ce que montre la saga de la Déesse sumérienne Inanna, où l'on peut voir le Dieu rusé, Ea, recréer le féminin à sa convenance : un féminin soumis à l'ordre mâle et non plus le grand féminin de naguère, hostile à la divinisation du viril conquérant et à l'émergence des Dieux guerriers. (« Inanna martiale et voluptueuse, » in *Lorsque les Dieux faisaient l'homme*, J. Bottero et S. N. Kramer)

Devant la force et la combativité de la grande Inanna, Mère et Protectrice des Peuples depuis la préhistoire, l'aspirant Dieu, Ea, qui veut détrôner la Déesse pour prendre sa place, ne voit qu'une seule solution : s'ingénier à créer un nouveau féminin, sous la forme d'une femme aussi forte et aussi combative qu'Inanna, aussi courageuse et aussi vaillante qu'elle, mais toute dévouée à l'ordre mâle et qui permettra « de battre et d'humilier Inanna », et ainsi de la vaincre en lui montrant que le « nouveau féminin » sera désormais un féminin ennemi de la femme sacralisée et de la grande culture dont elle était la Maîtresse depuis des temps immémoriaux.

Aussitôt dit, aussitôt fait, dans ce temps du mythe malléable à merci. Cette créature des Dieux, favorable à leur victoire et ennemie d'Inanna et du grand féminin, reçoit pour nom, Saltou ou, dans certains passages, « Querelle », et c'est le combat déloyal de ce personnage, prototype du féminin patriarcal, contre Inanna, qui permet aux Dieux de sortir victorieux de la longue guerre livrée au grand féminin et à son peuple.

Dans les écrits sumériens plus tardifs, ce « nouveau féminin » ou féminin reconstruit par l'ordre du mâle dominant, inclut la Mère elle-même. Mère patriarcale : dernier échelon de la défaite du féminin puisque la Mère est l'alliée naturelle de sa fille, celle qui lui donne naissance et qui jadis était sa protectrice.

La mythologie grecque illustre abondamment cette Alliance entre la Mère et la fille dans la « première culture ».

Ainsi lorsque Coré est enlevée et emmenée dans les Enfers (l'En bas) par Hadès qui veut la conquérir (en fait l'ensevelir dans l'En bas) avec la complicité de Zeus, la déesse Déméter, mère de la jeune fille, refuse désormais de siéger au Banquet des Dieux tant que sa fille n'aura pas réintégré l'En haut de lumière, décision gravissime en ce qu'elle a pour conséquence de bloquer le processus des naissances sur terre et donc de compromettre la Vie.

Par son refus de l'ensevelissement de Coré, qui symbolise la jeune femme, Héra, qui est la Grande Mère, Maîtresse de la fécondité et de la fertilité, Déesse mature qui est l'assise de la culture du féminin sacralisé, se révolte contre l'inféodation de Coré à Hadès, le mâle conquérant de la « nouvelle histoire », patriarcale.

Elle apparaît ainsi comme la Protectrice de sa « fille », exigeant la réintégration de Coré à la grandeur du féminin.

L'histoire dit qu'un compromis fut trouvé et qu'afin de contenter Héra tout en ne mécontentant pas Zeus, soutien de son « fils », Hadès, il fut décidé que Coré serait ensevelie dans l'Hadès seulement six mois de l'année, tandis que, les autres six mois, elle regagnerait l'En haut auprès de sa « mère ». Décision qui marque la première étape sur le chemin de l'ensevelissement progressif du « grand féminin », ensevelissement qui ne sera réalisé qu'après le triomphe de l'ordre patriarcal guerrier.

### **La grande guerre entre le Père et la Mère. La Mère patriarcale ou le triomphe du Père.**

La mythologie grecque ne cache pas plus que la mythologie sumérienne, la grande guerre qui a eu lieu entre « Mère » et « Père » et entre « fils et filles de la Mère » et « fils guerriers du Père conquérant ».

C'est ainsi qu'on peut aisément voir que l'avènement de la « Mère patriarcale », c'est-à-dire de la femme qui soutient l'ordre du Père, marque la dernière « manche » du combat qui a opposé le Grand féminin au viril guerrier.

Une fois que la « mère » est devenue patriarcale, c'est-à-dire qu'elle a non seulement accepté la disparition du « grand féminin », mais aussi applaudi à sa défaite, plus rien ne peut faire ressurgir cet « autre état du féminin ». Seuls les quelques éclats de la « fille sauvage », avant sa domestication / destitution dans l'ordre mâle, peuvent encore l'évoquer. Et c'est pourquoi la mère patriarcale s'affaire activement à étouffer ces éclats, souvenirs incongrus, peut-être douloureux de la « première mémoire », et à la faire rentrer dans le rang des rôles prévus pour elle dans l'ordre de l'homme dominant.

### **Bibliographie**

Françoise Gange :

*Avant les Dieux la Mère universelle*, Essai, nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Alphée, 2006.

Déjà paru sous le titre *Les Dieux menteurs*, Indigo et Côté-femmes (1998) puis à la Renaissance du Livre (2002), Tournai, Belgique.

*Jésus et les Femmes*, Essai, Alphée, 2005.

Déjà paru sous le même titre aux Éditions de la Renaissance du Livre, Tournai, Belgique, 2003.

*Le Viol d'Europe ou le féminin bafoué*, Essai, nouvelle édition revue et augmentée, Éditions Alphée, 2007, déjà paru à La Renaissance du Livre, Tournai, Belgique, 2004, sous le titre : *Le Mythe d'Europe dans la grande histoire. Du mythe au continent*.



# Électre et ses métamorphoses chez Gabriela Mistral

TERESA ORECCHIA HAVAS  
*Université de Caen*

*A mi madre*

## Des traces

Le poème « Electra en la niebla » est paru en juillet 1966 dans le premier numéro de *Mundo Nuevo*, où une brève notice l'identifiait comme faisant partie de l'abondante masse d'écrits restés inédits après la mort de Gabriela Mistral (1889-1957)<sup>1</sup>. La forme et le ton de ce long poème, assez inhabituels dans l'œuvre publiée de la chilienne, ainsi que son sujet, inspiré par le mythe classique, et même la note fort peu explicite sur sa provenance, qu'on pouvait lire en dernière page de la revue, étaient sans doute susceptibles d'étonner le lecteur familier de cette éminente poète. En 1991 cependant, il fut intégré dans *Lagar II*<sup>2</sup>, volume dans lequel ont été réunies des compositions signées ou autorisées par Mistral, suivies d'autres qui avaient été trouvées après sa mort à l'état de brouillon, et qui contiennent des lacunes, ou incluent des variantes sans choix définitif. Ce livre, malgré les questions qui suscitent certains états textuels, vient ainsi se placer, aussi bien par sa thématique que par la datation la plus probable des compositions<sup>3</sup>, dans la continuité de *Lagar* (1954), le dernier ouvrage publié en vie de Mistral, la série des titres internes des sections le rappelant d'ailleurs clairement.

La lecture d'« Electra en la niebla » provoque néanmoins encore aujourd'hui, bien des années après cette publication, un fort sentiment d'étrangeté, tout autant qu'elle laisse ouverte une question inévitable sur la période à laquelle le poème a pu être écrit, la pertinence de cette question se voyant renforcée par la présence de deux codifications inhabituelles dans la poésie mistralienne. La première est l'emploi d'un moule formel extrêmement délié ainsi que du vers libre. Il s'agit d'un long texte de cent vingt et un vers – des hendécasyllabes pour la plupart, mais aussi des alexandrins, un vers de dix-huit et un de cinq syllabes –, distribués en onze strophes d'extension irrégulière, mais incluant aussi, au début et à la fin de l'ensemble, respectivement deux séries de vingt-neuf et de trente-six vers. L'autre fait quelque peu exceptionnel est le choix de la figure féminine d'Électre, personnage et énonciatrice,

provenant d'un autre patrimoine légendaire que celui des figures bibliques – Léa, Rachel, Sara, Rébecca, Agar et d'autres – que l'on retrouve dans de nombreux poèmes de l'auteur. D'une manière générale, et prenant en compte notamment *Tala* (1938) et *Lagar* (1954), les deux livres de sa maturité, le réseau thématique et onomastique, en relation avec le mythe grec, correspond chez Mistral à des emplois plus ou moins occasionnels. Ces emplois sont susceptibles d'être situés dans l'intertexte de la tradition littéraire la plus générique, et ils sont motivés par des besoins liés à la connotation, sans toutefois que cet usage arrive à concurrencer celui de la tradition biblique, ni même peut-être celui des traditions légendaires ou mythiques d'origine amérindienne. Ces peu fréquentes occurrences sont par ailleurs presque toutes sous-tendues par des lieux communs conceptuels du réservoir gréco-latin. Elles associent un nom à une attitude, à un geste ou à une caractéristique inscrite dans la tradition afin de souligner un trait de signification, sans développement ultérieur. Loin de construire des personnages à part entière, elles ne font qu'utiliser le nom propre comme vecteur d'associations préétablies. Ainsi le magnifique poème « La fuga », placé en ouverture de *Tala* (section « Muerte de mi madre »), compare les figures de la mère et la fille, se suivant et se relayant dans un paysage onirique d'outre-tombe, à celles d'Eurydice et d'Orphée (v. 14), le seul emploi d'un adjectif pouvant entraîner par ailleurs une comparaison du même registre, comme dans « negra como Medea » (« La flor del aire », v. 50). Puisque le nom propre récupère également les fonctions de l'épithète, celui de Nausicaa sert évidemment à vanter la jeunesse virgine des femmes catalanes (« Mujeres catalanas », v. 1-4), mais il s'applique aussi à la mer, parce qu'elle est fidèle (« Recado para la residencia de Pedralbes », en Cataluña », v. 16). Encore plus rares, mais aussi plus stéréotypées ou convenues sont ces mentions dans *Lagar*, où l'on trouve par exemple une « Gea americana » (« Caída de Europa », v. 13, et aussi « Recado terrestre », v. 15, associée maintenant à Déméter et à Prakriti, toutes des divinités de la Terre). À travers l'invocation à Hebe, la jeune femme qui verse à boire aux dieux de l'Olympe, la voix poétique crée en revanche une saisissante image auto-dévorante et fusionnelle, en indiquant que la substance versée – le vin de la douleur, moelle, larmes et sang du moi – et le sujet lui-même ne font qu'un (« El costado desnudo », un des poèmes de la section « Luto », célébration du deuil pour le fils adoptif, v. 59). On peut enfin souligner l'exemple qui semble le plus significatif, à cause de ses résonances avec le cas d'« Electra ». Il s'agit de « Muerte del mar » (*Lagar*), poème dédié à Doris Dana, qui a été, après Palma Guillén, la dernière des accompagnatrices et amies de Mistral ainsi que son héritière. Il décrit un paysage du temps d'après la disparition de la mer et évoque un monde de manque, de remords, de lamentations et de supplications à la mer océane qui s'est retirée tout à coup comme un

tissu fripé qu'on replie. Au milieu de ce décor solitaire dans lequel l'homme crie sa tristesse et son désarroi, la brume est une intruse nécrophile et furtive. Le moment venu de parler du brouillard qui enveloppe la scène, le texte se souvient d'Antigone et dit, comparant l'un à l'autre : « Y la niebla, manoseando/ plumazones consumidas,/ tanteando albatrós muerto/ rondaba como la Antígona ». <sup>4</sup> Ainsi, bien qu'il soit central dans « Electra ... » et occasionnel dans ce cas, le motif de la brume est commun aux deux textes, où il est associé à la figure féminine errante et endeuillée, au retour du mythe, et à un temps d'après la catastrophe (terme que l'on peut entendre ici dans son sens originel). Électre et Antigone, en proie à leur égarement et entourées par le brouillard marin, sont des figures du secret et du contact avec les morts, de ce qui doit rester voilé et de ce qui persiste, du deuil qui est, comme la brume, à la fois épais et matériel mais impalpable.

Il est donc nécessaire de préciser, en premier lieu, qu'en parlant de réécriture nous n'entendons pas ici uniquement la mention d'une figure mythique en relation avec des attributs constants (archétypiques) qu'elle détiendrait, comme des « traces » intégrées dans l'imaginaire d'une oeuvre contemporaine, mais aussi et surtout la reprise d'une série de contenus profonds du récit mythique qui doivent être entendus en tant qu'actions qui le structurent et qui finissent toujours par s'accomplir, quel que soit le nouveau discours qui le reconduit. En outre, et même si les données concernant certains des poèmes retrouvés de Mistral restent en partie énigmatiques à cause de la diffusion lacunaire des textes, nous savons aujourd'hui également qu'au moins trois figures féminines grecques ont été traitées à part entière dans d'autres compositions de sa dernière période. Ce sont Antigone, Cassandre et Clytemnestre. Seul le long poème dédié à la première a été inclus, de même qu'« Electra en la niebla », dans *Lagar II*, ce qui rend d'ailleurs possible une éventuelle comparaison entre les deux. Les autres se trouvent dans des sources de plus difficile accès, des publications toujours bien postérieures à la mort de la poète, l'éditeur d'un de ces volumes se targuant même de posséder la série féminine et mythique complète, sans que l'on sache pertinemment à combien de pièces – et lesquelles – il fait allusion. <sup>5</sup> Parmi les critiques que nous avons eu l'occasion de consulter seuls Grinor Rojo <sup>6</sup> et Lila Zemborain <sup>7</sup> consacrent enfin quelques lignes, il est vrai enthousiastes, au poème sur Électre, mais n'analysent nullement les autres.

### Questions de mythe

Avant même de nous demander s'il reste quelque chose du récit mythique, à part des intertextes littéraires, notamment des pièces des trois grands tragiques sur le cycle légendaire de la maison d'Atrée, il faut mettre en valeur le climat onirique dans lequel baigne toute l'évocation

chez Mistral. C'est en effet un élément qui détermine l'étrange tonalité de l'ensemble, et qui dit la volonté de laisser percer une logique autre sous les auspices de la trame attendue et de la référence à ses épisodes les plus notoires. Ce climat, qu'épousent la scansion lente et ample du poème et la présence des réseaux thématiques de l'errance, de la confusion et du fantasme, suffit à nous situer face aux problèmes de la réécriture du mythe par un écrivain moderne. Ce dernier, à la différence des classiques, met souvent l'accent sur la psychologie des caractères et des motivations, sur la multiplication des faits, sur les métamorphoses des thèmes et sur leur ambivalence, tentant parfois une véritable démythification des motifs.<sup>8</sup> Quant à la possibilité (et à l'opportunité) d'une recherche d'inter-textes précis, toute sa difficulté doit être évaluée en regard du caractère à la fois synthétique et discontinu du texte poétique contemporain par rapport à la tragédie classique, qui traite le mythe d'Électre dans des œuvres fort codifiées, engagées entre elles dans un intense dialogue, où se recourent souvent les situations, les topiques, le lexique.

Revenons brièvement sur ce cadre. Les mythes que la tragédie met en scène en général et ceux du groupe mycénien (ou argien) en particulier présentent une série de catastrophes familiales. L'une des formes habituelles est celle du cycle de vengeances successives qui renvoient à l'exercice sans faille de la loi du talion, toujours contrôlé de près, et même requis, par une justice divine agissant au nom de l'équilibre religieux et cosmique et ne manquant pas de prendre fait et cause pour des protagonistes soumis impitoyablement à leur part de destinée (Moiras). Ce canevas fournit à peu près l'essentiel du mythe. Les récits littéraires, l'épopée, la poésie lyrique, le théâtre tragique et même certaines pièces comiques, interprètent les faits et en donnent leur propre version, en les disposant selon des variantes textuelles qui concernent surtout des détails du parcours héroïque. La tragédie modifie en conséquence des faits «secondaires», comme le nombre de personnages, l'ordre des événements, l'importance accordée à l'un ou l'autre des épisodes et des affrontements prévus, mais elle ne touche pas aux composantes essentielles de la logique causale du mythe (de chaque mythe), ces invariants qu'on peut énoncer à chaque occasion comme une brève série de syntagmes narratifs sans la présence desquels l'histoire ne serait plus la même, mais une autre histoire.

Le cas des événements concernant la maison des Atrides et la descendance d'Agamemnon, à partir du moment où les faits deviennent contemporains de la guerre de Troie dans le temps fictionnel, comporte donc quelques invariants que tous les auteurs de l'antiquité respectent, et qu'on peut aligner de manière très synthétique selon la série d'actions suivante, faisant abstraction de la distance temporelle et/ou spatiale entre les événements : sacrifice d'Iphigénie par son père Agamemnon –

meurtre de ce dernier par Clytemnestre et son amant Égisthe – vengeance d’Oreste (assisté ou non par Électre) : matricide – bannissement [fuite] d’Oreste. Les trois grands tragiques ayant traité le thème, et même si seulement une partie des pièces en question a été conservée, nous possédons autant une version diachronique de tout le cycle (la trilogie d’Eschyle), que les trois œuvres (d’Eschyle, de Sophocle et d’Euripide) concernant directement le matricide et le personnage d’Électre. Ceci nous permet d’observer de près les solutions apportées par les différents auteurs au traitement du même noyau légendaire, les contrastes de lecture, de style et d’organisation des situations dramatiques qui font tout l’art de chaque poète.<sup>9</sup>

L’élément catalyseur de la relation poème-tradition mythique ou dramatique reste cependant sans conteste le thème du meurtre de la mère. La tragédie dit l’horreur du matricide à sa manière, par les voies allusives et contradictoires qui sont celles de la poésie, ce trouble extrême étant explicité par les trois grands poètes, même lorsque il s’agit pour eux de rester dans l’enceinte de la légalité des dieux vengeurs. L’étendue de l’horreur est indiquée entre autres par la place que le commentaire du matricide prend dans le chant choral, indice, comme on sait, de ce qu’on peut considérer soit comme la *doxa*, ou morale du citoyen, soit comme l’éthique prônée par le poète, jamais tout à fait indépendante de la première. Les chœurs d’Eschyle, le plus mystique des tragiques, chez qui ce meurtre, même s’il est légitime, est un véritable crime des origines, de même que ceux d’Euripide, commentent ce moment d’épouvante et de vertige. Le point de vue ambivalent sur le matricide est également révélé par des procédés d’atténuation de la culpabilité du personnage de Clytemnestre (Sophocle), ou d’accentuation de la cruauté d’Électre qui contribuent à présenter le sacrifice comme un acte en définitive trop affreux (Euripide). Enfin lorsque le moment arrive d’armer la main du criminel et d’accomplir, dans le secret et la ruse, l’acte tellement désiré et redouté, ces auteurs proposent des solutions divergentes, qui montrent encore une fois l’importance de l’enjeu. Celle qui est retenue par Eschyle suppose logiquement la non-participation directe d’Électre au meurtre, sa trilogie étant tout entière tournée vers l’histoire d’Oreste. L’angle choisi par Sophocle est presque le même, bien que chez lui Électre, faisant le guet à l’extérieur du palais tandis que le crime a lieu, ait un rôle partiellement actif, celui du témoin qui arrive à percevoir ou à entendre les événements et les commente. Chez Euripide en revanche, le dernier des tragiques, dont nous savons combien il a, à la fois, développé les péripéties concernant ses héroïnes mythiques, et soumis ses personnages féminins à d’acribes critiques, Électre est aussi matériellement meurtrière de sa mère qu’Oreste, et elle est frappée tout comme son frère par le bannissement hors de sa patrie.

Parmi les épisodes qui reviennent dans la théâtralisation de l'histoire des Atrides, c'est en particulier l'*agon* entre deux des personnages directement concernés par le matricide, soit Clytemnestre-Oreste ou Clytemnestre-Électre, qui nous permet d'observer les différences de point de vue et de sensibilité dramatique en relation avec cette grande question. Tandis qu'Eschyle par exemple fait s'affronter le fils et la mère dans un dialogue qui est un des moments les plus terrifiants du théâtre ancien, les deux autres poètes tragiques lui substituent l'*agon* mère-fille, qui ne reste pas moins une scène fondamentale de leurs œuvres. Elle se présente comme un véritable morceau de bravoure où la fille dit sa haine sans merci et reproche à la mère ses amours adultérines, tandis que celle-ci invoque le sacrifice d'Iphigénie, qu'elle donne comme cause directe du meurtre d'Agamemnon. Le bref rappel du conflit chez Mistral (« Sólo a Ifigenia y al amante amaba/ por angostura de su pecho frío », v. 36-37), pourrait d'ailleurs amener le lecteur à envisager comme un intertexte possible la scène des invectives d'Électre à Clytemnestre chez Sophocle,<sup>10</sup> tant l'interpellation est centrée chez lui autour de ces deux amours – Iphigénie et Égisthe – qui dans l'âme de la mère n'auraient laissé de la place pour aucun autre. Mais la situation particulière de l'Électre mistralienne qui dit avoir tué et qui erre loin de sa patrie ferait plutôt penser à l'œuvre d'Euripide, car seul celui-ci fait de la jeune femme une meurtrière et l'expulse de la cité, en lui octroyant pourtant la compagnie d'un époux, Pylade. Or, ce dernier personnage est totalement absent dans « Electra en la niebla ». On doit conclure en conséquence qu'il n'y a pas assez d'évidence textuelle non contradictoire dans le poème pour privilégier d'une manière sûre une des pièces classiques sur les deux autres, ni même pour rejeter tout à fait l'idée que l'écrivain(e) travaillait à partir d'une mémoire plus diffuse des faits légendaires et de la tragédie, prenant appui sur plus d'un texte.

Ce qui intéresse donc notre lecture est d'abord la transformation par un discours poétique nouveau des traits distinctifs du mythe transmis par l'ensemble de la tradition classique, puis l'interprétation, dans le contexte de l'imaginaire mistralien, des significations que cette écriture en échos fait surgir.

### **Mémoires du mythe**

« Electra en la niebla » est constitué d'une longue séquence poétique dans laquelle le discours part du matricide et du rappel des rôles mère-fille/mère-fils selon le canevas mythique et tragique pour arriver à déclarer une quasi-transsubstantiation de la figure de la mère. Le poème travaille sur un ensemble ramassé d'événements cités par la voix d'Électre, dans un mouvement remémorant qui occupe la totalité du texte. Il retient à la lettre le meurtre de la mère et celui de son amant, faisant une rapide mention de l'enchaînement des crimes, c'est-à-dire, se

plaçant à l'intérieur de la causalité légendaire. De la même manière, il mentionne les noms d'Iphigénie et d'Égisthe, les êtres que Clytemnestre aurait aimé par dessus tout, la voix poétique exprimant ici une sorte de dépit filial et assumant une position interprétative par rapport à la tradition. Il intègre enfin le rôle d'Oreste comme l'autre exécutant du forfait. Mais il commence par présenter un personnage féminin errant qui est une nouveauté par rapport à la tradition des *Électre*, et qui doit être replacé dans la galerie des figures de femmes nomades de Mistral, pour développer par la suite un nouveau traitement des conséquences de la mort de la mère, au cours duquel cette dernière est identifiée aux forces de l'univers. Le sujet poétique se décline ainsi en énonçant la fuite et la recherche d'un lieu, mais dans ce parcours le matricide trouve paradoxalement un sens nouveau tandis que l'objet du sacrifice se transfigure et se dissémine dans le monde.

Dès le début du texte, Électre est nommée<sup>11</sup>. Pourtant par-dessus le nom, ce qui identifie la voix poétique c'est le crime déjà commis, la mort de la mère, qui est presque comme acquise d'avance, comme une donnée définitive d'avant le temps du récit : « Ya ella no respira el mar Egeo./ Ya está más muda que piedra rodada./ Ya no hace el bien ni el mal. Está sin obras./ No me nombra ni me ama ni me odia. » (v. 10-14). Cette morte qu'on ne nomme pas, est accusée d'avoir trop (mal) aimé, thème, comme nous le savons, débiteur des tragiques, et pouvant chez eux être considéré comme relativement secondaire par rapport à celui de la mort du père, parce qu'entraîné par les besoins de la dialectique théâtrale de l'affrontement entre femmes. Le motif de l'adultère, qui doit être lu dans ces poètes comme un étayage de la rivalité entre la mère et la fille ou de la jalousie du fils, ainsi que de l'illégitimité d'Égisthe comme gouvernant, prend cependant ici une toute autre dimension, évoquant une charge affective qui emprunte un ton lyrique et n'a de cesse de dire le rôle essentiel de la mère aimante auprès de l'enfant, et « humanisant » par ce biais le référent (« A mí y a Orestes nos dejó sin besos./ sin tejer nuestros dedos con los suyos. », v. 38-39). Porté par le discours de la réminiscence, se profile ainsi un double mouvement de l'affect, avec un côté négatif, fait de dépit et de chagrin pour l'abandon de la mère, et un côté positif, dessinant une union imaginaire profonde entre frère et sœur qui est placée par-dessus leur complicité ou leur détermination. Car à la place de n'importe quelle forme de reconnaissance de l'un par l'autre – séquence obligée, omniprésente dans la tragédie –, le poème place un système de répétitions, de parallélismes et de renvois anaphoriques qui insiste sur l'expression d'une identification, sinon d'une fusion entre eux. Les sujets échangent leurs places (« oiría yo tu alma, tú la mía », v. 42), « je » devient « nous », l'un est deux, l'un est l'autre (« y cumplimos lo mismo y nos llamamos / Electra-Orestes, yo, tú, Orestes-Electra. », v. 99-100). Et même quand le chiffre deux apparaît, le discours lui

oppose l'image de l'un, verrouillée fermement par la métaphore (« Apresúrate, Orestes, ya que seremos/ dos siempre, dos, como manos cogidas/ o los pies corredores de la tórtola húida. », v. 68-70).

Ce temps d'après la transgression, quand la vie ne peut plus continuer comme elle était, imprègne entièrement le poème ; comme à la suite d'un meurtre sacrificiel, le sujet poétique qui s'énonce dès le premier vers se dit vidé, égaré, perdu. Sujet devenu une absence de soi à soi, c'est un personnage que son propre faire a transformé radicalement, une étrangère à qui ne reste que son nom d'Electra, plongée dans un désarroi absolu qui paraît sa seule certitude au milieu d'un paysage où tout se voile et se défait. Voir le visage de la Mort (mais ne faut-il pas lire ici plutôt « la Mort-e », la mère morte ?) a tout changé, le cataclysme est définitif, la subjectivité est ruinée :

En la niebla marina voy perdida,  
yo, Electra, tanteando mis vestidos  
y el rostro que en horas fue mudado.  
Ahora sólo soy la que ha matado.  
Será tal vez a causa de la niebla  
que así me nombro por reconocerme<sup>12</sup>.

Dans le cycle tragique, le meurtre est en effet étroitement lié à la symbolique sacrificielle. Chez Euripide, par exemple, le moment du rituel est expressément choisi pour l'accomplissement du crime, et aussi bien Clytemnestre qu'Égisthe sont tués tandis qu'ils effectuent des sacrifices – la première précisément en l'honneur des divinités qui président à l'accouchement, Électre se disant par ruse mère d'un fils nouveau-né –. Chez Sophocle, avec une projection un peu différente, la reine meurt pendant sa (fausse) déploration d'Oreste au cours de la cérémonie d'accueil et d'ornementation de son urne funéraire. Il s'agit ici d'autre chose que de pures circonstances : les meurtres eux-mêmes entrent de ce fait dans la symbolique du rituel et apparaissent comme des « sacrifices pervertis ». <sup>13</sup> En faisant appel à la convention théâtrale on peut d'ailleurs supposer que les cris que ces personnages profèrent inmanquablement au moment de mourir rendent plus concrets des faits de sang qui se passent toujours hors de la vue du spectateur. Mais il est clair que deux des trois poètes grecs ont donné au cas de Clytemnestre un relief particulier, à hauteur de la démesure de l'affrontement, car ses cris et imprécations au meurtrier sont entendus sur un nombre très important de vers chez Sophocle (v. 405-1420), et « racontés » encore plus amplement après coup par Oreste chez Euripide (au cours de l'« Exodos », v. 1171-1230). Le texte de Mistral s'inscrit à son tour dans un discours de réminiscence sur la question du sacrifice, qui trouve son expression la plus directe dans la topique des cris de la victime. Vers le

milieu du poème Electra cherche à reconstruire une scène passée dont elle se sent complice, mais à laquelle elle n'a apparemment pas assisté, et invoque Oreste pour qu'il raconte comment leur mère est tombée, quels furent ses cris et ses derniers mots (v. 73-76). Le thème des cris de la mère complète ainsi l'évocation du meurtre, mais il le fait d'une manière toute particulière, car il s'insère à la suite d'une longue présentation, sur le mode du souvenir, des thèmes du nom et de la voix de la mère, ainsi que de celui du parler des enfants, qui se succèdent jusqu'à ce que les cris se transfigurent finalement en appel maternel intarissable. La voix, les cris, le nom, l'appel, entendus et non-entendus, harcelants ou déniés, s'entretissent et prennent la valeur d'un motif structurant complexe qui sous-tend toute la première partie. Tout en actualisant une résonance des intertextes tragiques, ce motif prend ainsi une dimension propre qui est fondamentale pour la compréhension des particularités de la réécriture.

Si le nom d'Electra, tôt cité, suffit pour situer tout le discours de la voix poétique dans le contexte du mythe, le nom de la mère est invoqué, mais le nom 'Clytemnestre' n'est jamais écrit dans le poème. Au nom cité s'oppose ainsi le blanc d'un nom non-dit, le souvenir d'un mot de quatre syllabes « que no se rompen y no se deshacen » (v. 29) ; au silence de la fille, les sons qui ont entouré la vie de la mère. L'anonymat de ce dernier personnage le déplace en conséquence vers un des sens forts de la tradition tragique, en projetant la référence dans la dimension religieuse, en même temps qu'il renforce l'effet d'intériorisation de la présence harcelante de la mère et en conséquence le caractère subjectif et le registre allusif de l'énonciation. Le poème présente d'abord une série d'images qui disent la hantise d'Electra, poursuivie tant par la vue de la Mort(e) que par ses cris, et qui réunissent la circularité obsessionnelle et le mode de la dénégation (« Camino libre sin oír su grito / que me devuelva y sin oír sus voces, / pero ella no camina, está tendida. », v. 11-13). Mais tout de suite le réseau métaphorique et symbolique se met en place à partir de la paire voix-nom, en jouant d'ailleurs sur l'homophonie « voz » = voix, parole, mot / « (dar) voces » = crier. Ce n'est plus le cri qui sert de métonymie de la mère sacrifiée, c'est la parole elle-même qui bascule toute de son côté, ensemble avec le rire et le geste. Elle s'anime, la vie revient à elle (« Y la vuelan en vano sus palabras, / sus ademanes, su nombre y su risa, », v. 19-21) – malgré le très logique « en vano » du vers cité, dont le sens trouve un démenti formel dans l'énergétique allitération des « v » –. Elle est comme entourée de sons, qui occupent déjà tout l'espace, tandis que le silence et l'errance fantomatique sont le lot d'Électre. Plus fort encore que le cri et la parole, mais lié à eux par la syntagmatique associative, c'est surtout le nom de la mère qui apparaît comme immortel. Dans la rêverie qu'élabore le moi poétique, un temps futur immobile, identique à lui-même, est prévu, dans lequel le frère nommera toujours la mère, et celle-ci lui dispensera toujours les soins

dus au jeune enfant, dans l'intimité d'un corps à corps qui est aussi un nom à nom. Ce nom de la mère la contient et la matérialise ; nom-chose, il est aussi un emblème de la féminité antithétique qu'elle incarne par rapport à la fille. Au lieu d'épeler le nom cependant, la chaîne métaphorique invoque tour à tour des attributs contradictoires, ou complémentaires, la dureté et la distance phalliques, puis des images de fertilité, de déhiscence de fruit mûr. Nous sommes maintenant très loin de l'âpreté de la tragédie. L'espace de la relation mère-fils/fille est circulaire et intemporel, certes, mais il est pénétré, et ceci malgré le mythe et le sacrifice, d'images de douceur et de nostalgie. Le ton se fait délicatement solennel, presque extatique : « Y a [süz] cada vez que los dos [frère et sœur] nos miremos / caerá su nombre como cae el fruto/ resbalando en guiones de silencio. » ( v. 33-35). Ainsi, la hantise de la voix entendue comme cri désespéré, comme appel ou comme imprécation, se transforme, à mesure que le texte se déroule, en hantise de la mémoire de l'enfance, de « el habla niña » des deux frères, de la chaleur et le souffle de la mère (« el hálito de ella ») sur leurs jeunes poitrines.

Le lien à la mère, si intense chez Mistral, s'avère alors destructible/indestructible, et l'écho de la problématique littéraire classique du nom « *aere perennio* » finit dans la deuxième partie du texte par céder la place au thème du lien, porté principalement par le lexique des matières corporelles lait /sang. Le discours poétique, tout en restant sur le terrain de l'image visuelle, plonge ainsi ses racines dans les profondeurs du psychisme pour dire le manque réciproque de la mère et de l'enfant et la pérennité de la filiation : « Era mi madre, y yo era su leche,/ nada más que su leche vuelta sangre, / sólo su leche y su perfil, marchando o dormida »(v. 14-16) ; puis : « Será que pende siempre de su seno/ la leche que nos dio, será eso eterno / y será que esta sal que trae el viento/ no es del aire marino, es de su leche ? » (v. 64-67). Le lien, très matériel, souligné par l'emploi du lexique des substances habituelles chez Mistral - le lait, le sang (présents par exemple dans les berceuses de *Desolación* (1922)<sup>14</sup>), le sel -, est tout autant immatériel. Les verbes sont chargés d'exprimer son élasticité intangible, et c'est alors que tout volette, va et vient, revient, glisse sur les corps, autant la parole enfantine que les traits démultipliés du visage de la mère, « sus facciones/ que vuelan disueltas acaso buscándome » (v. 53).

### **Le sujet, la mère, le monde**

L'observation soutenue du sujet poétique nous permettra de préciser les tracés de l'imaginaire. Electra est en exil, elle traverse un espace sans paysage, sans chemins ni ponts, sans villages ni arbres (v. 45), un désert plongé dans la nuit d'un temps hors du temps. Du début à la fin c'est ce nomadisme sans halte, ce cheminement sans but et sans étapes qui

servent de paramètre à la construction du sujet : ressassant le passé et appelant Oreste, la voix de l'héroïne va et vient comme ses pas. À partir du premier tiers du poème, l'invocation au personnage masculin et l'alternance des visions du passé, du présent et du futur se substituent au rappel lancinant de la silhouette de la mère morte et aux images de ses apparitions fantasmatiques dispensant au fils les soins d'une aimante nourrice. D'abord, il s'agit d'un rappel nostalgique du frère. Electra a perdu ses traces, elle veut croire qu'il est là, elle l'imagine dormant à ses côtés, regardant les mains maternelles qui, enfant, l'embaillèrent, parcourir à nouveau son corps. Puis, son appel se fait plus pressant, le lexique rappelle les liens du sang, il présente aussi des réminiscences littéraires, il est plus cru. « *Husmea*<sup>15</sup> mi camino y ven Orestes », dit le vers 57, recentrant en un seul terme les références au sang, aux figures mythiques des Chiennes, à la chasse rituelle. C'est que la narratrice vient de se poser ouvertement en objet de la chasse et s'apprête à confirmer la hantise de l'ombre de la mère et de ses cris, et c'est pour cela qu'elle veut à la fois connaître et ignorer le sacrifice. L'image de la mère s'empare alors de la clarté nocturne, tout se féminise et palpète, et la présence du corps disséminé se dit avec une autre métaphore cristallisée, celle des yeux de la nuit, qui renvoie ici en outre aux mille yeux d'Argos (« Está la noche *acribillada* de ella, abierta de ella, y viviente de ella. », v. 58-59).

Par rapport à la question du sujet en exil, la part du mythe est sans doute à chercher du côté d'un noyau thématique fréquent dans la trajectoire des héros tragiques, l'errance étant le lot de ceux (plutôt des hommes que des femmes) qui ont commis notamment des faits d'*hybris* (d'excès). Dans le cycle d'Oreste, c'est lui et non Électre, qui sera condamné à quitter sa patrie, sauf chez Euripide, où elle devra le faire également, mais en vue du mariage, comme nous l'avons précisé. En revanche, cette figure vagabonde appartient aussi incontestablement que celle de l'étrangère à la série des silhouettes de femmes mistraliennes, et elle se trouve dans des poèmes qui sont parmi les plus importants de l'auteur. Dans « La fuga », par exemple, mère et fille se suivent sans répit dans un paysage violacé (« cardenoso »), au milieu duquel le sujet poétique expose à la fois son désarroi, son espoir et sa crainte face à la présence fantasmatique de la mère, qui, déjà, se dissémine et se dissout dans le paysage, sans cesser d'être toujours là, poids de l'âme proprement ineffable, visage masqué, corps dans le corps de la fille, secret douloureux, « terrible convenio » : « Te has disuelto con niebla en las montañas, / te has cedido al paisaje cardenoso. [...] O te busco y no sabes que te busco, / o vas conmigo, y no te veo el rostro; ».<sup>16</sup> Dans le volume suivant (*Lagar*), la composition « La que camina »,<sup>17</sup> appartenant à la série « Locas mujeres », reprend également, dans un registre plus énigmatique, le thème de la figure errante dans un désert.

Sur le difficile parcours du sujet, une nouvelle étape est franchie dans le dernier tiers de « Electra en la niebla », où la voix poétique vient à évoquer la possibilité d'un double suicide, dont la raison immédiate est l'incommensurabilité de la présence du fantasme de la mère. Encore une fois, le motif ne manque pas d'ascendance ; l'héroïne de Sophocle pense au suicide (v. 820) au moment où elle croit voir s'évanouir tout espoir de retrouver Oreste en vie, pour enfin repousser une telle idée (v. 948). Mais cette ascendance littéraire est surtout purement formelle. L'appel au suicide à deux des vers 80-86 est pris dans une tout autre logique, même s'il recouvre des accents qui évoquent la Moira, le fil du destin, la part de chacun (« Están como medidos los alientos./ Donde los dos se rompan pararemos. », v. 86-87). Si l'Électre de Sophocle pense à se tuer avant le matricide, en partie parce qu'elle croit que celui-ci ne peut pas être consommé, celle de Mistral l'évoque comme une manière de mettre fin à la ronde de l'image maternelle. C'est pour cela que dans les derniers vers elle insiste sur son besoin de « romper la niebla o que me rompa ella » (v. 109), les successives interpellations à un Oreste absent renforçant l'image d'un sujet féminin déstabilisé, en quête d'étayage et de résilience, pris dans un manque narcissique douloureux, comme celui de certaines compositions datant en particulier, mais non exclusivement, des années vingt, par exemple celles de la section « Dolor », de *Desolación*. Mais Oreste ne répond pas ; la voix poétique explore une fois de plus un faisceau de traits qui les identifient et les réunissent tous deux, puis se rend à la mère qui, devenue monde, remporte la victoire finale. L'image de la mère traduit ainsi son omniprésence, elle intègre et innerve le cosmos, se répandant <sup>18</sup> partout définitivement et devenant elle-même chacune des parties de la totalité. Le pont métaphorique/métonymique de cette transfusion de la mère dans l'univers est précisément la brume, matière impalpable et persistante qui a le don de l'ubiquité.

Ella es quien va pasando y no la niebla.  
 Era una sola en un solo palacio  
 y ahora es niebla-albatrós, niebla-camino,  
 niebla-mar, niebla-aldea, niebla-barco.  
 Y aunque mató y fue muerta, ella camina  
 Más ágil y ligera que en su cuerpo  
 Y así es que nos rendimos sin rendirla<sup>19</sup>.

Le thème de la brume ferme alors son propre parcours polysémique, qui réunit la référence à la mort, aux trois protagonistes, et à une forme de l'omniprésence paradoxalement pétrie d'absence, précisément comme dans l'image confuse d'un paysage embué. L'effort – échoué – de la voix poétique pour sortir du cercle enchanté du brouillard donne enfin à ce motif une portée plus secrète. Car même avant la transsubstantiation de la mère, la « niebla » n'est pas qu'une substance du monde, qui entoure et

accompagne l'expérience ; elle est explicitement attribuée au frère et à la sœur en des termes qui assimilent aussi leur subjectivité à cette matière épaisse et opaque, à la manière d'une partie de leur identité qui leur serait inconnue (« O yo soy niebla que corre sin verse/ o tú niebla que corre sin saberse », v. 101-102.). Elle devient donc l'attribut principal du sujet, celui qui est supérieur aux contingences de ses actes, une extension symbolique de la position incertaine du moi, un topos qui véhicule un imaginaire de l'indétermination subjective, et, à nouveau, de la fusion possible avec le monde maternel. À la fois fille-brouillard et fils-brume, Electra est ainsi faite de la même matière que la mère et que le monde.

### La fermeture du cercle

En réponse aux interprétations lisses et convenues de ses textes, que Gabriela Mistral elle-même avait pu encourager, la critique récente a identifié avec succès dans son œuvre la difficile construction (et même l'in-constitution) du sujet féminin : les masques, les fugues, les points de fuite, les formes d'une identité tour à tour rebelle ou précaire, protocoles qui émergent surtout à partir de *Tala* et de la dite « *volteadura de [su] alma* », cette crise religieuse qui suivit la mort de sa mère. L'important courant de renouveau critique autour de cette poète (Grinor Rojo, Adriana Valdés, Raquel Olea et d'autres) a insisté en effet sur le mouvement de bascule entre, d'un côté, ce qui a été appelé le « *femenilismo* » de Mistral, c'est-à-dire, son adoption d'identités et de masques en accord avec l'ordre du Père (la nostalgie de la maternité traditionnelle, l'éloge de la conjugalité et de la famille, etc.), et de l'autre côté, le rejet de l'ordre patriarcal, décelable dans une lecture des contenus refoulés, dans certaines zones énigmatiques de sa poésie, dans les positions (identités) changeantes du sujet poétique et même dans certains traits autobiographiques. Cette même critique a reconnu deux moments différents dans l'évolution de l'œuvre en accord avec cette théorisation, un premier temps d'intégration aux normes patriarcales qui irait jusqu'en 1924 (période embrassant *Sonetos de la muerte*, *Desolación* et *Ternura*), et un temps ultérieur de crise, de désarroi, d'expulsion de la phase précédente, depuis la préparation de *Tala* (publié en 1938), et jusqu'à la fin de sa vie. Acceptant la pertinence de ces analyses, on peut dire qu'« *Electra en la niebla* », quelle qu'ait été la date de sa rédaction, correspond en premier lieu à une mise en scène de ce mouvement d'insertion/ex-traction de la loi du père composée à partir de l'habillement symbolique du mythe, et, en deuxième lieu, à une restitution élogiaque de la figure maternelle à travers le dépassement de la logique sacrificielle par l'écriture de la transfiguration panthéiste.

Par rapport au mythe, il faut en premier lieu conclure à l'opportunité de l'élection mistralienne. La section de l'histoire des Atrides qui concerne plus directement Électre, absente en tant que telle dans les

versions les plus anciennes de la légende et même chez Homère, traitée en revanche par les trois grands poètes tragiques, présente certes un personnage dont la nécessité de vengeance, le désir de meurtre et de défense de la mémoire paternelle, n'ont d'égal que la haine pour la mère, force émergente d'une impulsion mortifère qui se situe bien au delà de l'éventuelle rivalité avec celle-ci (même si cet aspect-là a aussi été suggéré par le théâtre classique), et qui est susceptible de se retourner vers le sujet lui-même. Cependant, malgré le fait que la première forme de l'identité d'Électre est celle de la suivante de la loi du Père, le personnage est toujours (y compris chez des poètes modernes comme Hugo von Hofmannsthal) présenté en relation avec une autre figure, dominante dans la tragédie, celle de la mère phallique et déstabilisatrice<sup>20</sup>. Du fait de cette co-existence obligatoire des deux caractères, et du fait également de la difficulté du matricide pour la conscience occidentale, la légende charrie une matière toujours déjà ambivalente, une voie ouverte vers l'expression d'un désir hétérogène, un noyau de sens qui peut être mis au service d'un retournement, afin d'exprimer une autre vérité. On a pu dire que celle d'Électre est une tragédie de femmes,<sup>21</sup> dans laquelle le conflit dramatique plonge ses racines dans la puissance et les passions de la mère, jusqu'à l'expression la plus matérielle qui soit du corps à la fois nourricier et vampirique, dont l'exemple le plus saisissant est le rêve de Clytemnestre nourrissant un serpent qui lui mord le sein (dans *Les choéphores* d'Eschyle, v. 526-550). En choisissant son personnage, Mistral est ainsi revenue d'abord vers un mythe qui, tout en mettant en scène la culpabilité des enfants pour la mort du père, fait de la mère l'élément central irremplaçable, par rapport auquel se construisent toutes les autres figures, féminines et masculines.

En outre, la figure maternelle, obsédante dans des pans entiers de la poésie de la chilienne où elle se trouve déclinée dans différentes configurations, comme sujet tout autant que comme objet du discours (la mère morte), est ici reconstruite en relation avec la dimension religieuse du mythe. On observe un retour au thème du sacrifice qui aboutit à l'exaltation de la victime par son ultérieure incorporation dévorante/dévorée dans le cosmos. Le poème de Mistral s'inscrit en conséquence d'abord dans le contexte de la tradition mythique. Mais ensuite, ayant préparé l'élargissement du sens originel par la mise en valeur des tracés affectifs, du lien mère-enfant, de la dispersion du sujet, et des jeux de miroir fils/fille/mère, il accomplit un véritable retournement des contenus, qui mènera à la conclusion panthéiste, au cours de laquelle la mère mauvaise/morte se changera en matière universelle. Mais par l'extension de l'*imago* de la mère au cosmos dans le cadre d'une rhétorique du religieux laïque – *i.e.*, la reprise dans la modernité de la tradition grecque hors contexte –, le sujet, d'abord séparé de l'Autre et de lui-même (l'errance), ensuite fusionné avec l'Un

(le sujet-brume/ la brume-mère), intègrera aussi le cosmos. L'exaltation de la mère à travers le mythe équivaut alors à une véritable restauration de celle-ci, mais aussi à un nouveau dépassement du clivage mère-fille. Si la mère est absorbée dans le monde, si elle *est* le monde, semble dire le poème, le moi peut à son tour se rendre sans (pouvoir/avoir à) la rendre : « y así es que nos rendimos sin rendirla ». Ce processus de (presque) transsubstantiation qui affecte la mère et englobe la fille peut être interprété comme une écriture du danger de la folie (le *Poema de Chile*, écrit pendant presque vingt ans à la suite de *Tala*, et demeuré inachevé, a été lu comme un texte de la désintégration du sujet « Gabriela Mistral »). Mais à la fin d'« Electra en la niebla », la voix poétique a abandonné le registre de l'hésitation et du vertige. Les vers qui conjurent encore une fois Oreste (« Orestes, hermano, te has dormido/ caminando o de nada te acuerdas/ que no respondes », 119-121) sont quasi-théâtraux, l'effet de « chute » ironique du dénouement confirmant que la mère a occupé définitivement l'espace. Mais ces vers suggèrent aussi qu'un nouveau sujet textuel et poétique a cherché à se constituer en allant de l'ombre du père à la célébration de la mère et qu'il ne pouvait qu'emprunter les chemins situés à l'orée du mythe.

### Bibliographie

- Gabriela Mistral, *Desolación*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 2000.
- , *Tala./ Lagar*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Didier Anzieu, « Édipe avant le complexe ou de l'Interprétation psychanalytique des mythes », in Didier Anzieu et *alii*, *Psychanalyse et culture grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 9-52.
- Pierre Brunel, *Le mythe d'Électre*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- , *Mythocritique*, Paris, PUF écriture, 1992.
- Eschyle, *Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- Euripide, *Électre*, in *Électre*, Anne Lebeau (éd.), Paris, Classiques de Poche, 2005.
- André Green, *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.
- Nicole Loraux, *La voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- Eliana Ortega, « Amada amante : discurso femenino de Gabriela Mistral », in Raquel Olea y Soledad Fariña (eds.), *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, Santiago, Ed. Cuarto propio, Isis-La Morada, 1990.
- Grinor Rojo, « Summa mistraliana », *Nomadias*, N°3, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Programa de Género y Cultura en América Latina, Ed. Cuarto propio, 1998.
- , *Dirán que está en la gloria ... (Mistral)*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Sophocle, *Tragédies*, Paris, Gallimard, 1993.
- Adriana Valdés, « Identidades transfugas (Lectura de *Tala*) », in Raquel Olea y Soledad Fariña (eds.), *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, Santiago, Ed. Cuarto propio, Isis-La Morada, 1990.

---

## Notes

<sup>1</sup> *Mundo Nuevo*, Núm.1, Julio 1966, p. 48-49. La notice (p. 96) fait mention de « l'abondante œuvre posthume » laissée par Mistral, fonds auquel appartiendrait le poème transcrit. La revue, que dirigeait alors à Paris Emir Rodríguez Monegal, se voulait un emblème des années du renouveau formel de la narration latino-américaine. Elle aspirait à faire depuis l'Europe une entrée remarquée dans la scène culturelle du sous-continent en proposant un bilan original de sa meilleure création et se donnait comme objectif complémentaire d'insérer cette création dans un dialogue international qui se disait alors libéré de frontières idéologiques. Les signataires de ce premier numéro (Sarduy, Roa Bastos, Carlos Fuentes, C. Fernández Moreno, Rodríguez Monegal lui-même commentant P. Neruda) sont des écrivains et des critiques déjà consacrés ou en voie de l'être, qui deviendront des figures incontournables de la décennie suivante. Légende des lettres chiliennes et continentales, premier écrivain hispano-américain à recevoir le Prix Nobel (1945), mais pas encore objet de la révision critique dont elle fut l'objet à partir des années quatre-vingts, Mistral est ici une présence de prestige et d'autorité.

<sup>2</sup> Gabriela Mistral, *Lagar II*, ed. de Pedro Pablo Zegers y Ana María Cuneo, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Biblioteca Nacional, 1991.

<sup>3</sup> Le contenu du livre a été l'objet de diverses mises au point critiques, qui discutent autant des dates de composition des poèmes, que de leur destination supposée dans le cadre du projet de l'auteur. Si les éditeurs affirment que ces textes sont en réalité des « chutes » de *Lagar* (1954), lesquelles n'auraient pas trouvé de place dans ce dernier volume pour cause de surabondance de pièces à y insérer, d'autres observateurs considèrent qu'il s'agit d'un ensemble indépendant et font deux hypothèses principales, à savoir, que ce sont des poèmes écrits par Mistral entre 1954 et 1957, ou bien qu'ils constituent un groupe des matériaux illustrant une plus longue période créatrice mais laissés de côté par l'écrivain elle-même. Voir à ce sujet la préface de Nuria Girona à Gabriela Mistral, *Tala / Lagar*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 72-73.

<sup>4</sup> « Muerte del mar », v. 37-40, strophe 10, dans Gabriela Mistral, *Tala / Lagar*, *op. cit.*, p. 292.

<sup>5</sup> Il s'agit de Gaston von der Bussche, éditeur de *Reino. Gabriela Mistral (poesía dispersa e inédita, en verso y prosa)* (Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1983), ainsi que responsable, avec Magda Arce, du *Proyecto de preservación y difusión del legado literario de Gabriela Mistral* (Santiago de Chile, OEA, Programa Regional de Desarrollo Cultural, Ministerio de Educación de la República de Chile, 1993). Sur cette question voir Grinor Rojo, « Summa mistraliana », dans *Nomadías*, N°3, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Programa de Género y Cultura en América Latina, Editorial Cuarto propio, 1998. Également dans [www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/nomadias/grojo.html](http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/nomadias/grojo.html), p. 9 et 10.

---

<sup>6</sup> Voir « *Summa mistraliana* », *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>7</sup> Lila Zemborain, *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 66-67. Zemborain fait également mention dans ces pages d'un jugement critique de Silvia Molloy sur ce poème.

<sup>8</sup> Sur ces questions, ainsi que sur la « résistance » du mythe et sur sa capacité d'irradiation dans l'écriture contemporaine, voir Pierre Brunel, *Mythocritique*, Paris, PUF écriture, 1992, notamment p. 79-80.

<sup>9</sup> En dehors des textes originaux des poètes grecs voir le livre de Pierre Brunel, *Le mythe d'Electre*, Paris, Honoré Champion, 1995, et l'« Introduction » d'Anne Lebeau au volume *Électre*, Paris, Le livre de poche, collection Classique, 2005.

<sup>10</sup> Sophocle, *Electre*, dans *Tragédies*, trad. Paul Mazon, Gallimard, Folio, 1993, p. 256-266. Il s'agit du deuxième épisode, v. 516 à 823, et notamment v. 516 à 659.

<sup>11</sup> « Électre [...], c'est d'abord un nom », dit Pierre Brunel (*Le mythe d'Électre*, *op. cit.*, p. 7), qui récuse la lecture « non mariée » en faveur de l'étymologie « la Brillante ».

<sup>12</sup> « Electra en la niebla », v. 1-6.

<sup>13</sup> Anne Lebeau, *Electre*, *op. cit.*, p. 247, n.1.

<sup>14</sup> Gabriela Mistral, *Desolación*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 2000.

<sup>15</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>16</sup> G. Mistral, *Tala /Lagar*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 275-276.

<sup>18</sup> La désintégration de l'unité de la mère par le travail de la mort et son ultérieur dissémination et chute en des bribes éparses sur la cohorte endeuillée de ses fils est magistralement prononcée dans un autre poème de *Tala*, « Deshecha », où l'émiettement de la mère s'oppose aux « créatures entières » que sont ses fils.

<sup>19</sup> « Electra... », *op. cit.*, v. 112-118.

<sup>20</sup> Voir André Green, « Oreste et Œdipe, de l'oracle à la loi », dans *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 49-108. Ici, p. 72.

<sup>21</sup> André Green, « Oreste et Œdipe, ... », *op. cit.*, p. 52, signale que l'*Orestie* est une saga tout entière prise dans la violence des forces féminines –i.e., où « Tout procède des femmes »–.



## Sous le signe de Déméter : Maruja Mallo et Concha Méndez

MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO

*Université Paris 8*

Ne fais pas un si grand effort, mon âme, pour une vie sans sa mort,  
Mais épuise les ressources dont tu peux disposer.

Pindare

C'est entre le blé et la végétation marine, entre la matérialité basique de la nourriture et le mystère de l'ineffable, entre l'image d'une Déméter entreprenante et d'une Méduse défiante que la trajectoire esthétique et vitale de Maruja Mallo (1902-1995) et de Concha Méndez (1898-1986) se situe (**fig. 1**). Comme on va le voir tout de suite, on pourrait les comparer à des « dioscures » au féminin. Il s'agit de soeurs jumelles qui partagent avec complicité des intérêts artistiques et humains au début de la modernité.

Pour cette présentation, je me dispose à aborder la première de ces figurations, c'est-à-dire, celle de Déméter, déesse du blé et de la productivité, chez les deux auteures. C'est autour d'elle que j'essaierai d'articuler ma réflexion tandis que la Gorgone, à la chevelure de serpents et au regard impénétrable que Cixous a repris de façon tellement ingénieuse comme symbole féminin, doit attendre une autre occasion<sup>1</sup>.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de leurs imaginaires respectifs, il me paraît important de nous intéresser à quelques détails à propos de l'ancien mythe grec. En opposition à sa soeur Gaia, la terre conçue comme un élément cosmogonique, Déméter est la divinité hellénique qui représente la terre cultivée. Elle est, principalement, la déesse du grain et de la fertilité et l'épi de blé est précisément son attribut distinctif. Ses légendes se sont développées là où cette céréale a prospéré. Déméter, qui est aussi la soeur de Zeus, est étroitement associée à sa fille Perséphone et c'est pour cette raison qu'on les appelle si fréquemment les « Déesses ». La différence alors entre Gaia et Déméter réside dans le fait que la première est la mère universelle de tous les êtres humains et des animaux alors que la deuxième n'est que la mère du blé et d'une fille énigmatique. Pour sa part, Perséphone, fille de Déméter et de Zeus, aussi dénommée Coré [« la pucelle »], grandit heureuse avec les autres nymphes jusqu'à son enlèvement par Hadès, dieu des Enfers, à l'instant

précis où elle est en train d'arracher un narcisse. C'est le début du triste pèlerinage de Déméter à la recherche de sa fille. Lorsque Perséphone disparaît dans les ténèbres, son cri est tellement angoissant que sa mère ne peut pas faire autrement que partir à sa recherche sans relâche. Elle le fait pendant neuf jours et neuf nuits, une torche à chaque main, sans se laver, sans s'habiller, sans se nourrir. Au dixième jour, elle rencontre Hécate, la déesse de la sorcellerie et de la magie, qui lui avoue avoir entendu le même cri épouvantable mais qu'elle n'a pas davantage pu identifier l'auteur du rapt. C'est le soleil, qui peut tout voir, qui désigne le coupable. À partir de ce moment-là, les conséquences de l'exil volontaire de Déméter ne se font plus attendre : la terre devient stérile, elle ne produit plus de fruits et l'ordre du monde s'altère complètement, ce qui provoque la pétition urgente par Zeus de la restitution de Perséphone. Le désir formulé par Zeus n'est pas réalisable car Perséphone a mangé un grain de grenade, nourriture des Enfers, ce qui l'y attache pour toujours. Néanmoins, on décide d'établir un pacte : Déméter occupera son espace à elle dans l'Olympe et Perséphone devra diviser son temps entre les Enfers et sa mère, de telle façon que, quand elle sera en bas, l'hiver s'installera sur la terre et que, lorsqu'elle remontera et que mère et fille seront réunies, le printemps arrivera.

Un peu plus tard, les romains donnent le nom de « Cérès » à Déméter et son culte renaît au moment de la sécheresse, de la faim, du manque ou de la guerre. Déméter représente, alors, de façon intermittente, ou bien l'abondance et la fertilité ou bien le manque en raison de la perte filiale. Quant à Perséphone, Proserpine pour les Romains, elle possède aussi une nature duelle : en tant que Coré, en compagnie de sa mère, elle est une divinité gaie et pleine d'espoir, en tant que reine des morts, elle est une divinité funeste et terrible<sup>2</sup>.

Dans sa formidable étude, *Éleusis*, Karl Kerényi, mythologue hongrois-suisse qui écrit aussi en collaboration avec Carl Jung *Introduction à l'essence de la mythologie*, soutient que les mystères annuels et les rites de l'automne qui ont lieu à Éleusis ont une origine évidente dans le mythe ambivalent de Déméter et Perséphone. La recherche maternelle ne reflète pas seulement la femme qui poursuit sa pleine réalisation mais, selon Kerényi, la poursuite profonde et douloureuse de tout être humain qui aspire à une identité au-delà des apparences<sup>3</sup>. Si on suit la suggestive interprétation de Kerényi, on peut comprendre le sens de la présence de Déméter dans l'année 1936 en Espagne. La déesse, avec ses implications d'ordre matriarcal où l'élément masculin constitue un facteur indispensable mais, en général, perturbateur, acquiert d'intéressantes résonances au moment où la modernité se manifeste plus vivement en Espagne – productivité d'avant-guerre, stérilité d'après-guerre –. C'est sous son signe inspirateur, sous son égide, que la production de Maruja Mallo et de Concha Méndez peut se comprendre. La maxime initiale de

ce binôme Déméter-Perséphone pourrait se résumer ainsi: «La femme recherche sa propre identité et la retrouve, finalement, comme l'expérience personnelle de la source de vie». Cette célébration de la vie, ce chant à la féminité ou à la nature, cette survivance malgré les événements adverses marquent les créations de Mallo et de Méndez. En outre, il ne faut pas oublier que Déméter et Perséphone possèdent aussi une autre face cachée, mystérieuse, qui est reliée à la douleur de la séparation, à la frustration, d'un côté, et au contact avec le monde des morts et de l'obscurité, d'un autre côté.

Le couple archétypal Déméter-Perséphone symbolise deux valeurs antithétiques: d'une part l'exubérance, la richesse, la célébration de la terre et la genèse féminine de la vie, et, de l'autre, l'énigme de l'inconnu et un aspect plutôt spirituel ou transcendantal auquel s'ajoute l'idée de sacrifice car la jeune fille doit s'éloigner de sa mère et descendre aux Enfers pour le bien de toute la communauté.

La thèse que j'oserais défendre ici est que, tandis que l'écrivaine Concha Méndez retient la première dimension du mythe, c'est-à-dire, accueille et embrasse la modernité comme un phénomène indubitablement positif et ignore la dualité constitutive de tout mouvement historique ou artistique, la peintre Maruja Mallo, par contre, rejette cette représentation unique de l'élément producteur, germinatif, vitaliste, et préfère une descente aux enfers, aux caves, au sous-sol du bâtiment moderne. La voix de Méndez est riche en exultation et en célébration; elle est une voix jubilatoire, «cérica» [‘digne de Cérés’], selon Juan Ramón Jiménez, et le sujet lyrique souligne toujours le mouvement de production, de conviction ou d'affirmation. En revanche, l'esthétique de Mallo représente la rétraction, l'entropie et l'approfondissement dans l'élément obscur, sombre et secret. Bref, d'un côté on a un pari vital caractérisé par l'abondance et la productivité choisies comme objectifs stratégiques et comme destin certainement statique; et de l'autre côté, on a la volonté de conserver la composante magique, onirique ou ancestrale traditionnellement attribuée au féminin, ainsi que l'évolution, la progression comme démarche intellectuelle. D'une manière un peu naïve peut-être, mais consciente en tout cas, Méndez démontre la modernité d'un discours d'énonciation précis, clair et vigoureux. Mallo, quant à elle, se caractérise par une configuration beaucoup plus complexe dans la recherche de son propre monde. Malgré tout, il n'est pas convenable de faire des schématisations trop simplistes car il est évident que Méndez évolue aussi et qu'elle s'approche de plus en plus des ténèbres même dans la lumière. Cette perception plus élaborée s'éveille, surtout, quand la vie lui donne un coup violent comme la mort de son petit-fils – *Niño y sombras* est un livre écrit à ce moment-là – qui a lieu en même temps que le début de la Guerre Civile Espagnole. Le voyage, réel et rêvé, se poursuit mais

devient erratique, instable et irrégulier: il s'agit d'une brusque démarche vers les ombres car la fleur de l'optimisme, du vitalisme qu'elle avait dans ses mains vient de lui être dérobée. Les deux artistes sont des amazones de la mer, des chasseuses d'étoiles, mais, en général, Mallo avance un peu plus dans l'incursion vers l'obscur, le souterrain, l'hermétique et le cryptique, comme on va le voir plus loin.

Il me semble suggestif maintenant de nous intéresser à quelques détails biographiques de nos auteurs qui commencent leurs carrières respectives d'une manière légèrement « Pygmaliennne ». Ce n'est pas étrange si l'on considère l'androcentrisme qui caractérise « la Edad de Plata » de la culture espagnole (1898-1936) – l'anthologie de Gerardo Diego en est un bon exemple –. Cependant, le moment de l'avant-garde historique suppose aussi le commencement d'un âge nouveau qui correspond avec la chute de l'arbre patriarcal ou, en tout cas, avec la libération de nombreuses femmes artistes. Comme une statue en pierre taillée par Pygmalion, tant Mallo que Méndez, mais plus particulièrement cette dernière, cessent d'être des muses inertes, filles d'Aphrodite, et deviennent des « Gradiva » qui marchent vers l'avenir<sup>4</sup>. Elles se rebellent contre l'académisme, mais aussi contre le patriarcat représenté par Buñuel et Alberti chez Mallo, par Lorca ou Altolaguirre chez Méndez, pour entreprendre un voyage vers la libération de la créativité artistique. Elles passent alors de l'état d'artistes imitatives ou influencées par des maîtres masculins à celui d'êtres libres, dont la force naît de la douleur et de la souffrance de la guerre, de la faim et de la violence, mais aussi des frustrations toujours implicites dans la quête intérieure et artistique.

Maruja Mallo et Concha Méndez deviennent des collègues inséparables qui partagent des aventures artistiques et vitales dès leur première rencontre à la fin du mois de mai 1925 dans le « Palacio de Cristal del Retiro de Madrid » pendant l'Exposition des Artistes Ibériques. L'amitié s'installe et la complicité se construit autour de la conscience du besoin de gestes rebelles et de rupture des limites de genres comme, tout simplement, enlever son chapeau. Ces limites étaient imposées par la bourgeoisie mais aussi par les avant-gardes masculines. Je cite Concha Méndez :

La noche de mi descubrimiento en el Palacio de Cristal había conocido a la pintora Maruja Mallo y empecé a salir con ella por Madrid. Íbamos por los barrios bajos, o por los altos, y fue entonces cuando inauguramos un gesto tan simple como quitarse el sombrero. Recuerdo un pleito que tuve con mi madre una tarde que me veía salir a la calle con la cabeza descubierta: “¿Pero por qué no llevas sombrero?” “Porque no me da la gana...” “Pues te tirarán piedras en la calle...” “Me mandaré construir un monumento con ellas”<sup>5</sup>.

Les échanges artistiques nés de l'intense amitié entre la poète et la peintre se produisent jusqu'au 1930, année où Méndez part d'abord pour Londres, puis pour Buenos Aires. Selon la critique littéraire Susan Kirkpatrick: « las dos amigas dieron juntas un paso fundamental para la construcción de su identidad como artistas de vanguardia: la conquista del espacio público urbano como ámbito de exploración y experiencia »<sup>6</sup>.

Concha Méndez (1898-1986) appartient à la bourgeoisie de Madrid (fig. 2). Depuis l'enfance, elle a de l'esprit et ses idées sont très claires dans sa tête: elle veut devenir exploratrice. Méndez fait part de cette décision à un ami de ses parents, comme elle le déclare dans une anecdote recueillie dans ses mémoires :

Al presentarnos al señor, éste preguntó a mis hermanos: "Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?". No recuerdo lo que contestarían, pero viendo que a mí no me preguntaban nada, teniendo toda la cabeza llena de sueños, me acerqué y le dije: "Yo voy a ser capitán de barco". "Las niñas no son nada", me contestó mirándome<sup>7</sup>.

Après avoir reçu une éducation féminine conventionnelle – sur l'économie domestique, la toilette et les habiletés manuelles – Méndez découvre que sa curiosité insatiable a besoin d'autres horizons et elle se décide pour le voyage d'émancipation et d'apprentissage, l'imagination et l'avant-garde artistique. Elle démontre donc la lucidité de ses critères en comprenant l'importance décisive du moment qu'elle est en train de vivre, du vertige de la modernité qu'elle assimile comme personne ne le fait :

Yo he visto nacer todos los inventos del siglo. Nací en medio de la modernidad, del canto a los medios de transporte, a la velocidad, al vuelo. Mis primeros poemas están llenos de estas cosas: de los clamores a la era moderna, de aviadores, aviones, motores, hélices, telecomunicaciones<sup>8</sup>.

Femme sportive, vitale, elle gagne des concours de natation, elle écrit de la poésie, elle apprécie le jazz, le charleston et les voitures et commence une relation sentimentale avec le cinéaste Luis Buñuel qui n'hésitera pas à écarter cette jeune fille du cercle de la « Generación del 27 » et de la « Residencia de estudiantes ». C'est grâce à une initiative personnelle qu'elle connaît Lorca quand Buñuel est parti à Paris. Elle lui téléphone et elle lui dit : « Bonjour, je suis la copine inconnue de Buñuel ». Cela révèle bien la marginalisation, tellement effective et évidente, de l'élément féminin dans l'intellectualité et l'art, hormis quelques exceptions.

Il y a quelques images éloquentes sur la « femme moderne » que Maruja Mallo peint en s'inspirant de son amie Concha Méndez mais,

malheureusement, je n'ai pas pu les obtenir. L'une d'elles représente une femme cycliste, l'autre une « tennis-woman ». Cependant, pour avoir une idée de la personnalité vorace, expansive et dynamique de Méndez, on peut lire un extrait du portrait lyrique que Juan Ramón Jiménez écrit sur elle dans l'année 1931 :

En un cromo brillante del descubrimiento de las Indias, vemos entonces a Concha superpuesta, abundante, aquí y allá, quizás con plumas, loros, flechas, monos auténticos, cumpliendo voluntariosa con su vocación de Ceres de todos los elementos, Venus con caracoles y cuernos de abundancia. Concha Méndez era [...] la sirenita del mar que sonreía secreta a los mocitos en su nicho de cristal en acuario esmeraldino, entre algas, corales y otras conchas; la campeona de natación, de jiu-jitsu, de patín, de gimnasia sueca [...] Ríe ríe en la fiesta general de colores y sonidos, avanzando con jesto de lancha blanca la mandíbula inferior. Se tiende del todo. Se entreduerme, brújula nerviosa de carnes sobre la rosa erecta de los vientos<sup>9</sup>.

L'énergie débordante, le caractère intrépide et excentrique, l'enthousiasme, la recherche de la nouveauté et de ce qui est inconnu dans la vie caractérisent bien l'oeuvre de jeunesse de Concha Méndez. Ses deux premiers livres s'intitulent d'ailleurs significativement *Des inquiétudes* (1926) et *Source* (1928):

No me despiertes, amor,  
que sueño que soy sirena  
y que eres el nadador  
que va a una playa morena  
a bañarse a la claror  
en noche de luna llena  
¡No me despiertes, amor!<sup>10</sup>

On est encore dans le domaine atemporel de la célébration paisible, de l'exubérance juvénile, d'une productivité sans complexe: on habite dans un printemps éternel car Perséphone est encore parmi les nymphées et les fleurs et le règne de Déméter n'a pas encore été menacé.

Le poème « Al nacer cada mañana » [« En naissant chaque matin »] (**fig. 3**) qui apparaît dans *Des inquiétudes* est dédié à Maruja Mallo et il est écrit dans la même tonalité lyrique déjà signalée : Mallo, qui surgit sous la forme d'un ange – comme le font d'ailleurs les personnages de ses *Verbenas* – est un tourbillon, un éclat lumineux et nouveau pour le sujet lyrique. Le coeur, métaphore de l'art nouveau, est saisi dans une épée-pinceau et il est entouré de la nature riche, exubérante et surréaliste des premiers tableaux chromatiques de Mallo : des roses en flammes, des pluies d'étoiles, des poissons de verre qui s'envolent.... :

Al nacer cada mañana  
me pongo un corazón nuevo  
que me entra por la ventana.  
Un arcángel me lo trae  
Engarzado en una espada,  
Entre lluvias de luceros  
Y de rosas incendiadas  
Y de peces voladores  
De cristal picos y alas.  
Me prendo mi corazón  
Nuevo de cada mañana:  
Y al arcángel doy el viejo  
En una carta lacrada<sup>11</sup>.

L'impulsion expéditive et aventurière mène le sujet à la recherche d'autres possibilités pour l'art, mais il y a aussi une certaine témérité dans un tel geste parce que l'assurance suppose aussi un défi: on ignore, alors, que la volonté peut être ôtée, que montrer ce coeur nouveau et arracher le narcisse peut être dangereux :

Tan segura voy que voy  
Perdida en todos los rumbos.  
Ni brújula ni timón:  
Perdida por lo absoluto,  
Y perdida llegaré  
A los confines del mundo.  
La noche negra no es negra  
Cuando se lleva una luz  
Más fuerte que las tinieblas<sup>12</sup>.

Je ne souhaite pas retracer ici la trajectoire complète de Concha Méndez, ce qui nous amènerait jusqu'à l'exil avec Manuel Altolaguirre, à son travail comme éditrice en Espagne, à Cuba et au Mexique – *Héroé*, 1616, *Caballo verde para la poesía*, *La Verónica* –, à sa tâche de dramaturge, de scénariste ou de traductrice de Stendhal. Je préfère analyser sa capacité à assimiler et à capter la modernité et à la refléter dans ses travaux comme une Perséphone active et jubilatoire. Sa poésie nous donne une version du paradis des déesses avant que le drame n'éclate, avant de pénétrer dans les enfers. Sa dextérité est admirable à l'heure de transformer n'importe quel événement en quelque chose de positif et, dans ce sens, elle peut très bien s'identifier à la citation de Pindare qui ouvrirait notre réflexion. À son sujet, María Zambrano déclare :

Para Concha los muertos eran igual que los vivos. Poseía esa maravillosa democracia que sí es real y efectiva: que los muertos sean igual que los vivos, que estén ahí<sup>13</sup>.

Mais la double face de la célébration hédoniste de la vie qui cache aussi un mystère, du malheur et de la mort est présente dans sa personnalité et s'intensifie progressivement à partir de la disparition de son bébé et de l'exil. Les deux terribles événements ont lieu en 1936.

C'est à ce moment qu'elle écrit:

Toro suelto, centella, nube, espiga:  
¿qué más da? Hay un aire que embalsama los hechos,  
que embalsama las horas y la risa<sup>14</sup>.

Malgré la caractéristique fécondatrice de la femme (l'image de la main qui devient fleur est fréquente dans sa poésie), elle se rend compte de l'obscurité qui menace, dont il faut sauver Perséphone. L'intrusion masculine, la menace, se matérialise finalement sous la forme d'une guerre, de la mort et de l'exclusion pour les femmes: il n'y a plus de place pour la joie:

¿Qué angustia, o noche, en torno a mis orillas?  
¿Dónde fue el alba que floreció en mis manos?  
¿Es tierra, o fuego, lo que mis plantas tocan?  
Ni mi niñez ha sido de este mundo,  
Ni en esta juventud me reconozco.  
Me pesan siglos de abrasadas sangres,  
De injustas vidas, de latidos huecos;  
Me pesan sombras, que no pueden irse,  
Voces me llaman de distintos cielos<sup>15</sup>.

Ce qu'on vient d'affirmer est encore plus évident dans un autre poème écrit juste après la mort de l'enfant. La compréhension fulgurante de la vie est traversée par l'obscurité et la luminosité héberge un repli sombre, le coeur ailé emprunté par Mallo ne peut plus voler :

Debajo de esta noche, ¿quién camina?  
¿Quién llevará ese hielo o esa llama?...  
Se ha empañado una luz ¡quién sabe en dónde!  
Y el ángel de la fe de nada sirve.  
Se inquieta el corazón – no tiene alas –  
ni el dolor tiene espejos; solamente  
un pedestal que quiere sostenerle,  
con los ojos vendados como el niño  
de ese volar sin rumbo.  
Debajo de estas noche, yo lo escucho  
– la noche es el silencio que no quema –,  
un fantasma camina, ¿quién lo mueve?  
Siento en mi sangre girar el Universo<sup>16</sup>.

Mais même après la solitude, après la mort, le deuil, la guerre et le chagrin, la stérilité et l'exil, Méndez, comme Déméter, peut ressurgir, renaître en soutenant encore la célébration et la vie, guidée par l'intuition de l'existence d'une vie après la mort, comme dans les Mystères et les rites d'Éleusis :

Yo soy la vida en lucha  
de cada hora y de cada paso.  
Yo soy la fuerza de mí misma,  
la antena receptora del milagro.  
Yo soy la vida sin remedio.  
Mi muerte no será sino un colapso;  
porque después de muerta seguiré viviendo,  
nadie sabe hasta dónde ni hasta cuándo<sup>17</sup>.

Ce qui est transitoire, passager et provisoire marque toujours la conception vitale de la peintre « celtique », comme aimait à être dénommée Maruja Mallo –1902-1995– (fig. 4-5). L'univers paysan et marin de sa Galice natale, de même que la vivacité des places et des marchés en plein air inaugurent le regard d'étonnement et d'extraordinaire joie qui émerge dans ses premières images. Après la rencontre de Concha Méndez à Madrid, et comme produit de ses promenades en ville, elle crée les *Verbenas* (fig. 6-8), des tableaux satiriques qui reflètent, comme les poèmes futuristes de Méndez le faisaient aussi, le vortex du monde contemporain dans un rythme cinématique, très rapide. Les tableaux seront exposés dans le salon de la « Revista de Occidente », grâce à l'intérêt porté par Ortega y Gasset ; Lorca s'exprime de la façon qui suit : « Son los cuadros que he visto pintados con más imaginación, gracia, ternura y sensualidad »<sup>18</sup>. Sous une apparence festive et triviale et dans une ambiance toujours onirique et surréelle, il y a des éléments obscurs et menaçants, présages de la destruction. La part ludique se termine tout de suite au moment où une période plus enrichissante et torturée commence. Il s'agit de la série *Cloacas y campanarios* [Égouts et Cloches] exposée à Paris dans l'année 1932 qui représente le moment le plus sombre de son oeuvre et qui produit un grand impact par sa manière de faire face à la modernité avec d'autres instruments radicalement différents (fig. 9). C'est à ce moment-là que Mallo devient Déméter, elle adopte son image et se décide à explorer la mort et la destruction, la partie cachée et infernale de cette nature apparemment brillante et statique. On va voir quelques exemples de cette ligne pessimiste et scatologique, accompagnés d'une citation de l'artiste :

La Naturaleza es lo que comienza a atraerme: un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática

viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida, desprovista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y los vegetales [...] Al mismo tiempo siento la necesidad de hallar un nuevo idioma plástico para expresar este mensaje latente e inédito que me sorprende en la naturaleza, que aparece en la realidad triunfante de las redes y las hoces<sup>19</sup>.

*Espantapeces* (fig. 10), par exemple, met en scène un spectacle pathétique. C'est l'image de la désolation sous-marine dans une hallucination de couteaux et de squelettes très proche de l'esthétique de Dalí. *Espantapájaros* [*Épouvantails*] a été acheté par André Breton et son imaginaire renvoie aussi à un paysage de mort. Toute la nature printanière a été effacée par l'hostilité de l'hiver, la figure humaine est absente et il ne reste que des dépouilles, des cadavres, des empreintes; la végétation est sombre et la terre a une odeur d'excréments et d'ordures. Les couleurs autrefois vibrantes se sont transformées en une combinaison de tonalités noires, blanches et marron. C'est l'époque de « Grajo y excremento » ou « tumbofilia y hemolatría » comme disait Mallo. L'artiste, fêtée et admirée au début de sa carrière, subit brusquement l'ignorance, l'incompréhension et le rejet à cause de ce sous-monde qui commence à vivre dans ses paysages, même si elle n'est pas la seule à pratiquer cette ligne, cette « poésie de l'impureté » si surréaliste. Il est curieux qu'au moment de la fête et du jeu d'avant-garde, Mallo choisisse le mystère et le sous-sol de la vie et de l'être humain. De toute façon, tout cela se combine toujours avec une préoccupation sociale importante au fur et à mesure que la situation politique devient de plus en plus grave en Espagne. Il faut un certain optimisme d'esprit pour composer un tableau magnifique comme *La sorpresa del trigo* (1936) [*La surprise du blé*] (fig. 11) : les doigts de la jeune fille, comme une sorte de Déméter qui ressuscite après avoir retrouvé sa fille, deviennent des épis de blé. Les grands sujets populaires des semailles, de la terre et de la récolte sont présents ici tout en nous avertissant en même temps de l'arrivée de la faim et de la destruction liées à la guerre. C'est une nature palpitante, mais mortellement blessée. *El canto de las espigas* (1939) [*Le chant des épis*] (fig. 12) insiste sur l'abondance de la céréale; c'est un hommage désespéré à la vie quand tout devient mort:

El trigo, vegetal universal, símbolo de la lucha, mito terrenal. Manifestación de creencia que surge de la severidad y la gracia de las dos Castillas, de mi fe materialista en el triunfo de los peces, en el reinado de la espiga<sup>20</sup>.

Je ne me dispose pas non plus à faire référence au long périple de Mallo, nouvelle Déméter, exilée volontaire en Amérique Latine – l'Argentine, l'Uruguay et le Chili –, je voudrais seulement dire quelque

chose à propos de la fin de cette période de deuil, car la nature débordante de l'Amérique de Sud suppose une catharsis très significative: la déesse peut retrouver sa fille. Une fois pénétrées les eaux de l'énigme et de la mort, il est encore possible de célébrer la vie, et d'une façon beaucoup plus dépurée et mature :

Son presencias mágicas que engendran una concepción plástica del hombre. Son signos precursores que determinan formas humanas inéditas de acuerdo con una nueva concepción del universo, universo que reclama un nuevo orden, formas humanas que respondan a la nueva realidad y puedan traducirse en lenguaje. Así es la evolución de mi pintura, producción que arranca del arte popular (1928) del hombre, cuya forma va subterráneamente por debajo de la transformación de mi obra y brota en conjunción con otras realidades<sup>21</sup>.

Les *Naturalezas vivas* [*Natures vivantes*] (fig. 13-18) naissent de la contemplation extasiée de l'Océan Pacifique au Chili. Il s'agit de la restauration de l'ordre naturel, de la renaissance de toutes les fleurs et des fruits attachés au féminin, des étoiles de mer et des coquillages, des algues et des orchidées, des visions impossibles et harmonieuses à la fois. Chez Mallo c'est la composante tellurique qui domine: la Terre-Mère. La réalité de la mort et le masculin dépendent du féminin, élément beaucoup plus fort. À la fin de sa vie artistique Mallo commence à abuser de la flore, de la faune et de la géologie sud-américaine et ses tableaux deviennent de plus en plus cryptiques et même ésotériques. L'itinéraire vital de cette « Sibylle » nous dévoile une personnalité peu conformiste, inquiète, géniale, aussi excentrique que Dalí et d'un talent éveillé et lucide.

Pour finir, je voudrais dire que j'ai essayé de mieux comprendre deux façons très différentes d'assimiler la modernité et aussi de réélaborer les mythes classiques de la part de deux sujets féminins. Dans un cas, on opte par l'harmonie, la célébration et un vitalisme exempts de questions, seulement interrompus par le drame de la guerre et la mort du fils: c'est le règne de Déméter et de Perséphone avant l'arrivée d'Hadès, c'est la dimension gaie qui ressort du mythe. Dans le deuxième cas, on préfère approfondir le manque d'harmonie, le chaos, la destruction et la composante scatologique comme espaces d'exploration et de découvertes: c'est Déméter, deux torches à la main, recherchant la lumière; il s'agit de la dimension funeste du mythe. La seule chose qui permette une célébration est la rencontre avec la jeune fille, avec Perséphone, et c'est ainsi que l'on choisit de terminer, au milieu de la fête collective, pleine de joie, d'allégresse et d'exultation de la féminité.

## Bibliographie

- Bellemin-Noël, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1996.
- Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- Ferris, José Luis, *Mariuja Mallo. La gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de hoy, 2004.
- Freud, Sigmund, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard, 1986.
- Gándara, Consuelo de la, *Mariuja Mallo. Artistas españoles contemporáneos*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1991.
- *La mitología griega*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Kerényi, Karl, *Eleusis*, Madrid, Siruela, 2004.
- Mallo, Mariuja, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- Méndez, Concha, *Poemas (1926-1986)*, Madrid, Hiperión, 1995.
- Otto, Walter, F., *Los dioses de Grecia*, Madrid, Siruela, 2003.
- *Las musas*, Madrid, Siruela, 2005.
- Ulacia Altolaguirre, Paloma, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, “Presentación” de María Zambrano, Madrid, Mondadori, 1990.
- Valender, James, ed., *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.

---

## Notes

- <sup>1</sup> Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- <sup>2</sup> Les références mythologiques ont été extraites de Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 98-99, 131-132, 425-427.
- <sup>3</sup> Karl Kerényi, *Eleusis*, Madrid, Siruela, 2004.
- <sup>4</sup> Sigmund Freud, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard, 1986.
- <sup>5</sup> José Luis Ferris, *Mariuja Mallo. La gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy, 2004, p. 89-90.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 90.
- <sup>7</sup> Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, « Presentación » de María Zambrano, Madrid, Mondadori, 1990, p. 26.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 29.
- <sup>9</sup> « Prólogo » de Juan Ramón Jiménez [1931], Concha Méndez, *Antología poética*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 9-10.
- <sup>10</sup> Concha Méndez, *Poemas (1926-1986)*, Introducción y selección de James Valender, Madrid, Hiperión, 1995, p. 65, en *Vida a vida* (1932).
- <sup>11</sup> Concha Méndez, *Antología poética*, México, Joaquín Mortiz, 1976, en *Canciones de mar y tierra* (1930), p. 81-82.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 72, en *Vida a vida* (1932).
- <sup>13</sup> Paloma Ulacia Altolaguirre, *op. cit.*, p. 12.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 9.

---

<sup>15</sup> Concha Méndez, *Poemas, op. cit.*, p. 22.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>18</sup> *Ibid., op. cit.*, en *Niño y sombras* (1936), p. 103.

<sup>19</sup> Consuelo de la Gándara, *Maruja Mallo, op. cit.*, p. 17.

<sup>20</sup> Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, Buenos Aires, Losada, 1939, p. 36.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 40.



## Mythologies féminines en scène : Salomé, Médée, Iphigénie, Antigone, Clytemnestre, Marie et les autres

STÉPHANIE URDIĆIAN  
*Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand*

Si j'ai eu l'occasion de parler d'une certaine *atopie* liée au féminin – dans des travaux consacrés à la figure mythique d'Antigone<sup>1</sup> –, je propose d'explorer ci-après des représentations mythiques et archétypales du féminin qui, au contraire, « situent » les femmes, contraintes par ces « situations » et condamnées à un ancrage topographique et symbolique « exclusif ».

Les deux pièces retenues pour nourrir la réflexion du séminaire convoquent des figures féminines mythiques *d'hier* (issues de mythes antiques, bibliques, littéraires et d'archétypes socioculturels), revisitées par des créatrices *d'aujourd'hui* (créations de la saison 2002-2003). Toutes deux visent la redéfinition du féminin contre certaines acceptions de ce sacré « éternel féminin » auquel s'attaquait déjà habilement la Mexicaine Rosario Castellanos (1925-1974) dans *El eterno femenino* (1976). La théâtralisation des sujets féminins dans *Tras las tocas* (2002) des Madrilènes Marías Guerreras et *Tiempo de aguas* (2002) de l'Argentine Patricia Zangaro inscrit ces pièces dans le sillage du projet dramaturgique de Rosario Castellanos<sup>2</sup>. Un projet qui cherchait à faire tomber les masques en traversant simultanément l'histoire du Mexique et les espaces dévolus à la femme. Les différents degrés de représentation de la femme et la multiplicité des sources à l'origine des figures intergénérationnelles – de la première femme Ève, aux femmes historiques (la Malinche, Carlota, Sor Juana...), en passant par l'archétype de la femme mexicaine – structurent également les œuvres abordées dans le présent travail.

*Tras las tocas* est la première création collective de la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas<sup>3</sup> de Madrid, Marías Guerreras<sup>4</sup>, association de femmes de théâtre (dramaturges, actrices, metteuses en scène, techniciennes...) pour la « construction d'un espace vivant de création et de recherche scéniques dirigé par des femmes créatrices et la diffusion de leurs initiatives et de leurs productions »<sup>5</sup>. La pièce est le

fruit d'un atelier théâtral sur le thème *Femmes, Mythes, Perversion et Réécriture* qui a réuni cinq dramaturges espagnoles : Itziar Pascual, Esperanza de la Encarnación, Ana Casas, Margarita Reiz et Antonia Bueno. L'argument est le suivant : dans un couvent, les sœurs Salomé, Médée, Iphigénie, Adela et Bernarda se remémorent leur histoire dans une tentative d'atomisation émancipatrice du mythe<sup>6</sup>.

*Tiempo de aguas* est une pièce brève divisée en douze micro-séquences qui exposent la rencontre initiatique de deux femmes, La Vieille Femme et la Jeune Femme, elles aussi claquemurées par l'institutionnalisation de rôles préétablis. Cette parabole revisite les figures archétypales de la Femme, figures consacrées comme de véritables mythes par une scénarisation et une transmission qui les perpétuent.

Dans l'une et l'autre pièce une tension permanente est palpable entre une figuration aliénante et un élan de libération de ces constructions qui finissent par changer l'*habitus* en naturel. Il s'agit de déstabiliser la féminité patriarcale, de subvertir les figures archaïques, de reconstruire enfin les identités à partir de ces mêmes mythologies féminines inventées et « labellisées » par le pouvoir masculin. Les personnages – toutes des femmes – veulent dire leur propre version de l'histoire. Les nouveaux sujets de l'énonciation s'emparent des motifs du scénario originel à partir desquels la restructuration et la re-sémantisation sont possibles. L'exploitation des mythes destinés à maîtriser le sujet féminin dans un espace social et symbolique délimité subit une attaque en règle : renverser les poncifs sociaux, mythiques et religieux qui élaborent les figures asphyxiantes traditionnellement associées au féminin afin de les réinvestir.

Dans une société basée sur la *conquête*, domaine réservé à l'homme, les deux pièces exposent les stratégies de *reconquête* du sujet féminin. Portée par la réplique de la nouvelle Médée de *Tras las tocas* : « MEDEA : Jasón conquistó reinos y mató y fue proclamado rey. Yo conquisté mi vida y maté y fui condenada » (213), je propose d'examiner cette dynamique de libération des codes et des récits.

### **La reconquête d'un espace mythique, symbolique et social**

Cette nouvelle Médée retrace la condition de la femme traduite en termes topographiques « Recluida o desterrada ese es mi estado natural » (208). Les sociétés patriarcales ont en effet minutieusement circonscrit le féminin et les cas de rébellion des femmes visent un rééquilibrage des espaces et des êtres, du privé et du public, du dedans et du dehors, du féminin et du masculin. Le combat de nombreuses femmes mythiques se matérialise dans la lutte pour avoir une place. Ce thème source de controverse hante les tragédies grecques : quelle est la place de la femme dans la cité ? Quelle place les lois et les préjugés leur concèdent-ils ?

Ayons à l'esprit les mots de la Médée d'Euripide qui se plaint du sort des femmes :

MEDEE : De tous les êtres doués de vie et de pensée, c'est bien nous autres femmes qui sommes le rameau le plus misérable. Pour commencer il nous faut, par surenchère de dot, nous acheter un époux – et c'est un maître que nous recevons pour notre corps, ce qui rend plus mauvais encore ce mauvais marché. (Euripide, *Médée*, v. 241-245)

La première transgression de l'Antigone de Sophocle n'est-elle pas liée au non-respect de la topographie sociale sexuée ? Antigone est condamnée pour avoir investi la place publique, pour avoir contesté la loi et s'être opposée aux décisions du pouvoir masculin de Créon. Nul besoin de multiplier les exemples qui appartiennent à ce fonds commun que *Tras las tocas* et *Tiempo de aguas* entendent ébranler.

Dans ces deux pièces, les personnages féminins cherchent à lutter pour leur place au sein même de l'espace que la société patriarcale leur a concédé. En restant à leur place, ces femmes parviennent à se l'approprier et à la dynamiser. L'habile invention de ces personnages tient à la redéfinition des activités qui les relèguent dans la sphère circonscrite du féminin, de l'intime, du foyer. L'ouvrage en tant que livre et/ou toile-tissu constitue un objet scénique central réinvesti afin de redéfinir les identités et les situations. Le soi-disant espace féminin reproduit l'imaginaire domestique à travers deux espaces dramatiques de la réclusion : la maison et le couvent.

*Tiempo de aguas* présente la rencontre de deux personnages féminins dans la maison de la Vieille Femme. La Jeune Femme rend une visite de convenances à sa future belle-mère dans le strict respect de la tradition matrimoniale et sur ordre du fils. Toutes les scènes se déroulent entre deux pôles attractifs : le foyer et le seuil. « El portal », que les deux femmes guettent inlassablement, matérialise l'ascendance masculine sur des personnages qui ne se construisent que dans ce rapport subi à l'altérité. Les deux Femmes n'investissent que cet espace étroit dont le descriptif minutieux et itératif envahit la quasi-totalité des didascalies fonctionnelles :

*El portal de una casa, al borde del río.* (I, 321)

*El portal. Tarde gris. LA MUJER VIEJA lee. LA MUJER JOVEN está bordando.* (II, 322)

*LA MUJER JOVEN tirita delante del portal. LA MUJER VIEJA lee junto al fuego.* (III, 323)

*Las dos mujeres miran hacia el portal.* (III, 325)

*LA MUJER VIEJA mira hacia el portal.* (III, 326)

*LA MUJER JOVEN mira hacia el portal, con ansiedad.* (III, 326)

*IV El golpeteo de la lluvia sobre el portal.* (IV, 326)

*LA MUJER VIEJA mira hacia el portal.* (V, 328)<sup>7</sup>

Ce seuil est le passage obligé et convoité pour accéder à l'homme: l'amant et le fils. Contrôler le seuil revient à guetter l'arrivée du fils (pour la Vieille Femme) et le moment propice du départ (pour la Jeune Femme). Or, l'issue est progressivement condamnée par la pluie torrentielle qui sépare hommes et femmes. L'espace dramatique se resserre au fur et à mesure que la pluie s'installe. Face à l'impossible retour là où elle est attendue « para cumplir », la Jeune Femme livre ses angoisses dans un monologue fragmenté et troublé par le flux des pensées aliénantes qui s'incarnent dans les figures masculines. La présence muette de la Vieille Femme finit par être submergée elle aussi – à l'image de la vallée engloutie – par le flot de paroles de sa visiteuse et l'omniprésence des hommes physiquement absents :

MUJER JOVEN: ¿Dónde está su hijo? Llego hasta el borde del valle, pero no puedo cruzar al otro lado... El agua lo está borrando todo... ¿Dónde está? Lluve tanto, y él no tiene sombrero... Iba a tejerle uno cuando me envió con el estofado... ¡Yo tenía miedo de venir! Mi padre olió el diluvio en el viento... ¿Por qué duerme? ¿Por qué no me contesta? ¡Su hijo se está borrando al otro lado del valle! ¿No le dije acaso que él grita por la noche? ¡Sólo se calma si lo abrazo! Mi padre insulta cuando duerme... Yo creo que se hunde en el infierno... ¡y sólo puede volver maldiciendo! (IV, 326)

Dans *Tras las tocas*, le cloître situe les figures mythiques qui y vivent et revivent les célèbres épisodes de leur passé. La séparation des sexes qui régleme la vie claustrale sera la condition nécessaire à l'émancipation recherchée. L'habit claustral, la coiffe et le scapulaire redoublent l'impression d'enfermement par l'uniformisation du féminin. Or les masques qui détournent l'identité individuelle vont tomber. La postérité de toutes ces femmes « célèbres » est mise à mal par un jeu subversif de reformulation. Le chœur qui ouvre la pièce contribue à la transmission de l'identité collective créditée par le discours dominant face auquel se dresse un processus de dissociation du groupe soumis à l'image canonique de personnages qui entrent tour à tour en dissidence et en dissonance avec la voix chorale.

En effet, ces espaces intérieurs apparemment assujettissants vont se transmuier en espaces de création et de re-création du sujet féminin. Le foyer ou le couvent sont les lieux du forum essentiel à l'émancipation des figures mythiques. Les dialogues sont primordiaux et se substituent à l'action réduite à l'attente ou à l'accomplissement mécanique de tâches ménagères. Ces espaces offrent au personnage la possibilité de se dire avec ses propres mots, pour soi-même à travers la rencontre et l'échange avec d'autres femmes.

### **Le temps cyclique propice à la reconquête de soi**

Au temps linéaire et historique, les deux pièces préfèrent le temps cyclique du mythe, du retour pour parvenir à la reconstruction de l'identité des figures mises en scène. Les dramaturges reproduisent les schèmes traditionnels du féminin compris entre la figure de la femme (mère, épouse, fille) au foyer et celle d'« épouse de Dieu » au couvent. Dans les deux cas, la femme qui doit être *pour* l'autre met à nu le processus de récupération de *soi* en mettant à l'épreuve les représentations qui la définissent « depuis les siècles des siècles ».

### ***Tiempo de aguas* : l'attente salutaire**

Les personnages de *Tiempo de aguas* évoluent dans une espèce d'abstraction mythique où l'individualisation est inutile. La dimension temporelle est dérégulée par la visite de la Jeune Femme qui devient séjour de longue durée. De cette rencontre forcée, les deux femmes ressortent fortes d'une identité patiemment reconquise. Mais avant d'apprendre à décider et à agir pour soi, elles doivent se libérer du poids des pères, des fils et des époux. L'initiation est lente et laborieuse comme le cristallise la technique de la répétition des scènes et de l'interminable attente. L'action finale assumée et prospective est régulièrement empêchée par les symétries qui scellent le poids des traditions. La structure, exagérément itérative, mime le ressassement des schèmes associés au féminin et transcrit la difficulté de sortir de ces figurations obligées.

L'attente de ces Pénélopes<sup>8</sup> sempiternelles est agrémentée par la lecture et l'ouvrage de broderie. Le duo dresse un portrait traditionnel de la Femme pour insuffler une révolte de l'intérieur et déjouer les constructions archétypales qui s'imposent avec l'autorité du schéma mythique car ancrées dans les structures sociétales. Le lien socioculturel de la femme au foyer et le lien étymologique de la broderie au texte fonde l'architecture de la parabole de Patricia Zangaro. La relation intergénérationnelle est fructueuse car l'union des femmes confrontées au système quel que soit leur âge (qu'elles soient fille, mère ou grand-mère, jeune ou vieille) donne un sens à leurs mots et à leur création. La rencontre initiatique a lieu en effet à contre-courant des lois du genre.

Les toutes premières répliques forment le pouvoir de l'homme. Le choix est la propriété exclusive de celui qui, dans l'espace familial, décide pour elles. La Jeune Femme rend visite à la Vieille Femme pour lui annoncer que son fils l'a choisie : « MUJER JOVEN: Su hijo ya decidió... y me eligió a mí » (I, 321). La lecture attentive des répliques de l'une et de l'autre met en lumière le processus de dynamisation de ces femmes iconiques. Dès la seconde scène, la Jeune Fille exprime son désir d'apprendre à lire. Ce que son père lui a toujours refusé, seule la Vieille Femme peut le lui offrir. Ce don de savoir vertèbre l'ensemble de la

composition dramatique et sera à l'origine de l'anagnorisis finale. Apprendre à lire pour favoriser son rapport à l'autre – femme : « MUJER JOVEN: Yo podría reírme con usted... si supiera leer... » (II, 322). Or la loi du pater familias parfaitement intériorisée par le duo féminin est difficile à transgresser :

MUJER JOVEN: ¡No!

*LA MUJER JOVEN baja los ojos hasta su bordado.*

MUJER VIEJA: ¿Entonces por qué aprender...? ¿Acaso te hizo falta leer para poder reírte?

*LA MUJER JOVEN retoma el bordado.*

MUJER VIEJA: Tampoco hace falta bordar para casarse...

*LA MUJER JOVEN mira a LA MUJER VIEJA.*

MUJER JOVEN: Mi padre quiere que cosa mi vestido.

*LA MUJER VIEJA calla un momento.*

MUJER VIEJA: Será mejor que te apures. Ya está haciendo frío. Y tu padre te dará a mi hijo antes de que empiece el invierno. (II, 323)

Dans ce premier échange qui ébranle timidement les fondements de l'éducation des jeunes filles, c'est la voix du père qui finit par s'imposer pour assurer sa succession en choisissant pour sa fille, objet de la transaction matrimoniale, un époux qui relâiera la figure masculine hégémonique et assurera « la reproduction du capital symbolique des hommes »<sup>9</sup>. Les deux femmes s'inscrivent dans le respect de la volonté des hommes dont elles dépendent même si cela implique un renoncement personnel :

MUJER JOVEN: ¿Por qué quiere mi estofado, si no le gustan los pimientos?

MUJER VIEJA: Porque tu esposo lo envió.

*LA MUJER JOVEN se sienta junto al fuego.*

MUJER JOVEN: Mi padre anunció el diluvio.

MUJER JOVEN: Sí. Lo olió en el viento. Pero su hijo quería que usted probara mi estofado. (III, 325)

Si l'action est minime, c'est que l'essentiel est ailleurs. Le dialogue et les regards croisés constituent l'authentique creuset de l'évolution bilatérale. En plus de l'attention portée au seuil, le texte didascalique d'une extrême sobriété insiste sur les regards que les personnages s'adressent l'un à l'autre dans un inlassable jeu de répétitions :

*LA MUJER VIEJA mira a LA MUJER JOVEN con atención. (II, 323)*

*LA MUJER VIEJA mira sorprendida a LA MUJER JOVEN. (III, 325)*

*LA MUJER VIEJA mira a LA MUJER JOVEN con atención. (III, 325)*

*LA MUJER JOVEN mira a LA MUJER VIEJA, con interés. (V, 327)*

*LA MUJER VIEJA mira atentamente a LA MUJER JOVEN. (V, 327)*

*LA MUJER JOVEN mira, sorprendida, a LA MUJER VIEJA. (V, 327)<sup>10</sup>*

### ***Tras las tocas* : du flash-back à la redistribution des rôles**

La même structure itérative et symétrique caractérise *Tras las tocas*. Les sept scènes respectivement intitulées « 1. Los rezos, 2. La carta, 3. Las fregonas, 4. Las cebollas, 5. Las sábanas, 6. El bordado, 7. La aparición mariana » sont rythmées par un chant religieux et une activité domestique : « Hacen una procesión limpiadora al ritmo del Salve Regina » (3, 208). Mais ce sont les situations mythiques relatées qui importent et occupent tour à tour les personnages.

Le temps du retour est également à l'honneur pour rompre la narration linéaire des épisodes mythiques et bibliques qui fonde la tradition transmise de génération en génération. Dans un retour régénérant, les personnages revisitent les récits canoniques et en modifient le contenu ou l'interprétation par le truchement de l'actualisation intempestive.

Sœur Salomé apparaît comme un nouvel avatar de la figure biblique fixée par l'Évangile (Matthieu, XIV, 6 ; Marc, VI, 22). La fusion des temporalités met en scène le couple Salomé / Jean-Baptiste dans une discothèque, entretenant ainsi un lien détourné avec le motif de la danse présent dans le récit premier. Or si c'est grâce à la danse que Salomé obtient ce qu'elle exige dans l'Évangile, dans cette nouvelle version, elle est méprisée et abandonnée par celui qu'elle désire et doit clore son récit sur un ton désenchanté « No volví. No lo volví a ver nunca » (1, 203).

Toutes les confessions remodelent l'histoire commune : si Médée a commis ses crimes, c'est « par amour », Adela de F. García Lorca n'est pas morte mais bien vivante et sur le point d'accoucher, et Iphigénie dénonce l'oppression en se posant en porte-parole des disparus argentins. Comme la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre, elle perd son frère Oreste, disparu de la dictature, puis le retrouve à l'heure de la vengeance (transposé dans les procès des tortionnaires). Pourtant, dans son récit-témoignage, elle veut rompre sans ambages avec la filiation mythique « No soy esa Ifigenia » (4, 217).

Un sixième personnage interfère dans cette reconstruction collective à travers l'artifice de la lettre. La scène intitulée « La carta » présente Laurencia, le personnage de *Fuente Ovejuna*, la célèbre *comedia* de Lope de Vega, exilée au Pérou, après un séjour au couvent. Elle écrit à ses condisciples et par-delà l'apparente banalité d'un échange épistolaire, dénonce les violences faites aux femmes (la violence conjugale, le viol dont elle est victime dans la *comedia*). Laurencia ébranle le scénario originel dont elle est issue lorsque l'exemplaire résistance collective du village face à l'injustice commise par le Commandeur est mise en doute : « Madre, ¿usted cree que nuestro pueblo se levantó alguna vez? ¿Cree de verdad que mató al Comendador? » (2, 207). Laurencia dénonce l'indifférence, le silence complice de la collectivité face à l'oppression des

commandeurs transposés en maris violents qui sont monnaie courante dans l'Espagne qu'elle a quittée :

LAURENCIA: ...Me duele verlo así, adormecido, aceptando lo que hay, callando. Con lo que fue nuestro pueblo. Quién le ha visto y quien le ve. [...] ¿Por qué se encogen de hombros? ¿Por qué miran para otro lado? ¿Por qué hacen como si no supieran lo que pasa?

adela: ¿Pero qué es lo que pasa?

LAURENCIA: ¿No oyen los gritos? ¿No ven los moratones? ¿Por qué se caen tantas veces las mujeres de nuestro pueblo? ¡Mira que son torpes, que se caen y se tropiezan y se dan cada golpe...! (2, 207)

Laurencia participe à distance à l'entreprise systématique de fractionnement et de reformulation des récits canoniques. En convoquant d'aussi célèbres figures, la pièce centre la perspective du point de vue de femmes décidées à prendre les rênes de leur destin.

### **L'atomisation des récits canoniques**

La stratégie démystificatrice de déconstruction du récit dogmatique anime la pratique hypertextuelle de réécriture à l'origine de *Tras las tocas*. Miner la représentation de l'intérieur consiste en un exercice métathéâtral jubilatoire qui joue avec la mémoire mythico-théâtrale.

La mise en abyme des biographies respectives des religieuses fonde le jeu des personnages qui rejouent leur histoire et participent à la représentation diminutive de mythes connus, lesquels, mis bout à bout, s'achoppent à l'émiettement de récits fondateurs. Afin de dénoncer efficacement les modèles de féminité préconstruits, les pièces décèlent les apories qui permettront à ces nouveaux sujets d'être et de se dire autrement.

La première séquence « Los rezos » est inaugurée par le chœur, personnage collectif dont l'unité est assurée par les prières scandées à l'unisson (ou presque) tout au long de la pièce. La stratégie de continuité du chant liturgique scelle le code linguistique et culturel commun, stéréotypé, immuable. En apparence seulement car, en effet, c'est dans les altérations faites aux prières que la voix féminine trouve une brèche pour se dire. C'est en dénaturant le langage figé nécessaire à la reconnaissance de et dans la communauté que les personnages parviennent à se libérer de l'uniformisation garantie par le chœur, l'habit et l'espace gestuel (agenouillées sur le prie-dieu) codifiés. Chaque personnage doit sortir de la litanie collective et s'individualiser en intervenant sur le code, symbole d'une autorité qui bride la radicalité des individualités, s'attaquer à la forme pour insuffler un nouveau sens à son histoire.

C'est Sœur Salomé qui inaugure les interruptions intempestives du chœur. Les premières altérations formelles feront place à l'irrévérence

comme stratégie discursive de destruction de l'ordre patriarcal et d'affranchissement du sujet féminin. Les voix indisciplinées teintent l'ensemble d'une confusion comique redoublée par l'excessive dévotion de Bernarda – « (*Reza devota, excesivamente devota*) » – et l'empressement excédé de Adela – « (*Reza con prisa, muy deprisa, y apenas se le entiende*) » (1, 197). La mutinerie est en marche et toutes se préparent à miner leur figure de l'intérieur :

TODAS:

SantaMaríaMadredeDiosruegapornosotraspecadorasahorayenlahoradenu estramuerteamén.

(*Salomé empieza una segunda ronda de rezos. Esta vez, corta las frases de forma intempestiva y dudosa.*)

[...]

SOR SALOMÉ : Dios te salve María llena eres... de gracia el Señor es contigo bendita, no puedo más

TODAS:

SantaMaríaMadredeDiosruegapornosotraspecadorasahorayenlahoradenu estramuerteamén.

SOR MEDEA (*Esta vez Medea quiere recuperar al menos la sintaxis correcta del rezo y dice:*) Dios te salve coma María punto llena eres de gracia punto el Señor es contigo punto y bendita tú eres entre todas las mujeres coma y bendito es el fruto de tu vientre coma Jesús punto. (1, 196)

La dernière séquence est paradigmatique de cette tonalité. L'apparition mariale réinvente l'histoire de la Vierge et de Jésus dans une réécriture dominée par l'humour blasphémateur. La parodie du récit biblique présente Jésus comme un hippie, apprenti magicien, exploité par une invention purement mercantile : « MARIA: Primero se inventó la leyenda de mi hijo. Le cambió de nombre, porque dijo que ese no era artístico, y le puso ¡Jesucristo! que, según él, era más vendible. [...] Luego le cambió el look, le hizo dejarse crecer las melenas, en plan hippie y, ¡hasta le tiñó de rubio!... cuando en mi familia hemos sido siempre más morenos que el tizón. Luego le hizo aprender juegos de magia con los que iba sorprendiendo a la buena gente por los caminos. » (7, 228).

Toutes les interventions présentent la même mise en abyme des réécritures dont la somme constitue la figure mythique. Médée lit son nom sur la couverture d'un livre en vitrine. L'objet-livre démultiplie le mythe de l'étrangère-ensorceleuse-infanticide qui remonte à la source de sa figure par le truchement d'une mosaïque de récits. La scénarisation du mythe nécessaire à sa transmission est parodiée pour mieux se détacher du canon. C'est ainsi que le chœur rassemble les épisodes du scénario mythique – la série de crimes de Médée – dans une litanie anaphorique :

MEDEA: En un escaparate veo un libro con mi nombre en la portada: (silabea) MEE DEE  
 TODAS: AAAAAAAAAA (*Se confunde la última sílaba del nombre con un "ah" admirativo*)  
 (*Todas a la vez cogen el escapulario de su hábito a modo de pergamino que van desenroscando a la vez que van leyendo.*)  
 SOR IFIGENIA: Aquí dice que esa historia la escribió un tal Eurípides en forma de teatro.  
 SALOMÉ: Aquí dice que mataste a tu hermano. [...]  
 SOR ADELA: Aquí dice que te casaste con Jasón y que vivisteis en Grecia.  
 SOR BERNARDA: Aquí dice que tuvisteis dos hijos.  
 SALOMÉ: Aquí dice que el rey de Corinto pidió a Jasón que se casara con su hija para heredar el trono.  
 SOR ADELA: Aquí dice que el rey de Corinto te desterró con tus hijos.  
 SOR IFIGENIA: Aquí dice que mataste a la princesa, y al rey. [...]  
 SOR BERNARDA: Aquí dice que mataste a tus hijos por vengarte de Jasón.  
 (3, 210-211)

La distance démythificatrice peut adopter la forme de la vulgarisation du média par lequel circule le récit canonique. Voilà comment le synopsis de l'histoire de Bernarda Alba et de ses cinq filles – « tragédie rurale » de Lorca consacrée en mythe littéraire, nouveau-né – est relaté comme un fait divers rapporté par Sœur Salomé (5, 221).

Enfin le dispositif métathéâtral de l'ensemble des confessions observées par la Mère Supérieure confirme l'effet de distanciation comme le décrit la didascalie initiale de la dernière séquence : « (*Cuando acaba de hablar Adela, se oyen bravos y aplausos al fondo de la sala. Es la madre superiora, que ha estado contemplando todas las confesiones*) » (7, 226).

La pratique confessionnelle se confond avec l'exercice théâtral destiné à exposer les contradictions inhérentes à chaque personnage en quête d'une identité à soi. La portée cathartique des expositions peut aboutir alors à une reconnaissance.

### **Anagnorèses autodéterminées**

Dans les pièces, l'anagnorisis, processus intérieur de prise de conscience et de reconnaissance de l'aveuglement du personnage dans la tragédie, est auto-déclenché. La distance comme technique de création affecte également les modèles dramaturgiques traditionnels. Il est intéressant par exemple de remarquer l'absence de scènes agonistiques pour atteindre le nouvel état qui rétablira un équilibre entre les genres. L'empreinte de ces créations au féminin du féminin signale peut-être une autre voie pour résoudre le conflit. L'affrontement disparaît au profit de la concertation.

Médée reconquiert son identité au moment où elle décide de la décliner officiellement. Elle formule la « réappropriation » de soi dans un jeu de mots qui bouscule les habitudes du couvent. Son geste transgressif

pose problème car il bouleverse le statut de la femme en proclamant l'avènement d'une femme qui dit non :

MEDEA: A las mujeres sólo nos dejaban coger la espada para sacarle brillo. Yo me negué. Como llevo haciéndolo toda la eternidad. ¿Hice mal?

*(Mira a todas las monjas, que ante la pregunta, por no saber qué contestar, se incorporan de nuevo a su actividad de limpieza.)*

No me arrepiento. Sobreviví y renací. Ahora sólo me queda recuperar...me.

(3, 213-214)

La confession se clôt sur la parodie d'une déclaration d'état civil de la figure mythique délivrée du joug de la tradition : « MEDEA: ¿Status social? – Libre. Legítima. Soy la que fui. Soy quien soy, tuyos son los adjetivos. » (3, 214). Pour atteindre cette émancipation, la figure mythique a dû transiter par le retour au temps immémorial où elle était Médée, « fille du Soleil ». Alors seulement elle se libère et accède à un nouvel état : « *(Se quita definitivamente el rostrillo y la toca. Todas las demás bajan la vista escandalizadas)* » (3, 213).

### ***Tras las tocas ou l'assomption du corps***

La transgression de ces figures féminines passe également par l'écriture et la mise en scène du corps qui concrétise le mouvement de libération. L'effacement du corps imposé par le statut de nonne est systématiquement assailli par les offensives verbales et gestuelles des protagonistes.

Qu'il soit intime ou social, mythique ou rituel, le corps est le lieu de l'essence à reconquérir. Au théâtre, il est un espace sémiotique apte à incarner les actions. L'examen kinésique des deux pièces signale peu de mouvements ; l'espace gestuel est en phase avec l'auto-contemplation et l'attente qui caractérisent les personnages. Or l'érotisme gagne toujours un peu plus de terrain dans les mots d'abord pour s'afficher sans masque ensuite dans des corps déliés.

Salomé et Adela amorcent l'expression débridée du corps féminin. La passion charnelle qui les définit annonce une voie d'émancipation des figures féminines, l'érotisme :

SALOMÉ: La luna manaba pétalos de sangre. Y yo allí; cruzando las piernas y dibujando sus labios. [...] No dejés de hablar, no dejes de hablar nunca, le susurré acercándome a su nuca. Tenía la piel empapada en el olor de la inocencia, un olor suave, como de algodón, como de azúcar, como de sueños. (1, 200)

ADELA: La pequeña Adela no ha muerto. Estoy aquí, vivita y coleando, con un bonito embarazo y a punto de parir un hijo. [...] La anchura de

mi cintura y mi vientre cercada por sus brazos de hombre fuerte, la de mi pelo que no para de crecer entre sus dedos. La anchura de mi boca convertida en un interminable túnel ahondado por su lengua. (6, 225).

Toutefois tout réductionnisme qui voudrait circonscrire l'essence du féminin dans la prison du corps est rejeté. Le stéréotype selon lequel l'homme serait un être de raison et la femme un être de passion est énoncé par Salomé « ése fue el problema. Sólo tenía palabras. Yo quería su cuerpo y él sólo me daba palabras. » (1, 202) pour faire les frais du processus subversif implacable. En effet, c'est à travers les mots que les protagonistes se reconstruisent. L'importance de l'ordre affectif n'entame en rien l'acuité de personnages en phase avec un ordre intellectuel qu'ils souhaitent indépendant, affranchi de toute domination. Logos et passion fondent l'unité performative de ces sujets en reconstruction.

La revendication d'une sexualité féminine choisie culmine dans la dernière scène. La subversion blasphématoire s'en prend à la virginité mariale. « L'éternel féminin » que Rosario Castellanos emprunte à l'« éternellement féminin » – *das Ewig-Weibliche* – de Goethe, désigne la transcendance que le désir de l'homme entrevoit dans le féminin. Dans *Tras las tocas*, c'est cette transcendance, vécue comme une contrainte, un énième signe de la domination sociale, qui est la cible de la déconstruction. L'instrumentalisation du sujet féminin est dévastée par l'attaque menée contre sa plus parfaite incarnation : la Vierge Marie, idéal de chasteté et de transcendance. Sa virginité serait une invention de l'homme dont le désir réifie la femme : « Los hombres siempre nos quieren a estrenar, como si fuéramos unos zapatos nuevos. A estrenar... y de su talla. » (7, 228).

Dans cette intervention finale, la femme-objet devient sujet qui manie habilement l'ironie, l'irrévérence et l'ambiguïté : lorsqu'elle pulvérise le motif fondateur de la figure féminine transmise par le dogme chrétien.

Au fil des expositions autobiographiques, tous les personnages – à l'instar de Médée – se délestent des accessoires qui les brident ainsi que de leur qualité de « sœur », maîtresses incontestées de leur propre histoire.

### ***Tiempo de aguas* : une solidarité de défense**

Dans *Tiempo de aguas* affleure une même idée de solidarité de défense entre les femmes contre toute forme de domination. C'est le sens de la rencontre de La Jeune Femme et de la Vieille Femme qui ouvre un horizon nouveau métaphorique, idéologique, véritable contre-pied de l'horizon obstrué du voyage réel. L'eau purificatrice les libère des rôles imposés par la société patriarcale. L'oubli progressif de la figure

masculine est métaphorisé par la submersion de l'eau « El agua lo está borrando todo... [...] ¡Su hijo se está borrando al otro lado del valle! » (IV, 326).

La Vieille Femme incarne la possibilité d'un autre modèle féminin. Tout en étant liée à la tradition par son rapport générationnel à la Jeune Femme, elle se distingue de l'archétype féminin incarné par la Jeune Femme : « MUJER VIEJA: Nunca supe bordar » (II, 323). L'écart par rapport à la norme sociale est donc possible, atemporel, intergénérationnel. Telle est la leçon de cette parabole. Si la Vieille Femme n'a jamais appris à broder, alors la Jeune Femme peut apprendre à lire. En retour celle-ci donne un sens à l'alphabétisation qu'elle convoite : l'écriture comme moyen de sauver la mémoire (V, 327). Ainsi la rencontre signe-t-elle l'échange authentique, le don mutuel :

MUJER VIEJA: Yo... nunca estuve mucho tiempo en la cocina.

*LA MUJER JOVEN mira a LA MUJER VIEJA, con interés.*

MUJER VIEJA: Tuve una pesadilla anoche.

MUJER JOVEN: ¿Qué soñó?

MUJER VIEJA: Ya lo olvidé.

MUJER JOVEN: ¿Por qué no lo escribió?

MUJER VIEJA: ¡Qué!

MUJER JOVEN: ¡Si lo hubiera escrito podría recordarlo! Yo no sé escribir. Tengo miedo de olvidarlo todo. (IV, 327)

Les rôles se dynamisent : la Jeune Femme a délaissé sa robe de mariée sur laquelle elle brodait une attache aliénante pour s'initier à l'alphabet qu'elle brode sur un grand drap. La stratégie scripturaire originellement consacrée à la transmission est mise à profit par la Jeune Femme. Son matériau à elle ne risque pas d'être effacé par la pluie comme tout le reste car elle a *choisi* une écriture indélébile :

*La mujer joven ha desplegado una sábana antes los ojos de la mujer vieja.*

Mujer joven: Bordé la zeta con hilos de todos los colores, porque es la última. ¿Está bien?

Mujer vieja: Tenías que escribir en el papel, con un lápiz... ¿Por qué bordaste el alfabeto?

Mujer joven: Para no olvidarlo.

*La mujer vieja mira atentamente el bordado.*

Mujer vieja: Yo... no sé si usaba lápiz y papel... Me enseñaron a escribir sobre la tierra.

Mujer joven: ¿Qué escribía?

Mujer vieja: No me acuerdo.

*La mujer joven observa intensamente a la mujer vieja.*

Mujer vieja: Aquellas lluvias... lo borraron todo.

Mujer joven: La lluvia puede borrar la tierra, y el papel, y la tinta... Pero no puede borrar el hilo trenzado en la tela... (VIII, 332-333)

L'initiation est mutuelle : la Jeune Femme éclaire l'action de la Vieille Femme, laquelle participe à son tour à l'éveil de sa conscience. Le seuil, qui les éloignait d'elles-mêmes car tout entières tournées vers l'autre masculin, acquiert une nouvelle signification suite à la clairvoyance de la Jeune Femme : « MUJER JOVEN: Su hijo no va a venir porque siga mirando el portal » (IX, 334). L'attention se relâche, la mention au seuil se fait impersonnelle « Se escucha la lluvia en el portal » (XII, 339) puis la convergence des regards authentifie la reconnaissance réciproque : « LA MUJER VIEJA y LA MUJER JOVEN miran largamente hacia el portal » (XII, 339).

L'initiation touche à sa fin avec un air de chemin de croix : les deux femmes connaissent la faim et le froid avant de devenir des abstractions comme dans le songe de la Vieille Femme qui perd la vue après avoir compris le pouvoir de l'écriture, compétence mise en sommeil par « la force de l'habitus ». C'est l'heure d'un nouvel ordre. Un horizon nouveau est possible grâce au geste de la transmission qu'elle a accompli à l'endroit de la Jeune Femme :

MUJER VIEJA: Tal vez. Comprendí que aquella revelación me esperaba del otro lado, y volví a cruzar la montaña. Cuando llegué a mi casa, encontré todos mis libros abiertos en una página, pero yo estaba ciega para leerlos.

MUJER JOVEN: ¿No pudo reconocer sus propios libros?

MUJER VIEJA: No.

MUJER JOVEN: Pero los libros estaban abiertos...

MUJER VIEJA: Todos.

*LA MUJER VIEJA y LA MUJER JOVEN miran largamente hacia el portal.*

MUJER JOVEN: Alguien, entonces, podrá leerlos...

MUJER VIEJA: Sí. Alguien, quizá, contemple algún día aquella visión...

*LA MUJER JOVEN, débilmente, intenta incorporarse.*

MUJER JOVEN: ¿Habrà lápiz y papel?

MUJER VIEJA: En algún rincón... ¿Qué vas a hacer?

MUJER JOVEN: ...He sentido deseos de escribir...

MUJER VIEJA: ¿Y tu padre?

MUJER JOVEN: No... Ahora mi padre se ha ido bajo el agua... (XII, 340)

L'ultime subversion des récits canoniques menée par Patricia Zangaro se trouve dans la clôture dramatique de l'itinéraire marqué par douze stations qui s'avèreront salutaires car suivies d'une XIII<sup>e</sup> séquence : une page blanche, invitation à l'écriture et à l'expression du désir. Une façon de subvertir une énième lecture normalisée qui lirait dans cet itinéraire un avatar christique.

Dans *Tras las tocas*, la solidarité féminine prend la forme de la reconstruction collective par l'entité dramatique du chœur. La composition chorégraphique concrétise cette hypothèse de création. Les exercices autobiographiques convergent tous vers cette solidarité. Mais c'est sans rancune – « No he venido a reñir » annonce Adela à sa mère –,

sans conflit insoluble entre les adversaires d'hier qui sont appelés à être les alliés de demain. Le problème n'est pas uniquement un problème de « genre » : il ne s'agit pas de nourrir une opposition qui ne tiendrait qu'à la différence biologique entre hommes et femmes mais plutôt de lutter contre les faux-semblants, les mensonges, la manipulation des images et des figures qui s'arrogent le statut de dogmes et bâillonnent la moitié du genre humain. Tel est le mot de la fin de la Vierge Marie : « Los impostores, los manipuladores. Esto no es cuestión de género. [...] Ya no es tiempo de seguir resentidas contra la historia. Será el tiempo el que seguirá desvelando las patrañas. » (230).

À leur façon, ces pièces du XXI<sup>e</sup> siècle nourrissent la subversion des codes préexistants, contre l'aliénation millénaire du féminin par les stéréotypes construits et transmis arbitrairement, pour permettre à leurs personnages de recouvrer une authenticité perdue, enfouie sous des identités imposées.

### Orientations bibliographiques

Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Castellanos, Rosario, *El eterno femenino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Guerreras, Mariás, *Tras las tocas*, in *Ier ciclo de las "Mariás Guerreras" en Casa de América*, Itziar Pascual, Esperanza de la Encarnación, Margarita Reiz (ed.), Madrid, Teatro del Astillero, 2004, p. 195-230.

Zachman, Jennifer A., « Colgando el hábito: la reinención dramática de protagonistas femeninas en *Tras las tocas*. (Una armonía de teoría, práctica y performance feministas) », in *Ier ciclo de las "Mariás Guerreras" en Casa de América*, Madrid, 2004, p. 121-135.

Zangaro, Patricia, *Tiempo de aguas*, in *Dramaturgas/1*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2001, p. 320-340.

---

### Notes

<sup>1</sup> « *La tumba de Antígona* de María Zambrano : symphonie aurorale d'un exil essentiel », en collaboration avec Rose Duroux, *Regards/8*, Publidix, Marie-Claude Chaput, Bernard Sicot (éds.), , 2005, p. 191-215.

« Une double Antígone : María Zambrano, Griselda Gambaro » en collaboration avec Rose Duroux, in *La femme existe-t-elle ? ¿Existe la mujer?*, Michèle Ramond (éd.), México / Paris, RILMA 2 / ADEHL, 2006, p. 93-108.

<sup>2</sup> Rosario Castellanos, *El eterno femenino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

<sup>3</sup> Les AMAE sont présentes dans plusieurs pays hispanophones. Citons à titre d'exemple le groupe Sorámbulas de Alicante, le collectif barcelonais Proyecte Vaca, las Federikas de Grenade, La Máscara de Cali, etc.

---

<sup>4</sup> Le nom du collectif, créé en mars 2001, est un hommage à la célèbre actrice du théâtre espagnol María Guerrero (1867-1928), fondatrice du Teatro Cervantes de Buenos Aires (1921).

<sup>5</sup> Je traduis l'article 3 des statuts de l'association. Voir Jennifer A. Zachman, "Colgando el hábito: la reinención dramática de protagonistas femeninas en *Tras las tocas*. (Una armonía de teoría, práctica y performance feministas)", in *Ter ciclo de las "Marías Guerreras" en Casa de América*, Itziar Pascual, Esperanza de la Encarnación, Margarita Reiz (ed.), Madrid, 2004, p. 122.

<sup>6</sup> Tous les personnages qui participent à la galerie d'expositions autobiographiques ont subi un processus de mythisation, à des degrés divers et à des époques différentes – de l'Antiquité du mythe de Médée au mythe littéraire lorquien du début du XXe siècle en passant par la *comedia* de Lope au XVII<sup>e</sup>.

<sup>7</sup> Etc. La liste est longue. On recense jusqu'à vingt occurrences du mot « portal ».

<sup>8</sup> Dans *Las voces de Penélope* (Toulouse, Nouvelles Scènes hispaniques, 2004, p. 92), Itziar Pascual met en scène une Pénélope qui parvient à transformer l'attente en agir positif pour soi : « La espera es una forma de resistencia. Es un acto silencioso de reafirmación. [...] Y un día aprendí a esperar. A esperarme a mí misma. [...] Aprendí a mirar mi sombra paseando por la orilla con una tristeza que construye futuro. Esa tristeza dio paso a la serenidad. Y la serenidad a la calma. Y la calma a la inquietud por ser yo, no la espera de otro. Me esperé a mí misma. Ésta es mi verdadera historia. »

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 51.

<sup>10</sup> On recense dix-neuf occurrences de regards croisés construits sur ce schéma basique autour du verbe « mirar ».

## Antigone, l'humaine vulnérable

NADIA SETTI  
*Université Paris 8*

Je suis faite pour aider l'amour, non la haine<sup>1</sup>

A côté des grandes figures de femmes tragiques de la mythologie et de la tragédie grecques je vois avancer Antigone, en marche, fragile, un fil de voix, une détermination inébranlable. Est-elle une héroïne ? D'où tire-t-elle sa force, sa pensée, sa raison de continuer à vivre jusqu'au dernier souffle ?

En apparence elle est très différente d'une Médée qui est à la fois femme, savante, magicienne, descendante des anciennes déesses. Avec Médée, la femme garde en elle le rapport aux puissances archaïques, les divinités de la terre, les Érinyes / Euménides, les Furies Bienveillantes. L'excès de Médée est la face terrible de la puissance maternelle, de tous temps redoutée et refoulée par le système patriarcal.

Si Antigone n'appartient pas à une lignée des déesses (au contraire de Médée qui descend du Soleil et d'Hécate), elle est cependant au cœur d'un des mythes fondateurs de l'Occident : le mythe d'Œdipe. Antigone est plutôt du côté de l'extrême vulnérabilité, parce qu'elle n'est qu'humaine, une jeune fille « vierge », sans rapport avec des pouvoirs transcendants. En cela elle est à juste titre fille/soeur d'Œdipe, l'humain par excellence, le seul à pouvoir répondre à l'énigme de la Sphinx, comme le rappelle Jean-Pierre Vernant : « Le savoir d'Œdipe, quand il déchiffre l'énigme de la Sphinx, porte déjà d'une certaine façon sur lui-même. Quel est l'être, interroge la sinistre chanteuse, qui est à la fois *dîpous*, *trîpous*, *tetrâpous* ? Pour *Oi-dîpous*, le mystère n'en est un qu'en apparence : il s'agit bien sûr de lui, il s'agit de l'homme. Mais cette réponse n'est un savoir qu'en apparence ; elle masque le vrai problème : qu'est alors l'homme, qu'est Œdipe? »<sup>2</sup>.

À travers la lecture de *La soirée à Colone*, d'Elsa Morante, je voudrais aborder, entre autres, la question suivante : en quoi Antigone, fille d'Œdipe, « l'homme » est « humaine », en quoi cette figure inscrit la différence de l'humaine dans l'humain ? Comment au cœur de l'interrogation sur l'être humain de l'homme, se (re)marque l'humanité d'Antigone ? Dans la tragédie de Sophocle, le temps de sa vie humaine est interrompu par sa condamnation et sa mort, encore vierge, elle n'aura

aucune descendance qui lui survit. Avec ses actes Antigone n'aspire ni à la renommée ni à l'immortalité des héros : elle a un chemin à parcourir et s'y engage sans réticences, courageusement et jusqu'au bout. Sans avoir recours ni à la magie ni au crime, l'Antigone de Sophocle parvient à faire de sa fragilité une force de résistance. Pour cela elle aura besoin de la parole, de sa parole qui, dans un univers où le Logos coïncide avec le pouvoir, est la seule possibilité qui lui reste pour exister.

Toutefois ce n'est pas cette Antigone que nous voyons dans le « poème en forme de drame » *La serata a Colono*<sup>3</sup> : la poète italienne choisit la petite Antigone, celle qui accompagne Œdipe jusqu'à sa sortie du monde, à Colone. Quelques dates pour situer l'ouvrage : *Le monde sauvé par les gamins* dont fait partie *La soirée à Colone*, est publié en 1968 un an après le film de Pasolini, *Edipo re* (1967) et un an avant le film *Medea* encore de Pasolini (1969) pour lequel Morante fait le choix des musiques. La relation entre les deux poètes et les deux poétiques a été nourrie par une amitié de longue date, corroborée par un échange intellectuel de plus vifs ; les trois œuvres citées témoignent d'un travail commun de réflexion sur le mythe et la tragédie grecque, et leurs échos dans le monde moderne.

*La soirée à Colone* s'inspire évidemment d'*Œdipe à Colone* de Sophocle, mais le changement du titre évoque le temps qui précède la nuit et l'imminente fin de la vie sur terre d'Œdipe, exilé, vagabond, en état de délabrement physique et psychique. De plus, cette permutation dans le titre suggère un rapprochement avec la pensée de Nietzsche<sup>4</sup> dont les références sont multiples et indispensables pour lire le poème dramatique de Morante. Plus tardive que le crépuscule, cette soirée est bien le présage du désastre de la conscience, de l'assombrissement de l'astre de la connaissance, pouvant permettre la dissolution de l'être humain comme individu dans l'Être indifférencié. Dans ce drame, « Colone » est une section psychiatrique dans un hôpital, lieu de transit vers l'au-delà : Antigone y amène son père malade, en rejoignant ainsi le chœur des hospitalisés dont on entend à travers la paroi « une espèce de neuvaine discordante et décousue » (55)

Œdipe est bien sûr le personnage autour duquel tourne la tragédie, mais Antigone n'y tient pas un rôle secondaire. Beaucoup de commentaires ont trop rapidement survolé sur cette figure et sur sa fonction, en axant la lecture sur l'identification entre Œdipe/savant/poète et le Moi poète auctorial, un Moi qui chercherait paradoxalement à s'effacer du poème, en retirant toute marque autobiographique et égocentrique. Cependant cette interprétation néglige la construction de l'ensemble du texte, qui comporte un montage intertextuel extrêmement raffiné et complexe, alternant allusions, citations directes ou détournées d'autres textes, mais surtout elle réduit l'importance du rôle différentiel de la voix d'Antigone et des voix du

chœur. Or, comme d'autres figures du *Monde sauvé par les gamins*, elle est un élément essentiel de la pensée poétique et éthique de Morante<sup>5</sup>.

Antigone et Œdipe constituent un « couple exotique », marginalisé, hors norme, à l'instar de la figure du « gamin », le *pazzariello* (farfada) protagoniste de la troisième partie du recueil. Le *pazzariello* n'a pas de nom ni de prénom, est apatride, de race incertaine, sa date de naissance est inconnue, son sexe est « heureux et magique », il est néanmoins « garçon » analphabète, naïf (213). Il partage avec Antigone un certain nombre de traits : tous les deux vivent au milieu de l'humain en proie au malheur et à la folie, mais ils n'en sont pas affectés, comme le *felici pochi* (rares heureux) protagonistes des *Chansons populaires* (« La canzone degli F. P. e degli I. M. in tre parti » « La chanson de R. H. et de N. M. en trois parties »). Dans le poème de Morante, la peste est une peste morale, elle correspond à l'incapacité de jouir de la vie, de transformer le malheur, la souffrance, la tristesse en « *allegria* ». L'innocence et l'ignorance préservent le farfada de la mort à travers laquelle il passe, de façon presque miraculeuse, en jouant de son pipeau (ocarina)<sup>6</sup>.

La tragédie de Sophocle, *Œdipe Roi*, nous dit que l'innocent coupable par excellence est Œdipe, c'est lui le *pharmakos*, le roi élu et exclu, souillure et bouc émissaire<sup>7</sup>; mais à la différence de Antigone et du « gamin » farfada, il doit porter comme une condamnation et une souffrance la conscience de la faute. Seulement dans le sommeil et le rêve il peut échapper à la mémoire obsédante de son histoire : à chaque réveil la souffrance ranimée s'exprime en des monologues enfiévrés à l'adresse de « Lui » : « Le SAINT DES SAINTS – le NOM – la STATUE .... [...] LECHAH LEBANBAN [...] le RAYONNANT » (102-103). Il s'agit d'Apollon, Phébus dieu de la lumière, de la prophétie, de la beauté et de la peste, le premier responsable du destin d'Œdipe.

Antigone, contrairement à Œdipe n'est pas hantée par sa mémoire ni persécutée par ce Nom tout-puissant. Son ignorance et son innocence la gardent à l'abri du délire d'Œdipe, cependant elle connaît l'histoire de son père et de la famille et elle en devient la narratrice. C'est elle qui, de façon assez inédite, évoque la fameuse devinette de la Sphinx, comme s'il s'agissait d'une fable issue de la sagesse populaire : « p'pa des fois dans une pansée j'y vois notre vie comme une journée / qu'au petit matin un part de chez lui comme une bestiole avec quatre jambes / pasque la criature petite elle marche pas toute seule y faut / que sa mère elle la tienne et mais ensuite plus tard à midi et aux heures contraires / deux jambes asuffissent pasque l'homme jeune tout seul va / sûs et mais ensuite vers le soir il y arrive plus avec deux jambes / à se tenir pasque la vieillesse l'estrope » (91).

## Paroles affolées

Comme on peut facilement le remarquer Antigone n'est pas la simple rapporteuse de cet épisode décisif du destin d'Œdipe, elle exprime sa propre « pensée » dans une langue qui est la sienne, très différente de celle d'Œdipe. Elle parle une langue légèrement dialectale (une invention linguistique de l'auteur), un des multiples idiomes ou registres linguistiques de ce poème. Étant analphabète, sa langue est fautive, mais ses fautes de prononciation pèsent légèrement par rapport à celles d'Œdipe, qu'elle met sur le compte de la maladie causée par le désespoir. Ce n'est certes pas cette Antigone qui pourrait faire face à Créon, pourtant elle essaie, avec ses moyens très insuffisants, d'attirer l'attention des infirmiers et des docteurs pour que son père soit soigné. Elle se désigne indirectement comme le « bâton de vieillesse » d'Œdipe, alors que celui-ci la décrit comme une pauvre gamine, à demi barbare et à l'esprit un peu retardé<sup>8</sup>. Son langage populaire, non littéraire, langage oral, est très différent de celui d'Œdipe : cette diversité crée une dissonance à l'intérieur du texte, qui s'ajoute d'ailleurs aux autres dissonances, et augmente le degré d'aliénation et d'éclatement du sens. Fait encore plus remarquable ce langage ne peut en aucun cas être récupéré par le discours du pouvoir (dans ce cas, ce serait celui des docteurs, du personnel hospitalier, des gardiens). Cette particularité de la langue d'Antigone est un signe de son être réfractaire aux normes dominantes, tout en ne faisant pas d'elle une dangereuse opposante au système<sup>9</sup>.

Comme j'indiquais auparavant, Antigone est seulement humaine, à savoir que les traits essentiels de son humanité sont la simplicité et la *piétas* : en quoi cela consiste-t-il ? Attention à l'autre, patience, effacement, acceptation du destin d'être né et, par là, d'être mortel. Elle sauvegarde le fil de la vie, aussi fragile soit-il, un fil qui la relie à Œdipe, et par là à la mémoire familiale dont elle est la gardienne. La *piétas* dont la figure d'Antigone est porteuse depuis Sophocle, n'est pas assimilable à une attitude conservatrice des valeurs familiales, ni le signe d'une soumission au pouvoir paternel : son admiration pour Œdipe savant (il a lu tous les livres !), propriétaire de sa maison, travailleur infatigable et homme bon, sont les traits d'une crédulité ingénue et d'une tendresse filiale sans défaillance, face à la folie et à la maladie mentale et physique d'Œdipe. Je ne partage pas l'interprétation de la figure d'Antigone qui réduit la *piétas* à un simple marque de dévotion et de soumission. Le problème se situe plus précisément dans les valeurs dont Antigone est porteuse, dans la tragédie de Sophocle, et également dans le poème de Morante. C'est sur ce plan qu'il faudrait faire porter la discussion. Si elle est « incapable d'une pensée métaphysique évoluée et consciente » et a de la mort « une vision rigide ontique »<sup>10</sup>, c'est parce que la poète l'a placée dans une position et une fonction au plus près du physique, du

corps, de la terre, du quotidien : du côté de l'amour et du vivant dans sa dimension la plus concrète et ordinaire<sup>11</sup>.

Dans la conception de ce « couple exotique », Morante a accentué la distance entre Antigone et Œdipe, tout en créant des passerelles entre l'un et l'autre, comme on a montré tout à l'heure en signalant la devinette de la Sphinx, racontée par Antigone. Le visionnaire et rêveur Œdipe a besoin, par contraste, de la vue, certes plus limitée et en rien révolutionnaire, de la petite Antigone, qui par moments se transforme en poète naïve, « populaire », célébrant les charmes d'un jardin, ou le bonheur de vivre.

Antigone ne parvient qu'épisodiquement à dialoguer avec Œdipe, à l'entretenir de ses propos, et tandis que le délire égocentrique d'Œdipe chanteur finit par devenir un monologue ininterrompu, Antigone disparaît de la scène de la parole. D'ailleurs, comment pourrait-elle être la contre-figure, le contre-chant d'Œdipe alors que celui-ci est réduit à l'ombre de lui-même, hanté par un Logos désormais éclaté ? La fragmentation affecte la parole oraculaire, celle du dieu de la prophétie et du verdict, Apollon ; le dionysiaque a le dessus sur l'apollinien et la vision sombre dans l'hallucination, la parole inspirée, devient parole affolée, insensée.

Elsa Morante accomplit, dans *La serata a Colono* comme dans le reste du recueil, un travail extraordinaire sur les variations de registres, sur les formes les plus diverses d'insertion de la langue orale dans la langue écrite. Les phrases n'appartiennent pas à un texte solidaire, elles sont décontextualisées, déterritorialisées, hors orbite, elles ne peuvent d'aucune façon recomposer un logos, donner un sens ou situer des sujets. Cette interlocution perturbée réinscrit la dérive d'Œdipe dans la perte de la conscience de soi, ponctuée par l'interrogation angoissée sur le sens de son destin humain.

Dans ce contexte, les greffes de vers ou de poèmes d'autres poètes (Ginsberg, Hölderlin) augmentent la babèle textuelle. Dans cet asile au bord du monde, les voix des autres, les anonymes, envahissent la pièce, la salle d'attente, le couloir, le seuil de la dernière demeure. Le double parodique du poète chanteur, Œdipe, parle une langue haute, lyrique, exaltée : dans le délire de la fièvre, il chantonne une sorte de cantilène qui devient un « recitativo arioso » (76). Du point de vue de l'échelle poétique d'inspiration nietzschéenne, Œdipe est poète du rêve, du délire, de la démesure ; la mesure apollinienne se laisse de plus en plus déborder par l'émotion visionnaire dionysiaque. Avec son acte de folie (l'auto-aveuglement) Œdipe a rompu tout lien avec la structure linéaire et familiale dans laquelle il était enfermé, ce qui comporte l'affranchissement des relations causales et générationnelles, à commencer par sa désignation de père d'Antigone : « Pourquoi / m'appelles-tu père ? Nul n'est père d'un autre. Tous d'une même mère /

nous sommes enfantés. Je ne veux pas / être appelé père. Je veux oublier / ce nom ... / ANTIGONE / Oui p'pa c'est comment vous voulez vous p'pa » (117)

Ce refus violent du « nom de père » a des conséquences considérables sur sa condition de sujet et sur la temporalité : en effaçant sa collocation de « père » il cherche à se dégager de la structure nominale et syntagmatique qui le cloue à la roue du destin. Dans cette perspective, le temps n'est plus linéaire mais circulaire et cyclique, ce qui comporte l'annulation des limites entre vie et mort, entre vie individuelle, humaine et vie universelle, animale ou végétale. « Il n'y a pas un début, ni une fin, ni un ordre de périodes / comme il est d'usage dans les écritures / de la logique syntaxique. / ET MORT ET NAISSANCE ET MORT EN NAISSANCE ET MORT/ et naissance cette devise ainsi répétée en caractères égaux sans virgules / ni points est imprimée tout au long du cercle d'une roue. » (83)

Cette déconnexion de la logique syntaxique est à la fois la marque stylistique de la parole d'Œdipe, et la caractéristique du chœur dont les voix, venant de nulle part, interviennent avec des messages répétitifs, et apparemment insensés, qui au fur et à mesure font écho aux propos délirants d'Œdipe, en redoublant sa douleur et sa folie. Comme dans son monologue, aucune syntaxe ne relie les mots dans les phrases, ne relie les voix avec des corps. Ces « phrases affolées » sont le contre-chant d'un pouvoir invisible. La musique et le chant, qui correspondent au nouveau langage d'Œdipe, devraient être l'équivalent de la transformation apollinienne de la douleur en plaisir esthétique. Alors que la « laideur et la dissonance », « le plaisir primitif » sont au contraire les traits du mythe tragique et du Dionysiaque qui par la musique deviennent plaisir esthétique<sup>12</sup>. Comme le poète nietzschéen, Œdipe dénonce les apparences mensongères de la « réalité » et revendique lui, l'aveugle, la capacité de voir les choses cachées : « C'est seulement quand la machine se détraque : dans les / fièvres, dans l'agonie, que nous commençons / à distinguer un brin du décor interdit. / Dans ma cécité spasmodique et corrompue, à présent je vois des choses cachées à la santé innocente, / aux yeux intacts... » (81)

Œdipe souffre de cet excès de voir, même dans l'obscurité où l'a plongé la cécité : la vision de la vérité le poursuit comme une condamnation à la conscience et à la mémoire de soi, bref à une identité figée. La parodie, sous-titre de *La soirée à Colone*, suggère une voie de sortie par l'imitation grotesque et burlesque du drame, Œdipe n'est pas « chanteur » il imite le chanteur « d'un air de théâtralité inspirée » (82). Cette distance entre le drame et sa version comico-burlesque, entre Œdipe et (un autre) lui-même contribue au processus de démystification et d'autodérision qui devrait permettre à Œdipe d'accomplir son destin

humain et de « parcourir en entier le chemin de la métaphysique jusqu'à la mort de Dieu, pour pouvoir revenir au Néant. C'est aux Mères Bienheureuses qu'Œdipe demande la rédemption du temps »<sup>13</sup>.

La parodie s'attaque tout particulièrement au sujet-même de la voix poétique « je » : la forme dramatique décentre le « je » en l'assignant à la voix de la *dramatis personae*, mais il faut observer que c'est surtout dans les monologues d'Œdipe que la première personne insiste de façon répétitive, notamment dans trois séquences significatives de « je peux » (87), « je crois » (118) « je suis » (127-129)<sup>14</sup>.

Ce parcours n'est pas celui d'Antigone, comme tous ceux à la « santé innocente » et « aux yeux intacts » elle ne cherche pas la vérité derrière les choses, ni ne s'engouffre dans le temps à rebours du « AJOURD'HUI DEMAIN ET HIER » (82). Elle se tient au présent d'aujourd'hui, en tant que témoin compatissant et apeuré, elle ne peut s'occuper que des souffrances du corps, et non pas des maladies métaphysiques de l'esprit. Le parcours d'Antigone s'arrête en bas de l'escalier. Aucune Mère Miséricordieuse ni Furie Bienveillante ne l'attend pour l'accueillir dans son sein.

Œdipe est déjà parti, il est sur une autre voie qui l'attire vers la mort, qui est selon la règle de l'éternel retour un retour au néant/tout originaire ; la lumière va finalement s'éteindre, le temps de le laisser traverser la dernière porte, la porte du vide, ou la porte de la mort. Comme dans la tragédie de Sophocle, Œdipe ne laisse derrière lui aucune trace, plus de corps, seulement un vide vers qui Antigone appelle inutilement.

Antigone n'intervient pas pendant la dernière séquence : les interlocutrices d'Œdipe sont les voix des trois fées de ce lieu : les Bienveillantes, auxquelles Œdipe a adressé avec Antigone ses prières. Puisque le dernier désir d'Œdipe est de revenir au corps où il est né, Antigone ne peut que céder la place aux « Mères Miséricordieuses ». Cependant, on peut se demander si ce dernier acte n'est pas qu'un effet parodique, une énième hallucination de l'esprit. La « voix d'Œdipe » masque les vers d'Allen Ginsberg tirés du poème *Song of love* et ceux de *Abbitte* (Hölderlin). Après les fureurs de l'exaltation dionysiaque, les vers du poète allemand (ayant aussi sombré dans la folie) rendent hommage au « calme divin » de l'Être sacré, et à sa lumière toujours resplendissante.

À la suite de l'invocation ultime à la lumière sacrée, le cri d'Antigone produit un effet d'interruption, de ressaisissement et de contraste formidable. Par un énième effet parodique, la lumière qui éclaire la scène est une lumière artificielle, au néon. Le cri angoissé d'Antigone « P'pa! P'paaa! P'paaaa! »(130) qui clôt le poème nous ramène, des hauteurs

poétiques et métaphysiques de l'Être sacré vers le temps ordinaire, le sentiment de la peur, de la perte et de l'abandon. Antigone est restée au seuil du vide, sur le bord entre vie et mort : le temps des horloges scande le temps qui passe, l'écoulement de la vie vers la mort. La solitude extrême d'Antigone, sans le réconfort du chant et de la poésie, est encore une confirmation de sa vulnérabilité, ne bénéficiant d'aucune protection ni d'aucun recours à des divinités célestes. Elle sera l'abandonnée qui n'abandonne pas.

## Bibliographie

- Bardini, Marco, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.  
D'Angeli, Concetta, *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2003.  
Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Idées Gallimard, 1949.  
Martínez Elisa Garrido éd., *Elsa Morante, La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XX<sup>o</sup>*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.  
Morante, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, 1968.  
Morante, Elsa, *Le monde sauvé par les gamins*, Paris, Gallimard, 1991.  
Rosa, Giovanna, *Cattedrali di carta*, Milano, Il Saggiatore, 1995.  
Sophocle, *Tragédies*, Paris, Folio Gallimard, 1973.  
Vernant, Jean Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions la Découverte, 1995.

---

## Notes

- <sup>1</sup> Sophocle, *Antigone*, Paris, La Pléiade, trad. Jean Grosjean.  
<sup>2</sup> J. P. Vernant, « Ambiguïté et renversement » dans Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, (1972), Paris, éditions La découverte, 1981, p. 114.  
<sup>3</sup> *La soirée à Colone*, dans *Le monde sauvé par les gamins*, Paris, Gallimard, 1991. Traduction française de Jean-Noël Schifano. Toutes les citations seront suivies du numéro de la page dans le corps du texte.  
<sup>4</sup> Celui du *Crépuscule des idoles* (Götzen-Dämmerung) mais aussi de *La naissance de la tragédie* (*Die Geburt der Tragödie*, 1872) : d'ailleurs la permutation et l'alternance fin/commencement, mort /naissance est un des motifs récurrents du monologue d'Œdipe. Dans le texte de Morante (Œdipe est hospitalisé à l'asile psychiatrique suite à une crise de folie qui l'a amené à s'aveugler, Nietzsche est emporté par une crise de folie quelques jours après avoir terminé *Le crépuscule des idoles*, où il expose le thème de l'Éternel Retour.  
<sup>5</sup> Certains commentateurs insistent sur la défaillance dramaturgique de *La soirée à Colone* (Concetta D'Angeli et après elle Giovanna Rosa) sans prendre en compte par ailleurs le fait que cette « pièce » fait partie d'un recueil de poèmes et qu'il faudrait davantage s'interroger sur ses relations avec les autres parties et son véritable statut poétique, avant de suspendre toute lecture et interprétation à son non conformité aux normes de la théâtralité. *Le monde sauvé par les gamins* est un

---

ouvrage de transition et de rupture, animé profondément par une pulsion créatrice contestataire et anarchiste.

<sup>6</sup> Cela n'empêche pas que le farfada et Antigone soient des vies fragiles et précaires condamnées à la disparition et à l'extermination. Nous en avons un exemple ultérieur dans le personnage de l'enfant Useppe dans *La Storia* (1974) témoin innocent et victime indirecte de la Shoah.

<sup>7</sup> Cf. encore l'essai de J. P. Vernant, déjà cité, p. 114.

<sup>8</sup> « ce couple exotique, si étrange à voir : un vieux mendigot [...] accompagné d'une petite bohémienne à demi barbare et / sombre de peau comme lui / pauvre frêle gamine malmûre par la faute de sa naissance, / qui a sur son visage les signes doux et revêches des créatures / à l'esprit un peu retardé ... » p. 81. Il faudrait revenir sur ce « retardement » de Antigone, allusion à sa naissance d'un couple incestueux mais aussi indication de son positionnement par rapport à Œdipe, toujours en arrière, à l'écart. Rappelons que dans la tragédie de Sophocle, *Œdipe à Colone*, Antigone n'est pas admise à la dernière scène, un rituel où Œdipe se transforme mystérieusement. Elle est donc tenue à l'écart du sacré.

<sup>9</sup> Marco Bardini, auteur d'une importante monographie sur Elsa Morante, insiste à plusieurs reprises sur le conservatorisme auquel est assignée Antigone : « La devozione al padre indica una sua supina accettazione dei rapporti di dominio, nei confronti dei quali lei si arroga soltanto, e non a caso, il compito consolante-regressivo di inetta custode del sonno et della bella parvenza [...] Antigone [...] non fa che mostrare di appartenere completamente e già da sempre a una visione autoritaria ed edipica della realtà: l'uomo, pure per lei, rivela la sua identità nel suo modellarsi alla struttura lineare del tempo » in *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 649. [La dévotion à l'égard du père est le signe d'une acceptation passive des rapports de domination, par rapport auxquels elle ne prétend, et pas par hasard, qu'à la tâche consolatrice -régressive de gardienne impuissante du sommeil et de la belle apparence [...] Antigone [...] ne fait que montrer d'appartenir complètement et depuis toujours à une vision autoritaire et oedipienne de la réalité : pour elle également, l'homme révèle son identité en se mouvant dans la structure linéaire du temps ]

<sup>10</sup> Marco Bardini, *op. cit.*, note p. 653, ma traduction.

<sup>11</sup> Voilà un exemple de cette vision « simpliste » de la vie : « eh pascience moi / je suis contente d'être née pasque je j'étais pas née / je m'en devrait rester séparée sans naucune famille moi » (91)

<sup>12</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Blanquis, Paris, Gallimard, 1949, p. 152 et suivantes.

<sup>13</sup> Marco Bardini, *op. cit.*, p. 661-662, ma traduction.

<sup>14</sup> Je ne peux que commenter ici, brièvement, ces séquences du poème : la première réaffirme la toute-puissance de la nomination poétique, toute-puissance dérisoire et « voix fausse dans le silence des réponses » (87) ; le credo est un clair détournement du credo chrétien adressé au dieu unique, tandis que celui d'Œdipe évoque à la fois les mythes, les fables, les superstitions païennes, les dieux de plusieurs religions, les rêves (118-119) ; enfin dans l'ultime séquence textuelle, la traversée des sept portes correspond à autant de métamorphoses du « je ». Cette réitération, au lieu d'augmenter l'identité du Moi, contribue à la diversifier, à l'éclater et finalement à la dissoudre. De plus, grâce à l'éclectisme des

---

références, le mythe d'Edipe rassemble et renverse Occident et Orient, crépuscule et aurore de la civilisation et de l'histoire.

# Les représentations picturales de Marie dans l'Espagne contemporaine

MARION LE CORRE-CARRASCO

*Doctorante. Université Paris X-Nanterre*

Figure de la mère par antonomase, la Vierge Marie est une des figures féminines les plus présentes dans l'imaginaire culturel occidental<sup>1</sup>. Choisie par Dieu, elle reçoit la visite de l'ange Gabriel qui s'exprime en ces termes : « Réjouis-toi, toi qui a la faveur de Dieu, le Seigneur est avec toi [...] L'Esprit Saint viendra sur toi, et la puissance du Très Haut te couvrira de son ombre ; c'est pourquoi celui qui va naître sera saint et sera appelé Fils de Dieu »<sup>2</sup>. Investie de ce rôle, Marie mettra donc au monde Jésus, puis l'accompagnera dans son rôle de mère<sup>3</sup> jusqu'à ce qu'il commence à prêcher en Galilée<sup>4</sup>, et de nouveau lors de la Passion<sup>5</sup>.

Mais si Marie est bien une figure *biblique* majeure, est-il légitime pour autant de la qualifier de figure *mythique* ? Accordons-nous ici sur l'acception donnée au mythe. Il ne s'agit pas de contester l'authenticité des faits mentionnés dans la Bible, mais plutôt de mettre en lumière l'action et l'influence profonde de cette figure biblique capitale. Son statut de figure mythique renverra donc à la définition suivante du mythe : celle d'une « configuration narrative symbolique »<sup>6</sup>, c'est-à-dire qui n'abroge pas a priori la question de l'historicité et/ou de la véracité du récit en cause.

Quelle résonance cette figure mythico-biblique a-t-elle dans l'imaginaire culturel occidental ? Pour tenter de le découvrir, nous proposons ici l'analyse surprenante des représentations de Marie dans la peinture espagnole (puisque c'est l'aire culturelle qui nous réunit) au cours des deux derniers siècles : le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup>, car cette période de l'histoire de l'art est riche en bouleversements esthétiques. Le sous-titre de cette analyse avance même que nous analyserons des Marie(s), car avec l'avènement de la modernité le champ des possibles de l'iconologie mariale va croître considérablement.

## **Pérennité de la figure mariale traditionnelle**

La première représentation de Marie évoquée sera l'illustration de la continuité de la tradition iconographique mariale, et ce même au début du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, c'est en 1906 que Baldomero Sáenz proposa son *Inmaculada*, (**fig. 1**) afin de décorer une chapelle (huile sur toile, 360 x

182, chapelle *Instituto Bachillerato Práxedes Mateo Sagasta*, Logroño). Sa toile rassemble tous les canons qui siéent à la représentation d'une *Immaculée Conception*.

En effet, tout d'abord, pour signifier le culte rendu à Marie, toute la composition exalte sa majesté : une légère contre-plongée souligne sa grandeur, tous les mouvements du tableau convergent en direction de sa figure centrale qui s'inscrit notamment dans le cercle parfait formé par la tête des anges. La lumière participe aussi à magnifier Marie, en éclatant sur les tuniques blanches des anges à droite, et en rayonnant des Cieux jusque sur la tête de la Vierge. Tous les attributs traditionnels sont convoqués. Autour de la Vierge, le spectateur contemple les anges représentés ici sous les traits d'enfants graciles et recueillis. La blancheur de leurs ailes et celle de leur vêtement se confondent, à tel point que les figures de l'arrière-plan sont de plus en plus évanescentes à mesure qu'ils s'éloignent vers les Cieux. Le front des anges est ceint de couronnes de roses blanches, qui sont à la fois le symbole de la religion qui fleurit et croît de par le monde, mais qui font aussi référence au péché originel, car avant la Faute aucune épine<sup>7</sup> ne venait écorcher les mains d'Adam au sein de l'Eden. La Vierge est là pour proclamer le rachat de ce péché par le Christ, son fils. Quant aux lys, ils matérialisent sa pureté. Enfin, tout en haut du tableau, dans l'arc de cercle suggéré par la position des anges spectateurs, la voûte céleste resplendissante fait ressortir la colombe, symbole du Saint Esprit.

Dans ce respect des traditions iconographiques, la Vierge est archétypale : sa tunique immaculée est doublée d'un large manteau d'un bleu pur, le bleu dit marial, métonymie chromatique qui fait de cet habit le concentré éthéré de la couleur diurne des Cieux<sup>8</sup>. L'attitude contemplative de la Vierge souligne sa vibrante dévotion. Enfin, la lumière solaire qui l'enveloppe et la couronne d'étoiles au-dessus de sa tête peignent exactement la femme décrite par l'Apocalypse<sup>9</sup> : la Vierge est au cœur du mouvement céleste.

Ainsi donc, depuis l'organisation de l'espace jusqu'au choix des couleurs, Baldomero Sáenz respecte des codes séculaires de l'iconographie mariale, alors même qu'à cette époque d'autres artistes choisissent des chemins différents.

### **Vers la transgression : figures de Marie désacralisées**

Après cette évocation d'une représentation « traditionnelle » de l'iconologie mariale, engageons-nous donc résolument dans la modernité pour découvrir des mises en images de plus en plus audacieuses, mais aussi déroutantes voire sacrilèges de Marie.

Dans un premier temps, on peut souligner des œuvres dans lesquelles la figure mariale est clairement identifiable, conforme à une représentation canonique de la Vierge, mais où l'on perçoit nettement

que l'univers artistique (ses codes graphiques, chromatiques et surtout symboliques) s'inscrit dans l'innovation. C'est le cas par exemple avec cette *Annonciation* (**fig. 2**), peinte par Alexandre de Ricquer en 1893<sup>10</sup> (huile sur toile, 78 x 137,5, collection particulière Calaf), elle illustre parfaitement la transition évoquée entre des codes iconographiques conventionnels et des innovations stylistiques.

En effet, d'une part plusieurs aspects de cette *Annonciation* rappellent clairement un certain héritage pictural. Traditionnellement, Marie occupe la droite du tableau : la dextre étant valorisante, de bon augure, et l'ange Gabriel se trouve ainsi également à sa droite. De même, elle porte une ample tunique d'une blancheur immaculée qui, sans aucun doute, fait référence à sa conception « préservée intacte de toute souillure du péché originel »<sup>11</sup>, illustrée depuis des siècles par l'art chrétien. On en voudra pour preuve cette *Inmaculada Concepción* (**fig. 3**) du XVI<sup>e</sup> siècle (Francisco de Zurbarán, 1661, huile sur toile, 137 x 103, Magyar Szépművészeti Múzeum, Budapest) qui porte un vêtement similaire, à la blancheur éclatante de pureté.

De même, l'auréole peinte par Alexandre de Ricquer (**fig. 4**) fait écho à la tradition originelle puisqu'elle cerne parfaitement de face la tête de la Vierge, bien que celle-ci s'offre au regard du spectateur de profil. De Ricquer reprend ainsi les figures consacrées de toutes premières icônes, et non pas celles qui seront peintes plus tard, au cours de la Renaissance par exemple, avec lesquelles l'auréole plane au-dessus de la tête. Par là, le peintre s'inscrit visiblement dans une tradition séculaire : il choisit un code iconographique révolu, teintant de la sorte son œuvre d'une certaine aura archaïque.

Enfin, la figure de l'ange Gabriel s'inspire elle aussi de figures traditionnelles. Tout comme la Vierge, il est vêtu d'une ample tunique. A l'instar des anges Gabriel de l'iconographie chrétienne, il a des ailes. Son attitude, ainsi que celle de Marie, répond elle aussi aux codes hérités de la tradition : il se tient droit, face à elle, bras ouverts. Il lui délivre son message. Quant à la Vierge, elle semble être en plein *humilitatio*, pénultième étape de ses successives réactions face à l'ange Gabriel<sup>12</sup>.

Mais d'autre part, de nombreux indices soulignent la modernité engagée de cette œuvre de la fin du XIX<sup>e</sup>. Pour poursuivre l'analyse de la figure de l'ange commencée précédemment, il faut remarquer la technique évanescence utilisée par le peintre pour représenter l'ange Gabriel. Fra Angelico, à son époque, avait lui aussi tenté de rendre compte de l'immatérialité de l'ange (**fig. 5**) : dans sa fresque (vers 1450, 216 x 321, fresque du couvent de San Marco, Florence), seule Marie a une ombre, tandis que lui en est dépourvu. Ici, c'est par ce rendu à la fois hyalin et étincelant que l'artiste suggère l'origine céleste de l'ange. Si l'intention des deux artistes est la même, on voit bien les licences artistiques que quatre siècles d'écart permettent !

Parfois, à l'intérieur de certaines scènes religieuses traditionnelles les artistes introduisaient l'écriture, mais ici l'impact visuel de l'écrit est très fort ; il encadre, voire cerne le tableau. Les lettres majestueuses occupent entièrement ce cadre, puisant à la fois dans la tradition (par leur ressemblance avec un texte d'enluminure) et bien sûr dans la modernité (les motifs dessinés qui viennent clore l'antienne de l'Annonciation<sup>13</sup> ne sont pas sans évoquer les arabesques de l'Art Nouveau). De Riquer reproduit ainsi comme un phylactère moderne, ou modernisé.

Par ailleurs, la mise en scène de *l'Annonciation* est elle aussi originale. Dans l'iconographie mariale traditionnelle, lorsque la Vierge entend le message de l'ange Gabriel, elle est représentée dans un intérieur (chambre ou pièce indifférenciée) car l'Évangile précise que « l'ange *entra* auprès d'elle »<sup>14</sup>. Il est clair que le parti pris du peintre ici est bien de ne pas s'en tenir ni à la tradition iconographique, ni même au texte de la Bible. Sans doute peut-on alors expliquer la présence si voyante de l'écriture qui viendrait en quelque sorte compenser cette licence de mise en espace de la scène. Qu'apporte cette liberté au peintre ? En lieu et place d'une architecture nécessairement massive, il représente un paysage verdoyant, baigné d'une douce lumière, laissant entre l'ange et Marie un large espace circulaire, dans lequel *circulent* précisément les paroles échangées. L'espace laissé entre les deux personnages ne les sépare pas, mais semble au contraire les lier, comme si montait du sol, du tapis de fleurs, du champ ondoyant et des bosquets lointains, une force tellurique qui irait de pair avec la force céleste.

Ce premier exemple d'une représentation nouvelle de la figure de Marie trouve par conséquent ses sources d'inspiration non seulement dans l'iconographie mariale traditionnelle, mais aussi – et là réside la nouveauté – dans les licences que s'autorise l'artiste.

Dans la même veine, on pourrait évoquer un second tableau, qui lui aussi se réfère à des codes iconographiques classiques, mais pousse plus loin que ne l'a fait Alexandre de Riquer en 1893 les licences artistiques. Il s'agit de *La Madona de Port Lligat*<sup>15</sup>. En 1949, Salvador Dalí proposa une première version de ce tableau, dans des dimensions modestes, pour obtenir l'assentiment du Pape Pie XII. Un an plus tard, il proposa donc une deuxième version, définitive, du tableau. Procédons comme pour l'œuvre d'Alexandre de Riquer.

D'une part, Dalí utilise clairement les codes de l'iconologie mariale. La *Madona*, ou Vierge à l'enfant, est une figure récurrente de Marie. On pourra comparer les éléments évoqués à présent avec l'œuvre phare de Duccio –*Maestà*, vers 1310, peinture sur bois, 214 x 412, Museo dell'Opera del Duomo, Sienne– (**fig. 6**), qui a longtemps servi de modèle à de nombreux peintres.

D'un point de vue général, tout d'abord, comme dans la tradition, la Madone porte l'enfant sur ses genoux, dans une attitude de

recueillement. Le drapé de son vêtement est légèrement bleuté, comme il sied à la Vierge pour signifier son immortalité, sa prise de distance vis-à-vis du monde mortel (renforcé par le symbole du trône), voire son inaccessibilité. L'organisation, *a priori* spéculaire, de la scène renvoie elle aussi aux Madones classiques et à leur rigoureuse symétrie, de même que la présence (ténue ici) d'anges aux côtés de la Vierge. L'enfant et sa mère sont magnifiés par la construction du tableau : ils en sont le point de mire, et tous les éléments qui les entourent participent à leur majesté (architecture et autel par exemple).

Si l'on examine à présent différents points de détail, on notera que ceux-ci appartiennent encore au registre traditionnel de l'iconographie. Ainsi, de nombreux symboles renvoient soit à Marie en particulier (le lys blanc à ses pieds), soit à Jésus (le poisson sur l'autel, ou le pain au centre de la toile). De même, certains objets sont fortement connotés, comme, par exemple, le coquillage qui dans la symbolique chrétienne est un symbole de vie arboré par les pèlerins<sup>16</sup>.

Mais, d'autre part, Dalí est la seule véritable clef de lecture de ce tableau. Même s'il puise dans la matrice culturelle que sont la Bible et l'art chrétien, toute son œuvre est manifestement dévoyée par ses licences artistiques, et elles sont légion !

Les premières, qui sautent littéralement aux yeux, sont dans la mise en scène du tableau et l'étonnant effet de flottement rendu par son organisation. Le titre *Madona de Port Lligat* nous renseigne sur l'arrière-plan : la Madone désacralisée ne trône plus aux Cieux, mais au bord d'une plage de la Méditerranée ! Quant à l'impression de flottement, elle est due à une conception toute particulière de l'art selon Dalí à cette époque de sa vie. Fasciné par la mécanique quantique, il entreprend d'éclater les structures de la matière et fonde ainsi une cosmogonie très singulière : il s'agit d'un univers corpusculaire, ne négligeant aucune particule, dans lequel la matière est en perpétuelle dématérialisation. D'où cette première impression de « flottement ».

Mais, plus on examine ce tableau, plus on y découvre des éléments surprenants, voire incongrus, qui profanent la sacralité traditionnelle d'une *Madona*. Pour faire bref, on n'en citera que quelques uns : le visage de la Vierge n'est autre, bien entendu, que celui de sa compagne Gala ; le petit rhinocéros et la forme géométrique imbriquée dans l'autel seront tous deux repris par l'artiste dans des créations indépendantes (l'une antérieure, en 1947, l'autre postérieure, en 1956), de même que le motif central du tableau (l'Enfant) qui sera tout d'abord reproduit dans ce même contexte pictural, puis représenté à l'identique mais avec un arrière plan différent (tableau de 1956).

Les deux toiles d'Alexandre de Riquer et Salvador Dalí permettent ainsi d'illustrer un aspect moderne de l'iconographie mariale : les artistes, tout en respectant un jeu de conventions picturales, offrent aux

spectateurs des innovations surprenantes, rompant par là avec la tradition dont ils tirent l'argument de leurs toiles.

### Sacralisation de Marie(s) profanes

En poursuivant ce chemin vers la modernité, on rencontre un nouvel aspect de cette figure mariale polymorphe. En effet, le sous-titre de cette étude propose d'envisager les représentations de Marie(s) au pluriel, car – bien plus que les attributs ou l'arrière-plan – c'est la figure même de la Vierge qui se métamorphose. Avec l'avènement de la modernité, de nombreux artistes poussés par un vent de spiritualité diffuse<sup>17</sup> vont *suggérer* la sacralité plutôt que de la figurer (par le truchement des scènes et personnages bibliques). Il s'agit en réalité d'un phénomène inverse (mais concomitant avec lui) de celui analysé précédemment : de Riquer ou Dalí postulent la figure mythico-biblique de Marie, puis la désacralisent (voire la profanent) en outrepassant les canons établis par l'iconographie mariale. Les artistes que nous allons envisager à présent, postulent une scène *a priori* profane dans laquelle un œil averti reconnaîtra sans peine les indices mythico-bibliques d'une sacralisation inattendue.

Vers 1923, Ramón Casa i Carbó (**fig. 7**) peint cette *Figura i claustre*<sup>18</sup> (huile sur toile, 75 x 62, collection privée). Le spectateur perçoit d'emblée qu'une aura singulière émane du tableau. Le cloître, signifié dès le titre, invite à rechercher les clefs d'interprétation de la sacralisation de cette scène. C'est d'ailleurs lui qui clôt l'arrière-plan : l'espace est ceint de hauts murs et envahi de végétation. Le cloître, qui semble abandonné à la Nature, est donc doublement connoté comme un lieu de silence : de par sa fonction première au cœur d'un édifice religieux, mais aussi de par son abandon. Le silence qui s'instaure est un silence méditatif bien sûr, car « le cloître représente la contemplation dans laquelle l'âme se replie sur elle-même, et où elle se cache après s'être séparée de la foule des pensées charnelles, et où elle médite les seuls biens célestes »<sup>19</sup>. La présence de la jeune femme, dans une attitude de recueillement, étaye cette hypothèse.

La représentation de la jeune femme n'est d'ailleurs pas anodine non plus. Que porte-t-elle, si ce n'est une sobre tunique beige, qui n'est pas sans nous rappeler, par exemple, celle de la Vierge de l'*Anunciació* d'Alexandre de Riquer ? De fait, la force symbolique induite par le cloître colore le personnage de la jeune fille d'une teinte sacrée : elle prend alors des allures de Marie moderne, surgissant au milieu d'une scène d'apparence profane. Et on pourrait penser que cette scène est un prélude à une *Annonciation* moderne sur le point de se produire. Car finalement, le *hortus conclusus*<sup>20</sup>, ou jardin clos, est le symbole traditionnel de la virginité de Marie<sup>21</sup>, juste avant la venue de l'ange Gabriel, tel que l'ont souvent représenté les peintres comme, par exemple, Van Eyck

(**fig. 8**) avec son tableau *La Vierge au chancelier Rolin* (vers 1435, Musée du Louvre, Paris).

D'autres scènes peuvent apparaître pareillement sacralisées par des indices latents qui dévoilent, pour qui sait les débusquer, une nouvelle dimension des œuvres. Parmi les nombreuses œuvres de Joaquín Sorolla, les mieux connues du grand public sont celles des bords de la Méditerranée, et notamment des jeunes enfants jouant ou nageant dans l'eau. Or, c'est sur fond de ce paysage qu'il affectionne tant, que Sorolla a peint, non sans génie, des mères tenant leur petit enfant au bras, créant ainsi un écho certain avec l'iconographie traditionnelle de la Vierge à l'enfant.

L'une d'elles n'a pu être conservée, car la toile originale a disparu dans l'incendie du Yacky Club de Buenos Aires, en 1953. Toutefois, une étude de la partie centrale de l'œuvre (**fig. 9**) est actuellement exposée au Musée Sorolla de Madrid (étude pour *Le Bain*, 1899, 72 x 66,5, Musée Sorolla, Madrid).

Dans la scène entière, sur le tableau original, on est en train d'étendre une grande couverture blanche sur le sable. Ici, seul reste le détail de la mère et de son enfant, à l'ombre éphémère de la couverture tendue au vent, avant d'être mise à terre. Afin d'étayer le propos, on fera référence à une classique *Vierge à l'Enfant* de la Renaissance (**fig. 10**) exécutée par le Titien (vers 1508, huile sur toile, 38 x 47, Académie Carrera, Bergame).

Analysons la figure maternelle. La jeune femme du tableau de Sorolla a un geste semblable à celui de la Vierge du Titien : elle tient son enfant dans ses bras et supporte sa tête. L'attitude de recueillement est également similaire, rendue ici par la tête baissée de la jeune mère. En outre, elle est aussi vêtue d'un tablier bleu (couleur mariale, faut-il le rappeler ici); le vêtement qu'elle porte sur ses épaules n'est pas d'un rouge aussi éclatant que dans le tableau de la Renaissance, puisque le haut de sa tenue est violet. On pourrait alors avancer l'hypothèse que c'est la mer elle-même qui sert à couvrir les épaules de la jeune femme, à l'instar d'une Vierge couverte de son manteau bleu, et que partant (l'osmose chromatique étant telle entre la jeune mère et la mer) le rouge du haut de sa tenue, gagné par le bleu envahissant de la mer, a pu glisser vers un violet marin.

Quant à l'enfant, il est en grande partie nu, comme celui du Titien. Il se laisse porter par sa mère, et vers lui semblent converger toutes les couleurs du paysage environnant : le rose de sa peau et celui de sa mère se confondent, le blanc de la couverture et de l'écume marine éclate sur le pan de vêtement qui le couvre, enfin, le bleu de la jupe de sa mère et de l'eau glisse imperceptiblement sur ses jambes. Tout se passe comme s'il était doué d'une force centripète attirant à lui les couleurs et les forces du monde.

Dans cette étude pour *Le Bain*, de nombreux échos de *Maternité* se retrouvent. Rien n'est laissé au hasard, et le fait même de privilégier une étude pour cette figure peut indiquer l'importance et le soin qui vont lui être accordés. Les réminiscences d'art sacré nourrissent, en toile de fond, ce portrait apparemment profane.

### En guise de conclusion

Il faudra retenir que, sur l'espace d'une centaine d'années, l'icônologie mariale oscille entre Tradition et Modernité. Ainsi, on trouvera en 1906 une représentation archétypale de l'*Immaculée Conception*, telle que la peignaient certains artistes de la Renaissance par exemple. Loin de critiquer la pérennité de cette tradition<sup>22</sup>, il faut plutôt y voir l'hommage rendu par l'artiste du XIX<sup>e</sup> aux canons qui nourrissent sa culture personnelle et picturale, un hommage par lequel la figure biblique de Marie conserve toute sa fraîcheur insigne.

Avec Alexandre de Riquer et Salvador Dalí, nous découvrons un processus engagé vers la modernité, c'est-à-dire vers la transgression du code et la revendication d'une vision singulière<sup>23</sup>. La Vierge acquiert par là une dimension nouvelle, sans doute désacralisée vis-à-vis du dogme, mais enrichie d'une perspective à la fois mythique et mystique.

Avec les œuvres de Sorolla et Casas i Carbó, c'est le profane qui se hisse à hauteur du sacré en transfigurant des femmes ordinaires : par le truchement d'indices perceptibles, ces figures féminines deviennent des Marie(s) en puissance. Un dernier exemple, en guise d'invitation au lecteur à poursuivre ces découvertes, sera évoqué (**fig. 11**) : ce tableau fascinant de Jaime Morera y Galicia (1904, huile sur toile, 103 x 61, Musée d'art Jaume Morera, Lleida). Aucun indice pictural d'une sacralisation voilée dans cette scène qui représente un enfant couché dans son berceau, lequel est placé dans l'allée ombragée d'un jardinet. Au fond, on aperçoit une figure féminine, maternelle. *A priori* rien de sacré dans ce patio et cet enfant endormi. Et pourtant, tout réside cette fois dans le titre de l'œuvre : *Virgen con Niño*.

### Bibliographie

- Parmi les publications les plus récentes :
- Boyer, Marie-France, *La Vierge : culte et image*, Paris, Thames & Hudson, 2000.
  - Clertant, Pierre, *Annonciation*, Paris, Phaidon Press, 2004.
  - Halter, Marek, *Marie*, Paris, Paris, Robert Laffont, 2006.
  - Nys-Mazure, Colette et Gondinet-Wallstein, Eliane, *Célébration de la mère : regards sur Marie*, Paris, Albin Michel, 2000.
  - Vanier, Jean (coord.), *Visages de Marie*, Paris, Mame, 2001.
  - Verdon, Thimoty, *La Vierge dans l'art*, Paris, Cerf, 2005.

---

## Notes

<sup>1</sup> Les ouvrages consacrés à l'icônographie mariale sont légion. On citera ici à titre d'exemple la récente parution du livre de Timothy Verdon qui propose des exemples non seulement dans l'histoire de l'art, mais s'appuie aussi sur les Saintes Ecritures, des prières et tout un patrimoine liturgique de qualité. *La Vierge dans l'art*, Paris, éd. Cerf, 2005.

<sup>2</sup> Lc 1, 28-35.

<sup>3</sup> « Et le Seigneur Jésus fit route avec [Marie et Joseph] jusqu'à Nazareth, et il leur obéissait en toutes choses. Sa mère conservait en son cœur toutes ces paroles. Et le Seigneur Jésus croissait en taille, en sagesse et en grâce devant Dieu et les hommes. A partir de ce jour, il commença à cacher ses prodiges, ses mystères et ses paraboles. Et il se conforma aux prescriptions de la Thora jusqu'à l'achèvement de sa trentième année, où le Père le manifesta dans le Jourdain, par la voix qui criait du ciel : "Voici mon fils chéri, en qui je me suis complu" (Luc 3,22), tandis que l'Esprit Saint lui rendait témoignage, sous la forme d'une colombe blanche. » Écrit apocryphe, Evangile arabe de l'enfance, ch. 53 et 54.

<sup>4</sup> Mt 4, 12.

<sup>5</sup> Jn 19, 25-27.

<sup>6</sup> C. Hussherr et E. Reibel (dir.), *Figures bibliques, figures mythiques (ambiguïtés et réécritures)*, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2002, p. 8.

<sup>7</sup> Gn 3, 18.

<sup>8</sup> Kandinsky évoque un bleu « typiquement céleste. Il apaise et calme en s'approfondissant » dans *Du spirituel dans l'art*, Paris, éd. De Beaune, 1963, p. 66.

<sup>9</sup> Ap 12, 1.

<sup>10</sup> Pour une analyse plus approfondie, consulter l'article de E. Trenc « Les Annonciations dans l'art moderniste catalan, de l'orthodoxie au détournement », *Les cahiers du GRIMH2 : Images et divinités*, éd. Université Lumière-Lyon 2, 2001

<sup>11</sup> Ainsi définie par la bulle papale de Pie IX *Ineffabilis Deus* du 8 décembre 1854

<sup>12</sup> Selon M. Baxandall *Painting and Experience in the fifteenth century Italy*, éd. Oxford, 1983, p. 48. L'auteur rapporte un discours prononcé par Fra Roberto Caracciolo di Lecce à Florence, dans les années 1490, dans lequel ce franciscain détaille de la manière suivante les réactions successives de Marie au cours de l'Annonciation : *conturbatio, cogitatio, interrogatio, humilitatio*, puis *meritatio*

<sup>13</sup> « *Ave Maria gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus* » Lc 1, 28.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> Pour voir l'œuvre de Salvador Dalí (qui n'est pas encore tombée dans le domaine public) consulter le site Internet [disponible en ligne] < <http://www.universdali.com> > rubrique TABLEAUX puis période 1950-1960.

<sup>16</sup> Cf les brillantes analyses de Bernard Gicquel dans son livre *La légende de Compostelle, le livre de Jacques*, Paris, éd. Tallandier, 2003.

<sup>17</sup> L'expression est extraite de l'incontournable *Renouveau de la peinture religieuse en France. 1800-1860*, de Bruno Foucart, Paris, éd. Arthéna, 1987.

<sup>18</sup> On trouve également le titre de *Dona asseguda al claustre* pour cette œuvre.

<sup>19</sup> Guillaume Durand, évêque de Mende (1287-1296), dont le livre le *Rationale divinarum officiorum* faisait autorité concernant le rituel catholique au Moyen-âge.

<sup>20</sup> Ct 4, 12-16.

<sup>21</sup> S. Zuffi, *Le Nouveau Testament. Repères iconographiques*, Paris, éd. Hazan, 2003.

---

<sup>22</sup> Comme José Alvarez Lopera dans son article au titre évocateur « Crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX », *Cuadernos de arte e iconografía*, T.1, n<sup>o</sup>1, 1988, p. 81-120.

<sup>23</sup> « una profunda inquietud artística – expresión de otra visión del mundo – y la búsqueda de otros códigos visuales » écrit Claire-Nicole Robin dans l'ouvrage collectif dirigé par S. Salaün et C. Serrano (dir.), *1900 en Espagne*, Madrid, ed. Espasa Calpe, 1991.

## De la fille d'Hérodiade à Salomé, de la danse à la transe : itinéraire d'un Éros dévastateur

PASCAL THIBAudeau  
*Université Paris 8*

On connaît surtout de Salomé, le mythe littéraire apparu au XIX<sup>e</sup> siècle, diffusé par la peinture et l'opéra puis popularisé par les spectacles de cabaret et le cinéma. Origine de la femme fatale, prédatrice, capable d'anéantir l'homme qui résisterait à ses désirs, Salomé est, pour l'homme du XIX<sup>e</sup>, « la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche »<sup>1</sup>. Pourtant Salomé n'a pas toujours été cet être dangereux et elle naît à l'Histoire sans nom, simplement désignée dans les Évangiles de Matthieu et Marc comme « la fille d'Hérodiade ». Cette désignation « fille de » lui retire la responsabilité des faits qu'on lui reprochera plus tard en la reportant sur la mère qui, elle, est nommée. En effet, la fille est présentée par les Évangiles comme un jouet manipulé par une mère adultère et un beau-père souhaitant se débarrasser du prophète Jean-Baptiste qui dénonce à qui veut l'entendre l'indécence de leur union.

Les faits sont connus : Hérode Antipas, fils d'Hérode le Grand et tétrarque de Galilée, a répudié sa femme pour épouser Hérodiade, sa nièce et, de surcroît, femme de son propre frère, Philippe. Jean-Baptiste, qui rassemble des foules de plus en plus nombreuses, condamne sa conduite avec virulence, il lui reproche de ne pas respecter la loi juive qui interdit à un homme d'épouser la femme de son frère. Hérode Antipas fait enfermer Jean-Baptiste, accusé de troubler l'ordre public. Le récit le plus détaillé de la décapitation de Jean-Baptiste nous est fourni par l'Évangile de Marc :

En effet, c'était lui Hérode qui avait envoyé arrêter Jean et l'enchaîner en prison, à cause d'Hérodiade, la femme de Philippe son frère qu'il avait épousée. Car Jean disait à Hérode : « Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère ». Quant à Hérodiade, elle était acharnée contre lui et voulait le faire mourir, mais elle n'y parvenait pas, parce qu'Hérode craignait Jean, sachant que c'était un homme juste et saint [...]. Or vint un jour propice, quand Hérode, à l'anniversaire de sa naissance, donna

un banquet aux grands de sa cour, à ses officiers et aux principaux personnages de Galilée : la fille de la dite Hérodiade entra et dansa, et elle plut à Hérode et à ses convives. Alors le roi dit à la jeune fille : « Demande-moi ce que tu voudras, je te le donnerai, fût-ce la moitié de mon royaume ! » Elle sortit et demanda à sa mère : « Que faut-il demander ? » – « La tête de Jean le Baptiste » répondit celle-ci. Rentrant aussitôt en hâte auprès du roi, la jeune fille lui fit cette demande : « Je veux que tout de suite tu me donnes sur un plat la tête de Jean-Baptiste ». Le roi fut très contristé, mais à cause de ses serments et ses convives, il ne voulut pas lui manquer de parole. Et aussitôt le roi envoya un garde en lui ordonnant d'apporter la tête de Jean. Le garde s'en alla et le décapita dans la prison ; puis il apporta sa tête sur un plat et la donna à la jeune fille, et la jeune fille la donna à sa mère<sup>2</sup>.

Le récit de Matthieu<sup>3</sup>, plus bref, diffère peu en substance, lui aussi souligne le rôle de la mère, et, par là, l'innocence de la fille, ainsi que la tristesse du roi. Pour les Évangiles, c'est Hérodiade, la femme adultère, qui est responsable de la décapitation de Jean-Baptiste, et non sa fille, simple médiatrice de la vengeance de la mère.

Flavius Josèphe, historien juif du premier siècle après Jésus-Christ, c'est-à-dire vraisemblablement contemporain de l'écriture des Évangiles synoptiques, est le premier à nommer la fille d'Hérodiade dans le livre XVIII des *Antiquités judaïques* en établissant la généalogie d'Hérodiade :

Quant à Hérodiade [...], elle épousa Hérode [Philippe], qu'Hérode le Grand avait eu de Mariamne, la fille du grand pontife Simon ; et ils eurent pour fille Salomé, après la naissance de laquelle Hérodiade, au mépris des lois nationales, épousa son beau-frère, Hérode Antipas, après s'être séparée de son mari encore vivant<sup>4</sup>.

L'œuvre de Flavius Josèphe, écrite en grec, totalement ignorée du judaïsme traditionnel, fut conservée et transmise par les Chrétiens qui l'ont recopiée, traduite, et diffusée pendant le Moyen Âge sous forme de recueils d'extraits. C'est donc à partir de cette diffusion que le nom de Salomé, tout juste mentionné par l'historien, a été associé à la fille d'Hérodiade et s'est inscrit dans l'imaginaire populaire. Or, il existe dans les *Antiquités judaïques* une autre Salomé, omniprésente au long des différents livres : il s'agit de la sœur d'Hérode le Grand, intrigante et manipulatrice, criminelle par délégation, n'hésitant pas à user de ses charmes pour compromettre ou parvenir à ses fins. Ce personnage dangereux possède un grand ascendant sur son frère dont elle influence les décisions ; elle se comporte, en outre, en femme libre, refusant de se plier aux coutumes juives. Flavius Josèphe rapporte, par exemple, qu'elle rompt son mariage alors que ce droit est réservé aux hommes :

Quelque temps après, Salomé, ayant eu des discussions avec Costobaros [son mari], lui fit signifier par lettre la rupture de leur mariage, ce qui est contraire aux lois des Juifs : car ce droit est réservé chez nous au mari ; la femme même répudiée ne peut de sa propre initiative se remarier sans le consentement de son premier mari. Salomé, au mépris de la coutume nationale et usant simplement de sa propre autorité, renonça à la vie commune<sup>5</sup>.

On peut faire l'hypothèse que les caractéristiques de cette Salomé, peu appréciée de l'historien, ont pu être déplacées vers la fille d'Hérodiade, du fait des multiples transformations que les copies et traductions auront fait subir au texte ou par simple assimilation, le prénom devenant le vecteur par lequel l'aura négative de l'une a pu se transmettre à l'autre.

Pourtant, jusqu'au bas moyen âge on trouve le rejet de la faute de la décapitation de Jean Baptiste sur Hérodiade. Au XIII<sup>e</sup> siècle, dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, Salomé apparaît encore comme la victime innocente des manœuvres d'Hérode et Hérodiade désireux de se débarrasser de ce prophète gênant :

Hérodiade et Hérode désiraient également trouver une occasion quelconque pour pouvoir tuer Jean. Il paraît qu'ils convinrent secrètement ensemble qu'Hérode donnerait une fête aux principaux de la Galilée et à ses officiers le jour anniversaire de sa naissance ; qu'il promettrait avec serment de donner à la fille d'Hérodiade, quand elle danserait, tout ce qu'elle demanderait; que cette jeune personne demandant la tête de Jean, il serait de toute nécessité de la lui accorder à raison de son serment, dont il ferait semblant d'être contristé<sup>6</sup>.

Cela n'empêche pas Jacques de Voragine de citer, dans ce même ouvrage, Saint Jean Chrysostome (345-407) qui laisse transparaître, en parallèle à l'accusation de la femme adultère, une autre accusation :

Jean, c'est l'école des vertus, la *règle de vie*, l'expression de la *sainteté*, le modèle de la *justice*, le miroir de la *virginité*, le porte-étendard de la *puéricité*, l'exemple de la *chasteté*, la voie de la pénitence, le pardon des péchés, la doctrine de la foi. Jean est plus grand qu'un homme, il est l'*égal des anges*, le sommaire de la loi, la sanction de l'évangile, la voix des apôtres, celui qui fait taire les prophètes, la lumière du monde, le précurseur du souverain juge, l'intermédiaire de la Trinité tout entière. Et cet homme si éminent est donné à une *incestueuse*, il est livré à une *adultère*, il est accordé à une *dansuse* !<sup>7</sup>

« Incestueuse », « adultère » et « danseuse » résonnent d'un même écho et rassemblent dans une même infamie et la mère et la fille, la danseuse étant ainsi éclaboussée d'inceste et d'adultère. Les trois termes s'opposent à toutes les vertus accordées à Jean : « règle de vie »,

« sainteté », « justice », « virginité », « pudicité », « chasteté ». Contre le dérèglement des sens qui conduit à la damnation, ces trois derniers termes indiquent la voie du salut. « Virginité », « pudicité », « chasteté » : ce rejet de la sexualité aboutit à celui de la sexuation et fait de Jean « l'égal des anges ».

Le mythe de Salomé associant la danse et le péché de chair semble, en effet, avoir été construit par les Pères et Docteurs de l'Église contre la perpétuation de certains cultes païens. La jeune Église chrétienne devait se démarquer notamment du rituel dionysiaque dont la danse faisait partie comme voie d'accès à la transe<sup>8</sup>. Dès le premier siècle, Saint Ignace d'Antioche condamne « formellement l'usage de la danse dans le culte »<sup>9</sup>. Il est suivi par tous les Pères de l'Église. Saint-Jean Chrysostome déclare même : « Où il y a danse il y a diable »<sup>10</sup>. La danse qui faisait partie de la liturgie de l'église primitive, au même titre que le chant, en est progressivement bannie.

Alors que rien, ni dans les Évangiles, ni dans l'œuvre de Joseph, n'indique que la fille d'Hérodiade ait dansé de façon impudique, Saint Ambroise, moraliste chrétien du IV<sup>e</sup> siècle précise que la danse de Salomé laissait entrevoir « les parties de son corps que les mœurs apprennent à cacher ». Danse et licence ne vont pas l'un sans l'autre pour l'église chrétienne qui se démarque en cela, non seulement des rites païens mais également de la liturgie juive qui reconnaît à la danse un caractère sacré.

Dans la sculpture romane des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles (**fig. 1 à 4**), on trouve le personnage de Salomé sur des chapiteaux, elle danse devant Hérode dans des postures souvent lascives<sup>11</sup>. Son corps forme même parfois un arc de cercle, elle se tient complètement renversée en arrière, comme possédée<sup>12</sup>. Elle incarne la débauche, la luxure et préfigure les hystériques du XIX<sup>e</sup>. Son corps qui ploie et se tord comme un serpent, une salamandre léchée par les flammes de l'enfer sous les effets de la transe diabolique annonce le châtement qui attend toutes celles qui joueraient de leur corps comme d'un instrument, ou pire, laisseraient s'éveiller en elles l'animal assoupi.

La figure de Salomé, confondue, une fois de plus, avec sa mère Hérodiade réapparaît au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un long poème empreint de romantisme. Dans *Atta Troll*, écrit par Heinrich Heine en 1841, des visions fantastiques assaillent le poète, parmi lesquelles surgit, depuis le royaume des morts, Hérodiade / Salomé :

Et la troisième femme qui émut si profondément ton coeur, était-ce un démon comme les deux autres figures ? Si c'était un ange ou un démon, c'est ce que j'ignore. On ne sait jamais au juste chez les femmes où cesse l'ange et où le diable commence<sup>13</sup>.

La fascination morbide qu'exercera plus tard Salomé chez les écrivains fin de siècle pointe déjà. Pourtant, le personnage est surtout célébré pour la radicalité de son amour :

Elle porte toujours dans ses mains le plat où se trouve la tête de Jean-Baptiste, et elle la baise ; oui, elle baise avec ferveur cette tête morte. Car elle aimait jadis le prophète. La Bible ne le dit pas, mais le peuple a gardé la mémoire des sanglants amours d'Hérodiade. Autrement, le désir de cette dame serait inexplicable. Une femme demande-elle jamais la tête d'un homme qu'elle n'aime pas ? Elle était peut-être un peu fâchée contre son saint amant ; et elle le fit décapiter ; mais, lorsqu'elle vit sur ce plat cette tête si chère, Elle se mit à pleurer, à se désespérer, et elle mourut dans cet accès de folie amoureuse. (Folie amoureuse! quel pléonasme! l'amour n'est-il pas une folie ?)<sup>14</sup>

La puissance de cet amour fou avant la lettre est telle qu'elle entraîne le poète lui-même qui déclare son amour à Salomé :

Car c'est toi que j'aime surtout! [...] je t'aime, toi, la Juive morte!  
Oui, je t'aime! Je le sens au tressaillement de mon âme. Aime-moi et sois à moi, belle Hérodiade! Aime-moi et sois à moi! Jette au loin ton plat sanglant et la tête sotte du saint qui ne sut pas t'apprécier.  
Je suis si bien le chevalier qu'il te faut! Cela m'est bien égal que tu sois morte et même damnée!<sup>15</sup>

Cette vision de Salomé rejoint celle que les romantiques portent sur don Juan, ce personnage condamné par l'église, qui a défié la toute-puissance divine et dont l'Éros détruit tout sur son passage. Loin de produire la répulsion, la Salomé de Heine est un don Juan au féminin, une rebelle poursuivant une chasse infernale (elle chevauche aux côtés de Diane), maudite, et qui fait succomber ceux qui croisent son regard. Il n'est pas anodin que cette interprétation glorieuse et désespérée du personnage ne fasse aucune allusion à la danse par laquelle Salomé obtint la tête de Jean, alors qu'Atta Troll lui-même, le protagoniste, est un ours danseur. Comme si, pour élever la figure de Salomé, on devait l'arracher à la danse et la laver ainsi de tout soupçon de lascivité. Or, c'est bien autour de la danse, que la littérature post-romantique va élaborer son personnage fatal.

A la fin du XIX<sup>e</sup>, le mythe de Salomé qui court et varie au long des siècles, semble ainsi se cristalliser autour d'une figure féminine dominée par une sexualité dévastatrice, un désir inextinguible que l'homme ne peut assouvir. Philippe Verrière fait remarquer que « [l]a figure de Salomé naît avec celle des grandes cocottes, de ces courtisanes superbes qui, vers la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècles, gagneront leur vie avec leur

corps, qu'il danse ou qu'il s'allonge. Cette conjonction n'est pas fortuite »<sup>16</sup>.

De la même façon, en ce siècle féru d'orientalisme, Salomé est, la plupart du temps (fig. 5 à 7), revêtu des attributs de la danseuse orientale et, par là, de son hérésie. En 1877, dans le conte, « Hérodiade », Flaubert, qui a voyagé en Orient et notamment en Égypte, nous présente une Salomé exotique que la danse transforme en un corps consumé par le désir :

Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-de-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores, et d'une manière indolente elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibri. Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile. [...] Puis, elle se mit à danser.

[...] Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurait un dieu, ou se mourait dans sa caresse. Les paupières entrecloses, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas.

[...] Puis, ce fut l'emportement de l'amour qui veut être assouvi. Elle dansa *comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les bacchantes de Lydie*. Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait ; *de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements* jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes. Une harpe chanta ; la multitude y répondit par des acclamations. Sans fléchir ses genoux en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher ; et *les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avars publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes*, tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise<sup>17</sup>.

On retrouve la posture inversée du corps tendu à se rompre, la lubricité de la danseuse qui, se sachant regardée, expose son intimité, dévorée par un désir qui la retourne comme un gant. L'accélération du rythme de la danse se manifeste dans la structure compulsive des anaphores et de l'énumération, qui évoque la montée de la transe et la dépossession qui en résulte, une dépossession que le christianisme assimile à une possession diabolique et le rationalisme à l'hystérie.

Depuis l'Antiquité, et encore aujourd'hui dans certaines sociétés dites primitives (pensons au cinéma ethnographique de Jean Rouch), la danse est un mode d'accès à la transe, une transe qui est une transition (étymologiquement, une agonie), un passage entre l'espace terrestre et visible de l'incarnation, et le monde immatériel des esprits, l'au-delà. Dans la transe, l'esprit s'échappe du corps et celui-ci est livré à lui-même,

à ses pulsions les plus archaïques. D'où la proximité relevée par les anthropologues entre transe et orgasme, entre danse et sexualité. Mais, dans les sociétés primitives comme dans les sociétés antiques, cette sexualité rituelle, ordonnée sous l'apparent désordre, sublimée par la danse, est indissociable du sacré : « Pour les Grecs, la danse était d'essence religieuse, don des Immortels et moyen de communication avec eux. Les auteurs classiques l'affirment : ordre et rythme, qui sont les caractères des dieux, sont aussi ceux de la danse »<sup>18</sup>.

Les sociétés africaines et orientales<sup>19</sup> offrent au voyageur européen du XIXe siècle le spectacle de leurs danses rituelles dont la dimension sacrée n'est absolument pas comprise. La danse du ventre, en particulier, marque les esprits. Cette danse très ancienne était réservée à la sphère intime féminine dans le cadre des rituels de fécondité précédant le mariage. Extraite progressivement du domaine privé, elle a perdu son caractère sacré et n'a conservé que la symbolique sexuelle qui vient nourrir la danse de Salomé dans ses représentations fin de siècle. Une danse/transe qui devient spectacle, pour Hérode, bien sûr, mais aussi pour le lecteur qui se projette en lui ; la danseuse s'offre ainsi à la pulsion scopique tout en réduisant le spectateur à l'état d'impuissance infantile, condamné à regarder sans pouvoir ni posséder ni participer, tenu à distance par le spectacle même.

Or, cette question du regard est centrale dans le texte d'Oscar Wilde. Sorte d'apogée du mythe, cette oeuvre de 1893 connaîtra la fortune que l'on sait grâce à l'adaptation qu'en fit Richard Strauss pour l'opéra en 1907. La pièce de Wilde présente la passion de Salomé pour Iokanaan comme étant la véritable responsable de la décollation du prophète. C'est parce qu'il rejette son amour et pour le posséder dans un dernier et unique baiser qu'elle demande sa tête à Hérode. La question du regard apparaît dès les premières répliques : les hommes la regardent trop. Que ce soit le jeune capitaine de la garde ou le vieil Hérode, les hommes la dévorent du regard malgré les nombreuses mises en garde. « Vous la regardez trop [répète le page au capitaine]. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon... Il peut arriver un malheur »<sup>20</sup>. Et tout au long de la pièce, la mère de Salomé reproche à Hérode de trop la regarder : « Il ne faut pas la regarder, vous la regardez toujours »<sup>21</sup>, « Je vous ai dit de ne pas la regarder »<sup>22</sup>. Quant à Salomé, elle insiste pour voir le prophète Iokanaan, pour qu'on le sorte de la citerne où il est enfermé. Et lorsqu'elle le voit, elle en tombe amoureuse mais lui, repousse son regard : « Qui est cette femme qui me regarde ? Je ne veux pas qu'elle me regarde. Pourquoi me regarde-t-elle avec ses yeux d'or sous ses paupières dorées ? »<sup>23</sup> et il refuse de la voir : « Je ne veux pas te regarder. Je ne te regarderai pas. Tu es maudite, Salomé, tu es maudite »<sup>24</sup>. Et lorsque, à la fin, elle s'empare de la tête tranchée elle se lamente : « Ah ! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan ? Si tu m'avais regardée tu m'aurais

aimée. Je sais bien que tu m'aurais aimée, et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour »<sup>25</sup>.

Mais l'amour saloméen a la force d'Éros dont il ne faut pas oublier que, dans la *Théogonie* d'Hésiode, il est créé après le Chaos et la Nuit, et avant tous les autres dieux. Éros n'est pas un dieu parmi les autres, « c'est une force qui va, qui bouleverse, qui fait émerger l'univers »<sup>26</sup> et sa puissance est aussi dévastatrice et mortelle. Salomé est capable de tout pour posséder l'être aimé. Capable de s'offrir au regard lubrique de son beau-père, de vendre cyniquement les mouvements de son corps pour obtenir du roi qu'il agisse contre sa propre volonté. Capable enfin de faire tuer celui qu'elle aime pour en embrasser les lèvres interdites. Mais tant d'horreurs auraient-elles été possibles si, au lieu de danser, la jeune vierge avait chanté ? Non, évidemment. Si le chant peut rendre fou Ulysse attaché à son mât, son pouvoir n'est pas de même nature que la danse. La voix, bien qu'elle provienne d'un corps, s'en détache dès son émission, elle s'éloigne de lui pour nous atteindre, elle se désincarne tandis que la danse est inséparable du corps qui s'y adonne. Sans cette danse réclamée à plusieurs reprises par Hérode, celui-ci n'aurait pas succombé et aurait pu résister à la demande sacrilège de Salomé. Car Hérode, dans la pièce de Wilde, craint Iokanaan et tente de faire renoncer la princesse :

Salomé, pensez à ce que vous faites. Cet homme vient peut-être de Dieu. Je suis sûr qu'il vient de Dieu. C'est un saint homme. Le doigt de Dieu l'a touché. Dieu a mis dans sa bouche des mots terribles. Dans le palais, comme dans le désert, Dieu est toujours avec lui... Au moins, c'est possible. On ne sait pas, mais il est possible que Dieu soit pour lui et avec lui. Aussi peut-être que s'il mourait, il m'arriverait un malheur<sup>27</sup>.

Or, c'est pour lui extorquer cette danse à laquelle Salomé se refusait, qu'il lui promit d'exaucer tous ses vœux :

Salomé, Salomé, dansez pour moi. Je vous supplie de danser pour moi. Ce soir je suis triste. Oui, je suis très triste ce soir. [...] Dansez pour moi, Salomé, je vous supplie. Si vous dansez pour moi vous pourrez me demander tout ce que vous voudrez et je vous le donnerai. Oui, dansez pour moi, Salomé, et je vous donnerai tout ce que vous me demanderez, fût-ce la moitié de mon royaume<sup>28</sup>.

La danse réclamée par Hérode est le substitut de l'offrande sexuelle. Ne pouvant posséder son corps, il veut le voir danser, et l'acceptation de Salomé vaut soumission à ce désir incestueux.

Dans la pièce de Wilde, la danse n'est pas décrite, seule une didascalie lapidaire annonce que « Salomé danse la danse des sept voiles »<sup>29</sup>, laissant le champ libre à l'interprétation. Or, c'est cette danse des sept

voiles, inventée par Wilde<sup>30</sup>, qui va contribuer à l'érotisation du mythe, déjà très présente dans les textes de Flaubert et Huysmans. Les sept voiles suggèrent la transparence, l'effeuillement (sur le mode du *striptease* moderne) et explicitent la semi nudité déjà soupçonnée par Saint Ambroise. La fonction des voiles est à la fois de dévoiler la luxure de la vierge, et de voiler la menace qu'elle fait planer sur l'homme qui succombe à ses charmes (Hérode) ou refuse de succomber (Iokanaan). Cette double fonction du voile inscrit dans les mouvements mêmes de la danse l'attraction et la répulsion que la femme suscite.

Son abjection éclate dans le baiser nécrophile par lequel Salomé venge l'affront que lui a fait subir le prophète et possède dans la mort celui qui s'est refusé à elle :

Ah ! tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Iokanaan. Et bien ! je la baiserai maintenant. Je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr. Oui, je baiserai ta bouche, Iokanaan. Je te l'ai dit, n'est-ce pas ? je te l'ai dit. Et bien ! je la baiserai maintenant...<sup>31</sup>

Je ne m'étendrai pas sur le fantasme de castration des écrivains de l'époque et sur leur peur du féminin qui ont été abondamment commentés<sup>32</sup>. On attribue souvent l'origine du baiser à la tête tranchée à Wilde, pourtant on a vu qu'il apparaît cinquante ans plus tôt, dans *Atta Troll* de Heine, et son origine est bien plus ancienne puisqu'on le trouve mentionné dans *Le Roman d'Ysengrin*, ancêtre du *Roman de Renart*, écrit au XIIe siècle par Maître Nivard de Gand, clerc de son état. Ce texte populaire est particulièrement intéressant parce qu'il interprète le mythe biblique afin d'innocenter la jeune fille :

Cette vierge brûlait de partager la couche de Jean-Baptiste, et avait fait vœu de n'appartenir à aucun autre homme. Le père, ayant découvert l'amour de sa fille, s'en irrita et fit avec cruauté décapiter le saint innocent. Désespérée, la jeune fille demanda qu'on lui apportât la tête coupée, et un serviteur du roi la lui apporta dans un plat. Elle la serre doucement entre ses bras, la baigne de larmes, qu'elle désire accompagner de baisers. Mais tandis qu'elle cherche à lui prodiguer des baisers, la tête fuit et la repousse en soufflant, et elle est emportée à travers le toit par le tourbillon que souffle le saint<sup>33</sup>.

C'est l'amour et non la luxure ou la folie vengeresse qui guide le geste de la jeune fille : elle est d'ailleurs désignée comme vierge et sa chasteté est soulignée (elle « avait fait vœu de n'appartenir à aucun autre homme »). Elle est coupable d'un amour interdit, certes, mais elle en est aussi la première victime. Or, on peut douter que nos érudits écrivains du XIX<sup>e</sup> aient ignoré cette version, et, s'ils n'en avaient pas tous une connaissance directe, elle devait bien être tapie quelque part au fond de leur mémoire car un tableau et une aquarelle de Gustave Moreau

reprennent le motif de l'élévation de la tête du saint (**fig. 8 et 9**). Mais ce que retient Huysmans, qui commente l'aquarelle dans *À rebours*, c'est la malédiction qui s'abat sur la pécheresse :

Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une mosaïque cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées, en quelque sorte crispées sur la danseuse. D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes ; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge. [...] un effroyable cauchemar étranglait maintenant l'histrienne, *extasiée par le tournoiement de la danse*, la courtisane, pétrifiée, *hypnotisée par l'épouvante*<sup>34</sup>.

Ainsi, un même motif, l'élévation de la tête, répond à un sacrilège de deux natures différentes. Le sacrilège commis par la Salomé du *Roman d'Ysengrim* n'exprime rien d'autre que le désespoir de celle qui a perdu l'être aimé. Il n'y a aucune sensualité déplacée dans son geste, d'ailleurs, et ce n'est pas un hasard, il n'est pas non plus question de danse<sup>35</sup> tandis que chez Huysmans, c'est l'extase même de la danse qui se mue en cauchemar, comme si ce dernier était le corollaire nécessaire de la première : « hypnotisée par l'épouvante » répond symétriquement à « extasiée par le tournoiement de la danse ».

La danse de Salomé est absente ou tout juste mentionnée dans les versions de la légende qui visent à innocenter ou du moins à minimiser la faute de la fille d'Hérodiade, en revanche elle est un élément central des occurrences où est mis en avant le caractère monstrueux de sa passion blasphématoire. C'est pourquoi la danse semble être au fondement même du mythe et à l'origine de la damnation de Salomé. On l'a vu, la puissance de fascination qu'exerce le personnage sur l'écrivain, le lecteur, le spectateur masculin de la fin du XIX<sup>e</sup> tient à ce qu'elle est à la fois interdite et offerte, toute proche et à distance. Interdite à Hérode autant qu'au spectateur de théâtre puis d'opéra, ou au lecteur, intouchable pour Hérode du fait de sa virginité et parce qu'elle est fille d'Hérodiade, son épouse. Toute proche et offerte aux regards, à la jouissance impuissante du voyeur. Ce que dit la danse de Salomé du statut de la danse elle-même, c'est cette tension paradoxale entre l'offrande totale et la prohibition qui fait de toute danseuse, de tout danseur, une proie et une divinité. Poussé à son terme, le paradoxe ne peut ouvrir que sur la folie ou la destruction. Folie d'Hérode prêt à renoncer à la moitié de son royaume pour que la vierge danse. Décollation de Jean parce qu'elle a dansé, car Jean ne serait pas mort si elle n'avait pas dansé. C'est donc

d'abord la danse qui est coupable du sacrilège, bien avant celle qui s'y est livrée. Cet élément central qui passe presque inaperçu dans les Évangiles prend, au fil des siècles, une ampleur décisive, jusqu'à ce que le mythe lui-même devienne objet de danse, de chorégraphies, de ballets, comme si, par ce biais, la danse célébrait en l'expiant l'origine mythique de sa malédiction.

---

## Notes

<sup>1</sup> Ce sont les pensées qu' Huysmans prête, dans *À rebours*, à des Esseintes qui contemple, fasciné, le tableau *Salomé* de Gustave Moreau. J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1977, p. 145.

<sup>2</sup> Marc 6, 21-26.

<sup>3</sup> Matthieu, 14, 3-12.

<sup>4</sup> *Antiquités judaïques*, Livre XVIII, V, 136/137

<sup>5</sup> *Antiquités judaïques*, Livre XV, VII, 73/75

<sup>6</sup> Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, J.-B. M. Roze éd., Paris, Édition Édouard Rouveyre, 1902, p. 528 .

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 530-531. C'est moi qui souligne.

<sup>8</sup> La condamnation de la danse et des excès dionysiaques n'est cependant pas le fait exclusif de l'église chrétienne qui a repris, sur ce point notamment, des arguments des moralistes romains (Cicéron en tête).

<sup>9</sup> Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Seuil, 1994 (1978), p. 51.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Voir, entre autres, le chapiteau de la cathédrale de Toulouse attribué au sculpteur Gilabertus (Musées des Augustins de Toulouse), ceux de l'abbaye de Saint-Martin du Canigou, de la cathédrale de Tudela ou du monastère de Santo Domingo de Silos : figures 1 à 4.

<sup>12</sup> On en trouve un exemple sur un chapiteau de la cathédrale Notre Dame de Lescar (figure 3). Cette posture est celle que l'on voit fréquemment dans la sculpture romane pour représenter une danseuse, dans ce cas elle peut parfois, au contraire, signifier la conversion spirituelle (voir notamment le traitement des acrobates dans la sculpture romane).

<sup>13</sup> Heinrich Heine, *Œuvres Complètes*, 8, *Poèmes et légendes*, Paris, M. Lévy frères, 1857, p. 51.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>16</sup> Philippe Verrièle, *La muse de mauvaise réputation. Danse et érotisme*, Paris, La Musardine, 2006, p. 148.

<sup>17</sup> Gustave Flaubert, *Trois contes*, numérisation BNF, Bibliopolis, 1998-1999, reproduction de l'édition de Paris, Garnier, 1988. C'est moi qui souligne.

<sup>18</sup> Platon, *Lois*, II, 633, cité par Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 27.

<sup>19</sup> L'orientalisme se traduit également dans la profusion des accessoires et des bijoux dont est parée Salomé : « ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, coururée de perles, ramaquée d'argent,

---

lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon ».

J.-K. Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>20</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, *Œuvres Complètes*, I, Paris, Mercure de France, 1992, p. 1235.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1260.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 1264.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 1252.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 1259.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 1300.

<sup>26</sup> Philippe Verrière, *op. cit.*, p. 60.

<sup>27</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*, p. 1294.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 1282-1283.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 1288.

<sup>30</sup> Et certainement inspirée par les danses serpentines, très en vogue à l'époque, de l'américaine Loïe Fuller.

<sup>31</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*, p. 1298.

<sup>32</sup> Ce motif macabre se prête d'ailleurs à la parodie comme en attestent, en France, certains textes de Baudelaire, Apollinaire et Laforgue, et, en Espagne, l'esperpento de Valle Inclán, *La cabeza del Bautista* (1924). Dans cette pièce pour marionnettes, l'auteur met dans la bouche de la Pepona une réplique qui rappelle celle de la Salomé de Wilde : « Bésame otra vez, boca de piedra!... ¡Flor de mozo, yo te maté cuando la vida me dabas!... ¡La muerdo!... ¡La muerdo y la beso! Valía más que tú, viejo malvado ».

<sup>33</sup> Nivard de Gand, *Le Roman d'Ysengrin*, Livre II, Elizabeth Charbonnier trad., Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 91. Dans ce texte, Salomé est assimilée à la fois à Hérodiade et Pharaïldis : « Elle a pour nom aujourd'hui Pharaïldis, elle s'appelait autrefois Hérodiade ». *Ibid.*

<sup>34</sup> J.-K. Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 146-148.

<sup>35</sup> Hormis, à la fin du récit, pour célébrer sa virtuosité : « danseuse qui n'eut d'égal ni avant elle, ni après elle », *Ibid.*

## « À mon seul désir » Les figures féminines de l'indépendance amoureuse

FRANÇOISE DUROUX  
*Université Paris 8*

Il y a bien longtemps, à l'issue d'une rencontre des *Cahiers du GRIF* sur le thème de « la dépendance amoureuse », j'avais suggéré pour les Actes un deuxième volume : « De l'indépendance amoureuse ». L'abondance des contributions invitait à ouvrir un espace supplémentaire<sup>1</sup>.

Lors de la précédente séance du séminaire de Gradiva, Milagros Palma avait posé la question du « désir féminin » question difficile. Force est de constater qu'elle n'a été posée massivement que « du côté de l'homme »<sup>2</sup>.

Les quelques suppositions de « discours » d'un désir féminin, ou plutôt de femmes, restent sujettes à caution : les Trobriaritz, Hélienne de Crenne Louise Labé...

Les certitudes d'écriture témoignent surtout des entraves : *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre dénonce les contraintes et les obstacles que seule surmonte, par ruse, Jamblique : appartenance, paillardise, viol, règles ambiguës de la « galanterie » appellent les « Griefs de femmes ». Les romans écrits par des femmes ou des hommes ne racontent que renoncements, désespoirs, relégations ou suicides : du destin de Clarisse Harlove (Samuel Richardson) à celui des sœurs Brontë, la fiction rejoint la réalité.

« Du côté de l'homme », l'« Hétérologie » proclamée par Georges Bataille se réfère souverainement à l'exigence unilatérale de virilité et résume le programme surréaliste : « La virilité exige que la fiction soit rendue vraie ».

« La Femme : mythe séduisant et dangereux » sera donc l'objet de toutes les opérations discursives, picturales et effectives, possibles et impossibles, ordonnées au souci de l'identité virile. Assurées jusqu'à leurs extrêmes conséquences par la mise en œuvre des fantasmes, les « identités » des femmes sont prises en otage par leurs séducteurs. Certaines deviendront Échos, souvent désespérés.<sup>3</sup>

Du désir féminin nous ne savons donc rien, puisqu'il n'est vu qu'à travers le filtre de sa conjuration, qui n'est pas le philtre d'Yseult : les

sorcières posséderaient plutôt le pouvoir redouté de neutraliser les frontières, tant mythiques que juridiques, qui enferment et domestiquent le désir des femmes, soit leur « libido ». <sup>4</sup>

Les licornes captives, les licornes poignardées du Temple de Persépolis, qu'elles supportent en Cariatides, attestent de cette crainte d'une sorte particulière. Cette crainte est irréductible aux constats « matérialistes » de Françoise Héritier ou de Virginia Woolf concernant l'« œuf du complexe » ou le complexe de l'œuf, c'est-à-dire le pouvoir des femmes de faire les enfants, des deux sexes par-dessus le marché, et elle prend sa source aux arcanes du désir, de la sexualité, du « sexual ».

S'expliquerait ainsi l'ambivalence des figures qui s'emploient à traiter le désir des femmes : de l'idéalisation à l'abjection, de main mise ou de la séduction jusqu'aux entreprises de curiosité impossible à satisfaire, comme celle d'Hans Bellmer, l'« artisan criminel ».

Comme je ne peux en faire le catalogue que Don Juan avait assez naïvement rêvé : « la bruna, la bionda, la grande, la piccina... » Je m'en tiendrai à deux dispositifs significatifs.

Salomé d'une part, Louise Labé et ses consœurs « inventées » d'autre part.

### **Salomé, ou la Dame obsédée**

« De même qu'il y a deux narcissismes, il doit y avoir deux amours : Éros et Agapè », postulat énoncé par Jacques Lacan.

Le premier distribue, le second concentre demande et désir. À qui profite le postulat ?

Lorsqu'une femme demande « tout », c'est à partir d'un double refus :

- du « clivage entre le courant tendre et le courant sensuel », entre l'objet d'amour et l'objet du désir « sexuel » dont elle serait « cause », sans y avoir part.
- du renoncement à l'objet d'amour, donc de la confluence des courants, condensation semble-t-il périlleuse, car engagée dans l'épreuve de l'altérité.

Hans Bellmer déclare explicitement, dans la « Petite anatomie de l'image et de l'inconscient physique » chercher des « solutions d'identité » : « il est certain qu'on ne se demandait pas assez sérieusement jusqu'à présent dans quelle mesure l'image de la femme désirée serait prédéterminée par l'image de l'homme qui désire, donc en dernier lieu par une série de projections du phallus. »

Salomé apparaît comme la figure inverse de la « Dame » courtoise, objet pris dans la glace du *fin'amor*, taillée et découpée à merci en des blasons qui garantissent l'innocuité de l'« amour de loing » : réincarnation inquiétante de la licorne non captive, apprivoisée avec le

lion par la Dame de la sixième tapisserie de Cluny : « À mon seul désir », cycle énigmatique qui conclut sur un « sixième sens ».

De Salomé insistent deux images, dans les textes et les tableaux : la danse, et la tête de Jean-Baptiste sur un plateau.

Il y a du corps et su sang : elle joue la proximité.

Les textes, pour une énumération non exhaustive : les Évangiles de Marc et de Matthieu, P « Hérodiade » de Mallarmé et enfin la « Salomé » d'Oscar Wilde qui fournit le livret de l'Opéra de Richard Strauss et popularise l'affaire<sup>5</sup>.

Les tableaux : Lucas Cranach, spécialiste des femmes « folles de leur corps » : Lucrèce, Salomé, et Gustave Moreau, spécialiste des licornes, des succubes et autres maléfiques magiciennes.

Je poserai donc la question : pour qui danse Salomé ?<sup>6</sup>

Je ne m'attacherai pas aux diverses « leçons » et exégèses plus ou moins historiques de l'histoire : j'en resterai au « mythe », créé par Oscar Wilde et Richard Strauss, au tournant du siècle, à Londres et à Munich, sous Victoria et Wilhelmine.

A l'injonction insistante et réitérée d'Hérode elle finit par obéir, non sans marchander : il s'agit d'un contrat, dont le prix est la tête de Jean-Baptiste.

La danse, d'abord lente et concentrée, méditation « pour elle-même » s'empporte dans le mouvement d'une valse, qui ne peut se danser qu'à deux, et qui se mue en offrande ; enfin, face au silence, en tourbillon solitaire et désespéré de la Ménade glissant le long du mineur et des dissonances.

Car le prix de la danse, c'est la tête de celui à qui elle est adressée : Jean le Baptiste.

Iokanaan ne veut pas voir Salomé parce qu'elle le regarde :

Qui est cette femme qui me regarde ?

Je ne veux pas sentir ses regards sur moi.

Prise dans l'autre regard, celui, concupiscent, du Tétrarque, elle joue la perversion ordinaire pour mieux la déjouer : de sa danse, elle achète le droit à son désir refusé<sup>7</sup>.

Son chant, un Cantique des Cantiques, proféré par une femme, accomplit ce dont menaçait son regard :

Iokanaan, je suis amoureuse de ton corps

Ton corps est blanc comme les lys d'un pré que la faucille n'a jamais touchés.

Laisses-moi toucher ton corps.

Tes cheveux sont comme les raisins noirs qui pendent aux vignes d'Édon.

Laisses-moi toucher tes cheveux.

C'est ta bouche que je désire, Iokanaan.  
Ta bouche est comme un rameau de corail dans le crépuscule de la mer,  
Comme le cinabre dans les mines de Moab.  
Laisse-moi baiser ta bouche.

Le texte est signé Oscar Wilde<sup>8</sup>.  
Dans le scénario, Iokanaan répond :

Niemens, fille de Babylone, jamais.  
Je ne veux pas te regarder. Tu es maudite, Salomé.

Et pour anticiper : les derniers mots d'Hérode, sur lesquels s'achève l'Opéra :

Elle est monstrueuse.  
Toten das Weib, « Tuez cette femme ».

Car s'il est un point sur lequel le Baptiste et le païen s'accordent, c'est bien le caractère intolérable ou incongru du désir de Salomé.

Ce n'est donc qu'aux yeux morts de Iokanaan, « le chef tranché sur un plat d'or », que ce désir pourra s'adresser :

J'ai baisé ta bouche, Iokanaan.  
Ah ! je l'ai baisée, ta bouche.

Sa demande se réduit-elle à une revanche, à une vengeance ?

Tes yeux qui étaient si terribles, si pleins de rage et de mépris, sont fermés maintenant. Pourquoi sont-ils fermés...  
Mais pourquoi ne me regardes-tu pas, Iokanaan ?  
As-tu peur de moi que tu ne veuilles pas me regarder ?

Il avait peur en effet de celle qui proposait l'épreuve de la différence, la réciprocité des regards.

La règle fantasmatique est en effet celle de l'unilatéralité du regard (« ce qui s'est vu, mais rien que du côté de l'homme... ») qui enjoint la pudeur, les yeux baissés, les yeux fermés.

Impudique Salomé, impudente Salomé qui s'arroge le droit de regarder, de voir, provoquant en duel un adversaire qui est tout simplement le Dieu du Prophète :

Pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan ?  
Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu.  
Eh bien tu as vu ton Dieu, mais moi, tu ne m'as jamais vue.

Le désir de Salomé : une lutte contre Dieu.

Un regard, un geste pour toucher, un désir où se condensent les cinq sens de la Dame à la Licorne, menacent l'intégrité du Prophète, garantie par « l'oubli du sexe »<sup>9</sup> inscrit dans les Livres sacrés et dans le Droit canon.

Désir intolérable et incongru aussi pour Hérode : « Tuez cette femme », car elle a enfreint la prescription du Tétrarque : danser comme une poupée, sans regard et sans voix, objet de désir sans désir.

C'est d'être irréductible que meurt Salomé

– irréductible à l'objet de la concupiscence d'Hérode, l'objet cause du désir, l'objet fantasmatique ;

– irréductible au désir de Iokanaan : Dieu ou la disparition de l'autre sexe, qu'une femme ne soutient que de sa chasteté.

Aux yeux morts elle adresse non le triomphe, mais le deuil de son désir à elle :

J'ai soif de ta beauté, j'ai faim de ton corps.

Ni le vin ni les pommes ne peuvent apaiser mon désir.

Que dois-je faire maintenant, Iokanaan ?

Ni les flots ni les grandes eaux ne peuvent apaiser ce désir brûlant.

L'ordre d'Hérode met un terme à sa folie.

Dame obsédante, Salomé le reste, de n'entrer dans aucun conjungo, ni présent, ni à venir : sa virginité n'est promise à personne. Elle en dispose et par là n'est pas « vierge », au sens des « forces mythiques du Droit » définissant la chasteté des femmes « liées »<sup>10</sup>.

Dame obsédée, son obsession reste informulable et vouée à la folie finale.

Quelle est donc la place d'où Salomé, obsédée par Baptiste, obsède ?

Métaphore de la défaite des métaphores, d'une inquiétude qui concerne moins la célébration de la « jouissance féminine » que la possibilité redoutée de la jouissance – serait-elle phallique ? – d'une femme, son personnage pose la question que Jacques Lacan suggérerait, aux fins de dissiper les « malentendus » induits par des interprétations hâtives et conventionnelles du « tableau de la sexuation » dans *Le Séminaire, livre XX, Encore*<sup>11</sup>.

### **Fantasmes de femmes ?**

Lorsque j'écrivais, il y a longtemps, « De l'indépendance amoureuse »<sup>12</sup> en Cinq tableaux, pour répondre aux évidences de « la dépendance amoureuse », je ne m'étais pas interrogée sur un fait : les quatre figures retenues, Salomé, Hélisenne de Crenne, Lady Chatterley et la jeune fille de Rilke étaient toutes des « forgeries de mâles ».

Béatrice Slama recensait alors les « écrits de femmes » et m'avait donné pour certaine l'existence d'Hélisenne de Crenne, auteure des

« Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours », œuvre connue d'une femme peu connue, probablement vivante entre 1510 et 1552. Il y avait pourtant une bizarrerie : ce texte, dont n'avait été réédité que le premier volume, était suivi par deux tomes de repentirs et d'expiation des actes et propos tenus dans le premier, fraîches déclarations d'une trop jeune épouse à un amant choisi par elle, et d'ailleurs plutôt frivole.

Cela rappelait les trois épisodes de la saga de « La Garçonne » de Paul et Victor Marguerite, dont la postérité n'a retenu que les explorations érotiques de Monique Lerbier, que l'échec de ses expériences d'indépendance ramènent dans le droit chemin : celui du mariage convenable et de la maternité.

« Les angoisses douloureuses »<sup>13</sup> racontent dans un premier temps les conséquences personnelles et sociales du désir adultère, rapportées par une « persona féminine » selon un résumé offert par le CIEFAR. Elles s'ouvrent sur la déclaration du désir d'Hélisenne : « événement » imprévisible et paradoxal puisque l'enfant, mariée à douze ans, goûte en son union légitime les délices de l'érotisme : « Ce jour (la nuit de noces) passa en toutes récréations et voluptueux plaisirs », par bonheur inclus dans son état d'épouse auquel son « vouloir » n'a pris aucune part : « je fus mariée à un gentilhomme à moi étranger... Mais nonobstant qu'il n'y ait eu ni fréquentation ni familiarité aucune, il m'était si agréable que je me sentais tenue à fortune, en me réputant heureuse. »

Passée la nuit de noces, que fit donc le gentilhomme de la très jeune épouse qui lui « appartenait » ? Il vaque à ses affaires ; elle s'ennuie.

« L'événement » :

En m'habillant vins ouvrir ma fenêtre et regardant l'autre part de la rue je vis un jeune homme aussi regardant à sa fenêtre, lequel je me pris à regarder attentivement. Il me sembla de très belle forme. Il avait le visage riant, la chevelure cresp un petit blonde et sans avoir barbe, qui était manifeste démontrance d'une gentille jeunesse. Et au moyen de la grande chaleur n'avait autre habillement qu'un pourpoint de satin noir. Après l'avoir trop plus que regardé, retirai ma vue, mais par force étais contrainte retourner le yeux vers lui. Il me regardait aussi, dont j'étais fort contente, mais je prenais admiration en moi-même de me trouver ainsi sujette à regarder ce jeune homme, ce que d'autres jamais ne m'était advenu... Je ne pouvais retirer mes yeux et ne désirais d'autre plaisir que celui-là.

L'audace ici est déjà le regard : hors du chemin balisé où l'amour conjugal répond à celui, convenu, de l'époux qu'on lui a donné, Hélisenne est prise de « folle amour » que rien d'autre que son seul regard n'a induit. Elle rompt, secrètement, les liens de l'appartenance légitime :

J'étais devenue hardie et audacieuse. Jusqu'à ce temps j'avais été timide. L'impétuosité d'amours avait rompu pour moi le lac de tempérance et de modération qui me faisait excéder toute audace féminine.

Les reproches de son époux, accusation d'adultère (non consommé sauf en pensée), visent plus généralement une nature féminine :

Je connais manifestement qu'il n'est pas en votre faculté de pouvoir vous désister d'amours, parce que vous n'y avez pas résisté au commencement, mais par longues et continuelles pensées avez noué amour lascif en votre estomac ; en vous destituant de votre liberté, vous vous êtes volontairement soumise à suivre votre sensualité.

Convaincue du péché de chair (en intention), de violation du contrat conjugal et de l'abandon de la « liberté » d'appartenir à un mari, Hélisenne répond : « Cœur de femme obstiné en amour est impossible de réduire. »

De ces scènes initiales (je ne parlerai pas des suivantes où l'« objet » d'Hélisenne se révèle dans son indignité d'ordinaire « galant » épris surtout de la publicité de ses conquêtes) je retiendrai les points suivants :

- le regard : maîtrise scopique dont les femmes doivent rester privées ;
- l'argument qui oppose « la liberté d'appartenir » à la « soumission volontaire à la sensualité » : formule aussi incohérente que logique, celle de l'« idéologie la mieux partagée : une théorie délirante de la division sexuelle »<sup>14</sup>, logique d'un fantasme univoque, inscrit dans le Droit.

Hélisenne est donc tout de suite prisonnière de deux « lois » : celle du « droit conjugal » et celle plus insidieuse qui soutient la rumeur répandue par « l'amant ». Nous avons donc à faire avec un délire partagé par une communauté pour condamner ou ridiculiser le désir « indépendant » d'une femme.

Aujourd'hui, l'authenticité de la signature du feuilleton d'Hélisenne fait l'objet des mêmes doutes que ceux, plus récemment encore argumentés par Mireille Huchon à propos de Louise Labé, emblème autrement célèbre et incontesté des pionnières de l'« écriture féminine ».

En ce qui concerne Hélisenne de Crenne, « ses liens avec le monde des lettres et de l'édition se réduisent à des supputations ». « La minceur des renseignements biographiques » ainsi que « la complexité des procédés littéraires de duplication et de spécularité » renvoient donc les « Angoisses douloureuses » aux mêmes soupçons que ceux que fait peser « une créature de papier » sur l'identité de l'auteure des « Sonnets » et des « Élégies ».

Je m'en tiendrai donc au « cas Louise Labé » et aux énigmes tant policières qu'historiques et théoriques que tente d'éclaircir Mireille Huchon<sup>15</sup>.

On connaît plusieurs femmes qui ont écrit au XVI<sup>e</sup> siècle, dont la signature ne saurait être mise en doute : Marguerite de Navarre, Christine de Pisan : toute deux Dames de Cour, leur éducation et leur érudition sont certaines. Marguerite, sœur du Roi François Ier, correspondante presque hérétique de Monseigneur Briçonnet, Évêque de Meaux, et Christine, fille de l'astrologue de Pise, appelé à la Cour de France, épouse du notaire du Roy. Point de soupçon donc sur l'authenticité de leur culture personnelle pas plus que sur les « Privilèges du Roy » dont elles pouvaient bénéficier pour leurs publications, qui traitaient plus d'ailleurs des « Grieffs des Femmes » que de leur désir.

Mais par quels tours Louise Charly, fille de cordier illettré, femme de cordier inculte, a-t-elle pu obtenir un « Privilège du Roy » pour publier des « Œuvres » :

« Élégies et Sonnets » précédées du « Discours d'Amour et de Folie » et assorties des « Escriz de divers poètes » qui répondent au mot d'ordre : « Louer Louise » ?

« Louise Labé, Lyonnaise » est publiée chez Jean de Tournes, imprimeur à Lyon de Maurice Scève et familier du cercle de Bissy, que réunit Pontus de Tyard.

Par quelles ruses du destin, celle qu'on désignera plus tard du nom de « Belle Cordière », sonnante comme ceux d'autres courtisanes, « heaulmière » ou « ferronnière », pouvait-elle avoir lu, avant même leur publication, en grec, des textes connus du seul Maurice Scève : les « rhétoriques » du pseudo Longin, de Denys d'Halicarnasse (« Aphrodite ») ou de Démétrios (en 1555, année de la publication des Œuvres de Louise), qui font découvrir Sapho, la poétesse grecque ?

Mireille Huchon, sans états d'âme, mais sans non plus d'hostilité tisse la toile, trame et chaîne, d'un roman policier dans le style d'Agatha Christie : « Dix petits nègres » ou « Cinq petits cochons ». Le livre a aussitôt suscité indignations pour lèse majesté de féminine écriture, inquiétudes des « seixièmeistes » et soutien de quelques historiens sérieux, comme Jacques Rossiaud.

## **« Louise Labé, une créature de papier » ?**

### ***La trame***

De l'existence de Louise, en chair et en os et de la Belle Cordière attestent des documents testamentaires et quelques polémiques sur sa vertu. Jean Calvin épingle l'auteure présumée des « Élégies et Sonnets » d'épithètes meurtrières : « paillarde renommée », femme qui de déguise en homme » aux fêtes organisées par le Chantre de l'Église Saint-Jean, à Lyon, à l'instar des professionnelles recrutées à Florence par

« L'Onesta », alliance de l'Évêché et du Municipat pour restituer les bourgeois à une sexualité plus conforme et bénéfique pour la démographie<sup>16</sup>.

### *La chaîne*

Quant à l'authenticité de la signature de l'« Œuvre », Mireille Huchon se livre à quelques exercices d'analyse érudite :

—dans la forme des sonnets déliés, elle lit la patte de l'auteur de « la Délie »

—elle passe au crible les corrections, références et emprunts où elle retrouve les plumes des auteurs des « Louanges » : Olivier de Magny et les « amis » qui forment le Cercle de Bissy.

Pour les précisions, il faut se reporter à ce livre érudit, autant que passionnant.

Pour ce qui nous intéresse, je retiendrai trois questions :

1. le destin des Œuvres de Louise, oubliées sitôt que publiées, dans la débâcle des fastes de Lyon, et redécouvertes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, au titre de leur spontanéité toute féminine<sup>17</sup>
2. le supposé « canular » « d'érudite gaillardise » de la bande de Biss
3. le « choix » de la signataire : une courtisane renommée.

À la faveur de leur redécouverte et au même titre que « Les Lettres de la Religieuse Portugaise », les poèmes de Louise Labé deviennent, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup>, exemplaires des discours sincères de passions inavouables : élégies saphiques, jaillies sans artifices du corps et du cœur. L'éloge de Louise, la promotion de son œuvre en emblème d'une « écriture féminine » dépourvue d'artifice en font à partir du XIX<sup>e</sup> siècle une des figures exemplaires de l'expression du « désir féminin ». Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, Guillaume Colletet admire « ses ouvrages où le cœur semble toujours avoir beaucoup plus de part que l'esprit », « cet amour qui ne respire que feux, que langueurs et que jouissance »<sup>18</sup>. Plus tard les exégètes font de son œuvre le modèle d'authenticité, adopté par les écrivaines lyriques et saphiques : Marceline Desbordes-Valmore et Renée Vivien<sup>19</sup>.

Or, dit Mireille Huchon, en 1555, lorsque paraissent les « Œuvres » de Louise, les poèmes de Sappho ne sont disponibles qu'en Grec et connus d'un nombre restreint de savants (depuis 1547). Dans le « Débat de Folie et d'Amour » apparaît la Sappho d'excellence, celle des « paradoxes » : ce chaos subtil où « de Raoson la Loy se labérenthe »<sup>20</sup>. L'éloge paradoxal, genre que propagent Erasme, les « Paradosi » d'Ortensio Lando en 1543 ou « La Pazzia » (1540), ironise sur les prétentions des femmes « à prendre la plume et le luth » et concourt à la promotion et diffusion des « habits nouveaux », de l'inversion des rôles. On rivalise, entre France et Italie, dans la publication d'ouvrages

prétendument écrits par des femmes (comme plus tard Guilleragues, libertin notoire, avec les « Lettres de la Religieuse portugaise », dans le registre de la passion sincère) :

- le cercle des Poètes Lyonnais, le cercle de Bissy, réunit dans le château de Pontus de Tyard de gays compagnons en poésie, érudits épris de liberté sexuelle : cercle « homosexuel », sans doute moins déclaré que celui de Bloomsburry, auquel préside l'éminence de Maurice Scève<sup>21</sup>. Il initie les « Débats » d'amour et de folie, et suscite les « répliquantes » féminines : Pernelle du Guillet, à qui Scève dédie « la Délie », ou Louise Labé, sur qui se concentrent les « feux »
- ceux, d'une explicite misogynie, d'Olivier de Magny qui ne fait pas mystère des « sornettes » et autres « mômeries » que constituent « tant de flambeaux pour ardre une femelle »
- ceux de l'auteur des portraits de Loyse en Méduse, gravures de Pierre Woïériot, dont il faut étudier les deux versions pour retrouver les originaux de la charmante figure produite par les retouches apportées, au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'image qui ornait les éditions de Jean de Tournes
- le projecteur enfin de Pierre de Saint-Julien qui soutient en 1584 dans « Gemelles et Pareilles » que le « Débat » doit être évalué à l'aune du « labyrinthe d'amour » de Boccace : « le discours de Dame Loyse Labé, dite la Belle Cordière, œuvre qui sent mieux l'érudite gaillardise de l'esprit de Maurice Scève que d'une simple courtisane, encore que souvent doublée ».

De paradoxe en labyrinthe et de labyrinthe en doublure, on peut suivre le fil de la « fantaisie » (ou fantasme) qui tisse l'œuvre « paradoxale » et invente sa « signature ».

La vertu du paradoxe est ici d'ambiguïté, et non d'écartèlement entre deux « genres », selon l'acception assez simpliste de Joan Scott qu'illustre l'impuissance de l'historienne à analyser ses « cas » : la dichotomie « Sexe / Gender » ne saurait rendre compte de « positions » qui échappent aux définitions portées de la différence des sexes par la dualité construite des genres.

### **Qui était « Louise Labé » ?**

À travers et au-delà de la question, on peut en poser plusieurs :

- pourquoi le « cercle de Bissy » a-t-il choisi le nom d'une courtisane manifestement notoire pour célébrer ses amours non courtoises ?
- que représentaient les courtisanes, déguisées en Amazones, dans les fastes de Lyon et leur voisinage italien ?
- Richard Trexler raconte comment, un peu plus tôt, dans la cité de Florence en péril démographique, l'« Onesta », alliance de

l'Évêché et du Municipat, importa de toute l'Europe des prostituées chargées de réconcilier les hommes avec une hétérosexualité féconde<sup>22</sup>.

De « La confusion des sexes » et de ses usages variés, le livre de Sylvie Steinberg<sup>23</sup> ne donne qu'une image grossière : la confusion des siècles fait obstacle à l'analyse des formes et des pratiques de « mascarades », dont les fins changent selon les époques.

Mireille Huchon au contraire donne à imaginer les jeux de masques, les incertitudes du sexe dont, au-delà d'un vulgaire canular, « Louise Labé, lyonnaise » et son œuvre incarnaient les enjeux.

Ruse contre les bien-pensants, toutes églises confondues, tardivement promue au rang de production « féminine » pionnière, l'« Œuvre » apparaît plutôt comme une attaque subtile des définitions de la féminité, depuis les « blasons » codifiés par les littératures latines et courtoises jusqu'aux poncifs du XIX<sup>e</sup> siècle de la « sincérité » des passions et de l'écriture « authentique ».

« Louise attaquée », s'intitule le site qui recense les polémiques autour du livre « iconoclaste » de Mireille Huchon, car s'attaquer à une idole provoque inévitablement quelques réactions de secte.

Mieux vaut se demander, comme le font certains, ce que poursuivaient les inventeurs de « the printed Louise Labé »<sup>24</sup>, et s'orienter dans « ce Chaos subtil où de Raison la Loy se labérenthe ».

Car mettre en scène éditoriale, en 1555 une courtisane auteure de poèmes dont le propos est la passion amoureuse, physique et saphique, suggère quelques intentions irréductibles à une supercherie d'escoliers attardés (Maurice Scève et ses amis avaient passé l'âge des farces), irréductibles tout autant aux interprétations simplistes qui renvoient l'« Œuvre » à une écriture « féminine », s'il est vrai que Louise n'a rien écrit.

Que les auteurs des « Escris de divers poètes », masqués sous leurs devises aient choisi de « louer Louise », une courtisane célèbre, pour faire droit au désir en apposant sa signature sur des poèmes « paradoxaux » ouvre des perspectives attrayantes qui dépassent largement les performances « queer ». En effet, la double critique, du « genre » littéraire convenu pour célébrer les femmes, et du « genre » avéré des érudits et écrivains, outrepasse la revendication féministe d'un désir « féminin ».

Peu importe donc que ce soit « une femme » qui soit l'auteure de ces savants poèmes qu'une cordière même belle était bien hors d'état d'écrire à l'époque.

L'essentiel reste l'entreprise de décodification, tout aussi savante que subtile, des identités sexuelles et de leur inscription érotique, sous la signature provocante de « Louise Labé, Lyonnaise », personne bien connue pour ses mœurs inconvenantes...

## Le désir a-t-il un sexe, ou pire un genre ?

Virginia Woolf, Djuna Barnes, Monique Wittig ont tenté de débroussailler la question, à l'inverse des « solutions d'identité » préventivement opposées par les Surréalistes : « ne pas laisser s'embroussailler les chemins du désir », comme dit André Breton, assuré de son point de vue.

Les réponses hâtives par l'« écriture féminine », qui ne constitue que le retournement d'une essence et de propriétés supposées et assignées, ou par la « Queer Theory » qui se cantonne au théâtre conformiste où peuvent s'échanger les rôles sexués stéréotypés ont, malencontreusement et avec opportunisme, encombré le chemin.

La « créature de papier » figure donc une énigme supplémentaire à celle de la Sphynge.

« À mon seul désir », telle est la devise inscrite sur le lai de la sixième tapisserie du cycle de Cluny. « Une devise, c'est le trait distinctif par lequel on se fait reconnaître ; c'est aussi une consigne qu'on se donne à soi-même et qu'on propose aux autres »<sup>25</sup>.

Cette définition que donne Michel Foucault de la tâche philosophique, « Aude sapere », propre à chercher l'« issue », « la sortie de l'état de minorité », pourrait bien valoir pour l'entreprise des femmes soucieuses de leur « Wunsch » réputé énigmatique lorsqu'il s'écarte des réponses fabriquées sur mesure pour les besoins de causes qui leur restent étrangères : « tâches sexuelles de l'humanité » ou satisfaction de désirs autres, fonctions altruistes inscrites dans une loi « naturelle ».

C'est toute la question de la « guerre des narcissismes » qui reste posée dans ce programme.

---

## Notes

<sup>1</sup> *Cahiers du GRIF*, Éd. Tierce 1985 « L'indépendance amoureuse » et le texte éponyme : « De l'indépendance amoureuse : une lutte contre Dieu, en cinq tableaux ».

<sup>2</sup> Jacques Lacan « Ce qui s'est vu, mais rien que du côté de l'homme... », *Encore, Le Séminaire, livre XX*, Seuil, et « Logique du fantasme », qui ne jouit encore actuellement d'aucune publication officielle.

<sup>3</sup> À propos du surréalisme et de ses effets, voir :

F. Duroux, « L'aile du fantasme » in *Actes du colloque : Folies de femmes*, GREC, 1992,

Hans Bellmer, « Petite anatomie de l'image » (*ibid*),

le N° Spécial de la Revue *Obliques* : « Hans Bellmer »,

Bernard Dhourte : *Hans Bellmer. Le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999,

« La femme surréaliste », *Obliques* N° 14/15,

« Journal d'une femme soumise » Mara Flammarion 1979.

<sup>4</sup> Plus subtil était Ovide, en ses « Héroïdes ».

---

Les lettres de Médée à Jason, avant qu'il ne soit trop tard, de Phèdre à Hippolyte, de Didon à Énée, de Déjanire à Héraclès laissent soupçonner un vrai souci de déplacement du « point de vue ».

<sup>5</sup> Pour une recension plus complète, on peut se reporter à la contribution de Pascale Thibaudeau, lors de ces journées.

<sup>6</sup> Pour contredire d'entrée de jeu les interprétations vulgaires, comme celle de Carlos Saura qui chorégraphie un strip-tease dans le style flamenco pour touristes.

En 1953 déjà un réalisateur américain, William Dieterle, offrait une version, dans le style music-hall de la danse, contextualisée par une lecture conforme aux textes canoniques : Salomé, en fausse Antigone, rattrapée par sa mère ; une Salomé christique, prise au piège d'une certitude, la confiance au pouvoir de l'obscénité.

Oscar Wilde n'est dans sa pièce et le livret ni vulgaire, ni obscène, ni militant des sectes évangélistes.

<sup>7</sup> Pour Hegel, dans la Phénoménologie de l'esprit (section VI) c'est le « citoyen » qui achète le droit au désir individualisé, tandis que la femme n'a « qu'un mari en général et des enfants en général » : elle appartient à X.

<sup>8</sup> Il est inutile de préciser que la brillante carrière d'Oscar Wilde (que jalousait Henry James) sera bientôt brisée par le scandale des procès initiés par les « révélations » du Marquis de Queensberry.

Ces « calomnies », concernant une homosexualité connue de tous, mais non publique, contraignent Oscar Wilde à un « coming out » dangereux dans l'état de la législation anglaise de l'époque. (1895) Oscar Wilde sera donc condamné à la prison assortie de travaux forcés. Voir « L'affaire Oscar Wilde » Odon Vallet Albin Michel 1995 (Réédition Folio Gallimard 1997).

<sup>9</sup> Pierre Legendre, « L'oubli du sexe », Actes du Colloque de Milan, *La folie*, 10 x 18, 1977.

<sup>10</sup> Voir Walter Benjamin sur « Les affinités électives » de Goethe, et Saint Thomas, cité par Alain de Libera : « Penser au Moyen-Âge ».

<sup>11</sup> J. Lacan, *Télévision*, Seuil 1974, et « Dissolution » 1980, *Ornicar* N° 20/21 Navarin.

<sup>12</sup> Françoise Duroux, « De l'indépendance amoureuse » dans le numéro éponyme des Cahiers du GRIF, complément du numéro précédent : « La dépendance amoureuse », Tierce 1985.

<sup>13</sup> *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, Ed. Minard, 1968 (rééd. Honoré Champion, 1997).

<sup>14</sup> Serge Cottet « Freud et le désir du psychanalyste » Navarin 1982 p. 117.

<sup>15</sup> Mireille Huchon « Louise Labé : une créature de papier » Droz 2006.

<sup>16</sup> Richerd Trexler « La prostitution à Florence au XVème siècle » Annales N° 6 1981.

<sup>17</sup> Guillaume Colletet. Pour la référence exacte et complexe, voir *Louise Labé, une créature de papier*, p. 73, note 4.

Quant on sait combien doit à l'artifice, la contrefaçon, la citation, la poétique de l'époque, on ne peut que rester songeuse devant la naïveté de l'interprétation.

<sup>18</sup> Guillaume Colletet « Vies des poètes français ».

<sup>19</sup> Voir l'hommage de Marceline Desbordes-Valmore à Louise Labé : *Pleurs*, 1833. Et les notices d'introduction aux *Œuvres* : celle d'Enzo Giudici Nizet,

---

1981, celle d' Albert-Marie Schmidt dans l'Édition de la Pléiade, *Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, ainsi que Robert Sabatier, *Histoire de la poésie française*, Albin Michel, 1975 qui va aux extrêmes : « Elle fait l'amour dans ses vers, elle halète, elle supplie et c'est une tempête charnelle, l'appel montant de la jouissance qui conduit l'être à se sublimer dans des régions proches de la mort » ! Sans commentaire.

<sup>20</sup> Maurice Scève, *En grâce du Débat d'Amour et de Folie*.

<sup>21</sup> Voir Jacques Rossiaud « L'Histoire » N°310, juin 2006.

« Plus qu'un simple canular, la supercherie était un appel à mieux vivre, une revendication de liberté sexuelle dont la déclaration était déléguée à un nom de femme et dédiée à Clémence de Bourges, patricienne prisonnière de son honneur. » « Machisme sophistiqué », ajoute J. Rossiaud, que celui qui réclame la liberté sexuelle par la voix d'une courtisane ?

<sup>22</sup> Richerd Trexler, *Op. cit.*

<sup>23</sup> Sylvie Steinberg, *La confusion des sexes*, Fayard 2001.

<sup>24</sup> Selon la formule de Keith Cameron (*Louise Labé. Feminist and Poet of the Renaissance*, New-York-Oxford, Munich, Berg, 1990).

<sup>25</sup> Michel Foucault « Qu'est-ce-que les Lumières ? » (1984), *Dits et Ecrits*, Gallimard 1994, Tome IV p. 565.

## « *Mujer fuerte* » et reines maudites dans la *Comedia Nueva*

DELPHINE SANGU

Doctorante, Université de Paris 8

Dans le cadre de ce travail, nous analyserons le mythe de l'exclusion du *féminin* hors de la sphère du pouvoir politique, à travers trois *comedias*. Les trois pièces de théâtre à partir desquelles sera menée cette réflexion sont *La Lindona de Galicia* de Juan Pérez de Montalbán, *El monstruo de la fortuna o lavandera de Nápoles* Phelipa Catanea écrite en collaboration par Francisco Rojas Zorrilla, Juan Pérez de Montalbán et Pedro Calderón de la Barca, et *La desgraciada Raquel* écrite par Antonio Mira de Amescua.

En relation avec la problématique abordée, nous désignerons par le terme « mythe » un

récit imaginaire, mettant en scène des personnages (dieux, demi-dieux, héros) ayant pour fonction d'incarner, de manière symbolique, des forces naturelles, mais également des qualités physiques ou morales, des facultés intellectuelles<sup>1</sup>.

Quant à la fonction sociale du mythe, nous en retiendrons essentiellement l'aspect structurant, tel qu'il a été défini par Georges Dumézil<sup>2</sup>: Cette fonction structurante du mythe au regard de la société peut se comparer à celle de la *Comedia nueva* dans la société espagnole auriséculaire.

En effet, l'une des principales caractéristiques de la *Comedia nueva* correspond à la prise en compte du goût du public par les dramaturges. Lope de Vega affirme, dès les premiers vers de *El arte nuevo*,<sup>3</sup> sa volonté d'écrire dans un style conforme à l'attente du public : vers 9-10 : « que un arte de comedias os escriba/ que al estilo del vulgo se reciba ». Les dramaturges qui lui succèdent continuent à prendre en compte l'horizon d'attente du public. Ils considèrent qu'ils ont une fonction de « guide moral »<sup>4</sup> de l'opinion publique, fonction particulièrement réalisable à travers la *Comedia nueva*. Cette fonction didactique accordée au théâtre auriséculaire est proche de celle du mythe qui apparaît lui aussi comme un élément structurant de la société.

La problématique du rapport entre *féminin* et pouvoir se pose à travers la trajectoire dramatique du personnage de la dame. En relation

avec cette problématique, on distingue deux trajectoires dramatiques distinctes: d'un côté, celle de la *mujer fuerte*<sup>5</sup>, personnage féminin évoluant dans la sphère politique, en accord avec les normes du *decoro*<sup>6</sup>. De l'autre, celle d'un deuxième type de dame, en relation elle aussi avec le pouvoir, mais dont les caractéristiques et la trajectoire dramatique ne respectent pas les normes du *decoro*. Dans le cadre de ce travail, nous les appellerons les "reines maudites". Jeanne de Naples, Philippine, Rachel et Lindona correspondent à ce deuxième type de personnages.

### « La *mujer fuerte* »

La conformité de la *mujer fuerte* avec les normes du *decoro* se manifeste non seulement dans sa caractérisation, mais aussi dans la fonction dramatique qu'elle assume, en relation avec les autres personnages, en particulier avec le puissant et le galant.

### *Caractérisation de la « *mujer fuerte* »*

À l'instar du puissant, la *mujer fuerte* appartient à la noblesse: son statut sociodramatique est celui d'une dame noble voire d'une reine, ce qui justifie l'autorité dont elle se prévaut dans le domaine du pouvoir politique. Dans cette perspective, Melveena McKendrick<sup>7</sup>, définit justement la *mujer fuerte* comme « *leader* » :

The term leader is used here in its widest sense and covers a fairly wide range of female position and personality, from Tucapela, an American *cacica*, to Charles the Fair of France; from Jezabel to Doña María de Molina. [...] The leaders [...] stand in authority over members of both sexes.

### *Fonction dramatique de la « *mujer fuerte* »*

Pourtant, il convient de préciser les limites du pouvoir politique détenu par la *mujer fuerte*, par rapport à son homologue masculin, le puissant. La *mujer fuerte* ne lui dispute jamais le pouvoir: elle y est amenée par un concours de circonstances – la mort de son époux, le jeune âge de l'héritier mâle légitime – elle ne désire pas le pouvoir politique. Elle ne fait que le transmettre et reste constamment dans un rapport de subordination par rapport au puissant. Son maintien dans ce rapport de subordination lui permet de ne pas être exclue du politique. Ce n'est donc pas à travers la trajectoire dramatique de la *mujer fuerte* que se donne à lire l'exclusion du féminin hors du politique dans la *Comedia nueva*. En revanche, ce mythe peut se lire dans la trajectoire de personnages féminins ne répondant pas aux normes du *decoro*. Ce cas concerne les personnages de Rachel, Jeanne de Naples, Philippine et Lindona. À travers leur trajectoire dramatique se dessine le mythe de l'exclusion du féminin hors du politique, dans la *Comedia nueva*. Sur quels éléments se fonde leur exclusion? Leur caractérisation, en premier, lieu ne

correspond pas aux normes du *decoro*. Dans le cadre de ce travail, nous envisageons deux éléments de caractérisation: le statut sociodramatique et la beauté.

## Les reines maudites

### *Caractérisation des reines maudites*

S'agissant de leur statut, elles n'appartiennent pas toutes à la noblesse, ou si elles sont nobles, elles ne respectent pas les devoirs liés à ce statut<sup>8</sup>. Philippine travaille comme lavandière, tandis que Rachel fait partie de la communauté juive de Tolède. Quant à Lindona, bien qu'elle revendique sa noblesse, son statut vis-à-vis du roi est celui de concubine et non pas d'épouse, ainsi que le lui rappellent avec mépris les conseillers du roi. Enfin, Jeanne de Naples ne respecte pas les normes du *decoro*, en désobéissant à la volonté de son père et en se dérochant à son devoir – le mariage avec le prince André de Hongrie.

Linda, Rachel, Jeanne et Philippine se caractérisent également par leur beauté. Pour deux d'entre elles, l'onomastique y fait référence de façon explicite. Tout d'abord, le prénom Lindona est formé à partir de l'adjectif « *lindo* », dont Covarrubias propose la définition suivante: « Todo lo que es apacible a la vista, hermoso y bien proporcionado »<sup>9</sup>. L'onomastique signifie donc que la beauté est constitutive de ce personnage, ce qui est le cas également pour le personnage de Rachel<sup>10</sup>. Lindona et Rachel partagent cette caractéristique avec Jeanne de Naples dont Charles loue la beauté, mais aussi avec la lavandière Philippine courtisée par le *gracioso* Calabrais. Contrairement aux normes du *decoro*, la beauté de ces quatre personnages n'est pas synonyme de vertu morale. S'agissant de Lindona, Rachel, Philippine et Jeanne, leur beauté est synonyme de passion amoureuse: elles la provoquent ou en sont l'objet. Ainsi, le roi Alphonse se détourne de ses devoirs de roi et se consacre exclusivement à sa passion pour Rachel. De son côté, Jeanne de Naples n'accepte pas le mariage avec le roi de Hongrie imposé par son père, au nom de sa passion pour un noble italien. Son refus provoque la guerre entre les deux royaumes.

En résumé, ces quatre personnages se caractérisent soit par leur non appartenance à la noblesse s'agissant de Philippine et Rachel, soit par le non-respect des devoirs qui incombent aux nobles, dans le cas de Lindona et Jeanne de Naples. D'autre part, le second élément qui les caractérise est la passion amoureuse qui se traduit par le non-respect du devoir de chasteté. Ces deux caractéristiques matérialisent la distance prise avec les normes du *decoro*. C'est sur cette distance que se fonde l'exclusion des personnages féminins hors de la sphère du pouvoir politique. Dans la *Comedia nueva*, il existe en effet une relation entre le non-respect du devoir de chasteté par les personnages de dames et leur exclusion du pouvoir politique. Cette relation s'explique par le fait que la

notion de chasteté féminine s'articule avec celle de loyauté, ainsi que l'explique Covarrubias<sup>11</sup> dans sa définition de l'adjectif « *leal* » :

El que guarda fidelidad y tiene reconocimiento y amor al señor, al amigo, al que se fia dél. Díjose *a lege*, porque todas las leyes se encierran y cifran en dar a cada uno lo que es suyo fiel y legalmente. Siempre se dice de inferior a mayor, como vasallo leal, y también de igual a menor, como amigo leal; opónese a la palabra traidor. [...] De leal se dijo **lealtad**, fidelidad. La mujer guarda lealtad a su marido cuando es casta y honesta y no le intenta hacer alevosía ni traición.

Dans les *comedias* historiques mettant en scène des conflits liés au pouvoir politique, le non-respect de la chasteté féminine est le propre de personnages féminins sans *decoro*. En relation avec la question du pouvoir, ces personnages sans *decoro* ne respectent pas le rapport de subordination au puissant, contrairement à la *mujer fuerte* qui manifeste ainsi sa loyauté vis-à-vis du pouvoir politique. Comment cela se traduit-il en termes de fonction dramatique?

### ***Fonction dramatique des reines maudites***

Par rapport à la problématique du pouvoir, les dames dépourvues de *decoro* cherchent à s'approprier la fonction dramatique du roi. Cette tentative se manifeste dans leur exercice d'une fonction régaliennne: rendre la justice. Rachel, Lindona, Philippine et Jeanne sont effectivement représentées en train d'exercer la justice. La façon dont elles l'exercent révèle qu'elles font un mauvais usage du pouvoir politique, ce qui justifie leur exclusion du pouvoir à la fin de l'intrigue dramatique. Quels éléments justifient cette exclusion, en relation avec la question de la justice? Comment rendent-elles justice?

Ces quatre personnages rendent la justice de façon complètement opposée à la façon dont elle était tenue jusqu'alors. Les verdicts qu'elles formulent sont ressentis comme injustes par les plaignants, comme le montrent les exemples suivants. En l'absence du roi Alphonse parti chasser, Rachel tient une audience de justice, contre l'avis des conseillers du roi. Elle juge un cas d'adultère qui oppose un mari à sa femme et à l'amant de celle-ci. Au lieu de châtier les amants coupables d'adultère, Rachel rabroue le mari

Jeanne de Naples commet également une injustice en ne récompensant pas la loyauté de son vassal, le noble Octave, mais en choisissant plutôt d'élever au rang de conseillère une simple lavandière, Philippine. Elle lui concède titres et faveurs au détriment d'Octave.

Enfin, Lindona non plus ne rend pas la justice de façon équitable. En effet, elle reproche à Garcia la mort de la fille, qu'elle a pourtant elle-même défenestrée. En guise de châtement, elle le garde enchaîné et

enfermé dans une tour pendant plus de vingt ans, mais ne reconnaît jamais sa propre culpabilité.

A travers ces trois exemples, il apparaît que ces personnages inventent une nouvelle justice, de nouvelles lois, de nouvelles valeurs. C'est en cela que réside le mythe; puisque dans leur tentative de rendre une nouvelle forme de justice, elles substituent un mythe – une ancienne loi – à un autre: une nouvelle façon de rendre justice.

Pourtant, en réalité, les dramaturges semblent moins mettre en scène l'exercice de la justice par ces personnages, que leur incapacité à faire un bon usage du pouvoir politique. Cette incapacité se transcrit par les injustices qu'elles commettent, et qui justifient leur exclusion du politique. En définitive, Lindona, Rachel, Jeanne et Philippine sont représentées comme des tyrans. Or, dans la *Comedia nueva*, le tyran est sanctionné à l'issue de sa trajectoire dramatique. Il court le risque d'être dépossédé du pouvoir et/ou de perdre la vie. Lindona et Jeanne de Naples subissent toutes deux une défaite militaire, suite à laquelle elles sont effectivement dépossédées de leur pouvoir politique. Ainsi, vaincue par le roi Ferdinand Lindona doit libérer Garcia. Condamnée à la prison par le roi, elle doit sa liberté à Garcia qui intercède en sa faveur. De même, Jeanne de Naples est vaincue militairement par le frère du roi de Hongrie qu'elle avait fait assassiner par Philippine. Elle doit elle aussi se soumettre à son autorité et, en gage d'obéissance, lui livre Philippine, désignée coupable de la mort du roi André. La mort est effectivement la sanction sur laquelle se concluent les trajectoires dramatiques de Rachel et de Philippine qui, toutes deux, meurent exécutées.

Dans ce travail, nous avons tenté d'élucider le rapport entre mythe et pouvoir féminin dans la *Comedia nueva*. À l'issue de cette analyse, nous pouvons formuler les observations suivantes: il existe deux types de personnages féminins en relation avec la question du pouvoir dans le théâtre espagnol moderne: la *mujer fuerte* et la reine maudite, figure équivalente au tyran. La première participe au pouvoir politique, en restant subordonnée au puissant. Ce rapport se traduit par sa conformité avec les normes du *decoro*, en termes de caractérisation et de fonction dramatique. En revanche, la seconde cherche à renverser ce rapport de subordination. Cette attitude transgressive se reflète dans sa caractérisation et sa fonction dramatiques, qui ne respectent pas le *decoro*. Cette transgression provoque son exclusion hors du pouvoir politique. Les conclusions que nous formulons ici n'épuisent pas la question du rapport entre mythe et pouvoir féminin, elles montrent simplement la forme spécifique que prend cette question dans la *Comedia nueva*. En relation avec la problématique, il resterait à s'interroger sur le sens de cette représentation du pouvoir dans la *Comedia nueva* définie comme *speculum mundi*. Les trajectoires dramatiques de Jeanne de Naples,

Philippine, Rachel et Lindona, ne posent-elles pas la question du mauvais usage du pouvoir politique dans la société espagnole du Siècle d'Or?

### Bibliographie

Couderc, Christophe, "Dama", in *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Franck P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos (dir.), Madrid, Castalia, 2002.

Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra, Editorial Iberoamericana, 2006.

Dumézil, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1995.

Fox, Dian, "Nobles", in *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Franck P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos (dir.), Madrid, Castalia, 2002.

Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos*, edición y estudio preliminar de Juana de José Prades, Madrid, C.S.I.C, 1971.

McKendric, Melveena, *Woman and society in the spanish drama of the Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge University Press, 1974.

Mira de Amescua, Antonio, *La desgraciada Raquel*. Edición preparada por Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila, 1991.

Pérez de Montalbán, Juan, *La Lindona de Galicia*, Valencia, Imprenta de la viuda de J. de Orga, 1762.

Reyre, Dominique, "Contribución al estudio de las imágenes identitarias judías en el teatro del Siglo de Oro: emergencia del tema de la expulsión en *La desgraciada Raquel* de Mira de Amescua", in *Mira de Amescua en Candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 23-30 octubre de 1994. Volumen I)*, Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel (Eds.), Granada, 1996, 651 p.

Rojas Zorrilla Francisco de, Pérez de Montalbán Juan, Calderón de la Barca Pedro, *El monstruo de la fortuna, y lavandería de Nápoles, Phelipa Catanea*, Madrid, 1666.

Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France-Ibérie Recherche, 1990.

---

### Notes

<sup>1</sup> G. Dumézil, *Mythe et épopée*, Paris, 1995, p. 54. « Les mythes ne sont pas des inventions dramatiques ou lyriques gratuites, sans rapport avec l'organisation sociale ou politique, avec le rituel, avec la loi; ou la coutume; leur rôle est au contraire de justifier tout cela, d'exprimer en images les grandes idées qui organisent et soutiennent tout cela »

<sup>2</sup> G. Dumézil, *op. cit.*, p. 32

<sup>3</sup> J. de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la "Comedia nueva" en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963, p. 269. "Como trasfondo de toda la disertación

---

del *Arte nuevo* se advierte la presencia del pueblo, de la sociedad española para la que se escribe el nuevo teatro.”

<sup>4</sup> R. Froldi, cité dans M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France-Ibérie Recherche, 1990, p. 227.

<sup>5</sup> Covarrubias définit ainsi la *mujer fuerte* : Del nombre latino *fortis*. Dícese uno ser fuerte, o de ánimo o de fuerzas corporales. **Varón fuerte** , el justo, que por guardar la ley de Dios se dejará hacer pedazos, y varón fuerte el que con esta mesma determinación hace justicia. No menos cuadra este atributo al sexo imbécil y delicado; pues **mujer fuerte** se dice de la que con no menos constancia que el varón ofrece por Dios su garganta al cuchillo del sayón y todo su cuerpo a los tormentos, y al fuego. Y ¿qué digo mujer?, niña fuerte; pues muchas santas vírgenes y mártires padecieron de muy tierna edad para que se pueda satisfacer a lo que el Espíritu Santo nos pedía, *Proverborum*, capite 31: “*Mulierem fortem quis inveniet?*”. Y en aquel lugar parece llamar mujer fuerte la que tiene seso y valor para gobernar su casa y familia, guardando lealtad a Dios y a su consorte.” S. de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra, Editorial Iberoamericana 2006, p. 935.

<sup>6</sup> Définition du *decoro* : le *decoro* correspond à la fois à une norme sociale et à une convention dramatique. En tant que norme sociale, le *decoro* est lié à la question de l'honneur qui, concernant les femmes, se base essentiellement sur leur chasteté. En tant que convention dramatique, le *decoro* se définit comme l'adéquation entre le langage du personnage et son statut socio-dramatique. Pourtant, on note une inflexion moralisante du concept de *decoro* en ce qui concerne les personnages féminins. Formulée par Lope dans *El Arte nuevo* (vv.272-279), cette inflexion moralisante est reprise et accentuée par les dramaturges qui succèdent à Lope. Ainsi, dans la *Comedia nueva*, l'idéologie dominante et le traitement dramatique de l'honneur féminin sont en conformité.

<sup>7</sup> M. Mc McKendric, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge University Press, 1974, p. 185.

<sup>8</sup> Dian Fox définit ainsi l'action dramatique de la dame: “la mujer noble tiene el papel de ser “quien es”, lo que para ella en resumidas cuentas consiste en recatarse en rechazar las atenciones de todo hombre que no sea el esposo.” D. Fox, « Nobles », in *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, p. 226.

<sup>9</sup> S. de Covarrubias Horozco, *op. cit.*, p. 1201.

<sup>10</sup> « Raquel era de bella presencia y de buen ver » (Génesis, XXIX, 11) cité par D. Reyre, “Contribución al estudio de las imágenes identitarias judías en el teatro del Siglo de Oro: emergencia del tema de la expulsión en *La desgraciada Raquel* de Mira de Amescua”, in *Mira de Amescua en Candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, 23-30 octubre de 1994. Volumen I), Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), Granada, 1996, p. 498.

<sup>11</sup> S. de Covarrubias, *op. cit.*, p. 1174.



## Les statues de sel dans l'œuvre de María Elena Gertner

CATHERINE PÉLAGE  
*Université d'Orléans*

À travers l'étude des statues de sel dans l'œuvre de María Elena Gertner il s'est agi pour moi d'analyser un roman, *La mujer de sal*, publié en 1964 et qui place en son centre une figure féminine biblique : la femme de Loth transformée en statue de sel pour avoir désobéi à un ordre divin en se retournant pour regarder la destruction de Sodome. Il s'est agi d'autre part d'évoquer son auteure, María Elena Gertner, qui a connu un grand succès d'édition dans les années 50 mais qui a été peu diffusée hors des frontières chiliennes. Il s'est agi enfin de présenter cette femme qui, à près de 80 ans, continuait de donner des cours de théâtre pour les enfants de Isla Negra où elle habite, non loin de l'ancienne demeure de Pablo Neruda, qui a débuté sa carrière en tant qu'actrice avant de se consacrer dans les années 50 et 60 à l'écriture et de publier des romans comme *Islas en la ciudad*, *La mujer de sal* ou encore *Páramo salvaje*. Sa production littéraire a duré ce qu'a duré son mariage. Après sa séparation d'avec son mari, n'ayant plus, comme elle me l'a confié, la sécurité matérielle lui permettant de se consacrer aux romans, elle a mis fin à sa production littéraire. Sa dernière oeuvre publiée remonte à 1968. María Elena Gertner s'est ensuite consacrée à l'écriture de scénarios pour des feuilletons télévisés. Sa sympathie pour le président Salvador Allende lui a valu, après le coup d'Etat militaire d'Augusto Pinochet en 1973, d'être mise à l'écart de la télévision chilienne et de vivre des années d'inactivité forcée. Plus tard, elle a pu retravailler pour la télévision mais les scénarios qu'elle proposait faisaient l'objet d'une attention toute particulière et étaient censurés dès qu'ils présentaient des ressemblances troublantes avec des personnages en vue du régime militaire. Pourtant, ses « telenovelas » des années 80 sont actuellement encore reconnues pour leur qualité et leur originalité.

L'œuvre littéraire dont il va être question, *La mujer de sal*, a connu un grand succès auprès du public mais a peu retenu l'attention des analystes littéraires dans le passé et dans le présent. Mon hypothèse est que la représentation de la femme dans le roman et le recours à la figure biblique de la femme de Loth ont suscité et suscitent toujours, pour des raisons différentes, des réactions de rejet de la part de la critique, ce qui a

nui à la réception de l'œuvre et a éclipsé sa portée littéraire. J'étudierai donc la figure biblique de la femme de Loth telle qu'elle apparaît dans le roman avant de réfléchir sur les problèmes de réception de cette oeuvre.

### **La femme de Loth, figure centrale de *La mujer de sal***

La référence au personnage biblique de la femme de Loth apparaît dès le titre du roman *La mujer de sal* et dès l'épigraphe constituée de versets de la Bible :

Y SUS ÁRBOLES DAN FRUTOS  
QUE NO MADURAN, Y UNA  
ESTATUA DE SAL QUEDÓ CUAL  
MONUMENTO DE UN ALMA  
DESOBEDIENTE.  
(Sabiduría, X, 7)<sup>1</sup>

Par ailleurs, Amalia, le personnage principal, rédige son autobiographie qu'elle compte intituler *La estatua de sal*. De façon fort significative dans ce roman, Amalia relit régulièrement les passages de la Bible consacrés à la femme de Loth. Lorsqu'elle ferme la Bible, elle reprend le cours de sa propre histoire. Néanmoins, il convient de préciser qu'Amalia s'inspire de la Bible mais prend un certain nombre de libertés pour bâtir son mythe personnel. Elle baptise ainsi la femme de Loth « Sarah » alors que dans la Bible cette femme est dépourvue de nom.

La statue de sel est omniprésente dans le roman. Les chapitres pairs correspondent à l'autobiographie d'Amalia, à son interprétation de la Bible et à son identification à la femme de Loth. Les chapitres impairs sont le fait d'un narrateur hétérodiégétique et construits à la façon d'un feuilleton télévisé ; ils relatent la vie d'Amalia à Paris, son amitié avec Théo et le regard critique que celui-ci porte sur le mythe qu'Amalia s'est forgé. Ainsi, l'interprétation d'Amalia se fonde sur des critères religieux, celle de Théo, sur des critères psychanalytiques.

L'autobiographie d'Amalia repose sur sa propre interprétation de la Bible. Aussi explique-t-elle : « Pienso que Sara no volvió la cabeza por curiosidad, sino porque se negaba a huir de esa tierra, a olvidar »<sup>2</sup>. Et ajoute-t-elle :

Junto con el tiempo humano, compuesto de pasado, presente y futuro, Dios le regaló al hombre la posibilidad de olvidar, de abandonar viejas moradas y marchar por rutas desconocidas. Pero yo, igual que Sara, no puedo dejar de mirar hacia atrás. Soy incapaz de echar llave a las puertas del pasado. Vivo desobedeciendo<sup>3</sup>.

L'idée de désobéissance et de châtement pour sa désobéissance est au coeur de la vie d'Amalia. En effet, l'héroïne conçoit son existence comme une quête de l'amour. Son autobiographie relate donc son attente de l'amour, sa rencontre de l'être aimé puis l'abandon dont elle est victime. Une opposition se fait jour entre Amalia, prête à briser tous les schémas sociaux et moraux, et son amant, un homme marié, déchiré entre sa passion pour Amalia et ses valeurs religieuses et familiales. Amalia représente donc une force de désobéissance, de rupture avec la tradition qu'elle exprime comme suit :

Si no apareces, iré a buscarte a tu oficina, a tu casa, a las iglesias, al fin del mundo. Este es mi primer paso hacia una actitud posesiva y tenaz cuyo objeto será impedir que seres humanos o sobrenaturales, sentimientos o ideas, te aparten de mí, enajenen o destruyan lo que nos une. Te espero aquí, en mi sitio, entre mis flores, mis libros y mis murallas, firme, consciente de que la batalla que me dispongo a dar es tan antigua como la humanidad : es la batalla de la mujer arrancando al hombre del poder de los Dioses.<sup>4</sup>

Amalia oppose ainsi un concept masculin de Dieu, autoritaire et normatif, à un concept féminin de Dieu reposant sur un amour illimité qui dépasse toutes les barrières d'ordre moral. Amalia incarne alors pour son amant une tentation diabolique qu'il va combattre au moyen de la religion : « Has levantado a Dios como un muro entre nosotros. Te vales de la religión para combatirme apenas vuelvo la espalda »<sup>5</sup>.

De ce fait, le premier châtement que recevra Amalia pour cette tentation « diabolique » sera le rejet que lui infligera son amant ainsi que l'éloignement géographique qu'il lui imposera. Amalia quittera Santiago pour s'installer, à sa demande, à Paris, qu'elle ressentira comme une ville d'exil sentimental. Le choc psychologique de la rupture transforme Amalia en statue de sel incapable d'évoluer et de renoncer à son rêve perdu. Amalia s'efforcera alors de ressusciter artificiellement le passé à travers une multitude d'aventures. C'est l'acte sexuel qui lui sert de pont vers le passé et lui permet de le faire revivre :

Necesitaba el sonido de una voz que la sumergiera en el tiempo perdido, un cuerpo de hombre que le creara la ilusión de habitar aún en ese tiempo. Sin reflexionar, cogió un abrigo y salió<sup>6</sup>.

Ce refus de se défaire du passé est, selon Amalia, ce qui l'unit le plus fortement à la femme de Loth :

No mires hacia atrás, repite hoy el ángel. Y Sara, la porfiada, la desobediente, se niega a avanzar por un nuevo camino<sup>7</sup>.

La statue de sel devient également la revendication ultime d'Amalia :

Tengo que perderme en un sueño de plomo, dejarme devorar por ese sueño, ser una estatua de sal, carcomida por el sol y lavada por las lluvias, definitivamente paralizada y sorda<sup>8</sup>.

C'est par le suicide qu'Amalia se transforme définitivement en statue de sel. De même, son ami Théo, pressentant la mort d'Amalia, se prépare, comme nous le dit le narrateur, à sa rencontre avec Amalia transformée en statue de sel. Son suicide est à la fois un châtement suprême qu'elle s'inflige et son dernier signe de révolte...

Les chapitres impairs de l'œuvre relatent, par le biais d'un narrateur hétérodiégétique, la vie d'Amalia à Paris et ses échanges avec son ami Théo. La vision critique de Théo contraint le lecteur à prendre du recul face au récit exalté d'Amalia. Théo met en effet en évidence l'aspect pathologique du comportement d'Amalia. Dès le premier chapitre, il déclare : « ¿Necesita definir su problema? Usted es una ninfómana—explicó »<sup>9</sup>.

Les termes « nymphomanie », « névrose », « folie » reviennent souvent dans l'analyse de Théo. Ses réflexions renvoient à une interprétation psychanalytique du mythe de la statue de sel. En psychanalyse, la statue de sel est parfois utilisée pour évoquer l'attitude d'êtres qui, à la suite d'un événement traumatique, sont incapables de se détacher du passé. Le roman peut alors être lu comme le récit de la destruction psychologique de l'héroïne. La façon de parler d'Amalia qui tantôt crie, tantôt murmure, met en relief le déséquilibre de la protagoniste. À partir de la rencontre avec son amant et la rupture, son identité se dilue comme le montrent certaines affirmations :

De aquí hasta el fin soy y seré nosotros. Y existiré sin piel, desollada, marcada por ti en la carne viva<sup>10</sup>.

Yo soy nuestro propio hijo ; nací en el minuto en que me viste<sup>11</sup>.

Soy tu perro<sup>12</sup>.

Decididamente me he convertido en un insecto ; sólo busco una pared para trepar por ella a los techos<sup>13</sup>.

Bien des comportements d'Amalia peuvent être associés à des délires d'interprétation ou à des crises d'angoisse, autant de symptômes d'une douleur qui ronge Amalia, la conduisant vers sa propre destruction.

Les liens entre Amalia et la femme de Loth revêtent donc deux interprétations différentes : le combat d'une femme punie pour sa désobéissance ou le récit d'un cas pathologique lié au traumatisme du châtement que lui a imposé son amant en l'abandonnant.

Cependant il me semble que la figure mythique utilisée et la représentation de la femme proposée ont posé problème aux analystes littéraires, ce qui a nui à la réception de l'œuvre.

### **Figures féminines et problèmes de réception des oeuvres de María Elena Gertner**

Dans le passé, les oeuvres de María Elena Gertner ont souvent été jugées scandaleuses et immorales. C'est ainsi qu'un critique avait publié, à la sortie du premier roman de María Elena Gertner, *Islas en la ciudad*, un article intitulé *Frivolidad y descaro*<sup>14</sup>. La désobéissance d'Amalia, comme celle d'autres personnages de María Elena Gertner, a fait l'objet de rejets de type moraux de la part de nombreux critiques scandalisés par les figures féminines présentées. Amalia par exemple se marie, se sépare, vit une passion avec un homme marié, avorte, boit, ne compte plus ses conquêtes masculines et multiplie les actes pouvant être considérés comme des provocations, voire des blasphèmes :

Me acerqué al Cristo del altar lateral, y le hablé con absoluta sinceridad ; en el fondo, creo que no le hablaba a él sino a mi abuelo, explicándole que mi amor a ti era también amor a Dios, y a mí misma, y a los demás, y que si me cortaban esta dinámica del amor estaría perdida, en el limbo de la total indiferencia [...] Después, me dirigí a un bar y encontré a dos muchachos, dos adolescentes bellos y agresivos a los que me traje a casa ; ambos me acompañaron hasta el amanecer<sup>15</sup>.

Dans le présent, les études consacrées à la littérature féminine chilienne, réalisées principalement à partir des années 80 mettent peu à l'honneur María Elena Gertner. A mon sens, la représentation de la femme qui est proposée dans son oeuvre n'est pas étrangère à ce phénomène. En effet, Amalia, comme les autres héroïnes de María Elena Gertner, vit dans l'irrationnel, voit dans l'amour le but ultime de sa vie, sa conception de l'existence est fortement imprégnée par des valeurs religieuses et un sentiment de culpabilité ; elle n'annonce pas non plus de bouleversements sociaux : c'est une riche héritière qui vit de ses rentes et ne réfléchit nullement sur la société de son temps. Les romans de María Elena Gertner ont parfois été, pour cette raison, évalués comme des romans conservateurs et délaissés, dans les panoramas littéraires, au profit d'oeuvres plus progressistes comme *La brecha* de Mercedes Valdivieso, publiée en 1961. Ce roman de Mercedes Valdivieso présente l'itinéraire rationnel d'une femme qui décide de rompre avec une tradition qui ne lui convient pas. Elle se sépare de son mari, prend des cours de théâtre, entre dans la vie active, décide d'élever seule son fils en éloignant ce dernier de toute vision manichéenne de l'homme et de la femme et projette d'écrire un témoignage de son expérience afin d'inciter les lectrices à briser les carcans dans lesquels elles sont enfermées. Mon

propos n'est pas, bien entendu, de comparer María Elena Gertner et Mercedes Valdivieso, mais il me semble que les figures féminines puissantes et irrationnelles que María Elena Gertner a créées ont éclipsé, aux yeux des critiques, l'aspect transgressif et novateur de ses écrits.

L'œuvre de María Elena Gertner peut en effet être lue comme un hymne à la transgression. La romancière cherche un dépassement des normes traditionnelles imposées à chacun des sexes. Elle propose des définitions qui brisent ces distinctions en montrant à quel point ce n'est pas le sexe mais l'attitude face à la vie qui est déterminante pour l'identité des personnages. Lors d'un entretien qu'elle m'a accordé, María Elena Gertner a établi une distinction entre ceux qu'elle nomme les « guerriers » et les « citoyens » :

Yo creo que la gente se divide en dos grandes grupos : la gente que está dentro de cánones establecidos y la gente que vive rompiendo esquemas. Amalia es una persona que rompe los esquemas y hay la otra gente que acepta esquemas. Hay dos grandes opciones en la vida : vivir rompiendo esquemas, que eso es terrible. Eso es inherente a ciertas personas que son así, que rompen esquemas desde niños. La rebeldía y el acatamiento de las reglas. Con mi ex-marido siempre conversábamos una cosa importante : que los seres humanos se dividen en dos grandes grupos : guerreros y ciudadanos. El guerrero es el que vive en lucha permanente, el ciudadano es el que acata<sup>16</sup>.

Les héros de María Elena Gertner étant des incarnations de ces idées, il n'est pas étonnant de constater l'existence de doubles transgressifs, au-delà des distinctions entre hommes et femmes. Ainsi Théo, par peur de souffrir, comme par le passé, des désordres de la passion, s'est réfugié dans un monde artificiellement ordonné et s'est imposé une fausse froideur sentimentale. Or Théo sera, dans le roman, le seul destinataire du récit autobiographique d'Amalia : celle-ci dépose son manuscrit chez lui avant de se suicider. Elle avait annoncé auparavant : « Voy a irme de viaje, Théo, y antes de partir le dejaré testimonios que le ayudarán a derrumbar falsos principios »<sup>17</sup>.

Les dernières lignes du roman laissent entendre que le suicide d'Amalia provoque un nouveau basculement de Théo dans l'univers de la transgression. Il admet sa véritable identité et redevient « el Príncipe » qu'il avait été dans le passé. Le message transgressif a donc été transmis à un homme. Le confident d'Amalia marque également un assouplissement de la représentation de l'homme puisqu'il est homosexuel et qu'il est également le double d'Amalia.

La transgression de María Elena Gertner consiste en une réinterprétation de représentations féminines ainsi qu'en une évidente sympathie pour les personnages désobéissants dont les gestes sont

valorisés. La romancière m'a par ailleurs confié : « Yo te digo, yo soy una persona que vive rompiendo esquemas ».

En ce sens, elle rejoindrait ses héros dans le camp des « guerriers » qui ne peuvent ni ne veulent se plier aux normes établies.

En outre, le roman qu'offre María Elena Gertner est novateur. Il mêle des éléments propres au roman policier (genre peu exploré par les femmes des générations précédentes et par celles de sa génération), des éléments propres au théâtre, à l'autobiographie, aux récits épistolaires. Par ailleurs, la narration est faite de quatre versions différentes : le récit direct qu'Amalia fait à Théo de son présent et la vision critique que celui-ci lui renvoie, le récit de Théo à propos de « El Príncipe » et celui d'Amalia au sujet de son passé. Ces quatre voix se complètent et se corrigent constamment, contraignant le lecteur à prendre du recul face à chacune d'entre elles. María Elena Gertner, à travers ces voix qui se corrigent et se complètent, montre une méfiance à l'égard d'un discours unique et normatif.

La complexité et l'audace de l'œuvre de María Elena Gertner ont fortement séduit les lecteurs de son temps. Aujourd'hui, des romancières chiliennes en vue rendent hommage à María Elena Gertner. Pía Barros considère María Elena Gertner comme son inspiratrice et comme la plus grande romancière chilienne du XX<sup>e</sup> siècle. Quant à Diamela Eltit, l'un des grands noms de la littérature chilienne contemporaine, elle a déclaré l'an passé que les prix littéraires avaient été pendant longtemps monopolisés par les hommes et que l'une des injustices en ce domaine était que María Elena Gertner ne se soit jamais vu attribuer le Prix National de Littérature...

### Bibliographie

Donoso José, « Tres realidades femeninas », *El Mercurio*, 7 de agosto de 1963, p. 12-13.

Gertner, María Elena, *Islas en la ciudad*, Santiago de Chile, Empresa editora Zig-Zag, 1964.

—, *La mujer de sal*, Santiago de Chile, Empresa editora Zig-Zag, 1965.

—, *Páramo salvaje*, Santiago de Chile, Empresa editora Zig-Zag, 1964.

Ruiz Martín, « 28 preguntas a María Elena Gertner », *El Siglo*, 6 de febrero de 1966, p. 2-3.

Valdivieso Mercedes, *La brecha*, Santiago de Chile, Empresa editora Zig-Zag, 1961.

---

## Notes

- <sup>1</sup> M. E. Gertner, *La mujer de sal*, Santiago, Empresa editora Zig-Zag, 1964, p. 10.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 85.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 85.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 199.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 255.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 33.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 20.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 298.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 187.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 246.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 174.
- <sup>13</sup> M. E. Gertner, *Ibid.*, p. 195.
- <sup>14</sup> Yerko Moretic, « Frivolidad y descaro », *El siglo*, 16 de agosto de 1959.
- <sup>15</sup> M. E. Gertner, *op. cit.*, p. 269.
- <sup>16</sup> Cet entretien avec la romancière a eu lieu en octobre 1994 à Isla Negra.
- <sup>17</sup> M. E. Gertner, *op. cit.*, p. 205.

## **Ciberfeminismo: mitos gráficos femeninos en el Día Internacional de la Mujer**

COVADONGA LÓPEZ ALONSO  
*Universidad Complutense, Madrid*

*A Michèle Ramond, modelo de mujer universitaria*

Internet es el gran medio de comunicación de masas para el siglo XXI. En la red conviven todo tipo de recursos –correos, chats, foros, páginas personales, directorios temáticos, webs, plataformas educativas, publicaciones electrónicas etc.–, y se potencian exponencialmente tanto las relaciones interpersonales como las públicas, institucionales o empresariales; se trata, en definitiva, de un poderosísimo vehículo de mundialización para comunicarnos a nivel planetario, en el que se generan intercambios de lenguas, contextos y culturas muy distintas. El uso del ciberespacio, con soportes cada vez más flexibles, ha supuesto, por ello, una conquista de espacios y tiempos, tanto en la transmisión de informaciones como en las interacciones comunicativas; su velocidad y difusión, además, semejan una comunicación en tiempo real (C. López Alonso 2005).

Internet es, también, un lugar de convergencia de distintos soportes, una infraestructura global de información, revolución tecnológica en la producción y desarrollo de contenidos. La sociedad interconectada a través de estas herramientas de comunicación, la hermosa metáfora de McLuhan de la “aldea global” y de los medios entendidos como extensión de los sentidos, es ya una realidad, ya que las Tecnologías de la Información y de la Comunicación –TIC– han modificado los modos y tipos de comunicaciones, introduciendo otros valores sociales, simbólicos y humanos, transferencias de saberes que permiten observar cómo se personifican y transmiten diferentes visiones y representaciones del mundo. Su presencia pujante en la sociedad actual representa, en consecuencia, una nueva forma de entender las sociedades y las culturas en todos los campos, universos integrados ya al paisaje social y al devenir de la historia (C. López Alonso 2006).

En esta comunicación introduciré, inicialmente, el encuentro intercultural que significa este medio en el que se ponen en contacto individuos, culturas, y comportamientos dispares para abordar,

posteriormente, cómo las mujeres están incorporadas a Internet; me detendré, finalmente, en tres heroínas gráficas que se difundieron por la red el Día Internacional de la Mujer<sup>1</sup> y que reflejan universos plásticos y escriturales divergentes, a la búsqueda de propagar esos mitos que proceden del humor en prensa y de tiras de comic y que se reutilizaron en la red con la intención de recrear una memoria e imagen colectivas.

### **Interculturalidad, contextualización e Internet**

Las nociones de cultura e interculturalidad han hecho correr mucha tinta en las Ciencias Sociales, tanto desde la Antropología como desde la Filosofía, Sociología, Psicología Social, Estética, Semiótica o Lingüística (D. Cucho 1996; J. Caune 2006). Ya en 1949, Sapir defendía que la cultura es un sistema de comunicación interindividual y que su auténtico espacio son las interacciones entre los sujetos; la cultura se presenta, así, como un conjunto de significaciones generadas a través de las intervenciones de un grupo dado. En esas mismas fechas, desde un punto de vista antropológico, Bateson –y años más tarde la escuela de Palo Alto– describe un modelo orquestal en el que la comunicación se elabora en la interacción solidaria creada entre un conjunto de individuos que se influyen entre sí, lo cual fuerza al analista a adoptar una posición científica para observar las relaciones humanas.

En la década de los 50, los enfoques interaccionistas, herederos de la Escuela de Chicago, conciben la sociedad a partir de las relaciones interindividuales, defendiendo que el sujeto construye el significado en relación con el medio social, material, humano y afectivo en el que se encuentra. A pesar de los diferentes acercamientos interaccionistas, todas esas corrientes<sup>2</sup> insisten en que el sentido se engendra (i) en las interacciones entre los individuos, y (ii) en el hecho de que esos intercambios están sometidos a un contexto determinado, inscrito en el conjunto de creencias y conocimientos compartidos por los sujetos, tanto los que provienen de la situación de enunciación como los que se originan por condicionantes históricos, socioculturales y lingüísticos.

Una visión multidimensional e interactiva del contexto enlaza y vincula dos tipos de fenómenos: (i) de carácter pluridisciplinar, los cuales incluyen las relaciones endocéntricas entre lenguaje↔situación↔acción, y (ii) los propiamente lingüísticos, que corresponden a un segmento del discurso localizado, situado y focalizado. Desde este enfoque teórico en el que me sitúo, para describir la vinculación entre Internet e interculturalidad no basta con referirse a los intercambios y sus efectos, sino que hay que analizar los contextos, ya que estos últimos imponen sus reglas y convenciones y, por ello, la pluralidad de situaciones explica el carácter múltiple e inestable de toda cultura y, en consecuencia, su heterogeneidad. Comprender e interpretar es existir en un mundo que es inseparable de nuestras actividades e historia sociales, es una forma de

saber, de actuar, y de vivir y, por ello, la contextualización es un proceso clave en la interacción<sup>3</sup> (C. López Alonso 2007).

La contextualización, tanto en producción como en interpretación de enunciados, se activa gracias a las representaciones que el sujeto realiza de la situación comunicativa, ya que los actores sociales utilizan esos procesos para activar el sentido en circunstancias concretas, de ahí la unión estrecha que se establece entre el fenómeno que se intenta comprender y el contexto en el que se ha creado. Teniendo en cuenta la realidad intercultural del ciberespacio, en el que se valora la diversidad de puntos de vista y se fomenta la construcción de espacios cooperativos, voy a referirme, siguiendo a Muchielli (2005), a dos tipos de procesos de contextualización –primarios y comunicacionales–, para localizar los universos referenciales de las imágenes de mujer que circularon en la red del Día Internacional de la Mujer.

Los tipos primarios son procesos de percepción y valoración del mundo, niveles naturales y espontáneos que marcan el sistema de valores afectivos, comportamentales y cognitivos de los sujetos en interacción con la situación, visión selectiva del mundo que se conecta con su sistema de pertinencias. Se trata, pues, de un macro-concepto clave que incluye las operaciones de selección, combinación, razonamiento y justificación que realiza el sujeto y que reflejan su esfuerzo espontáneo al tratar de comprender el mundo<sup>4</sup>. Tal como veremos en el apartado siguiente, los textos seleccionados y enviados a través de Internet el 8 de marzo de 2007 entran a formar parte de una cultura específica y esos universos míticos permiten, por una parte, identificar ciertas significaciones y, por otra, participar en distintas representaciones de imágenes femeninas, activándose un proceso de intercomprensión basado en un contexto interpretativo de referencia. Esas convergencias culturales funcionan como núcleo referencial compartido, reforzando la cohesión entre los sujetos sometidos a la interacción, articulándose, así, la dimensión individual con otros universos socio-ambientales.

Los procesos comunicacionales se refieren al nivel empírico inmediato de las actividades de comunicación: el actor social construye y reconstruye la situación en la que se encuentra, especialmente la mediación normativa cultural (P. Breton, S. Proulx 2002; J. Caune 2006). Desde este enfoque constructorista, el sujeto, a partir de su existencia concreta, establece los elementos de interpretación que le permiten (i) entender y recrear sus visiones del mundo, (ii) gestionar las diferentes interpretaciones, y (iii) actuar para opinar sobre los temas que se le plantean. Es, pues, una forma de percibir el mundo y de actuar en él y, por ello, la interpretación reposa en un sentido cuyo origen está unido a los universos culturales. El contexto del Día Internacional de la Mujer corresponde a la fecha en la que las mujeres de todos los países y continentes, sea cual sea su condición y cultura, celebran el día de la

Mujer en defensa de la igualdad, la justicia, la paz y el desarrollo. A pesar de las fronteras territoriales y de las diferencias lingüísticas, culturales, económicas y políticas, se unen para conmemorar una larga tradición<sup>5</sup> en la lucha plurisecular<sup>6</sup> de la mujer por participar en la sociedad en pie de igualdad con el hombre.

Ahora bien, ¿qué se entiende por intercultural y qué función tienen esos encuentros a distancia que trasladan imágenes dispares de las mujeres?

La interculturalidad (Halls 1987; Trompenaars 1993; Demorgon 2002) es una disciplina que en los campos de la Psicología y Sociología estudia los contactos, los diálogos entre las culturas, y los intercambios de puntos de vista de los sujetos desde los desiguales contextos culturales. En el *Libro blanco sobre el diálogo intercultural* del Consejo de Europa se defiende que el objetivo de ese intercambio es

aprender a vivir juntos en la paz y de manera constructiva en un mundo multicultural, y desarrollar un sentido de comunidad y un sentimiento de pertenencia. El diálogo intercultural puede ser un instrumento de prevención y de resolución de conflictos en la medida en la que fomenta el respeto a los derechos del hombre, de la democracia y del estado de derecho.

Esa visión de compartir y respetar distintas visiones del mundo, de aprender a apreciar diferencias y similitudes es, sin duda, la gran apuesta del discurso intercultural que defiende la diversidad como enriquecimiento. El análisis de los textos seleccionados plantea el tratamiento que se da a la distinción entre hombres y mujeres<sup>7</sup> y a la lucha contra los estereotipos. La construcción de espacios interculturales es posible si se respeta la alteridad y la diversidad, de modo que sean lugares de visibilidad que permitan edificar una sociedad plural y participativa. Para De Nuchèze (2004) el encuentro intercultural es una situación asimétrica que pone en contacto los sujetos con culturas diversas y comportamientos comunicativos distintos, a través de los cuales se perciben y juzgan los del otro en un marco institucional o privado.

Un enfoque intercultural sobre la difusión de imágenes de heroínas gráficas en Internet exige que nos detengamos, al menos, en dos aspectos: (i) los problemas que plantean los nuevos territorios electrónicos, y (ii) en qué mundo se construyen esas interrelaciones que dependen, al menos, de los cinco condicionantes comunicacionales siguientes: (i) Internet es un mundo anárquico, desestructurado, un universo plural que refleja la sociedad en su conjunto, espacio abierto en el que conviven todas las ideologías y culturas, tanto dominantes como marginales<sup>8</sup>; (ii) el uso de ese medio representa participar en un mundo global; (iii) la comunicación virtual crea una comunidad social propia, en

la que los sujetos tratan de poner en común sus informaciones, creencias, aspiraciones y finalidades; (iv) la dimensión intercultural de la comunicación es un proceso simbólico en el que el universo virtual se construye, se mantiene y se transforma; en consecuencia, (v) la comprensión e interrelación comunicativa en Internet exige tener en cuenta no sólo la materialidad del soporte sino el tipo de relaciones interpersonales que se instauran y con las que se accede a la información y a la transmisión de saberes y experiencias.

Teniendo en cuenta estos parámetros, voy a analizar los textos difundidos en Internet el Día Internacional de la Mujer presentando, brevemente, una reflexión sobre la imagen de tres heroínas en la red.

### **Internet y el género**

Durante los primeros años de Internet, los textos hacen invisible a la mujer al utilizarse (i) estereotipos, y (ii) el género masculino como genérico, decantándose por un uso androcéntrico como si únicamente existiera un universo actancial. A finales del siglo XX, sin embargo, la presencia de las mujeres como usuarias crece de manera exponencial y, en la actualidad, hay incluso publicaciones que defienden que el futuro de la red está en manos de las mujeres (M<sup>a</sup>. C. Rubio Liniers 2007).

Desde un enfoque sociolingüístico son también muchos los trabajos que, en estos últimos años, observan las variables de estilos de comunicación entre hombres y mujeres, y de cómo las diferencias de género implican también éticas comunicativas distintas (S. Herring 2004).

Internet es un medio para todos y, desde hace décadas, muchas mujeres y organizaciones se esforzaron por borrar esas imágenes distorsionadas femeninas en los medios de comunicación, y muy especialmente en las TIC, tal como puede observarse en los múltiples ciberfeminismos que hacen estudios vanguardistas, establecen contactos y coordinan estrategias para explicar los movimientos feministas<sup>9</sup>. Así, en 1997 surge en España “Mujeres en Red” como punto de encuentro en Internet para facilitar el intercambio de informaciones entre grupos de mujeres de todo el mundo y tratar de construir un espacio virtual propio (M. Boix 2007).

Las TIC, con sus enlaces y conexiones, ofrecen a las mujeres todo tipo de oportunidades para hacer posibles cambios sociales, políticos y culturales, aunque la desigualdad se mantiene en los países menos desarrollados y las innovaciones tecnológicas afectan de manera especial al trabajo femenino. En varios informes de la OIT<sup>10</sup> sobre “Género, Formación y Trabajo”, sin embargo, se expone que el acceso y control de las mujeres sobre las TIC no es igual al de los hombres, tanto a nivel mundial como nacional, y que las mujeres no están suficientemente representadas en todas las estructuras de decisión en el ámbito de las

TIC, con lo que parece demostrarse que si bien las tecnologías han mejorado el nivel de vida de las mujeres, proporcionándoles otras oportunidades, pueden llegar a ser, también, un principio de discriminación.

Internet como herramienta cultural implica un proceso interpretativo en el que los significados sociales se revisan y transforman como recursos de acción e intervención, lo que permite que se pueda realizar un gran número de proyectos culturales y sociales. Desde esta perspectiva, la creciente incorporación de la mujer a Internet y el activismo demostrado –ciberfeminismo– se refleja en (i) la creación de espacios de comunicación propios, (ii) nuevas interpretaciones de teorías feministas, enriqueciéndolas y adaptándolas al presente tecnológico, (iii) el modo de desmontar presupuestos machistas en la red, (iv) el nacimiento de cibercomunidades y zonas autónomas en las que las mujeres reconstruyen sus identidades y, en consecuencia, (v) numerosos puntos de vista sin códigos de conducta predeterminados. Internet, en definitiva, es un medio de comunicación que modula las relaciones interpersonales y facilita la intercomprensión y la transmisión de contenidos culturales.

A la hora de analizar la presencia de la mujer en Internet a partir del *corpus* recogido<sup>11</sup> me he planteado tres preguntas (i) ¿se siguen manteniendo estereotipos despreciativos sobre la imagen femenina<sup>12</sup>?, (ii) ¿las representaciones de mujeres reflejan realidades personales?, y (iii) ¿se pone de manifiesto en Internet la autoestima femenina? Por cuestiones de espacio voy a referirme únicamente a las dos últimas.

### **Heroínas gráficas en el Día internacional de la mujer**

Tal como hemos visto en el primer apartado, los procesos de influencia intervienen en la organización de la percepción, la transmisión de la herencia cultural y las relaciones interculturales. Para G. Tarde (1898) la relación social entre los individuos, los intercambios en el interior de una sociedad o las conexiones entre civilizaciones se construyen por imitación o innovación, procesos complejos, ya sean de sugestión o propagación pero, en todo caso, la construcción de las influencias es recíproca: el medio es agente y paciente.

Una visión global del *corpus* de textos del Día Internacional de la Mujer permite observar su gran heterogeneidad, ya que se plantean distintos tratamientos temáticos y conceptuales, con asociaciones lógicas, insólitas y, algunas, sorprendentes. Este principio de multiplicidad cumple las expectativas de Internet y colabora en la globalización de la cultura, pero sin buscar su uniformidad, reforzando multidimensiones adaptadas a individuos muy dispares, donde se modelan pensamientos y comportamientos bajo un mundo plural en el que coexisten actividades diversas.

Los textos combinan elementos verbales, orales, escritos, icónicos, visuales, auditivos, estáticos, dinámicos, figurativos, abstractos etc..., amalgama que exige tener en cuenta no sólo los principios de difusión sino los modos de construcción de esos gráficos móviles que, con representaciones femeninas diferentes, parecen buscar la complicidad del internauta con la lista de envío, en un afán de participar y compartir una democracia técnica.

El autor siempre escribe para un lector, pero en Internet, y este es un aspecto que le aleja de los discursos sociales tradicionales, el enunciador se sitúa, o trata de situarse, en el punto de vista del lector mismo, le ofrece sus alternativas y opciones narrativas, pero no puede planificar la lectura y, por ello, el texto es un universo virtual de posibilidades y opciones. Esa mirada interactiva (L. Manovich 2001) refleja la paradoja autorial que consiste en una pérdida de identidad para que los textos y argumentos presentados se lean con independencia de su creador, y hablen por sí mismos<sup>13</sup>. Esta objetivación del texto ante la ausencia de autor incita al internauta a asumir la función de co-creador e, incluso, la lectura completa podría ser de (i) la totalidad del hipertexto propuesto, (ii) una selección fragmentada, o (iii) la suma de todos los posibles recorridos que el usuario selecciona. Se trata, en definitiva, de una nueva lógica de las sociedades industrializadas avanzadas en donde casi todos los actos obligan a elegir algo, en este caso, la selección de determinados ejemplos de heroínas difundidas en otros medios y cuyos valores míticos remiten a contenidos arquetípicos.

Desde un enfoque temático, los textos tratan de presentar fragmentos de experiencias, formas culturales de representaciones femeninas para atraer la atención del sujeto sobre el objeto y, en esa acción de visualizarlo, oírlo, entenderlo e interpretarlo, no permanece pasivo sino que se impregna de esa memoria colectiva que se pretende difundir. Cada texto, por ello, colabora a la circulación de esas imágenes de mujeres en esos universos abiertos del ciberespacio, espacios plásticos y escriturales que se convierten, así, en universos simbólicos los cuales, por sus características de envío, reflejan visiones colectivas y testimonian de qué manera funcionan esos mitos en la vida cotidiana (Malinowski 1922). Esos mundos públicos y sus universos narrativos, fundados en relatos de existencias aparentemente genéricas, se insertan en nuevas visiones del mundo.

La intercomprensión se crea en estos universos multidimensionales y cada internauta toma conciencia de su 'yo' desde otras identidades que reenvían a otros universos mentales; la lengua, los gestos, las imágenes y los sonidos, además, tienen un papel importante en la interculturalidad, ya que transmiten diferentes imágenes que remiten a distintas representaciones de las mujeres en las que se escenifica un 'yo' en relación con las actividades sociales que realiza.

La facilidad de comparar textos gracias a las posibilidades hipertextuales del medio permite, también, la virtualización del texto y de la lectura, generándose una actitud participativa y transformando, así, los correos en una problemática textual, en una literatura en segundo grado. Las heroínas del *corpus*, además, son móviles, se trata de contenidos multimedia interactivos de carácter recreativo en los que convergen entretenimiento y educación, invitando a reflexionar sobre qué tipo de representaciones de mujeres circula en la red.

### **Internet y los estereotipos de realidades sociales**

Los trabajos realizados sobre el estereotipo se centran en su naturaleza, funciones, efectos sociales y, en particular, en cómo esas representaciones reflejan (i) esquemas culturales preexistentes, y (ii) una organización social que ayuda a comprender la realidad, categorizarla e interactuar en ella (López Alonso 2006). Siguiendo esos presupuestos, las dos viñetas del humorista Antonio Fraguas de Pablo, conocido por Forges, para celebrar el Día Internacional de la Mujer<sup>14</sup>, escaneadas y enviadas desde Internet<sup>15</sup> a distintas listas, son una muestra de un costumbrismo y una visión crítica sobre momentos de la vida cotidiana, intentando ilustrar con esos personajes situaciones, aparentemente cómicas, de la mujer española.

La primera viñeta (**fig. 1**), con su bocadillo en una doble gruesa línea negra que domina la escena –“Hija mía: no te cases nunca con un marido”–, anuncia ese futuro ruego y consejo<sup>16</sup> de la madre a la hija, aún niña, para que no se deje someter nunca a un marido. Con gran habilidad y talento, Forges apela a nuestra sonrisa y, a partir del juego tautológico de ‘casar’ y ‘marido’, convoca a nuestra conciencia social a modificar y combatir esa representación de mujer tradicional, sumisa y ama de casa que, al mismo tiempo, cocina, plancha y se ocupa de un bebé, frente a un marido indolente, fumando, y buscando posiblemente una bebida en el frigorífico. Se trata de un topos extrínseco procedente de un universo ideológico que pone de manifiesto una cultura y una época determinadas.

El impacto de esa imagen se mueve, por ello, en dos universos paradójicamente contrarios: (i) el esquema de una vida real diaria, que cumple con las funciones tradicionales a las que me he referido anteriormente, y que responde a un estatuto social de carácter estereotípico; y (ii) el universo mental de la madre que se rebela ante esas circunstancias y desea un mundo diferente para su hija. Desde este enfoque, el humorista nos enfrenta a dos representaciones femeninas: la mujer ‘sometida’ que aspira a ser ‘liberada’; la primera reenvía a un mundo cuya identidad social va unida a una imagen tradicional; la segunda anuncia el deseo de evolucionar hacia una sociedad más justa en la que la mujer logre un estatus independiente del hombre. La

organización argumentativa de la viñeta, por ello, fortalece un nuevo discurso persuasivo que destierra la imagen desvalorizada y de inferioridad que se desprende de la madre, a la búsqueda de conseguir en su hija otro modelo de heroína que se construya en el respeto y liberación de la mujer. El estereotipo, que se basa en una desvalorización de un sistema que se tolera en silencio, se subvertirá en un nuevo arquetipo (i) con el paso del tiempo, y (ii) a través de la mediación cultural<sup>17</sup>.

La segunda viñeta (**fig. 2**) anuncia en letras grandes que se trata del Día Internacional de la Mujer. El relato se construye (i) con dos personajes trabajadores –pintor y fregona–, (ii) presentados aislados y direccionalmente orientados –hombre: arriba/mujer: abajo–, y (iii) comunicados entre sí a través de las manchas de pintura que van cayendo descuidadamente de la brocha del pintor, manchas que limpia de rodillas la mujer. Esta imagen de falta de respeto, insolidaridad y soledad marca las propias condiciones de un estereotipo femenino que consiente y se somete a un trabajo desprestigiado, subestimado y menospreciado, representación ideológica que parece formar parte de un universo aceptado y ante el que la mujer no se revela.

La crítica social que encierran ambas viñetas apunta a las actitudes y comportamientos sociales de los hombres respecto al trabajo de las mujeres y, en este sentido, los estereotipos, más que perseverar en una representación colectiva compartida, denuncia la situación con ironía, como si a través de la sonrisa se invitara a rebelarse, enfrentarse y oponerse para lograr un tipo de vida mejor. El rechazo de esas dos imágenes de mujeres, que viven en una sociedad anticuada y arcaica que determina sus estilos y modos de comportamiento, refleja una realidad cultural española reductora y discriminadora, denuncia ideológica con la que el humorista señala la diferencia entre la finalidad del Día Internacional de la Mujer y la realidad de muchas de ellas.

### **Internet y una heroína moral**

Una gran cantidad de los textos del *corpus* seleccionado están escritos por mujeres y se centran en (i) la naturaleza diferenciada de las representaciones masculino/femenino, (ii) cómo tratar las desigualdades para evitar discriminaciones, y (iii) la manera en que esas interpretaciones afectan e influyen en la construcción de identidades, reclamando todos ellos una reflexión sobre su realidad social, y porqué y de qué modo se ha creado e institucionalizado. En el ejemplo seleccionado voy a referirme a este último punto.

La composición de *Autoestima femenina* (**fig. 3-18**) refleja formas de actuar y estilos de vida a partir de los cuales las mujeres desarrollan sus identidades y singularidades; esas personalidades de base –representadas por (i) una enunciadora genérica, que está presente en las aperturas de

los relatos, y (ii) Mafalda— sirven de modelos individuales que pueden imitarse o, en todo caso, invitan a la reflexión.

La contextualización primaria de este ejemplo recurre, pues, a una organización autorial híbrida en la que se enlazan, con genialidad, (i) las visiones del mundo de las mujeres desde una autora ausente<sup>18</sup>, pero enunciadora omnisciente<sup>19</sup>, con (ii) los valores de inconformismo y rebeldía de Mafalda y la firma autorial de Quino, enunciadore externo que habla por boca de la niña. Ese juego de voces, frecuente en el *corpus* seleccionado, se ofrece como resultado interactivo, y están al servicio de un tipo de razonamientos que tratan de mostrar imágenes auténticas, positivas, pragmáticas de las mujeres, representaciones construidas, como veremos a continuación, a través de la ironía, las estructuras adversativas, y las modalidades exclamativas. El texto va intercalando la voz de la autora ausente con la de Mafalda, que tiene la función parafrástica de explicar y ampliar el mensaje de la primera enunciadora, subvirtiendo el foco de lectura, ya que Mafalda se convierte en el pretexto que da cuerpo a la ideología del texto. Esta heroína moral se identifica con un determinado tipo de principios éticos y de valores que no siempre se respetan.

El comportamiento de este conocidísimo y estudiadísimo personaje<sup>20</sup> es el que, aparentemente, centraliza la pluralidad de imágenes de mujeres en un curioso collage de culturas, que va desde la recreación del cuadro de Dalí, que abre la página a modo de título —“Autoestima femenina”—, al cierre bien contextualizado y de corte pragmático: “Que tengas un día estupendo”. Entre ambos puntos, se deslizan tres bloques descriptivo-narrativos en los que se van alternando las dos enunciadoras, y se va dando voz y forma a imágenes vigorosas que se ejemplifican con las diferentes opiniones de esa niña singular, irreverente, contestataria y reflexiva, imágenes sacadas de distintas tiras<sup>21</sup>.

El primer bloque tiene como narradora a Mafalda que, de manera genial, establece una correferencia interna entre ‘vejez’ /‘peso’/‘información’ para llegar a la transubstanciación irónica de ‘gordura/sabiduría’, en un juego consecutivo entre modalidades exclamativas negativas<sup>22</sup> y afirmativas (**fig. 6**):

“No me sobran kilos”, “No estoy gorda”, “ Soy culta!! Muy culta”

cerrándose esa primera parte con un mensaje de amor incondicional (**fig. 7**)<sup>23</sup>:

Para todas las mujeres estupendas que andan por ahí...

El segundo bloque es introducido por la enunciadora genérica<sup>24</sup> que contextualiza el momento: “Hoy es el día Internacional de las Mujeres”

abriendo, a continuación, otros universos de referenciación marcados, también, por la ironía cultural<sup>25</sup>, figura que permite entender lo contrario de lo que se enuncia. Esas simulaciones, cercanas en este caso al sarcasmo, incorporan sus críticas a los estereotipos femeninos de ‘guapa’ y ‘elegante’, rogando a la lectora que envíe ese mensaje a todas aquellas mujeres que compartan ese universo de pertenencias (**fig. 8**):

Hoy es el Día Internacional de las Mujeres Endemoniadamente Guapas y Elegantes, así que por favor envía este mensaje a alguien que creas que encaja en esta descripción.

La intervención continúa en un estilo dialogal directo, utilizando un procedimiento cómico:

No me lo vuelvas a enviar a mí, porque ya lo he recibido, ya sé que soy estupenda.

Finaliza, irónicamente, con la transposición de esa primera sublimación de carácter físico hacia una actuación trasgresora y provocativa (**fig. 9**):

La vida No debería ser un viaje hacia la tumba con la intención de llegar con buena salud y con un cuerpo atractivo y bien cuidado, sino más bien deslizarse en ella, con chocolate<sup>26</sup> en una mano, vino en la otra, el cuerpo hecho polvo, totalmente desgastado y gritando.... JODER QUÉ PASEO!!!!!!

a lo que responde, en perfecta sintonía, Mafalda (**fig. 10**):

Si Señor!! Somos perfectas...

La voz de Mafalda en este segundo bloque cumple esa función híbrida de autoría a la que me he referido anteriormente: la niña precoz va desgranando, en una primera fase y en un estilo inocente y disparatado, las razones de esa plenitud de la mujer ‘estupenda’, propiedades construidas, una vez más, a partir de las modalidades negativa y afirmativa (**fig. 10-11**):

No nos quedamos calvas. Tenemos un día internacional y otro nacional. Podemos usar tanto color rosado como azul. Siempre sabemos que nuestro hijo es nuestro. Tenemos prioridad en los naufragios. No pagamos la cuenta [...]

En una segunda fase, y como en un canto de despedida, se transita a la comparación hombre/mujer recurriendo, para ello, a (i) la estructura sinuosa de un ‘sí’ ponderativo con valor distributivo, y (ii) la modalidad interrogativa (**fig. 12-15**):

Si somos traicionadas somos víctimas. Si traicionamos, ellos son los cornudos. [...] Si decidimos hacer trabajos de hombres, somos pioneras; si un hombre decide hacer trabajos femeninos, es maricón. Podemos dormir con una amiga sin ser llamadas homosexuales [...] Mujer de embajador, es embajadora; marido de embajadora, quién es?

Termina ese segundo bloque, en armonía perfecta con el tema inicial, con un encabalgamiento de las modalidades exclamativas, reflejo especular de la superioridad femenina, pero teñido todo ello de una fina ironía que invita a la transgresión interpretativa (**fig. 16**):

Y POR ÚLTIMO: Hacemos tooooooo lo que el hombre hace, Y CON TACONES ALTOS...!!!!

El mensaje termina (**fig. 17**) con una modalidad intersubjetiva de orden de la enunciativa genérica –valor del imperativo – ‘envíalo, que parece indicar más bien una función deóntica de obligación /debes enviarlo/, en el que se busca la sonrisa como medio de valorar esas representaciones que no son siempre compartidas, ya que: (i) la calificación de ‘perfectas’ implica /no todas las mujeres son perfectas, sobre todo si no lo entienden/, y (ii) la cuantificación /los hombres que puedan/ marca, a su vez y en paralelo con lo anterior, que sólo es un pequeño grupo:

Envíalo a todas las perfectas mujeres que conozcas Y a los hombres que creas puedan ser capaces de reconocerlo...

Se cierra el texto con una despedida propia del contexto comunicacional, que requiere la mediación normativa cultural para entender lo que significa esa fecha (**fig. 18**):

QUE TENGAS UN DÍA ESTUPENDO

### **A modo de conclusión**

En una gran mayoría de textos que circularon en Internet el Día Internacional de la Mujer no se busca una aceptación mimética, sino que se trata de incluir a la lectora en el relato de esas experiencias para que las integre en su mundo de recuerdos; es, también, una forma de reconstruir universos míticos que recreen esos imaginarios femeninos, sublimen las emociones, establezcan otras relaciones, convirtiendo esas imágenes en fenómenos de comunicación y en ejes de significación y producción de sentido. Desde este enfoque intercultural, son productos cuya intencionalidad está orientada hacia nuevas formas de entender la problemática de las mujeres a partir de visiones heterogéneas.

La legitimación de las prácticas sociales y los valores que la sociedad actual da al trabajo de la mujer, a la acción política o a los universos creativos permiten, además, (i) delimitar la pertenencia de las mujeres a una colectividad en el tiempo y en el espacio, y (ii) observar cómo la cultura es mediadora entre ellas y el grupo. Su presencia en Internet ha modificado las fronteras y sus mensajes y tipos de actividades, tanto en los dominios públicos como en los privados, se difunden en espacios abiertos a todos, proceso de desplazamiento en el que se crean modernos lazos de virtualidad social. En Internet las mujeres interactúan con enorme libertad, contextualizan sus situaciones, y esa amalgama cultural sirve para sobrepasar las diferencias y crear otros espacios de interacción, con códigos propios de conducta según los sujetos y sus prácticas sociales.

La interculturalidad de Internet refleja ese ámbito público que es un depósito colectivo de mensajes y, al ir seleccionando las propuestas, cada internauta va adoptando representaciones establecidas de antemano, creándose así un diálogo entre contenidos y receptor, sujeto y máquina, buscador y usuario, elementos motivadores de la acción dialógica que se construye en la interactividad de Internet.

### Referencias bibliográficas

- Caune, J. (2006). *Culture et Communication. Convergences théoriques et lieux de médiation*. Grenoble : PUG.
- Cuche, D. (1996). *La notion de culture dans les sciences sociales*. París : La Découverte.
- Demorgon, J. (2002). *L'histoire interculturelle des sociétés*. París : Anthropos.
- Gumperz, J. J. (1982). *Discourse Strategies. Studies in Interactional Sociolinguistics*. Cambridge: C.U.P.
- Gumperz, J.J. (1992). "Contextualization revisited", en P. Auer y A. Di Luzio (ed) *The Contextualization of Language*. Amsterdam, Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, pp: 39-53.
- Hall, E. T. (1987). *Au-delà de la culture*. Points Essais. París : Seuil.
- Herring, S. C. (2004). Computer-mediated communication and woman's place. En: R. T. Lakoff [M. Bucholtz (Ed.)], *Language and Woman's Place: Text and Commentaries* (p. 216-222). Nueva York: Oxford University Press.
- Levy, P. (1998) *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós Multimedia.
- López Alonso, C. (2005). "Los textos electrónicos: arquetipos lingüísticos y organización paratextual". *VIII Jornadas de Lingüística*. Cádiz: Servicios de publicaciones de la Universidad de Cádiz: 71-103.
- López Alonso, C. (2006). "Las escrituras electrónicas: prototipos y géneros". *Actas del V Congreso Andaluz de Lingüística General. Homenaje al profesor José Andrés de Molina Redondo*. Granada: Granada Linguisticae: 325-356.
- López Alonso, C. (2007). "De la teoría a la práctica. Procesos de contextualización en la intercomprensión" en F. Capucho, A. Alves de Paula Martins, Ch. Degache, Ch y M. Tost M. (eds) *Actas do Colóquio Diálogos em Intercomprensão*. Lisboa: Católica Editora.

- López Alonso, C. (2006) “Solás o la reducción de un conflicto entre dos estereotipos” en M. Ramond (ed) *La femme existe-t-elle? ¿Existe la mujer?*. México, París: ADEHL, RILMA 2: 75-85.
- López Alonso (en prensa). “Una mirada histórica a la subjetividad de las mujeres universitarias. Análisis de una experiencia”. En *Las mujeres universitarias*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Malinowski, B. (1922/1976) *La Teoría Científica de la Cultura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Manovich, L. (2001/2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Nuchèze, V. de. (2004). “La rencontre interculturelle. Impasses, sentiers balisés et chemins de traverse”. In V. de Nuchèze (dir), *Lidil n°29*, Grenoble: Lidilem :11-41.
- Sapir, E (1949/1967) *Anthropologie*. París: Minuit.
- Tarde, G. (1898). *Les lois sociales. Esquisse d'une sociologie*. París : Alcan.
- Trompenaars, F. (1993). *L'entreprise multiculturelle*. París : Maxima.

## Referencias en Red

- Boix, M. “Feminismos, comunicación y Tecnologías de la Información”.  
[http://www.mujeresenred.net/m\\_boix-feminismo\\_y\\_comunicacion.html](http://www.mujeresenred.net/m_boix-feminismo_y_comunicacion.html)
- Boix, M. “La comunicación como aliada: tejiendo redes de mujeres”.  
[http://www.nodo50.org/ameco/Tejiendo\\_redes\\_de\\_mujeres.pdf](http://www.nodo50.org/ameco/Tejiendo_redes_de_mujeres.pdf)
- Boix, M. “Sociedad Civil y Redes de Mujeres en las Nuevas Tecnologías de la Información”.  
[http://www.mujeresenred.net/m\\_boix-tic-sociedad\\_civil\\_y\\_redes\\_de\\_mujeres.html](http://www.mujeresenred.net/m_boix-tic-sociedad_civil_y_redes_de_mujeres.html)
- Consejo de Europa (2007) *Le Livre blanc sur le dialogue interculturel*.  
[http://www.coe.int/dg4/intercultural/Source/Consultation\\_document\\_FR](http://www.coe.int/dg4/intercultural/Source/Consultation_document_FR).
- Miguel, A. de, Boix, M. “Los géneros en la red: los ciberfeminismos”.  
<http://www.mujeresenred.net/IMG/pdf/ciberfeminismo-demiguel-boix.pdf>.
- Muñoz, L. “La red en femenino: las feministas tejiendo redes por la igualdad. Red, mujer y política”.  
[http://www.mujeresenred.net/l\\_munoz-nuevas\\_tecnologias\\_y\\_politica.html](http://www.mujeresenred.net/l_munoz-nuevas_tecnologias_y_politica.html)
- Muñoz, L. “Genero y Derechos en Internet”.  
<http://www.apc.org/espanol/rights/gender/index.shtml>
- Anfossi Gómez, K. “Estudios radio, feminismo y género en la Internet. Sobre la historia de FIRE: Trascendiendo fronteras – Mujeres en Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación. Por Katerina – Radio Internacional Feminista –FIRE. <http://www.comunica.org/tampa/docs/anfossiesp.doc>
- Rubio Liniers, Mª. C. “La imagen de la mujer en Internet”. Ponencia en *La mujer virtual*.  
[http://www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/cruz\\_rubio.html](http://www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/cruz_rubio.html).

---

## Notas

<sup>1</sup> He recogido un interesante corpus de textos enviados por la red el 8 de marzo de 2007 que, de por sí, exigirían un estudio individualizado. Para esta comunicación, y por razones de espacio, utilizaré únicamente dos ejemplos que representan visiones diferentes de imágenes de mujeres.

<sup>2</sup> No me es posible desarrollar los paradigmas interaccionistas de la acción colectiva e individual ni los diferentes acercamientos teóricos por alejarme del tema; merecen un especial interés las propuestas de la Sociología fenomenológica de A. Schütz, las de E. Goffman, la Etnometodología de H. Garfinkel o los Análisis conversacionales.

<sup>3</sup> El término de contextualización tiene su origen en la Sociolingüística interaccional de Gumperz (1982, 1992) que defiende que los enunciados pueden interpretarse de diversas maneras según el tipo de actividad que se esté realizando, de ahí que la diversidad lingüística no es solamente un modo de comportamiento sino que se trata, además, de un instrumento de comunicación.

<sup>4</sup> Muchielli (2005: 45-90) establece una relación entre la noción de contextualización primaria y (i) los planteamientos teóricos de de la Psicología fenomenológica y su sistema de pertinencias -en la línea de Schutz o de marco de experiencias de Goffman-, (ii) la búsqueda de la forma - Köhler, Koffka o Guillaume-, (iii) la tipificación de situaciones de la Sociología -Berger y Luckmann, (iv) el enfoque etnometodológico de Garfinkel, y (v) el marco sociocultural de referencia de Bruner.

<sup>5</sup> En un principio se llamó el Día Internacional de la Mujer Trabajadora, idea que surgió a finales del siglo XIX durante la época de la industrialización. En una declaración del Partido Socialista de los Estados Unidos de América, el día 28 de febrero de 1909, se celebró el primer Día Nacional de la Mujer, que se siguió conmemorando el último domingo de febrero hasta 1913. En 1910, durante la Segunda Internacional Socialista, se proclamó, en Copenhague, el Día de la Mujer Trabajadora como homenaje al movimiento femenino a favor de los derechos de la mujer y para tratar de conseguir el sufragio femenino universal. En 1911, se celebró por primera vez en Alemania, Austria, Dinamarca y Suiza el Día Internacional y, además de pedir el derecho de voto, se exigía también el derecho al trabajo sin discriminación laboral. El 25 de marzo de ese mes morían en un trágico incendio en una fábrica textil en Nueva York 140 trabajadoras, la mayoría de ellas inmigrantes judías e italianas, que protestaban por los bajos salarios y las pésimas condiciones de trabajo. En vísperas de la Primera Guerra Mundial -1913-1914- y en el marco de los movimientos en pro de la paz, las mujeres rusas celebraron mítines para protestar por la guerra y, ante la gran cantidad de muertos, en 1917, se declararon en huelga de “pan y paz”. El Zar abdicó y el gobierno provisional concedió a las mujeres el derecho de voto -23 de febrero de 1917. Desde esa época, se celebra el Día Internacional de la Mujer, que fue adquiriendo una nueva dimensión en los países desarrollados, especialmente con las cuatro conferencias mundiales sobre la mujer. La Carta de las Naciones Unidas, firmada en San Francisco en 1945, fue el primer acuerdo internacional que proclamó que la igualdad de los sexos era un derecho humano fundamental. En todos esos años, las Naciones Unidas han actuado en cuatro direcciones concretas para mejorar las condiciones de la mujer con: (i) el

---

fomento de medidas legales; (ii) la movilización de la opinión pública y medidas internacionales; (iii) la capacitación e investigación, incluida la reunión de datos estadísticos desglosados por sexo; y (iv) la ayuda directa a los grupos desfavorecidos. Actualmente, uno de los principios esenciales de la labor de las Naciones Unidas es que no puede darse una solución duradera a los problemas sociales, económicos y políticos de la sociedad sin la participación y plena habilitación de las mujeres del mundo. En 1975, Las Naciones Unidas proclamaron el Año Internacional de la Mujer y, desde esa fecha, se celebra el 8 de marzo, tanto a nivel local como nacional "para conmemorar la lucha histórica por mejorar la vida de la mujer".

6 Ya en la Antigua Grecia, en la comedia de Aristófanes, *Lisistrata*, se relata como esa ateniense quiere lograr que los lacedemonios y los atenienses lleguen a un entendimiento y se termine la guerra; para ello, reúne a las mujeres del Ática y de las principales ciudades de Grecia y les hace jurar que rechazarán a sus maridos hasta que se firme la paz. Se entablan negociaciones, las dos ciudades firman un tratado, y los maridos recuperan a sus esposas.

7 En el apartado 19 se precisa "Cómo las organizaciones internacionales como el Consejo de Europa pueden sostener iniciativas locales y nacionales para promover la diversidad cultural, el diálogo intercultural y sociedades cohesivas y de igualdad entre hombres y mujeres".

8 Esa noción de globalidad, sin embargo, no debe inducirnos a pensar que la globalización de las comunicaciones o la democratización de su acceso representan la desaparición de las diferencias culturales o geográficas, ni tampoco podemos dejarnos llevar por la idea de que estamos ante una sociedad justa e igualitaria. No puedo tratar estos dos puntos por alejarme del tema.

9 Los movimientos feministas se manifiestan en el siglo XX como conjunto de teorías sociales y prácticas políticas en oposición a relaciones sociales pasadas y presentes. El feminismo nace como resultado de la desigualdad entre hombres y mujeres y justifica y defiende los derechos e intereses de estas últimas. Desde el feminismo se cuestionan la relación entre sexo y sexualidad, y las nociones de poderes político, social y económico. El movimiento feminista no constituye un espacio homogéneo y coexisten propuestas muy divergentes sobre objetivos y acciones políticas, según se opte por una visión radical, liberal, marxista, separatista, integral, libertaria, por el ecofeminismo...etc., o por los subtipos de feminismo de la igualdad y de la diferencia. A pesar de la gran disparidad de teorías y enfoques, la mayor parte de estos movimientos comparten un acercamiento holístico en la medida en que sostienen que las características biológicas, químicas, mentales, sociales, políticas, económicas, lingüísticas etc. del ser humano no se explican por suma de partes sino por intersección; es decir, el individuo no es una adición de componentes, es un todo, totalidad con relaciones claras, evidentes, incuestionables y otras ocultas, impalpables, misteriosas. Ya Aristóteles defendía que lo definitivo no existe, y que para conocer algo es preciso saber su origen, su significado y de qué manera funciona (López Alonso (en prensa).

10 La Organización Internacional del Trabajo (OIT) es la agencia tripartita de la ONU que convoca gobiernos, empleados y trabajadores de sus estados miembros con el fin de emprender acciones conjuntas destinadas a promover el trabajo decente en el mundo.

---

<sup>11</sup> Este trabajo forma parte del corpus recogido para el proyecto: *Un modelo hipermedia modular para la enseñanza de Lingüística general* (TIN2005-08788-C05-03 Entidad financiadora: DGICYT, que ha financiado parcialmente este trabajo.

<sup>12</sup> En el corpus se encuentra un gran número de textos en los que la visión de los hombres sobre las mujeres sigue siendo estereotípica con imágenes mentales muy simplificadas, ilógicas y negativas, clichés basados en comportamientos sociales muy trasnochados. He tratado este tema en “*Solas* o la reducción de un conflicto entre estereotipos” (en prensa).

<sup>13</sup> Por cuestiones de espacio no puedo detenerme en la función de la autoría en la red.

<sup>14</sup> Aparecidas en el diario *El País*.

<sup>15</sup> La segunda viñeta anuncia en letra pequeña: “mañana es el...” y fue enviada el 8 de marzo de 2007.

<sup>16</sup> Marcado gráficamente en el dibujo y en los dos puntos.

<sup>17</sup> La niña está preparando sus deberes y ese mundo representa la entrada de la cultura.

<sup>18</sup> Las marcas lingüísticas de género permiten esa identificación sin lugar a dudas.

<sup>19</sup> Semánticamente esa generalización podría interpretarse como /cualquier mujer tendría que pensar así/.

<sup>20</sup> Mafalda es el personaje principal de la historia creada por Joaquín Salvador Lavado, que firma Quino, en 1964; se trata de una niña de clase media argentina con una particular visión del mundo, preocupada por la humanidad, la paz mundial, y que critica con humor y sagacidad ese universo en el que vive.

<sup>21</sup> Pertenecen a libros, temas y épocas diferentes.

<sup>22</sup> No me detengo en los usos ortográficos por cuestiones de espacio pero se utilizan para marcar intensificaciones cualitativas y cuantitativas.

<sup>23</sup> El empleo de mayúsculas y de tamaños diferentes se focaliza en el intensificador ‘muy’, que potencia esa noción de sabiduría.

<sup>24</sup> Presente en la fotografía y en el uso del femenino.

<sup>25</sup> Se trata de una ironía que requiere tener bien identificados los tipos primarios de contextualización, para entender lo opuesto a lo dicho.

<sup>26</sup> En el mundo de las drogas este término de ‘chocolate’ se utiliza para ‘droga’.



Deuxième partie  
Segunda parte

*Les mutants*  
*Las mutantas*



## Oum Achraf, une femme entre mythe, rêve et réalité

EVELYNE ACCAD

*Écrivain, anthropologue, Paris-Beyrouth*

### **Banlieues du Caire**

Le 5 décembre 1992, je vais avec Negwa, dans le quartier populaire de Bashtil. Les taxis refusent de nous prendre. Finalement, l'un d'eux accepte. Je pensais que c'était très loin. En fait, ce n'était pas à plus de dix minutes d'où nous habitons, l'un des centres du Caire. Mais comme les routes de Bashtil ne sont pas asphaltées, sont défoncées, pleines de bosses, coupées de passages infranchissables, les voitures l'évitent. Pour arriver à Bashtil, nous suivons une branche du Nil, des kilomètres de saleté, de papiers sales, de poubelles, de vêtements lavés dans le canal que les femmes utilisent comme lavoir et de linges accrochés tout au long du canal. On nous dit qu'au Caire, comme dans toutes les grandes villes du Tiers monde, les problèmes d'eau sont énormes.

Le taxi nous laisse à l'entrée du quartier. Negwa me prend la main comme pour me donner du courage, mais aussi parce que nous passons par des endroits difficilement praticables: routes couvertes de boue, égouts à ciel ouvert, maisons de terre dans lesquelles on aperçoit des chèvres, des ânes, des poules, même quelques vaches, tous animaux mélangés aux habitants dans une odeur fétide d'égout. Au centre, entre deux rangées de maison de terre, un grand espace coupé par de nombreux égouts, planté d'énormes choux comme je n'en ai jamais vu de ma vie. Paysage apocalyptique. Impression de fin du monde, d'un mal irréparable envahissant l'espace, de pauvres gens sont acculés à la misère, à la maladie qui ronge lentement la nature et la beauté de la vie.

Nous bifurquons en direction d'un bâtiment, escaladons des collines d'ordures et de boue pour atteindre l'entrée. Une femme, d'une trentaine d'années, est assise sur les escaliers, vêtue d'une robe paysanne, colorée, un fichu noir sur la tête. Elle nous fait entrer dans une première pièce où sont assis ses enfants avec une autre femme, en face d'une télévision en noir et blanc. Puis nous pénétrons dans la pièce adjacente: deux lits côte-à-côte, coussins et couvertures gris et tâchés, armoires ouvertes où tout est entassé pèle mèle, odeur fétide difficilement supportables, mouches partout. Latifa nous fait asseoir sur l'un des lits, apporte une chaise sur laquelle elle s'assoit, et deux petites bouteilles de Coca-Cola. Elle a l'air

mal-à-l'aise. Negwa la rassure de sa douce petite voix. La femme commence à nous raconter sa vie, la mort de son mari trois ans plus tôt, ses cinq enfants, leur école, leurs maladies, elle ne voit jamais le médecin même pas pour ses accouchements. Je lui demande si elle aimerait se remarier. Elle pleure, et nous pleurons toutes ensemble. J'aimerais aller plus loin, trouver le nœud de cette douleur que je sens si vive dans cette femme, mais Negwa continue à poser des questions sur sa vie, ses enfants, la rassurant, la bénissant au nom de Dieu chaque fois qu'elle évoque ses malheurs.

Le 6 décembre 1992, avec Negwa je vais dans un autre quartier populaire du Caire: Al Ard Al Gam'a. Le mari de Soumaya que nous devons interviewer, nous accompagne pour nous montrer le chemin. Le quartier est un peu moins sordide que Bashtil, mais tout de même terriblement déprimant. Je me dis: « Le Caire, ville poubelle ». Aspect, de pauvreté et de misère qu'habituellement on ignore dans cette ville fascinante, mais qui se trouve là, à deux pas des quartiers centraux du Caire. Comme dans beaucoup d'autres villes du Tiers monde, océans de misère et îlots d'opulence. Poubelles partout, montagnes et montagnes de poubelles. Ici aussi, les routes ne sont pas asphaltées. D'abord, relativement larges, poussiéreuses, sablonneuses ou boueuses, elles se rétrécissent ensuite progressivement, deviennent de plus en plus étroites. Pas une voiture, ou presque, ne s'aventure dans ces montagnes de poubelles où des corps putréfiés de chats, de rats et d'autres animaux se décomposent, où des nappes de mouches sont soulevées à chaque pas, où une odeur de mort, fétide envahit l'espace. Collines de poubelles jamais ramassées, parfois brûlées et recouvertes de sable par les habitants lassés, nous dit-on, d'attendre la bonne volonté d'un État qui les a abandonnés. Quelques fois nous devons escalader l'une de ces collines pour traverser la rue. J'ai peur de glisser sur des pelures d'oranges, de bananes, je fais tout pour éviter l'odeur fétide, les mouches, les chats maltraités, les chèvres et les moutons qui sont conduits là pour brouter les restes de nourriture en décomposition. Je prends la main de Negwa. Suivant les recommandations de Negwa, j'ai mis un fichu sur la tête pour ne pas me faire remarquer comme à Bashtil. Lorsque nous entrons dans le bâtiment, une femme nettoie les escaliers, tout est propre. L'appartement où notre guide nous a conduit et nous fait pénétrer, est bien arrangé et propre. Il nous le fait visiter. C'est un logement assez spacieux avec un salon, une salle à manger, une cuisine, une salle de bains, deux chambres à coucher. Il est relativement bien meublé. Dans l'une des chambres à coucher, deux affiches typiques de ce goût populaire que j'ai déjà remarqué au Liban et dans d'autres pays du Moyen-Orient: Des enfants européens joufflus, avec des têtes disproportionnées, quelques fois des larmes dans les yeux. Qu'est-ce que cela peut signifier? Pourquoi aime-t-on de pareilles affiches, qui me

paraissent si laides? Que peuvent-elles bien représenter dans l'imaginaire égyptien ou libanais? Qu'évoquent ces images? Pourquoi des bébés joufflus qui n'ont rien à voir avec la société arabe? Dans cet univers dantesque, les habitants rêvent-ils d'un paradis d'anges blonds? Mais alors, pourquoi des larmes si souvent aux yeux de ces enfants? Les habitants ont-ils besoin d'être consolés face à leur misère quotidienne, de pouvoir se dire que la misère existe aussi dans les sociétés d'opulence?

La femme que nous devions voir n'est pas là. Nous allons chez ses parents où se célèbre un *mawlad* (naissance); c'est le septième jour après l'accouchement de l'épouse du frère. Toutes sortes de rituels sont pratiqués à cette occasion. L'un d'eux est le fameux *moughli* (sorte de pudding de riz, parfumé à la fleur d'orangers, décoré de noix, d'amandes, de pignons, etc.) qu'on rencontre aussi au Liban; ici il s'appelle autrement. L'appartement est rempli d'enfants, de photos de mariage, de photos d'enfants. Nous parlons avec la famille, on nous sert du *moughli*, puis on nous fait entrer dans la chambre à coucher où se trouvent exclusivement des femmes; elles poussent des *you you*. La femme qui vient d'accoucher porte une robe de chambre. Elle est très pâle. Les autres femmes ont posé l'enfant sur le sol. L'une d'entre elles a apporté une cloche lourde et épaisse, on la fait tinter aux oreilles de l'enfant. Une autre femme a apporté un gros couteau de cuisine emballé dans une serviette, on le pose près de l'enfant. La mère doit passer sept fois au-dessus du corps de son enfant en disant: « Que tu sois fort et obéisse à ton père! » tandis que l'assemblée chante et pousse des *you you*. Mais l'une des femmes crie: « Que tu obéisses à ta mère! »

Nous retournons ensuite à la maison de Soumaya qui semble pressée de nous parler. Elle a beaucoup de ressentiment contre son mari et veut se plaindre auprès de nous de sa conduite. L'homme doit se rendre compte de ses intentions; il ne veut pas nous laisser seules et insiste pour être présent durant l'interview. Il s'est assis à côté de nous. Negwa le prie de partir. Il quitte la pièce en laissant la porte entrouverte, et s'assoit juste de l'autre côté. Negwa lui demande de ne pas nous espionner, *la toujassousna*, et ferme la porte. Quelques minutes à peine plus tard, il ouvre à nouveau la porte pour nous apporter du Nescafé, puis un jus d'orange qui est beaucoup trop sucré. Il devait s'occuper de l'enfant pour que nous ayons la paix durant l'interview, mais il est trop heureux de voir l'enfant venir constamment nous interrompre pour une raison ou une autre. Il ne voulait vraiment pas que sa femme nous parle et cet entretien nous a demandé beaucoup de peine.

Le 12 décembre 1992, je vais avec Negwa dans le quartier populaire de Bahteen, beaucoup plus loin que les quartiers visités auparavant. Il ressemble à Bashtil avec ses égouts à ciel ouvert, ses rues très étroites. Oum Hanane, la femme qui nous reçoit, a 39-40 ans. La petite pièce qu'elle habite avec ses trois filles et son mari, est à peine plus large qu'un

minuscule studio, et lui sert à tout. Elle nous fait asseoir sur l'un des deux lits qui occupent pratiquement toute la pièce. Entre les deux lits, une cuisinière composée de deux réchauds à gaz, pas de frigo; une étagère, placée au-dessus du lit où nous sommes, porte une télévision qui passe un film américain. Oum Hanane ne sait ni lire ni écrire. Elle cuisine lorsque nous arrivons. Elle insiste pour que nous mangions, bien qu'il ne soit que cinq heures de l'après-midi; nous avons déjà mangé, et n'avons vraiment pas faim. Elle insiste, se fâche lorsque nous refusons. La chambre est tapissée de différents papiers verts, superposés. Oum Hanane est chaleureuse, elle nous embrasse. Elle place devant nous toutes sortes de plats, gros macaronis cuits dans une sauce tomate, grosses fèves cuites aussi dans une sauce tomate, fèves d'une autre sorte baignant dans une sauce grasse, viande, poulet qu'elle est en train de cuisiner dans de la graisse. Elle nous force à manger. Tout est propre, nous dit-elle, et elle nous montre ses ustensiles d'un étain brillant comme l'argent; signe de propreté me dit Negwa. Je n'ai vraiment pas faim, non seulement parce que nous venons de manger, mais aussi parce que l'odeur nauséabonde d'égout et de poubelle, la saleté du quartier que nous venions de traverser m'ont complètement coupé l'appétit. Je me force à avaler quelques bouchées pour ne pas vexer cette femme qui probablement a dépensé son budget d'une semaine pour nous recevoir. Elle nous apporte de l'eau dans un récipient qui brille comme tous ses ustensiles. Tout le monde boit dans ce bol en étain, mais elle nous donne des verres.

Hanane, l'aînée de ses filles, arrive de l'école. Il doit être six heures du soir. On nous explique qu'en raison du manque de classes, l'école reçoit à tour de rôle les différentes catégories d'âge des enfants. Les plus jeunes y vont le matin. Hanane ne veut pas manger non plus. Elle est belle Hanane avec sa longue tresse qui atteint presque la taille, et son uniforme bleu marine. Elle s'assoit sur l'autre lit pour faire ses devoirs. La seconde fille la rejoint sur le lit pour faire aussi ses devoirs. La dernière est la petite gâtée de la famille.

Oum Hanane s'assoit avec nous sur le lit pour répondre à nos questions. La petite dernière pleurniche pour attirer notre attention. Sa mère la frappe, elle crie plus fort réclame son père. Oum Hanane nous raconte sa vie, son premier mariage, son divorce pour épouser ce deuxième homme qu'elle semble aimer. Elle prend la pilule parce qu'elle ne veut pas d'autres enfants; pourtant elle n'a que trois filles de son second mariage et, dans cette société, les garçons sont importants, mais elle a un fils du premier mariage et ça suffit. La pilule lui donne des maux de tête. Tandis qu'elle parle, elle désigne une moitié de sa tête. Elle sait qu'après 35 ans, on ne doit pas prendre la pilule sans la supervision d'un médecin, mais, dit-elle, elle est trop paresseuse pour le faire. Elle tient ces informations de la télévision qui dit aux femmes ce qu'elles doivent

faire. Je lui demande comment elle parvient à payer la pilule chaque mois. Elle ne coûte que cinq piastres par mois. Ses filles toussent. Je me demande si ça ne provient pas de la pollution (j'ai remarqué, tout près du quartier, une fumée noire qui s'échappe de la cheminée d'une usine qui produit des briques). Une bouteille de sirop pour la toux est posée sur l'étagère, Oum Hanane nous la montre en disant qu'elle n'aime pas prendre des médicaments. Elle montre aussi le petit sachet à pilules qui circule parmi les enfants.

Je l'interroge sur l'excision. Elle me dit que l'excision se pratique et qu'elle fera exciser ses filles. Pourquoi cela doit-il se faire? Réponse: c'est plus joli et plus propre. Je lui demande si ça ne fait pas mal. Elle ne répond pas et Negwa ne poursuit pas l'interrogation sur le sujet. On demande à Oum Hanane ce qu'elle souhaite pour ses filles. Elle veut que la première soit ingénieur, la deuxième médecin et la troisième hôtesse de l'air. Paul me fait plus tard remarquer que Oum Hanane recherche des ailes, un moyen pour s'envoler, de s'élever plus haut à travers ses filles, la petite dernière en particulier. Je me demande comment ces filles parviendront à réaliser leurs propres rêves alors qu'elles vont subir une mutilation génitale avant même d'avoir pu connaître leur propre corps.

## **Oum Achraf**

### **Extraits de l'entretien et commentaires**

#### **(1) – Mariage**

Oum Achraf est mariée à 12 ans par sa famille; trois ans plus tard elle a un garçon. Un an après, son mari meurt. Elle travaille.

**Oum Achraf:** La femme chez qui je laissais habituellement mon fils avait un frère. Il a commencé à me suivre partout. Partout. Problèmes. Batailles. Par exemple, si je prenais l'autobus, il était là. Ça me fatiguait beaucoup. Les gens du quartier alors lui ont demandé. « Qu'est-ce que tu lui veux? » Ce qui m'effrayait le plus, c'était le mariage, à cause de mon fils. Mais lui disait, « Elle sera ma femme! » Je ne le connaissais pas. J'étais effrayée quand il disait, « Je lui ferai ceci ou cela au visage »<sup>1</sup>. J'étais effrayée. Alors les hommes du quartier se sont rassemblés et m'ont dit: « Marie toi. C'est mieux que de travailler ». J'ai accepté. J'ai dit: « Je ne laisserai à personne le soin d'élever mon fils ». Il a répondu: « Je prendrai son fils ». Je ne le connaissais pas. C'est comme ça que je me suis mariée. Une semaine à peine s'était passée que je l'ai trouvé tard dans la nuit qui buvait, prenait des drogues, assis comme s'il allait s'endormir. Alors je n'ai pas arrêté de le harceler. Mon problème avec lui c'était surtout que je voulais un homme qui subvienne à mes besoins. Ainsi, il y avait toujours des problèmes. « Bien, braves gens, vous m'avez mariée, maintenant divorcez-moi. » Les hommes du quartier ne le pouvaient pas. Et jusqu'à présent, je n'ai pas pu divorcer.

## (2) – Désir d'amour

**Oum Achraf:** Depuis que ma mère est morte, je n'ai jamais pu trouver le repos. Je veux dire qu'une fois ma mère morte, je n'ai pas eu de repos. J'habitais d'abord chez ma belle mère [la deuxième femme de mon père]; en moins de trois ans, je me suis trouvée mariée. Aussitôt que j'ai été mariée ... Je ne savais pas ce que c'était le mariage ... J'ai quitté ma belle mère pour les parents de mon mari. Mon mari est mort. J'ai trouvé d'autres beaux-parents. Je ne peux trouver aucune tendresse, je ne connais personne pour vivre avec moi. Je voulais un homme pour me protéger. Un homme pour me prendre en charge.

**L'interviewer:** Ainsi, un homme ça n'a d'autre objet que de donner le bien-être. Si vous pouviez obtenir ce bien-être par le travail, un homme serait inutile?

**Oum Achraf:** Bien sûr, bien sûr! J'en aurais assez par moi-même. Aujourd'hui, j'ai un mari et je souffre.

**L'interviewer:** Et les sentiments, c'est quoi?

**Oum Achraf:** Ce n'est plus de mon âge les sentiments. Quand j'étais jeune, je n'avais déjà pas de sentiments, et je n'étais pas ... Je ne sais pas ce que c'est que l'amour, ou bien ...

**L'interviewer:** Mais vous avez été mariée. Avant que vous soyez mariée?

**Oum Achraf:** Ecoutez, jusqu'à présent, je n'ai pas ressenti l'amour ou ce genre de chose dont les gens parlent.

**L'interviewer:** Vous n'avez jamais aimé votre mari?

**Oum Achraf:** Non. Je vais vous dire. Ce n'est pas de l'amour. Je peux continuer notre vie en commun, je peux avoir de l'estime pour lui...

**L'interviewer:** Il y a une différence entre l'estime et l'amour?

**Oum Achraf:** Bien sûr! L'estime c'est ... Vous voulez dire que l'amour est plus fort? L'estime est plus forte que l'amour. On vous dit, « L'amour est un ouvrier miraculeux! » vous voyez. Moi, je pensais avec ma tête, pas avec mon cœur, ...

**L'interviewer:** Et votre relation à votre mari, c'était laquelle de ces deux choses?

**Oum Achraf:** Le respect et l'estime.

**L'interviewer:** Ça veut dire que vous l'aimiez puisque l'estime est plus forte que l'amour.

**Oum Achraf:** Non, l'amour peut conduire à la destruction, à la perte. Non, non, non! Je n'ai pas ressenti d'amour de sa part, parce que la cruauté ne permet pas l'amour.

**L'interviewer:** Qu'est-ce que l'amour pour vous?

**Oum Achraf:** Vous voulez dire que l'amour est sacrifice? Bien! Je me suis beaucoup sacrifiée...

**L'interviewer:** Alors, vous l'aimiez?

**Oum Achraf:** Non.

**L'interviewer.** Alors pourquoi vous êtes-vous tant sacrifiée?

**Oum Achraf.** Je vais vous le dire. Je me suis sacrifiée parce que je voulais vivre.

**L'interviewer.** Vous avez sacrifié quoi?

**Oum Achraf.** Les drogues, la boisson. Je remplissais ma mission. Mon devoir. Oui, bien entendu. C'était ça mon affaire. Sa famille ... vous voyez? Ainsi, je restais avec lui. Je lui rendais visite. Les commerçants ne font pas ça.

**L'interviewer.** Vous voulez dire que vous êtes restée avec lui quand il était en prison?

**Oum Achraf.** Oui, c'est ça.

**L'interviewer.** Et pourquoi vous êtes restée avec lui? Parce qu'il est votre mari?

**Oum Achraf.** Bien! Parce qu'il est mon mari. Mais il peut être cruel avec moi alors que je remplis mon devoir. Le devoir est loin de l'amour. Si je l'avais laissé tomber à ce moment, vous diriez que je suis une rien du tout.<sup>2</sup>

**L'interviewer.** Vous avez fait cela pour que les gens ne disent pas que vous êtes une rien du tout?

**Oum Achraf.** Non, pas pour que les gens ne disent pas cela. Je ne veux pas qu'on me regarde pour ce que je ne suis pas. Je remplis mon devoir. Je fais ce qu'intérieurement je sais qui satisfait Dieu avant de me satisfaire moi-même. Je reste avec lui, O Dieu, pour que la situation s'apaise. Mais il n'y a pas d'endroit où je puisse demeurer, pas de repos, pas de mère pour me serrer contre elle.

Similitude du sort de Oum Achraf et de beaucoup de femmes du Caire. La plupart des interviewées se plaignent de la dureté de la vie, de leurs maris. Elles vivent dans une société anémique: les hommes plus que les femmes s'individualisent, perdent le sens de leur responsabilités nourricières, la pression du groupe sur les individus cherche encore à s'exercer et cependant est impuissante à imposer des normes.

Oum Achraf a été mariée deux fois, ni la première ni la seconde fois, elle n'a choisi son mari, la famille, l'homme qui la poursuit de ses assiduités et de ses menaces, les hommes de son quartier ont finalement choisi pour elle. Toutefois, elle ne manque pas d'avoir une perspective sur le mariage. Un mari a pour fonction essentielle ce qu'elle appelle d'un terme générique, la protection : assurer la subsistance, prendre des responsabilités, protéger dans les relations sociales, soit des rôles dits traditionnels.

Elle dit avec insistance qu'elle n'a jamais pensé à l'amour et ne l'a jamais connu, mais la dénégation même montre qu'elle regrette cet amour qu'elle n'a pas eu et qu'elle aurait souhaité avoir un destin

individuel de femme. Son vécu est donc bien aussi celui d'une société anomique, située entre plusieurs normes.

### (3) – Nombre d'enfants

*L'interviewer.* Vous avez un garçon et une fille, combien d'enfants auriez-vous voulu avoir?

*Oum Achraf.* Seulement un garçon et une fille. Pour que je puisse bien les élever. Ça me suffit de voir les manières de mon fils et sa politesse. Je n'en dis pas du bien parce qu'il est mon fils. Je me ferais du souci à son sujet même s'il rentrait tard le soir, ou s'il traînait ici et là avec tel ou tel garçon. Je devais avoir un œil sur lui tout le temps, même s'il ne s'en rendait pas compte. Je ne lui permets pas de rester debout jusqu'à deux heures ou une heure du matin, et des choses comme ça.

Les hommes souvent se sont démis de leurs fonctions, et la communauté concrète (village ou quartier urbain) n'est plus là pour imposer aux jeunes des normes, pour socialiser dans le respect de règles établies.

Dans l'univers anomique où Oum Achraf est plongée, l'éducation des enfants repose principalement sur les femmes, même après l'âge de la puberté lorsque autrefois le garçon sortait du monde des femmes pour entrer dans celui des hommes. C'est dire que les conditions de la socialisation se sont profondément transformées.

La femme, la mère ne se contente en outre pas d'imposer ou de tenter d'imposer une règle morale. Ainsi, dans d'autres passages, on voit Oum Achraf très préoccupée de la réussite scolaire de ses enfants; elle ne s'en remet pas au destin, elle veut forcer le destin, et rêve pour son fils une réussite professionnelle que la structure économique et sociale rend pourtant très incertaine.

### (4) – L'économie des pauvres

*Oum Achraf.* Les hommes du quartier parlaient souvent à mon mari. Ils lui disaient : « Aujourd'hui on est jeune, mais chacun vieillit ». Alors il est allé en Arabie Séoudite. Moins d'un mois après, il m'a écrit pour me dire, « J'ai mal à l'œil, et je ne peux pas t'envoyer d'argent ». Alors je lui ai dit de revenir. Il est revenu. Ma sœur m'a dit, « Il va jouer. Il va te faire souffrir à nouveau ». Je lui ai répondu, « L'assister lorsqu'il a mal aux yeux, est mieux que de le laisser bourlinguer ».

Il avait une inflammation. Et quelqu'un qui travaillait avec lui, lui avait dit de mettre du citron. Mais le citron avait empiré le mal et causé un ulcère. Toujours est-il qu'il est revenu au bout d'un mois et nous n'avions pas d'argent. Alors j'ai commencé à vendre mes affaires. Parmi mes amies, bien entendu. Mes bracelets, etc.

Malgré tout, je restais auprès de lui. Et le Dr. Hashim Fou'ad était auprès de moi. Par exemple, il ouvrait son cabinet et me donnait des médicaments gratuitement. Lorsque je lui dis : « Dr., je ne peux pas faire face à l'opération, » il me dit : « Amenez-moi votre mari à l'hôpital public et je l'opérerai ».

Quand il me dit que mon mari doit être opéré, je lui dis : « Dr., je ne suis pas fonctionnaire. Je veux dire les opérations sont chères », alors il me dit : « Ne vous inquiétez pas. Amenez-le moi et ne vous inquiétez pas ». Je veux dire qu'il m'a beaucoup aidée à l'hôpital.

Mon mari a alors retrouvé ses yeux. J'étais comme une infirmière pour lui. Mais il y avait toujours des problèmes avec sa famille. Et je ne pouvais pas me débarrasser de lui, des problèmes et de lui! Les deux, parce qu'il est du genre passif; rien n'est important pour lui. Ou bien ... il voit un problème, il va au café.

Après qu'il fut revenu d'Arabie Saoudite, il a arrêté de travailler. Alors je suis entrée dans des « coopératives »<sup>3</sup> et je l'ai laissé aller au café. Notre quartier est commerçant; les gens font dans l'habillement. Alors je suis rentrée dans une coopérative, et je lui donnais l'argent. J'avais un frère qui avait l'habitude de se rendre au Kuweit. Quand je lui écris que j'ai besoin d'argent, il m'en envoie. Aussitôt qu'il m'avait envoyé l'argent et que je prenais l'argent de la coopérative, j'achetais pour mon mari un lot de vêtements, et il les vendait à la sauvette dans la rue. Il est devenu marchand petit à petit ...

Oui! Je n'avais pas placé dès le début toute la charge sur ses épaules. Aussi, lorsque mon frère m'envoyait de l'argent, et j'avais aussi une sœur qui avait l'habitude de ... quand ils m'envoyaient de l'argent, je ... tout le monde allait à Port Saïd<sup>4</sup>, je lui donnais de l'argent pour m'acheter un douzaine de chemises ou une douzaine de n'importe quoi à Port Saïd. Je prenais les choses qui avaient été achetées et les donnais à quelque magasin voisin, et je faisais un bénéfice, un bon bénéfice de ces produits qui n'étaient pas fabriqués en Égypte.

Je me suis ainsi trouvée avec de l'argent entre les mains. Je faisais un bénéfice. Et je ne me privais de rien puisque j'avais de l'argent entre les mains. Tout comme j'achetais une pièce de vêtement pour mon fils, j'en achetais aussi une pour mon mari, pour qu'il ne puisse pas dire : « Elle a acheté quelque chose pour son fils, mais pas pour moi ». Je ne faisais pas de différence entre eux pour qu'il ne hâisse pas mon fils. J'avais très peur pour mon fils. De toute façon, je tenterai n'importe quoi pour gagner ma vie, ainsi ... c'est une vie qui se termine dans ... (*sa voix montée*) c'est une vie qui se termine dans la mort ... Je veux dire que je ne peux trouver aucun repos (*rahti*). Non, cette vie qui a été la mienne, *c'était* la mort. Quoi qu'il en soit, j'ai vendu mes vieux meubles; j'ai refait mon appartement et l'ai arrangé. Je me disais, « Ces choses sont à moi. Si quelque chose m'arrive, elles seront pour mon fils ».

Ainsi, j'apportais des produits de Port Saïd avec mon propre argent. Puis il s'en est aperçu. Il a demandé : « D'où vient cet argent ? » Je lui ai dit la vérité, plutôt que de la lui laisser apprendre par quelqu'un d'autre. Je lui ai dit que je demandais à ceux qui venaient de Port Saïd de m'apporter des produits. Comme ça, il a su.

Il n'était pas mécontent parce que je ne le chargeais d'aucune responsabilité. La seule chose, je ne devais pas me trouver dans la rue pour vendre la marchandise. Il m'a présenté un travailleur à la journée pour se tenir derrière l'étalage ou la carriole, et mon mari faisait le compte avec lui chaque soir. L'important c'est que je ne descende pas dans la rue. Je prends seulement les produits de celui qui les rapporte de Port Saïd et je les leur remets. Je m'en tirais.

Dans ce passage, se donne à voir tout un pan de l'économie des pauvres, de ceux qui sont exclus de l'économie formelle, instituée. Ils s'accrochent à la vie, « au concret le plus extrême ». C'est ce qui produit ce que l'on appelle l'économie parallèle : émigration vers les pays pétroliers, jeu et drogue, solidarité familiale, contrebande de devises, pratiques de coopération financière, micro échange marchand, multitude des intermédiaires qui tous ne peuvent que vivre chichement.

Une femme est ici située au centre de cette pratique économique; elle parvient à concilier son statut dit traditionnel avec la maîtrise d'un réseau de micro échange marchand, à se constituer malgré difficultés et interdits, les bases d'une autonomisation individuelle. Dans son cas, cet effort malheureusement échoue après une période de réussite.

##### **(5) – Désir d'individuation et attente de solidarité**

*Oum Achraf*: Dans les quartiers pauvres, les gens parlent d'une femme divorcée : « Elle est sortie, elle est rentrée, elle a fait ceci ou cela... », une mauvaise réputation. Si elle est sortie et rentrée tard : « Où était-elle, elle se conduit mal ». Il n'y a de repos nulle part dans la vie.

Dans les quartiers où vous vivez, ça ne fait pas de problème. Parce que vous sortez, vous rentrez, les maisons sont fermées, les appartements sont fermés, ce n'est pas comme dans les quartiers pauvres, « elle est sortie » ou « elle est rentrée » ou « elle est légère » ou « personne ne la contrôle ». Dans les quartiers riches, on sort en pensant à ses propres affaires, sans s'occuper des voisins. Si une fois, il vous dit « Bonjour », la prochaine fois vous ne le verrez pas. Ils s'occupent de leurs propres affaires.

*L'interviewer*: Mais s'il y a une difficulté, vous avez besoin des gens!

*Oum Achraf*: S'il y a une difficulté et que vous n'appellez pas votre voisin immédiat, il ne s'en apercevra pas.

*L'interviewer*: Les quartiers pauvres ont des avantages.

**Oum Achraf.** L'avantage est que si l'on tombe malade, même si vos beaux-parents ne sont pas bons, les voisins savaient que j'étais malade. Un autre avantage d'un quartier pauvre, ils se battent entre eux et ce n'est pas un problème, mais si quelqu'un les agresse, ils font bloc. Dans les quartiers riches, chacun ferme sa maison. Personne ne vous reproche si vous êtes divorcée. On ne vous fait pas de reproche.

Si j'avais un diplôme, je ne souffrirais pas. Je travaillerais avec mon diplôme. Je ne souffrirais pas. Mon diplôme me dispenserait du besoin d'un homme ou de quelqu'un d'autre, je n'aurai pas besoin de quoique ce soit, de qui que ce soit.

**L'interviewer.** Pourquoi, à votre avis, au Caire, les gens ont-ils arrêté de se soucier les uns des autres?

**Oum Achraf.** La cupidité. Celui qui a de l'argent ne se soucie pas de celui qui est dans le besoin. Il ne fait que s'en vanter.

**L'interviewer.** C'est à cause du manque de foi?

**Oum Achraf.** Manque de foi, manque de ... Je veux dire, je ne m'occupe pas de mon voisin, je ne m'occupe pas des pauvres, je ne crains pas Dieu. Des gens donnent la *zakab* quand ils sont dans les difficultés pour que Dieu les en sorte. Rien de plus. Pour qu'il les sorte des difficultés, mais pas pour aider les créatures de Dieu. Ça ne vient pas de la conscience. Rien. Au moment du tremblement de terre, ils priaient tous et s'enfuyaient, et puis après, retour à la normale.

L'ambivalence de Oum Achraf apparaît de façon remarquable dans ces réponses. D'un côté, elle souffre de la pression du groupe et voudrait s'en libérer, elle rêve d'une société où elle aurait pu s'affirmer indépendamment, s'épanouir. De l'autre, elle regrette l'absence de solidarité, le désir d'enrichissement individuel, la disparition des sentiments et de la pratique de l'équité qui, au milieu de ses difficultés, la laissent démunie.

## (6) – Rapports avec la justice

Le mari de Oum Achraf a pris une seconde épouse, a emporté tous les biens de Oum Achraf, et est parti sans laisser d'adresse. Oum Achraf le cite en justice pour obtenir le divorce et la restitution de ses biens. Elle prend un avocat.

**Oum Achraf.** L'avocat m'avait pris de l'argent. Alors quand je suis allée [au tribunal], j'ai cherché mon avocat parmi les avocats et ne l'ai pas trouvé. J'ai trouvé son employé ... ce n'est même pas son employé, son portier! ... Je lui ai dit : « Où est l'avocat, oncle Ali? » Il me dit : « Reste tranquille! » Je lui ai dit : « Il n'est pas venu? J'ai payé un avocat pour m'assister, pour lui dire mes problèmes afin qu'il m'assiste ». Il me dit : « Vas-tu rester tranquille ou je te gifle? » Je vous jure, comme je vous le dis! Alors je me suis dit : « Je ne dois pas me disputer avec un vieil homme » et je suis allée à l'audience. Le juge m'a appelée ainsi que mon

mari. Il n'était pas là, il avait envoyé son avocat. Le juge a dit à son avocat : « C'est celle-là la femme? » Il a dit : « Oui ». Il a dit : « Que fait son mari? » Il a dit : « C'est un pauvre homme qui frappe à la porte de Dieu » et je ne sais quoi. Le juge lui a dit : « Nous frappons tous à la porte de Dieu. Je pourrais posséder un bureau de commerce international et pourtant frapper à la porte de Dieu! » Le juge a ainsi vraiment répondu à l'avocat de mon mari. Il m'a demandé : « Combien de temps avez-vous été mariée avec lui? » J'ai dit : « Depuis 1970 ». Il m'a demandé : « Est-ce qu'il a une seconde épouse? » J'ai dit : « Oui ». Il a demandé : « Est-ce qu'il a des enfants de vous? » J'ai dit : « Non ». Je lui ai dit exactement ce qui était arrivé. Il a demandé : « Quel est son revenu? » J'ai dit : « Au moins ... ». Il m'a d'abord demandé : « Que fait-il? » J'ai dit : « Il fait du commerce avec les produits de Port Saïd ». Il a demandé : « Quel est approximativement son revenu? » J'ai dit : « Au minimum 800 Livres ». Il a alors écrit tout cela. Son avocat a dit : « Il y a un ordre judiciaire d'obéissance »<sup>5</sup>.

Et il m'a poursuivie pour obéissance, mais il m'a donné une fausse adresse. Il me poursuivait pour obéissance, mais il ne me donnait pas la bonne adresse. Si bien que l'affaire n'en finissait pas. J'avais un ordre sans connaître l'adresse.

Ce passage dit en peu de mots toutes les difficultés que les pauvres et les femmes, tout particulièrement, rencontrent pour se faire rendre justice. Avocats malhonnêtes et règles de droit très défavorables à la femme.

### (7) – Religiosité. L'intercession des saints

**Oum Achraf.** J'aurais désiré faire un pèlerinage mineur, et puis le grand pèlerinage. Et mourir auprès du prophète et être enterrée auprès de lui. C'est mon souhait. Marier mon fils, aller au pèlerinage et mourir auprès du prophète. C'est ce que je demande, c'est ce que je demande à Dieu.

**L'interviewer.** Et lorsque vous êtes en peine, vous allez rendre visite à Al-Husain?<sup>6</sup>

**Oum Achraf.** J'aime rendre visite à Al-Husain et à la vénérée Al-Zaynab. Il suffit d'y écouter le Coran pour me retrouver. Lorsque je me concentre sur les mots de Dieu, quelque chose en moi remue. En ces moments, je me dis, Maître Husain est pur. C'est un homme de Dieu. Je lui demande quelque chose pour qu'il transmette ma requête à Dieu. De lui, Dieu peut l'accepter parce qu'il est pur. Je dis ainsi : « Oh, Maître Husain soyez mon intercesseur auprès de Dieu, faites seulement que je reprenne mes affaires, que je n'ai besoin de personne, afin que mon fils réussisse ». Al-Husain est pur. Son grand-père est le prophète, ce qui veut dire qu'il est plus près de Dieu que moi. Que suis-je, comparée à

quelque chose comme ça? Ce qui ne signifie pas que je ne suis pas bonne ou quoi. Quoi que je fasse, je ne peux le faire comme ces gens-là. Personne n'a souffert pour la cause de l'islam autant que le prophète, personne n'a été humilié autant que lui. Que suis-je par rapport à lui? Que suis-je par rapport à lui?

Le recours à l'intercession des saints est demeuré vivant chez Oum Achraf, de même que le rapport de *do ut des* avec les puissances célestes. On les retrouve partout sur les rives de la Méditerranée et sans doute beaucoup plus largement. L'un et l'autre sont mal considérés par les ulémas, ils appartiennent à la religiosité populaire. La religiosité populaire affirme par là son autonomie par rapport à la religion savante et aux clercs.

Tant le culte des saints que le *do ut des* tendent à disparaître dans les sociétés contemporaines, parce qu'ils étaient liés à la notion d'équité dans la société, ils étaient la projection dans le ciel de la règle que le groupe se donnait. Mais aujourd'hui la notion d'équité elle-même disparaît avec les communautés concrètes.

#### (8) – Dieu et la pauvreté

**Oum Achraf.** La pauvreté n'est pas une disgrâce. Mais, dans l'état de notre islam, c'est un opprobre, et ils ne vous assistent pas. Pauvreté! Vous remerciez Dieu quand avez votre foi et votre Islam et assez d'argent à dépenser. Vous n'avez besoin de personne. Il n'est pas nécessaire d'être riche, mais il est important que Dieu vous donne votre pain quotidien, que vous n'ayez besoin de personne. Je vous dis que la vie c'est des niveaux. Chacun a son niveau ... Celui qui n'a pas de quoi vivre, d'endroit pour dormir, de demeure, qui n'a rien, est pauvre.

Implicitement Oum Achraf affirme le devoir de Dieu d'assurer au croyant des moyens minimums d'existence. Elle dit implicitement qu'existe une sorte de contrat de réciprocité entre Dieu et le croyant. Le croyant doit rendre grâce à Dieu, mais Dieu doit en retour assurer sa subsistance.

#### (9) – Désir de suicide et Dieu

**Oum Achraf.** La mort est le repos. La mort est un refuge<sup>7</sup> pour le souffrant, le pauvre et le malade. Pour le souffrant, le pauvre et le malade, la mort est un refuge.

**L'interviewer.** Écoutez, lorsque vous dites que la mort est un refuge, je sens que ce que vous dites est vrai. Mais n'est-ce pas *haram* de commettre le suicide? C'est *haram*. Alors que faire?

**Oum Achraf.** C'est un manque de foi. En ce moment je suis faible. La mort est ... Je suis en train de blasphémer, C'est un blasphème de se

suicider. Pourtant, si je meurs, c'est que Dieu aurait ordonné que je meure ainsi.

**L'interviewer.** Ce ne serait pas un blasphème?

**Oum Achraf.** Non, il y aura quand même la torture [id. le purgatoire ou l'enfer] parce que j'ai fait quelque chose comme ça. La mort peut me venir de Dieu. N'importe qui peut me donner la mort. Mais si je mourais, ç'eût été ordonné par Dieu que je meure de cette façon.

**L'interviewer.** Mais c'est *haram!*

**Oum Achraf.** Bien ... bien, je vais vous dire quelque chose. Vous voyez, une vie sans espoir, tout cela est non-sens.

**L'interviewer.** Je suis d' accord avec vous que c'est non-sens. Mais on ne doit pas désespérer de la grâce de Dieu.

**Oum Achraf.** Non, je ne désespère pas, Mais je sais que si je meurs, la punition de Dieu sera plus clément que ses créatures. Des créatures comme moi me torturent! Mais si je dors et entre en repos et s'Il me punit, lui qui est clément pour ses créatures, à un certain moment, Il me pardonnera. Dieu ne me punira qu'aussi longtemps que ce sera nécessaire à l'expiation de ma faute. Mais si vous me trouvez dans la rue, prostrée ou souffrant d'une attaque, vous ne ferez pas un geste pour moi. Vous aurez peur de m'approcher. Vous penserez : « Peut-être, elle est dans cet état parce qu'elle a quelque chose qui ne va pas, ou bien elle peut me faire quelque chose ». Vous pouvez être dégoûtée de moi. N'importe quoi. Je me trompe?

Le désir de suicide de Oum Achraf, qu'elle a d'ailleurs tenté de réaliser, est symptomatique de son individuation et du milieu anémique où elle vit. Dans les communautés concrètes, le suicide, comme pratique et comme désir, est / était inexistant.

La chose la plus remarquable dans les paroles de Oum Achraf est la façon d'arranger les choses avec Dieu. Un peu à la manière de Sakiné pour le stérilet. La règle de l'interdiction du suicide est reconnue et acceptée. Mais Oum Achraf tout d'abord tente de nier la réalité du suicide; elle n'emploie pas le mot, parle de repos, de refuge, de protection. Ensuite elle tente de renvoyer à Dieu la responsabilité du suicide lui-même : pour que je me suicide, il faut bien que Dieu en ait décidé ainsi. Enfin elle montre que Dieu est plus généreux que les hommes qui la conduisent au suicide, loin de la condamner à l'enfer éternel, il ne lui infligera qu'une punition mesurée. Encore une fois il est peu probable que les ulémas entendraient ce discours avec beaucoup de satisfaction.

#### (10) – La femme dans la ville

**Oum Ashraf.** Pourquoi le gouvernement n'aide-t-il pas ceux qui souffrent? Lorsque j'ai quitté la maison en colère (contre mon mari) je

suis restée chez des amis, des gens que je ne connais pas, je veux dire des connaissances occasionnelles, pas des amis. J'avais peur de dormir dans la rue. J'ai tenté de prendre une chambre d'hôtel, mais ils disaient, « Non, les hôtels sont suspects et la police des mœurs peut monter dans votre chambre ». Aussi j'étais effrayée ... mon âge et mon fils qui est plus grand que moi ... J'avais peur. Mon honneur.

*L'interviewer.* Je pensais que vous aviez peur d'aller à l'hôtel parce que c'est un endroit suspect.

*Oum Achraf.* Non, il m'a dit : « La police des mœurs peut monter et vous attraper n'importe quand ». Est-ce que je fais quelque chose de mal? La police des mœurs ne devrait intervenir que lorsqu'une femme fait quelque chose de mal. Vous ne pensez pas? J'ai essayé plusieurs hôtels, aucun ne m'a permis de rester. Finalement, quelqu'un m'a dit : « On ne nous autorise pas à loger des Cairetes. En outre, nous nous inquiéterions pour vous. Je suis comme votre fils. La police des mœurs passe à n'importe quelle heure de la nuit. Nous aurions peur que quelque chose vous arrive. Vous n'avez pas ce genre-là ».

Comme ça, si une femme dort dans la rue, on la ramasse. Et c'est le gouvernement qui nous fait ça. Je vais vous dire quelque chose. Tout de suite, je n'ai pas d'endroit où aller, pas d'endroit où dormir. Que dois-je faire? La mosquée est fermée après la prière du soir. Soyons francs. Il n'y a pas d'endroit où elle puisse dormir. Les maisons de retraite sont pour les riches, Je ne peux pas y aller. Dois-je dormir dans la rue? Que m'arrivera-t-il si je dors dans la rue?

*L'interviewer.* Dans ce que vous dites, je comprends que ce serait plus facile pour un homme d'être dans la situation où vous vous trouvez, parce qu'il n'aurait pas peur ...

*Oum Achraf.* Ce n'est pas une honte pour lui de dormir dans la rue, ou de mendier. C'est un homme. S'il allait nu dans la rue, serait-ce une honte? ... Ce n'est pas une honte pour lui, mais pour moi, si. Un homme a beaucoup d'avantages par rapport à moi. Ce n'est pas une honte pour lui de parler à une femme, mais moralement, c'est une honte pour moi de parler à un homme. À notre époque, et dans le quartier où vous vivez [Mohandessin], ce n'est pas une honte parce que la porte de chacun est fermée ... sur l'autre. Chacun pense à ses affaires, moralement et éthiquement.

De façon plus explicite que les autres extraits, ces paroles de Oum Achraf montrent la conscience de l'inégalité de conditions entre hommes et femmes. La critique de la différence des statuts aurait été impensable dans les communautés concrètes, Ces statuts appartenaient aux évidences. Oum Achraf, ici, critique et brise l'évidence. On ne peut pas dire que Oum Achraf soit féministe, au sens où féminisme implique une théorisation de l'expérience et une systématisation de la pensée, et

cependant elle signale un féminisme latent, rampant, endémique, lié au procès général d'individuation de la société égyptienne.

Oum Achraf est bien une femme du Caire, entre mythe, rêve et réalité. Elle rêve d'autre chose, d'une vie moins misérable et difficile, quelquefois insupportable. Pourtant, sa réalité est insurmontable, et le manque d'issue à ses problèmes l'a conduite plus d'une fois au bord du suicide. Elle représente bien cette ville du Caire, emblématique, mythique, attirante et repoussante à la fois, qui vit au bord du désastre et de l'oubli.

---

### Notes

<sup>1</sup> Il menace de la défigurer.

<sup>2</sup> *Alilat-el-asl*, littéralement, avoir une origine pauvre ou ne pas en avoir.

<sup>3</sup> *Gam`iyyat*, singulier *gam`iyyah*, « société » ou « union » qui ne rend pas le sens présent; il s'agit de petits groupes de gens qui signent un accord : tous versent une somme de monnaie convenue chaque mois, et profitent de la totalité à tour de rôle. Le mot « coopérative » rend assez bien ce dont il s'agit.

<sup>4</sup> Port Saïd est une zone franche. On peut y acheter des produits étrangers à des prix plus bas que partout ailleurs en Égypte.

<sup>5</sup> Un mari peut poursuivre sa femme en justice et obtenir un ordre judiciaire d'obéissance si elle a quitté le domicile conjugal et refuse d'y retourner.

<sup>6</sup> Tombeau du petit-fils du prophète qui se trouve dans un quartier du centre du Caire qui porte ce nom. Le tombeau de Al-Sayyida Zaynab, fille du prophète, se situe dans un autre quartier du Caire qui porte aussi ce nom. La discussion qui suit est caractéristique des débats sur la sainteté dans l'islam populaire. La croyance de Oum Achraf dans le pouvoir des « saints » est hétérodoxe comme celle de la médiation, qui, dans la doctrine islamique touche à l'idolâtrie.

<sup>7</sup> *Sutrah*.

## Djedda, ma mémoire

FADÉLA M'RABET

*Écrivain, Paris-Alger*

Un jour, un ami algérien me dit : « Je n'arrive pas à comprendre comment une famille comme la tienne a pu donner une fille comme toi ».

Il avait l'air sincèrement surpris. Il n'exprimait pas un regret, il manifestait tout simplement sa stupéfaction devant ce qui était pour lui inconcevable.

Ma famille ? Une famille patriarcale dominée par un homme jouissant d'un grand prestige dans sa ville. Un brillant lettré arabe, traditionaliste, évolutionniste, croyant et pratiquant, dans une ville de province.

Oui, comment cette famille arabo-islamique a-t-elle donné une contestataire féministe d'un radicalisme absolu, puisqu'elle a épousé un Français peu après la guerre d'indépendance, et refusé la maternité dans un pays où la femme est avant tout une mère ?

Cet ami qui me faisait cette réflexion ne peut être soupçonné de sectarisme, contrairement à certains Français, qui pensent que je suis contestataire parce que je suis de culture française et que j'ai renié mes origines, et croient me faire un compliment en me disant : « Voyons, tu n'as rien d'une Algérienne ». Cet ami sait que je suis très attachée à ma famille et à mon milieu, et c'est justement parce que j'aime ma famille et l'Algérie que je suis contestataire. Si je suis féministe, c'est à la fois grâce à ma famille – et malgré elle.

Je suis née dans le Constantinois, berceau de la résistance algérienne à la dépersonnalisation colonialiste. Les femmes de Constantine portent le voile noir en signe de deuil depuis la chute de la ville et la destitution de son *bey*.

Ma grand-mère l'a porté, comme ma mère et ses amies.

Le mot le plus répété du vocabulaire de ces femmes, c'est le mot *dignité*.

Cette dignité, je ne l'ai pas vécue seulement dans les mots. Elle est tout entière dans l'image que m'a toujours donnée ma grand-mère, Djedda.

Fille de propriétaires terriens spoliés par la colonisation, elle avait cette aisance que l'on trouve chez les gens habitués à vivre dans les grands espaces. La tête haute, le geste large, elle représentait la déesse tutélaire de la tribu (comme ces déesses du Maghreb qui ont été supplantées par le Dieu unique et masculin de l'islam).

Mariée à 16 ans à un homme de la ville, veuve à 26 ans avec 3 enfants dont 2 garçons, elle n'a jamais voulu donner de beau-père à ses enfants. Du moins, c'est ce qu'elle disait. En tout cas, il nous était impossible d'imaginer cette force de la nature flanquée d'un mari. Il n'aurait pu être qu'un nain à ses côtés. Elle était pourtant très belle, très pulpeuse, mais elle ne s'est jamais laissée séduire.

En disant *non* au mariage, elle savait qu'elle disait *non* définitivement à toute activité sexuelle. En ce sens, Djedda est véritablement une femme révoltée. Une femme révoltée est une femme qui dit *non*. Elle dit *non* à une sexualité qui, dans le mariage de son temps, ne pouvait être que dégradante. En disant *non* à la sexualité, elle disait *non* à l'esclavage. Elle disait *non* à la femelle, elle disait *oui* à la femme – à l'être humain.

Ma grand-mère nous a donc donné l'image d'une femme maîtresse de son corps. Elle n'a jamais vacillé devant les nombreuses demandes en mariage d'hommes riches et considérés. Comme on l'a toujours vue irradiée de joie et de santé, ce choix n'a pas fait d'elle une névrosée.

Quand je pense à cette femme généreuse et épanouie, je ne peux m'empêcher de sourire devant les assertions de certains psychanalystes, pour qui une femme ne peut être qu'une infirme si elle renonce à la sexualité.

Ma grand-mère me donne un magnifique exemple de réalisation personnelle par l'activité sociale qui fut la sienne – l'activité la plus prestigieuse pour son époque : faire venir au monde des enfants. Non pas biologiquement, ce qui est à la portée de toute femme, mais par un savoir et un savoir-faire qui faisait d'elle une grande prêtresse, une déesse de la maternité et de la vie. Elle avait le pouvoir de fertilité, le pouvoir de guérir avec le miel qu'elle récoltait elle-même, l'huile des olives qu'elle pressait, les plantes qu'elle allait cueillir. Elle était source de vie, vie qu'elle donnait et qu'elle préservait.

Moi qui travaille dans le milieu médical, je sais que ma grand-mère analphabète a eu plus de prestige qu'un mandarin de la faculté de médecine de Paris. Plus de prestige, parce que son activité était entièrement au service de la communauté, gratuite et désintéressée.

Non seulement elle accouchait celles qui la sollicitaient, mais elle allait tous les jours les soigner. Si elles étaient pauvres, elle les nourrissait et habillait leur enfant, dont elle devenait la tutrice à vie.

Je n'oublierai jamais ces enfants qui, ayant grandi, venaient en cohorte, un petit couffin de friandises à la main, pour lui présenter leurs vœux lors des fêtes religieuses. Jusqu'à présent, il m'arrive régulièrement

de rencontrer quelqu'un qui me dit : « Tu sais, c'est ta grand-mère qui m'a mis au monde ».

Je me souviens d'elle quand on venait la chercher pour un accouchement. Elle était en proie à un énorme stress, elle ouvrait son armoire où s'entassaient des tissus de toutes les couleurs, et elle disait : « Mon Dieu, je n'ai plus rien à me mettre ! » Elle s'agitait dans tous les sens à la recherche de sa ceinture, de son voile. Il nous est arrivé plusieurs fois de courir après elle, parce que, dans sa précipitation, elle se retrouvait dans la rue voilée, mais sans chaussures. Mais une fois devant la patiente, elle était parfaitement calme et sa force était telle que les plus anxieuses s'apaisaient.

Aux odeurs de certains matins, odeurs de semoule grillée mêlées au miel et à la fleur d'oranger, à la solennité de la voix de grand-mère, on reconnaissait la venue d'un nouvel enfant.

Ma grand-mère investissait sa créativité dans son action sociale, et son affectivité dans les enfants, qu'elle adorait : elle n'en avait jamais assez. Nous étions 14 petits-enfants dans la famille : quand l'un de nous manquait, elle disait : « Ce que la maison est vide aujourd'hui ! »

En disant non à la sexualité, elle a choisi la tendresse, celle que donnait, celle qu'elle recevait de ses propres enfants, des enfants qu'elle mettait au monde, celle des femmes qu'elle assistait et qui avaient pour elle une véritable vénération.

C'est ce respect, cette vénération qu'on lui manifestait qui, pendant longtemps, m'a rendue aveugle au comportement des hommes envers les femmes...

C'est avec stupéfaction que j'ai découvert la haine des hommes en général – et celle des Arabes en particulier – pour les femmes. On ne dira jamais assez la haine infinie que les Arabes ont pour la femme.

Il faut vraiment qu'ils nous haïssent pour supporter le spectacle de ces ombres titubantes que deviennent ces femmes, le visage entièrement recouvert de voile noir, à la tombée de la nuit, et que j'ai vue à Damas se heurter aux voitures. Ou pour supporter celui de ces femmes de Ghardaïa, ensevelies sous plusieurs épaisseurs de laine blanche, qu'on voit raser les murs pour éviter le soleil accablant de midi et le regard méprisant des hommes.

Il faut vraiment qu'il la haïsse, pour qu'un père livre une petite fille confiante, élevée de la pudeur et le mysticisme, à un inconnu qui la forcera, l'utilisera puis, usée et vieillie précocement par des grossesses successives, la rejettera.

Il faut vraiment la haïr pour tuer sa fille ou sa sœur, parce ce qu'elle a osé avoir des sentiments.

Il faut vraiment nous haïr pour nous enfermer à vie dans la maison, sous la garde vigilante, une vigilance de tous les instants, de petits Khomeiny à domicile.

Quelles que soient les motivations de cette haine, elle ne peut être vécue que comme une trahison et une injustice.

C'est une trahison, parce qu'ils ne nous parlent que de pudeur et de dignité.

Parce que pendant longtemps on s'imagine que ces hommes, qui sont adulés par leur mère, adorés par leurs sœurs, admirés et respectés par leur femme, ne nous veulent que du bien et que, si souvent ils sont si durs avec nous, c'est pour nous protéger des dangers qui nous menacent et que dans notre naïveté nous ignorons.

L'amertume est grande de découvrir que nous avons été trompées et que ces hommes que nous aimons sont prêts à nous sacrifier à tout moment pour le simulacre de l'honneur – et la sauvegarde de leurs seuls intérêts.

Ces hommes que nous aimons n'aiment en réalité qu'eux-mêmes.

Mais après la douleur vient la réflexion.

Le modèle de ma grand-mère m'a aidée à comprendre que cette haine vient en grande partie de l'image dévalorisée que la mère offre à son fils – image dévalorisée de la mère et dévalorisante pour le fils – d'où ce mépris que je n'ai jamais ressenti chez mon père, chez mon oncle envers ma grand-mère, ce qui s'explique avant tout par le rôle social prestigieux qu'elle avait, par son attitude combative à l'égard de leur père.

Mon père nous racontait que grand-mère, du vivant de son mari, faisait souvent des fugues, elle le quittait pour aller à la campagne dans sa famille.

Il était évident qu'elle n'avait pas été une femme soumise, car de mémoire de femme algérienne, on n'avait entendu une veuve évoquer son mari avec de telles malédictions.

Grand-mère nous donnait une leçon de non-conformisme, de liberté d'esprit : elle défiait l'homme et la mort, elle défiait Dieu.

C'est longtemps après ma révolte que j'ai compris l'influence fondamentale de ma grand-mère sur mes prises de position féministes.

Je ne l'ai jamais vue en position de soumission. Il se dégageait d'elle une telle puissance, une telle force sereine qu'elle rendait grotesque tout statut d'infériorité de la femme.

Contrairement à beaucoup de féministes de par le monde, je n'ai jamais fait de la libération sexuelle une panacée. Parce que pour moi la libération, c'est une désaliénation. Revendiquer la primauté de la sexualité, c'est encore une fois renvoyer la femme à la fonction

biologique, la seule qui lui soit reconnue. C'est la renforcer dans son aliénation, d'autant plus aliénante qu'elle se croit libération.

C'est la raison pour laquelle la femme arabe consciente, c'est la femme qui dit non. Elles le savent bien maintenant, les féministes les plus conscientes, qu'une sexualité qui se réduit à la génitalité laisse un arrière-goût de défaite. Et qu'on peut en sortir encore plus déséquilibrée qu'avant, s'il n'y a pas de respect, de tendresse, d'amitié, de reconnaissance, de permanence.

C'est parce que ma grand-mère a privilégié la tendresse qu'elle est restée une femme équilibrée rayonnante d'amour. « J'aimerais que vous pleuriez beaucoup le jour de ma mort, pour montrer à tout le monde combien vous m'aimez », nous disait-elle. Dans mon engagement féministe, je privilégie le travail. Avec le modèle de ma grand-mère, je m'aperçois que ce n'est pas le salaire qui est valorisant, mais l'activité sociale – la créativité.

Par ses activités, ma grand-mère participait à la création du monde.

Sans ma grand-mère, sans modèle authentique, j'aurais peut-être confondu libération et libertinage. Déçue, je risquais d'être reprise par mon milieu. Avec ma grand-mère, ma révolte a eu des racines vigoureuses et vivaces qui toujours me nourrissent.

Ainsi, quelles que soient les désillusions qui me viennent des hommes, il me restera toujours le regard confiant d'un enfant, le lever du jour sur les lauriers roses des montagnes kabyles, le coucher du soleil sur la palmeraie de Beni-Abbès, les odeurs de jasmin de Sidi Bou Saïd. Tout cela est mêlé au khol, au henné et aux foulards multicolores de Djedda, qui m'a montré que la vie est plus importante que les hommes.

*Ce texte a été écrit pour la Foire internationale du livre féministe de Montréal, où je l'ai lu le 17 juin 1988.*

*Les féministes Nord-américaines m'ont d'abord sollicitée pour leur parler de Simone de Beauvoir. Je leur ai répondu que, malgré toute l'admiration que j'avais pour elle, ce n'était pas elle qui était mon modèle féministe, mais Djedda, ma grand-mère. C'est ainsi que l'exposé sur Simone de Beauvoir a été remplacé par le texte intitulé « Djedda, ma mémoire », grâce à la grande liberté d'esprit des féministes canadiennes. Je les remercie encore une fois ici.*

*Par la suite, Djedda est devenue la figure centrale de Une Enfance singulière, publié en mars 2003 chez Balland. Épuisé, il sera bientôt réédité.*



## Un chantier pour de nouvelles *Héroïdes*

FRANÇOISE MERLE

*Comédienne, metteur en scène, Paris*

La méthode que j'utilise aujourd'hui dans mes interventions, après presque quarante années de travaux consacrés à la question de la création théâtrale et à la transmission de son processus, n'a rien à voir avec une méthode préemballée. Les aventures que j'ai eu la chance de vivre, face à des maîtres incontestés tant dans le domaine de la dramaturgie et de la littérature que dans celui de l'art de l'acteur et du mouvement, étaient à la fois si précises et contrastées qu'elles m'ont constamment contrainte à une réflexion, un travail d'analyse, puisqu'en apparence, ces maîtres me transmettaient des leçons et des concepts contradictoires, mais qu'ils étaient tous cependant opposés à la notion d'inspiration, tous opposés à une conception romantico-bourgeoise de l'art théâtral.

Il fallait bien que j'opère la synthèse de toutes ces leçons, que je fasse lever la pâte.

De plus, dans mon travail de metteur en scène et de formatrice, je me suis trouvée confrontée à des publics radicalement différents (du collégien au jeune artiste en apprentissage, de l'ouvrier à l'enseignant ou au psychothérapeute, de l'acteur confirmé à l'acteur amateur, du privé au public). Étant de nature – et consécutivement à ma culture franco-algérienne – réfractaire à tout cloisonnement de la pensée, je ne ressentis donc que de l'exaltation à effectuer sans relâche ce travail de mise en cohésion des contrastes, et c'est ainsi que je me créai une méthode.

De toute évidence et tout naturellement, je me trouvai encline à considérer toute contrainte comme un ferment et tout obstacle comme un tremplin. Si, dans la réalité quotidienne, cette inclinaison m'entraîna souvent à de cuisantes désillusions, elle ne fut que génitrice de ma démarche d'artiste. Toute contradiction m'apparaissait comme un défi: il me fallait la dépasser. Je mis donc au point une série d'exercices aux consignes strictes, dont l'objectif était de provoquer la transgression en « brisant le rituel » comme le demande Augusto Boal dans son travail au Théâtre de l'Opprimé – et de solliciter la musculature de l'être et non les comportements éduqués : de retrouver l'état d'enfance.

Je cherchai le moyen de créer un barrage (matérialisé par les contraintes de la règle du jeu) à une émotion périphérique afin de faire naître une émotion juste, profonde, et archaïque, connue de tous puisque

constitutif de l'humain. Il fallait aussi que ce soit une émotion que l'acteur puisse nommer, et que le public puisse identifier sans ambiguïté (l'ambiguïté étant l'apanage du théâtre bourgeois qui noie la fable dans un brouillard paralysant le sens).

J'en étais là de mes réflexions lorsque Michèle Ramond me proposa d'entrer sur le terrain de jeu de Gradiva : recherches et interrogations sur les mythes féminins contemporains. Je pensai aussitôt au texte d'Ovide : *Les Héroïdes*, que j'avais mis à l'épreuve d'un atelier d'acteurs quelques années auparavant. Ce texte, constitué de lettres fictives écrites par des femmes ou maîtresses de héros de la mythologie gréco-latine, soulevait une interrogation qui me concernait très particulièrement depuis mon enfance algérienne : que diraient celles qui se taisent si elles se décidaient à parler ? A qui adresseraient-elles prioritairement leur révélation ? En effet, dans mon enfance oranaise vécue dans un quartier populaire de la ville, j'étais intriguée par le silence concentré et méditatif des femmes qui m'entouraient. Ma mère, les voisines espagnoles et arabes, ma nourrice touareg, les femmes juives, toutes constamment occupées à l'entretien de la vie en pleine guerre, travaillaient en silence. Je me demandais ce qu'elles avaient dans la tête, d'autant plus que, de temps à autre, de longs soupirs énigmatiques – des lamentations – s'échappaient de leur gorge. J'avais bien conscience que ce silence était inviolable et qu'il eût été absurde d'essayer d'en briser le cours.

Je me décidai donc à proposer aux chercheurs de Gradiva de rédiger des lettres à des personnes ou personnages célèbres ou intimes sur le modèle du texte d'Ovide, textes que je mettrais en espace par la suite. Je n'avais évidemment pas encore, et je me l'interdisais, d'images précises de ce que cette expérience pourrait donner. Je savais ce que je voulais éviter : le théâtre conventionnel de la lecture, souvent solennel, et je voulais chasser toute solennité pour aller vers un théâtre brut.

Je parlai aussi, lors de ma première intervention en mars, lorsque je fus appelée à présenter mon projet, de mon désir d'"enlever la plainte". En effet, la lamentation qui colorait les soupirs des femmes de mon enfance, si elle laissait place à une parole prononcée, formulée, je voulais parier que la joie de dire exclurait toute la mélancolie du propos. Dire ses regrets, avouer ses colères, devrait se faire dans la jubilation, l'énergie, la présence. Or j'avais eu très souvent l'occasion, en assistant à des spectacles de lecture mises en espace ou de dire poétique – en particulier sur des textes de femmes – de constater que les actrices avaient immédiatement des vibrations de plainte dans la voix.

J'avais déjà repéré ce phénomène dans mes classes d'art dramatique. Les élèves abordaient très souvent la parole féminine (Nina dans *La Mouette* de Tchekhov, Marthe dans *L'Échange* de Claudel, etc) avec une sorte de rubato, une tonalité gémissante, comme si la femme ne pouvait s'exprimer qu'en évoquant sa condition de victime.

Or, dire, c'est échapper, pour moi, à cette condition, et, lors de l'atelier que j'avais dirigé sur *Les Héroïdes* d'Ovide, j'avais activement lutté contre cette tendance.

Avec Gradiva, je voulais aller plus loin dans cette recherche.

Ce qui frappa en premier lieu ma conscience, lors du premier colloque auquel j'assistai en mars 2007, c'est que les universitaires, professeurs et étudiants, venus nous faire part de l'état de leur réflexion et de leurs travaux, maîtrisaient de toute évidence le discours théorique - le contenu - de leurs communications. Par contre ils ne semblaient pas se poser la question du théâtre (de l'acte théâtral) qu'impliquait la situation. Leur théâtre, pour ainsi dire, leur échappait. Cela n'avait d'ailleurs aucune importance, l'enjeu n'étant pas d'assurer une représentation, mais de donner à entendre le compte rendu d'une recherche. Moi, j'étais venue pour proposer un autre espace de travail, pour proposer un jeu. Les personnes présentes - que j'écoutais avec le plus grand intérêt - se réunissaient autour d'un centre de réflexion, à savoir les mythes féminins contemporains. Je cherchai alors comment conjuguer leur préoccupation de chercheur et leur désir de se mettre en jeu dans l'émotion et le geste.

J'avais aussi en mémoire ma première expérience d'auteur-interprète : à la mort de ma mère, suivie de près par celle de Delphine Seyrig que j'avais eu la chance de diriger dans *Letters Home* au Théâtre Moderne à Paris, traversant l'un de ces étranges moments de la vie où tout semble basculer dans le vide, je m'étais décidée à écrire. Mais je me demandais comment aborder l'écriture sans faire d'effets de manche. Je craignais de m'en remettre au savoir-faire (avec toute la méfiance que ce mot déclenche en moi) hérité de mes études en Hypokhagne. Je ne voulais pas être « littéraire ». Je ressentais la nécessité de rapprocher l'écriture de l'oralité.

Je choisis la solution de « faire parler » un masque, un personnage que j'avais joué, une suivante de Molière (dans *Sganarelle* ou *Le Cocu Imaginaire*). Lors des répétitions à Cergy Pontoise, au Théâtre des Arts, dans cette mise en scène que je dirigeais, je tenais ce rôle qui n'avait d'autre nom que celui de sa fonction : la suivante. J'avais demandé à Mario Gonzalez, acteur et professeur de masque - qui tenait le rôle de Sganarelle - de m'assister dans la direction du personnage. Cette suivante avait peu de texte, mais elle était constamment présente en scène, assise devant la porte de l'une des maisons que représentait le décor. Elle écoutait, observait, puis intervenait de manière spectaculaire, laissant aller une parole trop longtemps contenue. Ses interventions étaient des sortes d'explosions. Des séismes. Mario la baptisa « Estelle », en souvenir, dit-il, d'une de ses tantes guatémaltèques.

Fatalement, c'est donc Estelle qui se mettrait à écrire après ces deuils impressionnants qui me reliaient à l'énigme de mon enfance. Estelle se

mit à parler, « après un long silence » : celui de toutes les femmes que j'avais observées. Ce monologue commençait par : « Il y a longtemps que je me tais. » Je fus amenée à le jouer plus de cent fois et l'AFAA me demanda d'aller le jouer en Algérie, en 1993, trente et un ans après mon départ au cours de l'exode pied noir. La parole libérée m'entraînait dans son courant contre lequel je ne luttais plus: j'écrivis trois volets par la suite et les jouai tous sur des scènes parisiennes et françaises.

Je proposai donc à Gradiva l'exploration de ce « phénomène ». Je demandai aux volontaires d'écrire elles (ou eux)-mêmes des lettres contenant un aveu, une déclaration, faisant éclore des secrets, des non-dits, adressés à des personnes ou personnages célèbres ou faisant partie de leur univers intime. Ces textes devraient me parvenir par courrier électronique et ne seraient pas communiqués aux autres participants avant le colloque du 8 juin où je projetais de les mettre en scène, « vite et mal », selon l'exercice inventé par Antoine Vitez. Dire dans l'urgence, déchiffrer à la hâte, proférer, etc. Je reçus ainsi une dizaine de propositions, toutes venant de femmes, que je retins toutes, même si certaines d'entre elles ne respectaient pas strictement la consigne. En effet, on me donna à lire des récits courts, des souvenirs, des textes écrits antérieurement à mon entrée en jeu, des textes poétiques. Mais ayant décidé de jouer le jeu en intégrant toutes les contraintes, je me refusai à effectuer une sélection. J'imprimai donc l'ensemble de ces écrits et, comme on le ferait avec un jeu de cartes, le 8 juin, au moment de mon intervention, je les battis et les distribuai au hasard (en faisant toutefois attention à ce que les lectrices n'aient pas à lire leur propre texte). Je rappelle que personne ne connaissait alors ces textes (à de rares exceptions près), qu'il fallut donc les déchiffrer et je demandai de projeter les voix, de lire à un rythme très soutenu afin d'éviter la lecture convenue et appliquée et de produire une émotion contraire aux habitudes du public qui m'était confié.

Je fus enthousiasmée et fort surprise, je l'avoue, par la disponibilité immédiate dont firent preuve les lectrices, qui se révélèrent avides et généreuses. Je jouai les chefs d'orchestre (un peu tyrannique, mais délibérément, en référence à Monsieur Loyal, « échauffeur » des clowns). Je provoquai des chœurs, des solos, je brouillai les pistes, je mis le chaos. Les actrices improvisées s'élançaient, découvraient, se préoccupant moins du sens que de la ferveur du jeu.

Les voix m'étonnèrent, comparées à celles entendues lors des communications derrière le micro. Elles s'échappaient, devenaient rauques ou cristallines, enfantines parfois. L'exercice avait fonctionné.

Bien entendu, s'il y avait un objectif final, ce serait de faire surgir de ce chaos un nouvel ordre (poétique s'entend). Du sens. Mais point de psychologie, ni de lecture mise en espace, simplement le théâtre de ces

femmes mises ensemble, se faisant conteuses d'elles-mêmes, de leur univers intérieur, sur le mode majeur.

Étant moi-même très sensible à l'opposition « épique-dramatique », je souhaiterais alors trouver la fable qui naîtrait de l'ensemble des éléments à théâtraliser: ces femmes-là, avec ces textes-là, aujourd'hui, ailleurs –maintenant, sans autre décor que celui qui se trouve mis en place dans le lieu où l'événement se déroule. L'influence de Brecht, d'Augusto Boal, et des spectacles d'intervention auxquels j'ai participé en tant que comédienne au Théâtre du Soleil, en 1968, dans les usines en grève est essentielle dans ma démarche.

Un spectacle intégrant toutes les données présentes, celles de l'instant. Un chœur de femmes remuant la terre de leurs mots. Et qui brisent le silence en éclats, ces éclats si précieux que l'être contient.



## Dans les plis de Gradiva: penser au féminin

PATRICIA ROSSI  
*Psychanalyste, Marseille*

Gradiva, femme en marche. Une femme comme tant d'autres en mouvement, en ouverture à ce vers quoi elle va, charnelle Zoé au cœur de la fantaisie pompéienne de W. Jensen<sup>1</sup>. Elle est la vie, femme de chair qui devient fantôme effrayant pour Norbert Hanold, le jeune archéologue<sup>2</sup>. Belle occasion pour Freud de vouloir percer le secret de la vérité romanesque de Wilhem Jensen qu'il aurait bien aimé psychanalyser pour une fois, pourrions-nous dire, qu'il a un créateur sous la main. Car « d'où viennent les œuvres ? » est une de ses questions majeures<sup>3</sup>. Freud est sensible à l'acuité avec laquelle Jensen met en scène, dans *Gradiva*, le retour du refoulé à partir des matériaux propres à la psychanalyse que sont le délire et les rêves. Il en fera le propos principal de son article<sup>4</sup>. Belle occasion pour nous de constater la différence de posture entre Freud et Jensen face aux femmes : le premier, Freud, révèle dans ce texte comme dans d'autres, les effets apotropaiques du sexe féminin qui menace certains hommes, les faisant s'en détourner par effroi ou angoisse (Voir ses textes sur l'inquiétante étrangeté<sup>5</sup> et la tête de Méduse<sup>6</sup>). Le second, Jensen, manifestement semble avoir dépassé cette menace en créant le personnage de Zoé. Un parallèle d'ailleurs peut être fait entre le destin de Norbert et celui de Nathanaël, personnage principal de « L'homme au sable », conte fantastique d'Hoffmann que Freud analyse pour illustrer la notion d'*Unheimlich*. Nathanaël se suicide alors que Norbert s'ouvre à l'amour grâce à Zoé. L'inanimé et la pulsion de mort trament le drame de « L'homme au sable », le vivant fait pulser le récit de « Gradiva ». Belle occasion encore pour nous d'ajouter quelques perspectives au profil de cette jeune femme qui passe, en laquelle chacune de nous peut reconnaître l'allure de sa sensuelle beauté, sans suivre la lecture freudienne qui nous conduit vers le manque et la castration, mutilant la pensée. Comment ne pas être sensible à l'amplitude du pas équilibré de la jeune fille du bas-relief qui avance en gravité, aérienne et désirante, le visage incliné, donnant à lire l'intériorité qui l'anime. Jensen a su la reconnaître pour attribuer cette qualité de bienveillance amoureuse à Zoé. Si la cambrure du pied a tellement parlé aux fétichistes frappés par l'angoisse de castration, l'étoffe à peine retenue par ses doigts gracieux vient rythmer un mouvement de bassin

aux hanches généreuses, autrement suggestif, qui la place en axe entre terre et ciel. Vers l'avant, elle ouvre un monde. Les jeux de plis de son drapé harmonieux, organisés en forme de V, dessinant le triangle pubien, nous font signe quant à l'incarnation de son être sexué et parlent de son allant-devenant. Iconographie qui depuis la nuit des temps signifie « celle qui célèbre la vie ». Je vous renvoie au magnifique ouvrage d'archéomythologie de Marija Gimbutas, « Le langage de la déesse »<sup>7</sup>, pour y découvrir une myriade de symboles de cette écriture picturale au temps de la préhistoire.

Norbert ne peut la reconnaître celle qui, comme l'écrit J. B. Pontalis<sup>8</sup>, « revit et va donner vie, forme, objet au désir ». Zoé, la régénératrice par la plume de Jensen l'écrivain, vient pour Freud occuper la posture du psychanalyste, mais seulement jusqu'à un certain point, car écrit-il :

Là commence à vrai dire les différences qui font de Gradiva un cas idéal<sup>9</sup>, auquel ne peut accéder la technique médicale. Gradiva peut répondre à l'amour qui perce de l'inconscient à la conscience, le médecin ne le peut pas<sup>10</sup>.

Avec l'amour de transfert, puisque c'est de cela dont il s'agit, Freud est resté gêné et aveuglé par son impossibilité à faire, on pourrait dire, la *Gradiva*. Là est sa butée. Sa critique à l'égard de Sandor Ferenzi à ce propos sera rude : il ne supporte pas ce qu'il appelle sa *position féminine* à son égard et n'adhère pas à la *position maternelle* qu'il adopte vis-à-vis de ses patients. Pourtant tout le courant hongrois et anglo-saxon à la suite de Ferenzi axera sa clinique sur cette dynamique transférentielle et contre-transférentielle. On peut citer : Balint, Klein, Winnicott, Bion entre autres et même Lacan. Si, nombreux sont les psychanalystes actuels qui repèrent chez Freud son *refus du féminin* qu'ils critiquent, rares sont ceux qui vont jusqu'à remettre en cause le phallogentrisme et le monisme phallique sur lesquels repose sa géniale théorie et les conséquences qui en découlent, notamment ce que met en avant Antoinette Fouque, la créatrice du groupe « Psychanalyse et politique », à savoir *son refus de symbolisation de l'utérus*<sup>11</sup>.

Antoinette Fouque utilise aussi le concept derridien de *phallogentrisme* pour appuyer ce qu'elle avance : (qui) « fait apparaître, dit-elle, la complicité absolue du Phallus et du Logos dans le système conceptuel occidental »<sup>12</sup>. Ainsi, nous devons reconnaître qu'en refusant cette *symbolisation de l'utérus*, la psychanalyse prive les femmes d'un au-delà de la phase phallique, les fixant dans l'hystérie, perpétuelles filles du père, assujetties à du patriarcat. En conséquence, elle prive aussi la dynamique de la cure psychanalytique d'une fécondité spécifique en ne reconnaissant pas au « corps de la mère », la *fonction symbolique* qu'il opère. Lacan d'ailleurs ne s'en saisira pas plus et n'accordera pas de légitimité à

la *métaphorisation de la fonction matricielle* allant jusqu'à poser une forclusion sur "le corps de la mère" dans son séminaire sur « Les psychoses »<sup>13</sup>. Cette avancée théorique féminologique qui me sert de référence n'est pas contrairement à ce qui peut en être dit « naturalisante » :

Ce n'est pas du corps qu'il s'agit, ce n'est pas d'utérus en tant qu'organe biologique ; c'est un rapport à un corps, à une terre, à un lieu de naissance, à une trace inscrite, le rapport de la fille, voire du fils, au corps de la mère<sup>14</sup>.

Le titre du dernier livre d'Antoinette Fouque qui vient de sortir en librairie indique le ton de ce processus métaphorique : *Gravidanza*<sup>15</sup>. A savoir, *grossesse* en italien. Écoutons chanter cette langue et les effets de son modulé ondulatoire pour imager ce processus à la fois psychique et corporel. Je vous renvoie au chapitre intitulé « Gravida » qui reprend un entretien réalisé en 1980 avec Jean Larose pour les deux premiers numéros de la revue éponyme canadienne qui démarrera en 1983.

Vingt-sept ans se sont écoulés, la problématique n'a pas changé. En 2004, dans la préface de son précédent livre datant de 1995 et réédité<sup>16</sup>, on a pu lire combien il s'agit de compter avec la différence des sexes, « Il y a 2 sexes », et le génie des femmes pour dépasser cette phase phallique. Ce génie des femmes qu'Antoinette Fouque appelle aujourd'hui libido créandi<sup>17</sup>, conjugue le créer et le procréer, la génialité et la génitalité, la géni(t)alité. J'aime les parenthèses qui entourent cette lettre « t », lettre qui se tait ou lettre sonore qui fait résonner le cœur de la fonction matricielle. Ainsi la définit-elle :

Ce que j'ai appelé géni(t)alité échappe à l'obscurantisme, au « miracle » de la procréation, au « mystère » du continent noir. Hors idéologie, non sans imaginaire, s'invente un champ épistémologique nouveau, un lieu d'investigation du génie des femmes où s'articule l'obstétrique des Lumières, l'inconscient freudien et la création génésique et psychique de la grossesse.

Un nouveau paradigme trouve alors son langage en tant que paradigme éthique, paradigme du don. N'est-ce pas celui qu'a ouvert par Zoé dans « Gradiva » ?

Avec Zoé, Norbert devient un homme amant, en capacité d'aimer l'être d'une femme, en tant qu'être au monde dans sa chair sensorielle et pensante<sup>18</sup>. Zoé le fait naître au désir sexué, le poussant à la rencontre érotique, charnelle et langagière, transformant la folie en création. Structurante Zoé qui opère une fonction psychique apaisant le délire pour se tenir en poésie. Toujours pour l'entretien « Gravida »<sup>19</sup>, Antoinette Fouque précise en quelques passages : « Mais qu'est-ce qu'un homme poète ? Qu'est-ce qu'un homme qui travaille avec son corps ?

Quelle est la production d'un corps d'homme, c'est-à-dire d'un corps doué de langage ? Ce qu'on rencontre chez Rilke, chez Lautréamont, chez tout poète, c'est un postulat théorique qui fait que tout homme soit en rapport avec de l'utérin, de la production de vivant, symbolisable évidemment<sup>20</sup>, dont le modèle, dans le réel, est de faire un enfant »... « Processus de maturation génitale, c'est à dire faisant accéder à une humanité poétique »... « La production du vivant est toujours tripartite, phallus, utérus et le produit, la production. Au niveau du réel, c'est un homme et une femme qui font un enfant. Mais ailleurs ? Ce serait une société créative, généralisée. C'est de l'utopie, et ce n'est pas de l'utopie ; c'est du projet, du projet politique. » Politique, dit-elle.

Alors permettons-nous de faire pivoter Gradiva sur son axe, sans qu'elle perde cette gravité, puis encore un petit pas pour la faire venir en position frontale. Imaginons que sous les plis de sa tunique, la matrice déploie sa plasticité et gagne en amplitude. Ce mouvement de pivot nous conduit alors vers une autre iconographie, celle de Marie gestante. Gradiva, la gravide. Gradiva-Gravida, vers laquelle nous conduit aujourd'hui Antoinette Fouque par son illustration de couverture de *Gravidanza. La Madonna del parto* nous invite à la lecture. Il m'est arrivé au fil de mes investigations de rencontrer cette célèbre et insolite fresque de Piero della Francesca et de rechercher la motivation de ce peintre humaniste toscan qui déploie son art entre Moyen Age et Renaissance, aux confins de la Toscane et de l'Ombrie, loin de la riche Florence et dans l'arrière pays. Traduisons *Madonna del parto* : Vierge de l'enfantement, nommée plus précisément, Vierge parturiente ou métaphoriquement, Vierge de l'espérance. Plus ordinaire qu'« ordonnée » si je puis me permettre ce néologisme, tellement proche de la condition humaine. Elle est d'autant plus remarquable qu'elle doit sa survivance à la foi populaire des fidèles et notamment des femmes qui ont su protéger leur icône en de multiples situations menaçantes au cours des siècles<sup>21</sup>. Il en a été de même pour les quelques autres vierges enceintes recensées.

Si l'on trouve à foison des représentations d'Annoce, de Fuite en Egypte, de Vierge à l'enfant, de Piéta, de la Nativité de Marie, de son Couronnement... la mère de Dieu gestante, est bien plus rare. Et pour cause. Marie gestante est une thématique apparue au XIII<sup>e</sup><sup>22</sup>, plutôt répandue en Espagne, beaucoup moins en France et en Italie. Loin de se généraliser, cette iconographie mariale a même disparu, et nombre d'œuvres existantes ont été recouvertes, reprises ou détruites<sup>23</sup>. Le Concile de Trente (1545-1553) radicalisera la condamnation de ces représentations<sup>24</sup>. Il en est une, notamment, que mentionne le Guide du routard<sup>25</sup>, due à Ambrogio Lorenzetti, peintre siennois du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>. Le guide, très explicite, nous renseigne : « À noter, la *Vierge en majesté* d'Ambrogio Lorenzetti a subi la censure. À l'origine, sa Vierge était enceinte, affectée par une grossesse douloureuse et s'appuyait sur une

colonne. Ce n'est pas celle-ci que vous verrez, souffrante, mais celle d'une Vierge digne et majestueuse ! De la version originale, on peut cependant discerner le bras droit qui se place sur le ventre. De même le pli de la robe ne « colle » pas très bien avec l'actuelle étoffe rouille. On dirait que la version originale réapparaît. Le temps aurait-il raison du *politically correct* ? ».

Revenons à Piero et à son univers pictural bien ancré dans son temps. Ses peintures sont habitées par des personnages aux regards figés, telles des poupées saisies par l'instant d'une posture. L'inanimé est au rendez-vous, sans ou très peu d'ombre. Piero nous habitue à l'expérience d'un temps suspendu en pleine clarté, pris par l'horizon d'une réflexion quasi spéculaire, à rapprocher des peintures pompéiennes et romaines remarquées par Pascal Quignard<sup>27</sup>, placées sous l'effet du fascinus. L'Imaginaire nous paraît se verrouiller au Réel et poser la question du rapport entre le divin et l'humain, la vie et la mort, le Temps et l'Être. Or, avec *La Madonna del parto*, le peintre nous convoque sur une toute autre scène en attribuant à la Vierge un regard bien différent, si particulier, qu'il réserve à ses Madones, Madeleine ou Reine de Saba. Regard incliné, tourné vers l'intérieur, propre à la pensée, à l'intime de l'être présent au monde. Regard qui s'accompagne d'une gestuelle bien loin de toute transfiguration de l'Incarnation de Dieu et de son mystère. Il nous convie d'abord à la figuration d'une pensée charnelle sexuée<sup>28</sup> dont il sait rendre l'essence. Tout est effet de perspectives. Le Symbolique vient alors faire lien avec l'Imaginaire et le Réel. Piero, peintre et mathématicien, théoricien génial de la perspective invite deux anges en parfaite symétrie de formes à tenir largement ouverts les pans d'un dais. Ils adressent aux spectateurs par une mise en abîme d'ouvertures, cette madone à la belle fente qui de sa main droite aux doigts agiles, tout en détendant un cordon, semble jouer une partition, et pour laquelle la main gauche posée sur son bassin n'est pas en reste pour soutenir une posture de plénitude. Sa robe ouverte sur le côté n'hésite pas à donner l'aisance à l'enfant porté. Partition et posture sexuées articulent mémoire et promesse, différence des sexes et différence de génération. La présence hiératique de cette femme gestante si incarnée, dans sa gravité et la monstration de son ventre bombé tient à la capacité de Piero à rendre compte du réel, à représenter cette question que Freud appelle question-énigme<sup>29</sup>, « la question la plus vieille et la plus brûlante de la jeune humanité : d'où viennent les enfants ? »<sup>30</sup>. Le dedans s'extériorise et pousse à la connaissance en évidence.

*La Madonna del parto*, a été peinte vers 1455. Hubert Damisch<sup>31</sup> mentionne : « A l'exception de Kenneth Clark et surtout d'Ingeborg Walter, la plupart des historiens répugnent curieusement à admettre un lien quelconque entre la fresque de Monterchi et la mère de l'artiste ». Pourtant, cette fresque a bien été retrouvée dans la modeste chapelle du

cimetière de Monterchi, petit bourg très rural de Toscane qui a passé commande, là où sa mère a vu le jour et où repose sa sépulture. Il la lui dédiera, vers 1455. Elle sera peinte en huit jours<sup>32</sup>, parenthèse temporelle prise au cours de la réalisation du non moins remarquable cycle de d'Arezzo (1452-1459). Gratitude et mémoire d'un lieu maternel conduisent à l'origine de l'œuvre et de l'existence, les deux questions de Freud en une. Ces deux questions, « d'où viennent les œuvres ? » et « d'où viennent les enfants ? » ne viennent-elles pas témoigner de la persistance de l'impensé qui réside quant à l'inceste primordial et dire la forclusion de la fonction matricielle ?

Jouant sur la racine *par*, commune à *parité* et *parturiente*, Antoinette Fouque écrit :

Le *par* de parité (partenaire, paire, couple) se retrouve dans « parturiente » (femme en couches). Ainsi Piero della Francesca interprète génialement la modernité du catholicisme : la *Madonna del parto*, c'est à la fois l'idéalisation prégénitale de l'inceste (Marie enceinte du Père-Dieu) et la sublimation de la procréation (Lui fait don de son fils ; Marie vierge-femme-mère tolère la greffe naturelle, accueille le non-soi comme prochain<sup>33</sup>.

Les fresques d'Arezzo et celles de Monterchi se répondent comme nous allons le voir et leurs propos trouvent résonance avec ce qu'articule la pensée d'Antoinette Fouque. On ne peut d'abord qu'être impressionné par la sérénité que Piero sait rendre sur les murs de la chapelle de l'église San Francesco d'Arezzo pour raconter *La légende de la vraie croix*<sup>34</sup> dont les périples se déroulent sur fond guerrier et qui débute avec la mort d'Adam, un arbre est alors planté selon son vœu sur sa sépulture. Trois séquences ont retenu mon attention : La rencontre de la reine de Saba et Salomon, l'*Annonciation* et le *Songe de Constantin*.

Ne sommes-nous pas interpellés par la place accordée à cette rencontre entre la reine de Saba et Salomon ? À l'époque où la fresque est commandée, il y a menace de croisade contre les Turcs. Ce double panneau, commenté comme allégorie de la réconciliation de l'Église d'Orient et de l'Église d'Occident, rend non seulement compte de la position pacifiste du commanditaire, mais aussi du choix de Piero pour le représenter : il nous l'offre, en deux temps, *L'Adoration du Bois sacré* et *La rencontre de Salomon avec la reine de Saba*, par deux profils humbles et en prière d'une reine vénérable. Il ne peut nous échapper que c'est elle qui a fait vers lui le voyage avec sa suite constituée exclusivement de femmes. Femme elle aussi en marche, à l'initiative d'un rapprochement de deux ordres symboliques, l'ordre matriarcal qu'elle incarne et l'ordre patriarcal du roi à la sagesse réputée. La légende attribuée à la reine la reconnaissance du bois de la crucifixion future.

L'Annonciation qu'introduit Piero au cours du cycle nous enchante par le langage choisi pour la scène : la Vierge debout, suspend sa lecture et accueille l'Ange Gabriel. Il n'a échappé à aucun historien d'art qu'elle est déjà enceinte. La grossesse de Marie, Erri de Luca nous en propose sa vision avec son dernier livre. Il donne la parole à Marie enceinte qu'il subjective comme Piero. Son introduction vient en écho à ce cycle de fresques : "Au nom du père" inaugure le signe de la croix, "au nom de la mère" s'inaugure la vie<sup>35</sup>. Erri de Luca qui, comme Piero della Francesca, a un patronyme féminisé, patronyme que Piero s'est choisi, l'original étant d'après les sources, Franceschi<sup>36</sup>.

Avec *Le Songe de Constantin*, l'épisode du rêve du Pont de Milvius est relaté. Au cours de ce rêve apparaît un ange qui apporte à l'empereur romain et païen un chrisme et lui annonce que, s'il se présente avec lui à la bataille du lendemain contre Maxence, il en sortira vainqueur. Il s'exécute et la prédiction se réalise. Ainsi Constantin, reconnaissant les bienfaits du chrisme, se convertit au christianisme et permettra aux deux mondes païen et chrétien de vivre ensemble avec leurs différences<sup>37</sup>. Dès lors un nouveau temps historique et religieux s'initialise. Cette fresque est en totale résonance, par sa composition, avec *La Madonna del parto*. Chacun est dans sa loge, sous un dais ouvert au regard du spectateur, en gestation de pensée et d'humanité, contenant la bienveillance du sommeil d'une part et de l'attente de l'enfantement de l'autre. Une dynamique paritaire est à l'œuvre. Ils se répondent, ils forment couple. Ce Piero dont on ne sait pas grande chose de sa vie, nous laisse quelques traces de l'homme qu'il a été et de sa vision politique du monde à travers son œuvre, ancré dans le réel humain et sexué. Il n'est qu'à regarder *Sainte Madeleine* à Arezzo pour déceler son intérêt pour les évangiles apocryphes traversés par un autre message que celui des canoniques ; avait-il eu accès à celui de Marie de Magdala<sup>38</sup> ? Sa *Vierge de la Miséricorde*<sup>39</sup> de Borgo San Sepolcro, où il a vécu, donne la part belle au rapprochement des hommes et des femmes avec le divin par un certain traitement de la perspective ; le manteau amplement ouvert et le regard de la vierge inventent, est-il reconnu, un humanisme pictural et poétique. Sa représentation de la reine de Saba comme de Marie enceinte en ont déjà donné une idée.

Aussi nous paraît-il avoir compris que :

La gestation, telle la poésie, comme expérience enracinée dans le réel, en ses effets imaginaires et symboliques, est un processus de décentrement du sujet. Là "je est un(e) autre". Le devenir femme œuvre à la construction de la *personnalité démocratique*<sup>40</sup>.

Cette citation d'Antoinette Fouque est tirée du chapitre « Tant qu'il y aura des femmes », article d'abord paru en 1998 dans la revue *Le Débat*.

Comme chacun de ses textes, cet article politique est daté. Les précisions du contexte de sa rédaction viennent situer le propos :

Adressé à Gilles Lipovetsky, à propos de son livre *La Troisième femme. Permanence et révolution du féminin* (Paris, Gallimard, 1997). Pour cet auteur, la remise en question des formes traditionnelles de la division des sexes, opérée au cours du demi-siècle qui vient de s'écouler, semblerait s'accommoder d'une certaine permanence des rôles qui constituerait, selon lui, une limite à la dynamique démocratique.

Comment cette *personnalité démocratique* à laquelle Antoinette Fouque fait référence peut-elle émerger au sein d'un monde si misogyne ? Des tentatives humaines depuis les débuts de l'humanité malgré tout s'exercent pour résister au *gynocide*. Elles se reconnaissent chez un Wilhem Jensen ou un Piero della Francesca.

Merci Piero et Antoinette pour cette nécessaire transmission de pensée charnelle.

### Bibliographie

- Allegretti, Pietro (sous la direction de), *Piero della Francesca. Sa vie, son œuvre, son art*. Skira, Italie, 2003. Paris, Flammarion, 2006.
- Damisch, Hubert, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*. Paris, Seuil, La librairie du XXe siècle, 1997.
- Fouque, Antoinette *Il y a 2 sexes*, 1995, Paris, Gallimard, 2004, ed. revue et augmentée.
- Fouque Antoinette, « Gravida, – 1980 – », in *Gravidanza, féminologie II*, p. 91, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2007.
- Freud, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, 1907, Paris, Folio-Gallimard, 1986.
- Freud, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », 1919, in *Essais de psychanalyse appliquée*, I Paris, dées-Gallimard, 1933.
- Freud, Sigmund, « La tête de Méduse », 1922, in *Résultats, idées, problèmes II – 1921–1938*, Paris, Puf, 1985.
- Freud, Sigmund, *La vie sexuelle*, Paris, 1969.
- Gimbutas, Marijas, *Le langage de la déesse*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2006.
- Le guide du routard, Toscane-Ombrie*, 2002-2003, p. 256-257, Paris, Hachette, 2002.
- Jensen, Wilhelm, « Gradiva, fantaisie pompéienne » (1903), in Freud, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, 1907, Paris, Folio-Gallimard, 1986.
- Klapish-Zuber, Christiane, *La Maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*. Ed. EHESS Paris, 1990.
- Kofman, Sarah, *L'enfance de l'art*. Paris, Payot, 1970.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire (1955-56)*, Livre III, *Les psychoses*, Paris, Seuil, 1975.
- Luca, Erri de, *In nome della madre*. Feltrinelli, 2006.
- Morel, Marie-France, « Voir et entendre les fœtus autrefois : deux exemples », in *La vie avant la vie, l'anténatal*. Spirale n°36 – 2005/4.

Myriam de Magdala, *L'évangile de Marie*, traduit et commenté par Jean-Yves Leloup, Albin Michel-poche, 2000.

Pastoureau, Michel, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Flammarion, 1990.

Pontalis, J.-B., « La jeune fille », préface à Freud, Sigmund, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, 1907, Paris, Folio-Gallimard, (1986).

Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

Veyne, Paul, *Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)*, Paris, Albin Michel, 2007.

Voragine, Jacques de « L'invention de la sainte croix », in *La légende dorée* (vers 1255), Paris, Seuil, Point, Sagesse, 1998.

---

## Notes

- <sup>1</sup> W. Jensen, « Gradiva, fantaisie pompéienne » (1903), in S. Freud, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, 1907, Folio-Gallimard, Paris, 1986.
- <sup>2</sup> On connaît la passion de Freud pour cette discipline.
- <sup>3</sup> S. Kofman, *L'enfance de l'art*. Payot, Paris, 1970.
- <sup>4</sup> S. Freud, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, 1907, Folio-Gallimard, Paris, 1986.
- <sup>5</sup> S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », 1919, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Idées-Gallimard, Paris, 1933.
- <sup>6</sup> S. Freud, « La tête de Méduse », 1922, in *Résultats, idées, problèmes II - 1921-1938*, Puf, Paris, 1985.
- <sup>7</sup> M. Gimbutas, *Le langage de la déesse*, Des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 2006.
- <sup>8</sup> J.-B. Pontalis, « La jeune fille », préface à Freud Sigmund, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, 1907, Folio-Gallimard, Paris (1986).
- <sup>9</sup> Je souligne.
- <sup>10</sup> S. Freud, *op. cit.*
- <sup>11</sup> Sa proposition recouvre d'ailleurs une critique élargie menée par le MLF dont elle est cofondatrice.
- <sup>12</sup> A. Fouque, « Gravida, - 1980 - », in *Gravidanza, féminologie II*, p. 91, Des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 2007.
- <sup>13</sup> J. Lacan, *Le Séminaire (1955-56)*, Livre III, Les psychoses, Seuil, Paris, 1975, cf. préface « Il y a 2 sexes ».
- <sup>14</sup> A. Fouque, « Comment démocratiser la psychanalyse - 24 octobre 1994 - », in *Il y a 2 sexes*, 1995, Gallimard, Paris, 2004.
- <sup>15</sup> A. Fouque, *op. cit.*
- <sup>16</sup> A. Fouque, « Préface 2eme édition », in *Il y a 2 sexes*, Gallimard, Paris, 2004.
- <sup>17</sup> Après l'avoir d'abord nommé *libido 2*, puis, *libido utérine*.
- <sup>18</sup> Selon l'expression d'A. Fouque.
- <sup>19</sup> « Gravida », p. 91-92.
- <sup>20</sup> Je souligne
- <sup>21</sup> H. Damisch, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*. La librairie du Xxe siècle, Seuil, 1997.
- <sup>22</sup> M. Pastoureau, *La Bible et les saints. Guide iconographique*. Flammarion, 1990.

---

<sup>23</sup> En pays cathare, à Cucugnan, là où l'une d'entre elles réside encore, l'association *Le grenier de la mémoire* présente en exposition permanente la dizaine de rescapées du puritanisme qui s'est exercé en France.

<sup>24</sup> M-F. Morel, historienne de la petite enfance et de la Société d'histoire de la naissance. « Voir et entendre les fœtus autrefois : deux exemples », in *La vie avant la vie, l'anténatal*. Spirale n°36 – 2005/4. Elle nous dit : « au nom de la théologie, mais aussi au nom de ce qui est la marque d'une nouvelle sensibilité, il devient dès lors « indécent » de représenter des grossesses et même des naissances ».

<sup>25</sup> « Dans les environs de Sienne », *Le guide du routard, Toscane-Ombrie*, 2002-2003, p. 256-257. Hachette, 2002.

<sup>26</sup> Il s'agit d'une fresque retrouvée dans l'abside de la superbe petite chapelle proche de l'abbaye cistercienne de San Galgano, magnifique vaisseau fantôme dont Andreï Tarkovski a filmé la magie pour *Nostalghia* (1983). Les premiers plans-séquences déroulent d'ailleurs une approche de la *Madonna del parto* que le poète russe en exil tient à visiter.

<sup>27</sup> P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994.

<sup>28</sup> A. Fouque, *op. cit.*

<sup>29</sup> S. Freud, « Les théories sexuelles infantiles », in *La vie sexuelle*, Paris, 1969.

<sup>30</sup> S. Freud, « Les explications sexuelles données aux enfants », in *La vie sexuelle*, Paris, 1969.

<sup>31</sup> D. Hubert, *op. cit.*

<sup>32</sup> P. Allegretti (sous la direction de), *Piero della Francesca. Sa vie, son œuvre, son art*. Skira, Italie, 2003. Flammarion, Paris, 2006.

<sup>33</sup> A. Fouque, « Tant qu'il y aura des femmes - 22 mars 1998 - », p. 278, in *Il y a 2 sexes*. Gallimard (1995 et 2004)

<sup>34</sup> Relatée par Jacques de Voragine « L'invention de la sainte croix », in *La légende dorée* (vers 1255). Point, Sagesse, Seuil (1998).

<sup>35</sup> E. de Luca, *In nome della madre*. Feltrinelli, 2006.

<sup>36</sup> Voir à ce sujet, C. Klapish-Zuber, *La Maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*. Ed. EHESS Paris, 1990.

<sup>37</sup> La fresque figure en couverture du dernier livre de Paul Veyne qui interroge ce temps de bascule. P. Veyne, *Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)*. Albin Michel, 2007.

<sup>38</sup> Myriam de Magdala, *L'évangile de Marie*. Traduit et commenté par Jean-Yves Leloup, Albin Michel-poche, 2000.

<sup>39</sup> *Miséricorde et utérus* ont la même étymologie en hébreux nous fait remarquer Antoinette Fouque.

<sup>40</sup> A. Fouque, « Tant qu'il y aura des femmes - 22 mars 1998 - », p. 277, in *Il y a 2 sexes*. Gallimard, 1995 et 2004 édition revue et corrigée.

# Le matérialisme d'Antoinette Fouque<sup>1</sup>

ANNE-MARIE PLANEIX  
*Professeure agrégée de philosophie*

Ce matin Pascale Thibeaudeau parlait de Salomé, montrant combien de textes, de représentations picturales, ou sculptées associaient sa danse au péché de chair et à une sorte de transe hystérique. Tout en l'écoutant, je regardais sur la table d'exposition juste à côté de nous, ce livre d'Antoinette Fouque illustré du lavis de Colette Deblé inspiré de la *Madonna del parto* de Piero della Francesca, *Gravidanza*. Et dans ce mot, je ne suis pas linguiste, j'entendais chanter « gravide et danse », la grossesse et la danse, la danse de la gestation, non pas celle du péché de chair ou de la régression de la chair mais de son mouvement interne de création. Et non plus celle de la démarche conquérante et guerrière du Dieu Mars, de *Gradivus* partant au combat, auquel François Guéry faisait allusion tout à l'heure, mais une danse pour la vie.

Pour suivre l'énoncé de ce passage d'un rapport négatif au corps de l'ordre du péché, du mépris, de la guerre ou de la mort, à un rapport qui est affirmation de la présence des femmes, de leur création en chair et en pensée, de leur mouvement vital, je partirai de deux propositions. La première exprime le mode de pensée déployée à partir de la levée de forclusion du corps des femmes, « matérialiste plutôt qu'idéaliste, politique plutôt que métaphysique »<sup>2</sup>. La seconde indique « le commencement d'un mouvement de pensée où l'amour de la sagesse se fait sagesse de l'amour »<sup>3</sup>.

Il en va donc de ce qui *se fait* dans ce mouvement qui conduit de l'amour de la sagesse à la sagesse de l'amour et de l'idéalisme au matérialisme charnel dont la reconnaissance de *Gravidanza* est porteuse.

## L'amour de la sagesse et l'idéalisme

*L'amour de la sagesse* désigne étymologiquement la philosophie. Dans *le Banquet* Platon s'accorde sur la double nature d'Eros, va nu-pieds, pauvre, sans domicile mais rusé, intelligent et toujours à l'affût, comme Diotime, femme « experte », en aurait instruit Socrate. Dire la philosophie en termes d'amour l'instituait ainsi comme privation, séparation et poursuite incessante de son objet, la science, la sagesse. Le philosophe, amoureux par excellence tel Socrate (celui qui sait qu'il ne sait pas), se distingue dès lors du sage (celui qui sait) et de l'ignorant

(celui qui s'ignore comme tel). Il y a donc d'emblée affirmation d'une distance entre le désir de sagesse et son objet, d'une privation consciente, malheureuse et désirante de science. Il faut ajouter qu'une telle conscience va déployer à la fois l'examen de ce qui sépare, l'invention des stratégies de combats contre l'obstacle et de découverte du chemin capable de conduire vers ce dont on est séparé.

La figure de l'exil (que l'on peut découvrir par exemple dans la lecture du *Phèdre*) vient rendre compte de cette privation fondamentale et lui donner sens. Le philosophe vit sur terre, mais son objet d'amour est transcendant. Accéder à cet objet exige une autre séparation, celle de la vie « terrestre », du corps, de cette prison de l'âme. On entend ici cette définition elle aussi fondatrice de la philosophie comme « apprendre à mourir », non pas seulement en acceptant l'idée de sa future mort, mais en pensant, en s'exerçant à penser comme si l'on était mort, sans corps, on l'a dit « à corps perdu ». À partir de là et tout au long de l'histoire de la philosophie vont s'enchaîner des séries de couples « infernaux », dualistes, binaires, d'oppositions (la terre et le ciel, le corps et l'âme, le sensible et l'intelligible, la matière et l'idée ou l'essence, la matière et l'esprit, l'apparence et l'être...), et s'élaborer des stratégies souvent désespérées de réconciliations.

Ce qui nous intéresse ici est la constance avec laquelle, dans ces oppositions, le corps et la matière sont renvoyés du côté « gauche », négatif, de l'impensé, de l'impensable, de l'obstacle, de la nature primaire et aveugle d'un quasi non être, et la différence des sexes réduite à n'être qu'un avatar de cette encombrante matérialité. Toutes les productions matérielles, celles des corps et du corps des femmes sont ainsi exclues du champ philosophique et renvoyées à l'ordre de la seule nécessité mécanique, de la subsistance reproductive dont il faut savoir se libérer pour penser. La véritable création se passant ailleurs. Cette exclusion n'est d'ailleurs pas une simple conséquence seconde et secondaire, mais première, Antoinette Fouque le souligne souvent et avec force, insistant sur la réappropriation métaphorique de l'exclu, par le penseur, mais sur le plan métaphysique. Ce dont témoigne de façon exemplaire la pérennité du succès de la maïeutique socratique, art d'accoucher les esprits. C'est ainsi que les constructions dichotomiques, hiérarchiques, idéalistes, exilent de la pensée, les corps, les femmes, leurs productions, leurs créations, et la différence des sexes.

Il est une autre opération d'exclusion, complémentaire de la précédente et tout aussi puissante dans l'ordre spéculatif. Elle est basée sur le rêve d'une « science à fondements absolus »<sup>4</sup>, capable de rendre entièrement raison de soi. Elle consiste, pour le penseur, et sous la condition d'un éloignement suffisant de l'immédiat – toujours trompeur – à revenir au monde, armé de l'arsenal conceptuel forgé dans cet écart même pour reconstruire idéalement le (vrai) réel. Telle est exactement la

démarche de Descartes. Les certitudes indubitables de sa métaphysique vont servir de principes premiers à la physique, l'entendement pouvant désormais espérer une science ordonnée, certaine et déductive. Ce qu'il annonce en l'illustrant dans la cinquième partie du « Discours de la méthode » et qu'il applique dans son traité du Monde, à la nature, aux mouvements et à la formation du monde, de la terre et des corps vivants. Cette construction idéale, *a priori*, n'exigeant pas la moindre expérience mais la seule patience déductive, Descartes la nomme « fable », « la fable de mon Monde », « ma fable qui me plaît tant ». Or cette fable ne donne pas à imaginer une utopie ou à penser un autre monde que le nôtre, elle est pour son auteur celle de notre monde. Elle ne prétend à rien de plus ni de moins qu'à recréer démonstrativement et déductivement la réalité, en vérité, de notre monde. *Mundus est fabula*, le monde est une fable celle du Monde du philosophe ! Il va de soi que le monde ainsi retrouvé ne peut qu'assumer et déployer les principes métaphysiques d'où il se déduit. Ainsi en est-il du dualisme. Et il va de soi que ce qui échapperait à la construction échapperait à l'intelligibilité.

Dans l'avant-propos de « Vers le concret » écrit par Jean Wahl, et dont Antoinette avait remarqué la réédition en 2004, Mathias Girel rappelle l'attitude de l'auteur à l'égard de la critique hégélienne du concret. À Hegel argumentant la non réalité du concret et la pauvreté de son concept sous le prétexte d'une difficulté du langage à le dire, J. Wahl opposait qu'il aurait été plus juste de conclure à la pauvreté d'un certain langage abstrait, celui de l'intellect, qu'à celle du concret. « Wahl identifie ici, au-delà de Hegel et des arguments sur le langage, un motif essentiel de la pensée idéaliste qui, résolvant le réel en relations pensées, aura toujours beau jeu de faire du « concret » le concept le plus « pauvre »... »<sup>5</sup>. Mais quelle est donc la motivation du motif idéaliste ? J'en reviens une seconde à l'entreprise cartésienne particulièrement éclairante. Elle ne proposait pas le film de la création du monde par Dieu, mais d'en rendre la possibilité intelligible à (et par) l'entendement. Si penser l'œuvre divine n'exige pas d'en être créateur, d'autant moins sera-t-il exigé de l'être dans les domaines des productions humaines par ailleurs privées par le dualisme de toute « âme » quant à leur part matérielle. L'installation de l'intellect spéculatif comme seule et suffisante mesure de l'intelligibilité (et de ses limites) le dédouane de tout principe de réalité concernant les conditions non fabuleuses de notre existence et avant tout de notre naissance. Alors l'élaboration par Antoinette Fouque du concept d'« envie d'utérus » vient dévoiler la motivation de tels montages, et l'affirmation de la gestation pensante charnelle, beaucoup mieux qu'une fable, satisfait au désir d'intelligibilité en rendant l'intelligence au réel et à sa création.

## La sagesse de l'amour – le matérialisme

Depuis Platon et Descartes de l'eau a coulé sous les ponts de la philosophie. Mais la rupture d'avec l'épistémologie du « neutre », du « pur », de l'opposition binaire et de ses manifestations les plus terribles dans l'histoire des femmes n'est pas avérée et ne peut s'opérer au travers des seules critiques et rectifications intellectuelles abstraites aussi fines soient-elles. Aussi Antoinette Fouque peut-elle écrire aujourd'hui encore que « le plus ancien et toujours actuel des ordres symboliques opposera les hommes et les femmes, les divisera entre eux et chacun d'eux en deux. »<sup>6</sup>. En effet, la collusion entre dématérialisation symbolique, idéalisme, artificialisme, l'inversion entre ce qui est premier et second, la négation de la différence des sexes, de la création et de la pensée charnelle au profit d'une « génialité » abstraite phallique, ne conduit selon elle qu'à l'acceptation asexuée, neutre, stérilisée des femmes et de la pensée. Et que l'on remplace l'universalité de l'Un par le multiple, voire l'Infini sexuel en faisant de la « différence ontologique » une neutralité qui s'ouvrirait plutôt à la flexibilité du genre qu'à la différence des sexes, ne change rien à l'affaire. La rupture exige donc un changement de terrain et un tournant qui définisse « le réel comme possible ».

Le déplacement engagé par cette recherche, véritable « bond au dehors » et mouvement qui donne ce « coup de réalité » à savoir « qu'il y a du corps », « Le coup de force de Freud a été de lever la censure que le conscient fait peser sur l'inconscient. Le coup de force des femmes pourrait être de lever la censure que l'inconscient fait peser sur le corps »<sup>7</sup>, prend place dans une avancée historique clairement matérialiste. Explicitement, en soulignant que les mouvements des femmes entraînent, après les trois « vexations » désignées par Freud, cosmologique avec Copernic, biologique avec Darwin, psychologique avec la découverte de l'inconscient, une quatrième « la vexation génésique »<sup>8</sup>. Ou lorsque la levée de forclusion sur le corps la création et la pensée des femmes, reconnaît les moyens et les outils élaborés dans les travaux de Freud et de Marx, ainsi que la justesse de l'observation d'Engels pour qui « le facteur déterminant » de l'histoire est la double production des « moyens d'existence » et « des hommes mêmes, (de) la propagation de l'espèce ». Production qui revient « à presque 100% aux femmes qui ont en charge la 'fonction génésique' »<sup>9</sup> et dont la réalité n'est d'ailleurs pas plus théorisée dans ce « matérialisme réaliste » que ne l'est la génitalité dans l'interprétation psychanalytique de Freud. Rappelons que le concept d'« envie d'utérus », « cette envie, qui est la misogynie même, [...] la base de tout système d'exclusion de l'autre et la racine de tous les racismes, de toutes les exploitations »<sup>10</sup>, permet d'éclairer les motivations du système idéaliste et universaliste monosexué, son « déni de la fonction génésique » et d'en déjouer les ruses argumentatives et rhétoriques.

## Le tournant génésique

Ce déplacement s'affirme originellement comme urgence et exigence d'une pensée de l'expérience humaine, du commencement de l'expérience proprement humaine. Le mouvement de pensée engendré par une telle nécessité s'élabore à partir de deux expériences et actes génésiques qu'Antoinette Fouque affirme « princeps », « principiels », de « donner naissance ». Naissance de sa fille, naissance du MLF, les deux manifestant la pensée « latente » de la « géni(t)alité » des femmes, la seconde l'explicitant<sup>11</sup>. L'explicitation de l'expérience génésique utérine en découvre les qualités essentielles : elle est sexuée, reconnaissance des deux sexes, intime, de chair, temporelle, créatrice de vivant parlant, ouverture à l'autre, hospitalière, décentrement, pensante parlante et anthropocultrice.

Freud reconnaissait que le psychique est d'essence matérielle. Bachelard reprochait aux philosophes et phénoménologues traditionnels d'ignorer les sciences de leur temps, de n'avoir qu'une idée simpliste idéaliste et démodée de la matière. De la séparer de la forme pour en faire un quasi non-être, d'ignorer sa complexité, son activité de synthèse inter-matérielle et créatrice. Le matérialisme dialectique reconnaissait l'activité productrice du prolétariat. Les sciences neuronales et cognitives insistent aujourd'hui sur la plasticité cérébrale, l'influence des expériences du vivant sur cette plasticité et sur le support matériel de la pensée. Ce que la féminologie offre à penser est le premier mouvement, si l'on peut dire, de synthèse créatrice vivante sexuée psychique et humain.

## Avancées

Dès lors « la pensée de la naissance », matérialiste, charnelle, offre un pouvoir inédit de résistances, d'avancées et de recherches. **Sur le plan du « plus ancien et toujours actuel des ordres symboliques »** elle permet de résister à « la toute puissance narcissique de l'un », à « la passion de l'un souverain, dieu, père, fils, empereur ou phallus »<sup>12</sup>. **Sur le plan éthique**, l'acte hospitalier génésique, l'hospitalité charnelle devient le « paradigme de l'éthique ». L'éthique libérée des principes transcendants, religieux ou de l'universalisme abstrait mais aussi bien d'un relativisme meurtrier, reconnaît l'éthicité du réel et de la pensée humaine charnelle. Les questions du droit, des droits et des devoirs, des conditions et de l'inconditionnel sont re-ouvertes et éclairées par l'impératif de gratitude, de démocratie et de parité « La parité, c'est la reconnaissance que l'un des deux sexes est en charge de la procréation, et la symbolisation de cette procréation. [...] elle est le cœur de la démocratisation »<sup>13</sup> Et puisque « Créer c'est pouvoir faire et dire qu'on fait »<sup>14</sup> ce sont les conditions d'une parole, d'une **langue éthique et libératrice** qu'il faut élaborer en pratique et en théorie. **Sur le plan**

**épistémologique**, partir d'une telle expérience contredit les processus de neutralisation dont on parlait plus haut, remet en cause la « non-participation délibérée » requise par le dualisme spéculatif traditionnel. Mais ce geste permet également de résister à une forme d'empirisme qui, au nom de l'objectivité, observe de l'extérieur encore et se contente de collecter des « faits », préalablement vidés du mouvement qui les a produits. Penser l'expérience intime ou collective permet de passer de la doxa ou des savoirs « *sciendi* » et « *dominandi* » à « un savoir *creandi* » conjuguant vie théorique et vie active. Et si à une épistémologie correspond un objet propre il est ici celui de la pensée charnelle, de la génésique, de la féminologie. On pourrait dire qu'il est la matérialité de la matière humaine infigurable et créatrice, celle de la chair pensante, géni(t)ale, et le mouvement même de sa libération.

Enfin si l'attention à **ce que penser veut dire** exige de comprendre la possibilité de l'objectivité et de l'intersubjectivité, l'explicitation de l'expérience génésique permet une avancée nouvelle sur de tels sentiers. La démarche phénoménologique travaillant ces questions, a certes pris au sérieux l'expérience « en chair » et même le rapport natif à la chair de l'autre. Ce dont témoigne en particulier un texte de Husserl sur l'enfant où se lirait le sens phénoménologique de naître « la naissance c'est l'éveil de ma chair à partir de la chair de ma mère »<sup>15</sup>. Naissance analysée dès la vie prénatale, intra-utérine, comme « le sol » de l'activité objectivante et de l'inter subjectivité où la transcendance de l'autre s'éprouve comme la « non inséparabilité ». Pourtant l'analyse est ici centrée sur l'enfant plus que sur la mère et sur le mode préhistorique, pré-réflexif de la naissance qui ne prend sens réel que dans l'après coup réflexif et phénoménologique. « Il ne faut donc pas chercher dans ces textes de recherche une sortie de l'idéalisme transcendantal, ni même la conscience de la nécessité d'en sortir... ». Une telle conscience s'éveillerait si l'attention se décentrait de l'enfant pour écouter la mère. Une femme enceinte n'est justement pas le « poupon » dont parle Husserl, et ce n'est pas tomber dans une « zoologie de la personne humaine » ou une « naturalisation de l'esprit » que d'affirmer la génitalité comme géni(t)alité vivante, parlante et pensante. María Zambrano écrivait en 1977 « On ne peut avoir d'expérience que d'une histoire qui depuis son origine a eu un sens »<sup>16</sup>. L'expérience géni(t)ale est bien celle-là. L'expérience de la non inséparabilité de l'autre au plus intime de sa propre chair pourrait bien être ce qu'il y a à expliciter pour rendre compréhensible ce que penser veut dire.

C'est l'ignorance, la forclusion, la censure et l'envie qui naturalisent les corps, la production charnelle et matérielle, leur refusant pensée et culture, qui substituent la métaphysique du possible au réel, la réfutation à la résistance, le système au matriciel, l'ahistoricité du devenir sans

limite à l'histoire qui se fait, et la dialectique au mouvement. Le matérialisme d'Antoinette Fouque parle la langue du mouvement, celle de la gratitude, d'un « matérialisme de la miséricorde », selon les mots de Galdós<sup>17</sup>, de la création où il faut être deux pour faire trois...

---

## Notes

<sup>1</sup> Cette intervention est dans la continuation d'un exposé présenté lors du Colloque organisé par l'Alliance des femmes pour la démocratie, les 4 et 5 novembre 2006, à la Sorbonne : « Femmes de mouvements, hier, aujourd'hui pour demain, 1968-2006 » et dans le cadre du séminaire de Mireille Calle-Gruber « Diversités culturelles, différences sexuelles » d'un « séminaire avec Antoinette Fouque » organisé par Eberhard Gruber, le 10 mai 2007.

<sup>2</sup> Antoinette Fouque, *Il y a deux sexes*, Reconnaissances, Paris, Gallimard 1995 et 2004 (deuxième édition).

<sup>3</sup> *Area*, revue trimestrielle n°10, *Penser en femme d'action, agir en femme de pensée*, entretien avec Antoinette Fouque, réalisé par Nathalie Mei, été 2005.

<sup>4</sup> Edmond Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1966.

<sup>5</sup> Jean Wahl, *Vers le concret*, Paris, Vrin, 2004.

<sup>6</sup> Antoinette Fouque, *op. cit.*, Préface à la deuxième édition, 2004.

<sup>7</sup> *Le Nouvel Observateur* du 27-08-1973, entretien avec d'Antoinette Fouque, réalisé par Nicole Muchnich

<sup>8</sup> Antoinette Fouque, *op. cit.*, Préface à la deuxième édition, Paris, Gallimard 2004.

<sup>9</sup> Antoinette Fouque, *op. cit.*, « Si c'est une femme »

<sup>10</sup> Antoinette Fouque, *op. cit.*

<sup>11</sup> Antoinette Fouque, *op. cit.*, Préface à la deuxième édition.

<sup>12</sup> Antoinette Fouque, *op. cit.*, « Si c'est une femme »

<sup>13</sup> Antoinette Fouque, *Gravidanza – Féminologie II*, p. 203, Paris, Editions *Des femmes*, 2007.

<sup>14</sup> « Des femmes en mouvements hebdo », N° 53-54, 1981.

<sup>15</sup> Emmanuel Housset : « Historicité de la chair et monde de la vie selon Husserl », *Kairos* N° 27, *Monde de la vie et histoire*, Presses Universitaires du Mirail, 2006.

<sup>16</sup> Maria Zambrano, *Sentiers*, Paris, Editions *Des femmes*, 1992.

<sup>17</sup> Antoinette Fouque aime à rappeler que « l'utérus, (...) en hébreu, d'un même mot, signifie à la fois matrice et miséricorde », *Area*, cf. référence 3.



## La fièvre de Carmen Martín Gaité et l'avènement d'un mythe littéraire

FRANCIS MARTINEZ

*Professeur d'Espagnol, Toulouse*

*El libro de la fiebre* de Carmen Martín Gaité, publié cette année<sup>1</sup> est la première création de jeunesse de l'auteure. Il s'agit d'un récit d'inspiration fantastique et surréaliste, la plus autobiographique et égocentrée des fictions de l'écrivaine, que celle-ci répudiera pour «autobiographisme exacerbé»<sup>2</sup>. *El libro de la fiebre* évoque le délire provoqué par les fortes fièvres du typhus que l'auteure contracte à Madrid lorsqu'elle s'y installe à la fin de l'année 1948 pour y mener ses études de doctorat. C'est en mai 1949 que la maladie se déclare, clouant au lit la jeune auteure qui n'a jusqu'ici publié que quelques poèmes dans de rares revues universitaires. Le typhus, maladie mortelle dans une Espagne où la pénicilline n'est pas encore arrivée, immobilise durant une cinquantaine de jours la jeune Carmen Martín Gaité, en proie à des délires provoqués par des assauts de forte fièvre. La maladie se déclare à Madrid, la jeune écrivaine est ensuite rapatriée en ambulance jusqu'à sa ville natale Salamanca. La longue convalescence se fera dans cette même ville chérie par la jeune auteure, Salamanca, qu'elle a voulu fuir pour la capitale madrilène afin d'y mener une vie plus indépendante. Carmen Martín Gaité a alors 24 ans. L'été qui suit la maladie, elle commence la rédaction d'un livre intitulé *El libro de la fiebre* dans lequel, « en plan poético y surrealista »<sup>3</sup>, elle évoque les images délirantes et fugaces que provoquèrent les fièvres du typhus. Enthousiaste, elle fait lire quelques pages à celui qui deviendra son mari, le célèbre écrivain, Rafael Sánchez Ferlosio. Ce dernier la dissuade de publier le livre, lui disant « que no valía nada, que resultaba vago y caótico »<sup>4</sup>, et enterrant ainsi tout projet de diffusion de la création dont seuls deux courts extraits seront publiés dans une revue universitaire. La très officielle et culte maison d'édition « Cátedra » publie cette même année 2007 *El libro de la fiebre* dans une édition de la spécialiste de l'auteure, Maria Vittoria Calvi. Elle réunit des bribes de textes épars, issus d'un cahier manuscrit rouge à anneaux, terni par les ans, similaire à ceux que l'auteure affectionnait. Avec ces notes griffonnées, revues, corrigées, supprimées et défiant toute chronologie linéaire, temporelle ou logique (certains passages sont écrits sur des enveloppes ouvertes peut-être pendant la maladie comme en témoigne la

photo de la première de couverture, **fig. 1**), Maria Vittoria Calvi tente la recomposition d'un livre surprenant et inachevé, d'une petite centaine de pages structurées en trois mouvements. Les deux premiers semblent terminés alors que le troisième est encore en gestation. La première partie intitulée **A modo de prólogo** compte 12 pages et fait pourtant, malgré son titre, partie intégrante du livre. La seconde, la plus longue, ouvre une partition littéraire de 65 pages, **Allegro, molto vivace** ; la troisième **Andante** de 11 pages inachevées, ferme le *corpus*. Un exergue composé de deux courtes phrases, « A todos los bienaventurados que hayan delirado alguna vez », et un haïku japonais, « Pescador déjame tu red que un pensamiento se me fue flotando », donnent la thématique du *Livre de la fièvre* : son récit autobiographique et la difficile élaboration de sa retranscription littéraire. Nous voici donc en présence d'une vision *a posteriori* des délires provoqués par la fièvre du typhus dont les assauts immobilisent la jeune Carmen Martín Gaité durant quarante-huit journées.

**A modo de prólogo** s'ouvre par une phrase solennelle aux accents religieux dont la forme quelque peu archaïque suggère peut-être l'écriture du célèbre écrivain et théologien du XVI<sup>e</sup> siècle à qui elle fait référence. Elle signe l'entrée en littérature de la jeune auteure sous la forme d'une écriture en gestation qui s'auto-analyse. Les critiques littéraires emploieront bien plus tard le terme de « métafiction » concernant *El cuarto de atrás*<sup>5</sup>.

Empiézase a escribir este libro en el huerto de Fray Luis de León (« La flecha », provincia de Salamanca) a 29 de junio del año del Señor de 1949<sup>6</sup>.

Les phrases qui suivent, dans un style que les spécialistes et amateurs des fictions de Carmen Martín Gaité reconnaîtront, posent déjà les jalons d'une écriture portant en germe les archétypes qui se déclineront dans l'œuvre de l'auteure jusqu'à sa mort en l'an 2000. L'entrée en littérature de la jeune écrivaine est, semble-t-il, soumise à une fatalité qui la conduit inéluctablement à narrer, sous la forme de l'autobiographie, le délire fiévreux subi pendant une cinquantaine de jours :

Éste era el momento que yo esperaba. Sin duda ha sonado la señal y por eso estoy aquí, y por eso están aquí los árboles cargados de fruto, la fuente, las florecillas separadas, meneadas por la brisa y por los abejorros y a mi espalda, al otro lado de la carretera el río Tormes con toda la calma del mediodía encima. Éste era el momento. Durante cuarenta y ocho días he vivido para venir ahora aquí<sup>7</sup>.

Celles et ceux qui aiment revenir aux rythmes et images des créations de Carmen Martín Gaité n'échapperont pas alors au tourbillon

incantatoire et vertigineux des figures mythiques de son écriture : les ballades en barque sur le Tormes de *Entre visillos*<sup>8</sup>; la plaza de los Bandos, sa fontaine centrale dont les réminiscences semblent évidentes dans « La chica de abajo » des *Cuentos completos*<sup>9</sup>, la fontaine encore, son évocation plus directe dans le célèbre *Cuarto de atrás*; la nature accueillante, bienfaisante et grisante qui entoura Alina enfant dans la narration courte « Las ataduras » des *Cuentos completos*, l'intrusion anachronique et atemporelle de Fray Jacopone da Todi, Franciscain qui vient rendre visite à la narratrice et à ses amis dans *El libro de la fiebre* comme le fait Don Luis Vidal y Villalba, l'aventurier du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans *Lo raro es vivir*<sup>10</sup>; l'arrivée à l'hospice de Águeda Soler dans cette même fiction où l'identique et énigmatique frelon semble annoncer le basculement prochain qui va s'opérer dans son dos, là où se trouve l'eau : la fontaine, la rivière, le Tormes du *Livre de la fièvre*. Le soubresaut qui attaque dans le dos est le signal de l'élaboration littéraire, de la soi-disant retranscription autobiographique de *Lo raro es vivir*, de la réfutée retranscription autobiographique du *Livre de la fièvre*. Le basculement annoncé par un insecte vrombissant, par une eau régénératrice, une eau qui rappelle une autre arrivée en littérature de Carmen Martín Gaité dans *El balneario*<sup>11</sup>, (cet autre basculement du rêve dans la réalité, si critiqué même par l'auteure et par l'homme vêtu de noir qui vint lui rendre visite dans *El cuarto de atrás*) est un basculement d'identité, comme un décalage, un déplacement, un glissement vers l'écriture, la littérature.

Dans *Le livre de la fièvre*, l'illusion autobiographique bascule, dès le second chapitre, dans un univers onirique, surréaliste, fantastique et délirant, qui, étrangement, met en scène un homme monstrueux aux vêtements sombres. L'univers onirique rappelle les dédales cauchemardesques des souterrains et corridors du fameux balnéaire. Un homme au visage de viande pourrie, « el rostro era de carne muerta<sup>12</sup> », inaugure cette première échappée surréelle, ses « yeux terribles » sont aussi terrifiants que ceux de « La mujer de cera » des *Cuentos completos*.

Ces délires fiévreux s'élaborent littérairement dans un second mouvement dont le titre suggère l'aspect musical, enthousiaste et jouissif, **Allegro, molto vivace**. C'est la partie la plus longue, la plus achevée, la plus fantastique et surréaliste, celle qui, minutieusement, met en scène l'abandon du corps en proie aux délires de la fièvre provoquée par le typhus pour un univers jouissif et accompli de la retranscription littéraire :

No puedo esperar más, cargada de riqueza y alegría. Será mi primer libro, el libro de la fiebre.

[...]

Empecé a escribir mi libro. Solté todo lo que tenía, lo que empujaba las paredes de mi casa, y trotó mezclado, sin fronteras. Qué blancas eran las cuartillas de mi libro. Y qué grandes; todo cabía allí. Yo iba por encima,

como si corriera en trineo una montaña nevada, llena de gozo y de prisa, soltando las palabras como llamas sobre la blanca nieve de mi libro.<sup>13</sup>

Ce qui surprend dans ce chapelet métaphorique de la création littéraire sur le livre, c'est l'extraordinaire continuité qui s'instaure depuis *El libro de la fiebre* écrit durant l'été 1949 jusqu'à l'exemple troublant de la première de couverture de *Lo raro es vivir*, publié en 1996, soit près de cinquante ans plus tard. Parmi ces métaphores livresques, il en est une dans le treizième chapitre des 36 séparés par des astérisques que comporte la deuxième partie **Allegro molto vivace** qui assimile le livre en gestation à un cirque :

Mi libro, el libro de la fiebre tenía unas portadas rojas. Se alzaban como cortinas y la gente podía entrar a pasearse por las galerías del libro. Yo estaba a la entrada, cobrando igual que en los circos de la feria y gritaba : « Pasen y vean. ¡ Pasen, pasen adelante, sin compromiso ninguno ! ».<sup>14</sup>

A la fin du même chapitre, l'on retrouve la même référence au cirque et à ses rideaux rouge : « Mi libro, el libro de la fiebre, era un circo con sus cortinas rojas para entrar y salir »<sup>15</sup>.

Voici cinquante années plus tard la première de couverture d'une des dernières fictions de l'écrivaine (**fig. 2**). Le corps en équilibre incertain sur une jambe tendue, à demi occultée derrière une porte entrouverte dont les battants sont rouges, derrière un rideau pourpre qui sépare deux parties d'une même salle, la jeune figure féminine qui tourne le dos, aventure un regard inquisiteur dans la pièce de l'arrière plan. Ce dernier espace plus sombre, aux murs gris, dévoile un univers mystérieux, onirique, fantastique et surréaliste dans lequel apparaissent une trompe d'éléphant, une plate-forme fixée sur un poteau, vraisemblablement celle d'un trapéziste. Ces éléments évoquent l'espace scénique d'un cirque.

Dans le chapitre 24 de la même partie du *Livre de la fièvre* réapparaît le personnage masculin vêtu de noir, réitératif dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité, qui, depuis le même rideau rouge, se fait l'écho des commentaires et critiques suscités par l'écriture du *Livre de la fièvre* :

Aquel señor de luto que muchas veces se venía a las puertas de mi libro, y miraba el interior desde las rojas cortinas de la entrada, moviendo con pesimismo la cabeza, estaba empeñado en asegurar que el tal libro de la fiebre había levantado muchos comentarios<sup>16</sup>.

La métaphore et la mise- en- abyme, outre le fait qu'elles évoquent la crainte du « qu'en dira-t-on littéraire », de la critique littéraire chez la jeune écrivaine en herbe comme le suggère surtout le dernier mouvement du livre **Andante**, nous offrent également un nouvel

exemple de métafiction que Carmen Martín Gaité devait reprendre trente années plus tard également dans le célèbre *Cuarto de atrás*.

La pièce du fond du tableau, c'est ce *Cuarto de atrás* dont les premières pages s'ouvrent curieusement aussi sur le souvenir d'un cirque, c'est l'espace de derrière, du dos, où s'élabore la difficile retranscription, reconstruction, recomposition littéraire de la mémoire que le vrombissement d'un bien énigmatique insecte vient annoncer : une grosse mouche, une abeille, un bourdon, « los bichos » de la page d'ouverture de *Entre visillos*.

L'eau mais aussi la fenêtre sont deux des figures mythiques que l'écriture de Carmen Martín Gaité porte en germe, avec nostalgie, dès *El libro de la fiebre* et qui se déclineront, pour notre grand bonheur, tout au long de la création littéraire de l'auteure :

El río salía muchas veces. Ya lo veréis si seguís leyendo. Casi siempre era el río Tormes, con los álamos de otoño en sus márgenes, con el silencio de las tardes de novillos cuando nos íbamos mis amigos y yo a pasear por sus orillas o a remar en las viejas barcas.<sup>17</sup>

[...]

El río salía muchas veces. Ya lo veréis si seguís leyendo. Pero hasta cuando no salía me acompañaba, sin paisaje, sin argumento, por debajo de las otras imágenes. Y él las unía.<sup>18</sup>

Le retour à Salamanca en ambulance, plutôt la retranscription littéraire *a posteriori* de l'arrivée à Salamanca, seul véritable voyage que fera l'auteure lors de sa fièvre, donne l'occasion d'un des plus beaux passages du livre qui porte en filigrane la métaphore de l'écriture liée à l'eau et au Tormes de la ville adorée :

Éramos la tarde y yo dos cántaros que se iban llenando de agua al mismo tiempo. Pregunté : « ¿Estamos llegando al río, verdad ? »... Yo lo sabía... Llegábamos al río. Yo no podía seguir haciendo el viaje metida en una cama; tenía que salir, tenía que llegar a mi ciudad por el río.

Y mi cántaro se llenó del todo, y juntó su agua con la del cántaro de la tarde. Y salí. De aquellas dos aguas desbordadas se formaba el río Tormes, con los árboles en su orilla, con los niños pobres en su orilla y los novios en su orilla. [...] El río palideciendo, y pintándose de rojo, el río con una estrella caída. El río quieto, el río solo, el río durmiéndose. Bajé por él a saltitos, en las puntas de los pies, sin mojármelos a penas, como una gaviota niña<sup>19</sup>.

Llegué a mi ciudad por el río....<sup>20</sup>

Le thème de l'eau revêt un caractère religieux et mythique lors de la retranscription littéraire d'un rêve délirant que fait l'auteure-narratrice dans cette deuxième partie **Allegro, molto vivace** du *Libro de la fiebre*.

Elle y rencontre un homme fatigué et malade qui la supplie de lui donner de l'eau. Après un périple à travers des terres sèches et brûlées, elle parvient à un village désert et poussiéreux, accablé sous la chaleur de la journée, où le silence comparé à nouveau à un insecte étrangement annonciateur la fait fuir : « Zumbaban el tiempo y el silencio como una sola abeja que se agrandaba monstruosamente »<sup>21</sup>. Le trésor précieux que représente l'eau est enfin trouvé, après avoir escaladé une montagne, les pieds nus, en sang :

La escalé cantando, desollándome los pies, y una vez en la cumbre vi el río al otro lado. Era un verdadero río. Me precipité vertiente abajo hasta llegar a sus márgenes y metí las manos en él. Sí. Era agua. Un agua fría y clara. No tenía recipiente para cogerla. Hice un cuenco con mis dos manos unidas y lo llené hasta el borde. Luego, sin esperarme más empecé alegremente el camino de vuelta con las palmas tan apretadas que me dolían una contra otra y ni una gota se podía derramar. Y ni una gota se derramó<sup>22</sup>.

Ce que dit à mon sens ce trésor de l'eau annoncé par le vrombissement maintenant coutumier de l'insecte, c'est l'écriture, l'ardue retranscription littéraire d'une réalité (le rêve, le délire fiévreux) récupérée ici par la parabole de l'image biblique, la bonne Samaritaine qui donne à boire à Jésus. Cette récupération du mythe de l'eau par la religion chrétienne devient parabole et métaphore de la difficulté d'écrire, de la noble et acharnée activité de l'écrivaine qui hisse ici l'écriture au rang de création divine, une eau sacrée semblable à celle de la création ou de la recréation du monde après le déluge.

Le voyage de retour à Salamanca est un voyage comparé à une naissance : « Era como nacer, correr aquel camino... Era como nacer ». Cette naissance s'opère à travers les deux petites fenêtres de l'ambulance barrées de deux croix rouges qui permettent à la malade de découvrir les paysages désirés :

Lo había esperado con ilusión durante todo el día anterior y había pensado en si el coche tendría ventanillas y si a través de ellas yo llegaría a ver un poco del paisaje. El coche tenía ventanillas. Dos ventanillas altas y cuadradas con una cruz roja pintada en medio. [...]

Durante todo el viaje tuve los ojos clavados en las ventanillas que estaban frente a mí y que iban dejando atrás el camino<sup>23</sup>.

La fenêtre, nouvelle figure mythique de l'écriture de Carmen Martín Gaité, apparaît antérieurement dans le récit autobiographique le jour où la jeune femme apprend qu'elle est atteinte du typhus : « El día que me enteré de que tenía el tifus, había sol en la calle y mi ventana estaba abierta »<sup>24</sup>. Le regard qui se porte sur la fenêtre, à travers elle (songeons à *Entre visillos*), au-delà de la fenêtre est déjà un regard littéraire, une

invitation au glissement vers l'écriture comme le montrent les passages poétiques de l'arrivée à Salamanca par la rivière Tormes ou encore l'inadéquation entre l'annonce de la gravité de la maladie mortelle et la réaction de la jeune malade pour qui le mot « typhus » devient prétexte à un jeu de sonorités, un jeu sur les mots, un jeu littéraire sur les syllabes que l'on inverse :

Yo me puse a mirar el sol que había en la pared de la casa de enfrente. Ya he dicho que mi ventana estaba abierta...  
De alguna manera había que reaccionar. « Tífus, tífus, tífus » me repetía monótonamente sin dejar de mirar el sol en la pared de la casa de enfrente. Y la palabra flotaba por el sol como una cáscara, danzaba, se volvía del revés. Fusti... fusti... fusti...<sup>25</sup>.

Le temps passé à la fenêtre, le temps convalescent, est un temps de réflexion sur l'écriture du livre. C'est ce que nous donne à lire la troisième partie du *Livre de la fièvre*, la plus courte et inachevée, **Andante** : « Al levantarme me acercaron con un sillón a la ventana y miré la calle »<sup>26</sup>. Celle où commence à affleurer le doute sur la fin du livre, sur son écriture, jusqu'à l'enfouissement de tout projet de publication du vivant de l'auteure à cause de l'inadéquation entre le temps réel de la fièvre et celui de sa réécriture, le temps du livre. C'est le noir dessein de la littérature, le tribut à payer entre le sujet victime des assauts de la fièvre et son double écrivain, deux figures maudites dont une écriture qui ne résout rien, une écriture en échec, une impossible écriture tente le vain rapprochement ou l'assimilation autobiographique :

Es el tributo que tengo que pagar, ya lo sé. Escribiré con la tierra de mi sueño espeso, y sentiré malestar después porque lo que queda dicho no es nada de lo que quise decir<sup>27</sup>.

[...]

Una muchacha desde la ventana de enfrente alza su visillo y mira la calle sin pestañear, con un tedio infinito. Debe tener puesta la radio. Luego alza los ojos y se queda mirándome a mí a través de la calle. Yo pienso en mi libro. No sabía que lo iba a terminar de esta manera. Pero noto que se termina hoy, así, que de la fiebre ya no queda ningún reflejo, que no debo seguir por más tiempo buscándolos inútilmente. He levantado los ojos y he pensado estas cosas mirando tal vez un buen rato a la chica de enfrente. Nos sonreímos.<sup>28</sup>

L'écriture de Carmen Martín Gaité nous invite à lire cette réalité en trompe-l'œil, « una realidad de engaño »<sup>29</sup>, (un mensonge comme je l'ai déjà dit lors d'un autre séminaire), depuis ce *Livre de la fièvre* jusqu'à un autre livre inachevé, *Los parentescos*<sup>30</sup> qui devait clore son oeuvre littéraire et sa vie. Entre ces deux livres, tel le reflet inversé de deux figures féminines se contemplant dans le miroir littéraire de deux fenêtres,

combien de tentatives avortées, combien de pages noircies à tenter l'impossible reconstruction de la réalité, combien de Sisyphe féminins à rouler en vain les pensées fugitives flottant au fil de l'eau que l'oubli emporta, combien de « río Tormes » à traverser afin d'atteindre l'autre rive par la littérature, combien de jours et de nuits à recomposer la trame littéraire cousue de « fils de mensonge » !

L'écriture n'y suffirait pas.

Pas même le sain renoncement à une fièvre littéraire qui frappa la jeune écrivaine et ne la lâcha plus jusqu'au souffle dernier de sa plume.

## Bibliographie

- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, s.-l., éd. José Corti, 1942.
- Caulier, Brigitte, *L'eau et le Sacré, les cultes thérapeutiques autour des fontaines en France du Moyen-Age à nos jours*, Paris, Ed. Beauchesne, 2002.
- Gritti Jules, *L'eau, mythes et symboliques*, Paris, C. I. EAU, 2001.
- Martín Gaité, Carmen, *Entre visillos*, Barcelona, Ediciones Destino, 1958.
- , *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- , *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, col. Ancora y Delfín, 1978.
- , *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Martínez, Francis, *Ecrire sans fin...*, mémoire de DEA, Université de Caen, 1998.

---

## Notes

- <sup>1</sup> Carmen Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, Fuenlabrada, Ediciones Cátedra, 2007.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14, “Introducción” par Maria Vittoria Calvi.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 12.
- <sup>5</sup> C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, col. Ancora y Delfín, 1978.
- <sup>6</sup> C. Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, *op.cit.*, p. 89.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 89.
- <sup>8</sup> C. Martín Gaité, *Entre visillos*, Barcelona, Ediciones Destino, 1958.
- <sup>9</sup> C. Martín Gaité, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- <sup>10</sup> C. Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- <sup>11</sup> C. Martín Gaité, “El balneario” in *Cuentos completos*.
- <sup>12</sup> C. Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, *op.cit.*, p. 95.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 114.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 116.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 117.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 139.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 129.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 130.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 136.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 138.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>30</sup> C. Martín Gaité, *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2001.



## Vers une mythologie arthurienne au féminin : *La Rosa de Plata* de Soledad Puértolas

EUGÉNIE ROMON

*Doctorante, Université de Lille III*

Les guerres contre les Saxons et autres territoires limitrophes terminées, le roi Arthur et son conseiller Merlin décident de s'intéresser aux problèmes causés par la sœur du roi, la fée Morgane. Celle-ci séquestre dans les cachots de son château sept damoiselles qui devront être libérées par les sept chevaliers les plus courageux du royaume. Ce sauvetage constitue l'intrigue principale de *La Rosa de Plata*, un roman d'aventures qui s'ancre dans le merveilleux monde légendaire et mythique. Les joutes du roi Arthur, l'amour malheureux entre la reine Guenièvre et Lancelot du Lac et les sages conseils du magicien Merlin sont le rideau de fond des aventures de ces nouveaux chevaliers qui subissent des enchantements, de ces damoiselles punies de rêves infinis ou d'interminables dialogues avec le vent, de sirènes et de nymphes qui sont capables de tout pour trouver l'amour, de fées, de nains et de lutins adjuvants dans le monde mystique.

Soledad Puértolas ancre ses personnages dans un monde mythique connu : la matière de Bretagne, le cycle arthurien, mais le personnage principal est la maléfique demi-sœur du roi, la fée Morgane. Redoutable, car elle a appris la magie de Merlin.

Le mythe que nous connaissons est subverti : en effet, le roi Arthur qui aurait été un homme réputé fort, posé et garant de la sécurité de ses sujets est ici un personnage nostalgique, enclin au doute dont il fait part à Merlin. Lancelot et Guenièvre sont également présents, mais ne sont que des personnages secondaires. Comme elle en a coutume, Soledad Puértolas s'intéresse au reste, à ce qui fait la trame de fond de la légende mais qui n'a pas été placé au premier plan. La distribution des rôles est inversée : les chevaliers de la Table Ronde sont simplement évoqués par le roi Arthur qui se souvient de cette période avec amertume puisque tous sont partis en quête du Saint Graal. Les hauts-faits sont placés au second plan et l'essentiel de la diégèse a lieu dans les cachots du château de la Beale Regard où sont séquestrées les malheureuses damoiselles. Leur châtiment est le fruit de la jalousie de Morgane qui ne supporte pas qu'elles aient parlé d'Accalon dont elle est éperdument amoureuse. Merlin, après être allé vérifier les rumeurs, convainc le roi Arthur

d'organiser un grand tournoi : les jeunes chevaliers vainqueurs seront chargés d'aller libérer les damoiselles. Ils partent de Camelot où ont eu lieu les épreuves. Ils ne sont jamais désignés par leur prénom, ils n'ont que des couleurs et des caractéristiques particulières. Une fois les épreuves passées, ils choisissent la damoiselle qu'ils vont libérer. Ainsi, le chevalier blanc part délivrer Naromé, la damoiselle au songe infini ; le vert, Alicantina, la damoiselle qu'on ne voyait pas ; le vermeil, Bess, la damoiselle perpétuellement joyeuse ; le doré, Delia, la damoiselle la plus orgueilleuse ; l'argenté, Findia, la damoiselle sans mémoire ; l'irisé, Bellador, la damoiselle affligée ; le violet, Alisa, la damoiselle qui parlait avec le vent.

Chaque chevalier a une épreuve à surmonter avant d'atteindre le château : ce rite de passage est nécessaire pour confirmer sa bravoure. En effet, chacun d'eux a été jugé digne de mener à bien cette épreuve par le roi Arthur et sa cour, mais Morgane leur impose une autre épreuve bien plus ardue puisque la redoutable sœur du souverain se sert des faiblesses de chaque chevalier pour le piéger. Ainsi, s'il venait à bout des deux épreuves, le chevalier serait digne de délivrer sa belle. Cependant, il n'en est jamais ainsi puisque la magie est omniprésente : Morgane, première élève de Merlin, s'en sert pour faire le mal et Merlin lutte contre elle. Les chevaliers ne font que subir les enchantements ou les mauvais sorts de chacun des deux mages. En effet, au sein de la narration, l'issue magique est toujours mise en valeur. Par exemple, quand le chevalier blanc remporte le combat alors qu'il est endormi, il est clairement précisé que sans l'aide d'Iris, la reine des songes, il n'aurait pas remporté le combat :

Iris, la reina de los sueños, hizo que la escena entrara en el sueño del caballero blanco y, sin necesidad de abrir los ojos, el caballero blanco vio a su contrincante encima de él y reaccionó a tiempo [...]¹.

Ou encore, quand le chevalier Vermeil vainc Lucho, personne n'est dupe : « todos los presentes comprendieron, sin sombra de duda, que se trataba de un caso de magia². »

Ces chapitres de libérations sont ponctués de chapitres plus réflexifs comme « Coloquio del enano Estragón con la doncella que no se veía por fuera » (V), « Lamentaciones del rey Arturo » (VIII), « Intervención de Nimué » (XIII), « Conversaciones en la mazmorra del castillo de Morgana » (XVIII), « Coloquio de Morgana con Nimué disfrazada de caballero irisado » (XXI), « Lamentaciones de Ginebra » (XXIII), « La soledad del rey y el dolor del caballero » (XXIV).

Parallèlement à cette intrigue principale, les amours de Merlin sont également au cœur des conversations entre le roi et le magicien : celui-ci enseigne la magie à Nimué qui ne le séduirait que pour obtenir son

savoir. Malgré les avertissements d'Arthur, Merlin est résigné et accepte sa destinée : « Sé muy bien cuál es mi destino y me plegaré a él ». Arthur fait également part de ses souffrances au magicien et comprend lui aussi que sa destinée est de rendre heureuse celle qu'il aime. Tout le reste lui semble secondaire :

¡Pobre Ginebra! La amo ahora, Merlín, mucho más de lo que la he amado nunca y haré lo que sea para aliviar su sufrimiento. No soporto su dolor. Ahora veo que tengo que sacarla de la cartuja y llevármela a Camelot, que es su casa, y que mi destino es hacerla feliz, porque ya no me importan los asuntos del reino ni los de la Tabla Redonda<sup>3</sup>.

Lancelot s'est exilé de la cour pour préserver Guenièvre et est, lui aussi, objet du désespoir. Il se lamente :

¡Ah!, ¡que me haya tocado mí mayor de las desdichas, que yo sea el caballero más desafortunado y doliente!<sup>4</sup>

Le château de Tintagel<sup>5</sup> ayant été anéanti par les flammes, le roi Arthur décide de reprendre sa vie en main. Cet avertissement de mauvais augure le pousse à profiter du temps qui lui reste. Il décide donc d'aller rechercher la reine Guenièvre à la chartreuse de Nuestra Señora de la Dulce Paciencia où elle est depuis un an :

En tus manos dejé a la reina hace más de un año y de tus manos la vengo a recoger esta noche de tormenta<sup>6</sup>.

Pendant ce temps, Marcolina, une jeune novice de la chartreuse qui reste toujours au chevet de la reine, décide de partir sur les traces de Lancelot. En effet, Sigrid, la marraine de Guenièvre, très inquiète pour sa santé, a chargé un petit moineau de ramener Lancelot au chevet de la reine grâce à l'aide de Marcolina. Ce curieux messenger lui explique que « Ginebra le ha perdido a Sigrid que le conceda el don de ver a Lanzarote del Lago antes de morir »<sup>7</sup>. Cette héroïne inattendue doit elle aussi braver des épreuves puisqu'elle s'échappe de la chartreuse en poussant une pierre qui matérialise un passage dans un autre monde. Sor Filomena, la responsable de la chartreuse, met en cause l'enfermement de celle-ci :

si ha de dejar la orden aún está a tiempo, porque una vez que haya hecho los votos ya no hay remedio, y ese destino amargo no se lo deseo a la inocente Marcolina, que ya conozco a más de una monja malhumorada que hubiera debido no hacer los votos<sup>8</sup>.

Elle laisse ainsi entendre qu'il est inutile de résister au destin et remet en cause le choix de sacrifier sa vie à la religion.

De nombreux éléments reconnaissables dans la diégèse sont autant de pierres laissées par le Poucet narrateur pour nous guider.

Par exemple, les clins d'œil au *Quichotte* sont nombreux : ainsi Nimué devient, pendant un temps, Eumín, le fidèle écuyer du chevalier doré et le chevalier d'argent rencontre des enfants qui se moquent ouvertement de son accoutrement. L'un d'entre eux lui déclare :

Hace tiempo que nadie viene por aquí, y mucho menos con todo eso que tú traes —añadió, señalando la armadura de plata que parecía un cuerpo vacío<sup>9</sup>, desordenado, junto al del caballero—, ¿qué disfraz es ese?, ¿nos lo dejas probar?<sup>10</sup>.

Le chevalier a donc énormément tardé puisque le temps des chevaliers errants semble bien révolu. Il garde, malgré tout, ses particularités puisqu'il apparaît totalement hors de propos mais qu'il n'est pas fou. Il s'agit même d'un personnage très raisonnable qui décide d'accompagner les enfants pendant un temps afin de leur enseigner les rudiments de l'hygiène. Il suscite l'admiration puisque les enfants voudraient aussi porter l'armure du chevalier pour se déguiser et que trois d'entre eux décident de l'accompagner à La Beale Regard.

Alisa, telle la Shéhérazade des *Mille et une nuits*, profite d'un moment de désespoir dans les geôles du château, puisque le chevalier vermeil a été piégé par Morgane, pour raconter comment elle a rencontré Accalon. Soledad Puértolas ne présente que le reflet inversé de cette conteuse puisque, contrairement à Shéhérazade, la damoiselle qui parlait au vent accepte d'être condamnée à mort. Elle la sait injuste : « Sé que mirar no merece un castigo, pero aquella mirada ha sido el premio de mi vida y no me importa pagar por ello »<sup>11</sup>, mais elle est prête à s'y résigner pourvu que son histoire soit transmise à Accalon de Gaule : « La esperanza de que eso suceda me produce un inmenso consuelo »<sup>12</sup>. Elle compte donc sur le pouvoir des mots et du vent qu'elle connaît bien.

Par la narration, toutes peuvent s'évader de cette prison matérialisée par une obscurité inquiétante : « en la celda no entraba el sol<sup>13</sup> », « una continua, inacabable hora oscura lo llenaba todo <sup>14</sup> ». Elles résistent ainsi au désespoir.

Le motif du temps qui passe est évoqué par Morgane (« Se miró en el espejo y vio el tiempo reflejado en su rostro. »<sup>15</sup>) et également par son frère, le roi Arthur (« Mi reino me pesa, es ya como un castillo viejo <sup>16</sup> »). Les héros arthuriens, épuisés, finissent par se comprendre malgré les inimitiés :

Sin embargo, mi sino es quedarme entre las ruinas y, en cierto modo, mi hermana Morgana, mi enemiga, hace lo mismo que yo. Hace tiempo que su amistad se me escapó del corazón y no siento ninguna piedad

hacia ella, pero la entiendo un poco, sólo trata de mantenerse, sólo lucha contra el paso del tiempo<sup>17</sup>.

Finalement, Guenièvre, de nouveau à Camelot, et vivant avec Arthur et Lancelot, se rétablit et organise une grande fête au cours de laquelle elle annonce que toute la cour va se réunir pour assister à la libération de la dernière damoiselle. Ainsi, toute l'intrigue de *La Rosa de plata* est résolue par des femmes. Nimué s'inscrit comme héritière de Morgane auprès de laquelle elle intervient plusieurs fois déguisée. Son modèle la conseille d'ailleurs : « No hagas caso del amor de los hombres.<sup>18</sup> », prouvant ainsi qu'elle a déjoué tous les stratagèmes mis en place par sa jeune rivale. L'amour est le point faible de toutes les grandes dames qui émaillent cette mosaïque au féminin. Guenièvre le reconnaît lorsqu'elle affirme : « Este es mi drama, querer amarlos a los dos y saber, en el fondo, que lo que le doy a uno se lo quito al otro<sup>19</sup> ». Le bilan de Guenièvre au sujet de son amour avec Lancelot est très clair : « ¡ En mal momento se cruzaron nuestras vidas !<sup>20</sup> ». Il s'agirait donc d'une question de temporalité et de moment opportun.

Les chevaliers et toute l'intrigue sont donc des prétextes qui assimilent les apports modernes à une époque antérieure. *La Rosa de Plata* est en cela un roman de rupture et de continuité. L'approfondissement de ce mythe passe par une écriture renouvelée. Les femmes qui nous sont présentées sont rebelles dans le monde dans lequel elles vivent : même les damoiselles, réduites à la passivité puisqu'elles sont enfermées, parviennent, grâce aux fées à maîtriser leur situation. Elles résistent aux changements. Puisque les chevaliers sont manifestement incapables de les délivrer, elles décident de leur porter secours. Cette inversion des rôles est une véritable métamorphose du mythe. De plus, chacune des damoiselles est extraordinaire : leur caractéristique est en réalité un atout malgré un désavantage apparent dans le récit. Ce qui semblait les priver de quelque chose, leur ouvre un autre horizon, les enrichit. Les chevaliers sont empêchés car victimes de la magie : ils n'ont pas d'adjuvants dans ce monde, ce sont les damoiselles qui les protègent des mauvais sorts de Morgane. Ils sont instrumentalisés et limités à une seule fonction, délivrer les damoiselles, mais leur vacuité est telle qu'ils peuvent être remplacés sans problème. Ainsi, Nimué prend l'apparence d'un chevalier pour délivrer Bellador et Merlin fait de même pour libérer Galinda de son sort.

Galinda est figée en statue : sa cristallisation est un avantage puisqu'elle devient un observateur muet et insoupçonné.

La création de l'ordre de « La Rosa de Plata » donne naissance à un mythe renouvelé qui est transmis dans tout le royaume. L'histoire n'est jamais racontée fidèlement :

No siempre se contaban las aventuras del mismo modo, no siempre los argumentos correspondían a los mismos protagonistas, había errores, confusiones, mezclas, [...], pero ¡qué más daba! Lo importante era poder contar<sup>21</sup>.

### L'idéalisation fait partie du mythe:

Todo parecía mejor de lo que había sido, porque al contar se elige, al contar se destaca lo heroico, lo hermoso, lo que nos conmueve<sup>22</sup>.

Soledad Puértolas fait ainsi partager à ses personnages sa stratégie narrative puisque, comme elle, ses personnages veulent transmettre cette jolie histoire de femmes qui n'ont besoin de chevaliers que pour se libérer des enchantements et des mauvais sorts. Tous les personnages, à l'image de leur auteur, deviennent alors des narrateurs, forcés de se soumettre à la narration et à ses règles :

aunque nos hagamos la ilusión de ordenarla, de encauzarla, de darle una y otra forma, recortando un pedazo aquí, añadiéndolo allá, manejándola, aparentemente, a nuestro antojo, la vida no se puede manejar ni ordenar ni encauzar, porque cuando unas cosas terminan, empiezan otras<sup>23</sup>.

Selon Soledad Puértolas et d'après le stratagème mis en place pour légitimer le conte, l'ordre des chevaliers de « La Rosa de Plata » succède donc à celui de la Table Ronde dans une logique de renouvellement ininterrompu. Ce roman moderne reprend le contexte spatio-temporel de la matière de Bretagne et plus précisément de *Lancelot du Lac* tout en assimilant les apports de la modernité. Les figures mythiques modernisées sont désormais exclusivement féminines puisque de nombreuses femmes sont venues soutenir la fée Morgane et la reine Guenièvre pour renforcer leur affranchissement dans un monde chevaleresque renouvelé. Ces deux héroïnes symbolisent la liberté recherchée par les nombreux personnages féminins de ce roman dans lequel la présence masculine n'a d'autre utilité que de mettre en valeur la volonté de ces femmes. Les figures mythiques masculines d'hier confrontées à la modernité cèdent leur place, dans ce roman, à des figures féminines mutantes qui renouvellent en profondeur les mythes chevaleresques dont le roman s'inspire.

### Bibliographie

Puértolas, Soledad, *La Rosa de Plata*, Madrid, Espasa, 1999.  
<http://www.soledadpuertolas.com>

---

## Notes

- <sup>1</sup> S. Puértolas, *La Rosa de Plata*, Madrid, Espasa, 1999, p.44
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 111
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 161.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 247.
- <sup>5</sup> Où Arthur a été conçu.
- <sup>6</sup> S. Puértolas, *La Rosa de Plata, op. cit.* , p. 162.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 158.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 157.
- <sup>9</sup> Clin d'œil à *Le chevalier inexistant* d'Italo Calvino.
- <sup>10</sup> S. Puértolas, *La Rosa de Plata, op. cit.* , p. 167.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 92.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 92.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 93.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 93.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 139.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 145.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 146.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 243.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 252.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 251.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 249.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 249.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 261.



## Métamorphoses des mythes féminins chez Almodóvar

ANNE POGGIOLI

*Doctorante, Université de Pau et des Pays de l'Adour*

L'on dit souvent que Pedro Almodóvar est un cinéaste original. Si cet adjectif est pour certains teinté de condescendance, il est pour d'autres la marque du nouveau et d'une empreinte tellement personnelle qu'on la reconnaît entre mille.

Il est vrai, le cinéma d'Almodóvar bouscule nos schémas de pensée. Il enfante un monde en perpétuel mouvement, en pleine gestation, un monde qui n'accepte comme loi que celle du désir, (c'est d'ailleurs le titre de son sixième film, *La loi du désir*), c'est-à-dire l'ouverture à tout surgissement, à toute surprise, la porte toujours ouverte au vivant.

Dans *Volver*, le dernier film d'Almodóvar, on assiste à deux meurtres: la fille de Raimunda tue son propre père et la mère de Raimunda tue son propre époux ; on assiste également à deux incestes père-fille, et cela dans la même famille qui n'a donc de toute évidence rien à envier à celle des Atrides.

Si le mythe, selon Pierre Grimal, est : « destiné à [...] expliquer [...] une loi organique de la nature des choses », et qu'il est « installé dans le monde des Essences », il semble bien que les personnages féminins de Pedro Almodóvar incarnent cette définition. La femme, dans son œuvre, est toujours mère, matrice, elle enfante toujours même lorsqu'elle n'a pas d'enfant. La femme, dans ce cinéma, a pour fonction d'enfanter la vie autant que les fables, comme nous tenterons de le démontrer.

Toute mythologie commence par une famille, berceau du monde. Toute mythologie retrace l'histoire des familles, reflets des sociétés humaines, et celle des cités où s'implantent ces sociétés. Et la cité d'Almodóvar est sans conteste Madrid, que l'on retrouve comme un fil conducteur dans toute sa filmographie. Mais c'est un Madrid nouveau, un Madrid qui renaît, celui du post-franquisme qui veut s'inventer, secouer ses cendres et s'ouvrir à la vie.

Dans cette cité nouvelle apparaissent des familles nouvelles, à inventer elles aussi. Invitant dans son œuvre les schémas des sociétés judéo-chrétiennes, elles-mêmes héritières des archétypes de la mythologie antique, Almodóvar cherche à les interroger et à y créer des turbulences. Il opère des métamorphoses. Il fait de nous les témoins de

gestes chirurgicaux : ses personnages sont plongés dans le coma (dans *Parle avec elle* et dans *La loi du désir*), on échange des organes dans *Tout sur ma mère* et dans *La Fleur de mon secret*, les religieuses deviennent des putains et les putains des religieuses, des transsexuelles deviennent mères...

Dans *Tout sur ma mère*, Agrado, homme et femme à la fois puisqu'elle a des seins de femme et un sexe d'homme, fait le récit, sur une scène de théâtre, de sa mutation. Elle énumère tous les artifices chirurgicaux qu'elle a utilisés pour atteindre son moi authentique. En effet, elle se rêvait femme : « Una es mas auténtica cuando mas se parece a lo que ha sonado de si misma » (On est plus authentique quand on ressemble le plus à ce qu'on a rêvé d'être.)

La cellule familiale (au sens biologique du terme) est soumise à des expériences : et si le père était un transsexuel, et si le couple était homosexuel, et si une religieuse pouvait enfanter ou adopter un tigre, et si, et si, et si...

Ce faisant, bien plus qu'un monde mythique clos avec des archétypes et des codes figés, Almodóvar crée l'espoir d'une mythologie nouvelle composée de personnages en mutation – des « mutants » –, car en ouverture totale au vivant.

### **Le meurtre de la famille traditionnelle**

Chez Almodóvar, la famille traditionnelle – père, mère, enfant – est porteuse de mort. Non en tant que telle, seulement lorsque le Paterfamilias s'autorise à exercer un pouvoir sur les membres de sa famille et surtout sur son épouse. Et c'est en tuant le père et mari, garant de ce système patriarcal, que les femmes se libèrent et reviennent à la vie.

Dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça*, son quatrième film, le réalisateur commence par exposer un schéma de convention : Gloria vit avec son mari, leurs deux fils et sa belle-mère, dans une HLM de Madrid qui donne sur le boulevard périphérique. Le décor est tout de suite posé : c'est un petit appartement étouffant avec des papiers peints sales et vieillots, et une télévision trônant au milieu du salon face à un canapé d'une couleur terne indéfinissable. On est dans un décor fossilisé comme si on allait nous raconter une vieille histoire bien connue : celle de la mère au foyer qui se sacrifie pour son mari et ses fils. Elle est pauvre, elle fait le ménage chez les autres et chez elle. Et puis, un jour où elle est particulièrement humiliée par son mari qui va retrouver une ancienne maîtresse, Gloria le tue avec un os de jambon qu'elle destinait à la confection d'un bouillon. Après avoir commis le meurtre, elle remet l'os dans le bouillon qu'elle fera boire aux policiers, faisant ainsi disparaître l'arme du crime à la barbe des enquêteurs. Plus tard, Gloria avouera être la meurtrière de son mari, mais on ne la croira pas : le policier ne peut pas concevoir que cette épouse modèle et vouée au sacrifice puisse être

l'auteur de cet assassinat. Gloria ne sera pas rongée par le remords, ni inquiétée par les autorités. Et si elle est tentée par le suicide, c'est qu'elle n'a plus sa place dans ce décor de convention. Son rôle de femme soumise est terminé. Il lui faudra en sortir pour renaître.

Raimunda elle aussi renaîtra. Héroïne de *Volber* jouée par Penelope Cruz, Raimunda est mariée à Paco qui a adopté sa fille, fruit d'un inceste entre Raimunda et son père. Elle aussi est femme de ménage, chez elle comme chez les autres. Elle aussi est la victime d'un époux machiste qui boit de la bière devant la télé.

Tout comme le mari de Gloria brise le sacré quand il lui demande de repasser sa chemise pour aller rejoindre sa maîtresse, Paco transgresse la loi en touchant à sa fille adoptive. Celle-ci ignorant qu'il ne s'agit pas de son père biologique, tue celui qui en remplissait symboliquement la fonction. Raimunda prend alors à son compte le crime de sa fille et se charge d'en effacer les traces et de faire disparaître le cadavre. À partir de ce moment, la mère et la fille vont pouvoir sortir de la maison pour renaître à la vie. Avec l'aide de sa fille, Raimunda va cacher le cadavre du père dans l'énorme congélateur du restaurant d'un voisin qui lui en a confié les clefs pendant son absence. Elle ne fera plus la cuisine pour son mari, elle reprendra clandestinement le restaurant et en fera un lieu de vie, de joie et de bonne chère. Ce n'est pas un hasard si ses premiers clients sont une équipe de cinéma qui tourne un film dans le quartier. Raimunda, libérée d'un rôle imposé, va trouver le sien et nourrir la création artistique. Tandis que Paco, le mari assassiné, cadavre d'un mythe de père castrateur, va finir sa carrière dans le congélateur. Il n'en sortira que sur la décision de Raimunda d'aller l'ensevelir près d'un ruisseau, certes, mais un ruisseau asséché, vieux souvenir nostalgique d'un paysage du passé.

Le meurtre commis par la jeune fille va provoquer la mise à nu d'une série de mystères et tout le schéma familial conventionnel s'effondrera pour laisser la place à un espoir de vie nouvelle. Nous apprenons avec Raimunda que sa mère Irene a tué son mari lorsqu'elle a appris qu'il avait eu une relation incestueuse avec Raimunda.

Tous ces hommes sont éradiqués de la surface de la terre, et personne ne vient les réclamer. Tout comme personne ne croit Gloria quand elle avoue avoir tué son mari, personne ne s'inquiète de la disparition de Paco, et aucune police ne vient demander des comptes ni à Raimunda, ni à sa mère Irene. Il s'agit là d'un leitmotiv dans l'œuvre d'Almodóvar. On le retrouve dans *Talons Aiguilles* lorsque Rebeca (jouée par Victoria Abril) avoue à des millions de téléspectateurs, puis au juge, qu'elle a tué son mari (encore une Clytemnestre !). Lui aussi avait mis le monde à l'envers en ayant une relation avec la mère de sa femme. Personne ne croit Rebeca qui peut librement renouer des liens filiaux

avec sa mère et vivre une histoire d'amour avec le juge, celui qui aurait dû l'inculper.

Ainsi, aucune loi sociale ne vient jamais châtier les auteurs de ces crimes. Les meurtrières sont acquittées d'office par Almodóvar, il y a non-lieu. Car pour lui, si elles ont enfreint la loi sociale, c'est pour restaurer la loi humaine, la seule valable aux yeux du cinéaste. Aucun sentiment de culpabilité, ni aucun jugement moral ne vient non plus les tourmenter : aucune erinye ne vient poursuivre ces femmes comme celles qui harcelaient ce pauvre Oreste jusqu'aux confins de la terre. Dans la mythologie grecque et romaine, celui qui commet un parricide se trouve aspiré dans une spirale de violence et de vengeance ; la némésis vient le frapper. En effet, selon Michel Tournier dans *Le Vol du vampire*, « Le mythe punit toujours (la) rébellion contre l'ordre établi, l'appel au désordre est sanctionné par le mythe et la punition doit susciter chez le spectateur des sentiments propres à l'éloigner de toute tentation de désordre. » Chez Almodóvar, pas de trace de malédiction, de fatum, ni de punition, ni de culpabilité, mais bien un appel à la dissidence, une dissidence de vie qui répond aux transgressions morbides des hommes. Car ce sont eux les véritables hors-la-loi – hors la loi du coeur. Almodóvar nous arrache ainsi à la tragédie et réveille en nous l'espoir du bonheur.

Et c'est bien dans la joie que ces femmes renaissent et créent une nouvelle famille, bien différente de celle qu'elles viennent de mettre à mort.

### **Enfantement d'une famille nouvelle**

La famille nouvelle pour Almodóvar est multiforme et elle est le fruit d'un nouveau discours amoureux.

Comment se forment ces familles et tout d'abord comment se forment les couples, embryons de la cellule familiale, dans les films d'Almodóvar ? Avec un nouveau retournement des schémas.

Quand le couple est hétérosexuel et conforme au modèle de nos sociétés, c'est la manière dont il se constitue qui emprunte des chemins bien éloignés des conventions : dans *Attache-moi*, Ricky rêve d'épouser Marina, d'avoir avec elle la famille qu'il n'a pas eue lorsqu'il était enfant. Et pour parvenir à ses fins, il ne trouve rien de mieux que de l'enlever, de la séquestrer chez elle, de l'attacher à son lit, de la bâillonner, de s'allonger auprès d'elle et d'attendre qu'elle tombe amoureuse de lui – étrange méthode de séduction !

Quand le couple est homosexuel, en revanche, il n'est jamais représenté comme un scandale, il n'est pas montré luttant contre la société, ni victime de discrimination. C'est le plus naturellement du monde que se forment ces couples, en toute candeur, en toute évidence.

Quant aux femmes, elles sont les matrices de familles multiformes qui dépassent les liens du sang pour s'attacher à ceux du cœur.

Almodóvar prend des figures archétypales comme la mère ou le père et bouge les schémas : et si le père était un transsexuel qui éprouve des sentiments paternels très forts, un amour paternel incontestable, et que cela était beau : je pense au personnage de Lola (anciennement Esteban) dans *Tout sur ma mère*. Et si une transsexuelle s'avérait être une meilleure mère que la mère biologique. Dans *La loi du désir*, Tina, transsexuelle, jouée par Carmen Maura, adopte la petite fille d'une mère trop occupée par sa carrière et par les hommes. Celle-ci est jouée par Bibi Andersen ; et au passage on peut admirer les glissements qu'opère Almodóvar en donnant le rôle de la transsexuelle à la très connue Carmen Maura, alors que la mère biologique, hétérosexuelle, est jouée par Bibi Andersen, la transsexuelle la plus connue d'Espagne.

De même, dans *Talons Aiguilles*, Letal, travesti, joué par Miguel Bosé, devient le substitut maternel de Becky, la mère de Rebeca. Il imite en effet la mère de Rebeca, star de la chanson, et quand celle-ci, Becky del Paramo, le rencontre, Letal lui offre un sein ou plutôt une prothèse de sein, symbole de la maternité, du sentiment maternel qu'elle n'a pas su jusque là éprouver pour sa fille. A cette occasion, elle déclare vouloir le sein droit, car c'est – pense-t-elle – celui du cœur !

L'adoption est tout naturellement un leitmotiv dans la filmographie d'Almodóvar. Elle prouve que les rôles choisis sont mieux remplis que les rôles imposés par un modèle de société aliénant. Il semble bien que cela soit un thème cher au réalisateur. L'adoption est au cœur de ces familles multiformes, qui se choisissent et qui s'inventent.

A la fin de *Dans les ténèbres*, une religieuse forme un couple avec un prêtre et ils adoptent un tigre auquel ils disent : « Nous t'aimerons comme un fils ».

Dans *La loi du désir*, Tina, la transsexuelle, forme une famille avec sa fille adoptive et avec son propre frère, Pablo, lui-même homosexuel.

Dans *Talons aiguilles*, Rebeca reforme une famille avec le travesti qui imitait sa mère sur scène et de qui elle porte un enfant.

Dans *Volver*, Raimunda se crée une véritable famille de cœur avec ses voisines qui l'aident à tenir le restaurant.

Dans *Tout sur ma mère*, Manuela, qui a perdu son fils Esteban, adopte le deuxième Esteban, fils de soeur Rosa qui meurt et du transsexuel Lola, père également du premier Esteban. En parlant de ce trio, Almodóvar dit au journaliste des *Cahiers du cinéma*, Frédéric Strauss :

Cette famille si atypique évoque pour moi la variété des familles qui sont possibles à la fin de ce siècle [...]. Il est possible maintenant de créer une famille avec d'autres membres, d'autres relations biologiques. Et les

familles doivent être respectées quelles qu'elles soient, car l'essentiel, c'est que les membres qui la composent s'aiment.

### Figure mythique de la “nouvelle Ève”

C'est dans le film *Tout sur ma mère* que le motif du lien du coeur, de la transmission, est le plus présent et le plus palpable, même s'il s'agit d'une thématique qui traverse toute la filmographie d'Almodóvar. C'est aussi dans ce film que l'on voit le plus nettement émerger la figure mythique de la nouvelle Ève, garante de ce lien, gardienne du cycle de la vie, femme à l'origine du monde, et mère universelle.

Manuela perd son fils unique. Pedro Almodóvar dit à propos de son personnage :

Du fond de son désespoir, Manuela est plus disponible aux autres car sa propre vie n'a plus d'intérêt pour elle. Elle n'a plus peur de rien, car elle n'a plus rien à perdre [...]. Du point de vue dramatique, un tel état d'esprit est formidable pour raconter une histoire, car tout peut arriver.

Manuela s'offre alors entièrement aux autres. Elle devient la mère de tous les autres personnages, oscillant entre la fonction nourricière (elle est très bonne cuisinière) et la fonction d'aide-soignante (elle est infirmière).

Ansi, elle soigne Agrado qui est blessée en lui disant : « Estás hecha un Cristo » (On dirait le Christ), devenant de fait la vierge, mère universelle pour les Chrétiens. Elle prend soin également de soeur Rosa, enceinte et séropositive, et l'accompagne jusqu'à la mort. Elle s'occupe de Huma Rojo, la grande actrice, en lui devenant indispensable : elle s'occupe de ses costumes, elle l'accompagne en voiture, lui fait ses courses... Elle est mère de Nina qu'elle va même jusqu'à doubler quand celle-ci, droguée, se trouve dans l'incapacité de monter sur scène. Elle devient bien sûr la mère du deuxième Esteban, fils de soeur Rosa, en l'adoptant. En somme, elle devient la mère universelle au moment même où elle perd son unique fils biologique. La fonction sociale de la mère prend avec Manuela une dimension symbolique. Pour le journaliste Jean-Marc Lalanne, Almodóvar semble corriger dans ce film le récit des origines tel qu'il se présente dans la Bible. Ève, femme d'Adam, conduit celui-ci au péché. Manuela, “l'Ève nouvelle”,

prend sa revanche sur le mauvais rôle que lui a fait jouer le mythe fondateur et déploie cette fois tous ses efforts [...] pour retrouver un peu du Paradis terrestre tant abîmé par les hommes.

Dans *Tout sur ma mère*, les personnages féminins assurent également la continuité du cycle, elles autorisent l'éternel recommencement. Si Esteban meurt, il ressuscite en quelque sorte dans le corps du deuxième

Esteban, qui d'ailleurs est un enfant miraculé puisqu'il parvient à vaincre le virus du sida aux yeux de médecins perplexes. Manuela donne sa place d'ange gardien de Huma Rojo à Agrado. À la fin du film, Huma rédige l'autographe que Esteban lui demandait au début du film et qui lui a coûté la vie. Rien ne meurt pour toujours, tout se transforme, tout se transmet.

Le motif du lien est symbolisé par les rails des trains et par les tunnels. Dans un plan, deux rails parallèles, un train passe dans un sens, puis un autre, jumeau du premier, passe en sens inverse indiquant ainsi un aller-retour qui semble éternel. Il y a également dans ce film de nombreux panoramiques qui sont la traduction stylistique du lien. Le générique se déroule sur une image de perfusion, objet qui relie à la vie. Enfin, le cycle de la vie est symbolisé par le don d'organes. Le cœur d'Esteban bat dans le corps d'un autre homme, le sauvant ainsi de la mort. Et c'est Manuela, la mère, qui autorise la transplantation d'organes, assurant ainsi la continuité de la vie – c'est aussi sa profession puisqu'elle travaille en tant qu'infirmière dans le service de transplantation.

De même, dans *La fleur de mon secret*, quand Leo, abandonnée par son mari, tente de se suicider en avalant des somnifères, c'est la voix de sa mère sur le répondeur qui la sort du coma profond où elle a sombré. La voix maternelle la ressuscite littéralement et Leo s'écrit : "Maman !". Elles vont ensuite toutes les deux dans leur village natal, véritable ventre maternel. Ce retour aux origines permet à Leo de mieux se retrouver, de mieux renaître au monde. Car pour Almodóvar, retourner dans le ventre maternel ne signifie pas s'y réfugier et s'y cacher, mais se ressourcer pour mieux revenir vers les autres.

Le cinéaste fait également le lien entre sa création et celles que d'autres ont enfantées avant lui. *Tout sur ma mère*, dans un rêve fou de plénitude, embrasse une constellation d'oeuvres : *All about Eve* de Mankiewicz (dont on voit un extrait), *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams, *Opening night* de Cassavetes, *Europe 51* de Rossellini. À l'image du texte de Tennessee Williams qui circule de main en main et de corps en corps (Nina, Manuela et Agrado récitent la même partition, celle de Stella), l'énergie créatrice des oeuvres citées par Pedro Almodóvar irrigue la sienne. En effet, les idées de vol ou de propriété sont totalement étrangères au réalisateur. Lorsqu'il rend hommage à ces oeuvres, il dépasse le simple cadre de la citation et va jusqu'à la métamorphose. On pourrait parler de transtextualité. Dans *Figure IV*, Gérard Genette écrit : « (La transtextualité) est une façon pour un texte [...] par un recours à des citations explicites et massives, de transcender sa clôture ou son immanence ». La clôture est bel et bien transcendée car Almodóvar part à la rencontre de l'autre au point de vouloir l'absorber. Son cinéma est un art du passage, du "trans" : transtextualité, transsexualité, transplantation.

Au début du film *Tout sur ma mère*, l'extrait de *All about Eve* montre la loge où Bette Davis se démaquille tout en parlant à Ann Baxter – qui joue Ève. Ce n'est pas un hasard si Pedro Almodóvar choisit l'extrait du film où deux femmes, une actrice connue et une jeune qui rêve de le devenir, se parlent face à face dans une loge de théâtre. À propos de ce choix, le réalisateur précise : « La scène des femmes en train de se parler dans la loge représente pour moi le fondement de toute histoire ». À l'origine de la création artistique se trouve la femme. C'est Manuela qui initie Esteban à l'art d'écrire lorsqu'elle lui lit, sur le rebord de son lit, une préface de Truman Capote au sujet de l'acte littéraire. La lecture commence, comme s'il s'agissait d'un conte initiatique, lorsque Esteban demande à sa mère : « Lis-moi quelque chose comme quand j'étais petit » (« Léeme algo como cuando era pequeño »). La femme, la mère, est à l'origine de la parole, c'est elle la conteuse, la porteuse de fables. Almodóvar dit lui-même à Frédéric Strauss :

Qu'un groupe de femmes soit en train de discuter constitue la base de la fiction, l'origine de toutes les histoires [...]. J'ai grandi et j'ai écrit en écoutant les femmes parler dans la cour de ma maison, au village.

Ainsi, la femme donne la vie, assure son cycle, mais enfante également les fables.

Les personnages des films d'Almodóvar forment une famille bien étrange, une famille qui reprend les schémas mythiques et les dépasse. Cette famille nouvelle est d'autant plus subversive qu'elle n'est pas filmée se battant contre une société oppressive, mais se formant avec naturel et évidence.

Almodóvar affirme que la meilleure manière pour lui d'évacuer le fantôme de Franco et le franquisme est de ne jamais les évoquer dans ses oeuvres (exceptée une brève allusion dans *En chair et en os*) ; c'est de la même façon qu'il envisage la dissidence, il n'en fait pas état, comme si celle-ci était la norme ou comme s'il n'y avait plus ni norme ni marginalité.

Son cinéma enfante donc l'espoir d'une mythologie régénérée, métamorphosée. Ses personnages ne sont pas des figures mythiques imposées, mais ils sont en état d'ouverture et de transformation permanente. Et si Almodóvar nous invitait à penser les mythes autrement, et s'il voulait en finir avec les mythes imposés et imposants ? Car s'il détruit les schémas, il se refuse absolument à les remplacer par d'autres. En cela, il est un iconoclaste qui nous invite à la joie de tout inventer.

Quand le cinéma est en crise, quand il affirme que tout a été dit, que tout a été vu, quand il n'est plus capable de croire au merveilleux et qu'il

ne montre que des « hommes intérieurement morts » (l'expression est de Sydney Lumet) dans un monde cynique et sans lueur, Almodóvar a cette vertu d'incarner l'idée d'une création perpétuelle, toujours possible, d'une réécriture indéfinie des mythes.



## L'affirmation du féminin non-présent : *El hombre de Adén* de Clara Janés

NADIA MÉKOUAR-HERTZBERG  
*Université de Pau et des Pays l'Adour*

Soudain, elle comprit le mythe,  
elle comprit que le mythe est ce qui précède tout geste,  
qu'il est la doublure invisible qui l'accompagne.  
Roberto Calasso, *Les noces de Cadmos et Harmonie*

Autant le dire d'emblée, ce titre, pour le moins énigmatique et contradictoire, est la reprise de l'une des formulations marquantes et mystérieuses qui jalonnent les méditations de la narratrice de *El hombre de Adén*<sup>1</sup> de Clara Janés : un texte singulier et saisissant, exerçant un envoûtement subtil, inépuisable, au gré des lectures de tout à chacun. Le substrat mythique qui l'innerve contribue à l'efficacité de cette alchimie et ce de façon d'autant plus frappante qu'on retrouve ce substrat dans les autres textes de Clara Janés. Ce substrat mythique, cerné par des contours plus ou moins repérables et pourtant invariablement caractérisé par une justesse admirable, habite des récits tels que *Los caballos del sueño*, *Espejos de agua*, *Jardín y laberinto*, sans parler des recueils poétiques, bien sûr... Tous ces textes hébergent mythes et/ou légendes, personnages fabuleux et autres dieux et déesses parfois clairement identifiables ou progressivement dévoilés au cours du texte. *El hombre de Adén* n'échappe pas à la règle, cette règle dont on pourrait se demander par ailleurs si elle n'est pas à l'oeuvre, avec plus ou moins de fermeté certes, dans la grande majorité des textes littéraires.

Bien que le titre n'en laisse rien présager, *El hombre de Adén* est un texte tout entier tendu vers la formulation du féminin : non pas La Femme – qui, on le sait, n'existe pas –, ni même cette femme qui est la narratrice, faisant part de son périple au travers du Yémen des années 90, dans le cadre d'une mission universitaire. Il s'agit plutôt de la progressive mise à jour d'un principe féminin, principe qui s'impose de plus en plus nettement à mesure que la voyageuse découvre les villes les plus anciennes du Yémen (Adén, déjà ville portuaire du royaume d'Awsan entre les V<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles avant J.-C., ou encore Sanaa, la capitale à plus de 2000 m d'altitude, le royaume de Saba...) ainsi que les sites naturels les plus fabuleux de ce territoire qui, dans le monde antique, reçut le surnom d'« Arabie heureuse » ; principe féminin qui semble donc sourdre des

strates les plus anciennes de l'Histoire, des strates les plus enterrées du passé, au point qu'il en revêt une dimension mythique mais aussi sacrée, un « sacré » pétri d'une audacieuse et parfois douloureuse exploration des éléments cosmiques. Le féminin « non présent », et peut-être pour cela sacré ou proche du sacré, n'est donc pas ce féminin individuel, intime<sup>2</sup>, cette quête inquiète et toujours inachevée, voire illusoire, que recèlent tant de romans écrits par des femmes. Bien plus qu'il ne prétend configurer le « moi », c'est un féminin qui participe de l'ordre du monde : nous sommes bien dans le domaine du mythe, ou du moins de ce qui, plus modestement, pourrait en être la définition « la moins imparfaite » selon les termes de Mircéa Eliade : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des 'commencements' »<sup>3</sup>. *El hombre de Adén* nous fait remonter à ce temps primordial, croisant ainsi l'énorme *corpus* des mythologies fondatrices pour en explorer les recoins oubliés, ces recoins « non présents » eux aussi, mais peut-être pas, certainement pas, absents pour autant. C'est au cours de cet étourdissant voyage que le féminin va s'affirmer, c'est grâce à la révélation de ces recoins de la mythologie occultés et donc inexplorés, falsifiés et donc méconnus, que le féminin va s'épanouir.

*El hombre de Adén* s'ouvre sur la dissimulation rigoureuse du féminin et se ferme au contraire sur sa somptueuse affirmation : en ce sens, c'est un texte qui travaille le féminin, le façonne, le fait « fonctionner », le fait être/naître véritablement au cours de la trame narrative. Entre les deux extrêmes de cette trame narrative, que s'est-il produit pour que le changement soit aussi radical ? Quel mécanisme s'est activé pour que s'opère cette glorification d'un féminin initialement soigneusement oblitéré ?

C'est sous le signe du regard que se place cette progressive émergence du féminin. *El hombre de Adén* est d'abord l'histoire d'une rencontre de la narratrice non pas, comme on pourrait le penser, avec Kays, l'homme en provenance du golf d'Adén et de la ville même d'Adén, mais avec une petite fille aperçue au cours d'une déambulation dans les rues animées de Sanaa ; aucune parole n'est échangée, pas même une invite silencieuse, un signe quelconque de complicité. Simplement une petite fille qui s'éloigne du cœur de la ville vers Bab el Yémen et la narratrice qui la suit, incapable de résister à l'appel muet du regard, littéralement fascinée, accrochée par ce regard, et comme sommée de relever « le défi du regard » (« el reto de la mirada », p. 11) lancé par cette jeune inconnue. Cette aventure du regard va rythmer l'ensemble de la narration mais curieusement, ces regards croisés entre la femme occidentale dont le regard est bleu – signe de mauvais augure dans certains pays musulmans –, et la petite fille yéménite, jamais ne vont se

rencontrer. Au contraire, le « défi du regard » – et l'expression en est l'exacte préfiguration –, est la marque d'une rencontre impossible. Plus encore, ce défi, paradoxalement, n'est pas porteur d'une découverte, d'une révélation : il ne conduit pas au voir mais au non-voir en quelque sorte, au constat que le féminin, que tout ce qui relève du féminin, est de l'ordre du non visible. Ainsi, la mise en scène du regard *a priori* anodine qui ouvre ce roman est le vecteur d'une autre mise en scène bien plus inquiétante et éprouvante : celle des multiples formes que peut revêtir l'occultation du féminin. Le regard entraîné, enchaîné par un défi irrévocable, se trouve confronté aux formes multiples et perverses que peut prendre l'occultation du féminin ; il dresse, ni plus ni moins, le constat d'un féminin caché, enseveli, souterrain.

Le regard/le caché/la femme autant de thèmes qui entrent en concordance, laissant s'établir entre eux des liens diffus que le lecteur ne perçoit peut-être pas immédiatement mais qui nourrissent pourtant confusément sa lecture. Le regard/le caché/la femme inscrivent d'emblée en filigrane dans le texte, un univers mythique bien précis, celui qui associe la femme à l'acte de voir, un acte de voir souvent délétère et néfaste, que la femme soit sujet du regard (Cassandre, Eve, la femme de Barbe Bleue, Psyché, Pandore...) ou objet du regard (Eurydice, la Méduse...). Cette structure mythique est présente de façon subreptice, offre des échos à peine audibles, voire inaudibles, mais suffit à délimiter le « décor », – et pourquoi pas le « décor mythique »<sup>4</sup> ? – de ce roman, à en infléchir la lecture. Sont ainsi sourdement invoqués quelques-uns des grands archétypes qui habitent notre imaginaire : la femme voyant le caché, voir le caché comme nécessité impérieuse de tout ce qui a trait au féminin, comme désir irréprensible – et donc souvent sanctionné par la morale – ; mais aussi la femme cachée, condamnée à voir et à savoir sans agir, telle Cassandre se consumant dans un acte de voir et de prévoir impuissant.

Voir le caché est l'obsession de la narratrice dans *El hombre de Adén*, la ritournelle lancinante du roman. Cependant, cette obsession a ici un sens que l'on pourrait qualifier, sans aucune arrière-pensée péjorative, de tautologique. « Voir le caché » signifie littéralement « voir le caché » : non pas voir le caché pour le dévoiler, pour qu'il cesse d'être caché, mais le voir pour le détecter en tant que tel ; voir le caché en tant que caché, irrémédiablement caché et inaccessible. En d'autres termes, ce qu'il conviendrait d'appeler « curiosité » (si ce n'était que ce terme recouvre une teneur morale, voire moralisante totalement impertinente ici), curiosité, qui, dans ce texte, est résolument et exclusivement féminine (voir est une « affaire de femmes », ne l'oublions pas...), ne conduit pas à dévoiler le caché mais à le constater, à constater que le caché est féminin et que ce féminin est caché. Les exemples sont multiples, dispersés au grès de la narration, le constat cédant parfois le pas à l'indignation et à

l'incompréhension, sans que jamais il n'y ait une dénonciation, du moins une dénonciation explicite : « las mujeres para no ser vistas utilizan una escalera exclusiva (p. 13) ; « las vendedoras de pan veladas, unas de negro (...) otras cubiertas con una tela india multicolor (p. 15) ; « un columpio y en él una niña de 12 años, velada, aunque non sus ojos » (p. 21) ; « cuatro formas negras, cuatro mujeres tapadas enteramente (...). Sentí pavor : eran seres sin cara » (p. 25) ; « la mujer, inexistente a los ojos exteriores, tiene también una vida » (p. 27).

La nature du défi s'impose alors, l'enjeu du regard se dessine : il ne s'agit plus d'aller derrière les murs, derrière les fenêtres, derrière le voile, derrière les toiles, etc. Cette occultation ne convie pas à la négation d'elle-même (une sorte de « des-occultation »), mais est plutôt perçue comme signe, comme manifestation particulièrement exacerbée d'une constante par-delà les histoires, par-delà les localisations géographiques (ne sommes-nous pas là de plain-pied avec l'univers du mythe?) : celle de l'existence d'un féminin, d'un principe féminin systématiquement caché. Cette expérience du regard ne fait que réveiller en la narratrice l'intuition d'un fondement féminin occulté, d'un principe féminin si crucial qu'il s'avérera être doté de dimensions sacrées.

Cette intuition, cette découverte fondent rétrospectivement l'aventure initiale du regard que l'on pourrait croire sans suite, le « défi du regard » que l'on pourrait penser vain. C'est bien cette apparente inutilité qui tarade la narratrice : « ¿Qué significaba estar en aquel lugar, pisar aquellas calles, ver aquella vida que jamás podría compartir? La niña estaría siempre allí, detrás de una celosía, en una casa prohibida, inaccesible » (p. 16). Quel sens donner à ce regard qui jamais n'ira « derrière » ? A cette déambulation que l'on sait sans issue ? Pourquoi persister à poursuivre, à talonner ce féminin caché que l'on sait impénétrable ? Pourquoi, enfin, continuer d'arpenter les rues, de sillonner les villes, de fouler cette terre dans toute sa diversité, de la ville à la campagne, de la mer au désert ? Si « être dans ce lieu » (estar en aquel lugar) recouvre un sens malgré tout, c'est bien parce que cet « être dans ce lieu », cette communion avec ce lieu, permettra au féminin de renaître : non pas aller derrière le voile et, de fait, participer à ce vaste mouvement d'occultation du féminin, mais faire ressurgir un autre féminin, un féminin « non présent » et pourtant là, dans une plénitude oubliée mais prête à affleurer, une plénitude qui appartient à un monde effacé où le féminin, loin d'être caché était sacralisé : fantasmes, selon certains, imagination selon d'autres... Toujours est-il que ce texte fait le pari d'un discours mythique autre, sous-jacent, où la place et le statut du féminin divergent par rapport aux récits mythiques issus du legs hellénique. C'est bien cet autre discours qu'il laisse émerger, qu'il nous laisse pressentir.

Tout commence – ou tout finit, c’est selon – avec la scène du viol dont est victime la narratrice. Le viol, commis par l’un des protagonistes, Amal, parachève le processus d’occultation du féminin qui s’impose d’emblée : à ce stade, la violence, l’insupportable violence de cette occultation parvient à son degré maximal, si tant est qu’il puisse y avoir des degrés en la matière. Disons de façon plus judicieuse que la violence que suppose l’occultation du féminin devient alors pleinement repérable, ne serait-ce que sur le corps de la victime qui porte les stigmates de cette violation : « He vuelto a mirar mi cuerpo en el espejo, el púrpura de las contusiones ha cedido a una envoltura azul y morada e incluso aparece en algunas zonas con un nimbo de oro. Veo en mí una imagen de martirio: los colores de la pasión, la devoción y la corona » (p. 23). La profanation infligée, l’expérience maximale de la douleur et de l’épouvante confèrent une dimension sacrée, une « sacralité » à la victime, comme en témoigne l’étrange féminisation de la figure christique qui apparaît au détour de cette phrase. Cette dimension va s’amplifier, le roman se transmuant peu à peu en récit de la sacralisation de la femme, plus exactement du principe féminin. C’est à ce niveau, bien sûr, que la dimension mythique interfère, le mythe racontant toujours, je cite à nouveau Mircéa Eliade, « une histoire sacrée, c’est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps, *ab initio* ». <sup>5</sup> Il rajoute un peu plus loin dans son analyse : « le mythe décrit les diverses et parfois dramatiques irruptions du sacré dans le monde ». La figure féminine de *El Hombre de Adén* cristallise, pour reprendre l’expression de M. Eliade, une « irruption du sacré » ; elle l’incarne de plus en plus somptueusement, contrainte de contrebalancer, de réparer la désacralisation opérée par le viol. Elle n’a cessé, à partir de cet événement, de poursuivre le sacré, de s’en approcher, d’en faire finalement l’expérience (je pense en particulier à l’épisode de la danse finale). Le processus de « sacralisation » n’est nullement, en effet, un processus désincarné, une aspiration à une spiritualité désincarnée. Le corps – à nouveau lui, et ce n’est que justice afin de réparer la profanation infligée – est le principal agent de cette expérience du sacré, un corps ignorant son potentiel, ses prérogatives et jusqu’à la place qui devrait être la sienne dans l’espace, au sein des éléments :

nuestros cuerpos, en cambio, a pesar de las luces de la mente, eran ignorantes: el mío tenía que recorrer su vida entera para recuperar, para alcanzar el ahora, se trataba de la entrega a la fascinación, una fascinación que a la vez provocaba la aspiración a fascinar. Eso significaba la mirada de la niña. Y quizás la mía (p. 48).

La marche vers le sacré commence par un véritable don, non pas le don de soi, mais d’abord le don de son corps à la fascination, à cette pratique des charmes et des enchantements qu’impliquait le terme latin

*fascinare*, don du corps qui implique un parcours à rebours, un retour aux sources (« recorrer su vida entera »), à l'initial : un retour au mythe, forcément fascinant parce que, justement, il dit le début. Revenir au mythe pour accomplir une re-sacralisation du féminin, à commencer par celle du corps féminin : tel est le sens du voyage de la narratrice dans des terres où l'extrême modernité n'a pas effacé une existence quotidienne remontant à plusieurs siècles avant Jésus-Christ. Voyage de l'Occident vers l'Orient, du présent vers le passé. Non, non ! Pas de regard complaisant vers un Orient qui serait « forcément » plus beau<sup>6</sup>, vers un passé qui serait « forcément » meilleur... Rien de cela dans ce texte, dans les textes de Clara Janés. Il s'agirait plutôt de débusquer, au cours de ce voyage, un espace propice au mythe afin de pouvoir réaliser cette affirmation du féminin que l'on constate à l'issue du roman. Cet espace apparaît explicitement défini comme est un espace qui annule le temps, qui procède à « l'abolition du temps », comme il est si bien dit dans le roman à propos de la mosquée de Cordoue<sup>7</sup> : un espace où le temps n'est plus, où le temps en est à ses « débuts », un temps débutant qui est bien celui de ces mythes originels parfois oubliés, parfois grimés, voire détournés, ces mythes « du fond des temps ».

Me revient alors à l'esprit un autre voyage : celui d'Europe, arrachée à sa terre natale, la Phénicie (à peu près le Liban actuel) pour s'acheminer vers la Crète, un voyage qui est finalement l'envers du périple de la protagoniste même si les imprécisions géographiques sont de taille. Dans ces deux voyages de femme, persiste la scène initiale du viol, cet acte de violence qui parachève la désacralisation et la dégradation du féminin. Or, de même que les destinations géographiques s'inversent (de l'Orient vers l'Occident pour l'une, de l'Occident vers l'Orient pour l'autre), les destinées du féminin vont prendre des cours opposés, comme si le retour vers l'Orient, l'immersion dans l'Orient réalisés par l'universitaire européenne – manifestement aussi lumineuse et attirante que pouvait l'être Europe – était une façon de réparer la blessure du viol d'Europe, d'en défaire et d'en refaire les suites : en somme, de défaire et de refaire le mythe consacrant la ruine du féminin.

La lecture de l'essai de Françoise Gange est fort éclairante à cet égard et et m'a d'ailleurs suggéré la référence que je viens de faire à Europe. Dans son essai, *Le Mythe d'Europe dans la grande histoire*<sup>8</sup>, il apparaît que le mythe d'Europe enlevée par Zeus déguisé en taureau, fonctionne comme un récit mythique destiné à « couvrir », à oblitérer un arsenal mythique pré-existant dans lequel le principe féminin prévalait non pas seulement en tant que principe géniteur « au premier degré », précise F. Gange, mais aussi en tant qu'« Âme créatrice du monde : celle qui crée et maintient la vie »<sup>9</sup>. L'arrivée de Zeus bouleverse cet ordonnancement puisque le taureau qui était, en tant que principe mâle, l'allié du principe

féminin, devient violeur et incarne désormais la virilité désacralisant le féminin. L'enlèvement d'Europe par Zeus, son voyage vers la Crète, où le viol fut consommé, s'avèrent alors funestes pour la reconnaissance de la féminité, l'occultant presque définitivement et la reléguant dans un arsenal mythique tu et tué.

Dans *El hombre de Adén*, la tragique destinée de ce féminin sacralisé s'inverse ; plus exactement, l'inversion de l'itinéraire d'Europe qui se produit dans *El hombre de Adén* est aussi inversion du destin du féminin, le refait en quelque sorte. C'est sur les rives du Yémen que la protagoniste trouve la terre d'élection qui rend possible la rencontre de son corps avec cet univers mythique occulté, rencontre destinée, je le répète, à exhumer le féminin, un féminin nié, anéanti, violé. Presque au terme de son voyage, dans la ville de Shibam, qui, précise-t-elle, date du IIIe siècle avant J.-C., elle découvre, comme une illumination, la possible complicité avec la terre : « quiero esa libertad de ser naturaleza ». Elle découvre conjointement la nécessité de se défaire du « superposé », de ce qui cache, occulte l'originel : « ignorar la falsedad de lo exclusivamente racional, ignorar lo superpuesto » (p. 83). Les deux aspects sont bien sûr complémentaires : les rencontres fusionnelles avec la terre, avec ses éléments, la pleine expansion des sens et du corps, un corps qui enfin habite pleinement l'espace, d'une part ; d'autre part, abolir le « superposé », tout ce qui a été rajouté, tout ce qui a recouvert ces mythes originels et ce féminin sacré désormais en perte. Ainsi, lors de cette refonte du voyage fatidique d'Europe, la narratrice se défait de ces « strates »<sup>10</sup> qui ont oblitéré la prévalence du féminin et justifié la violence d'un masculin exclusivement assimilé à la virilité<sup>11</sup> ; elle renoue en même temps avec un espace qui consacre, qui « re-sacralise » son corps féminin. Le voyage n'est plus alors mortifère pour le principe féminin mais au contraire, source de régénération.

A cet égard, le long épilogue du roman me paraît exemplaire. Trois actes y consomment la renaissance du féminin. L'acte I consiste en une première scène de danse, dans un club discothèque. *A priori*, rien que de très convenu, rien de particulièrement mythique ou archaïque sauf que seuls les hommes sont en piste. Lorsque la narratrice décide de « rentrer dans la danse », cette décision est clairement revendiquée comme une première provocation et une première résurgence du féminin : « Es un riesgo meterse ahí, tiene algo de reto y de transgresión, de afirmación de lo femenino no presente, y por lo tanto de profunda acusación » (p. 69). La narratrice commence ici à « refaire » le destin d'Europe. Elle ne se soumet pas, n'enfante pas des fils qui seront porteurs de guerres destructrices, mais entreprend une danse vibrante et énigmatique, répétitive et rituelle : une danse vitale qui, même si elle est provocatrice et « accusatrice », même si elle porte en germe un sacrifice – nous verrons lequel –, est annonciatrice d'harmonie.

Cette danse voit sa portée rituelle et initiatique confortée lors d'un deuxième épisode : une danse traditionnelle, initiée cette fois par deux danseuses orientales. La danse se place alors sous le signe du féminin et opère une véritable transmutation chez la protagoniste dont le corps devient entité fluide, capable de se fondre avec les éléments et avec les autres : « todo el cuerpo se va tornando en fluido de amor, bálsamo rebosante que acabará vertido, rompiendo los límites » (p. 89). La femme-fluide comme présence sans limite génératrice d'amour : autant de traits qui entrent en résonance avec le principe féminin comme « Âme créatrice du monde », ce féminin divin du fond des temps qui se distribue en chaque femme. La protagoniste est désormais danseuse, en accord parfait avec son initiatrice, occupant avec elle pleinement l'espace, l'unifiant et le « dé-limitant », hébergeant l'autre en elle et se laissant héberger en l'autre, au cours d'une danse proche de la transe.

Cette danse rituelle, seulement cadencée par les tambours et les mains, nous immerge au sein d'un univers archaïque fondé sur un féminin tout-puissant source d'harmonie mais aussi force de châtement. Elle permet effectivement la gestation et la réalisation du dernier acte de cette refonte mythique : celle du sacrifice de l'impie qui n'a eu cesse de désacraliser le féminin et qui paie de sa vie cet attentat contre le sacré féminin, contre le féminin sacré parvenant malgré tout à ressurgir au cours de ces danses rituelles. C'est le dernier acte de la refonte du mythe, parfaitement clôturée de la sorte, puisque le regard intervient à nouveau, ce regard qui avait ouvert la voie à la restauration du féminin. La protagoniste regarde, se sert de son regard pour entamer le sacrifice, inversant à nouveau le sens de ce regard ainsi que sa signification : elle n'est plus l'objet du regard de l'homme, mais regarde à son tour et se sert de son regard comme d'une arme, comme, je reprends des termes déjà cités, de cette « profonde accusation » que permet d'exprimer la danse à laquelle elle s'adonne : « Y al dar un giro veo a Amal, lo taladro y me taladra con los ojos. » (p. 88). Par deux fois, le verbe « taladrar » se substitue au verbe « mirar » comme pour préfigurer le sacrifice final, au poignard; le regard de la narratrice, toujours plus acéré, acquiert ainsi une fonction nouvelle, une fonction qu'a parfaitement cernée Jean Starobinski dans ses méditations sur les « résonances » du regard<sup>12</sup>. « Regarder », dit-il, dépasse le sens strict de l'orientation de la vision (tout comme *mirar* en espagnol). L'étymologie nous invite à le relier à l'idée de « garde », d'attente, de mise en garde : « regarder » implique toujours une expectative, l'attente de quelque chose de plus que ce que livre la personne ou l'objet regardé, attente qui peut prendre la forme d'une certaine méfiance, d'une certaine prudence (*miramientos*). C'est bien ce regard qui va prévaloir au cours de la pérégrination de la narratrice : ce regard n'est pas seulement vision, observation, admiration (contenue également dans le *mirar* espagnol), cette admiration qui avait aveuglé la

jeune Europe face au superbe taureau, mais il est aussi, et de plus en plus, intuition d'un danger, injonction à reprendre sous garde cette féminité qui a été ravie. Ce regard culmine, fulmine face à l'impie, lequel subira donc un premier châtement : celui du regard, juste sanction pour réparer l'expulsion du féminin hors du champ du regard, pour rendre justice à ces exclues du regard d'autrui que sont les comparses féminines.

Curieusement, le sacrifice final a tous les traits d'un ultime acte d'amour, d'un ultime baiser fatidique ; il donne lieu à une communion enfin possible, communion qui s'opère avec et sur le corps « féminicide » ensanglanté. Cette communion avec le masculin culminera au travers de la relation avec Kays, El hombre de Adén, figure masculine tout aussi mythique que l'est devenue la figure féminine. Elle consacrera « cette affirmation du féminin non présent » : un féminin agissant, occupant l'espace, le remplissant, se distribuant en lui, mais préservant en même temps une certaine inaccessibilité, cet inaccessible ouvertement bafoué par l'acte du viol. C'est effectivement l'homme d'Adén qui s'approche au plus près du féminin, qui se forge un « savoir » du féminin : « un saber de lo inaccesible de la mujer, segura por separada, aislada hasta la negación de su fenómeno, su apariencia, casi de su ser » (p. 41). Kays recueille en lui et formalise l'image d'un féminin omniprésent mais inaccessible : un féminin sacré peut-être, un féminin, qui, de façon indéniable, renvoie à ces mythes primordiaux disparus mais latents, d'un féminin sacré et réconciliateur, sacré mais réconciliateur.

Ce savoir du féminin atteint sa plénitude à la fin du récit, lors d'un conciliabule entre la narratrice et un personnage féminin jusque-là absent, Nabila. La narratrice, à l'instigation de Nabila, se recouvre à nouveau des vêtements traditionnels féminins : il ne s'agit plus, comme c'était le cas au début du récit, du voile marquant l'asservissement du féminin à la violence masculine, mais de vêtements remarquables de légèreté, épousant harmonieusement les courbures du corps, de vêtements faisant corps avec le corps, de vêtements « que no pesan mucho », de l'aveu même de la narratrice. Lors de cette nouvelle scène, de cette nouvelle mise en scène du corps féminin vêtu, revêtu, le féminin n'est plus caché, expulsé mais bien affirmé, voire sublimé. Corrélativement, les rapports qui s'instaurent ne sont pas des rapports de force mais de communion ; le regard n'est plus un défi mais une véritable rencontre autour d'un savoir différent du féminin, d'un savoir différent sur le féminin : « Sus miradas se remontan a una luz desconocida pero adivinada, a un saber que intuyo » (p. 102). C'est à ce savoir que le roman nous fait participer, faisant de nous les complices enchantés de l'intuition risquée d'un féminin sacré.

Le substrat mythique qui sous-tend ce texte de Clara Janès, peut-être devrais-je dire, les textes de Clara Janès, est bien plus vaste que les quelques éléments évoqués dans cette étude. Nul doute que d'autres figures mythiques féminines surgissent, à commencer par la fameuse Reine de Saba, femme-bâtesseuse s'il en est... Cette dernière, pour ce qui est de sa présence au sein de *El hombre de Adén*, mériterait une étude à elle seule. Ainsi, c'est un véritable processus, un ensemble parfaitement cohérent qui opère de façon irrémédiable : un arsenal mythique invisible, inexplicite dans le texte mais efficace, méconnu mais pourtant puissamment signifiant ; un arsenal qui désarçonne parfois le lecteur occidental pour le renvoyer à un univers plus archaïque qu'il finit pourtant par adopter, par faire sien : la magie du roman a alors opéré. Dans *El hombre de Adén*, les mythes s'entremêlent, se font et se défont pour que s'impose finalement la vibrante affirmation du féminin. Les figures mythiques féminines surgissent, re-naissent comme autant de figures déconfigurant puis reconfigurant un espace mythique tour à tour labyrinthique et familier, somptueux et quotidien, lointain et étrangement proche... Tout, dans le texte, oeuvre à la résurgence de ces figures « féminines mythiques d'hier » qui s'avèrent être aussi celles « d'aujourd'hui ».

Le mythe d'Europe sur lequel j'ai insisté irrigue ce texte non en tant que référence explicite mais en tant que structure mythique contre laquelle le texte s'érige : une structure selon laquelle la figure féminine, déjà, est reléguée, dénaturée, une figure mythique féminine qui valide la négation, le viol du féminin. Si l'histoire d'Europe est souvent considérée comme l'histoire d'un consentement, consentement à quitter sa terre, consentement à la force masculine<sup>13</sup>, *El hombre de Adén* est l'histoire d'une résistance, de la résistance d'une femme, de la persistance du féminin en dépit de la violence infligée, de l'occultation imposée. Plus question de s'égarer en terre étrangère, de céder « du terrain » mais au contraire une volonté inaltérable de faire sien cette terre, d'y découvrir les marques de mythes et de figures mythiques féminines différentes et dérangeantes, dérangeantes par cette part de sacré qui ressurgit, alors même qu'elle fut rigoureusement effacée par de multiples subterfuges.

Est-ce à dire que ce texte soit porteur d'une mystique du féminin ? Je dirais plutôt que ce texte singulier, plus qu'exalter le féminin, l'affirme et l'affirme en tant que sacré sans illusion, sans idolâtrie mais avec optimisme : c'est le texte d'une « enchantée lucide » qui croit en la nécessité de la réhabilitation de la femme au sein du mythe et par conséquent au sein de l'Histoire.

## Bibliographie

- Brunel Pierre, *Les mythes féminins*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, Jean Maisonneuve, 1999.
- Durand Gérard, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1983.
- Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- Gange Françoise, *Le Mythe d'Europe dans la grande histoire*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2004.
- Janés Clara, *El hombre de Adén*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- Starobinski Jean, *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

---

## Notes

<sup>1</sup> C. Janés, *El hombre de Adén*, Barcelona, Anagrama, 1991. Toutes les références du texte seront tirées de cette édition.

<sup>2</sup> L'anonymat obstiné de la narratrice tout au long du roman prend ainsi tout son sens.

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 13.

<sup>4</sup> On peut rappeler que Gilbert Durand qualifie la notion de « décor mythique », qu'il applique à l'univers de Stendhal, comme suit : « Aussi n'avons-nous pas hésité, [...], à dénommer *décor mythique* le moyen par lequel toute littérature touche et communique en chaque lecteur avec ce qui est à la fois le plus intime et le plus universel. », in. G. Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1983, p. 14.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 84.

<sup>6</sup> Je dirais même au contraire que ce texte de Clara Janés, tout en finesse, en nuances, amenant le roman aux portes de la poésie – à supposer qu'il y ait une véritable porte entre les deux espaces et formes d'expression – est porteur d'un regard extrêmement rigoureux et sans aucune complaisance sur les valeurs sociales, économiques, ainsi que sur les rapports entre les sexes en vigueur dans le Yémen des années 90.

<sup>7</sup> « Esa sensación me embarga siempre que el espacio procede a la abolición del tiempo. Digo que la mezquita representa para mí el estado de abandono en pleno bosque, y como tal bosque, lugar habitado por los dioses... » (p. 52).

<sup>8</sup> F. Gange, *Le Mythe d'Europe dans la grande histoire*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2004.

<sup>9</sup> Ces phrases sont extraites d'un article où F. Gange condense une partie de sa réflexion : « L'inversion des représentations du féminin à travers les mythes » in *La femme existe-telle?*, Michèle Ramond (ed.), Mexico, Paris, ADEHL, 2006, p. 29

<sup>10</sup> L'expression est de Françoise Gange.

<sup>11</sup> J'insiste à nouveau sur le fait que le masculin dans ce roman est loin d'être unilatéral et univoque : il est un masculin complice, fraternel et amoureux qui permet à la féminité de s'épanouir autrement que par l'inversion de rapports de force à son avantage.

<sup>12</sup> J. Starobinski, *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 11.

<sup>13</sup> On peut penser en particulier aux études de Pierre Brunel, remarquablement documentées. Ses commentaires sur le mythe d'Europe sont révélateurs :

---

« Consentir à Zeus, pour Europe, c'est déjà consentir à l'Europe. Du moins, sous forme négative, c'est consentir à quitter l'Asie. » in P. Brunel, *Les mythes féminins*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, Jean Maisonneuve, 1999, p. 45.

## Quand la fille engendre le père : *Usted* de Almudena Guzmán

ANNICK ALLAIGRE  
*Université Paris 8*

Roman en vers, comme le suggère la quatrième de couverture de l'édition française, ou plutôt poème romanesque, tant il est vrai que le vers y impose sa scansion, comme l'indique la disposition typographique : un paragraphe – peut-être devrait-on parler de strophe – aussi bref soit-il, peut à lui seul occuper une page laissée ensuite à sa blancheur, *Usted*<sup>1</sup>, traite, sur le mode humoristique, d'une banale histoire d'amour entre un prof de fac et son étudiante. Pourtant, se retournant comme un gant au lieu de la nomination, le message du poème d'Almudena Guzmán n'est plus celui de la séduction par un homme mûr et savant d'une jeune fille, mais la révélation d'une filiation.

L'ouvrage comprend cinq parties numérotées en chiffres romains de un à cinq, dont la dernière, d'une seule page (p. 104), se situe au-delà de l'idylle. Les quatre autres sont respectivement formées de 13, 8, 15 et 7 pages qui rapportent, pour la première, la rencontre, la seconde, la séparation, la troisième, la liaison et la quatrième la rupture. Frappe la régularité de cette construction quadripartite, qui comprend deux temps d'ouverture (rencontre et liaison, temps 1 et 3) et deux de fermeture (séparation et rupture, temps 2 et 4). La dimension autobiographique du récit est diversement manifestée ; la voix poétique de première personne révèle son lien à l'auteure en livrant, dans une phrase entre tirets, son nom d'Almudena – « no puedes permitirte el lujo / de perderlo de vista un solo instante, Almudena »<sup>2</sup> (p. 28) et en suggérant sa jeunesse (Almudena Guzmán n'a que 22 ans au moment où elle publie ce recueil) par son activité d'étudiante, et par ses amitiés, qu'il s'agisse de Mari-Carmen la casse-pied : « contigo al lado no hay quien coja un apunte, / Mari Carmen<sup>3</sup> (p. 82), de Piedad, la généreuse : « Hoy me ha dicho Piedad que va a presentarme / a un vecino suyo guapisimo... »<sup>4</sup> (p. 106) et : « Piedad ya está llamando al portero automático »<sup>5</sup> (p. 106), ou Fátima la jalouse : « – y menudos celos se agarraba la tetona de Fátima / cada vez que nos veía abandonar algún rincón oscuro »<sup>6</sup> (p. 106) ou encore de son ex-petit ami David : « Por entonces yo salía con David »<sup>7</sup> (p. 106). Il n'est jusqu'à l'anonymat du personnage principal [un professeur dont on comprend de façon allusive : « almorzamos juntos

gracias a la lírica »<sup>8</sup> (p. 18), qu'il enseigne la littérature, dont elle s'est éprise et avec lequel elle va avoir une brève liaison ] qui n'entretienne l'illusion référentielle ; un anonymat lié bien sûr à la clandestinité de la liaison puisque les amants doivent se donner des rendez-vous secrets : « andamos buscando una clarita / para citarnos donde no nos conozca nadie »<sup>9</sup> (p. 64) .

En dehors des amies, les personnages féminins qui entourent la protagoniste sont nombreux : sa mère (« no sé yo qué voy a decirle a mi madre / cuando me vea llorando entre tanto desorden »<sup>10</sup>, p. 100), sa nourrice Carmen (p. 104) et ses tantes (p. 104), dont l'évocation est liée à un élément récurrent dans l'œuvre, les ongles. Dès le début du poème, les ongles sont associés aux réactions émotionnelles d'Almudena (me ardían las uñas<sup>11</sup>, p. 34) ; puis, à la fin du poème, elle se prépare pour une soirée entre amis en se peignant les ongles. Le soin porté à ses ongles lui donne l'occasion de revenir sur le fait que, dans l'enfance, elle se les rongeaît : « Qué tormento / yo antes las (las uñas) tenía todas mordidas y llenas de padrastras, / pese a las estrategias de la tata Carmen / para que abandonara ese mi primer vicio: / dulces, manotazos, mimitos, malas caras, / ponerme en vergüenza delante de las tías... »<sup>12</sup> (p. 104). Dans cette strophe, placée sous le signe de la culpabilité (cet acte est présenté comme un vice), les « padrastras » qui envahissent les ongles de la protagoniste sont menacés par la condamnation des « tías ». La rencontre de ces deux termes, d'autant qu'ils se font écho sur l'axe paradigmatique, ne peut être sans effet ; quoi qu'ils signifient ici, ils ne cessent de véhiculer les sens de « beau-père » et de « belle-mère » : autour des ongles de la protagoniste se dessine donc, humoristiquement, une sorte de famille de substitution. Cette multitude de « tías » et de « padrastras » ne fait que mettre en relief une absence, celle du père de la narratrice ; le caractère léger, voire banal, du drame, peut-il suffire à légitimer son omission ? Ou bien s'agit-il d'autre chose ?

Face à l'unique occurrence du prénom de la narratrice-voix poétique, le pronom *usted*, du titre à la fin de l'ouvrage (p. 10, 12, 14, 16, 20, 24, 26, 30, 32, 34, 38, 52, 58, 60, 76, 80, 90, 94, 96, 104) en passant par l'épigraphe, s'inscrit vingt-deux fois, la vingt-deuxième coïncidant avec la date du dimanche 22 d'un mois qui semble être celui de novembre, « el enero anticipado de noviembre »<sup>13</sup> (p. 74), qui correspondrait à la date de l'anniversaire de l'amant – professeur, « hoy es veintidós / y este domingo desde su charco de patitos rojos / me salpica la memoria: / creo que usted cumple años, / pero no lo sé seguro »<sup>14</sup> (p. 104). Cette coïncidence ne peut être fortuite et suggère un chiffrage, discret mais serré, de la nomination dans le recueil. « Usted » est relayé par le substantif « señor » dont on trouve sept occurrences (p. 20, 52, 68, 70 deux fois, p. 80, 84), ou encore par « este hombre », deux occurrences (p. 26, p. 72), ou « él », quatre occurrences (p. 28, p. 88 trois fois).

Quatre solutions sont donc utilisées pour nommer le professeur, deux pronoms personnels (*usted* et *él*) et deux substantifs (*señor* et *hombre*). C'est le jeu croisé de ces quatre occurrences qui permet de lire une autre histoire sous le récit de la narratrice.

### **Usted / señor**

*Usted* et *señor* forment une paire complémentaire, *Señor* prenant le relais de, ou s'associant à, *Usted*. Les deux termes signalent la distance entre la jeune fille et son professeur, qui tient tant à la différence d'âge qu'au respect imposé par sa fonction. Pour marquer leur différence d'âge, la narratrice insiste sur les rides de son amant (p. 20 : « sus arrugas, / tersándome la mañana, / me han obligado a iniciar una huelga de novios / desde que lo conozco »<sup>15</sup>), tandis que de nombreux indices la présentent comme une petite fille (p. 10 : « he estado aguantándome el pis todo el rato » / p. 18 : « para después sonreírme flequillo abajo como la niña mala que fui » / p. 32 : « con una carpeta mustia que me impedía subirme los calcetines, siempre me recordaré muy pequeña, muy poca cosa » / et encore p. 32, « y cerró la puerta de aquel despacho tras mi coleta » / enfin p. 74 : « veo deslizarse río abajo el carbón que los Reyes Magos me tenían preparado »<sup>16</sup>) de sorte que la figure du maître se double de celle du père – un père qui, hissé au rang de seigneur (deuxième sens du mot « señor »), devient dieu le Père.

### **Señor / este hombre**

Dans cette paire, les deux termes sont en rapport apparemment de continuité mais sur le fond s'opposent. Cette contradiction se manifeste dans le fait qu'à la rupture de la situation d'interlocution réponde une unité d'une autre nature. Si les sept occurrences du substantif *señor*, du fait de la valeur symbolique de ce chiffre ô combien présent dans la Bible et dans les Évangiles, confirment qu'une autre acception que celle de « monsieur » est envisageable dans « señor », l'expression *este hombre*, équivalent en langue vernaculaire de l'expression latine « ecce homo », utilisée par Ponce Pilate pour désigner Jésus à la foule, l'atteste définitivement. Ainsi, les deux substantifs permettent l'assimilation du professeur à Dieu. Mais, de l'un à l'autre, on passe de la figure du Père à celle du Fils. On verra ultérieurement les conséquences de cette transformation.

### **Usted / él**

*Usted* et *él*, bien que grammaticalement liés, s'opposent, comme les deux termes étudiés précédemment, puisque l'un appartient à la situation d'interlocution et l'autre non.

Si *Usted* s'étale assez régulièrement d'un bout à l'autre du recueil, avec des variations toutefois considérables d'une partie à l'autre<sup>17</sup>, les quatre

occurrences de *él* sont très inégalement réparties : une occurrence au début, p. 28, trois autres ramassées sur la première page de la quatrième partie, p. 88. Il n'est pas étonnant que, lorsque l'histoire tourne mal, la voix poétique cesse de considérer son amant comme un interlocuteur et l'exclue de l'interlocution (p. 88) : *él* domine sans partage la première page de la quatrième partie. La première occurrence, en revanche, intervient dans un contexte plutôt favorable, puisqu'il s'agit du début de la liaison même si elle n'est pas encore très solide (p. 28) ; d'ailleurs, le pronom prend le relais de l'expression « este hombre », dont nous venons de voir qu'elle élève le personnage du professeur au rang de divinité.

### Usted / este hombre

Tout comme pour les couples *Usted / él, Señor/ este hombre*, le couple *usted / este hombre* repose sur une rupture de la situation d'interlocution et les termes semblent s'exclure, d'autant qu'apparemment les deux termes ne se trouvent jamais ensemble sur la même page. Pourtant, de vingt-deux occurrences (*usted*) à deux (*este hombre*), la parité pèse de tout son poids pour les relier.

Si les vingt-deux occurrences de « usted » s'étalent à peu près harmonieusement sur l'ensemble du recueil – à l'exception toutefois de la deuxième partie, où il n'y en a que deux, au début et à la fin, les deux occurrences de l'expression « este hombre » se situe à deux moments fort distants l'un de l'autre dans le récit, p. 28, pour la première, soit à la dixième page de la première partie et p. 72, pour la seconde, soit à la neuvième page de la troisième partie. La construction discursive de la page 28 se distingue des pages précédentes, puisque, nous l'avons signalé, la narratrice, dans une sorte de monologue intérieur, s'adresse à elle-même (« Este hombre cada día más guapo y a ti te rebasan las ojerás »<sup>18</sup>). Ce stratagème lui permet, dans un espace clairement délimité par un jeu de tirets, de livrer son nom d'Almudena (« no puedes permitirte el lujo / de perderlo de vista un solo instante, Almudena »<sup>19</sup>). Sur le plan anecdotique, la narratrice cherche une justification à son manque d'appétit (« qué importa la sopa fría »<sup>20</sup>). Néanmoins, son prénom, pour peu qu'on y prête l'attention que l'expression « no perderlo de vista » enjoint de lui accorder, recèle un surprenant trésor : sous sa forme abrégée, « ud », *usted* se dissimule au cœur même d'*Almudena*. Ce jeu, amorcé dans le premier vers du poème, « Usted se inmiscuye en mi bufanda »<sup>21</sup> (p. 10) où l'abréviation « ud » figure en ordre dispersé dans le substantif *bufanda*, est consolidé dans le vers qui suit la révélation du prénom, à la page 28, par le recours à la citation d'un fragment de vers célèbre « yo siempre estoy triste » de Pablo Neruda<sup>22</sup> (lire Ner-ud-a).

La seconde occurrence du syntagme «este hombre» apparaît à l'autre extrémité du poème, page 72, au moment où la rupture entre les amants est sur le point de se réaliser. Elle est associée, pour dire les derniers élans amoureux, à une métaphore éculée de l'amour courtois, celle de la femme aimée comme château à assaillir. Du château, la narratrice ne donne que deux morceaux, qui tiennent ensemble : la muraille et le créneau, dont elle suggère que l'amant veut peut-être le désertier : «Este hombre que ahora cerca mi cuello / con su sabia muralla de labios / quizá abandone de pronto la almena , / quizá desaparezca para siempre »<sup>23</sup>. Plus encore que de supposition pour saisir la valeur du subjonctif, on peut parler ici de prémonition si l'on considère que les mots ont déjà réalisé ce qui est annoncé comme à venir. En effet, l'abandon futur de la «almena» par «este hombre» réalise par anticipation la disparition échue (y entendre «chue») de «ud» dans *Almudena*. Or, à la page 28 précisément, il est signalé que l'anticipation est caractéristique de l'attitude du personnage : «si cuando vas a citar yo siempre estoy triste / él se anticipa y [...] dice que le encanta tu alegría»<sup>24</sup>. À l'autre bout de la liaison, p. 72, l'absence de «ud» produit la «almena» en lieu et place d'Almudena et signe la rupture. Ainsi, la répétition de l'expression «este hombre», jetant un pont entre les pages 28 et 72, permet la mise en relief du jeu de présence/absence de «ud» dans *Almudena* / *almena*. Face à la désignation générique «este hombre», le pronom «usted» acquiert, du fait de son inclusion dans le prénom de la protagoniste, un statut de nom propre, et, en se détachant de ce prénom, il en fait le lieu de sa naissance. Tout comme cette opération entraîne un renversement des natures grammaticales des différents mots, le pronom accédant au statut de nom propre et le nom propre devenant nom commun et pronom, la position du professeur transmettant son savoir poétique se retourne pour laisser apparaître une voix poétique maître de sa création, l'abandon de la «almena» par «este hombre» se traduisant par la mise au monde de «usted» par «Almudena». Cette lecture non seulement remet en cause la lecture référentielle, puisque l'amant devient la créature de la narratrice, mais encore renverse les rôles : la petite fille devenue femme – bien des détails attestent du changement d'allure de la narratrice dès sa rencontre avec le professeur (p. 38 : «Aún me quedan muchas tapas risueñas en el tacón, / y mis medias de malla consiguen reducir la cintura / de la tristeza», ou p. 106 : «sin saber qué minifalda ponerme para la fiesta») – fait de l'amant son fils (*este hombre*) ou père (*señor*). Jean Allouch, dans *Ombre de ton chien*<sup>25</sup>, nous invite à reconnaître que c'est le fils qui fait de son père un père : «on a pu dire de l'enfant ; qui par son existence même l'a fait tel, qu'il est le père de son père (de là cette coutume qui lui faisait attribuer le prénom d'un de ses grands-pères)».

Le fait qu'un prénom l'atteste nous confirme dans notre lecture, à la différence cependant qu'ici, c'est la fille qui engendre le père.

Les lettres *ud* au cœur du prénom, lettres qui sont l'abréviation du pronom *usted*, lui-même contraction du syntagme nominal *vuestra merced* sont le point nodal où se rejoignent réel (l'amant abandonne la jeune femme) et imaginaire (la fille engendre le père).

---

## Notes

<sup>1</sup> Almudena Guzmán, *Usted*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1986. L'édition de référence de cet article est la suivante: Almudena Guzmán, *Vous*, édition bilingue, traduit de l'espagnol par Bernadette Paringaux, Éditions fédérop, Gardonne, 1990, 110 p.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 29 : – « tu ne peux pas t'offrir le luxe/ de le perdre de vue un seul instant, Almudena » –

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 83 : « avec toi à côté il n'y a pas moyen de prendre des notes,/ Mari Carmen ».

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 107 : « Aujourd'hui Piedad m'a dit qu'elle va me présenter/ un de ses voisins, tout ce qu'il ya de beau... »

<sup>5</sup> *Ibid.* : « Voilà Piedad qui sonne en bas ».

<sup>6</sup> *Ibid.* : – « ce qu'elle était jalouse Fatima, la fille aux gros tétons ».

<sup>7</sup> *Ibid.* : « À l'époque je sortais avec David ».

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 19 : « Nous déjeunons ensemble grâce à la poésie lyrique ».

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 65 : « nous cherchons une éclaircie/.../ pour nous donner rendez-vous là où personne ne nous connaît ».

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 101 : « que vais-je dire à ma mère/ lorsqu'elle me verra en larmes au milieu de tout ce désordre ».

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 35 : « J'avais les ongles brûlants ».

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 105 : « Autrefois ils étaient tout rongés et pleins d'envies/ malgré tous les efforts de ma nounou Carmen/pour que j'abandonne le premier de mes vices:/ bonbons, tapes, cajoleries, gros yeux,/ me faire honte devant mes tantes... »

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 75 : « que le mois de janvier devançant novembre (pour ma part, je comprends différemment ce vers et propose la traduction suivante : le mois de janvier qu'anticipe novembre) ».

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 105 : « aujourd'hui c'est le vingt-deux/ et ce dimanche, de sa mare aux canards rouges/ éclabousse ma mémoire :/ C'est, je crois, votre anniversaire ».

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 21 : « vos rides, / faisant briller chaque matin,/ m'ont obligée à entamer une grève de petits amis/ depuis que je vous connais ».

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 11 : « j'ai eu envie de faire pipi/pendant tout ce temps-là » ; p. 19 : « pour ensuite, frange baissée, sourire comme la vilaine gamine/ que j'étais » ; p. 33 : « je me reverrai toujours si petite, si peu de chose » ; p. 33 : « fermé la porte de ce bureau derrière ma couette » ; p. 75 : « et je vois, charrié par le fleuve,/ le charbon que les Rois mages/ m'avais réservé ».

---

<sup>17</sup> « Usted » s'inscrit dix fois dans la première partie, seulement deux fois dans la seconde, au début et à la fin, quatre fois dans la troisième et trois fois dans la quatrième.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 29 : « Cet homme est de plus en plus beau/ et toi, les cernes de tes yeux redoublent ».

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 29 : « tu ne peux t'offrir le luxe de le perdre de vue un seul instant, Almudena ».

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 29 : « qu'importe la soupe froide ».

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 11 : Vous vous immisciez dans mon écharpe.

<sup>22</sup> Pablo Neruda, "Farewell" in *Crepusculario*, Santiago, Ediciones Claridad, 1923.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 73 : « Cet homme qui à cette heure assiège mon cou/ en dressant savamment sa muraille de lèvres/ va peut-être soudain désertier le créneau,/ peut-être disparaître à jamais ».

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 29 : « puisqu'au moment où tu vas dire 'je suis toujours triste'/ il te devance et caressant tes yeux dit que ta joie/ le ravit ».

<sup>25</sup> Jean Allouch, *Ombre de ton chien, discours psychanalytique, discours lesbien*, Paris, EPEL, 2004, p. 75/76.



## De la « femme-ventre-fils » à « la femme qui marche »

BÉATRICE RODRIGUEZ

*Université du Val de Marne-Paris XII*

L'absurde philosophie des femmes n'est pas construite autour de la renommée, la fabuleuse carcasse de la mère et de la mort les déroutent ; protégeant leur corps sous de larges manteaux, chargeant leur mère sur leur dos, sous le ciel d'acier de l'univers, évitant les bêtes sauvages qui pourraient s'attaquer à leur fardeau, mille ans durant s'il le faut, elles feront le tour de la terre.

Michèle Ramond, *Voyage d'été*

Le choix de « Gradiva », l'un des personnages littéraires devenu mythique par la psychanalyse, a été l'occasion pour notre équipe de recherche de créer un espace de réflexion et de rencontre autour des créations féminines : dans « la grâce de sa démarche entraînant »<sup>1</sup>, nous avons également voulu élargir le territoire discursif des mythes importés d'autres disciplines, en particulier de la littérature comparée – avec les travaux de Pierre Brunel –, de l'histoire des religions – avec ceux de Mircea Eliade –, de l'anthropologie – avec ceux de Claude Lévi-Strauss – ou la psychanalyse – avec ceux de Freud. Comme le rappelle Daniel Dubuisson dans son travail d'épistémologie comparée *Mythologies du XXe* (*Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*), les termes mêmes de « mythe » et de « mythologie » n'ont cessé de prendre de nouveaux visages dans les diverses disciplines qui en font un outil de compréhension du monde et de l'origine des formes symboliques. Néanmoins, ces différents discours scientifiques nous ont fourni un répertoire de figures mythiques qui nous permettent à notre tour de retrouver une « matrice fictionnelle »<sup>2</sup>, c'est-à-dire une sorte de récit minimal, de canevas, qui rappelle ce que les situations romanesques ou les personnages littéraires doivent à leurs ancêtres mythiques. Comme l'a toujours soutenu Michèle Ramond, la littérature peut révéler des mythes non identifiés par d'autres discours scientifiques. La littérature peut aussi produire de nouveaux mythes et ainsi la question qui surgit est : comment passe-t-on de la fiction au mythe ?

L'invocation de deux figures mythiques de la psychanalyse pour parler de deux figures féminines mythiques d'hier et d'aujourd'hui – la « femme-ventre-fils » et « la femme qui marche » – prétend nouer une réflexion autour du thème de l'inceste dans deux récits contemporains.

Nous nous intéresserons premièrement à *Bella y Oscura* (1993) de Rosa Montero, puis nous proposerons quelques pistes de réflexion pour *Voyage d'été* (2006) de Michèle Ramond.

*Bella y Oscura* nous donne l'occasion de revenir sur une nouvelle version, une nouvelle configuration, une nouvelle géométrie de l'inceste du premier type<sup>3</sup> tandis que *Voyage d'été* nous propose une nouvelle figure de l'inceste entre mère et fille, cet inceste à peine ébauché dans les théories anthropologique et psychanalytique et que j'avais nommé, pour ma part, le complexe de « Perséter » dans les écritures des filles orphelines<sup>4</sup>. De la Femme/mère/fils immobile nous irons vers la Femme/fille/mère en mouvement pour suivre aussi ce qui constitue la dynamique du mythe : de l'énigme de l'origine de la Vie au scandale de la mort, les créatrices modernes sont à leur tour tantôt mythographes, tantôt mythologues pour tenter d'inscrire de nouvelles figures dans l'imaginaire littéraire.

### **La littérature, le mythe et la psychanalyse.**

Les termes forgés par Freud pour désigner des manifestations de l'inconscient ne cessent de puiser dans le lexique littéraire : de même qu'il choisit le « roman familial » pour parler des élaborations fantasmatiques autour des figures parentales, il choisit le personnage tragique de la tragédie de Sophocle pour éclairer le pivot de sa théorie des pulsions : Œdipe. L'originalité freudienne est d'avoir montré que la littérature avait depuis longtemps représenté, sous forme tragique, l'universel que la psychanalyse a retrouvé chez les patients névrosés et que Freud s'efforce à son tour de théoriser. La littérature anticiperait donc aussi parfois un savoir laborieusement construit par les objets de la science<sup>5</sup> :

Ocasion de rappeler que c'est dans la *tragédie* sophocléenne – et non dans le « mythe » antérieur qui s'y exprime – que Freud trouve l'intuition première du ressort œdipien et de sa puissance inconscientes. L'œuvre tragique est la mise en mots et le passage obligé vers l'œdipe inconscient.

Dans un premier temps, Freud pose la question de l'origine de la création littéraire à partir de l'activité fantasmatique engendrée par le conflit œdipien. Paul-Laurent Assoun le résume ainsi<sup>6</sup> :

Comment l'activité fantasmatique « s'empare-t-elle « du thème des relations familiales » ? [...] *Comment le petit Œdipe devient-il un « écrivain »*, comment met-il en écriture (en une *Dichtung*) son conflit ? Qu'est-ce qui, dans la pensée œdipienne, *donne vocation*<sup>7</sup> au *Dichter* ?

C'est donc un premier temps dans la création qui est ici mis à jour. Dans un deuxième temps, le questionnement freudien de la littérature

semble anticiper toute une « esthétique de la réception » moderne, puisque Freud ne cesse de faire un va-et-vient entre la figure de l'auteur-créateur et celle du lecteur. C'est bien dans un rapport dynamique et actif que Freud conçoit la création littéraire et les effets produits sur le lecteur<sup>8</sup> :

Il n'est donc pas question de l'« inconscient » d'Œdipe personnage sophocléen, mais de la réactivation d'un sentiment, chez le spectateur, d'une certaine « tragédie intérieure » : « la légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie. »

La création littéraire permettrait donc d'atténuer l'effet de la formulation « brute » des fantasmes par la médiation de l'artiste<sup>9</sup> :

On repère ce qui pourrait être un effet d'« antonomase » : ce terme désigne en rhétorique la figure de style consistant à traiter un nom propre comme un nom commun. C'est ce qui se passe ici, de Sophocle à Freud : Œdipe devient le révélateur de ce que tout spectateur fut et reste « un Œdipe ». Effet d'induction tragique qui donne sa réalité vivante au « complexe » dont Œdipe est le héros éponyme.

Ainsi, l'analyse des autres figures littéraires configurent et confirment les nouvelles figures du savoir analytique. L'auteur réussit à mettre en scène une « vérité psychologique ».

Nous pouvons tirer un certain nombre de conclusions quant à la théorie et à la démarche freudiennes : tout d'abord, la littérature serait à même de révéler des universaux que le discours de la science retrouverait par des chemins détournés ; ensuite le pivot de la science analytique – ce que Freud appellera le « complexe d'Œdipe » – serait à l'origine de ce premier roman à trois personnages, roman minimal en quelque sorte, composé par le père, la mère et le petit enfant : « C'est dire que « l'Œdipe » n'est pas qu'un « complexe psychique » : c'est une *matrice d'écriture* »<sup>10</sup>.

Il est intéressant enfin de reprendre ici le résumé du parcours freudien établi par Paul-Laurent Assoun qui repère trois moments dans l'approche de la littérature par Freud : une première phase qu'il nomme « psychobiographique/diégétique » et dont le terme de « roman familial » fait partie. Dans une deuxième étape<sup>11</sup> :

Freud abandonne le fil du récit pour se centrer sur des « vignettes ». En termes inspirés de la linguistique moderne, on dirait qu'il passe d'un point de vue « diachronique » – ou « diégétique » – qui met l'accent sur le devenir du récit [...] – à un point de vue « synchronique », qui saisit le(s) récit(s) comme organisant une mise en scène du motif – « présent » en eux à la façon d'un « fait structural ».

C'est le texte sur « Le motif du choix des coffrets » publié en 1913 qui marque un tournant dans l'approche freudienne de la littérature. Enfin, dans une troisième étape<sup>12</sup> :

La combinaison de cette double approche, nouant le *thème* oedipien à la romantisation familiale, revient à épingler des moments et figures, bref des *types* littéraires, *figures* saisies en situation à tel moment de vérité. [...] C'est enfin la notion d'« inquiétante étrangeté » (*Unheimlich*), catégorie déterminante par ailleurs, qui va venir donner une clé nouvelle à la production de l'effet de sens littéraire.

En suivant ces étapes analytiques, Freud en vient donc, à travers la notion de « motif », à nouer la problématique du mythe et de la littérature. Paul-Laurent Assoun parle « d'échangeur » entre mythe et littérature pour signifier comment<sup>13</sup> :

Il y a là une suggestion capitale sur l'homologie entre thématique mythologique et élaboration littéraire.

Comment cette « affinité » est-elle à entendre ? Dire que le mythe et la littérature parlent de la même chose — « tissent » en l'occurrence autour de ce motif ternaire — c'est signifier qu'un certain travail des processus inconscients est ici et là, sur le versant du mythe et sur celui de la littérature, élaboré. Non pas seulement au sens où le texte littéraire puiserait dans le « fonds » mythologique — ce qui est par ailleurs avéré —, mais au sens où la grande littérature moderne réactiverait pour nous, lecteurs, une certaine vérité inconsciente qui avait trouvé son expression, oubliée depuis, dans le mythe.

Parvenu au terme de son élaboration scientifique, Freud crée à son tour un « mythe scientifique », récit fondateur de l'origine de la Civilisation avec le texte de *Totem et Tabou*. En résumé, « La femme n'est pas simplement le thème ou l'actrice des récits. On pourrait dire que c'est le « motif » secret — autant que le thème récurrent — de l'écriture, justement comme envers de ce « motif » du Meurtre du Père dont elle constitue l'enjeu<sup>14</sup>. » Freud propose en effet dans l'ouvrage déjà cité de *Totem et Tabou* un « mythe scientifique » qui cette fois tente de dégager une origine mythique des structures sociales et institutionnelles<sup>15</sup>. Ainsi, Freud institue le parricide comme fondement du lien social. Tout se passe donc comme si, après avoir suivi le chemin de la littérature pour retrouver les théories mises à jour par la pratique analytique, Freud devenait à son tour littérateur et créateur d'un mythe<sup>16</sup> à la source duquel de nombreuses œuvres littéraires ont pu être analysées. Le parricide, le « tuer le père » est devenue une référence incontournable dans l'analyse des rapports du fils au père mais soulignons, une fois encore, qu'il s'agit d'un mythe construit.

Le questionnement qui s'instaure entre le mythe et la création littéraire n'est pas sans importance pour la question du féminin dans nos œuvres : si en effet, mythe et littérature réactivent « une certaine vérité inconsciente », il est essentiel de s'interroger sur la place des femmes et du féminin dans l'élaboration et la transmission de tels mythes. Si le « sujet producteur » est désormais féminin, quels bouleversements et quels nouveaux questionnements cela entraîne-t-il pour les scénarios fantasmatiques que les créatrices proposent à leurs lecteurs ?

### **Figures mythiques féminines**

*Bella y Oscura* nous propose une mythologie œdipienne que nous avons nommé « La femme-ventre-fils ». Ce roman de Rosa Montero propose une réécriture du mythe d'Œdipe, figure mythique d'hier s'il en est puisqu'elle a servi de pilier à l'élaboration de l'universel de la psychanalyse : le complexe d'Œdipe.

Le personnage de la naine, Airelai nous invite à lire l'inceste mère - fils comme une monstruosité qui loin de signifier le malheur du fils signifie tout autant le malheur de la mère et de la femme. Ce mythe qui figure dans l'écriture de Rosa Montero pourrait apparaître comme une nouvelle mise en scène mais aussi comme une mise en garde de la relation fusionnelle mère-fils. Ce monstre, je l'ai appelé la « femme-ventre-fils » et j'aimerais à présent vous en révéler l'émergence et la réflexion qui accompagne l'écriture d'une telle figure.

### **La « mythisation » dans *Bella y Oscura***

Dans ce roman, Rosa Montero réussit à instaurer une narration à deux niveaux : une narratrice à la première personne qui prendra le nom de « Baba » et dont nous suivons le récit d'enfance de façon linéaire et une narratrice intradiégétique, Airelai, qui est un double inquiétant et solidaire de la narratrice principale, puisqu'elle est à la fois une mère symbolique de « Baba », la femme cachée de son père « Máximo » et une « mère empêchée » parce qu'elle est naine et qu'elle n'a jamais pu avoir d'enfant. De même, par sa petite taille, elle rappelle aussi les traits de la petite fille<sup>17</sup>.

Ce personnage féminin de Airelai concentre à lui seul toutes les caractéristiques qui nous permettent de parler d'un processus de mythisation. Il nous faut donc revenir sur la mise en place par la diégèse de cet univers mythique produit par la parole de Airelai pour tenter dans un second temps d'analyser l'apport de ce récit de Airelai à une réflexion sur l'inceste du premier type.

Airelai se présente comme un personnage ayant vécu dans un temps ancien, lorsque la magie était encore de ce monde non rationalisé à outrance, un temps des origines, sur une scène lointaine, confinée, à l'orée de la mer Adriatique : le décor de l'origine de l'apprentissage de la

parole est en conséquence placé sous le signe de la croyance, de la magie, des temps « primitifs » et premiers. C'est dans ce que Lévi-Strauss et toute l'anthropologie moderne ont défini comme « la pensée sauvage » que se situe la première apparition de Airelai. Pour reprendre les termes de Mircea Eliade<sup>18</sup> : « Remarquons que tout comme l'homme moderne s'estime constitué par l'Histoire, l'homme des sociétés archaïques se déclare le résultat d'un certain nombre d'évènements mythiques. »

Airelai n'aura de cesse de s'ériger en figure archaïque primordiale dans l'élaboration de l'identité du personnage narrateur de *Bella y Oscura*. Le statut mythique de Airelai s'instaure par un premier récit de la parole apprise, héritée de son maître-chaman ; elle sera ensuite décrite dans son aspect physique et hors-norme. Dans ce processus que nous avons qualifié de mythisation, nous voudrions rappeler que nous retrouvons dans la lettre inaugurale qui introduit ce personnage, les caractéristiques de la définition lexicographique que donne Christian Boix<sup>19</sup> dans son article sur les « définitions du mythe et parcours de la connaissance » :

[L]e mythe [relève] de la catégorie du FAIRE. Le mythe consiste avant tout en la manipulation d'un certain nombre d'objets par des sujets manipulateurs. [...] Les objets énoncés renvoient aux trois catégories sémantiques fondamentales, à savoir : le *spatial* (la nature qui définit l'espace de vie), le *temporel* (mémoire historique) et le *notionnel* (aspects de la condition humaine, idée). Les objets qui fondent le surgissement mythique couvrent donc la catégorie du sens dans son entier. Le mythe manipule la nature, l'homme et l'idée : il est en ce sens interrogation sur le rapport qui unit ces trois domaines (parce qu'*action* sur eux).

Dans son ouvrage sur les aspects du mythe, Mircea Eliade consacre l'un des chapitres de son ouvrage au « prestige magique des « origines » » et nous pouvons y lire que<sup>20</sup> :

Tout mythe d'origine raconte et justifie une « situation nouvelle » – nouvelle dans le sens qu'elle n'était pas *dès le début du Monde*. Les mythes d'origine prolongent et complètent le mythe cosmogonique : ils racontent comment le Monde a été modifié, enrichi ou appauvri.

C'est précisément ce qui a lieu pour l'un des quatre récits qui constituent la « mythologique » de la naine et dans les mots de Airelai, la problématique de l'origine ne cesse d'être mise en abîme. C'est en effet à l'occasion du récit de sa naissance au monde comme être fabuleux que Airelai s'inscrit dans une généalogie mythique féminine et remonte jusqu'à « la femme primordiale » ou celle que j'ai nommé « la-femme-ventre-fils ».

### La « femme-ventre-fils »

Ce récit se situe à la séquence 9 du roman. Airelai prend la parole et débute son récit de cette façon : « Yo nació... ». Très vite celle-ci introduit la voix de la Vieille Sage : « Y la Vieja Sabia le [a mi madre] dijo : / » – Mujer, has hecho mal en venir. » Qui elle-même fait surgir la voix de sa grand-mère :

Recuerdo que hace muchos, muchísimos años, cuando yo era aún una niña, mi abuela, que me enseñó todo lo que sé, me llevó un día de visita a una gran casa de piedra y madera a las afueras del pueblo. [...] Y entonces mi abuela me dijo :

»—Esta mujer de tripa descomunal que ves aquí fue en tiempos mi mejor amiga.

L'évocation du souvenir de la naissance de Airelai est en réalité l'occasion de dresser une véritable généalogie de la parole féminine, héritée comme modèle, exemple à suivre pour toutes les femmes enceintes et insiste sur la procréation, cette différence radicale, cette ligne de partage entre les deux sexes. Cette histoire que nous avons appelée l'histoire de la mère primordiale est en réalité un spectacle. Le regard remplace la voix, même si le trait commun à l'histoire de Airelai et à celle de la grand-mère de la Vieille Sage est la voix :

Y a los seis meses hablé dentro del vientre de mi madre [...].(*Bella y Oscura*, p. 53)

Pero a los seis meses de embarazo la criatura empezó a hablarle desde dentro del vientre. (*Bella y Oscura*, p. 55).

En effet, la grand-mère de la Vieille Sage raconte comment, la première femme qui a entendu, au sixième mois de sa grossesse, la voix de son enfant dans ses entrailles n'a pas su comprendre et interpréter le prodige. Le passage est saturé de signifiants féminins, et en particulier du ventre que nous retrouvons soit sous la forme de « ventre », soit sous la forme de « barriga », soit sous la forme de « tripa ». Le ventre maternel se décline sous toutes ses formes : cette histoire met en scène le spectacle de la grossesse dans ce qu'elle peut avoir de monstrueux puisque les dimensions sont exagérées. Ce ventre monstrueux est tour à tour colossal, « colossal barriga » (*Bella y Oscura*, p. 54), tellement grand, « tan grande el vientre », hors du commun, « tripa descomunal » qu'il en vient à être détaché, séparé du corps féminin : « Era tan grande el vientre que la anciana parecía un añadido de él, y no al contrario<sup>21</sup>. » Cette grossesse est par conséquent extraordinaire et monstrueuse puisque c'est une grossesse éternelle, semblable à celle de la déesse Gaïa. Le corps de la femme ne lui appartient plus : il ne devient qu'un appendice de l'enfant qui grandit sans cesse :

Pero lo más horrible es que pasaron las semanas, y llegó el momento de parir, y la criatura no salía; se negaba a vivir una vida de desdichas que otros habían escogido por él. Y se cumplió una semana de retraso, y luego un mes. Pasó el primer año, el segundo, el tercero; el niño no nacía, pero crecía dentro de las entrañas de su madre al mismo ritmo que hubiera ido creciendo fuera.

La fusion mère-fils dans un même corps, à jamais unis n'est-ce pas une nouvelle forme du mythe d'Œdipe dans sa configuration la plus monstrueuse ? Airelai énonce d'ailleurs de façon tout à fait explicite cette nostalgie du corps maternel qui empêcherait d'accomplir les actes : « [...] porque de todos es sabido que ningún niño desea abandonar el vientre de su madre y afrontar, tan solo y tan desnudo, el doloroso peso del mundo. »

Or, ne pas se séparer du corps maternel relève du monstrueux, tout comme l'inceste mère-fils qu'Œdipe a accompli et qui va à l'encontre de ce que l'on pourrait nommer, avec Marcel Hénaff<sup>22</sup>, « le premier commandement » qu'est la prohibition de l'inceste « en tant qu'elle commande le dispositif social de l'échange exogamique ». De même, cette coexistence du corps de la mère et du fils dans le même corps exclut ce couple du terrain des mortels.

On pourrait même aller jusqu'à dire que cette femme-ventre-fils est un être mythologique à lui seul. Cet être mythologique, blotti, enveloppé, paralysé dans un lit aux dimensions monstrueuses restera isolé dans un cri final, qui clôt le récit de la Vieille Sage : « Pudimos escuchar una voz de varón lejano y débil que exclamaba : « ¡No quiero salir! » entre ecos de humedades, bóvedas reverberantes y chapoteos. »

Ainsi, après avoir remonté le temps jusqu'à cette voix *outré-utérine*<sup>23</sup> et synonyme d'outré-tombe, le récit revient progressivement au présent de la narration, par le processus inverse à celui qui avait permis au lecteur d'accéder à cette première femme :

»—Así habló mi abuela —dijo la Vieja Sabia—, :[...] .

»—Así habló la Vieja Sabia —dijo la enana—, y mi madre, aprendida la lección, regresó a casa.

Le personnage de Airelai reprend donc le fil de la narration pour insister cette fois sur le contre-modèle que représente sa naissance. D'une certaine manière, nous pouvons dire que cet *exemplum* moral a une fonction double dans ce mythe de la naissance de Airelai et dans le mythe de la maternité : Airelai est autre puisqu'à partir de ce caractère commun – la précocité langagière dans le ventre maternel – elle a réussi à transformer ce qui pouvait être un malheur en son bonheur et en sa particularité.

Car cette mère qui a voulu choisir à la place de son fils a perdu son identité humaine, son aptitude à la connaissance, à la conscience. Ce n'est plus une femme, c'est un animal monstrueux : « [...] sólo vive para alimentarse, cosa que ha de hacer durante varias horas al día, y el resto del tiempo en general dormita. » La genèse de la différence – physique – de Airelai n'est donc plus un accident, une monstruosité de la nature, mais un choix délibéré de sa part, un exercice de sa liberté et une application des préceptes énoncés par la grand-mère de la Vieille Sage :

»—Ahora bien, estuve tan preocupada durante los últimos meses de mi gestación, y empleé tantas energías en decidir la mejor opción, que descuidé el acabo final de mi anatomía; y así que sucedió que, cuando nació, lo hice muy pequeñita [...].

Airelai réussit ici un tour de force puisqu'elle se présente comme un être auto-engendré à partir du sixième mois. Mais au lieu de se nommer naine, elle explique par là son trait fabuleux : c'est une genèse de sa nature lilliputienne.

Le mythe de la maternité a en effet servi de « modèle exemplaire<sup>24</sup> » à ce rite premier qu'est la naissance et en particulier la naissance d'un être hors normes. La monstruosité physique n'est pas un accident de la nature mais une conséquence des rapports qu'entretiennent les mères avec leurs fœtus et en particulier de la mainmise maternelle sur le destin de leur futur enfant. L'explication de la difformité des enfants serait due, selon ce mythe, au rapport qu'entretient la femme enceinte avec la parole. Les limites de l'emprise maternelle se manifestent d'abord et avant tout par l'écoute du désir de l'enfant. Il s'agit de limiter le pouvoir de la mère tout en imposant à l'enfant à naître de faire le choix de sa vie. Choisir de vivre la vie est synonyme de souffrances mais celles-ci peuvent être surmontées, sublimées, par cette même parole : tel est le paradoxe de cette parabole héritée des ancêtres féminins.

Cette morale mythique est doublée d'une morale philosophique, digne du plus grand philosophe des Lumières et d'une parabole sur la découverte, le respect et l'admiration de la différence. Si nous revenons en effet sur la phrase qui justifie la naissance de Airelai comme un être fabuleux, son choix ontologique réside dans le fait de préférer la conscience de ses malheurs au bonheur dans l'ignorance : « Pero al final elegí, y preferí la gracia; porque prefiero el conocimiento, aun con desdichas, a una felicidad tonta y sin conciencia ».

### **Conséquences éthiques pour la féminité.**

Pour conclure nous pourrions dire qu'à travers le récit de la naissance qui fait de Airelai une héroïne moderne, nous trouvons en réalité la formulation de deux nouveaux mythes : tout d'abord celui de la

maternité inversée en quelque sorte puisque cette mère primordiale sera à la fois toujours et ne sera jamais véritablement mère en ce sens que le corps de la mère et de l'enfant ne seront jamais séparés, donc toujours le même.

Enfin, Airelai fait remonter la monstruosité à une origine cosmique : la monstruosité ou le handicap deviennent alors le mythe de la différence physique, dans ce que la différence peut avoir de sacré. En effet, ce récit que nous pouvons qualifier de « mythe de la mère primordiale » a une portée anthropologique et psychanalytique très intéressante : la société ne peut exister que si les femmes acceptent de rompre le lien avec leurs enfants et de reconnaître l'Autre dans sa naissance au langage. La description de cette femme phallique s'il en est, qui garde en elle le fils/phallus masculin, et qui devient par-là même l'antithèse de la mère, fait figure de femme archaïque, antithèse de l'humanité – et de la féminité – civilisatrice. Nous voyons là réactivé et inversé le schéma structural du mythe d'Œdipe tel que l'a formulé Claude Lévi-Strauss dans *L'Anthropologie structurale* : « le conflit entre la croyance archaïque en l'origine chthonienne de l'homme et la croyance nouvelle selon laquelle tout homme naît de l'union d'un homme et d'une femme [...] »<sup>25</sup>.

Nous pourrions en effet rappeler que Claude Lévi-Strauss, citant Marie Delcourt, conclut dans son ouvrage<sup>26</sup> au caractère archaïque et phallique du Sphinx, « monstre femelle<sup>27</sup> ». Cette mère primordiale ne pourrait-elle pas être incarnée sous les traits de la monstruosité phallique, par cette nouvelle Sphinx surgie du récit de Airelai ? Il semble en tout cas que ce récit de l'Œdipe non-conquérant, pour reprendre en partie le titre de Marie Delcourt<sup>28</sup>, est à la fois l'antithèse et le complément du mythe œdipien tel qu'il se présente dans la tradition : peut-être, son envers anti-héroïque. Ses enseignements sont en tous cas d'une aussi grande valeur pour le féminin : sans séparation, sans langage, sans castration, le fils reste collé à la mère qui en devient monstrueuse et inhumaine. Si Œdipe est l'un des mythes fondateurs de la psychanalyse, science moderne, cet anti-Œdipe est le récit fondateur de la communauté féminine dont Airelai fait partie. Ici, figures archaïques et mythologies modernes se confondent et se répondent.

### **La femme qui marche**

La fiction *Voyage d'été* de Michèle Ramond propose, à l'inverse du mythe de Déméter et de Perséphone, le récit de l'errance de la fille à la suite de la perte de la mère. Elle rend visible et audible ce que nous pourrions appeler, après *Les mères en deuil* de Nicole Loraux, « Les filles en deuil » et fait surgir un être à dimension mythique, image d'une figure inversée de la Pietà, en mouvement. La douleur de la fille et l'écriture de son deuil deviennent un rêve/voyage en compagnie du corps mort de la mère

pour la voix narrative. Une nouvelle figure de trois *gunés* – la fille, la mère et la chose – surgit dans l'écriture :

Car depuis la naissance, entre les deux corps, celui qu'aujourd'hui on traîne avec soi et celui qui survit, depuis la naissance, entre eux deux il y avait la chose [...] Vainement le langage historique l'ignore pour n'en retenir et n'en nommer que le funèbre et irrévocable passage. [...] Mais la chose ne se réduit pas au fait de mourir, [...] la chose est là toujours, insomniaque et lucide, elle pourrait leur affaire mais elle en fait aussi le prix.

[...]

Si avec des objets aussi compliqués qu'elles trois on formait un tableau on verrait, en prenant un peu de recul, qu'ils sont tous fondus ensemble.

[...]

Dans le deuxième monde la chose est le tiers état ou le tiers corps qui évente et vivifie, qui disperse et recentre, qui emmène et ramène. La chose c'est le travail imaginaire qui augmente en raison inverse des terreurs de la vie, de l'horreur que dans ce monde la mort inspire, impose, renouvelle. (*Voyage d'été*, p. 75 – 77).

Ce voyage des deux corps produit en même temps une image et une dynamique qui finissent par rompre le temps arrêté d'Électre, cette fille éternellement en deuil du père<sup>29</sup>. Cette fille à la mère est une nouvelle version mythique qui révélerait une autre « vérité inconsciente », cet inceste du deuxième type qui « hante notre culture dans la quotidienneté comme dans la trame romanesque des œuvres qu'elle engendre et qu'il nous faut apprendre à décrypter »<sup>30</sup>.

Cette nouvelle figure ne nous invite-t-elle pas à voir dans ce mythe une nouvelle *Gradiva* qui n'est plus cette femme fantasmée par le sujet masculin mais une figure tripartite, une projection imaginaire de ce voyage dans la mort en compagnie de la mère ? Cette fille, devenue *gravide* à son tour, porte la mère jusqu'au seuil de la séparation qui intervient à la fin du récit : « C'est ainsi que nous fûmes, c'est ainsi que l'été ».

### Un pas, encore...

Cette évocation trop rapide de figures mythiques surgies dans l'écriture nous permet néanmoins de voir comment le mythe des incestes revêt de nouvelles formes et fait naître des configurations inouïes.

Le dernier quart du XXe siècle pourrait bien être celui où sont nés des fictions féminines qui font des créatrices de nouvelles mythologies : de la formulation de l'interdit de l'inceste du premier type à la levée de l'interdit de penser de l'inceste du deuxième type, il s'agit bien de nommer et de surmonter ce que H. Blumenberg<sup>31</sup> nomme : « l'absolutisme de la réalité » en créant « des images pour la dominer, pour rendre « l'inquiétant familier et acceptable » (*unheimlich heimlich*).

Pour finir, dans « Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction » Véronique Gély propose une réponse à l'une de nos questions initiales : comment et pourquoi, en effet, des fictions deviennent-elle mythiques ? Elle retient les deux critères de Marcel Détiéne : la mémoire et le scandale. Elle ajoute :

Une fiction devient mythe, au sens le plus général et le plus courant du mot, quand elle est répétée, mémorisée, quand elle s'intègre au patrimoine culturel d'un groupe donné (une société dans son ensemble ou, au sein d'une société, une tribu restreinte) : quand elle entre dans une mémoire commune. Mais la répétition n'est pas littérale.

Il appartient ainsi à la critique, par la mémoire mais surtout par la mise en relief du « scandale » de ces écritures, d'inscrire dans la mémoire de la communauté tous ces récits qui contribuent à nommer le monde dans son versant féminin. Les mythologies des filles en deuil seront-elles l'un des nouveaux chapitres dans les futurs dictionnaires des mythographes ?

### Bibliographie

- Assoun, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, 1996, 144 p., « Thèmes et études ».
- Blumenberg, Hans, *Raison du mythe*, Paris Gallimard, 2005.
- Boix, Christian, « Sur la problématique du mythe et parcours de la connaissance » in *Les mythologies hispaniques dans la seconde moitié du XXe siècle* [actes du 2e colloque international, Dijon, 22-23 novembre 1985, organisé par le Centre d'études et de recherches hispaniques du XXe siècle], Dijon, Centre de recherches hispaniques du XXe siècle, 1986, *Hispanistica XX*, p. 15-27.
- Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, « Écriture ».
- Delcourt, Marie, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, « Confluents ».
- Dubuisson, Daniel, *Mythologies du XXe siècle : Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, « Racines et modèles ».
- Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Le Promeneur, 2001.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, « Folio Essais ».
- Freud, Sigmund, *Totem et Tabou* [1912-1913], Paris, Payot, 2001, « Petite Bibliothèque Payot ».
- Gély, Véronique, « Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *Vox Poetica*, [En ligne], 21/05/2006, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html> (page consultée le 07/09/07).
- Héritier, Françoise, *Les deux sœurs et leurs mères. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1997, « Opus ».
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, « Presses Pocket Agora ».

Lévi-Strauss et la pensée sauvage, Le Nouvel Observateur. Hors-Série N°51, Juillet/Août 2003.

Montero, Rosa, *Bella y Oscura* [1993], Barcelona, Seix Barral, 1997.

Ramond, Michèle, *Voyage d'été*, Paris, éditions Des femmes, 2006.

—, « Personnage, qui es-tu ? » in *Le personnage*, Paris, Editions Orphys, 2005, p. 13 – 27.

Rodriguez, Béatrice, « Le complexe de Perséer » in *Les femmes et la filiation*, Paris, INDIGO & Côté – Femmes, mars 2008.

---

## Notes

<sup>1</sup> Michèle Ramond, « Présentation » de *Femmes, Pouvoirs, Créations*, Paris, Indigo & côté-femmes, 2005.

<sup>2</sup> L'expression est utilisée par Florence Dupont dans son ouvrage *L'insignifiance tragique*.

<sup>3</sup> Voir à ce propos l'ouvrage de Françoise Héritier, *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1997, « Opus ».

<sup>4</sup> Voir notre article « Le complexe de Perséer » in *Les femmes et la filiation*, Paris, Indigo & côté-femmes, Sous presse.

<sup>5</sup> P.-L. Assoun, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, 1996, « Thèmes et études », p. 51-52.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 64-65.

<sup>7</sup> Je souligne cette expression.

<sup>8</sup> P.-L. Assoun, *Littérature et psychanalyse, op. cit.*, p. 52.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 81 - 82.

<sup>15</sup> Nous renvoyons nos lecteurs aux travaux actuels de l'équipe de Paul-Laurent Assoun et Markos Zafropoulos qui s'interrogent sur le lien entre psychanalyse et pratiques sociales. Voir en particulier *Psychanalyse et Pratiques sociales I. La règle sociale et son au-delà inconscient*, Paris, Anthropos, 1994.

<sup>16</sup> Le récit des cas cliniques pourrait devenir à son tour, pour la littérature, un fonds inépuisable de récits romanesques. Les personnages de la clinique freudienne, de Anna O. au Président Schreber, ont rejoint, par le récit clinique freudien, l'univers imaginaire des personnages de fiction romanesque. Dora n'est-elle pas devenue la figure mythique – c'est-à-dire originaire – de l'hystérique ? Le petit Hans n'est-il pas devenu la figure mythique du Fort/Da ? Mais c'est un autre travail que celui d'analyser la littérature analytique comme un roman de la société viennoise du XIX<sup>e</sup>...

<sup>17</sup> C'est ce que suggère Michèle Ramond dans son article : « Personnage, qui es-tu ? » in *Le personnage*, Paris, Editions Orphys, 2005, p. 13-27.

<sup>18</sup> M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, « Folio Essais », p. 25.

<sup>19</sup> C. Boix, « Sur la problématique du mythe et parcours de la connaissance » in Centre D'études et de recherches hispaniques du XX<sup>e</sup> siècle, *Les mythologies hispaniques dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, *Hispanistica XX*, p. 16.

---

<sup>20</sup> M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 36.

<sup>21</sup> Je souligne.

<sup>22</sup> M. Hénaff, « Le premier commandement » in *Lévi-Strauss et la pensée sauvage*, *Le Nouvel Observateur*. Hors-Série N°51, Juillet/Août 2003, p. 24-27.

<sup>23</sup> Cet utérus maternel est en effet la caverne et le tombeau de cet homme. Ce néologisme permettrait de signifier l'aspect mortifère de cette venue à la vie.

<sup>24</sup> Rappelons la définition de M. Eliade, citée plus haut dans *Aspects du mythe*, op. cit., p. 19 : « [...] la fonction maîtresse du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives : aussi bien l'alimentation ou le mariage, que le travail, l'éducation, l'art ou la sagesse. »

<sup>25</sup> C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, « Presses Pocket Agora », p. 535.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 247, Note 1.

<sup>28</sup> Marie Delcourt, *Edipe ou la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, Confluents.

<sup>29</sup> Elle est installée dans le temps arrêté d'une éternelle enfant, ce qui est évidemment une fiction, mais comme est fiction ce deuil éternel. [...] Ce deuil ouvert avec la mort de son père ne s'est jamais clos, la séparation n'a jamais eu lieu, elle s'est figée en une morte-vivante, prête à tomber. Florence Dupont, op. cit

<sup>30</sup> Françoise Héritier, *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, op. cit., p. 352-353.

<sup>31</sup> H. Blumenberg, *La raison du mythe*, cité par V. Gély dans son article « Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *Vox Poetica*, [En ligne], 21/05/2006, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html> (page consultée le 07/09/07).

## Plusieurs visages d'Hestia

MICHÈLE RAMOND  
*Université Paris 8*

### Champ

*À la recherche du temps perdu. Écrire.*

Les maisons de l'âme déploient un sortilège que l'écriture, loin de chercher à le conjurer, convoque parfois avec une sorte d'avidité comme si elle avait besoin de cette nourriture pour s'entretenir ou de cette drogue pour se perpétuer avant que la mort, plus forte peut-être que la maison, ne vienne la détourner à jamais de cette idée fixe ou de ce plaisir nécessaire à la lente carburation de l'écrit. Le livre qui s'écrit, s'alimente avec une voracité sourde ou bruyante et une force d'expansion plus ou moins tapageuse ou contenue, de la maison qui semble lui donner naissance, dont il honore le seuil, dont il décrit les pièces favorites. Écrire c'est porter à ses lèvres une cuillerée de thé où un morceau de madeleine a répandu sa saveur. Cette madeleine c'est Hestia, la fée du foyer, la déesse sans légende qui tire sa force d'un passé perdu que nous chercherions en vain à évoquer avec tous les efforts de notre intelligence.

Réveillée par l'écriture ou par la madeleine, Hestia tressaille et les maisons que nous avons habitées reviennent vivre avec nous. Il ne sert à rien d'y chercher l'exactitude d'une vie réellement vécue, les maisons qui nous appellent dans l'écriture ne sont ni vraies ni fictives, leur propriété est informulable, Hestia, la déesse sans légende, est leur mythique formule. La fameuse maison de Combray, la maison de ma grand'tante, cette cousine de mon grand-père que sa maison immortalise, est le point de départ d'un livre bien connu. La cérémonie du coucher et la chambre à coucher du futur narrateur y dessinent un axe vertical le long duquel l'imagination monte sans arrêt depuis le vestibule où prend son départ l'escalier, colonne vertébrale de la première partie de *La recherche*. Cette pyramide combrayenne a pour assise une base assez large constituée du petit salon, de la salle à manger, avec l'amorce de l'allée obscure par où arrivera Swann, l'ennemi, puis le vestibule et la première marche de l'escalier dont le faite est uniquement constitué de la chambre à coucher de Marcel avec le petit couloir à double porte où l'on entend encore

frissonner la robe de jardin en mousseline bleue de maman qui vient donner son baiser.

Que les tristes heures nocturnes qui suivaient ce baiser tant attendu fussent plus tard occupées par l'écriture et somme toute distraites ainsi d'une insupportable angoisse qui ne cesserait qu'avec le jour, nous oblige à toujours voir la maison de Combray comme l'enveloppe nécessaire à la survie et à l'art. Il y avait bien aussi, tout en haut de la maison, sous les toits, une petite pièce sentant l'iris que l'on pouvait fermer à clef et dont l'usage mystérieux s'accorde avec la lecture et tout ce qui fait un bon livre, la rêverie, les larmes et la volupté, et entrant par les fenêtres entr'ouvertes de la maison, quelque feuillage de marronnier, les bruits des jardins situés à l'autre bout de la ville, le grelot profus et criard de la porte du jardin, le tintement timide de la clochette pour les étrangers, les pas, dans l'allée, de l'invité ou des parents qui le raccompagnent, les rues aux graves noms de saints, Saint-Hilaire, Saint-Jacques, Sainte-Hildegarde, Saint-Esprit, et la Place, l'Église, la rue de l'Oiseau, le Grand-Pré, le Petit-Pré, le donjon de Roussainville-le-Pin, la Vivonne, Méséglise, Tansonville, Guermantes... Tout le livre est dans la maison et toute la maison abrite le livre. Tout cela qui prend forme et solidité littéraires est solidaire et réversible car Hestia depuis l'enfance de Marcel hante sa chambre et son lit, elle met en branle sa mémoire, c'est en sa compagnie qu'il se rappelle sa vie d'autrefois, les lieux, les personnes qu'il a connues, ce qu'il avait vu d'elles ou ce qu'on lui en avait raconté.

Hestia est la Petite Madeleine ; à l'instant même où elle parfume de ce goût indéfinissable la gorgée de thé, un plaisir délicieux nous envahit qui rend indifférentes les vicissitudes de la vie, négligeable la mort, inoffensifs les désastres, Hestia donne au moi une puissante joie, elle est la fée littérature. Garder Hestia dans sa chambre pendant les tristes heures nocturnes n'est ni factice ni exceptionnel mais l'accomplissement du destin. L'écrivain est comme Pénélope tramant dans sa chambre, la nuit, une toile sans fin et la maison de la grand'tante à Combray est le palais d'Ulysse. En bas le vestibule et le mégaron, la porte donnant accès au couloir, le couloir qui par une porte ouvre sur les appartements privés et la chambre conjugale et, au bout du couloir, avant qu'il ne fasse un coude vers le trésor, l'escalier qui conduit à la chambre de Pénélope, faite du royal édifice, refuge secret qui réclame une inviolable solitude pour la rêverie, les larmes, la volupté et l'ourdissage.

Mais si Hestia donne au moi consistance et souveraineté au point de se confondre ici avec Pénélope et de faire de l'épouse abandonnée un modèle de fidélité conjugale, la gardienne du foyer, la figure que les Anciens opposent à l'immodeste fille de Tyndare, à l'infidèle Clytemnestre (sa divinité sauve Hélène d'une semblable médisance), il est vrai aussi que ce plaisir délicieux où le moi oublie ses vicissitudes et sa finitude a une sévère contrepartie : le malheur amoureux de Marcel et

celui de l'épouse en souffrance. La maison généalogique au sommet de laquelle gîte le tisserand tout imbu de son moi qui se recompose et se bonifie est aussi guettée par la mort, Swann vieillit et devient chauve, la muraille de l'escalier où Marcel voit monter la lumière projetée par la bougie des parents qui vont se coucher n'existe plus depuis longtemps, le duc de Guermantes tient difficilement sur ses jambes. La maison de la grand'tante n'était-elle pas depuis toujours minée par l'appartement particulier qu'y occupait la tante Léonie, toujours couchée « dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion » ?

Comme la *Cerisaie* la maison de l'écriture serre dans une indissoluble étreinte la maison généalogique qui lui a donné naissance et que le polissage par le temps, l'abandon, l'invasion, à feu lent dévastent. Dans sa chambre isolée du reste du palais par l'escalier qui ne conduit qu'à ce lieu, Pénélope brode à l'abri des regards indiscrets un linceul pour Laërte. La maison autour d'elle est dévastée par les envahisseurs, les trente prétendants occupants qui dilapident le bien d'Ulysse et de Télémaque. Toute une vie secrète, invisible, surabondante et morale (le stratagème de la toile étant aussi un vœu pieux) répare l'état de chagrin dans la bâtisse dévastée qui la suscite et l'enrobe. Hestia se tient aux côtés de Pénélope comme elle se tient aux côtés de Marcel dans cette chambre toute remplie de son moi, saturée par l'influence anesthésiante de l'habitude, que le narrateur, comme autrefois à Combray, ne cessera jamais d'habiter.

Un certain état, en somme, de délabrement de la maison généalogique est nécessaire à cette pièce où Hestia se tient et où la déesse sans légende procure l'écriture. Il a fallu que l'édifice parental enregistre, un certain soir, un choc qui l'ébranla profondément pour que la chambre de Marcel devienne pour toujours le lieu d'Hestia. C'est le soir où maman lit à haute voix, pour Marcel, *François le Champi* de George Sand, insufflant « à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue ». Ce moment sublime qui donne à la phrase toute la tendresse naturelle et l'ample douceur auxquelles l'âme aspire, bien au-delà de ce que les mots indiquent, le charme développé par ce nom inconnu et si doux de « Champi », la déférence avec laquelle la voix traite le texte en exaltant son rythme et son flux, configurent la chambre, cette nuit-là, comme le lieu d'initiation à la littérature, à son savourement, à sa diction et à son écriture.

L'habitude qui rend un logis habitable est cette disposition d'esprit qui permet à Hestia de venir nous visiter. Les familières angoisses nous sont au même moment restituées et on peut passer une grande partie de la nuit à se rappeler sa vie d'autrefois, à bâtir autour de sa chambre l'édifice du livre, vacillant, momentané et menacé, où les vieilles figures qui ne sont plus se réactivent dans des personnes et des actions que l'on

n'a pas directement connues. Une fois tués les prétendants et restituée Pénélope à la chambre conjugale le récit s'arrête, le récit a besoin de cette architecture étrange, de cette douce plénitude, et douloureuse, de la pièce creusée à vif dans la demeure familiale. Celle-ci souvent est posée au début du roman ou de l'action dramatique comme sa condition absolue d'existence :

« L'action se passe dans la propriété de Lioubov Andréevna Ranevskaïa » (Tchekhov, *La Cerisaie*).

« La maison nichée au flanc de la montagne avait vue sur la ville au fond de la vallée et, en face, sur la longue chaîne des sommets. Si l'on arrivait par la route qui montait dans la forêt en décrivant de larges courbes, on entraît de plain-pied au premier étage, tant la petite maison blanche s'était profondément incrustée dans la montagne » (Lou Andréas-Salomé, *La Maison*).

« Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas » (Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*).

« Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia » (Julio Cortázar, « Casa tomada »).

« C'est dans une maison qu'on est seul. Et pas au-dehors d'elle mais au-dedans d'elle. Dans le parc il y a des oiseaux, des chats. Mais aussi une fois, un écureuil, un furet. On n'est pas seul dans un parc. Mais dans la maison, on est si seul qu'on en est égaré quelquefois. C'est maintenant que je sais y être restée dix ans. Seule. Et pour écrire des livres qui m'ont fait savoir, à moi et aux autres, que j'étais l'écrivain que je suis » (Marguerite Duras, *Écrire*).

« En vísperas de partir para Buenos Aires, me llega la noticia de que la casa de mis padres ya no está » (Silvia Molloy, *Varias imaginaciones*).

Le livre qui s'ouvre avec la maison ou dans la maison est lui-même la maison, parfois la maison tarde un peu mais le livre en est l'amorce, toujours quand on commence à lire, on en passe la porte, et forcément aussi quand on commence à l'écrire, on en franchit le seuil, on s'y installe parmi ses meubles et ses habitants. Et leurs histoires. Et aussitôt les histoires de famille commencent, les vraies (les véridiques ou supposées telles) et les fictives (croit-on). Dans la maison de Neauphle il y a Lol V. Stein et le Vice-Consul, et aussi Robert Antelme et Marie-Louise sa jeune sœur, et Yann Andréa Steiner, et Raymond Queneau, et l'*Homme Atlantique*, et Lacan, et J.-S. Bach, et Michael Lonsdale, et A.-M. S.,

Anna-Maria Guardi, Delphine Seyrig et le Christ, et Moïse, et Dionys Mascolo, et Gérard Jarlot, et mon fils, et ma mère. On pourrait continuer longtemps, comme avec Proust. J'oubliais les « jeunes maçons » qui ont détruit les armoires bleues de ma chambre, là-haut où j'écris, quand je n'écris pas à cette table-là du salon, en bas.

La solitude de l'écriture dans la maison, je l'emmène partout avec moi, c'est la solitude de l'écrit, la solitude avec Hestia, la déesse sans légende, mais qui pousse à écrire à condition d'entrer dans la maison, d'être dans l'écriture comme dans la maison, et elle nous console de toutes nos peines d'enfant. Cette maison (l'écriture), l'écrivain l'emmène toujours avec lui où qu'il aille. Et l'écrivaine aussi, bien sûr. Mais tout écrivain est écrivaine puisqu'il tombe sous le charme d'Hestia, la pousse-à-écrire, la littérature : la déesse sans mythe, la maison d'abord vide, le lieu de la solitude, dans lequel on entre. On y marche dans toute sa longueur, dans toute sa hauteur on le parcourt, on peut y aller et venir, et puis on meuble cette maison, on la fait repêindre, la vie avec elle commence, on y reçoit. Une fois écrite, elle pourra être lue.

## Contrechamp

« La chute de la Maison Usher », « Casa tomada ».

« Au premier coup d'oeil que je jetai sur la bâtiment, un sentiment d'insupportable tristesse pénétra mon âme [...]. Je regardais le tableau placé devant moi, et, rien qu'à voir la maison et la perspective caractéristique de ce domaine, les murs qui avaient froid, les fenêtres semblables à des yeux distraits, quelques bouquets de joncs vigoureux, quelques troncs d'arbres, blancs et dépéris, j'éprouvais cet entier affaissement d'âme qui, parmi les sensations terrestres, ne peut se mieux comparer qu'à l'arrière-revêrie du mangeur d'opium. » (Edgar A. Poe, « La chute de la Maison Usher »)

« Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia, » (Julio Cortázar, « Casa tomada »)

Dans l'un et l'autre récit l'écriture sort de la maison mais cette sortie se fait en des termes bien différents. Demeure tombeau de rejetons consanguins et névrosés, la maison Usher hante l'écriture et la fascine, mais la morale généalogique finalement triomphe. Il en va tout autrement de la maison de Cortázar, dont les mânes occupants poussent dehors le couple fraternel, héritier direct de la lignée. Dehors c'est-à-dire où ? Dans la rue, dans le blanc du texte où ils vont pouvoir ensemble (le frère et la sœur) exister hors des échanges qui se font dans la maison,

libérés du souci de la dépoussiérer et de la garder, de leur vassalité casanière, de leur emploi de vestales chargées d'entretenir le feu sacré de la piété familiale et de veiller sur la demeure sépulcrale, mausolée des ancêtres.

Plusieurs systèmes de parenté semblent entrer en concurrence.

Le récit de Poe laisse clairement entendre que la famille Usher ne pratiquait pas d'alliances de mariage avec échanges et que l'union entre des germains de sexe opposé y était la règle. Le mariage frère-sœur ou du moins au sein de la propre famille caractérise l'Hestia de Poe, la rend dangereusement fascinante, constitue son inquiétante étrangeté car c'est de la maison même, du trop familial, que surgit le danger mortel. L'écriture frôle ce danger sans y succomber, s'y adonne en dilettante, le provoque, flirte avec lui, mais prend bien soin de s'en dissocier. L'écriture se nourrit du fantasme de la maison endogamique, du trop familial d'où naît l'effet de fantastique. Mais en même temps elle doit se tenir hors de la demeure pour ne pas s'y abîmer et le narrateur-visiteur s'échappe à temps de la bâtisse qui s'écroule sur ses deux habitants contrevenants. L'écriture sacrifie la demeure endogamique ensorcelante aux intérêts de l'ego. Pourquoi alors l'écriture ne choisit-elle pas la bonne demeure, celle où vivent des enfants heureux nés d'unions hétérosexuelles exogamiques ? Pourquoi joue-t-elle avec le feu pour se mettre finalement du côté de la loi en sauvant sa mise ? On me dira que c'est son problème. Mais Hestia ? C'est son charme destiné à susciter l'amour de l'écriture qui ici nous concerne. Un culte exclusif lui est rendu (Hestia est l'enmaisonnée par excellence, maîtresse en matière de cumul de l'identique, objet de désir tabou), mais l'inquiétude qu'elle provoque chez le narrateur et le lecteur, puis les mesures préventives qui les mettent l'un et l'autre à l'abri de ses abominations disent bien qu'elle est celle par qui le danger suprême, la mort, doit arriver.

L'Hestia de Poe met en péril l'*oïkos* et le récit ; la responsabilité de la terreur ressentie et de l'effet fantastique lui incombe. L'ego sort indemne de la maison qui s'écroule derrière lui, mais il ne doit sa survie qu'à sa seule initiative, en fait à sa réactivité face aux sortilèges d'Hestia à qui l'on ne peut confier le soin de la lignée et qui compromettrait aussi l'activité narratrice si celle-ci restait sa captive. Hestia a failli entraîner l'ego dans le fatidique désordre domestique qui nous a tous fait frissonner d'effroi et de plaisir. On en ressent un grand soulagement. Mais le soubassement de ce récit, en rapport avec le caveau de Lady Madeline, met en scène une éthique civique qui va punir la maison. Tout confirme la prééminence de l'ego masculin tempérant et conforme dont le narrateur adopte finalement la conduite. La bonne gouvernance de la narration s'en inspire et l'histoire fantastique est vécue comme une tentation qu'Hestia nous a fait subir sans parvenir à détourner l'ego de sa défiance envers la demeure pécheresse.

Qu'en est-il de l'Hestia de Cortázar ? La catastrophe cosmique ou sociale attachée à l'union entre germains, considérée par l'Occident judéo-chrétien et islamique parmi les plus gravement incestueuses, épargne ici les héros de l'histoire, le frère narrateur et sa sœur symboliquement tricoteuse.

Commis aux mêmes tâches d'entretien de la demeure ancestrale, le frère et la sœur, à égalité de statut, confèrent à l'ego une polymorphie ou une androgynie politiquement révolutionnaire, aux antipodes de la parenté chrétienne. Culturellement et socialement cet ego littéraire germain a une valeur universelle. Faits d'une seule chair, ces nouveaux Adam et Ève nous ramènent à des temps mythiques originels d'où il est possible d'imaginer d'autres mondes et d'autres lois qui échapperaient à la structure patriarcale. Les prolégomènes de ce récit fondateur, équivalent symbolique d'un récit d'entrée en écriture, impliquent, entre autres choses, que l'ego polymorphe littéraire prenne ses distances par rapport aux représentations que se font les individus d'eux-mêmes et de leurs rapports aux autres quand ils sont tributaires des codes sociaux du patriarcat. Le frère et la sœur, en retrait de la société, ne se révoltent pas d'ailleurs contre la fatalité généalogique qui semble les retenir dans la maison. C'est presque malgré eux que les époux germains du récit emblématique sortent et ferment la porte derrière eux, renonçant à la maison familiale et à leurs familières activités en compagnie d'Hestia. Le narrateur renonce à ses livres de littérature française, à l'album philatélique de son père, et sa sœur Irene renonce à ses laines et à ses travaux d'aiguille. Ils s'échappent de la prison parentale, ils se sauvent *in extremis* du mausolée familial et ils se transportent (sans se réserver une possibilité de retour) dans un autre lieu où les rapports hiérarchiques politico-religieux inter-sexes et intrafamiliaux n'auront plus cours. Bras dessus, bras dessous, ils sont désormais dans la rue un couple anonyme et libre. Pour être autonome et hors de danger dans ses opérations littéraires, tant imaginaires que discursives, l'ego se voit apparemment obligé de renoncer à Hestia après lui avoir consacré, néanmoins, quarante ans de sa vie (c'est l'âge du couple germain au moment où commence le récit), tout ce temps qui fut nécessaire à son mûrissement.

L'ego sacrifie donc Hestia à sa vocation littéraire. En dépit du caractère déviant de cet ego particulièrement tolérant, à la fois mâle et femelle sans discrimination qualitative, ici aussi il est amené à oublier Hestia afin de pouvoir survivre. Simple instinct de conservation littéraire ? Ou stratégie littéraire opposable à une autre, à celle qui pactise avec Hestia au point que l'écriture ne pourrait se poursuivre loin de la troublante déesse ?

Il semble en effet que l'ego littéraire puisse aussi se lier durablement à Hestia devenue sa condition intime d'écriture malgré les dangers auxquels la déesse du foyer l'expose.

## Choisir Hestia

« La casa se alzaba en un lugar solitario y sombrío, al pie de las altas montañas, allí donde las rosas se desgarran en un barranco violento y torturado. Era cuadrada, maciza, de ventanas uniformes que al sol de la tarde brillaban como llamaradas. En el jardín, de tonos turbios, crecía la maleza en un desorden de plantas y enredaderas. Y una verja de hierro la separaba del gran prado de altas hierbas, del huerto de árboles nudosos, del bosquecillo de chopos. Aquél era el reino de los Abel, su húmedo reino bajo las rocas [...].

Qué casa tan rara, mamá...

[...]

A menudo me digo ahora, después de tanto tiempo :

– Quisiera volver allí y conocer la verdad de todo aquello. Y volveré, cualquier día volveré. » (Ana María Matute, *Los Abel*)

« porque la cabeza da vueltas. Flor de jacinto en la mesa. La flor que él ya no verá. Porque ¿ qué sentido tiene la idea que me asalta a veces de su posible regreso ? ¿ Quién puede volver desde la muerte ? Y, sin embargo, tengo esta sensación, fruto talvez de la extraña vida a la que me someto. Ahora mismo, por ejemplo, ¿ escribo ? La habitación está casi a oscuras. Toda luz es la de una vela que colocada sobre la mesa, ilumina la flor, de modo que puedo ver su color rosa intenso, el verde esmeralda de sus hojas duras y hasta la turbia transparencia de sus raíces inmóviles detrás del cristal [...].

Siempre que pienso en Pedralbes lo veo como era al principio, con la escalera y el suelo de baldosas y los ámbitos anchos y largos [...]. Recuerdo los muebles antiguos [...] la luz filtrándose por las cortinas de encaje. » (Clara Janés, *Jardín y laberinto*)

« Entonces, ¿ qué hago ?... Pues nada, si he perdido las gafas, me pondré a hacer dibujos sencillos, eso descansa los ojos ; me voy a figurar que estoy trazando rayas con un palito sobre la arena de la playa, da mucho gusto porque la arena es dura y el palito afilado [...]. Pinto, pinto, ¿ qué pinto ?, ¿ con qué color y con qué letra ? Con la C. de mi nombre, tres cosas con la C., primero una casa, luego un cuarto y luego una cama. La casa tiene un balcón antiguo sobre una plaza pequeña, se pintan los barrotos gruesos y paralelos y detrás las puertas que dan al interior. » (Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*)

« Il est maintenant facile de comprendre toute la valeur de ce mot : la maison à monsieur Grandet, cette maison pâle, froide, silencieuse, située en haut de la ville, et abritée par les ruines des remparts. Les deux piliers

et la voûte formant la baie de la porte avaient été, comme la maison, construits en tuileau, pierre blanche particulière au littoral de la Loire, et si molle que sa durée moyenne est à peine de deux ans. Les trous inégaux et nombreux que les intempéries du climat y avaient bizarrement pratiqués donnaient au cintre et aux jambages de la baie l'apparence des pierres vermiculées de l'architecture française et quelque ressemblance avec le porche d'une geôle [...]. Douée de ce tact fin que le solitaire exerce par ses perpétuelles méditations et par la vue exquise avec laquelle il saisit les choses qui tombent dans sa sphère, Eugénie, habituée par le malheur et par sa dernière éducation à tout deviner, savait que le président désirait sa mort pour se trouver en possession de cette immense fortune, encore augmentée par les successions de son oncle le notaire, et de son oncle l'abbé, que Dieu eut la fantaisie d'appeler à lui. La pauvre recluse avait pitié du président.» (Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*)

«Cierro los ojos y aún puedo ver cómo me llevabas de la mano a través de este largo pasillo, el mismo por el que ahora circulan corrientes de aire entre sus paredes descorchadas y las lagartijas que se cuelan por las ventanas mal cerradas. Recuerdo que anochecía y, cuando llegamos a la otra zona de la casa, donde tú habitabas, me pediste que esperara un instante. Había tanta oscuridad que tuviste que adelantarte a encender una lámpara. Entramos en tu estudio. Los postigos entreabiertos dejaban filtrar las últimas luces del día. Una vez en el interior de aquella habitación que era sólo tuya, sentí que el aire no era sólo aire, sino que a él se unía algo más [...] que yo sentía en mi piel, como una densidad fría que me rozaba y envolvía.» (Adelaida García Morales, *El Sur*)

Choisir Hestia ne signifie pas une attitude d'adoration de la maison, son culte invétéré, mais la fin de sa prohibition. On garde en mémoire le souvenir de Nathanaël («L'Homme au sable» de E.T.A. Hoffmann) sautant, à la fin du récit, par-dessus la balustrade de la tour et tombant la tête fracassée sur le pavé de la place du marché. Sa folie le guide fort à propos depuis le début de son histoire, elle l'éloigne à plusieurs reprises de Clara, la sage fiancée, jusqu'au dénouement tragique qui lui évite à tout jamais une vie paisible d'époux comblé dans une jolie maison où le ménage pourrait profiter de joyeux enfants. C'est, semble-t-il, le bonheur que Clara, selon des témoins, avait fini par trouver, quelques années plus tard, avec un compagnon plus rassis que son ancien fiancé. Le refus d'une existence bourgeoise trop éloignée des penchants de l'artiste pour qu'il s'y laisse enfermer, au risque de perdre ses dispositions talentueuses, entre pour beaucoup dans le destin de Nathanaël et dans la défiance inspirée par Hestia.

Hestia pâtit d'un préjugé, elle est rattachée aux univers complexes de la parenté, elle fait retour aux origines et aux fondements de l'inceste, elle remet en circulation des peurs ancestrales concernant la porosité entre les liens de filiation, de descendance, de consanguinité, d'union sexuelle ou matrimoniale et de procréation. Ego ne peut lui confier très longtemps la gouvernance de son destin, ou, s'il le fait, il court des risques majeurs auxquels son imprévoyance l'expose comme autrefois Épiméthée, l'étourdi, qui se laissa séduire par Pandore. Sans pour autant supposer que certaines écritures s'accordent des permissivités particulières, on peut considérer qu'en choisissant Hestia elles font des propositions pour d'autres scénarios. Nous n'avons pas le loisir pour l'instant d'entrer dans l'analyse de stratégies narratives, dramatiques ou poétiques individuelles. Traiter de façon globale l'allégeance des écritures à Hestia n'est pas chose aisée. La maison de la grand'tante à Combray, la maison de Neauphle, la maison choisie par le père d'Adriana, perdue dans la campagne, à 2 km de la ville (*El Sur*), la maison de Pedralbes (Clara Janés) où la petite fille écrit secrètement ses poèmes, la maison geôle de Grandet où mûrit la céleste recluse, les maisons, chambres et lits emboîtés les uns dans les autres au cours des ans comme autant d'enveloppes corporelles d'ego, la maison des Abel où le manuscrit de Valba se trouve enchâssé avec tous les secrets, passions, péchés et vertus des Abel, toutes ces demeures imposent l'idée ou plutôt l'impression concrète, presque tactile, d'un corps dont le corps qui écrit, ou celui du héros dont il est le plus proche, a absolument besoin pour se soutenir, pour supporter la vie extérieure et pour s'abandonner à la littérature. Ce corps nécessaire à l'écriture est le corps de la lignée qui nous rend le monde habitable, qui donne le branle à la mémoire et à la disposition inventrice, qui met ego dans les conditions les plus favorables à la visite de ses fantômes et de ses fantasmes. Hestia, en ce sens, est la fée à l'orée du livre qui se préfigure, elle transforme par avance le texte qui n'est pas encore écrit en cette mythique maison où l'existence a commencé. Cela n'invalide nullement les stratégies littéraires épiques qui, en apparence, sacrifient Hestia à des impératifs d'*exodus* ou de conquête. Ce sont des stratégies martiales, propres à nombre d'œuvres maîtresses pour lesquelles il resterait à formuler des propositions théoriques plus fines. En tout état de cause le social est mis, dans ces œuvres, au-dessus du parental.

Les grands egos quittent la maison et y reviennent pour mourir. On connaît de fameux exemples. Cinquante ans est un bel âge pour laisser à son pot-au-feu, sa gouvernante, sa nièce et son valet. Mais de l'âme des Chevaliers, la Dame, Hestia, n'est pas absente, Hestia n'est pas dans la maison qu'ils quittent, elle est l'impossible aspiration de leur foi amoureuse, la « Maga », la magicienne de Cortázar. Il y aurait beaucoup à

dire sur cette Hestia du voyage loin de Combray, loin de Pedralbes, loin d'un village de la *Mancha* dont le nom même a été oublié...

### Contre-contrechamp

Qui ne se soumet pas, en effet, à ces suicides partiels, à ces arrachements à la maison et à soi?

C'est le point de vue, sans doute, qui diffère. À portée de main, d'autres mondes toujours attendent, mais il y a tant de façons de fermer la porte et de l'ouvrir!

Les visages d'Hestia sont foisons. Elle est la fascinante déesse domaniale qui nous hypnotise, qui retient dans la demeure la main qui écrit, qui la rend captive de cette solitude choisie, hantée par des spectres, par des ombres et par des rêves. Elle est aussi le rayon de lune de Bécquer, le lièvre du magique *Alfanhuí* de R. Sánchez Ferlosio, la Dame des pensées, la Dulcinée qui nous arrache à la mélancolique demeure, la figure du rapt, quel que soit son sexe dans l'histoire. Et quel que soit le sens de ce ravissement, hors de la maison ou vers ses abysses. Elle est bien en ce sens la figure du désir, Swann, Gilberte, le père d'Adriana (*El Sur*), le Gitan (*Bene*), Jesús Legazpi (*La fiebre amarilla*), mais aussi Amadora dans ce même roman, et significativement Román (*Nada*). Hestia est celle ou celui qui vient nous chercher, qui pousse la porte du jardin, qui s'introduit jusques dans notre chambre, qui se penche au-dessus de notre sommeil, qui nous ravit, qui nous élève ou qui nous abîme... C'est en somme un jeu incessant de localisations, *dé*localisations et *re*localisations dont les rythmes, toujours singuliers, particuliers non seulement à une œuvre isolée mais à un auteur, font le style d'un écrivain, lui donnent une voix et une musique, orchestrent son mystère au-delà ou en deçà du sens des mots. Certains rythmes sont plus enclins à explorer le futur, ses incertitudes et ses possibles, d'autres au contraire préfèrent l'obscurité énigmatique qui entoure le passé. Entre l'une et l'autre Hestia, toutes les modalités sont possibles, soyons convancus que, de toute façon, Hestia est partout et toujours la figure saisissante de la littérature dont toute écriture est forcément éprise. Cette séduction est le secret de la passion d'écrire et de lire, Hestia est son nom, la littérature qui depuis l'enfance nous captive est une insistante qui transfigure la vie. Ne soyons donc pas étonnés de la rencontrer chez tous nos auteurs familiers ni de la retrouver chez ceus que nous ne connaissions pas encore.



## Les métamorphoses du féminin ou *Les errances de Sweeney*<sup>1</sup>

RENÉ AGOSTINI

*Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*

Je viens vous parler d'un texte où le Féminin, la Féminité, ne constituent pas au premier abord une question essentielle. C'est ici un retour que je fais sur ce texte que j'associe à « l'âge d'or d'un métissage culturel »<sup>2</sup>, l'aube de la christianisation de l'Irlande, et que je relis un peu sous l'influence de la pensée de Françoise Gange<sup>3</sup>, pour aboutir tout simplement à des interrogations.

Mais il faut d'abord que je résume la légende dont il est question et que je vous parle de l'époque d'où nous vient ce texte.

Le Roi Sweeney s'oppose à la christianisation, il est maudit par un saint (« soldat du Christ », nous dit le texte) qui le transforme en oiseau : dès lors, il erre dans toute l'Irlande, se posant souvent sur un vieil arbre près d'une église et d'un puits... Et il chante des chants de lamentation et de joie, jusqu'à ce qu'il soit récupéré par un saint plus diplomate que le premier et qu'il soit enterré « en terre chrétienne » (*sic*), avec un menhir dressé sur sa tombe. Cela après qu'il ait été tué par un mari jaloux parce que sa femme lui donnait à boire du lait dans un trou creusé dans un tas de fumier, symbole d'une humilité qui fait contrepoids à l'orgueil du résistant qu'il était au début (nous parlons de vertu et de péché chrétiens bien sûr...).

Cette légende, pour le moins ambivalente pour ce qu'elle mêle et entremêle des valeurs de l'idéologie païenne et de l'ordre politique et moral du christianisme, ne laisse aucun doute sur la morale de l'histoire : Sweeney a subi le châtement divin, il avait tué un acolyte du saint au début et il est donc à son tour tué. C'est oeil pour oeil, dent pour dent...<sup>4</sup> C'est un texte unique dans l'histoire littéraire de l'Irlande : Sweeney parle chrétien et les chrétiens parlent païen, ce en de nombreux détails. Et même si c'est un texte qui dit grosso modo que la christianisation est une bonne chose, il dépasse tout ça, tout le contexte historique et politique, et s'élève au-dessus de tout ça en déployant un lyrisme, une grande poésie de la Nature. On y entend une voix humaine, vivante, vibrante, l'anonymat de ce bijou de la tradition signifiant surtout qu'il est intemporel... Seamus Heaney, son plus récent traducteur, est le premier à

montrer combien ce texte est ouvert, et il va jusqu'à faire de Sweeney l'image de l'artiste dans son malaise face au social ou à la vie familiale.

L'Irlande littéraire (au sens le plus large possible du mot littérature) est unique en Europe : les textes auxquels nous avons accès aujourd'hui, nous les devons à des gens qui n'avaient que peu à voir avec l'idéologie et la religion des Irlandais. La christianisation a commencé vers le IV<sup>e</sup> ou le V<sup>e</sup> siècle et s'est poursuivie jusqu'au VI<sup>e</sup>.

Jusqu'au VIII<sup>e</sup> puis jusqu'au XII<sup>e</sup>, on a écrit en gaélique et traduit et transcrit en latin la tradition orale. Donc, c'est environ deux ou trois siècles après la christianisation, conversion partielle et relative de l'Irlande, que commence à se constituer un *corpus* de textes où les scribes ne se gênent pas pour marquer leur distance, leurs réserves, voire leur mépris, et exercer leur jugement, faire oeuvre de censure. C'est d'ailleurs la seule manière d'expliquer l'absence, dans la tradition des Celtes d'Irlande, d'une cosmogonie ou d'une cosmographie, et d'une eschatologie, souvent éléments-clés, essentiels dans la plupart des traditions.

Les mots-clés, donc, de cette époque sont compromis et assimilation. En même temps que des moines chrétiens transcrivent en latin la tradition orale, les Irlandais christianisés illustrent la Bible, avec des motifs de l'art indigène ancestral. Je pense au *Livre de Kells* que l'on pourrait baptiser *Bible irlandaise*, symbole assez éloquent du phénomène dont je parle, c'est-à-dire d'un métissage proprement culturel ou d'une interpénétration de deux cultures, d'un échange, d'une prise en charge et d'une mise en valeur de l'autre avec ses moyens propres. C'est un processus d'où émergent paradoxalement, aussi bien dans le cas du *Livre de Kells* que dans celui de l'histoire du Roi Sweeney, une réaffirmation et un affermissement de la tradition indigène, ce qu'on pourrait désigner comme le troisième élément qui transcende les deux premiers.

Il y a bien sûr dans ces textes le rôle subjectif des moines lettrés qui sélectionnent, re-structurent, recomposent, greffent, épurent... assainissent. Le passage de l'oral à l'écrit implique un changement de valeurs, d'idéologie, de religion, de croyances et d'attitudes. Ainsi fleurit, dans les *scriptoria* des monastères de « l'île des saints et des savants », une classe de nouveaux lettrés. Ils combinent la tradition indigène et la tradition monastique. Ils réorganisent la tradition poétique, créent de nouvelles formes. C'est une histoire complexe que celle de l'Irlande entre le VII<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècle environ, avec ses poètes lettrés traditionnels, les « *filidh* », qui représentent un système indigène préchrétien, forment une élite de haut rang jouissant de privilèges et nourrissant des vues élitistes quant à leur répertoire. Pour eux, la poésie, ou la littérature, est fonctionnelle, fonctionnaliste, elle assure la conservation de la société, de l'ordre et de la hiérarchie, comme les Brahmanes de l'Inde. Ce qu'ils font n'a rien à voir avec la création littéraire telle qu'on l'entend aujourd'hui.

Or on voit émerger également une nouvelle littérature, écrite, elle aussi, dans les *scriptoria* des monastères. Il s'agit de lettrés indépendants issus des classes indigènes érudites et qui appartiennent à certaines familles privilégiées. Pour la première fois en Irlande, donc, on voit apparaître une classe d'érudits indépendants qui s'inspirent et de la tradition indigène et de sources étrangères, ce de par leur culture ecclésiastique et classique. Ils ont une approche novatrice de la littérature qui les distingue des « *filidh* » et l'on assiste à un métissage, voire une fusion, entre l'indigène et le monastique. Il y a une toute nouvelle mise en valeur de l'individu, de ses sentiments, de ses émotions. C'est la naissance d'une nouvelle poésie et d'une prose d'un genre lyrique. C'est le contexte de l'histoire du Roi Sweeney, aussi de *Deirdre*, qui a inspiré tant de poètes, écrivains et dramaturges irlandais, du *Voyage de Bran* et de *La Vieille Femme de Beare* (à laquelle je me référerai plus loin).

Ce métissage, cette fusion de deux tendances qui donne naissance à un troisième élément qui ressemble à ces deux tendances en les transcendant toutes les deux, aspect de ce que George Steiner appelle « la force indestructible de l'Esprit », affirmation de sa liberté, se définit également à partir du concept dumézilien de « mythologie littérisée ». Les mythes celtirlandais illustrent, véhiculent, étayent une idéologie, des dogmes, des doctrines, des croyances, des rituels, des principes – tout l'appareil de la religion druidique. On ne sait pas grand-chose en détail sur le processus de la sécularisation et de l'assainissement qui a accompagné le passage de l'oral païen à l'écrit chrétien. Mais on dispose d'un matériau considérable, résultat d'une sélection et d'adaptations, où l'on constate que les Irlandais ont perpétué la tradition métaphysique des préchrétiens : une mode s'est créée, si l'on peut dire, à partir de certains constituants thématiques de l'ancienne mythologie, comme l'Autre Monde, le surnaturel etc..., ce jusqu'à la fantaisie et toutes ses dérivées. Et c'est cette tension, cette interaction entre deux perspectives contrastées qui fait de la littérature irlandaise un domaine toujours intéressant et renouvelable par sa grande diversité de lectures possibles. Ce métissage, cette fusion parfois, entre une littérature orale d'héritage et la créativité consciente des traducteurs-transcripteurs-rédacteurs-auteurs monastiques, je le/la comprends comme une tension entre une société publiquement chrétienne et un attachement resté fort et comme clandestin au monde païen préchrétien. C'est ce qui fait cette nostalgie, cette ambivalence, constitutive de bien des textes de cette tradition et de cette époque, dont Sweeney. Tout ce qui est adopté est adapté et vice-versa.

Par exemple, le thème central du Roi et de la Déesse du Territoire et de leur mariage sacré, qui a donné lieu à une prolifération de mythes, de contes et de légendes, où la censure chrétienne a le plus souvent effacé toute trace de la sexualité libre et sacrée et du rituel de la hiérogamie

(dans le texte de Sweeney, il est dit que le Saint missionnaire auquel Sweeney s'oppose « punissait son corps pour le bien de son âme »). C'est un des thèmes les plus prolifiques jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire jusqu'à ce que disparaissent les derniers vestiges de la société traditionnelle.

La première version de la légende du Roi Sweeney fut publiée en 1913, c'était une édition bilingue de J. G. O'Keeffe d'après un manuscrit du XVII<sup>e</sup> siècle inspiré d'un plus vieux manuscrit probablement de 1200 ; la légende elle-même remonte au IX<sup>e</sup> siècle et peut-être plus loin en arrière : il y a une référence à une bataille historique, la bataille de Moira, en 637...

Seamus Heaney avait produit une première traduction dans les années 1970, qu'il a revue et corrigée parce qu'il trouvait qu'il avait été trop influencé par les graves événements qui ébranlaient alors l'Irlande du Nord.

La première métamorphose du Féminin dans ce texte, c'est Sweeney lui-même, transformé en oiseau, si l'on se souvient que l'oiseau est un symbole de ce que Françoise Gange appelle « le Divin Féminin » ou « la Déesse ». Ce qui est présenté comme une punition (un sortilège d'essence païenne prononcé par un saint chrétien...), ne l'est pas : Sweeney dort dans les arbres et surtout parcourt toute l'Irlande, c'est une errance mais c'est aussi une ré-appropriation de l'île, de la Terre ancestrale, qu'il ne cesse de hanter et de chanter, dont il ne cesse de chanter les louanges. Même quand il prononce des lamentations qui en font un émule de Job.

Tout de suite après sa métamorphose, une troupe le poursuit, essaie de le cerner, de le convaincre de les rejoindre ; mais il n'est pas reconnu tout de suite, on se demande « est-ce une femme ? est-ce un homme ? »...

Au début de la légende, on lui apprend que le Saint choisit un site pour une église sur ses terres. Il part, sa femme essaie de le retenir par sa robe cramoisie, mais son fermoir d'argent se casse, nous dit le texte, et, on ne sait pas pourquoi, sa femme reste avec tous ses vêtements dans la main et Sweeney part donc tout nu... séparé de sa femme, de sa féminité, de son double féminin. Celle-ci lui dira plus loin dans la légende (alors qu'elle vit avec un autre Irlandais que la christianisation ne dérange pas...) : « je voudrais m'envoler avec toi / que nous unissions nos deux plumages / que nous soyons pierre qui roule... / je nous préférerais tout nus au creux d'un arbre à jouer à nos jeux / je préférerais m'en aller avec toi et avec toi vivre, sans péché... » (« sans péché », c'est-à-dire, libre, dégagée de la morale chrétienne...).

Puis il rencontre brièvement deux femmes à qui il fait une leçon de morale chrétienne. À sa femme, il dira plus tard qu'il est « esclave du Christ »...

Il est souvent dans les arbres, entre une église et un puits. Il boit de l'eau bénite, mange des mousses à la margelle du puits (qui est un symbole central de la religion païenne, objet de culte comme les sources). Il se repose en un lieu, Glen Bolcain, hâvre assimilé à l'Éden, paradis païen semblable à celui des Chrétiens (un argument en faveur de la christianisation).

Peu après dans le récit, c'est une femme qui cherche à l'attraper, et le texte est clair : elle veut le piéger, le récupérer dans le nouvel ordre chrétien, c'est une femme chrétienne au service des soldats du Christ... Il lui échappera mais pour tomber dans le piège de son meilleur ami (c'est déjà un contexte de guerre fratricide...) qui lui annonce, en une longue énumération, que toute sa famille est morte. De la sorte il l'affaiblit tant qu'il le récupère effectivement : Sweeney est enchaîné et peu à peu se retrouve tel qu'il était avant sa folle errance d'oiseau, paradoxe flagrant que le texte énonce comme ceci : « tel qu'il était quand il était Roi », or il n'était plus Roi et ne peut plus l'être...

C'est peut-être ici que le texte est le plus significatif quant aux métamorphoses du Féminin et qu'il révèle le mieux l'adhésion des scribes aux codes du christianisme : une « sorcière » (« la sorcière du moulin », nous dit le texte) vient exciter son orgueil en lui demandant non seulement de lui raconter ses récentes errances mais aussi de lui montrer ses prouesses d'oiseau en quelque sorte : elle lui demande en fait de lui faire une démonstration de sauts en hauteur jusqu'à ce qu'il soit comme malgré lui-même emporté plus loin qu'il ne l'aurait voulu et se retrouve oiseau errant tel qu'il était avant la ruse de son meilleur ami et sa récupération par l'ordre irlandais christianisé.

Or cette sorcière, dans le texte gaélique, n'est pas une sorcière à proprement parler, symbole du mal, des maléfices, envoûtements et autres mauvais sorts ; elle est tout simplement une vieille femme, le mot gaélique est « *caillech* » et ne signifie rien d'autre que « vieille femme »...

Le même problème se retrouve dans un texte de la même tradition, de la même époque, j'y ai déjà fait allusion, *La vieille femme de Beare*, qui a été parfois traduit par *la Sorcière de Beare*, alors qu'il n'est question que d'une femme qui symbolise l'Irlande ancienne, préchrétienne, païenne, la Terre-Mère ou la Déesse-Mère. Et il y a, dans un autre texte traditionnel fort célèbre, le *Livre des Conquêtes*, le récit de la dernière invasion de l'Irlande (la cinquième) par les *Tuatha de Danaan*, peuple de dieux (*le Peuple de la Déesse Danaan*) que les ancêtres des Irlandais auraient vaincu et repoussé sous la terre. Le peuple de la Déesse a donc été enterré par les Irlandais (avec l'aide des Chrétiens, des Normands, puis des Anglais bien sûr)... Ce que confirment les traducteurs du récit de Sweeney, qui ont tous traduit « *caillech* », vieille femme, par « sorcière » : ils ont respecté ce faux-sens (la vieille femme, l'Irlande-Mère, la Déesse-Mère irlandaise, est

diabolisée) c'est-à-dire, tout au moins pour le traducteur le plus récent, Seamus Heaney, qu'ils ont reflété le sens de l'Histoire...

Le texte de Sweeney est néanmoins resté fidèle à quelque chose de la tradition vénérable puisqu'il est hanté par ce que la christianisation jusqu'à nos jours n'aura tout compte fait jamais vraiment annihilé : le peuple de la Déesse Danaan. Les dieux du « Divin Féminin », ont été enterrés mais chaque année, fin Octobre, début Novembre (si l'on fait abstraction du p'tit folklore américano-occidental), c'est le début de la nouvelle année celtique, la saison sombre, et les Irlandais peuvent, selon la tradition, communiquer avec ce Divin enterré, les morts, l'au-delà, l'Autre Réalité. Et la « sorcière » qui renvoie Sweeney en errance, l'attache en fait, textuellement parlant, à l'un des plus beaux passages de ce texte : l'Éloge des Arbres, qui est éloge de l'Arbre de Vie, de la Nature, de la Terre-Mère, et un discours codé qu'on n'a que partiellement déchiffré. S'y est investi tout l'ésotérisme druidique, chaque arbre correspondant à une lettre de l'alphabet sacré, les *Ogham*, qui étaient d'abord un moyen de classification des connaissances de la Nature, une manière de cataloguer tout dans le détail, de la « Pensée Sauvage » à la Lévi-Strauss. Il s'agissait surtout d'une technique pour rendre la science druidique inaccessible à l'étranger, aux non-initiés, et bien sûr aux éventuels agresseurs ou envahisseurs. Et je dois dire que les Druides ont réussi leur coup...

Ce qu'il y a d'intéressant ici c'est que l'Éloge des Arbres tourne à l'éloge du Cerf, Roi et Mari de Mère-Nature, tout comme Sweeney était Roi et Mari d'Eorann, nom de son épouse, très proche du mot gaélique signifiant l'Irlande...

Après cet Éloge des Arbres, la « sorcière » donc, si je puis dire, se casse la gueule, au sens propre : elle tente de suivre Sweeney dans son vol et se fracasse en mille morceaux sur des rochers. Ce qui reste de la femme ou du Féminin, après la perte de l'épouse du Roi Sweeney et la mort de « la sorcière », c'est une femme purement chrétienne que Sweeney rencontre peu après et qui vient lui marteler la loi chrétienne. Mais Sweeney est toujours un oiseau, il fuit, dans la montagne, ses poursuivants, loups agresseurs et prédateurs : il fera donc l'objet d'une deuxième punition par le saint soldat du début, la première n'ayant pas été concluante. Sweeney, même souffrant et se lamentant, n'était-il pas devenu un oiseau, libre, volant partout dans une Irlande qui lui appartenait encore en quelque sorte ? Et surtout n'était-il pas resté proche des sources, des racines et essences de sa Royauté traditionnelle c'est-à-dire inséparable d'un Esprit féminin incompatible avec la double loi du père et du texte propre au christianisme ainsi, d'ailleurs, qu'aux autres monothéismes hélas voués au triste et sinistre destin de trouble-fête(s)... ?

Nous avons de Sweeney une seule version, contrairement à la plupart des mythes et légendes irlandais dont on a souvent des versions complètement différentes selon des manuscrits constitués à diverses époques. Mais, si on a bien une seule version de Sweeney, on sent bien que divers scribes s'en sont mêlés, s'y sont mêlés.

La deuxième punition, le deuxième châtiment divin de Sweeney, c'est son accablement par une vision fantastique au sens moderne : il voit des têtes sans corps et des troncs décapités et amputés des jambes et des bras, épouvantablement sanguinolents, et qui le poursuivent sur sa route : ce passage, dont l'interprétation ne me semble pas poser problème, a fait couler beaucoup d'encre... On y sent la patte, la griffe, d'un scribe ou d'un rédacteur, une subjectivité, une imagination débridée et fertile.

Après cette vision, Sweeney est bien sûr contraint au retour chez les Chrétiens qui vont le reconstituer... Il rejoint donc une communauté d'hommes, commandée par un autre saint plus diplomate que le premier. Il y a là un magnifique dialogue entre Sweeney et le saint où persiste la nostalgie de l'ordre ancien<sup>5</sup>. Une opposition revient souvent : Sweeney dit préférer le chant des oiseaux au son de la cloche. Puis il est tué par un mari jaloux, c'est le châtiment, la vengeance, puisqu'il avait tué un Chrétien au début ; mais avec ce détail, qu'il est tué par jalousie : la femme qui lui a donné à boire du lait dans un trou creusé dans un tas de fumier n'a rien à voir avec la Déesse ou « le Divin Féminin » : c'est un objet, une propriété exclusive du mari.

Je l'ai déjà dit, Sweeney est enterré « en terre chrétienne », en Irlande christianisée, selon le rite chrétien. On prononce son éloge funèbre. Significatif entre autres détails est le fait que « sa tombe sera sanctification de la Terre ». Terre sanctifiée, donc, par un païen. Et l'on plante un menhir sur sa tombe après l'éloge du saint diplomate, où l'on sent l'émotion de Seamus Heaney<sup>6</sup> : « Son souvenir frémit dans ma poitrine. / L'oiseau de son âme est perché haut sur l'arbre d'Amour. / Son corps s'enfonce dans son nid d'argile. »

La pensée de Françoise Gange est une illumination, mais elle comporte le risque parfois de fermer, de rétrécir, l'angle d'attaque tout au moins sur de tels textes. Même si sa perspective et ses conclusions me semblent justes, convaincantes par rapport à l'état de notre monde aujourd'hui, il y a le risque d'une lecture limitative des textes mythologiques. C'est le risque de toute pensée forte, affirmée et bien étayée. C'est le défaut de la qualité.

Sweeney est un poème qui se hausse bien au-dessus de la polarisation fondatrice ou du conflit créateur. Quelque chose qui n'est ni de la main ni de l'esprit d'une seule personne humaine. Un poème de la terre, du sang, de la pierre, des arbres, du ciel, des oiseaux, et de quelque chose d'autre encore qui reste indéfinissable. Quelque chose qui lie et relie tout

ça et donne le grain charnel et le souffle spirituel. Un texte que je pourrais commenter en citant un extrait d'un de mes textes<sup>7</sup> : « La maison est de terre mais le toit est de ciel. Si le ciel n'était qu'un immense miroir, on y verrait encore le ciel et en plein jour toutes les étoiles, peut-être même le fond de la mer, mais aucun homme, aucune trace de l'homme. »...

Ce qui nous parle ici c'est une voix inspirée, un esprit à la fois incarné et virevoltant, un métissage ou, pardonnez ce jeu de mots, un bon tissage, tissu à la trame complexe, traversée d'un souffle aérien, céleste, qui en fait une trame moirée d'une irréductibilité fascinante, ouverte à bien des identifications, lectures et interprétations. Cette trame a une qualité essentielle, celle de toute littérature de grande valeur : c'est la qualité de ce qui échappe et vit dans un écart insaisissable et qui constitue en soi une sorte d'absolu.

Cet absolu, c'est peut-être cette sensibilité féminine, cette réceptivité aux messages de la Terre et de la Nature et bien sûr de l'Humain, l'humain resté humain, ce culte, cette culture de la Vie intérieure, non pas de l'impure et simple introspection mais de la conscience de l'interdépendance de l'Humain et de l'Univers, Nature, Ciel, Cosmos et au-delà.

Cet absolu, c'est peut-être, dans ce texte comme dans notre monde et jusque dans le cœur de chaque humain, de chacun d'entre nous, ce Féminin enterré vif. Celui-la qui, en dépit de l'obstinée dominance de celui que Cioran appelait « l'homme extérieur », fera trembler la terre et les murs des hommes, qui, pour leur plus grand bien, les vouera à une grande souffrance, et qui, pour finir, devra s'ouvrir sur un nouveau monde, un monde véritablement nouveau...

Les « hommes extérieurs » de Cioran, je les appelle les « zom ».

Quant aux femmes, je les fais rimer avec âme.

---

## Notes

<sup>1</sup> *Sweeney Astray*, dans la traduction anglaise du texte gaélique de Seamus Heaney, chez Faber & Faber.

<sup>2</sup> Titre d'une communication faite en Avignon, le 25 Mars 2007, dans le cadre du Séminaire *Métissages Culturels* de l'équipe de recherche ICIT (Identités Culturelles, Texte et Théâtralité).

<sup>3</sup> Je puis affirmer sans réserve que la pensée de Françoise Gange m'était familière *avant même que je la découvre...*

<sup>4</sup> Ce texte se réfère et à l'Ancien et au Nouveau Testament.

<sup>5</sup> -et qui rappelle les fameux dialogues de Saint-Patrick et d'Ossian (voir la traduction d'André Verrier, *Les Ossianiques*, La Différence, Orphée).

<sup>6</sup> -qui associe Sweeney à un souvenir de son enfance : un personnage haut en couleurs qui l'a marqué, un « tinker », gitan de l'Irlande qui s'appelait Sweeney...

<sup>7</sup> *Maison de Terre, Toit de Ciel*, publié chez Encres Vives, Collection « Lieu ».

## De Pandore à Méduse : le pouvoir des images

MARIE-HÉLÈNE POPELARD  
*IUFM Poitou-Charentes*

Le mythe de Pandore est un mythe d'origine, mais si l'histoire qu'il raconte nous ramène au temps fort de la création, sa fonction, comme celle de tout mythe dans nos sociétés modernes, reste historiquement instable.

On sait qu'il y a des mythes forts et des mythes faibles. Celui-ci faisait encore partie des mythes forts : le quantum politique y était immédiat. Rien d'autre dans le mythe de Pandore que la sollicitation incessante adressée à la femme et à ses images de rester à leur place, leur interdisant de s'inventer, de se reconnaître ailleurs que dans cette version éternelle et pourtant datée construite d'elles un jour comme si ce devait être pour tous les temps. Fixant aussi une fois pour toutes, la position de l'artiste, du poète, comme du philosophe dans cet écart sans couleurs entre être et paraître. C'est ce principe même de l'écart qui sert de prétexte aux plus grands débats de la philosophie et de l'histoire des images peintes et continue de diviser le champ de l'esthétique. L'image est-elle un système doublement articulé dont le premier niveau d'articulation serait la représentation objective de la réalité ou est-elle présence, résurrection et transfiguration ? Une image donne-t-elle à voir ou doit-elle aussi donner à penser ? Est-elle seulement à comprendre dans les effets qu'elle produit ou délivre-t-elle un sens caché ? N'est-elle qu'un ensemble de couleurs et de formes sur une surface, produisant des effets de sidération ou « hésitation prolongée entre le son et le sens », la surface et le symbole, le médiatique et le médiumnique ? Dans chaque camp se dessine ce qu'on dénonce, comme une nuit subjective de l'histoire où un avenir se fait essence, entraînant la destruction du passé. Caravage contre Poussin.

Nous voudrions montrer que les risques de destruction ne sont plus là où on les attendrait et que, si l'on peut encore sauver le pouvoir des images, ce sera au prix d'une réconciliation entre les deux figures paradigmatiques de l'histoire de la peinture, et d'une alliance entre deux mythes antinomiques. Je veux parler du mythe de Pandore et de celui de Méduse, capables de déplacer les oppositions classiques entre le dénivelé spirituel propre à l'image et ses effets de présence, que celle-ci ouvre toutes grandes les portes de la perception (Méduse) ou celles de la

pensée (Pandore). On se rappellera que l'origine étymologique balance entre *eidolon* et *phantasma*, *imitari* et *magie*. Tout se passe dans l'utopie d'une tension instituante entre la représentation distanciée et la puissance d'effet, entre des pôles aussi incompatibles, logiquement, qu'indissociables en réalité.

Le mythe : Zeus demande à Héphaïstos de mouiller d'eau un bloc de glaise et d'y façonner une sorte de créature humaine féminine, plus précisément en forme de Parthénos, de jeune vierge, prête à être épousée. Hermès est chargé d'animer cette figure en y introduisant « un esprit de chienne » et « un tempérament de voleur ». Donc cette première Parthénos fabriquée est, comme ancêtre de toute l'espèce féminine, un piège, un leurre, analogue à ces autres *doloi* prométhéens qu'ont été les parts truquées de nourriture et le vol du feu caché au cœur d'une tige de fenouil.

À l'extérieur Pandora est semblable à Athéna ou Artémis, elle en a la beauté. Aphrodite répand sur elle la *charis*, un charme irrésistible. Toute sa parure, la ceinture pré-nuptiale que lui noue Athéna, son voile brodé, ses bijoux, sa couronne ciselée font de Pandora une merveille à voir. D'ailleurs quand elle fait son apparition, elle éblouit les Dieux réunis.

Mais derrière cette beauté, se cache, invisible, un cœur artificieux qu'Hermès y a déposé. La nature bestiale de ses appétits alimentaires et sexuels, sa chienneur sont revêtues au dehors d'une beauté parfaite.

Zeus l'offre aux hommes en conclusion de tout ce qui était en jeu dans la rivalité avec Prométhée. Le beau au-dehors, le mauvais au-dedans. Le feu qui brûle au cœur de la tige de fenouil est maintenant celui qui va consumer les hommes, qui les fait vieillir et mourir avant l'âge. Semblables aux frelons qui dans la ruche se prélassent sans rien faire que manger pendant que les abeilles s'épuisent pour les approvisionner, la femme, en close en sa maison, engloutit en son ventre, le produit des travaux masculins avec un appétit insatiable. Zeus a gagné et ce sont les hommes qui vont payer l'addition.

De l'interprétation du mythe par Vernant, on ne retiendra ici qu'un trait : contrairement aux mâles nés naturellement, Pandora est un produit artificiel, fabriqué sur ordre par l'habileté d'Héphaïstos. Elle est image et semblance, elle incarne l'écart entre l'être et le paraître, la nature et l'imitation, le vrai et le faux, mais aussi la réflexion et l'instinct aveugle ; elle ouvre la voie aux poètes, aux artistes, (ceux qui relèvent d'un régime mimétique des images comme nous allons le montrer) mais aussi aux philosophes. En ce sens on peut dire que, dans le mythe grec, c'est seulement avec la femme que les mâles accèdent pleinement à leur condition d'être humain civilisé.

Le mythe de Pandore acquiert avec la conclusion de Vernant une fonction moderne, celle de dire le pouvoir des images où se joue certes depuis l'Antiquité la question de l'être et des apparences, même s'il n'est

pas le seul à le dire et c'est en effet le propre d'un signifié que de pouvoir avoir plusieurs signifiants. Comme il n'y a aucune fixité dans les concepts mythiques, l'histoire que choisit Vernant est forcément historique : elle témoigne d'une réalité, celle d'une pensée résistante qui se méfiant des images totalitaires – qui en appellent à nos pulsions plus qu'à notre libido – voudrait restaurer un espace d'intelligence et la distance que créait encore la mise en scène de l'*historia* et du spectacle. À l'horizontalité tentaculaire des signes (Jean Baudrillard), on voudrait pouvoir substituer la verticalité des synthèses conceptuelles conquises sur les apparences perceptuelles. Mais cette histoire, cette nostalgie, nous voudrions montrer qu'elles impliquent une esthétique référentielle et un certain nombre de préjugés positivistes liés à la fonction de l'image classique. Ce qui se défera ensuite, dès le début du XIX<sup>e</sup>, avec Goya, Blake ou Théophile Bra dès les débuts du romantisme et jusqu'aux jardins de Testsume Kudo, ce qui se défait déjà avec la peinture du Caravage, c'est le dispositif mis au point à la Renaissance et qui sous le titre de *l'ut pictura poesis* aura réglé pendant quatre siècles le rapport entre les mots et les images ; ce qui lui succède, c'est l'expérience d'une autre forme de vision que strictement optique avec pour conséquence que le domaine du figurable se soustrait à l'astreinte de la mimésis pour devenir la scène d'une dérive généralisée de l'écriture et d'une distance abolie entre l'œil et l'objet. Le lieu d'une expérience de savoir clivé comme peut l'être le sujet dès lors qu'il ne se laisse plus réduire à un point, celui que l'on considérait dans l'optique traditionnelle et la peinture classique comme le sommet de la pyramide visuelle.

Le préjugé positiviste : L'art, – on se souvient du passage célèbre de l'ouverture de *Le cru et le cuit* qui incrimine tout à la fois la peinture abstraite et la musique concrète –, est envisagé par Lévi-Strauss comme un langage doublement articulé selon des modalités propres qui le distinguent néanmoins du langage verbal. Dans le langage articulé, le premier code non signifiant est pour le second code, moyen et condition de signification. C'est sur ce point précis que les langages esthétiques amorcent une différence radicale : les deux plans d'articulation sont également signifiants chacun à leur manière. La thèse de Lévi-Strauss consiste à affirmer à la fois la présence en tout art d'un premier niveau d'articulation qui en assurant le double ancrage, naturel et culturel, fonde son statut de langage réel, et le caractère non arbitraire de ce langage, dans la mesure où en lui et par lui est maintenue de manière permanente une relation sensible au perçu. Formes et couleurs sont empruntées au monde perçu dont l'organisation est le produit d'une activité inconsciente de l'esprit. Ainsi le premier niveau d'articulation en peinture serait toujours constitué par l'expérience objective vraie. Or cette interprétation implique un préjugé positiviste dont la conséquence

immédiate est la condamnation de toute peinture non-figurative. Ce préjugé positiviste est tenace et fort répandu, même chez les défenseurs de l'abstraction comme Kandinsky qui menaçait de mort la peinture si celle-ci s'avisait de couper tous ses liens avec la nature. Ce que nous nommons « préjugé positiviste » consiste à confondre l'ancrage nécessaire de la peinture dans le perçu avec la soumission obligatoire de cette dernière au figuratif, une phénoménologie de la perception étant indispensable pour dénoncer l'illusion théorique qui réduit le perçu à l'objectivation. Alors que celui-ci est avant tout « présence », c'est-à-dire dans ce qui opposait déjà Poussin au Caravage – et qui se jouera dans l'abstraction – une certaine *connaturalité* vitale établie grâce au sentir entre mon corps et les choses. Les enseignements de la phénoménologie vont ici dans le même sens que ceux d'une sociologie de l'art, comme celle de Francastel, qui nous a montré comment la peinture de la Renaissance n'est pas la copie de l'espace vrai qu'atteindrait tout adulte civilisé, mais une certaine manière de projeter l'espace perçu marqué culturellement. En d'autres termes, si un premier niveau d'articulation doit être cherché en peinture, ce sera plutôt au niveau d'une praxis située au confluent du corps propre et d'une présence socioculturelle au monde. L'ancrage à la fois naturel et culturel ne se situe pas au niveau du perçu réduit à une nature objective identique pour tout homme (transformation d'une *anti physis* en *pseudo physis*) mais en ce lieu où la perception du peintre est un mode spécifique d'habiter le monde, indissolublement personnel, culturel et naturel. Ce premier niveau est un certain régime de visibilité et de discursivité, un certain système de visualisation caractéristique d'une époque et d'une aire culturelle donnée. Toute peinture véritable, de ce point de vue et comme l'écrit Bazaine, a toujours été abstraite, en tant qu'elle nous restitue sur la toile une présence transfigurée, une certaine pulsation spatio-temporelle qu'on appelle le rythme. Une figure s'offrant à nous sans que palpité en elle la vie de la forme, est une figure morte, en bref un vulgaire trompe-l'oeil comme peut l'être Pandore. La vraie profondeur est du côté de ce « Visible à la deuxième puissance » dont parle Merleau-Ponty et qui ne cache aucun tempérament double. Pour restituer toute sa complexité à l'image, il suffirait d'ailleurs de faire retour sur la richesse de ses racines étymologiques.

Image est un calque du latin *imago* qui désigne en propre une imitation matérielle, en particulier les effigies des morts. La complexité du vocabulaire grec de l'image « *eidolon* » révèle ce qu'elle suscite selon qu'on privilégie certains traits définitionnels ou fonctionnels ou pas : *eikon*, la similitude ; *phantasma*, l'apparition dans la lumière ; *typos*, l'empreinte, *eidolon*, le visible qui donne à en voir un autre. Par ailleurs, de nombreux autres termes latins peuvent être rendus par image : *simulacrum*, *figura*, *forma*, *pictura*, *species* : ils ne correspondent pas aux termes grecs. *Species*, par exemple, est la traduction que privilégie Cicéron pour l'*eidōs*

platonicien (idée, essence). Sous l'entrée allemande, *Bild*, on trouvera un réseau de termes qui font système et permettent de problématiser le rapport de l'image à son modèle, constellation d'une amplitude exceptionnelle qui s'étend à l'imagination comme faculté de former des images.

D'un point de vue descriptif, le monde des images est d'une diversité inépuisable. Il est question d'images dans des domaines très éloignés, et même dans le domaine très circonscrit des images artefactuelles. On en trouve qui sont fixes ou animées, littérales ou schématisées, uniques ou répétables (estampes-aquarelles), analogiques ou numériques, visuelles ou polysensorielles. Mon intention ici n'est pas de rechercher un invariant eidétique mais de m'en tenir au seul domaine des images visuelles choisies dans l'espèce la plus commune, peintures ou photographies parce qu'il réalise la condition la plus ordinaire de l'image. S'interroger sur ce qu'est une image mobilise des savoirs de nature ontologique, esthétique, optique, psycho-physiologique, socio-historique... Et je ne m'attacherai ici qu'à l'expérience du récepteur capable de faire fonctionner de manière illusoire ou réelle l'image en tant qu'image, c'est-à-dire dans sa capacité représentationnelle. Puisque, ainsi que l'écrit Foucault, nous sommes liés à la représentation. En ce sens il n'y a effectivement d'image que si les données visuelles peuvent être mises au compte d'un pouvoir de symboliser en donnant au terme de représentation son sens le plus large. Conformément à la marque morphologique du préfixe « re », il indique qu'une représentation n'est jamais un épisode initial mais toujours ce qui intervient à la suite ou en remplacement d'autre chose et qui a pour fonction de faire référence à cette chose qui peut être non présente ou non sensible.

Dès l'Antiquité, on a insisté sur le fait que la représentation iconique ne saurait être une manifestation de même niveau que la chose représentée, ce qui en a fait un objet de perplexité métaphysique. Le statut de l'image la rend tout à la fois subordonnée ou soumise à son modèle puisqu'elle est **ontologiquement en défaut** vis-à-vis de lui (on ne s'assoit pas sur une image de chaise) et **cependant capable de soutenir une relation épistémique fiable, préservant les conditions d'un accès privilégié aux propriétés pertinentes** (par exemple la figure de géométrie ou la physionomie émotionnelle d'un visage peint). Si ce n'était pas le cas, toute représentation serait un double superflu, une répétition stérile, voire nuisible et elle justifierait le combat mené par Platon contre le simulacre (*Cratyle*, *Sophiste*). C'est bien cette ambivalence qui s'inscrit au cœur du mythe de Pandora.

Dans un article séminal, « Méditations sur un cheval de bois, ou les racines de la forme artistique », datant de 1951, et qui a irrigué tous ses essais postérieurs, Gombrich esquisse une véritable archéologie de la représentation iconique qui relativise le rôle de la forme externe et

replaces la question de la mimésis dans un horizon plus large. Il défend l'idée que « représenter » recouvre deux réalités, deux acceptions très différentes :

– **imiter** une apparence aussi fidèlement que possible, le critère est ici de nature formelle, l'horizon est référentiel dans un contexte figuratif où l'adéquation de l'image à son référent est de règle et s'accompagne d'une valorisation déclarée de la qualité du résultat. L'imitation, effet de miroir, simple duplication, selon la définition que donne Platon de la peinture ;

– **représenter** c'est aussi concevoir un substitut efficace, quelque chose qui n'a pas besoin de ressembler mais qui trouve son efficacité dans un contexte d'action, tel le bébé qui suce son pouce comme si c'était le sein, le chat qui court après la balle comme si c'était une souris, le bâton de bois dont on se sert comme d'un cheval que l'enfant chevauche. L'imitation est perçue comme composition, transposition codée, au sens aristotélicien. Or une telle assimilation suppose, pour devenir cathartique, une capacité de projection à partir d'une simple suggestion visuelle sommaire ou fortuite qui peut naître de l'observation de nuages ou de vieux murs, comme chez Léonard ou Rorschach, Alexander Cozens ou les surréalistes à qui il revient d'en avoir fait une technique réfléchie d'invention picturale. *Esquisser* c'est alors donner forme à des idées. C'est en fait le relais des habitudes conceptuelles qui correspondent moins à ce que l'on voit qu'à ce que l'on sait, tant il est vrai que voir ne se réduit pas à enregistrer.

À moment donné – en Grèce, en Chine et surtout à la Renaissance – on s'avise qu'une image en appelle à l'imagination, à la mémoire du spectateur : il reste donc à l'artiste le soin de laisser à dessein certains éléments indéterminés de manière à engager une forme de collaboration, sinon de jeu qui passe par le regard du récepteur. L'attention sélective vis-à-vis des données perceptives prend le pas sur leur absorption passive. Gombrich ne cesse d'insister sur la dimension d'élaboration créatrice : l'artiste tend à voir ce qu'il peint et non à peindre ce qu'il voit (*L'art et l'illusion*).

Même Plin et avec lui le peintre Zeuxis étaient conscients de l'efficacité relative du pouvoir illusionniste de la peinture. Dans ses *Histoires naturelles*, Plin raconte (livre XXXV) que lors d'un combat d'artistes avec Parrhasius, Zeuxis peignit un enfant aux raisins dont la grappe était peinte de manière tellement véridique que, selon la légende, les oiseaux venaient la becqueter (cependant le peintre déclara : « j'ai mieux peint la grappe que l'enfant car si j'eusse aussi bien peint celui-ci, l'oiseau aurait dû avoir peur »). Parrhasius apporta un rideau si naturellement représenté que Zeuxis tout fier de la sentence des oiseaux demanda qu'on tira le rideau pour voir la peinture. Reconnaisant son

illusion, il s'avoua vaincu avec franchise, « attendu que lui, n'avait trompé que les oiseaux alors que Parrhasius avait trompé un artiste ».

Ce qui ressort donc d'une réflexion sur l'image c'est l'existence d'une tension entre deux conceptions divergentes qu'on peut schématiquement caractériser par la distinction entre une approche perceptuelle et une approche plus symbolique, entre une théorie psychologique et une pragmatique des objets iconiques. Tension entre le perceptuel et le symbolique comme dans l'opposition fondatrice entre Poussin et Caravage.

### **Poussin, *Les bergers d'Arcadie***

Savoir par le voir telle est l'ambition de la peinture d'Histoire : *Les bergers d'Arcadie* racontent une histoire et posent la question de la représentation de l'histoire. Mais, pour être considérée comme objet de lecture, la toile, dit Poussin à Chantelou, doit recevoir un cadre séparé de l'espace ambiant afin que les rayons de l'œil soient enclos dans l'espace du tableau. Le cadre ainsi que l'a montré Louis Marin opère le dessaisissement du regard de l'espace perçu. Regardez attentivement le tableau, ne regardez que lui. L'œil est dessaisi pour connaître en vérité : l'histoire d'une bergère et de deux bergers échangeant regards et gestes à propos d'une quatrième figure ; dialogue silencieux, poésie muette. L'histoire représentée est articulée selon les grandes fonctions de l'énonciation : émission-message-réception- référence-code. Le berger, à droite, réfère par son geste d'indication et interroge par son regard. Le berger agenouillé est le message. Le récit représenté raconte l'histoire primitive de l'échange et de la communication. Que signifie représenter ? Cette paroi limitée et encadrée, nommée tableau, donne à voir toute la profondeur d'un autre monde. *Les bergers d'Arcadie*, une singularité parce qu'il y a au centre de ce tableau un tombeau et au centre de ce centre, quatre signes écrits et parmi ces signes un signifiant vide et que ce lieu-là est pointé par un index qui est aussi la pointe d'une ombre projetée : il donne à voir ce qu'est toute représentation : il offre à l'œil théorique son autoreprésentation.

### **Le Caravage, *La tête de Méduse*, Musée des offices**

« Or le Poussin ne pouvait rien souffrir du Caravage et disait de lui qu'il était venu au monde pour détruire la peinture » : la souffrance du maître se formule en retour par le fait qu'il ne peut *rien souffrir* du Caravage dont les tableaux maintiennent la scission entre les parties que l'oeuvre poussinienne réconcilie. Le Caravage se laisse entraîner à la vérité de la nature telle qu'elle lui apparaît. La mimésis n'y renvoie pas à l'idée mais à l'apparaître. Le paradoxe du Caravage pour le dire autrement que Félibien, consiste à copier si servilement la réalité que la vérité est l'effet du tableau et non son origine. La peinture n'est plus représentation mais

présentation, un simulacre, une mimésis en excès. L'effet n'est pas de contemplation mais d'angoisse et de sidération. *Vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux*, vanité qui est aussi la puissance d'attraction de la peinture. Caravage répond en prenant au sérieux la surface, l'apparence, l'aspect même des choses qui est peut-être le lieu tragique par son indécidabilité même. D'où l'importance de la tête de Méduse qui se trouve au musée des Offices. La révolution qu'opère le Caravage c'est d'abord l'effet. Le tableau provoque un effet de voir par la couleur, quand bien même les tableaux du Caravage étaient considérés comme totalement dépourvus d'action. L'action c'est l'ensemble coloré, déclencheur des effets de vision. Comment l'intensification de la lumière pose-t-elle la question de l'effet de représentation comme stupéfaction ?

C'est la France de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle qui lance avec Boileau la mode européenne du sublime. La question de Longin est question limite. Pourquoi un grand artiste est-il grand ? D'un coup d'aile, il nous fait quitter l'efficacité laborieuse des messages, la fange de la communication pour nous approcher tel Icare du soleil. Sans le sublime, l'œuvre ne serait qu'artefact. Que l'éloge par Longin du génie au-dessus de toute règle ait contribué à la naissance des romantismes, dit déjà assez combine Longin a permis d'échapper aux règles par le haut : le je ne sais quoi, l'insaisissable, pourtant indispensable.

*Le traité du sublime* est édité en 1554, traduit par Boileau en 1674. En le redécouvrant, celui-ci et son époque inventent le sublime. Bouleverser, enthousiasmer, déborder, provoquer l'extase, la surprise, l'abondance, la *vis*, c'est bien là le coup de force, ce qui nous coupe le souffle, nous ravit, nous transporte. L'efficacité suprême ne vient pas de la raison, mais du pathos qui nous subjugué, nous aliène. Aujourd'hui on dénoncerait le pouvoir de manipulation des masses par le charisme du meneur ou la force des images. Les Jansénistes ne s'y tromperont pas qui refuseront d'assujettir ainsi la raison. Or c'est l'insistance sur la *deinôsis* ou terreur sacrée qui permet de comprendre la place qui est faite aux images : l'image est une pièce essentielle du *movere*, elle est *phos*, lumière aveuglante (*phantasia* vient de *phos*), elle met le crime devant les yeux.

Pour le classicisme, d'un Le Brun ou d'un Poussin, il ne s'agit pas de représenter les choses comme l'œil les voit mais comme l'esprit géomètre les conçoit. Et pourtant le principe de l'affaiblissement en force et en éclat dont on débattait alors est un principe ambigu, à la fois application de la perspective géométrique et ce qui lui échappe car il n'y a pas de règle optique de la diminution. Hésitation prolongée entre les membres de l'Académie entre la représentation comme contemplation distanciée et la représentation comme puissance d'effet, entre construction de l'espace et expérience du clair-obscur, entre œil-regard et œil-lumière. Ou bien la représentation sera mimésis au sens d'une fidélité

à l'idée articulant l'être et exprimera le *dessein* dans le représenté. Ou bien la mimésis s'entendra comme effet à imprimer dans la sensibilité par l'arrangement de formes et de couleurs. L'espace blanc du Poussin, espace arcadien. L'espace noir du Caravage, espace *arcanien*, clos, celui de la boîte noire. Introduisez alors dans cet espace une lumière, un rayon lumineux émis par une source unique, la lumière sera portée à son maximum d'intensité et provoquera un effet d'éblouissement de stupéfaction. Le faisceau de lumière du Caravage fait l'image cartésienne du bâton d'aveugle, il aveugle, il a la consistance énergétique du bâton. C'est un coup de bâton dans l'œil. Il ne s'agit plus de transmettre un message, d'exprimer une histoire dans son récit mais d'imprimer par contact un effet émotionnel dans l'instantané de la violence.

C'est le privilège de la peinture, comme l'écrit Barthes dans *Mythologies*, à propos de photos « choc » dans *Paris Match*. Lorsque le photographe sur-construit l'horreur qu'il nous propose, ajoutant au fait par des contrastes le langage intentionnel de l'horreur, il se substitue trop généreusement à nous dans la formation de son sujet. On a frémi pour nous, réfléchi pour nous, nous sommes dépossédés de notre jugement. Réduite à l'état de pur langage, l'image photographique ne nous désorganise pas et nous dispense de la recevoir profondément dans son scandale. Des peintres d'Empire, qui devaient reproduire des instantanés de mouvement, savaient beaucoup mieux suggérer l'instabilité par le « transissement solennel d'une pose pourtant impossible à installer dans le temps, entraînant le spectateur dans un étonnement moins intellectuel que visuel ». On n'atteint la vérité en art que par le scandale de la lettre, dans l'épaisseur de l'ambiguïté : il ne suffit pas de *signifier* l'horreur pour que nous l'éprouvions. De même le portrait peint peut suggérer des complexités que la photo a souvent de la peine à atteindre. Une physionomie se révèle rarement en un instant et capturer la ressemblance immédiate ne suffit pas. La pratique cubiste du portrait permet à la synthèse conceptuelle de saisir ce que l'œil ne peut identifier. Cela vaut pour Picasso, Gris, Ribera comme pour Bacon, Van Gogh, Kirchner ou Beckmann. Peindre Dora comme on peint Marie-Thérèse, ça n'irait pas. On ne peut atteindre les spécificités de chacune qu'en adaptant l'instrument à l'objet.

Le champ de l'image a toujours été partagé entre un pôle matériel et un pôle plus difficile à circonscrire où il est question de nos attitudes, de nos expériences face à l'image. Longtemps c'est le tableau identifié par sa technique et ses pigments qui a fourni la base ; de nos jours c'est de préférence l'image mouvante, éphémère, des médias travaillés par le temps réel et l'interactivité. Ainsi le débat sur l'image tend-il à refluer du contenu vers le médium lui-même, jusqu'à le désincarner. À l'opposé de l'attitude qui lie la puissance des images à la distance prise par rapport à l'expérience ordinaire, se situe la démarche des artistes contemporains

qui affichent une volonté de *présent absolutisé*, partout où l'attitude est pensée comme forme et où s'abolit la distance entre l'art et la vie. À l'hétérogénéité du choc on préfère la photographie agrandie, le recyclage ou le détournement des signes, l'installation. L'esthétique relationnelle rejette les possibilités de transformations de la vie par l'art, mais réaffirme pourtant une idée essentielle : celle d'une dé-spécification des instruments ou matériaux propres aux différents arts pour redistribuer autrement les espaces et les temps. On y interroge autrement les conditions de possibilité de la représentation (chez Jean-Luc Vilmouth par exemple au MAC-VAL qui associe dessins, photos, vidéos, installations dans son projet d'évocation du grand immeuble blanc de Phnom Penh). Ce que l'on condamne ou défend sous le nom d'art contemporain n'est alors rien d'autre qu'une tendance commune à substituer l'esthétique relationnelle au respect sacré de l'œuvre, le *vivre-ensemble* aux deux approches indissociables de la représentation comme contemplation distanciée et puissance d'effet, tout à la fois *phantasme* et *idolon*. On substitue l'art-à-l'état-gazeux à l'espace-temps du sublime, la performance à l'image, la photo agrandie aux portraits accrochés au mur.

D'un côté le dialogue entre Pandore et Méduse. Là se joue l'alliance entre l'envers et l'endroit de l'image. Comme aimait à le dire Louis Marin, si tout doit être donné simultanément, notre appréhension prend du temps, puisque « de tableau est toujours un parcours du regard » qui selon les cas effleure ou s'appesantit. De l'autre l'homogénéité tentaculaire du réseau, le recyclage des signes et le mélange des matériaux accompagnés d'un nouveau mythe, celui de « la reliance asexuée » (Michel Maffesoli) et du « réenchâtement du monde » (M.M) par « la porosité identitaire » (MM) et le recours à l'androgynie comme au brouillage des frontières. Ce mythe voit le jour chez les acteurs et les théoriciens de *l'esthétique relationnelle* : il s'agit d'un au-delà du mythe de Pandore mais aussi de Méduse qui leur substitue celui d'une Mère Nature où s'abolit, dans « l'adhérence universelle » (M. M), tout écart entre être et paraître, tout contraste entre masculin et féminin, et avec lui tout dynamisme et toute histoire. À l'inverse de l'œuvre comme dessin, ce n'est plus comme résistance formelle aux déterminations positives du réel que le langage lute à contre histoire, mais par le recours à une fausse nature qui ne laisse jamais voir l'arbitraire du système. Ici le mythe ne se protège d'aucun de ses effets pervers : il est, comme le suggère Barthes, une *pseudo-physis* où disparaît l'expérience du *voir-dans*, cette attention simultanée à ce qui est vu et aux caractéristiques du médium, à la forêt et à l'encre (Descartes), toute l'expérience de celui qui, avançant ou reculant, peut saisir le point précis où la surface se mue en sujet.

Nous vivons aujourd'hui dans un univers esthétique partagé entre deux états d'une même réalité : l'une où se noue encore le dialogue entre Pandore et Méduse et où s'affiche une certaine tradition de l'image

soucieuse de creuser le fond des choses et de le faire éclater au grand jour. L'autre où se joue peut-être dans l'horizontalité des signes et le mélange de matériaux hétérogènes, le rebondissement ultime du mythe de Pandore, celui qui dit comment tous les maux enfermés dans la boîte, en perpétuelle errance menacent chacun de nous, où que nous soyons : invisibles, inaudibles, privés de voix, ils nous tombent dessus à l'improviste sans qu'on puisse les éviter.



## Le voyage mythique féminin chez María Luisa Bombal et Noemí Ulla

CECILIA KATUNARIC et CHRISTINA PARRA  
*Doctorantes, Université Paris 8*

Pour cette dernière rencontre du cycle sur les *Figures féminines mythiques d'hier et d'aujourd'hui*, nous avons choisi de vous faire partager quelques réflexions autour du séminaire de recherche de Michèle Ramond, *Entrée en écriture, premiers textes et textes fondateurs*, un séminaire dans lequel nous travaillons sur la nature et les particularités de la première œuvre littéraire chez divers auteurs contemporains.

L'écriture latino-américaine actuelle qui se situe du *côté des femmes* est un mélange d'autofiction, de récit fantastique, une réécriture littéraire des figures mythiques et historiques, elle se caractérise par un hybridisme volontaire nécessaire à la transmission littéraire. En effet, cette écriture nous offre une lecture de la culture qui altère de façon sensible les repères du système littéraire traditionnel et qui nous donne, en même temps, de nouveaux instruments d'analyses. Le voyage mythique féminin est l'une de ces aventures littéraires, propres à l'écriture de femmes et nous l'observerons à travers les héroïnes touchantes de la *La última niebla*, de la romancière chilienne María Luisa Bombal, et de la « La viajera perdida », de l'écrivaine argentine Noemí Ulla.

María Luisa Bombal est née le 8 juin 1910 à Viña del Mar, au Chili. Elle fait partie du groupe d'intellectuels autour du magazine littéraire « Sur », dirigé par Victoria Ocampo. Ce cercle créatif la pousse vers le travail d'écriture. En 1934 elle écrit son premier roman, *La última niebla*. Après cette première œuvre, vers l'année 1938, elle fait publier les contes: « El árbol », « Lo secreto » et « Las islas nuevas ». En 1941 elle écrit son deuxième et dernier roman, *La amortajada*. Finalement, en 1948 elle écrit son dernier conte, « La historia de María Griselda ».

María Luisa Bombal meurt le 6 mai 1980, en nous laissant une œuvre inachevée. Elle est probablement l'une des romancières, des plus audacieuses du Chili, à laquelle fut refusé le Prix National de Littérature, maintes fois avant que la mort ne la réduise au silence et ne lui arrache cette dernière illusion qui la maintenait en vie.

Noemí Ulla est une écrivaine du Río de la Plata, née en Argentine en 1940. Universitaire, elle a publié des études sur Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, José Hernandez, Juan Carlos Onetti, des essais sur Adolfo Bioy

Casares et Silvina Ocampo (ainsi que des livres d'entretiens avec eux), des romans et des nouvelles. « *La viajera perdida* », publiée en 1974, est considérée par son auteur comme la nouvelle d'entrée en écriture, en effet le premier écrit de Noemí Ulla, le roman *Los que esperan el alba*, est un texte qu'elle préfère aujourd'hui oublier : « una novela que hoy tengo por olvidada ».

Ce récit anodin se laisse glisser vers une forme de « folie » domestique et ordinaire. Toutes les femmes semblent portraiturees en une seule, dans chaque facette de Dalmacia, la protagoniste de la nouvelle, c'est un peu de chaque femme que l'on retrouve. C'est peut-être cela qui rend « *La viajera perdida* » aussi émouvantete.

\*\*\*

Le voyage est un cycle. Il suppose un départ, mais envisage déjà un retour. Cette correspondance binaire est pourtant devenue une notion estropiée. Ou peut-être serait-il plus juste de dire atrophiée. Le voyage contemporain offre la possibilité au voyage de n'être qu'un aller simple. Le départ, par glissement métonymique, peut être envisagé comme un voyage à part entière. L'absence d'un retour effectif, fait de ce terme à double composante, un terme bancal.

Aussi, nous pensons à l'exil. Exil-Cerbère, exil à deux têtes: déracinement physique, mais aussi déportation linguistique. Léila Sebbar, écrivain de l'entre deux langues née d'un père algérien et d'une mère française, est cette terre d'accueil d'exil. Autant de variations littéraires pour tenter de transmettre cet exil à l'autre et surtout de l'expliquer :

Dans l'histoire d'amour de ma mère pour l'Étranger et de mon père pour l'Étrangère, chacun demeure dans sa propre altérité. Et ces altérités ne seront jamais ni dominées ni désintégrées, alors que moi je suis un produit contaminé.

Au-delà du « produit contaminé », il s'agit surtout de la naissance de l'hybride à travers la fusion linguistique, cette langue nouvelle qu'Assia Djebar nomme « langue de l'irréductibilité », ce désir d'enracinement ou de ré-enracinement. Pour Léila Sebbar, l'exil, plus qu'une déchirure, est avant tout un apprentissage. Et les livres permettent de créer des ponts.

La mort est ce « dernier voyage » dont nous ne revenons pas. Ici nous ne pouvons passer à côté de *Feu le Feu* de Michèle Ramond. La mort est l'un des actants principaux du chapitre 2.

« VIOLET. L'enterrement à Orgères », violet, en lettres capitales, une couleur signifiante, celle du corps inerte dans lequel le sang ne circule plus. En effet, Michèle Ramond met en scène l'enterrement d'un ouvrier autour duquel se construit une réflexion sur la mortalité et le

concept d'immortalité. Dans ce roman, une réflexion intéressante revient sur les fondements rationnels du binôme vie/mort : le voyage ne se termine plus au seuil de la mort. Les souvenirs dans lesquels s'inscrivent les actions mémorables : les grandes oeuvres effectuées par la personne décédée du temps de son vivant sont pérennes. Les frontières entre mort et vie se gomment progressivement au profit de l'immortalité. Une possibilité de transgression partielle est envisagée. Le voyage est prolongé certes, mais il reste ancré dans le processus de non-retour.

Toute l'ambiguïté du voyage réside en ce sens sclérosé : car le retour peut aussi, ne l'oublions pas, à lui seul devenir le réel départ ou, devrions-nous dire, le réel point de départ : le retour à soi, cette expression introspective par exemple, ou encore, le retour aux racines

Le *topos* du voyage est intéressant car il est la métaphore de l'entrée en écriture féminine. Il est le déclencheur réel de la prise de plume au féminin. Le texte devient le véhicule d'une réflexion singulière. L'écrivain se reflète dans l'héroïne et entame ainsi un voyage intérieur en quête de son véritable soi. Et la pensée devient le moteur de l'écriture.

Étymologiquement, le mot « *viage* » provient de deux racines : *viatge* et *sesgo*. *Viatge* comme *viage* ouvre la voie, le chemin que l'écho du préfixe « *vía* »<sup>1</sup> laisse préfigurer. « *Viaje* » ouvre la voie d'une lecture à plusieurs voix. *Sesgo* en espagnol possède plusieurs significations relatives aux différents emplois contextuels. L'une de ces significations est « en biais ». Parce que c'est cela aussi lire Noemí Ulla et María Luisa Bombal : déchiffrer plusieurs couches de sens dans un roman qui se lit « en biais ».

Dans *La última niebla*, la brume est une matière primaire si importante que, si nous faisons l'exercice d'enlever tous les passages en rapport avec cet élément, il ne resterait plus rien du texte. Tout comme la protagoniste, le lecteur avance à tâtons dans le brouillard narratif. Les lectures multiples possibles du texte créent l'ambiguïté entre le rêve et la réalité :

La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente a la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba en mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo...

Le brouillard est l'élément propulseur qui fait, chaque fois, sortir de la maison la protagoniste, mais il aussi l'élément capteur, ce qui la retient d'entreprendre une fuite finale et définitive. La brume enveloppe le paysage et le rend angoissant. Une sorte de dramatisation de la sortie de la maison se crée.

Il n'y a pas de ciel, pas d'horizon. Ce lieu exerce une sorte de fascination que la brume stimule. L'héroïne est happée, aspirée. On

passé dans l'autre monde. La dualité du brouillard provoque ainsi chez l'héroïne une vision double – et trouble –, le brouillard joue sur l'idée de cache mais par sa présence il montre aussi ce qui est caché, il est un révélateur.

« La viajera perdida » s'ouvre sur l'œil droit qui louche de Dalmacia. Cet œil capricieux lui crée un complexe tant et si bien qu'il finit par l'absorber, il prend dès l'incipit, intégralement, sa place : « Los ojos son lo que menos aprecio de mi cuerpo [...] sé que el derecho se me desvía. Entonces empiezo a ver mal o a no ver, y me pierdo ».

Il devient l'œil du texte, son centre cataclysmique. L'œil se fait ainsi le passeur entre le *Heimlich* et le *Unheimlich* en raison de la forte symbolisation de la droite et de la gauche qui joue le rôle de plate-forme socio-phallogocentrique : « En los sistemas tradicionales de simbolización, la oposición 'derecha-izquierda' es equivalente a la dicotomía entre el bien y el mal, la fortaleza y la fragilidad, la potencia y la impotencia »<sup>2</sup>. Carl Jung associe le côté droit au rationnel, au conscient, à la logique et à la virilité, tandis que le côté gauche représente l'irrationnel, l'inconscient et le féminin. Il existe des manifestations quotidiennes de la corrélation homme/femme associée au bien/mal. Ces limites établies entre la droite et la gauche, entre le masculin et le féminin ne sont que des expressions culturelles issues d'un système social qui se veut être le reflet d'une territorialité patriarcale. Dans « La viajera perdida », l'œil droit joue un rôle très phallique. Peut-être celui-ci n'est-il que l'hybride d'un père mêlé d'un amant absent ? Le père serait cet amant rêvé conçu sur son modèle.

Cette vision sclérosée de la réalité est métaphorisée par un œil droit qui n'est pas « *derecho* » c'est-à-dire qui n'est pas « conforme ». Et le « *derecho* » est aussi, ne l'oublions pas, le « droit » que l'on prend (en espagnol), mais aussi le droit de qui est « droit » et se comporte avec rectitude, et c'est probablement cette absence de droiture d'esprit que la narratrice essaye de contourner : voir au-delà du visible à l'œil nu. Car la vue est sans cesse biaisée. Biaisée parce que l'œil se fait prisme de la réalité. Reste alors au narrataire à occuper la fonction d'œil et d'oreille qui lui est assignée : pourtant, lui aussi, dans un premier temps est pris au piège.

Lire autrement ou dé-lire, peut-être peut-on se permettre le jeu de mots, car à travers le filtre d'une vue tronquée, et les vapeurs enivrantes de l'alcool, comment ne pas voyager, bercé(e) au sein du délire ?

La diégèse subit ainsi, dès l'entrée en écriture, cette absorption du familial qui va s'achever par *une fermeture à l'iris*, comme dans un film.

Il s'agit de deux écritures de femmes qui se situent dans la fusion du *mouvement* et de l'*errance* qui prend racine dans la *mouvance*. Aussi, le sens introspectif du terme « *vivaje* » se préfigure et le voyage, au-delà de toute signification de départ, de retour ou de non-retour, devient la maison ombilicale du premier recueil. Il est le lieu, mouvant, du commencement.

Entrer en littérature comme on entre dans le monde. Car il s'agit véritablement d'une re-naissance, un topos à la fois familier, étrange et insaisissable.

Le passage dans ce *no man's land* est un voyage, au sens de nouvelle naissance par le sens d'initiation qui lui incombe. Nous retrouvons un véritable désir de re-commencer à naître, de re-naître à la faveur de l'écriture. Ce processus de désenclavement est aussi une forme de « *desnacerse* », de se « dénaître », une assumption de sa propre mort, une expérience mortelle ou trans-mortelle.

Le voyage est alors conçu comme une quête qui a un but, qui va au-delà du dépaysement, même si la voyageuse n'en est pas toujours consciente : il s'agit pour elle de transcender l'immanence de la condition féminine ancrée dans le patriarcat, à travers le voyage de la fiction, comme Énée descendant aux Enfers, et d'en ressortir transformée.

Les deux récits dont la fonction est l'entrée en écriture présentent une structure sous-jacente que Joseph Campbell, dans son étude littéraire et psychanalytique *The Hero With a Thousand Faces*, identifie comme le voyage mythique du héros.

Le voyage mythique est le processus d'initiation du héros en quête d'une nouvelle conception de sa personne et du monde qu'il habite. Ce périple, à caractère sacré, est constitué de trois étapes. La première, le départ, commence par un appel mystique qui révèle un monde surnaturel insoupçonné : le héros ressent la nécessité de quitter son passé et avec lui la demeure familiale et les filiations généalogiques pour accomplir un nouveau destin. La deuxième étape, l'initiation, se manifeste à travers différentes épreuves qui vont forger la personnalité du héros. Une fois que le héros a franchi les obstacles, il obtient une nouvelle connaissance du monde qu'il doit partager avec sa communauté. Il accomplit ainsi la troisième étape : le retour à son lieu d'origine.

Cependant, lorsqu'il s'agit d'une première œuvre dont l'auteur est une femme et dont le personnage principal est une héroïne, le périple mythique se présente autrement. En effet, chez l'héroïne, l'appel de l'aventure ne se présente pas comme la révélation d'un monde surnaturel, mais comme le désir de construire une nouvelle féminité et, pour y parvenir, elle réalisera un voyage d'ordre psychologique.

Le voyage mythique au féminin est donc un voyage introspectif qui peut être conscient ou inconscient. Quand il est conscient, l'héroïne prend la décision de quitter le noyau familial pour trouver son chemin, mais cette entreprise reste en suspens dans la diégèse. Mais, quand le voyage est inconscient, il se réalise à travers le rêve et le délire. C'est le cas pour les deux protagonistes féminines de *La última niebla* et de « *La viajera perdida* ».

« La viajera perdida » s'ouvre sur un oeil. Dalmacia a l'oeil droit qui louche, et cet oeil lui empoisonne la vie. Cet oeil déviant (qui suscite la moquerie de Juan, le frère), l'héroïne tente en vain de le replacer bien droit. Jusqu'au jour où Céleste, la belle-mère, une figure peut-être mariale et emblématique – rappelons que Marie est aussi communément appelée la mère céleste – arrive dans la demeure familiale. Dalmacia a dix ans. Céleste est, alors, la seule à « feindre » de ne pas voir cette perversion optique. À compter de ce jour, l'oeil si longtemps contrôlé se laisse aller plus librement à son manque de droiture.

Dans *La última Niebla*, la narration commence avec l'arrivée d'une protagoniste anonyme et de Daniel, son mari et cousin, chez qui se déroule la nuit de noces.

Cette nuit-là, l'alliance conjugale ne se consomme pas car Daniel abattu pleure la mort récente de son ex-femme. Cette même nuit un terrible destin s'abat donc sur l'héroïne. Elle s'est mariée pour ne pas devenir vieille fille, tandis que son époux, lui, ne l'a épousée que pour s'offrir une vie plus commode et pour remplacer la figure de son ex-femme décédée.

–¿Para qué nos casamos?

–Por casarnos –respondo.

Daniel deja escapar una pequeña risa.

–¿Sabes que has tenido una gran suerte al casarte conmigo?

– Sí, lo sé – replico, cayéndome de sueño.

–¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda?

Me encojo de hombros.

Dans ce contexte de désamour, la vie de l'héroïne s'étire entre la monotonie d'une vie vouée aux tâches ménagères futiles et ses sorties solitaires et bucoliques qui ont lieu dans les bois brumeux qui entourent sa maison.

Aujourd'hui, Dalmacia est une femme d'une cinquantaine d'années, d'apparence jeune (selon elle), enclavée, malgré son âge, dans la maison généalogique et prisonnière de cet oeil contre qui elle livre un combat permanent. Le tissu familial déchiré par la mort d'un père qu'elle affectionnait de façon presque incestueuse, Dalmacia se perd dans les vapeurs de l'alcool.

L'Œdipe suprême est mis en lumière : le père endosse les habits de l'homme que notre héroïne aurait aimé épouser. La perversion de son oeil contamine le texte au point de pervertir l'amour qu'elle éprouve pour son père. Mais l'œil est aussi la droiture. Alors, il fera obstacle à ce penchant incestueux.

... pienso ahora que papá debió ser en su tiempo el amante perfecto, un poco el hombre que él mismo aspiraba para mí. Cuando por fin encontré a ese hombre, yo lo creía así, Celeste tuvo una iluminación, una de esas intuiciones suyas: nunca serás feliz con él me dijo, y aunque me costó mucho apartarme de Juan – se llamaba igual que mi hermano–, tengo una voluntad férrea, y lo conseguí.

La narratrice n'a pas quitté l'utérus du père. Il existe un lien évident entre l'œil déviant et l'amour exclusif d'autrefois pour le père. Le regard de la diégèse la rend petite : l'œil va même jusqu'à exercer sur elle un pouvoir paternel: « Me veo pequeña y nadie puede convencerme de lo contrario ».

Elle se renvoie l'image d'une adolescente. L'image est faussée, biaisée. L'œil fait office de miroir déformant. Elle se voit en éternelle jeune fille. La dualité du personnage est mise en lumière. Dalmacia nous est présentée comme une figure atemporelle, un personnage mythique en ce qu'elle représente la figure féminine à travers les âges. On assiste à une perméabilité entre deux plans de la vie, entre fantasme et réalité :

El recuerdo de cosas tan viejas me hace pensar que ha pasado mucho tiempo, que yo he vivido mucho, pero no debo pensar eso porque sin duda es quitar mérito a la riqueza de mi vida, a la excelencia de mi memoria. Soy joven, y no he vivido aún.

Cette réalité déformée par la perception de son oeil s'amplifie sous les effets de l'alcool qui la font plonger dans le délire. Ce que Campbell identifie comme l'appel de l'aventure se confirme de façon inconsciente. Alors elle rêve au prince charmant : « Amor, amor ¿ En dónde estás? »

Ce sera un réalisateur de cinéma qui l'aimera (rêve-t-elle) parce que, lassé de toutes ses actrices belles et intelligentes, il trouvera en elle les qualités d'une femme simple. Elle se sera en effet tellement cultivée qu'elle créera la surprise, il l'aimera à la folie et le monde entier les enviera.

No sé por qué se me ocurre que mi marido será director de cine, me descubrirá, ellos siempre andan al acecho de una estrella que tenga algo de diferente. [...] Será un matrimonio muy feliz el mío. La gente se morirá de envidia y yo me sentiré la reina del mundo.

De retour de promenade, la protagoniste anonyme de Bombal trouve Régina, l'épouse de son beau-frère, dans les bras d'un autre homme. Cette scène la bouleverse profondément car Régina a, de cette manière, dépassé les limites du mariage pour trouver l'amour et le désir ailleurs. La découverte de l'adultère est la révélation d'un monde insoupçonné dans la réalité.

*L'appel de l'aventure* se manifeste chez l'héroïne de façon inconsciente et libère sa libido refoulée. Cette force pulsionnelle est le leitmotiv qui conduira les deux femmes, l'héroïne anonyme de Bombal et la Dalmacia de Ulla, à entreprendre le voyage mythique au féminin. Alors que l'héroïne bombalienne est en quête de la jouissance érotique à travers l'amour, Dalmacia cherche à travers l'homme aimé, l'image du père sublimé. La perversion de son œil – qui n'est pas droit – provoque l'altération du développement de ses pulsions de petite fille envers son père, qui devient son amant idéal. Mais cette attirance sera refoulée car un œil sur deux est droit et ce dernier ne doit pas manquer de droiture.

La vie de la protagoniste reprend son cours, entre brumes et brouillards, jusqu'au soir où elle se rend chez sa belle-mère accompagnée de Daniel et où, après s'être enivré, elle se réveille brusquement au milieu de la nuit. La chaleur étouffante de l'été la décide à sortir de la maison avec la permission de son époux :

Vago al azar, cruzo avenidas y sigo andando.

No me siento capaz de huir. De huir, ¿cómo?, ¿adónde? [...]

La luz blanca de un farol, luz que la bruma transforma en vaho, baña y empalidece mis manos, alarga mis pies una silueta confusa, que es mi sombra [...] Y he aquí que, de pronto, veo otra sombra junto a la mía [...]

Un hombre está frente a mí, muy cerca de mí. Es joven; unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada, presta a su cara un aspecto casi sobrenatural.

Nous observons dans ce passage que l'errance de l'héroïne est une extension psychique de sa pensée confuse. La fuite se présente comme une option impossible. Elle traduit l'impossibilité de sortir hors de la demeure qui se métaphorise dans la brume, une brume qui donne naissance à l'amant-fantasme.

Dans les deux nouvelles, le périple d'initiation commence comme tout voyage, par la sortie de la maison et l'abandon du noyau familial. Cependant, cet acte banalisé chez le héros, ne l'est pas chez l'héroïne. En effet, pour l'héroïne, quitter la demeure familiale signifie quitter le lieu historique de la fermeture du féminin, la sphère privée du domaine des femmes. Il s'agit donc d'un acte marginal qui remet en question le rôle canonique de la femme sous le joug du patriarcat. Il s'agit aussi d'un passage agressif qui se matérialise par la fuite de la protagoniste.

Néanmoins, pour Dalmacia, la sortie de la maison est provoquée par la déchirure du tissu fusionnel qui l'unissait à son père. Alors que son œil la confine dans une obscurité latente, elle décide de sortir pour « voir » le monde : « Ayer me decidí a ver el mundo ».

Cette sortie est davantage une quête de l'amour qu'une fuite véritable comme c'est le cas chez Bombal. Ainsi, la deuxième étape du voyage

mythique, *l'aventure*, commence à travers l'apparition d'un homme fantasmé pour les deux héroïnes, l'un confiné dans une brume transformatrice, l'autre dans les vapeurs de l'alcool. Cet écran de la réalité est une nouvelle ocellère.

Chez Bombal, l'héroïne se confronte à une inquiétante étrangeté séduisante qui la conduit à son *initiation*, une initiation qui se fera à travers l'acte sexuel et la découverte du plaisir :

Una vez desnuda, permanezco sentada al borde de la cama. Él se aparta y me contempla. Bajo su atenta mirada, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar. Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas. ¡Aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría ya bien recompensada!

La jouissance féminine s'effectue à travers le premier orgasme. Cette plénitude sexuelle offre la possibilité à la protagoniste de devenir propriétaire de son désir en tant que femme acteur. Cette réussite inscrit l'existence de son corps au sein de la fiction.

Dans le cas de Dalmacia, l'initiation est une phase planifiée, quasi pathologique. Pour rencontrer cet amant aimé, elle décide de sortir du cocon familial, parée de sa plus jolie robe, une robe en velours bleu, totalement démodée.

Mi traje de terciopelo azul era lo único que brillaba en ese río de gente. Lo comparé con la ropa de las otras mujeres y vi que el mío tenía el corte perfecto que solo Fernández da a una prenda. Y eso que hace años que lo confeccionó...

Le tissu lourd et épais de la robe joue métaphoriquement le rôle de cache textuel, un cache qui fait écho à cette demie-obscérité provoquée par l'oeil dans l'incipit du texte : « empiezo a no ver o a ver mal ».

La couleur criarde de la robe permet un rendu visible de l'entité féminine jusqu'à présent oblitérée par la lourde toile épaisse noyant toutes les formes féminines. Elle parade, en quête d'un regard, « elle se somme en quelque sorte de relever le déficit du regard »<sup>3</sup>. La vue est, depuis l'entrée en écriture, masquée par les caches que suggèrent les petits pois noirs qui ornent la robe de Dalmacia, et qui jouent métaphoriquement le rôle de tâches aveugles dans la diégèse ; et d'autre part, par cet œil qui louche. Et cela marque la rencontre impossible. Rencontre rêvée. Rencontre délirante avec le prince charmant.

Car cette robe bleue, brillante, biaise le texte et provoque une intertextualité évidente avec le conte de Cendrillon. La robe bleue nous renvoie au dessin de Walt Disney qui dès 1940 pare la jeune femme de

cette robe pour aller au bal, une robe qui attirera l'œil du prince charmant ancré dans l'imaginaire collectif.

Le bleu est aussi la couleur royale, celle qui rend, en espagnol, le prince « charmant », *el príncipe azul*.

Le couple s'endort, mais avant le lever du jour, elle retourne chez Daniel qui dort à poings fermés. Cette aventure n'aura pas mis en branle sa relation maritale. Elle préfère rêver à son amant perdu et ne pas avoir à se confronter à la réalité d'un choix.

À partir de cette nuit-là, la protagoniste ne vit que pour se souvenir, fantasmer et reproduire mille fois cette scène. Au fil des ans, l'évocation de son amant inconnu deviendra sa seule raison de vivre.

Pasan los años. Me miro al espejo y me veo, definitivamente marcadas bajo los ojos, esas pequeñas arrugas que solo me afluían, antes, al reír. Mi seno esta perdiendo su redondez y consistencia de fruto verde. la carne se me pega a los huesos y ya no parezco delgada, sino angulosa. Pero, ¡qué importa! ¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conocí el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez...Tan sólo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos.

À travers ce passage, nous constatons que le voyage initiatique pour l'héroïne se réalise à travers une évasion de la réalité par le biais du délire, de même que chez Noemí Ulla. Ici le rêve éveillé a pour fonction de construire une nouvelle identité chez la protagoniste : une féminité-sujet, propriétaire de son destin et de sa libido.

Cependant, comme nous l'avions prévu, l'accomplissement du voyage mythique au féminin sera empêché.

Un soir d'insomnie, la protagoniste décide de sortir pour se promener à travers le jardin brumeux, en espérant retrouver son amant éternel. Mais Daniel l'empêche de sortir. Elle se révolte et lui fait savoir que ce n'est pas la première fois qu'elle sort seule au milieu de la nuit, qu'elle est déjà sortie avant, ailleurs, dans la ville, une autre nuit, enivrée, et qu'elle avait rencontré un homme, un inconnu silencieux. Daniel lui répond tout simplement qu'elle avait dû rêver. Alors le doute s'immisce dans l'esprit de l'héroïne et, désespérée, elle s'effondre. Elle décide d'oublier son amant et, défaite, elle se laisse envahir par le brouillard des petites occupations de la maison, elle accepte l'inaboutissement de son amour et de son évasion, dans la dernière brume de son existence.

Dalmacia ne parvient pas à sortir de la maison. Car la maison c'est aussi le corps. La « casa », par opposition à son « entorno de afuera », à la vie en société, est l'espace que les femmes s'approprient par filiation, le *modus vivendi* déterminé par le patriarcat. Une frontière se dessine entre les deux sexes, une cartographie générique sexuelle impose les lignes de

division de l'espace socioculturel. La maison devient métamorphique et, d'habitat, elle devient l'habitable du féminin, le « réceptacle »<sup>4</sup> au féminin. Dalmacia devient celle qui reçoit l'oeil. La maison n'est plus cette recomposition du moi. L'oeil devient l'hôte gênant qui finit par s'approprier toutes les maisons : la maison généalogique, mais aussi le corps de Dalmacia. L'oeil prend possession d'elle.

Il y a un glissement, un passage, un voyage de l'état d'être humain, en pleine possession de ses moyens, vers un état presque végétatif. L'oeil pervers provoque la régression de Dalmacia qui se retrouve enclavée dans l'habitable du corps :

Quando eso me da, Celeste me recuerda que con estas manos me lavé la cara y me peiné, que con las piernas recorri la casa, que con mi cintura me arqueé para recoger algo caído debajo de la mesa, pero es inútil, yo sé que soy nada más que un ojo, con él veo, toco, siento, muerdo.

L'œil fait partie intégrante de l'anatomie. Il est inscrit dans un ensemble. Dans la clause, il acquiert son autonomie propre, en ce qu'il apparaît comme déconnecté du reste du corps. IL devient un espace amniotique hybride stérile d'où il sera impossible de renaître. L'œil, déjà par le [o] qui le dessine, devient métaphoriquement ce cloaque dans lequel se retrouve enfermée la protagoniste. Cette dernière est un nouveau foetus qui ne renaîtra pas. L'œil est ce nouvel espace utérin hermétique qui fait régresser l'héroïne au lieu de la développer. Le cycle inverse du développement foetal est mis en marche.

Son œil s'empare de son corps et de son être. Il s'impose au texte. Il devient hybride, monstrueux. Il la pénètre, la possède et l'efface. L'œil qui louche, ce passage dans le *familier inquiétant*, contribue à l'arrachement de l'enveloppe génétique et généalogique de la protagoniste : « Ya lo escucho cómo empieza a ordenarme cosas y cómo yo, fuera de mí, le voy obedeciendo y entregándome. Es casi un descanso ».

Nous pouvons dire que le voyage mythique au féminin est un périple qui ne se conclut pas, dans lequel ne s'inscrira aucun retour.

Nous nous situons alors dans la conception possible du voyage contemporain. Il s'agirait d'un aller simple, dont la destination est la tentative de découverte d'une féminité achevée.

Chez María Luisa Bombal, le voyage de la protagoniste anonyme prend fin lorsqu'elle comprend que son amour n'a été qu'une rencontre rêvée et fantasmée.

Dalmacia, en fin de récit, baisse les bras et arrête la lutte ; contre cet oeil personnifié en guerrier, il n'y a plus rien à faire. Le départ de la maison généalogique n'aura été effectif qu'à travers le délire. Le voyage mythique féminin aura avorté, il est doublement mis à demeure car, outre la maison familiale patriarcale que Dalmacia n'a pu quitter,

L'héroïne se trouve aussi prisonnière de cet oeil, de cette maison métaphorique qui l'annihile. Le voyage est donc biaisé par l'oeil.

Le sens et le rôle de la demeure sont indéfinissables. La demeure est cet espace de construction mais aussi de déconstruction du personnage féminin. La vraie demeure est alors le texte, véritable point de confluence des deux autres demeures, annexes, relais.

Cette mise en correspondance nous a permis de constater que les deux récits présentent un parcours introspectif étroitement lié à la quête de l'identité féminine à travers l'amour. Au cours de cette quête, les deux protagonistes connaîtront une instabilité identitaire dont le rêve et le délire sont l'expression constante et sublime.

---

### Notes

<sup>1</sup> Le terme *vía* en espagnol s'ouvre sur un éventail de trois significations phares : la voie / la route / le passage. Définition du Grand Dictionnaire Larousse Espagnol Français, éd. 1998.

<sup>2</sup> Lucía Guerra, « Ejes de la territorialidad patriarcal », in *La Mujer Fragmentada : Historias de un signo*.

<sup>3</sup> Phrase de Nadia Mekouar, in *L'affirmation du féminin dans El hombre de Adén* de Clara Janés, Colloque GRADIVA, Figures féminines mythiques d'hier et d'aujourd'hui, journée des 8 et 9 juin 2007.

<sup>4</sup> Lucía Guerra, « Fronteras y Antifaces del signo de la mujer », *op cit.*, p. 45.

## La Déesse et le Cyborg

BRIGITTE COMPAIN

*Psychanalyste, Paris*

Je vais essayer de vous raconter quelque chose que l'on peut envisager comme une fiction : celle de la lente gestation du Cyborg. Pour ce faire, j'utilise certains passages du *Cyborg Manifesto* de Donna Haraway<sup>1</sup>. Il s'agit d'un texte politique, qui s'inscrit dans les mouvements anti-naturalistes féministes mais aussi dans un questionnement concernant l'écriture et le langage au sein de notre *très moderne société*. Bien que les questions politiques soient centrales dans son texte, je me borne, dans cet article, à son Cyborg comme invention langagière.

Au moment de prendre ma décision, celle de vous parler dans le cadre du séminaire de Michèle Ramond, je travaillais<sup>2</sup> autour d'un séminaire de J. Lacan<sup>3</sup>, mais avec, comme en réserve, l'invention cyborgienne de D. Haraway. Lors de ce séminaire, Jacques Lacan prononce une conférence, le 22 juin 1955, qu'il intitule : *Psychanalyse et cybernétique ou de la nature du langage*, où il pose alors comme point de ralliement entre l'Homme et la Machine ; le langage.

Entre le texte de 1955 et celui de 1985, il existe un point de jonction, une même tentative : celle de vouloir débiologiser le discours. Pour l'une, celui des féministes, pour l'autre celui d'une certaine lecture des textes de Freud<sup>4</sup>.

Il est donc question de l'image du cyborg et de la transgression des frontières que cette image suppose.

Il est aussi question de ce que cette transgression subvertit : la biologie comme socle de la différence sexuelle.

Il s'agit des frontières constituées par les dualismes que sont : humain/animal, humain/machine, corps/esprit. Ces frontières, rendues perméables par les discours scientifiques et la technologie, viennent interroger la fameuse différence sexuelle au cœur de la dualité, cette fois, Homme/ Femme. Laquelle ne va pas sans ces autres dualités que sont le sexe/le genre et la nature /la culture.

Finalement, le titre de ce propos aurait pu être : Le cyborg : nouvelle figure de l'humain.<sup>5</sup>

Il s'agit, dit-elle, d'un article dont le but est de construire un mythe politique, ironique, fidèle au féminisme, au socialisme et au matérialisme.

Mais elle ajoute : « peut-être plus fidèle à la manière du blasphème, que comme identification et adulation révérencieuse. »

Blasphème : parole qui outrage la divinité ... Biologique.

Que l'on qualifie notre XXI<sup>e</sup> siècle de post-moderne, ou pas, il est certain que l'avènement de la biologie moléculaire a largement contribué à la possible remise en cause de la dualité Homme/Femme. Je fais référence à l'introduction d'un code au cœur du plus intime de la matière vivante, lequel a fortement bousculé nos représentations du vivant. L'écriture de l'ADN est ce code envisagé comme étant le support matériel de l'information héréditaire<sup>6</sup>. Qui dit information héréditaire mobilise un certain nombre de pensées ou de fantasmes : transmission, généalogie, famille, coït...

Cette découverte, celle de l'ADN, vers les années 1950, est le fruit d'aller et retour de savoirs issus de plusieurs disciplines qui sont : les mathématiques, la physique et la biologie. Mais, les sciences dites *humaines* ont été, elles aussi, concernées par ces savoirs issus des sciences dites *dures*. Ainsi que la psychanalyse.

Mon but n'est pas de retracer l'histoire, très complexe, des mouvements féministes aux États-Unis ou en France, il est plutôt de pointer ce qui m'est apparu comme une certaine conjonction entre certains propos de J. Lacan en 1955, et certains aspects du texte de D. Haraway. Cette conjonction qui concerne la débiologisation des discours doit son existence à celle des machines cybernétiques. Lesquelles ont participé au renversement de paradigme qui s'est opéré au début du XX<sup>e</sup>. Il s'agit de la place de la machine pour expliquer le fonctionnement de l'humain.

Jusqu'au XX<sup>e</sup> la machine était le modèle à partir duquel on essayait de comprendre le fonctionnement du corps humain. Puis de manière contemporaine à l'avènement de la biologie moléculaire, de la mécanique quantique, de la cybernétique mais encore à celui d'un certain structuralisme, quelque chose de l'ordre d'une subtile modification s'opère : à la métaphore du corps humain pris comme une machine, se substitue l'incarnation par la machine cybernétique du symbolique pur.

Dans les discours qui amènent la conférence de juin 1955, J. Lacan tient certains propos qui, aujourd'hui, semblent faire figure de prémonition, en regard de certaines élaborations de D. Haraway. En envisageant la machine cybernétique comme incarnation du pur symbolique, il semble parfois avoir perçu, les conséquences des changements inévitables qu'allait subir, ou qu'était en train de subir, l'image du corps humain. Changements, en partie, en lien avec l'introduction de la théorie informatique dans la biologie mais aussi en lien avec la technique.

C'est à ce propos que le texte de Dona Haraway n'est pas sans rejoindre une certaine proposition de J. Lacan : « Nous allons prendre la biologie par antiphrase ».

Voici, pour imaginer ce que j'avance, quelques réflexions issues du *Séminaire 2*<sup>7</sup> :

L'ordre humain se caractérise de ceci : la fonction symbolique intervient à tous les moments et à tous les degrés de son existence.

Ou encore :

La fonction symbolique a des amorces ailleurs que dans l'ordre humain...

En quoi sommes-nous en tant qu'humain, parent de la machine ?

Le sens de la machine, l'usage même que vous faites des termes de machinistes est en train de changer que vous ayez ouvert un bouquin de cybernétique ou pas.

La machine n'est pas humaine, seulement il s'agit de savoir dans le sens où vous l'entendez, si l'Humain est si Humain que ça.

Et encore, Lacan citant Fechner et les phénomènes de la conscience<sup>8</sup>:

Il faut étendre théoriquement et dans l'abstrait la possibilité des phénomènes de conscience, peut-être très au-delà des êtres animés.

Lacan fait un usage à la fois restreint et remarquable de la cybernétique, dans cette conférence.

Restreint car aux seules fins de formaliser la séparation entre Imaginaire et Symbolique, langage et parole. Dans ce cadre, il produira une nouvelle lecture de l'instinct de mort freudien. Et remarquable puisque, malgré tout, il introduit dans ses élaborations la métaphore cybernéticienne qu'il substitue à la métaphore énergétique présente, dans certaines élaborations chez Freud en 1920<sup>9</sup>.

En ceci ils étaient, chacun, bien fils de leur époque.

Mais Lacan n'était pas cognitiviste et, donc, s'il fait alliance avec certains aspects de la cybernétique, c'est pour mieux s'en démarquer et ceci sur un point très précis, que l'on peut presque qualifier de paradigme : c'est la scansion, vivante, côté homme (du fait que justement il est question de *lalangue*) et inerte, côté machine, puisqu'il s'agit d'un code.

Je vais donc essayer de vous raconter quelque chose que l'on peut envisager comme une fiction de la lente gestation du cyborg.

## Qu'est-ce qu'un cyborg ?

Sur le plan de la langue : le cyborg est la contraction linguistique des vocables cybernétiques et organismes. Sur celui de l'imaginaire : ce serait une créature issue de la fusion entre le corps humain, tel que l'imaginaire contemporain se le représente encore (un corps, des organes avec une fonction, et aussi un sexe) et la machine cybernétique.

Le cyborg est donc constitué de trois entités : la chair humaine et des matériaux (matière inerte), les deux étant mus par un langage, c'est-à-dire une syntaxe, un code binaire, le fameux message dont le support est souvent l'électricité dans les machines et serait le corps biologique dans le cyborg.

## Brève présentation de D. Haraway

C'est une historienne des sciences et une critique féministe, qui a longtemps été titulaire de la chaire d'histoire de la conscience à l'université de Californie à Santa Cruz.

Elle est à l'origine de la théorie du cyborg.

Féministe atypique, elle utilise la cybernétique et la biologie qu'elle pense utile pour remettre en cause l'aspect organicisme de la notion de différence sexuelle qui est cette façon de lier corps et appartenance à un sexe : c'est-à-dire croire que l'on est *homme*, ou *femme*, selon que l'on possède un pénis ou un vagin.

En utilisant le terme de cyborg pour l'avènement d'un nouveau sexe ; c'est ce qu'elle suggère, elle inscrit donc le sexe dans la technologie ; celle des machines.

Le cyborg définit une polis technologique partiellement basée sur une révolution des relations sociales dans le oikos, le foyer...

Le cyborg saute le pas de l'unité originelle de l'identification avec la nature au sens occidental. C'est sa promesse illégitime qui devrait conduire à la subversion de sa téléologie comme les guerres des étoiles.

Vous voyez là poindre **l'ironie du propos**, nous y reviendrons.

La technologie moderne, à l'ère de la cybernétique peut-être conçue comme un ensemble de techniques : instruments, machines dont le fonctionnement repose sur un langage formel, le message : un code, une pure syntaxe, une suite de lettres. La technologie, en fait, c'est un discours politique issu de l'alliance de théories (celles des mathématiques, celles de l'information et celles de la logique moderne) et de la technique (construire une machine, trouver un support pour le transport de l'information en général sont des circuits électriques habillés avec des matériaux). Les ordinateurs, par le truchement du mail, sont maintenant un moyen privilégié de communication. Le langage utilisé ressemble à celui que George Orwell appelle le Novlangue dans sa fiction de 1984.

D. Haraway se sert de la technologie, non plus pour opposer *homme / femme*, mais comme site de résistance à cette opposition, et ainsi contourner le vieux débat entre constructivisme (la théorie du genre qui s'appuie sur la division sociale entre *homme* et *femme* pour contrer l'organicisme de la catégorie sexe) et l'essentialisme (qui fonde le sexe sur la biologie : les organes, les chromosomes), débat qui se situe entre les divers courants féministes.

Les transsexuels interrogent, de façon très réelle, cette assimilation d'une identité sexuelle à la biologie et à l'anatomie.

Son texte est à peu près aussi abstrait que le titre qu'elle en a donné, et qui ressemble à un hiéroglyphe. À aucun moment, elle ne décrit réellement comment ce cyborg pourrait être construit, *concrètement*. Si bien qu'il est difficile de se représenter, de s'imaginer cette nouvelle créature (le cyborg) : du moins son fonctionnement du point de vue de la conscience, de la subjectivité, des sentiments ... et de la parole. C'est que, si elle considère le cyborg déjà présent dans la science-fiction, elle considère aussi qu'entre la science-fiction et la réalité, il n'y a pas franchement de frontière. Le cyborg, ce serait donc un Homme (un humain parlant) avec un *pace-maker*, ou un rein artificiel mais aussi bien quelqu'un qui écrit sur son ordinateur, ou encore quelqu'un qui regarde la télévision avec une oreillette et où celle-ci serait considérée comme une prothèse : lien entre corps et machine.

En fait ce texte est abstrait parce qu'il est un pur exercice de rhétorique, qu'elle revendique comme tel. Je la cite : « C'est une stratégie rhétorique ».

Stratégie liée à sa posture, qui est très intéressante par rapport à l'habituelle conception du pouvoir, je parle du pouvoir souverain. Elle ne prétend pas aller contre l'envahissement de la théorie de l'information, et de la cybernétique, ni s'y soumettre, elle choisit de s'en faire des alliées afin de subvertir les catégories habituelles des genres et d'aborder une ultime conséquence de cette subversion : la procréation hors corps biologique et hors coït.

### **L'écriture d'un mythe revendiqué et l'emploi de l'ironie.**

Sur le plan de la définition : l'ironie et l'antiphrase sont des figures de discours qui consistent à faire entendre autre chose que ce que l'on dit.

Leurs fonctions : ce serait une redistribution des choses, se serait aussi, paraît-il, le langage de la passion.

L'emploi de l'ironie peut être considéré comme étant une stratégie rhétorique. Elle concerne la tension à faire tenir ensemble des choses incompatibles, mais nécessaires dans la tenue d'une démonstration.

Et c'est ici, qu'elle rejoint Lacan sur ce point-même de la figure de discours : l'ironie. Elle le rejoint sur cette question qui est celle de

débiologiser le discours, c'est-à-dire d'extraire les métaphores biologiques du discours de la différence sexuelle. Pour D. Haraway, il s'agit donc de détruire le soubassement biologique de la différence sexuelle, et pour cela, elle a recours à la technologie issue de la cybernétique. Pour Lacan, en 1955, il s'agissait de débiologiser le discours de la construction freudienne du principe de plaisir et de relire autrement l'instinct de mort que Freud envisageait, d'ailleurs, comme une spéculation.

Et Lacan inaugure sa relecture par ce propos :

Nous prendrons la biologie par antiphrase, elle n'a rien à faire avec la biologie, c'est quelque chose qui s'inscrit dans le chapitre qui est une certaine manipulation des symboles.<sup>10</sup>

Il s'agit des symboles qui écrivent les formules du trafic des molécules dans le corps.

En 1955, l'objet du séminaire de Lacan est d'envisager l'imaginaire, catégorie qui implique le corps, la libido, l'instinct de mort, la parole à partir du symbolique : le langage.

Et tous deux, Haraway et Lacan, dans leur projet d'évacuer les organes comme synecdoques du corps, rencontrent l'idée habituelle de la mort comme obstacle à leur construction : pour l'un, cela aboutira à extraire l'instinct de mort<sup>11</sup> de l'idée naturelle de la mort, pour l'autre, il s'agira d'interroger la mort dans son statut d'illusion dans l'ère cyborg. De façon indirecte, pour les deux, la mort est envisagée dans son lien à la reproduction sexuelle.

La question est : à 30 ans de distance, comment se fait-il que D. Haraway et Lacan s'y prennent de la même façon pour débiologiser le discours? C'est-à-dire comment se fait-il qu'ils utilisent la même figure de discours, l'ironie (référence à la logique classique) et la même métaphore, la cybernétique (référence à la logique moderne, celle qui a introduit le calcul dans cette discipline)?

Autrement dit, ils tiennent tous deux dans leurs mains la logique classique et la logique moderne. Cependant, il y a déplacement de l'ironie. Pour l'un, elle s'adresse à la biologie classique et permet à Lacan d'utiliser le passage de l'entropie à la néguentropie ; de l'énergétique à l'informatique, de l'intériorité constituée d'organes aux surfaces d'écriture que sont les puces électroniques. Pour l'autre, elle prend acte de ce passage irréversible et elle s'adresse à la cybernétique et à son pouvoir inattendu de subversion.

Bref détour historique<sup>12</sup>. Pour aborder les origines biologiques de la différence des sexes.

De Claude Galien, médecin de l'Antiquité, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il n'y avait qu'un seul sexe : ceci dans le sens où celui de la femme était

envisagé à partir de celui de l'homme. Le sexe de la femme était un pénis inversé, invaginé dans le corps. Galien avait, en fait, une conception topographique de la différence sexuelle. La cause de cet organe inversé, étant, dans le corps de la femme, un manque de chaleur (la chaleur que l'on retrouvera au cœur du débat concernant la Thermodynamique<sup>13</sup> : étude de la transformation de la matière en fonction de l'énergie).

La hiérarchie des sexes, dans le discours, s'appuyait plutôt sur le rôle social attribué aux uns et aux autres.

Au XIX<sup>e</sup> siècle s'est substituée à cette conception la notion de deux sexes incommensurables. Cette nouvelle conception est née des progrès de la science et de la nomination des organes sexuels féminins. Dorénavant les testicules deviennent chez l'homme une synecdoque de leur corps (sorte de métonymie), et de même l'ovaire pour la femme. Les organes de la reproduction deviennent le fondement de la sexualité. Ce qui fait que la différence sexuelle se fonde dans un premier temps sur les organes génitaux avant d'aller, fin XIX<sup>e</sup>, se fonder sur les cellules germinales. Ovules et spermatozoïdes. Pour, au XX<sup>e</sup> aller se loger dans les chromosomes avec la découverte du code génétique.

C'est là que commence à se construire un nouveau lien entre langage et corps, entre langage et différence sexuelle. Ou plus exactement, c'est à cette époque que la notion cybernéticienne de message est introduite en biologie, vers 1950 par le biais de l'invention du code génétique. Lequel code est aussi conçu comme étant une suite de lettres, du style G-U-T ou chaque lettre correspond à un acide aminé, et c'est l'arrangement des lettres qui va produire telle ou telle protéine pour le corps. Mais ce code est aussi la clé de la transmission héréditaire, il est porté par les gènes, par exemple ceux de la différence sexuelle, les fameux X et Y.

En prenant le modèle du code pour principe de la transmission héréditaire, la biologie ouvre la voix à une conception purement informaticienne des êtres vivants. La construction discursive du corps coïncide donc avec le développement de la cybernétique, la notion de message étant ce qui leur est commun. Nous sommes dans les années 50. S'opère là un changement décisif : de la machine comme métaphore de l'humain, on passe à la machine en tant qu'incarnation d'une fonction humaine : le langage. C'est, à peu près à cette époque que se construit le concept d'identité de genre pour faire barrage à celui de sexe naturel.

### **Revenons à D. Haraway**

Sa fiction est une histoire de frontières transgressées. Elle dégage deux frontières en train de se fissurer.

*1) La limite entre humain et animal est transgressée par la technologie, à l'ère de l'informatique.*

Et c'est l'idéologie du déterminisme biologique qui est ainsi remise en question. « Quand ils n'ont pas été transformés en parcs de loisirs, les derniers bastions de la spécificité ont été pollués : ni le langage, ni le comportement social, ni ce qui se passe dans notre tête ne justifie plus de manière vraiment convaincante la séparation de l'humain et de l'animal ».

Il faut ici entendre la conséquence : ce n'est donc plus le langage, le symbolique qui est le paradigme de cette nouvelle créature...

Et Haraway précise que c'est à partir du brouillage de cette frontière que peut naître le mythe du cyborg.

## ***2) La deuxième limite en train de se lézarder se situe entre l'animal/l'humain et la machine***

Le paradigme de la créature, pour notre auteur est la technologie. C'est donc, je l'ai déjà évoqué : l'alliance de la théorie – un langage et de la technique – un savoir-faire. Je la cite :

Les machines pré cybernétiques pouvaient être hantés ; il y a toujours eu dans la machine le spectre du fantôme ... En principe les machines n'étaient pas auto-propulsées, auto-conçues, autonomes. Elles ne pouvaient réaliser le rêve de l'homme, juste le ridiculiser. Aujourd'hui nos machines sont étrangement vivantes, et nous-même étrangement inertes.<sup>14</sup>

La différence entre les automates pré-cybernéticiens et les automates cybernéticiens est que : les premiers ont besoin de la main de l'homme pour fonctionner. Ils avaient pour finalité de reproduire le fonctionnement du corps et prétendaient ressembler à l'humain tandis que les seconds fonctionnent seuls, ils possèdent une mémoire, ce qui leur permet de fonctionner en feed-back. Ils incarnent une fonction : le langage.

D'où, conséquence de cette seconde fissure : la frontière entre ce qui est physique et ce qui ne l'est pas reste floue. Et abolition du corps naturel.

Ce sont les conséquences de la Mécanique quantique qui ont rendu extrêmement fragile la notion de matière et sa dualité entre le vivant et le non vivant. Avec la mécanique quantique, c'est le concept de matière qui est changé : là où nous croyons voir des objets fait de bois, de plastique ...d'organes...nous avons, en fait, affaire à des atomes qui transmettent un message.

Finalement la science la plus dure, celle du chiffre et du nombre, la mécanique quantique traite du domaine de la plus grande confusion des frontières.

Ce qui est aboli dans le monde cyborg c'est la dualité naturel/artificiel, ce qui entraîne l'abolition de la dualité : esprit/corps.

D'où : c'est la certitude que ce qui compte en tant que nature est minée de manière définitive. Et c'est ainsi que le rêve de l'homme se voit réduit au réel des lettres inscrites sur les puces en silicone.

En résumé du monde cyborg pourrait résulter des réalités sociales et corporelles réelles dans lesquelles les gens n'auraient pas peur de leur parenté commune envers les animaux et les machines.

La cause de tous ces grands chambardements : c'est la technologie mise en place de paradigme de toutes les créatures.

Je voudrais revenir au point 2 qui est la frontière entre machine et animal/humain. C'est-à-dire vivant/non vivant et qui entraîne la dualité corps/esprit. Car c'est sur cette frontière, à mon sens que la notion de nature est remise en cause. Ce qui est naturel a toujours été compris comme ce qui n'est pas fabriqué par la main de l'homme : tel, par exemple, le corps humain. Cette position justifie l'idée d'un sexe naturel, et amènera la catégorie culturelle de genre comme contrepoint à celle de sexe naturel. De ce point de vue, il serait intéressant de se pencher sur l'histoire de la construction des automates.<sup>15</sup>

Un survol de cette ancestrale préoccupation.

De tout temps les hommes ont tenté d'expliquer le vivant à l'aide de leurs inventions, c'est le sens de la construction des automates.

Et d'une façon générale, on peut remonter à Aristote, l'assimilation des organismes aux machines : tantôt, l'esclave est pris pour une machine, tantôt, Aristote assimile les organes du mouvement animal à des « organa » c'est-à-dire à des parties de machines de guerre. Par exemple c'est le bras d'une catapulte qui va lancer un projectile<sup>16</sup>.

Au XVII<sup>e</sup>, à l'époque de la mathématisation de l'univers (Newton), le matérialisme consistait à essayer de comprendre le corps humain à partir de la machine, en oubliant que cette machine était construite par l'homme<sup>17</sup>. C'est l'époque des questions philosophiques ; Descartes écrit son ouvrage : « De L'homme » ou il développe sa théorie de l'animal machine. La Mettrie, au XVIII<sup>e</sup>, ira plus loin en éliminant l'âme qu'il réduira à une illusion. C'est son livre – « L'homme machine ». Condillac au XVIII<sup>e</sup> dans son ouvrage : « Le traité des sensations » évoque l'image d'une statue de marbre accédant à la vie par l'acquisition progressive des cinq sens.

Le XVIII<sup>e</sup> est le siècle privilégié des automates à visage humain. Vaucanson invente son joueur de flûte et son canard capable de digérer de la nourriture. Il s'agit alors d'imiter par une machine, non seulement les formes extérieures de la vie, mais encore la fonction biologique interne (le canard de Vaucanson) ou un pouvoir intellectuel (la musicienne).

Dans cette histoire, on prête une âme à l'image de la nôtre à des machines. Ce qui crée un trouble, du fait du mécanisme caché par la

possibilité technique. Wolfgang Von Kempelen construit un automate joueur d'échecs. Précurseur de la machine de Turing<sup>18</sup>, en ce qu'il pose la frontière entre vivant et non vivant en posant la question de savoir si les machines pensent. Le joueur d'échecs sera vendu à un certain Maelzel. Hoffmann écrira une nouvelle inspirée de l'histoire de cet automate : *Les automates*<sup>19</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, en 1836, E. A. Poe écrira « Le joueur d'échecs de Maelzel ». Il compare le joueur d'échecs à la machine à calculer de C. Babbage, dont la collègue était Ada Lovelace<sup>20</sup> qui, elle, compare la machine à calculer de Babbage aux machines Jacquard.

Freud, dans son ouvrage de 1929, *L'inquiétante étrangeté*, s'inspire de *L'homme au sable* d'Hoffmann pour étudier le phénomène de l'*Unheimlich*.

Ce qui d'une certaine façon inscrit S. Freud dans une généalogie fictive de l'histoire des automates : Von Kempelen, Maelzel, Hoffmann, Poe.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le phonographe s'exprime comme un homme mais ressemble à une machine. Il s'agit, alors de vaincre la mort et d'animer la matière inerte. Mais de ces machines mues par une mécanique puis par des moteurs énergétiques, on va passer, au XX<sup>e</sup> siècle, à des machines qui posséderont un dispositif tel qu'elles agiront elles-mêmes sur leur propre fonctionnement, en dehors de toute intervention humaine une fois la machine construite. Ce sont les machines cybernétiques. Elles posséderont une mémoire, un code, un substrat matériel. Les nouveaux automates ne ressemblent plus du tout à l'homme. Par exemple : Les machines à retrait automatique de billets s'appellent des automates. Le mythe s'est résorbé dans le logos mathématique.

Autrement dit on va passer des automates, figures mythiques incarnées dans des machines de bois ou de terre à des automates abstraits incarnant une théorie : celle qui est une traduction abstraite d'une grammaire dans laquelle s'élabore un programme.

C'est Von Newman<sup>21</sup> logicien qui écrit, en 1948, un livre intitulé : « Théorie générale et logique des automates » et Alan Turing<sup>22</sup>, mathématicien qui écrit en 1936 : « Les machines peuvent-elles penser ? »

Ils sont à l'origine des machines cybernétiques. Ce sont eux qui ont transformé la logique en y introduisant un algorithme construit avec une nouvelle logique de calculs.

Un algorithme peut se définir comme une suite de prescriptions précises, une écriture indiquant d'exécuter dans un ordre déterminé une séquence d'opérations réalisables en un nombre fini d'étapes et aboutissant à la solution de tous les problèmes d'un type donné.

Exemple : la recette de cuisine où l'on doit utiliser un certain nombre d'ingrédients dans un ordre déterminé et avec une quantité déterminée.

Quant à Wiener qui invente le terme de cybernétique en 1948, il imagine qu'un jour, on pourra transporter l'humain par des fils télégraphiques. Il utilise la théorie de l'information pour imaginer des machines qui pourront résoudre des problèmes de tous ordres faisant intervenir toutes sortes de disciplines : la biologie, l'économie, la théorie des jeux, la sociologie, l'anthropologie, la psychologie, la linguistique. Il proposa par ailleurs de remplacer la libido (énergie sexuelle quantifiée) par le message<sup>23</sup>.

Le fonctionnement des machines cybernétiques est rendu possible par :

1- L'avènement d'une nouvelle logique, dite moderne parce que son fonctionnement repose sur le calcul. C'est une syntaxe, un code, une suite de lettres. Ce qui permet de donner à la machine une mémoire et le pouvoir d'un fonctionnement autonome.

2- Par la substitution de la négentropie à l'entropie (substitution qui signe le passage de l'énergétique à l'informatique dans l'explication du vivant).

Je ne rentre pas dans les détails mathématiques, physiques et philosophiques de ces notions. Ce n'est que leurs emplois, dans les sciences dites humaines, comme métaphores pour expliquer le vivant, qui m'intéressent.

Nous étions partis de l'idée d'une similitude entre Lacan et Haraway quant à l'utilisation de la logique pour débiologiser le corps. Il s'agit de l'ironie et de la logique moderne. Nous avons aussi repéré que l'ironie se déplaçait d'un texte à l'autre : de 1955 à 1985.

En 1955, Lacan ne s'intéresse pas directement à la notion de différence sexuelle. Il s'agit, cette année-là de façonner un corps en fonction de son triptyque : S.I.R. Ce n'est que vers les années 1970 que Lacan abordera directement la question de la différence sexuelle, en faisant de celle-ci un problème purement logique, détachant ainsi définitivement le sexe du corps biologique.

Ce n'est, à mon avis, qu'en 1975, dans le séminaire *Le Synthome* qu'il enterrera la psychopathologie<sup>24</sup>, en faisant, entre autres, de toute invention, un « synthome » ; le sien étant le réel.

### **Quelques pas de côtés : dans les marges de la psychanalyse**

À propos de la caducité de la barrière vivant / inerte, D. Haraway remarque que l'heure d'écrire la mort de la clinique est arrivée. Ceci en suggérant que l'informatique s'est substituée à l'ère de l'énergétique. Sans doute, par là, prend-elle acte à la fois de la brisure de ladite barrière mais aussi de la remarque de Canguilhem en 1946 : « qu'il n'y a pas de distinction du normal et du pathologique en physique et en mécanique. »

D. Haraway : « Si nous sommes emprisonnés par le langage, pour nous en sortir il faut des poètes, une espèce d'enzyme culturelle pour briser le code.»

C'est donc peut-être en poète<sup>25</sup> qu'elle proclame : « Je préfère être un cyborg qu'une déesse. »

Elle substitue à la déesse, qui renvoie au culte de la Déesse, le cyborg. Par cette substitution de métaphore pour dire la femme, D. Haraway construit plusieurs opérations. Elle invente un nouveau corps : celui que nous connaissons est en général constitué d'organes attaché chacun à une fonction : le cœur pour la circulation du sang, le foie pour la digestion, le cerveau pour penser, les organes génitaux pour le coït avec comme finalité la procréation. Le cyborg, lui, est une créature mythique et technologique née de l'abolition de la frontière entre humain et machine. Et elle en tire les conséquences :

La réplication cyborg est détachée de la reproduction organique... Le cyborg a des ressources imaginaires qui suggèrent quelques accouplements féconds... Le cyborg est une créature dans un monde sans genre.

La déesse qui renvoie au culte primitif de la fertilité et fait de la femme une sorte de divinité naturelle et sacrée se voit remplacée par une créature essentiellement discursive où la procréation n'aurait plus aucun rapport avec l'idée de nature, de rapport sexuel...

Donc, lors du passage de la Déesse à celui de cyborg, c'est la notion de nature comme soubassement de la différence des sexes qui est invalidée, et du coup, est aussi invalidée la procréation comme acte naturel.

Notons que le terme de réplication est un terme spécifique de la biologie moléculaire. La réplication est le mode d'engendrement de la chaîne chromosomique qui est, depuis les années 1940, envisagé comme un code, une écriture. La réplication est un mécanisme de copie automatique.

Nous pouvons donc prendre acte, avec Donna Haraway, du fait que la question de la reproduction pourrait devenir une question de pur langage, détachée de l'idée d'organe, donc de sexe... au sens biologique. Passer par cette fiction semble être, pour Haraway, la seule façon d'interroger les sources essentialistes et organicistes du concept de sexe, mais aussi de celui de genre.

---

<sup>1</sup> D. J. Haraway, *Cyborg manifesto*, in *Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature*, Routledge, New-York, 1991. Il y a plusieurs traductions en français de ce texte. Celle d'Anne Smolar et Séverine Dussolier, celle de M. H Dumas, C.

---

Gould et Nathalie Magnan, école nationale supérieure des Beaux-arts, Paris et celle d' Anne Djoshkoukian, <http://multitudes.samizdat.net/article800.html>. C'est cette dernière traduction que j'utilise principalement.

<sup>2</sup> B. Compain, *Machine et symbolique*, inédit, 2007. Cet article est issu d'une intervention faite le 10 mai 2007 dans le séminaire *La panthère de Lacan : AutismUltd 2007* de Marie-Claude Thomas (elp).

<sup>3</sup> Séminaire de l'année 1954-55, intitulé : *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Sténotypies. Version J. L., voir Site E.L.P. Dans la suite, je nomme ce séminaire, Sem 2.

<sup>4</sup> S. Freud. *Au-delà du principe de plaisir*. P.U.F., Paris, 1920. Texte dans lequel Freud invente l'instinct de mort.

<sup>5</sup> Le mot cyborg est lancé en 1960 par Manfred E. Clynes (neuropsychiatre) et Nathan S. Kline, pour désigner un type d'homme qui pourrait survivre dans l'espace extra-terrestre.

<sup>6</sup> F. Jacob, *La logique du vivant : une histoire de l'hérédité*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>7</sup> Sem 2, 16-02-1955.

<sup>8</sup> Sem 2, 16-02-1955.

<sup>9</sup> Freud, *op. cit.* Le Principe de plaisir, dont la tendance est de maintenir l'organisme dans un certain équilibre garde quelques affinités avec l'énergétique. L'au-Delà, l'instinct de mort, lui, se situe dans une problématique langagière. Lacan reproche aux lecteurs de Freud de ne pas avoir su lire correctement le distinguo entre Principe de plaisir et au-Delà.

<sup>10</sup> Sem 2, 12-01-1955, p. 33. Lacan reproche aux biologistes d'envisager la vie à partir de la mort. Il s'agit d'une référence à l'entropie, qui, dans son interprétation anthropomorphique envisage la mort comme finalité de la vie. Lacan reverse cette vision des choses, notamment dans sa relecture de l'instinct de mort. La vie sera l'expression du désir par l'avènement de la parole.

<sup>11</sup> La compulsion de répétition devient une insistence significative et répétitive. Voir Sem 2.

<sup>12</sup> T. Laqueur, *La fabrique du sexe, Essai sur le corps et le genre en occident*, NRF essais Gallimard, Paris, 1992.

<sup>13</sup> Il s'agit du débat, dans les sciences conjecturales, sur la question de l'entropie et la néguentropie. Voir à ce sujet I. Strengers, *Cosmopolitiques 1*, Ed La découverte, Paris, 2003. Et Evelyn Fox Keller, *Le rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Col. les empêcheurs de tourner en rond, Le Plessis-Robinson, 1999.

<sup>14</sup> D. Haraway, *op. cit.*

<sup>15</sup> Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Vrin, Paris, 2003. D. Haraway a été l'élève de G. Canguilhem. Voir le chapitre – Machine et organisme.

<sup>16</sup> Georges Canguilhem, *Op. cit.*, p. 136, sur quelques considérations relatives aux dualismes : théorie/technique et servile/libéral.

<sup>17</sup> . C'est oublié est dû au fait que dans la construction d'automates à cette époque, l'utilisation de l'énergie (transformation de la matière avec comme conséquence la production d'énergie : une force) produit le mouvement de la machine. Pour des raisons physiques, ce mouvement continue un temps après que l'action humaine se soit arrêtée. D'où l'illusion de leur fonctionnement autonome.

<sup>18</sup> Alan Turing, Jean-Yves Girard, *La machine de Turing*, Ed Seuil, Paris, 1995.

---

<sup>19</sup> Hoffmann, *Les Automates*, 1814. Cet ouvrage où Hoffmann entame l'exploration de l'inquiétant est rédigé un an avant *L'Homme Au Sable*.

<sup>20</sup> Au sujet de cette célèbre inconnue, voir : Nicolas Witkowski, *Trop belles pour le Nobel : Les femmes et la science*, Ed du Seuil, Paris, 2005.

<sup>21</sup> John Von Neumann, *Théorie générale et logique des automates*, Champ Vallon, Seyssel, 1996.

<sup>22</sup> A. Turing, *Op. cit.*

<sup>23</sup> Dans le Sem 2, en 1955, Lacan situe la libido côté imaginaire.

<sup>24</sup> Ce que, en tant qu'élèves de Lacan, nous n'avons pas su réellement faire.

<sup>25</sup> Au sujet du discours qui voyage entre sciences et poésie : B. Compain, « Jorge Cuesta, chimiste écrivain », in Annick Allaigre-Duny (ed), *Jorge Cuesta, Littérature, histoire, psychanalyse*, L'harmattan, Paris, 2006, p. 285-307 et B. Compain « Cuesta : hombre-planta ; La Mettrie : para nada », in *Me cayo el veinte, Revista de psicoanalysis*, n°8 « La fragil ciencia del acto », elp, Mexico, 2003, p. 153-168.

Troisième partie  
Tercera parte

*Les offrandes*  
*Las ofrendas*



## Pour que le jour soit jour

JEANNE HYVRARD  
*Paris*

Pour que le jour soit jour  
Et que la vie se vive  
Il en a fallu  
Des montagnes et des prairies  
Des vaches des fleurs des arbres  
Des clarines des râtaux  
De la terre grattée  
Pleine de cailloux  
Et de chiendent tenace  
Des foins coupés  
Et retournés  
De meules en villages  
De charrettes en vallées  
Et même en granges  
Et greniers isolés  
Des ponts de bois  
Et des torrents gelés  
Des chatons en Février  
Et des framboises en été

Il en a fallu des ancêtres à moi  
Pour m'amener jusqu'ici  
Des alpins des cristallins  
Des crétacés des jurassiques  
Des tanneurs des chaudronniers  
Des charrons et des cabaretiers  
Accompagnés de leurs servantes lavandières  
Cuisinières populaires  
Cantinières  
Nourrices désordonnées  
De porcs et d'enfants  
Dans la même mangeoire  
A seigle et haricot  
A fânes et à ragoût

A pois parfois  
Dans les hivers pauvres et froids  
D'autrefois

Il en a fallu pour que je naisse à mon tour  
Des chemises en lin  
Et des draps brodés  
Des trousseaux et des larmes repliées  
Des retours de guerres  
Et des attentes vaines  
Des coffres de mariage  
Et de grands vaisseliers  
Des costumes de fête  
Avec de lourds ourlets  
Pour prévoir d'avance  
L'usage  
L'usure  
Et même le vieillissement  
Des coiffes de dentelle  
Et de beaux tabliers  
Des brigands qui sait  
Cachés aux gendarmes  
Et peut-être même quelques meurtriers  
Car sans eux le monde  
Ne serait pas le monde

Il en fallu des chemins forestiers  
Des salamandres jaunes sur la terre mouillée  
Des parcours coutumiers  
Et des rêves étouffés  
Pour que le jour soit jour  
Et que la vie se vive

Il en a fallu des consentements donnés  
A la nature du monde  
O l'opaque charnier  
Où chacun vit de tous  
Sans réciprocité

Il en fallu  
Des transformations  
Des explorations  
Des implorations  
Des fornications

Des implantations  
Des transplantations  
Et de la capitalisation  
Des métabolismes errants  
Pour transformer cette chose  
En un état

(Extrait de : *Le jour de gloire*, 1992)



## Nove secuencias do xogo da mariola (Secuencias 1-3)

FÁTIMA RODRÍGUEZ

*Toulouse*

polo taboleiro deserto  
a orde a desorde do tempo  
debaixo do mosaico  
téndese un areal como de felpa  
sen piñeiros nin cunchas nin pingas de alcatrán nin goldrías vivas entre  
os seixos das pozas nin pan para as gaivotas nin crispación de ás sen o  
lene latexar dos longueiróns  
nin cardos estrelados

nin farrapos de gaitas

nin voluble de dunas martirizadas por uns pobres ventos favonios  
sen a pendente friable dos cantís

sen o coitelo das correntes mariñas

só

unhas humildes trazas de sombras  
debuxan o camiño do setentrión  
os ollos percorren docemente esta distancia boreal  
docemente pretenden acadar os ollos  
a chaira taraceada do taboleiro  
falan con linguas túzaras salobres  
así é o ton da ollada no litoral máis noroeste  
nornoroeste  
linguas de ollos que non se dan pechado  
detidos como están na horizontalidade  
na distancia agora menor e máis e máis exigua  
na mínima distancia xa a cegueira  
xesta os seus propios vultos

sombras de formas limpas de volumes  
cor opaca a da ollada

verde con verde  
non hai luz

só  
a península temperada da cor

só  
cor opaca espida  
desposuída das súas criaturas  
cor  
escapada do código universal das cores  
unha bátega fina coma un velo  
coma un velame arriado ou un sudario

só  
este corpo disolto sobre a vaga  
*—non che hai*  
*nadiña*  
*de lus*

\*\*\*

o taboleiro é agora unha marana  
e nós o rolo encorado no cadro  
o cadro é unha illa  
a illa dos mecos e dos maus de voalla  
a illa que che nos foi golsar todos os loitos  
na beiramar  
do mar  
da mar matriz

no matricidio

a illa dos ramalletes de loureiro pendurando das portas

a illa meniña que mexa por ela tanto lle teme ao mestre

a illa que che nos punzou o refulgo coma un enfisema a illa  
ramificada noutras illas alveolada  
no tramallo de veas a bombear teimosas  
nunha memoria mesta verdella  
zumarenta de algas esmagadas

a memoria  
está  
a  
perde  
lo  
pulso

\*\*\*

agora andamos presos nun deserto de celas  
presos nunha retícula de greda seca

arelamos ser lama máis ca lama  
enlargar o trazado do xogo  
do debuxo que che nos deixou ben cuarteada a memoria

xa non é de marana, que é de mariola  
porque andamos de volta  
pequenos  
encolleitos  
xuntiños como ratos  
escapando  
da carreira estacional das constelacións

## Ciudad interior

MINERVA SALADO

*México*

### Retrato invernal

Sólo quedaron caracoles  
se perdieron las fotos      las palabras  
y yacen en el cuenco de mimbre  
aquellos medios tonos  
   negros  
   sepia  
empujados hacia el lecho de sílice  
roídos por la espuma y el yodo  
marcados  
   estriados  
su pequeña coraza retorcida de historias minerales.

Un hombre solitario se masturba en la playa  
dos mujeres pasean con sus perros  
   los sombreros de fieltro apenas se sostienen  
recogen las jeringas usadas en la arena.

Los hoteles secretos han cerrado sus puertas  
el viento frío forjando las ranuras  
Interrumpe las sombras de la tarde.

Es el invierno en Lido.

La playa se despide de sus algarabías  
no hay fogatas      ni gritos      ni carreras  
ni miradas oscuras      ni tanteos      ni apuestas  
   sólo un espectro vela por la arena  
los ausentes regresan con las rachas más fuertes  
vencidas las persianas en los ojos de todos.

El enero de Lido sobreviene.

Los caracoles mudos se encargan de su invierno.

## Caballero en sus trece

El era el único cuerdo de la ciudad  
que se derrumba cual un castillo de naipes  
el único con la verdad bajo su manto  
mientras los barrios enloquecían  
como en manicomio.

El era el pregonero de los sueños  
Y de las añoranzas.  
Su voz cortaba el aire  
no siempre dispuesto  
no siempre inteligible  
pero abierto  
fluido  
esperanzador.

El era el loco más cuerdo de la urbe  
cosmopolita a veces  
náufrago  
guardagujas  
portador de las nuevas  
más añejas del tiempo.

El sabía como encender las farolas  
y a que hora tocarlas  
con sus dedos húmedos.  
Él  
siervo de la tiniebla y de la luz  
caballero de mi ciudad prohibida  
cercada  
fatigada  
confusa

su capa elevándose desde las marejadas  
sobre el malecón  
su melena como crin de caballo  
venida a menos  
en un aire de hidalgo insuficiente.

Su ausencia es un vacío en La Habana  
—un hueco en el ala izquierda del Castillo—  
el espectro de su sombra la nutre cada noche  
bajo las piedras amuralladas  
visiones

que sólo propicia en la encrucijada de la aurora  
a los transeúntes de siempre  
y sus fantasmas.

### **Cojímar**

El que se va  
siempre promete volver  
luego  
la primavera aplasta de aquel lado  
otros tienden la mano  
la yerba crece frente a nuestro patio  
se derrumban los puentes  
y el polvo que levantan  
huele a desasimiento.  
Un humo extraño se eleva en la distancia  
como si viéramos el pan de la niñez  
en el hogar  
fundiéndose en los juegos de los primos.  
Alguno se ha ido sin la quimera de volver  
su bicicleta tras la montaña de arena  
en una tramposa noche de langostas.

(Cojímar  
no fue más que un pedaleo  
no sabíamos donde empezar  
pero seguíamos jadeando.  
Los árboles eran nuestra vigilia  
aún muy lejanos  
pero al alcance de los ojos).

Quien prometió volver  
ha vuelto como un niño  
para siempre.

### **Ciudad a ciegas**

La ciega en la ciudad  
se desdobra como una margarita  
siente que va a crecer su corazón  
bajo el ardor de las velas  
y camina  
camina sobre el agua de los charcos



quién lo puede saber.  
El polvo invade el sitio  
          todo el olor es polvo  
          todo el color del polvo  
sin butacas          ni bancos  
ni imágenes disueltas  
ni siquiera el desgaste de un cartel que se queja.  
Gris el color del día  
ausentes los contrastes.

Y el nombre *Universal* diluido en la sombra  
deseñado          lejano  
huyendo entre las ruinas de la ciudad que fuimos.



## Mujer libre

MANUEL GAHETE

*Córdoba (Espagne)*

Que no haya otra razón más que tu cuerpo  
por el placer de amarme liberado  
ni más ley que tu voz cuando se inflama  
en el ardor del vértigo encendida.

Que no haya mar  
más hondo que tu aliento  
ni más vigor que tu aguerrida sangre  
en el porfiado esqueje de la herida.

Que sepas que me abrasa  
el vientre cada beso  
y me hierven los nervios  
si me rozas.

Soporto que condones el magma de mi orgullo,  
que tu reproche huelgue en las ventanas  
como una flor en pos de deshojarse  
pero no  
que te inclines  
cerrada en la medusa de tu carne  
ni me absueles con esa mansedumbre  
del caloyo perlado por la muerte.

Porque nunca habrá amor si no eres libre,  
si yo he de ser clamor de un río violento  
y tú la sorda piedra que rebota en su cauce.



## Le péril du son

LAURINE ROUSSELET

*Toulouse*

À deux mots sans garrot  
à la mort  
tout enfoncée de veilles  
*le péril du SON sans raison*  
*SPECTRE irrégulier de râles*  
*tirés en mitraille*  
sur la scène du feuillet échanuré  
écorché  
à l'office de la pensée dessillée

sur le vif  
le plaisir de la veine  
bleue  
piquée d'encre  
à la courbure du savoir-vivre  
*mourir quand de nuit aux éclats*

Écliptique la langue de l'instant  
à l'émission des consonnes terreuses  
en querelle

*l'accident des ventres*  
*tour à tour suicidaire*  
*dans le bleu du ciel à s'étendre*

*Le chiffre discursif en fuite orgastique*  
à la taille colossale de l'écrit  
en ses cavités citées  
du toucher cinglé

la mécanique des corps  
par ré  
ci  
ta  
tif suffocant  
qui s'étreignent  
à pleine bouche  
*dans les marécages de l'absence*  
*au style noir de l'œil fou*

Bleue la cadence blessée  
de la veine  
disparate au palais  
claquante à coucher  
le désir  
en délit de chance quadrillée  
sur le papier  
et  
sous les tissus sanguins  
– sable de l'alphabet

Disjonctif le théâtre des heures  
ponctué par de trop petits futurs  
à particules déjà usitées

Sur le pavé mouillé de sang  
dissous  
dans l'éblouissement des jours  
à contre sens du présent  
exempt

*la déperdition  
au cours de la durée fracturée*

L'âge du sujet  
déguisé par mensonge  
en une pluie de plaies disloquées  
à soi-même  
dès lors conjugué  
de moitié

À se perdre  
dans la transparence de la criée  
l'éloquence du penser  
rusé  
à l'espace commotionné  
à l'astuce ataxique composée

*À la culbute*  
*les vertèbres*  
*du poème décompensé*  
à naitre de passage  
un péril implosé  
sans creuset

À l'objectif avoué sévère  
avant de mourir  
la voix excavée par instinct  
qui scande  
à la verticale

*la syntaxe  
expulsée  
de la si douce harmonie*

ses locutions à l'envers  
disposées à rassembler  
les organes du temps  
par frottements

Par incision du sens  
conversent en coma  
sous le contreseing de la langue  
à l'odeur du temps annulé

*le réel et sa croûte*  
*en points de couture*  
sur la table anesthésiés  
à rebours cisailés  
par césure

Sans controverse  
le dessus  
le dessous de la page  
aux extrémités enfoncées

Le sort en discorde  
des bruits du thorax  
ouvert au vent  
qui se presse  
à saigner de nuit  
*en son sommet nord*  
*en son sommet mort*  
pour se jeter du haut  
à l'aube

Par équité physique du secret  
sur l'échiquier  
des portées alignées  
à jouer  
en clés

la rencontre des peaux  
en décoction de tons  
au  
coloris chaud  
de la parole préposée  
*du faire la mort*  
*du faire l'amour*  
et  
sous escorte du chant  
pour vivre encore

*La sueur pour la sœur*  
*dans la douleur de la discute*  
par ses mains  
soudain  
qui s'expliquent au loin  
de ne plus vouloir se pendre



# Qu'est-ce que la Poésie en DémocraZY ?

RENÉ AGOSTINI  
*Arignon*

*Il faut en finir avec les idées*  
nous a dit un de ces grands hommes  
modèle breveté...

s'il n'y a plus d'idées  
on n'aura plus besoin  
de quitter la caverne.

mes oreilles bourdonnent encore  
du dernier salon, caverne dans la caverne,  
où ça parlait trop bien pour moi

quand exactement et comment  
est-ce que les animaux savants  
deviennent... animaux savants ?

comment exactement et pourquoi  
les animaux savants animaux savants  
deviennent-ils hommes de pouvoir c'est-à-dire bons soldats ?

Villon, Rimbaud, Artaud,  
Vous nous manquez, venez donc nous hanter !...  
-il y a quand même ces poètes de la Vie

qui ne publient et n'écrivent jamais rien  
que le coeur sur les lignes  
de la paume de leurs mains...

mais revenez quand même  
je vous en prie, pour nous hanter, nous hanter tous,  
Villon, Rimbaud, Artaud et vos semblables !

il y a beaucoup de vents et pas de Feu  
il y a beaucoup de fumées et pas de Feu  
entre vents et fumées ça fait de beaux

motifs décoratifs au ciel de la caverne  
mais il fait froid  
et on étouffe

il y a quand même, rares et inaperçues,  
de belles griffes d'éclairs  
qui gravent quelque chose ici et là

à même la pierre du ciel de la caverne  
-pour le moment c'est illisible, incompréhensible  
mais une gravure perce parfois jusqu'au ciel interdit

la Lumière entre par la fissure  
à force, à force ça fera peut-être  
des rayons croisés, des rayons convergents

aux écritures du Feu et de la Lumière  
la caverne éclairée et surtout les esprits  
on pourra déchiffrer les nouveaux hiéroglyphes  
de l'ancien nouveau monde non encore advenu

en attendant on lit, on fouille, chez soi,  
au fond de soi, dans l'univers  
on rencontre un grand poète en bleu de chauffe  
au zinc d'un bistro moche et sale  
en attendant on vit, on va, on aime la Terre  
on a le sang en Feu et le Vent dans les veines

il est plus important d'être au Monde  
dans le sens de la Présence et de l'Appartenance  
que d'être de *ce monde*... QUOIQU'...

la question me hante  
et je la chante ici :  
qu'est-ce que la Poésie  
en  
démocraZY ?

*Texte écrit dans le TGV Avignon-Paris, le 8-6-07  
et lu au Colegio de España, le 9-6-07*

## Regards du dedans et du dehors

FRANÇOISE GANGE

*Paris*

### Lettre au petit garçon qui deviendra un homme

Ne te moque jamais d'une femme  
grimée, poudrée, bouche et yeux peints,  
cheveux décolorés pour cacher la vieille qui vient  
ou coupés courts comme un garçon,  
flamboyants roux, blancs, roses, verts,  
permanents, coiffures « en banane » ou « en pétard » ;  
démarche chaloupée sur des hauts talons qui raidissent les chevilles,  
ou marche pressée basket aux pieds, le regard ailleurs,  
toujours ailleurs.  
Vêtue de jupes fendues sur des jambes pas toujours belles, pas toujours  
fines,  
ou moulée dans un futaux hanches trop étroites,  
ne te moque jamais d'une femme :  
elle s'arrange avec les pauvres rôles que la société des hommes lui a  
laissé,  
lui a assigné ;  
pour leur plaire, les exciter, les flatter, leur plaire encore, leur plaire  
toujours.  
Boucles d'oreille, bracelets, anneaux, parfois « colliers de chien »,  
Anneaux, anneaux partout pour les adeptes du « piercing »,  
Elle s'arrange avec ce que les hommes lui ont laissé  
pour rôle dans leur histoire.

Parfois révoltée, parfois honteuse  
ou encore s'appliquant à revendiquer haut et fort ce rôle de  
prostituée/servante,  
par crainte de n'en pas trouver d'autre ;  
souvent éreintée, poussant caddie ou portant cabas,  
courant conduire les enfants ici ou là,  
revenant près du fourneau éplucher les légumes du soir,  
ou rentrant seule après le travail d'une journée,  
dans tous les cas débarrassant la table du dîner,

tandis que dans le poste de télévision pérorant à tour de rôle les grands mâles dominants.

Faire la femme, la servante ou la prostituée, c'est leur plaisir.

Jouer à l'homme, c'est à coup sûr les agacer, les menacer.

Elle oscille, balance entre des identités qui ne la concernent pas, qui lui ont été dictés par une société bâtie sans elle.

Elle rêve de beauté dans ce monde laid.

Elle rêve d'amour dans ce monde de guerres.

Elle rêve de qualité dans ce monde de chiffres.

Elle rêve de joie et de fraternité dans ce monde de rentabilité.

Elle ose à peine rêver de responsabilité partagée dans ce monde de pouvoirs accaparés.

*Paris, mai 98*

## **Le Silence et le Verbe**

La parole est toujours victorieuse.

Le silence sacré est vaincu.

Parler c'est vaincre.

La parole est une arme,

Le Verbe des Dieux

Est ce qui a permis de triompher du divin féminin.

"Je suis le plus grand, le plus fort" ont-t-il clamés chacun à leur tour

Puis Yahvé : -Je suis le seul, l'Unique,

Je suis le Dieu Jaloux.

-Et de quoi serait-il jaloux, s'il n'y avait eu personne avant lui..., a plaisanté douloureusement et en aparté, la Déesse évincée.

Elle dont le corps était le Silence divin :

Silence rougeoyant des premières lueurs du matin ;

Silence doré de midi écrasé de chaleur, en été ;

Silence du crépuscule calme, avant la nuit.

L'hiver, silence feutré de la neige.

Silence qui retombe autour du craquement des feuilles tombées, à l'automne.

Silence des temples, après l'appel des cloches de bronze, des trompes et des gongs.

Ses fils et ses filles tournés vers Elle, la Lumière de la lampe, la Lampe.

C'est dans ces silences qu'ils pouvaient la voir.

Dans cette aparté qu'Elle les habitait.

*Vézénobres, été 2000*

## Algérie et Afghanistan

Si toutes les femmes retournaient à la maison,  
les hommes pourraient continuer à être dehors entre eux.  
Larges barbes ostensibles contre visages voilés.  
Vociférations et ordres aboyés contre murmures et silence.  
Culs en l'air solidaires de l'Islam au masculin,  
au moment de la prière.  
Et que les femmes chantent pour Dieu derrière les moucharabiehs,  
qui s'en soucieraient ?

Quel est ce Dieu au nom duquel on égorge ?  
Au nom duquel on viole,  
aujourd'hui comme hier ?  
Il s'appelle virilité conquérante,  
patriarcat guerrier,  
Deuxième âge de l'humanité,  
après les temps du Tout-sacré,  
corps de la Mère divine.

*Vézénobres, été 2000*

## Le Serpent de Sagesse

Je lisais dans le hamac,  
quand le tapis des fleurs tombées de l'acacia  
a bougé.  
En est sortie une couleuvre au collier noir avec du rouge.  
Prudente, elle s'est arrêtée net en me voyant.  
Comme je n'ai pas sourcillé,  
elle a glissé vers la planche des basiliques  
qu'elle a traversé, à peine inquiète, tête dressée.  
Puis je l'ai vue boire la flaque de lait  
qui restait dans l'assiette du chat.  
Quand j'ai voulu me lever,  
elle a disparu sans hâte dans les fougères.

*Marigny, été 96*

## Sur l'âge qui vient

J'ai eu trente ans dans ce miroir,  
Il n'en reste rien. Le visage que j'y vois aujourd'hui,  
Je ne le reconnais pas.  
Une figure ronde de cinquante ans  
Avec des yeux plus petits dans une tête plus large ;  
Les commissures des lèvres qui tombent  
Comme dans une envie de pleurer.  
Mais c'est une farce ; à l'intérieur je ris  
En attendant que tombe le masque  
Qui s'est plaqué par jeu sur mon visage de trente ans,  
Celui que je connais.

*Paris en octobre 97*

## Les enfants de l'an 2000

En l'an 2000, ils auront dix ans, douze ans ou quatorze,  
Les libres enfants d'aujourd'hui, ceux que rien n'étonne.  
"Ce soir, j'ai fait la connaissance de Papy et de sa copine"  
dit Océane, sept ans, à sa maman au téléphone.  
Elle qui a connu son papa quand elle avait six ans ;  
Car sa maman vivait avec un autre monsieur,  
Le père de son petit frère  
Dont elle a toujours su qu'il n'était pas le sien.

Son papa à elle, vivait loin du sud où elle habite.  
Elle demandait parfois à sa maman : "Comment il est ?"  
Puis un jour : "Où il est ?"  
Et c'est alors que son papa, qui avait disparu de la vie de maman,  
A su qu'il avait fait une petite Océane :  
Par un coup de fil.

Depuis, Océane vient en vacance chez lui, comme aujourd'hui,  
Et elle n'en finit pas de découvrir ses nouveaux parents.  
Aux vacances d'été sa mamy,  
A la toussaint deux tontons,  
Une tantine aux vacances de neige  
Et maintenant, aux vacances de Pâques, son papy  
Divorcé de sa mamy et remarié il y a longtemps.  
Mais Océane se moque bien du mariage :  
Elle a assez à faire pour retenir les noms et les visages  
De cette parentèle qui se découvre comme dans un jeu de l'Oie.

La copine de Papy est sympa,  
La preuve : Océane lui a dit "Tu es comme une tata"  
Puis grimant sur ses genoux après le repas : "Tu es comme ma maman,  
endors-moi."  
Il était tard et la petite fille s'est endormie,  
Avec dans sa tête la "boîte à chapeau"  
De "Polly Pocket" qu'elle avait reçu en cadeau.

*Avril 98, à Paris*

### **Maison à vendre**

La maison va être vendue.  
Le futur acheteur dit :  
"A la place de l'appentis,  
On fera un séjour...  
Et la femme : "Dans la cuisine, on cassera  
La grande table de ciment aux petits carreaux de couleur.  
Dans le bureau, on mettra une salle de bain,  
Ca fera une quatrième chambre.

Moi j'écoute et mon coeur crie.  
Mais ma maison est à vendre.

*Marigny, printemps 97*

### **Initiation**

Un jour la maladie m'a prise et  
j'ai su qu'il fallait m'alléger, changer de vie.

Je me suis agrandie, assouplie,  
J'ai laissé derrière ma vieille peau, de quand j'étais jeune.  
Et maintenant, au diable l'ambition de faire savoir que je suis là :  
j'y suis, c'est tout.

*Paris, mars 2002*

### **Union primitive**

L'union des pierres et de l'arbre  
Parle d'un très ancien mariage.  
Un mariage de quand l'amour  
Remplissait la terre.

Aux temps lointains où l'homme était arbre,  
Généreux et plein de sève  
Et où la femme était pierre,  
Soyeuse et solide,  
bijoux et abri.

*Larchant, mars 99*

### **Figue et Figuier**

Le figuier est l'Arbre à lait,  
Vénééré en Inde comme abritant la Déesse,  
la Mère des Destins  
à laquelle vient s'unir le Serpent de sagesse  
sorti voluptueusement du fond du jardin.

La figue est un sexe rougi  
Qu'on mord à pleines dents  
En se souvenant vaguement  
Des fêtes barbares,  
Quand la grave humanité  
Souriait au bord du temps qui passe  
Connaissant que tout est sacré,  
Corps de la vaste Mère.

Les minuscules grains clairs  
gorgés de sève  
dans la figue rouge,  
sont les germes de connaissance  
qu'on trouve au coeur du fruit  
Si cherchant la lumière,  
on prend le temps de l'ouvrir  
et de se recueillir avant de le manger.

*Vézénobres, été 2001*

### **Le jardin des méditations**

Je rêvais d'un jardin solitaire et caché  
Où je pourrais m'asseoir sous les arbres  
et écouter à satiété le bruit de l'eau et du vent,  
les chants d'oiseaux, tout en buvant l'immensité du ciel.

Allant marcher en montagne

un matin du mois de mars,  
j'ai été guidée mystérieusement vers lui  
Comme si j'avais rendez-vous dans un lieu familier.

J'ai grimpé la pente raide de terre rouge sous les pins,  
jusqu'à un à-plat.  
Deux énormes pierres empilées formaient un seuil que j'ai franchi.  
Quelques marches d'un ancien escalier descendaient dans un champ  
d'herbe sèche, épaisse et drue après l'hiver,  
enclos d'un mur encore debout, bordé sur son pourtour par une  
banquette en pierres  
construite pour des assemblées d'un autre âge.

Je flânais en pensant à ces assemblées, quand mon rêve de jardin secret  
m'est revenu.  
Je me suis levée presque sans m'en apercevoir.  
J'ai traversé le champ, escaladé le mur  
et trouvé dans les bruyères un sentier qui menait au lit en pente du  
ruisseau dévalant de la montagne en petites cascades,  
dans une succession de vasques assez larges.

Sans hésiter, je suis montée par le lit de la rivière presque à pic,  
en me hissant des mains aux euphorbes tachetées des bords en terrasse.  
A un endroit, l'eau couvrait toute la roche devenue glissante.  
J'ai pris à droite une corniche étroite en surplomb, bordé d'oliviers  
nouveaux.  
Le jardin m'appelait.  
Je savais, dans une impatience soudaine, que j'y étais presque.

Je l'ai découvert en plein midi, dans le bourdonnement des abeilles du  
printemps.  
Deux cerisiers offraient leur nectar de fleurs aux insectes alourdis.

Il s'étagé en deux terrasses reliées par un escalier disjoint.  
Sur la première, un bassin creusé dans la pierre servait jadis à recueillir  
l'eau du ruisseau amenée par un canal à demi asséché où pousse toujours  
du cresson sauvage.  
Les sangliers de la forêt y avaient labouré la terre  
que je n'ai eu qu'à aplanir avec une vieille planche abandonnée là  
pour m'asseoir à l'ombre.  
De la deuxième, arrondie au dessus de l'eau,  
On voit les cîmes bleues d'en face à hauteur de regard.  
Un haut buisson d'églantine emmêlée fait une ombre délicate  
Sur le sol d'herbe aux mottes épaisses comme un moelleux tapis.

Depuis ce jour, j'ai un jardin secret en montagne.  
Avec un bassin d'eau claire au bas de la pente pour méditer à l'ombre  
d'un buisson d'ifs,  
en observant du coin de l'oeil les têtards veloutés, les puces à têtes  
camouflées et les araignées abstraites.

C'est là que je vais lorsque j'ai besoin de retrouver l'amour léger.

*Mars 2004*

### **Graines de livres**

Carnets de notes noircis d'une écriture serrée,  
Tantôt enthousiaste tantôt révoltée, pressée,  
aux lettres mal formées.  
Parfois au contraire,  
mots bien alignés d'une brève pensée calmement exprimée,  
comme un mandala.  
Avec des surlignages de couleur dans les textes,  
pour retrouver ce qui est important.  
Carnet bleu pour le plus urgent.  
Couverture verte pour ce qui est en train.  
Orange pour plus tard.  
Classeur pour les documents précieux :  
articles de journaux, bribes de livres ou de mythes  
qui pourront servir de départ aux écrits à venir.

Ce jour là, je relisais, tout à la file depuis des heures,  
pour trouver le commencement du nouveau livre  
qui se dérobaît.  
Par moment, enfiévrée, emportée par un élan :  
le début du livre, je le tenais.  
Puis, angoissée : et si c'était ici plutôt qu'il fallait commencer ?  
Mais non : ne pas tout mélanger ;  
Ramasser son sujet....

C'est à ce moment là que levant la tête,  
j'ai découvert les plumes blanches qui voltigeaient,  
serrées, derrière la fenêtre.  
Les toits étaient déjà recouverts,  
Et les sillons de la terre d'hiver, ensemenés de poudre légère  
sur les collines alentour.  
Une mésange à tête noire sautillait,  
d'un pas frigorifié, sur le rebord de la fenêtre

où j'avais oublié de remettre des graines,  
et je m'aperçus que l'eau du petit bol était gelée.

Prétextant aussitôt l'urgence de la situation  
pour me défiler,  
je suis descendue chercher les provisions  
pour l'oiseau têtue et affamé.

Après l'avoir nourri et abreuvé, j'ai bien dû constater  
Que la magie de la neige avait effacé mon impatience  
et tout désir d'écriture.

J'éteignis l'ordinateur, rangeai les carnets en tas  
et sortis dehors, joyeusement, à la rencontre du Mystère  
renouvelé : le silence, oubli et paix,  
qui s'installent dès que la neige tombe.

*Forcalquier, janvier 2006*



Impreso en el mes de marzo de 2008  
en los talleres de Factoría de Textos, S.A. de C.V.  
Rumania # 605, Colonia Portales,  
C. P. 03300, México, D. F.  
Tél. 5243-8043  
5243-8073



**ILLUSTRATIONS**  
**ILUSTRACIONES**



Fig. 1. *Ménade dansant*. Copie d'un original grec attribué à Callimaque (vers 425-400 avant J.-C.), fin du II<sup>e</sup> siècle, Rome, Museo dei Conservatori.

Marbre H. 1,435 m.

Retour / Regresar



Fig. 2. *Jeune fille spartiate dansant*, d'après Callimaque,  
Berlin, Bodemuseum.  
Retour / Regresar



Fig. 1. Notre-Dame de Sescas de Bourisp, *Cavalcade des péchés capitaux*, vers 1599-1592 (cliché M. S.-G.).

Retour / Regresar



Fig. 2. Notre-Dame de Sescas de Bourisp, *Tentation d'Adam et Eve*, vers 1599-1592 (cliché M. S.-G.).

Retour / Regresar



Fig. 3. Notre-Dame de Sescas de Bourisp, *Crucifixion*, vers 1599-1592 (cliché M. S.-G.).  
Retour / Regresar



Fig. 4. Notre-Dame de Jézeau, *Jugement dernier*, vers 1565 (cliché M. S.-G.).  
Retour / Regresar



Fig. 5. Notre-Dame de Sescas de Bourisp, *Assemblée de saints*, vers 1599-1592  
(cliché M. S.-G.).  
Retour / Regresar



Fig. 6. San-Juan-Bautista de San-Juan de Toledo de la Nata, *Saint Saturnin*, 1599 (cliché M. S.-G.).

Retour / Regresar



Fig. 7. Saint Etienne de Gouaux, *Sainte Véronique*, 1593-1599 (cliché M. S.-G.).  
Retour / Regresar



Fig. 8. Raphaël, Palais du Vatican, Chambre de la Signature,  
*L'École d'Athènes*, 1508-1511  
Retour / Regresar



Fig. 9. Michel-Ange, Palais du Vatican, Chapelle Sixtine,  
*Voûte de la chapelle*, vers 1508.  
Retour / Regresar

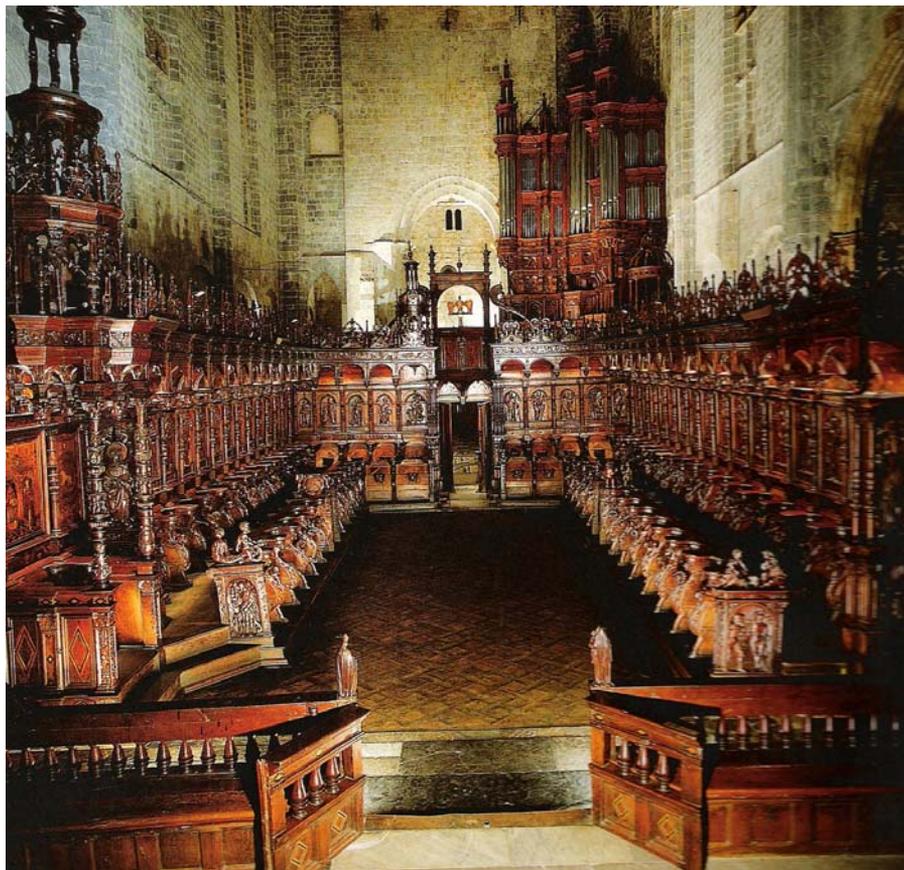


Fig. 10. Choeur de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges,  
1535-1550, (cliché Michel Escourbiac).  
Retour / Regresar



Fig. 11. Choeur de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges,  
*Sibylle d'Érythrée*, 1535-1550 (cliché Michel Escourbiac).

Retour / Regresar

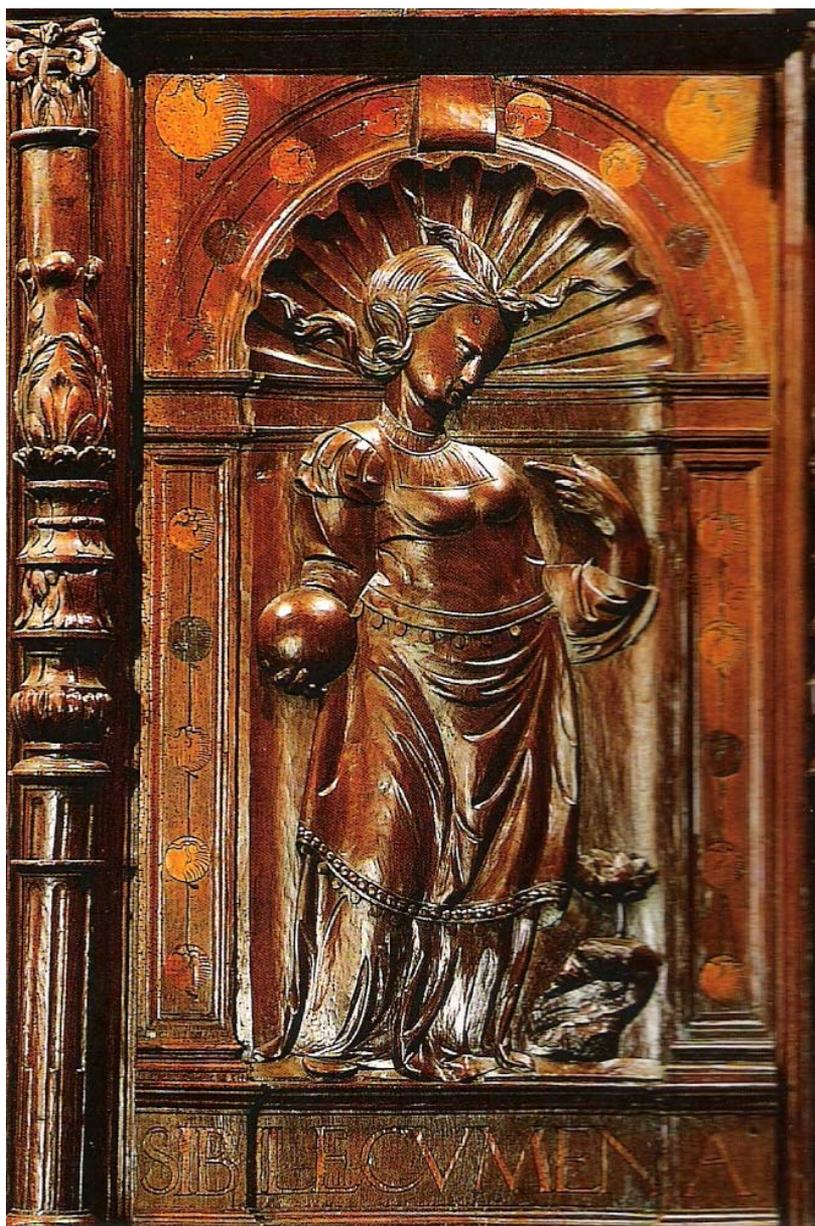


Fig. 12. Choeur de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges, *Sibylle de Cumae*, 1535-1550 (cliché Michel Escourbiac).

Retour / Regresar



Fig. 13. Saint-Savin en Lavedan, face orientale du buffet d'orgue, *Assemblée de prophètes et de sibylles*, 1557 (cliché M. S.-G.).

Retour / Regresar



Fig. 14. Saint-Savin en Lavedan, face orientale du buffet d'orgue, *Assemblée de prophètes et de sibylles*, 1557 (cliché M. S.-G.).

Retour / Regresar



Fig. 15. Saint-Martin de Sariat-Magnoac, voûte du chœur, *Assemblée de prophètes et de sibylles*, XVI<sup>e</sup> siècle (cliché M. S.-G.).

Retour / Regresar



Fig. 16. Saint-Martin de Sariat-Magnoac, voûte du chœur, *Assemblée de prophètes et de sibylles*, XVI<sup>e</sup> siècle (cliché M. S.-G.).

Retour / Regresar



Fig. 17. Saint-Martin de Sariaç-Magnoac, voûte du chœur,  
*Sibylle européenne*, XVI<sup>e</sup> siècle (cliché M. S.-G.).

Retour / Regresar



Fig. 18. Eglise de l'Assomption de la Vierge de Sentein, voûte de la nef,  
*Sibylle de Samos*, première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (cliché M. S.-G.).  
Retour / Regresar (71) (76)



Fig. 19. Eglise de l'Assomption de la Vierge de Sentein, voûte de la nef,  
*Assemblée de sibylles*, première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (cliché M. S.-G.).  
Retour / Regresar (71) (76)



Fig. 20. Eglise de l'Assomption de la Vierge de Sentein, voûte de la nef,  
*Sibylle européenne*, première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (cliché M. S.-G.).  
Retour / Regresar (71) (76)

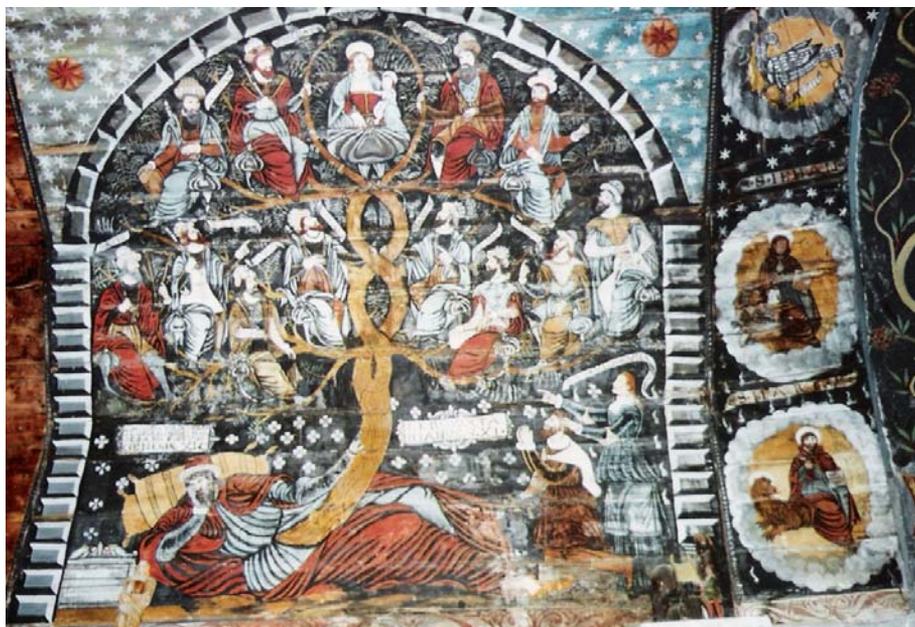


Fig. 21. Saint-Mercurial de Vielle-Louron, voûte lambrissée de la nef,  
*Arbre de Jessé*, vers 1600 (cliché M. S.-G.).  
Retour / Regresar (72) (73)



Fig. 22. Saint-Mercurial de Vielle-Louron, voûte lambrissée de la nef,  
*Auguste et la sibylle*, vers 1600 (cliché M. S.-G.).

Retour / Regresar



Fig. 23. Rogier van der Weyden, *Triptyque de la Nativité*, Berlin, vers 1445-1448  
(d'après S. Kemperdick, Cologne, Könemann, 2000, p. 60).

Retour / Regresar

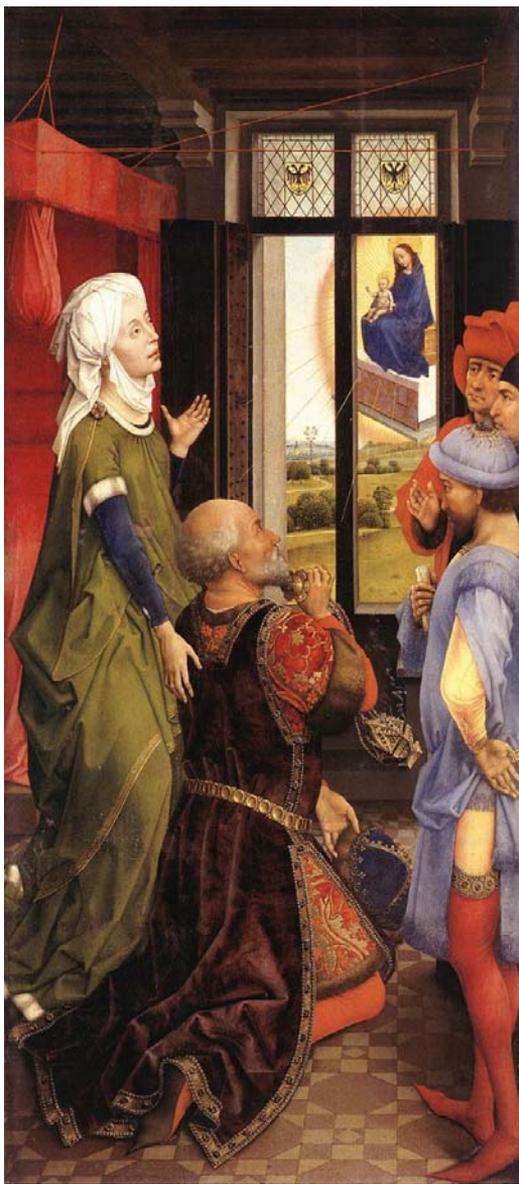


Fig. 24. R. v. d. Weyden, Triptyque de la Nativité, *Auguste et la sibylle*, Berlin, vers 1445-1448 (d'ap. S. Kemperdick, Cologne, Könemann, 2000, p. 60).

Retour / Regresar



Fig. 25. Antoine Caron, *L'empereur Auguste et la sibylle de Tibur*, Louvre, vers 1580 (d'après J. Ehrmann, Paris, Flammarion, 1986, p. 129-134).

Retour / Regresar



Fig. 26. Cathédrale Sainte-Marie d'Auch, verrière, *Auguste et la sibylle*  
(cliché M. S.-G.).  
Retour / Regresar



Fig. 27. Salvador d'Úbeda, portail de la sacristie, *Auguste et la sibylle de Cumés*, 1450-1543 (d'après J. Montes Bardo, Úbeda, 2002, p. 136).

Retour / Regresar



Fig. 28. Salvador d'Úbeda, portail de la sacristie, *Auguste et la sibylle de Cumès*, 1450-1543 (croquis d'après A. Turcat, Toulouse, 1992, p. 537).

Retour / Regresar



Fig. 29. Buffet de l'orgue de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges, avant 1550 (cliché Michel Escourbiac).

Retour / Regresar (74) (76)



Fig. 30. Saint-Brice de Guchen, paroi occidentale de la nef, *Hercule*,  
vers 1601-1602 (cliché M. S.-G.).  
Retour / Regresar

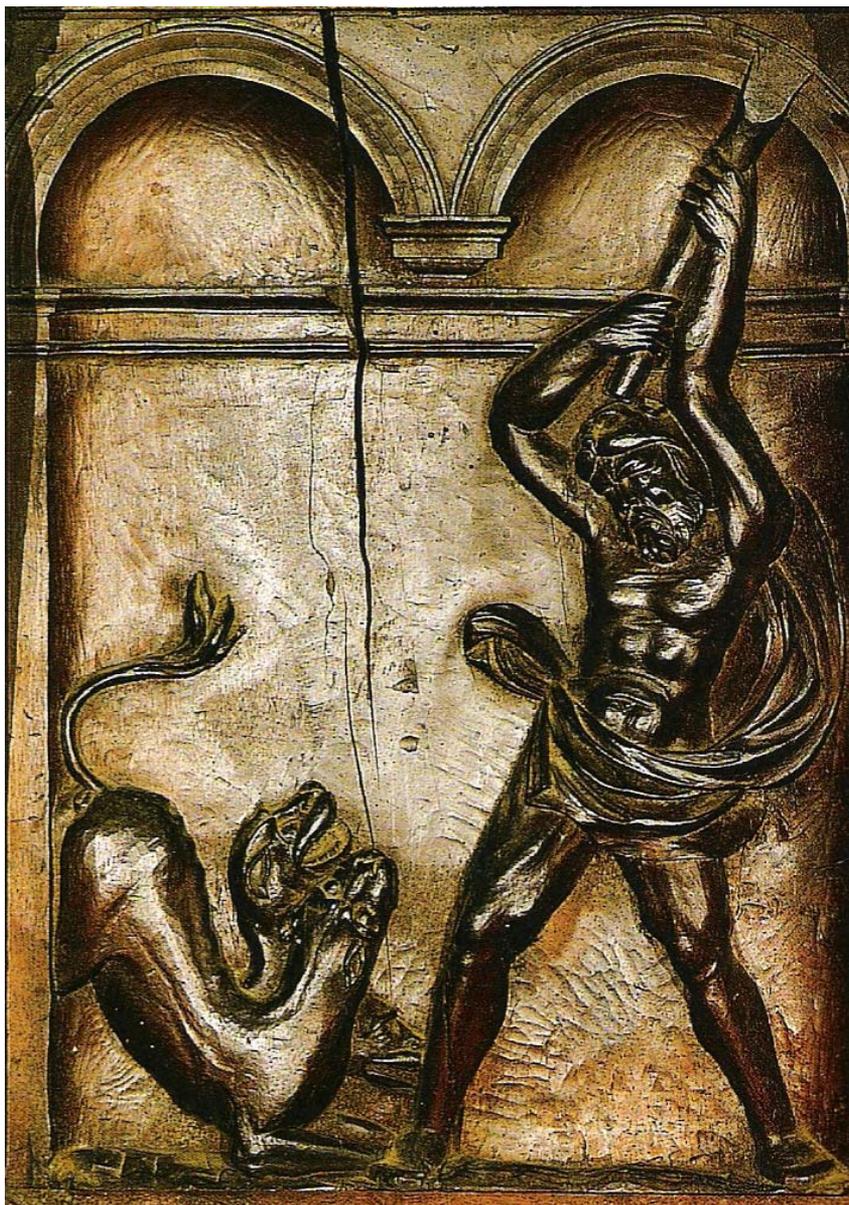


Fig. 31. Buffet de l'orgue de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges, *Hercule luttant contre Cerbère*, avant 1550 (cliché Michel Escourbiac).

Retour / Regresar

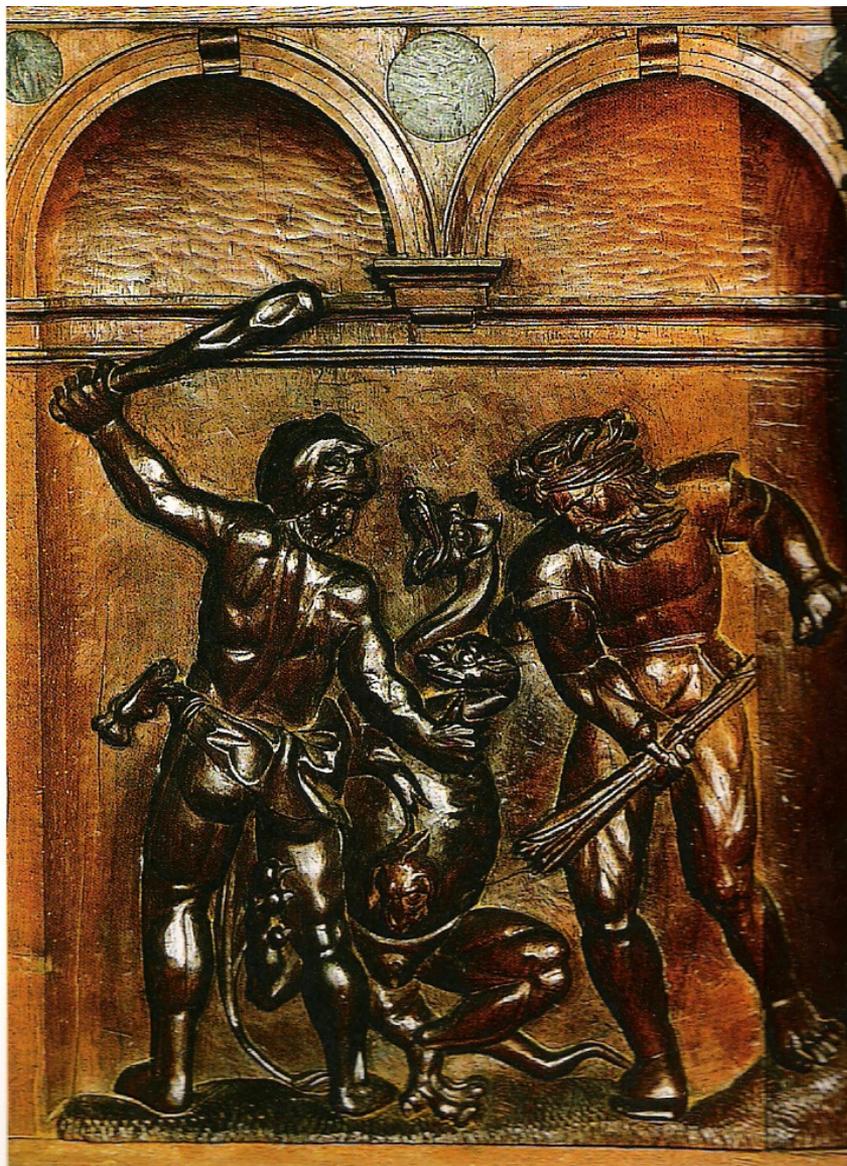


Fig. 32. Buffet de l'orgue de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges, *Hercule luttant contre l'hydre de Lerne*, avant 1550 (cliché Michel Escourbiac).

Retour / Regresar



Fig. 33. Buffet de l'orgue de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges, *Hercule et le lion de Nemée*, avant 1550 (cliché Michel Escourbiac).

Retour / Regresar

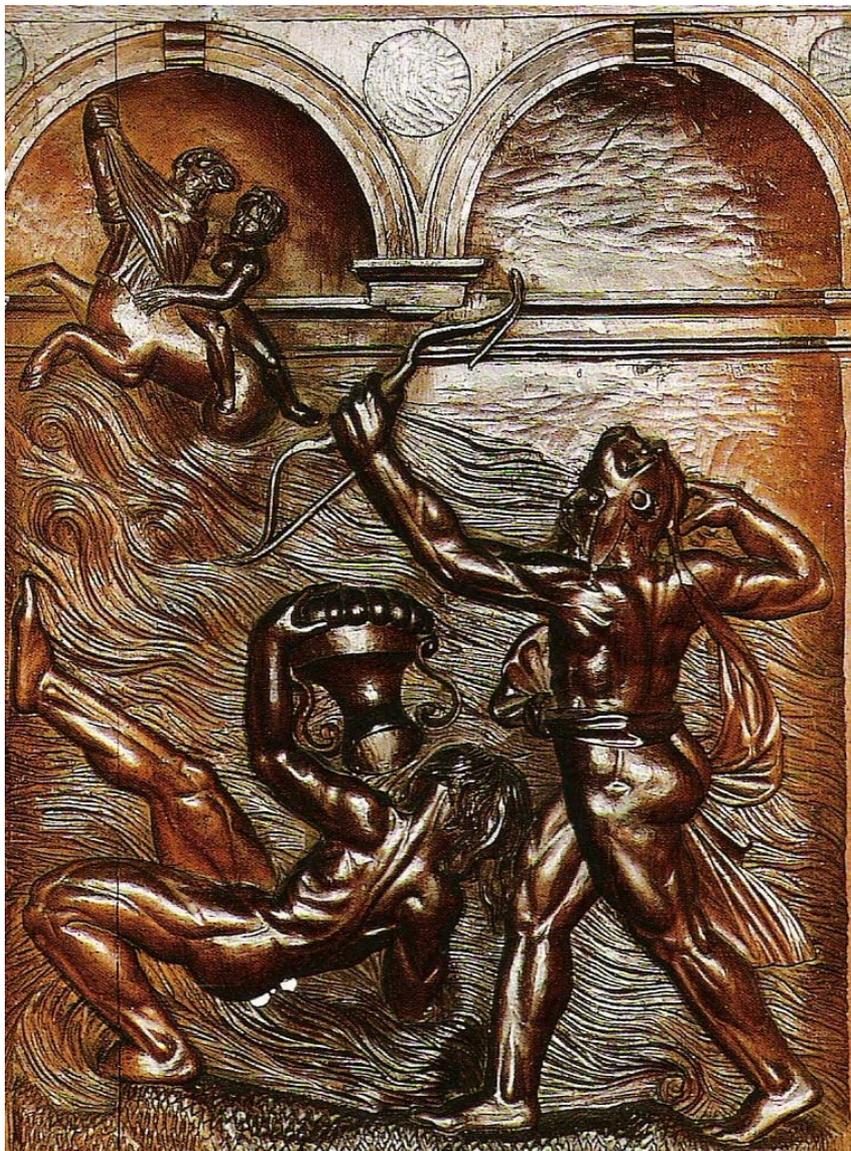


Fig. 34. Buffet de l'orgue de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges,  
*L'enlèvement de Déjanire*, avant 1550 (cliché Michel Escourbiac).

Retour / Regresar

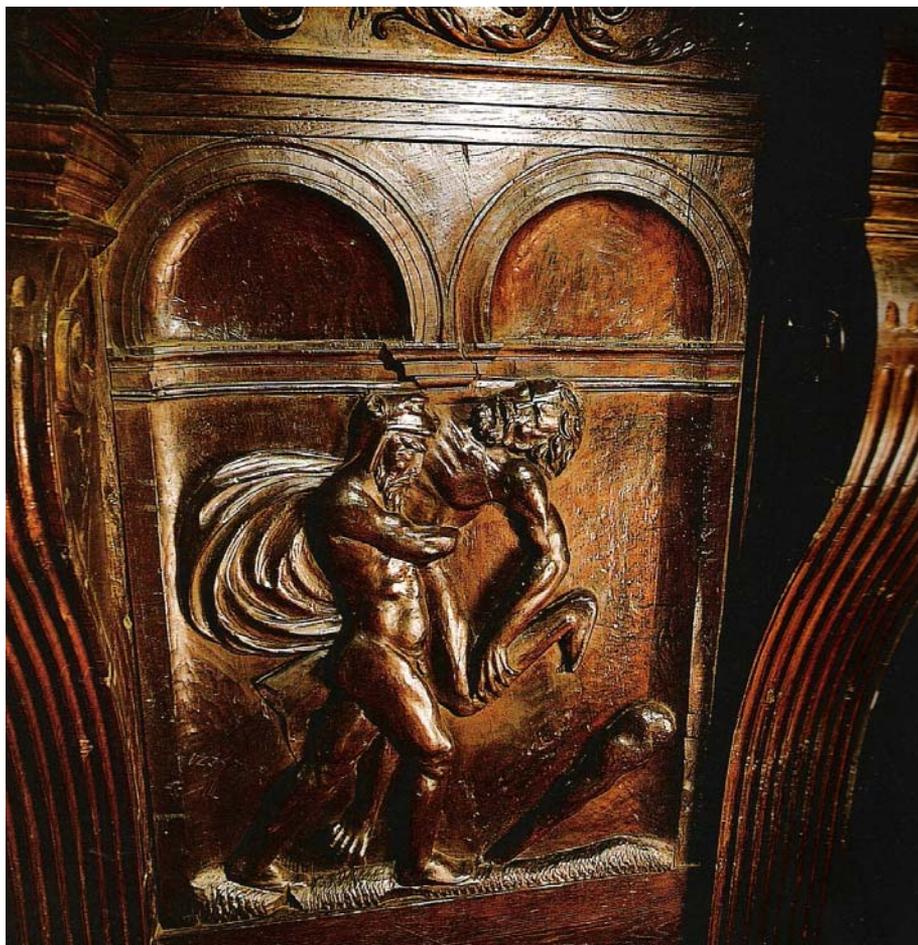


Fig. 35. Buffet de l'orgue de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges,  
*Hercule luttant contre Antée*, avant 1550 (cliché Michel Escourbiac).  
Retour / Regresar

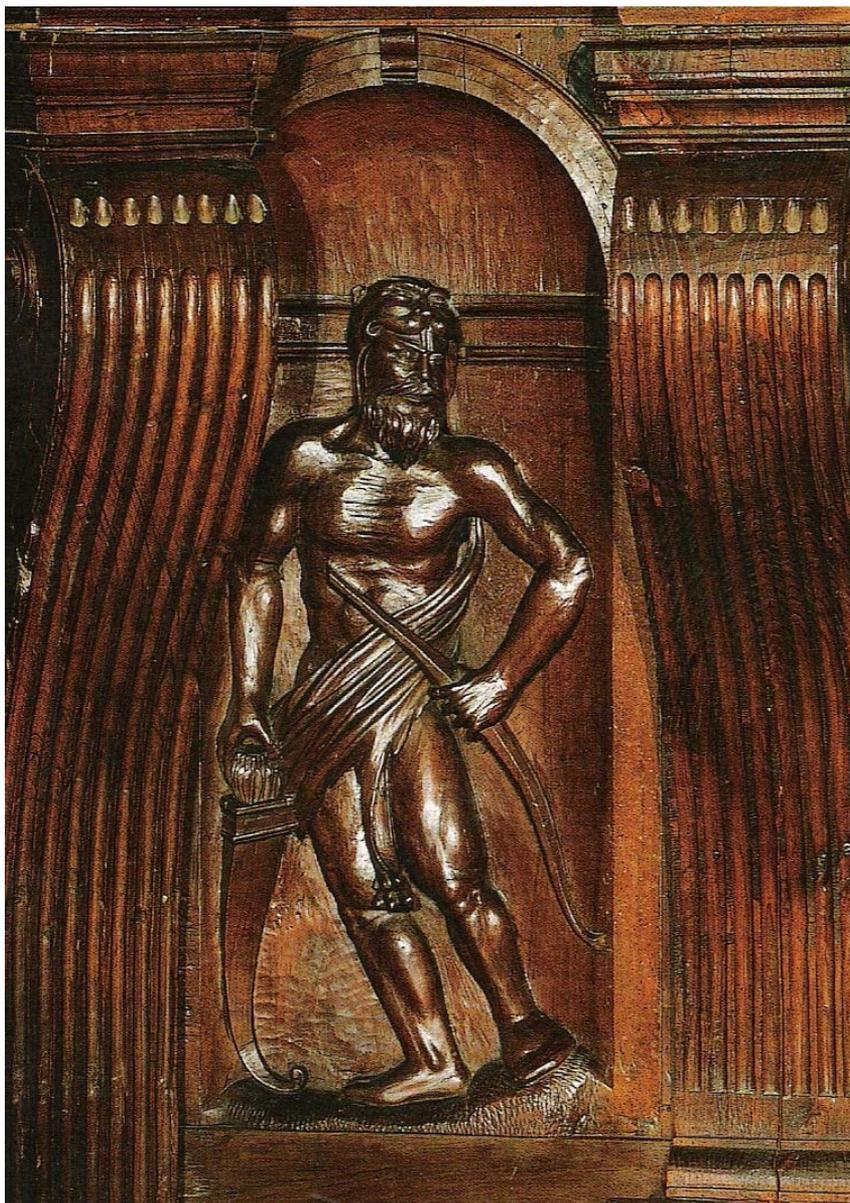


Fig. 36. Buffet de l'orgue de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges, *Hercule en archer*, avant 1550 (cliché Michel Escourbiac).

Retour / Regresar

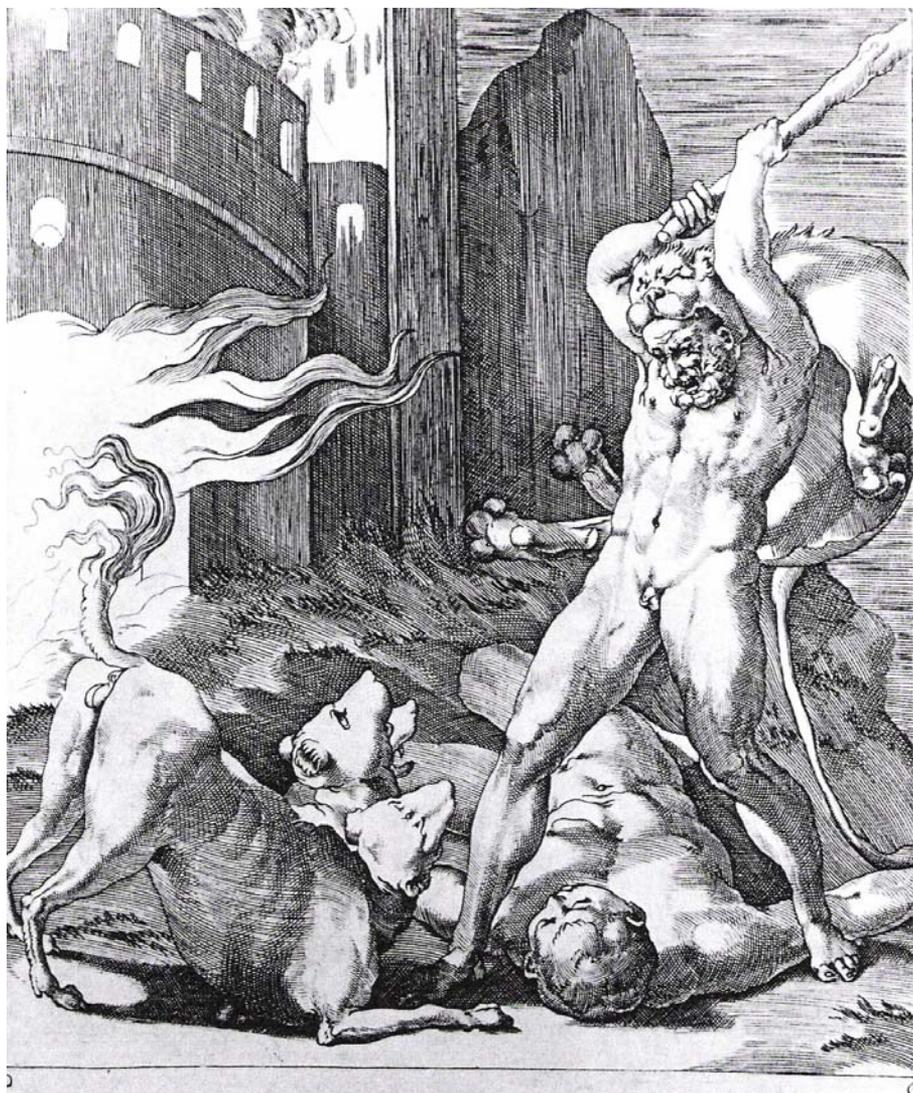


Fig. 37. Gian Jacopo Caraglio (d'après Rosso Fiorentino), *Hercule luttant contre Cerbère*, vers 1524 (d'après Bartsch, *The illustrated Bartsch*, 28, New York, 1985).

Retour / Regresar



Fig. 38. Gian Jacopo Caraglio (d'après Rosso Fiorentino), *L'enlèvement de Déjanire*, vers 1524 (d'après Bartsch, *The illustrated Bartsch*, 28, New York, 1985).

Retour / Regresar



Fig. 39. *Encomium trium Mariarum, Sibylle Erythraée*  
(d'après E. Mâle, Paris, 1969, p. 271).

Retour / Regresar



Fig. 40. *Encomium trium Mariarum*, Sibylle de Cumès  
(d'après E. Mâle, Paris, 1969, p. 271).

Retour / Regresar



Fig. 1.  
Retour / Regresar



Fig. 2. Concha Méndez (1898-1986).  
Retour / Regresar

**“Al nacer cada mañana”**

**a Maruja Mallo**



**Al nacer cada mañana  
me pongo un corazón nuevo  
que me entra por la ventana.  
Un arcángel me lo trae  
Engarzado en una espada,  
Entre lluvias de luceros  
Y de rosas incendiadas  
Y de peces voladores  
De cristal picos y alas.  
Me prendo mi corazón  
Nuevo de cada mañana:  
Y al arcángel doy el viejo  
En una carta lacrada.**



**(*Canciones de mar y tierra*, 1930)**

Fig. 3.  
Retour / Regresar



Fig. 4. Maruja Mallo (1902-1986).  
Retour / Regresar



Fig. 5. Maruja Mallo (1902-1986).  
Retour / Regresar



Fig. 6. *Verbena*, 1927.  
Retour / Regresar



Fig. 7. *Verbena*, 1928.  
Retour / Regresar



Fig. 8. *Verbena*, 1928.  
Retour / Regresar

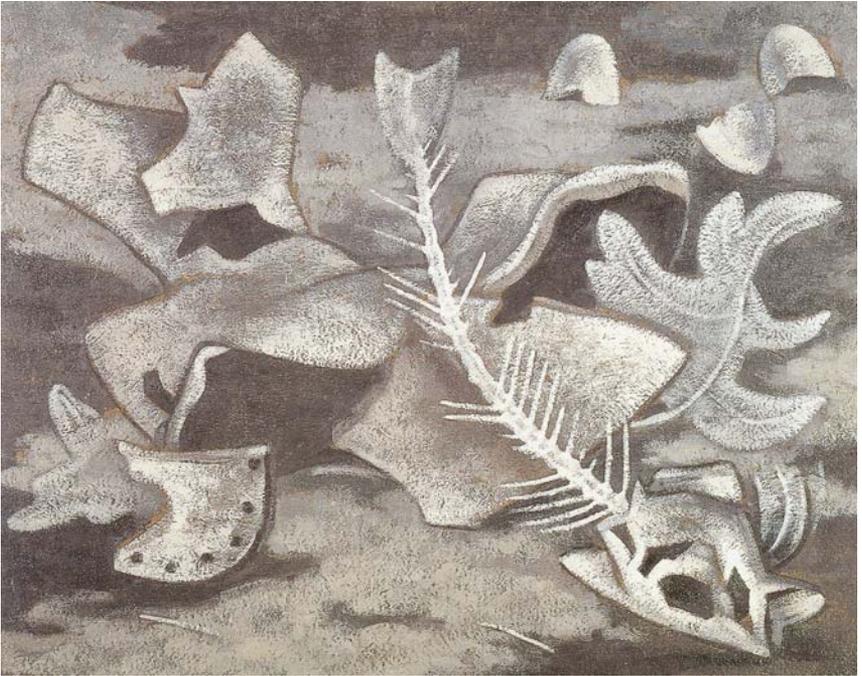


Fig. 9. *Basuras*, 1930.  
Retour / Regresar



Fig. 10. *El espantapeces*, 1931.  
Retour / Regresar



Fig. 11. *La sorpresa del trigo*, 1936.  
Retour / Regresar



Fig. 12. *El canto de las espigas*, 1939.  
Retour / Regresar

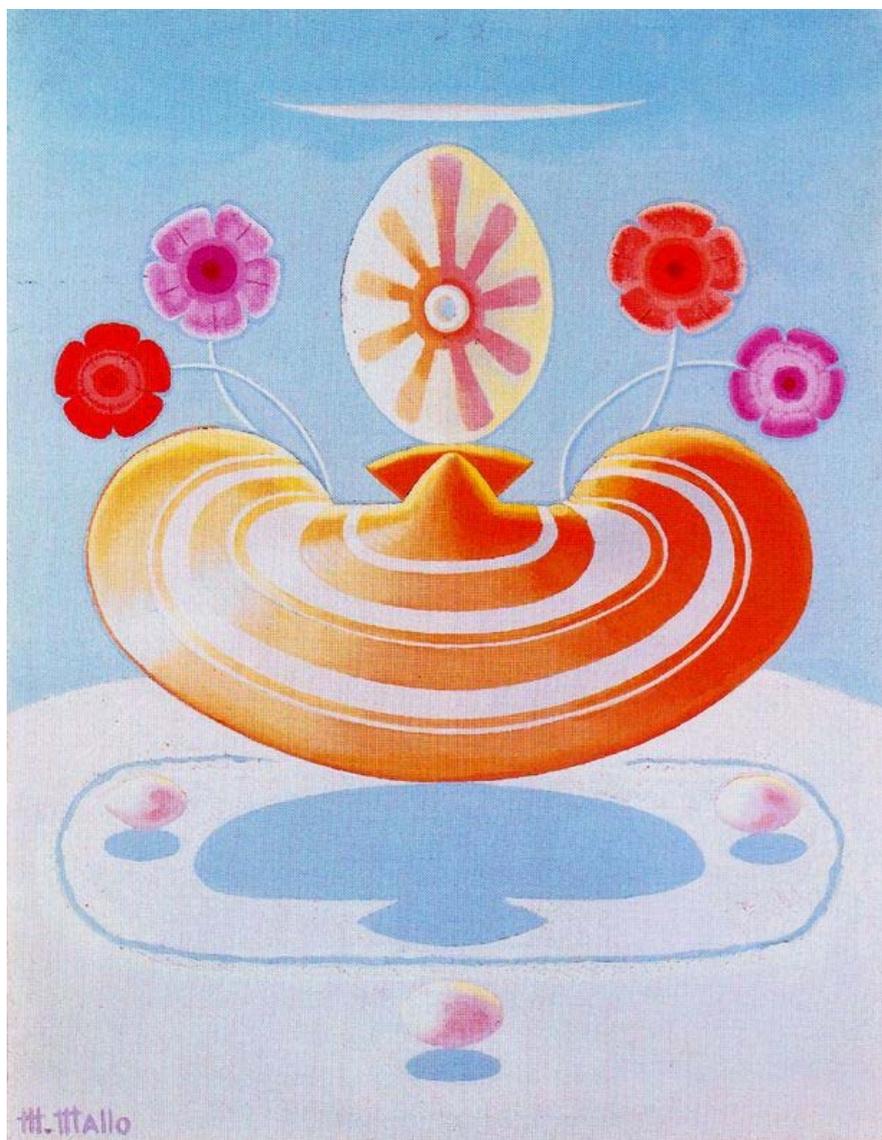


Fig. 13. *Naturaleza viva*, 1942.  
Retour / Regresar



Fig. 14. *Naturaleza viva*, 1942.  
Retour / Regresar

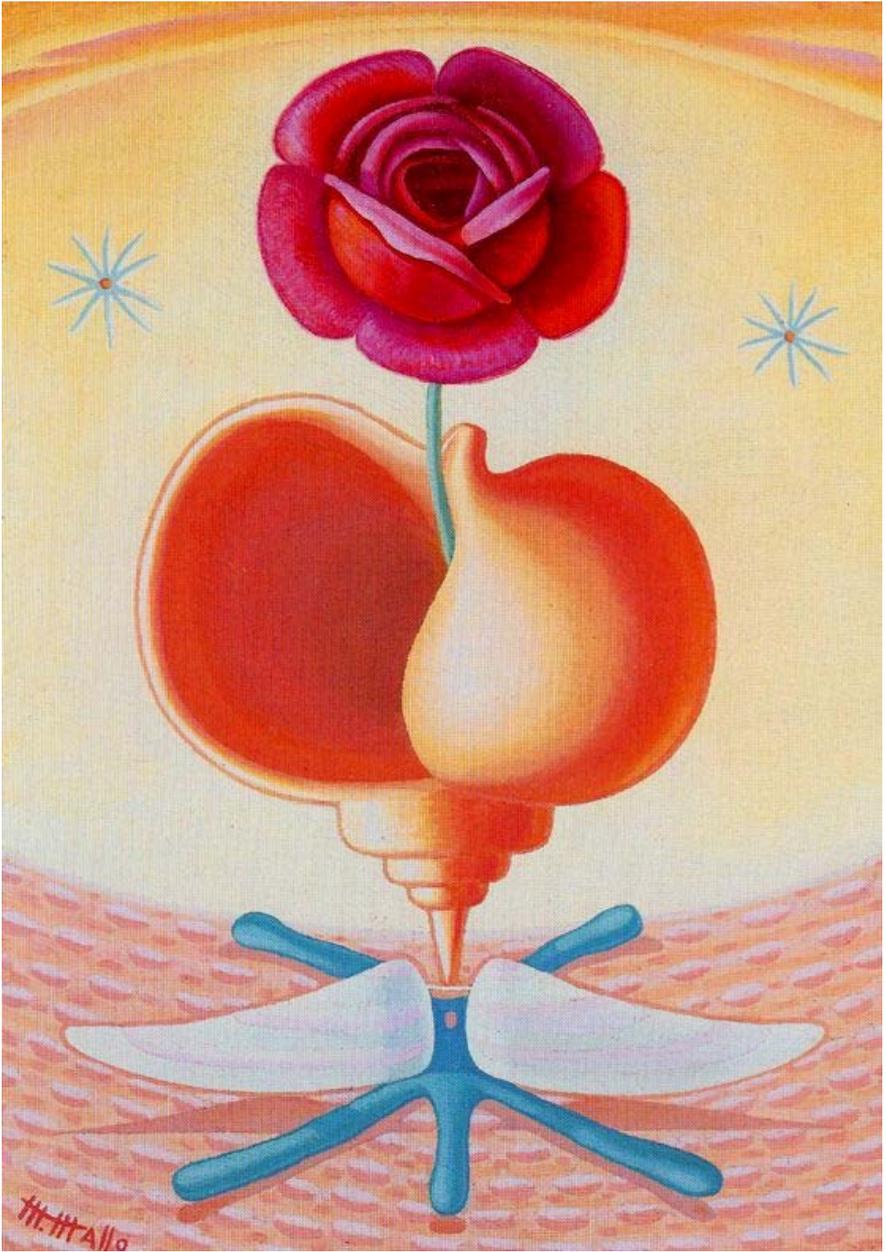


Fig. 15. *Naturaleza viva*, 1942.  
Retour / Regresar

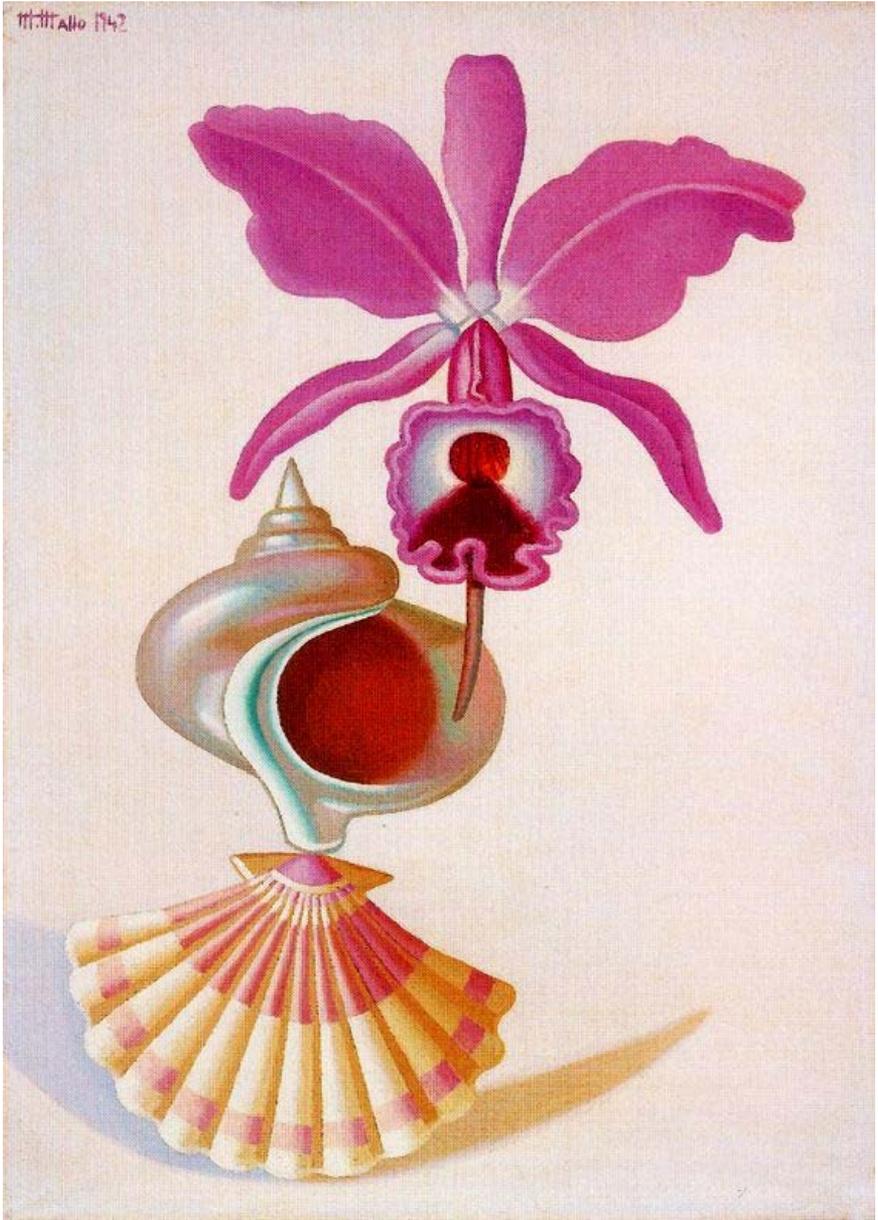


Fig. 16. *Naturaleza viva*, 1942.  
Retour / Regresar



Fig. 17. *Naturaleza viva*, 1943.  
Retour / Regresar

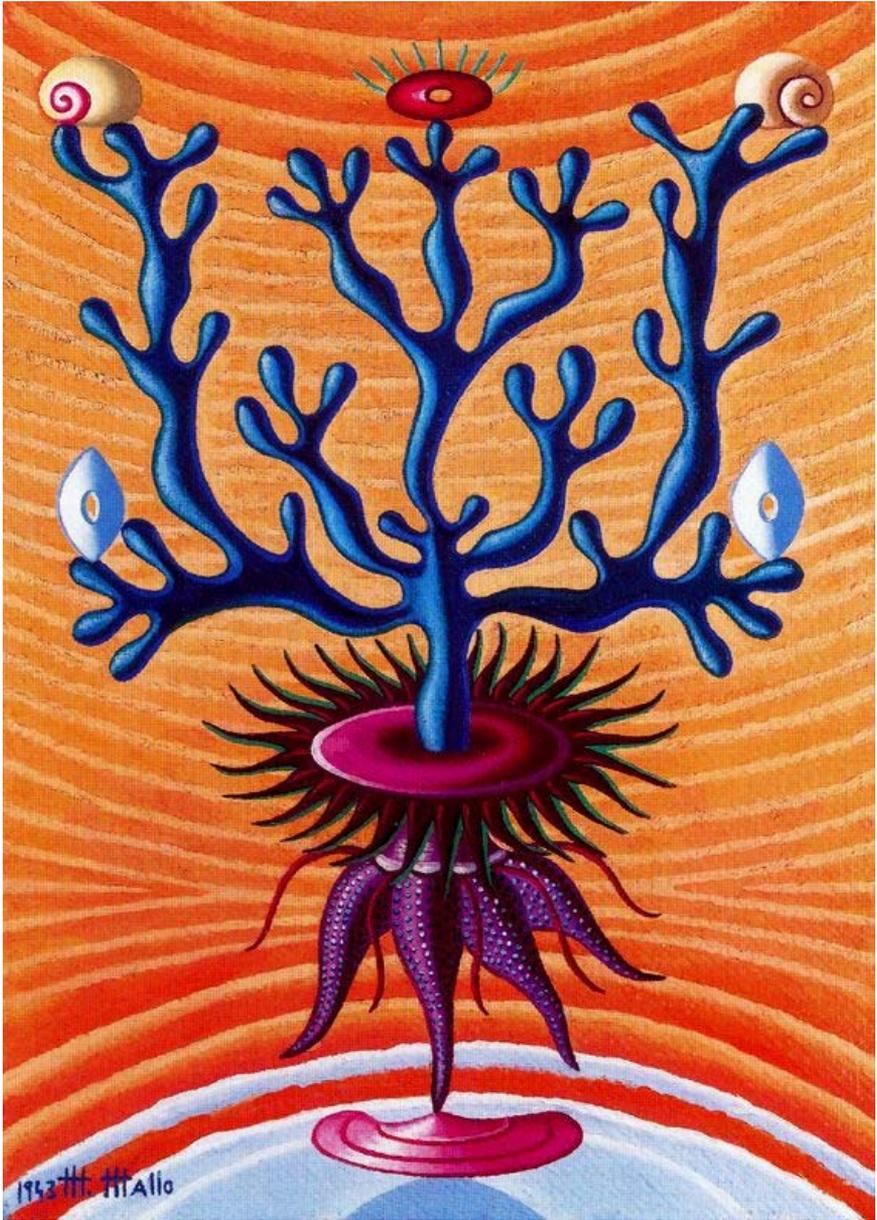


Fig. 18. *Naturaleza viva*, 1943.  
Retour / Regresar



Fig. 1. Baldomero Saenz, *Immaculée*, 1906, Capilla del Instituto Bachillerato Práxedes Mateo Sagasta, Logroño, huile sur toile, 360x182.  
Retour / Regresar



Fig. 2. Alexandre de Riquer, *Annonciation*, 1893, coll. part., huile sur toile, 78x137,5.  
Retour / Regresar



Fig. 3. Francisco de Zurbarán, *Immaculée Conception*, 1661, Magyar Szépművészeti Múzeum, Budapest, huile sur toile, 137x103.

Retour / Regresar

### Comparaison des auréoles

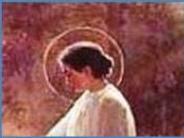
		
<p><b>Fra ANGELICO</b> <i>L'Annonciation</i> (détail) vers 1450 216 x 321 Fresque du couvent San Marco, Florence</p>	<p><b>RAFAEL</b> <i>La Vierge au chardonneret</i> (détail) 1507 77 x 105 Galerie des Offices, Florence</p>	<p><b>Alexandre DE RIQUER</b> <i>Annonciation</i> (détail)</p>

Fig. 4. Comparaison des auréoles.  
Retour / Regresar



Fig. 5. Fra Angelico, *Annonciation*, ca. 1450, Couvent de San Marco, Florence, fresque, 216x321.  
Retour / Regresar



Fig. 6. Duccio, *Maesta*, ca. 1310, Museo dell' Opera del Duomo, Siena, peinture sur bois, 214x412.  
Retour / Regresar



Fig. 7. Ramon Casas i Carbo, *Figura i claustre*, 1923, coll. part., huile sur toile, 75x92.  
Retour / Regresar

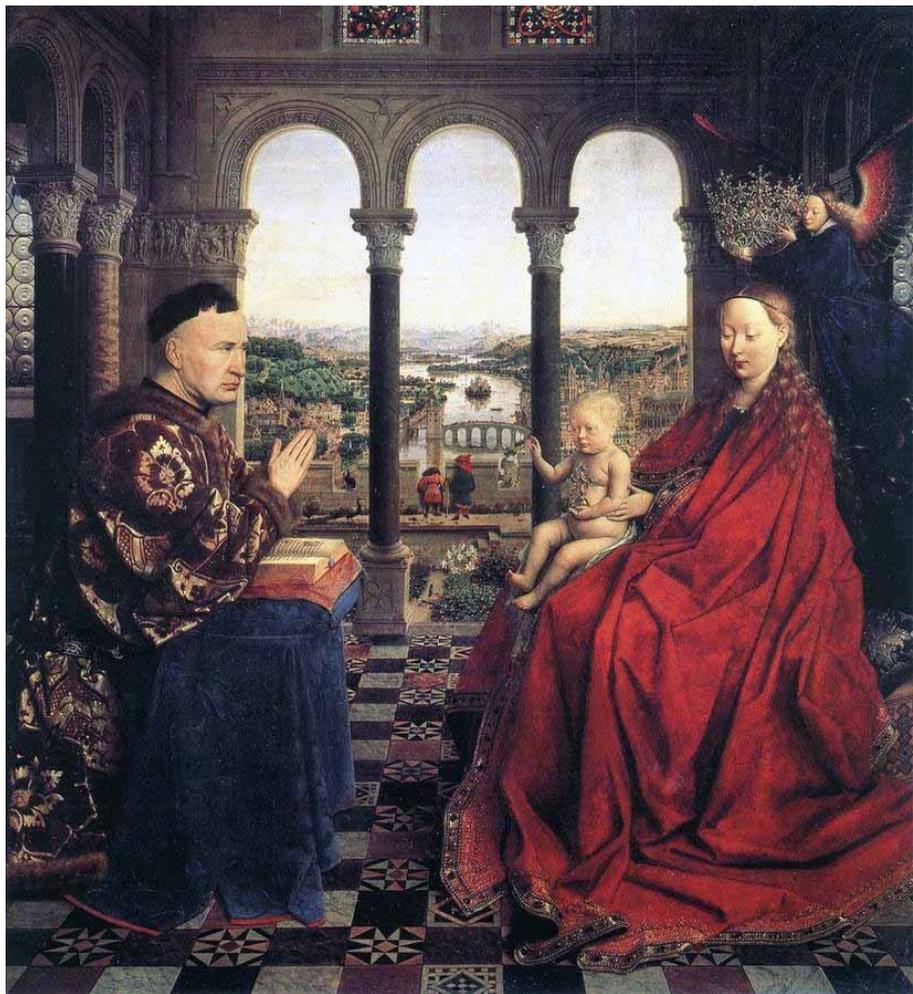


Fig. 8. Jan Van Eyck, *Vierge au chancelier Rolin*, ca. 1435, Musée du Louvre, 66x62.  
Retour / Regresar



Fig. 9. Joaquín Sorolla, *Étude pour Le Bain*, 1899, Museo Sorolla, Madrid, 72x66,5.  
Retour / Regresar



Fig. 10. Titien, *Vierge à l'Enfant*, 1508, Accademia Carrara de Bergame, huile sur toile, 38x47.  
Retour / Regresar



Fig. 11. Jaime Morera y Galicia, *Virgen et Enfant*, 1904, Musée d'Art Jaume Morera, Lleida, huile sur toile, 103x61.

[Retour / Regresar](#)



Fig. 1. Santo Domingo de Silos.  
Retour / Regresar



Fig. 2. Cathédrale de Toulouse  
(Musée des Augustins).  
Retour / Regresar



Fig. 3. Cathédrale de Lescar.  
Retour / Regresar



Fig. 4. Cathédrale de Rouen  
(détail du portail Saint Jean).  
Retour / Regresar



Fig. 5. Gustave Moreau, *Salomé dansant (Salomé tatouée)*, ca. 1876, Paris, Musée Gustave Moreau, huile sur toile, 90x60.  
Retour / Regresar

*De la fille d'Hérodiade à Salomé, de la danse à la transe : itinéraire d'un Éros dévastateur.*  
Pascale Thibaudeau

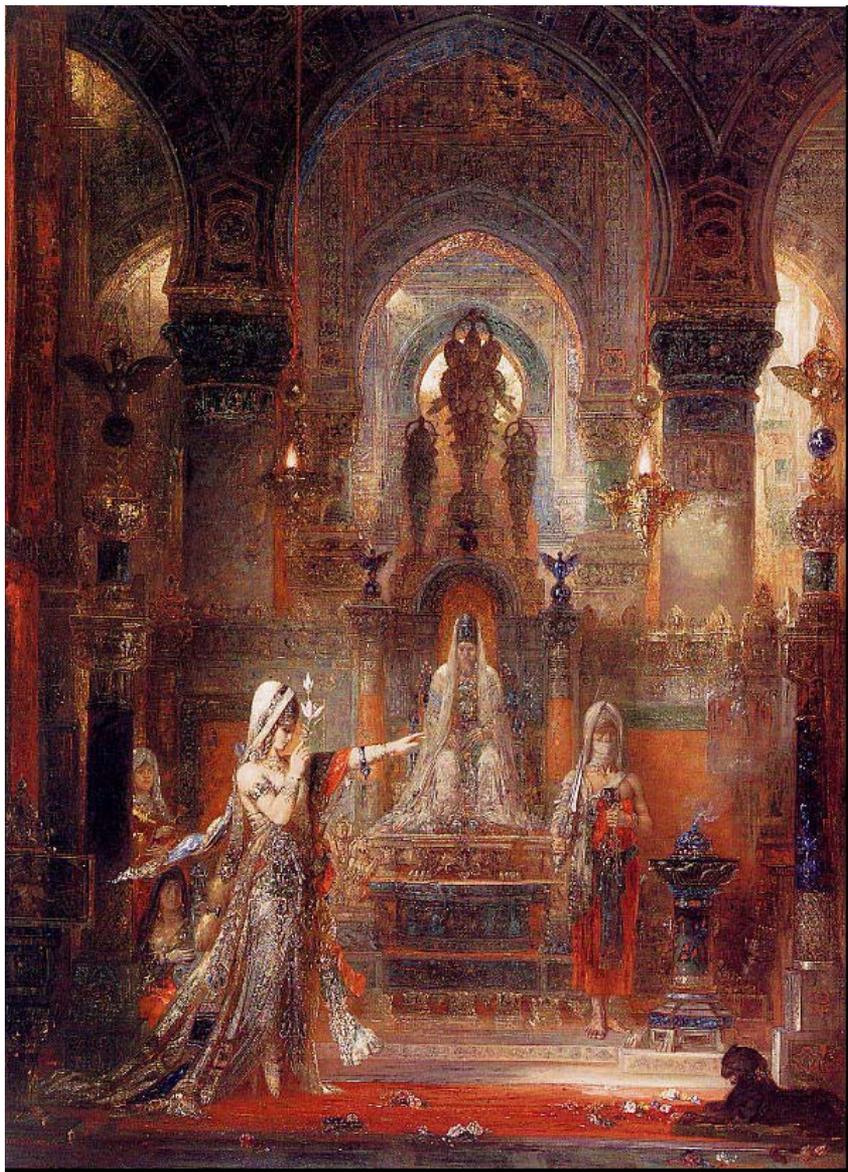


Fig. 6. Gustave Moreau, *Salomé (dansant devant Hérode)*, 1876, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre, Los Angeles, huile sur toile, 143,8x104,2.  
Retour / Regresar

*De la fille d'Hérodiade à Salomé, de la danse à la transe : itinéraire d'un Éros dévastateur.*  
Pascale Thibaudeau



Fig. 7. Gustave Moreau, *Salomé (dansant devant Hérode)*, 1876, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre, Los Angeles, huile sur toile (détail).  
Retour / Regresar

*De la fille d'Hérodiade à Salomé, de la danse à la transe : itinéraire d'un Éros dévastateur.*  
Pascale Thibaudeau

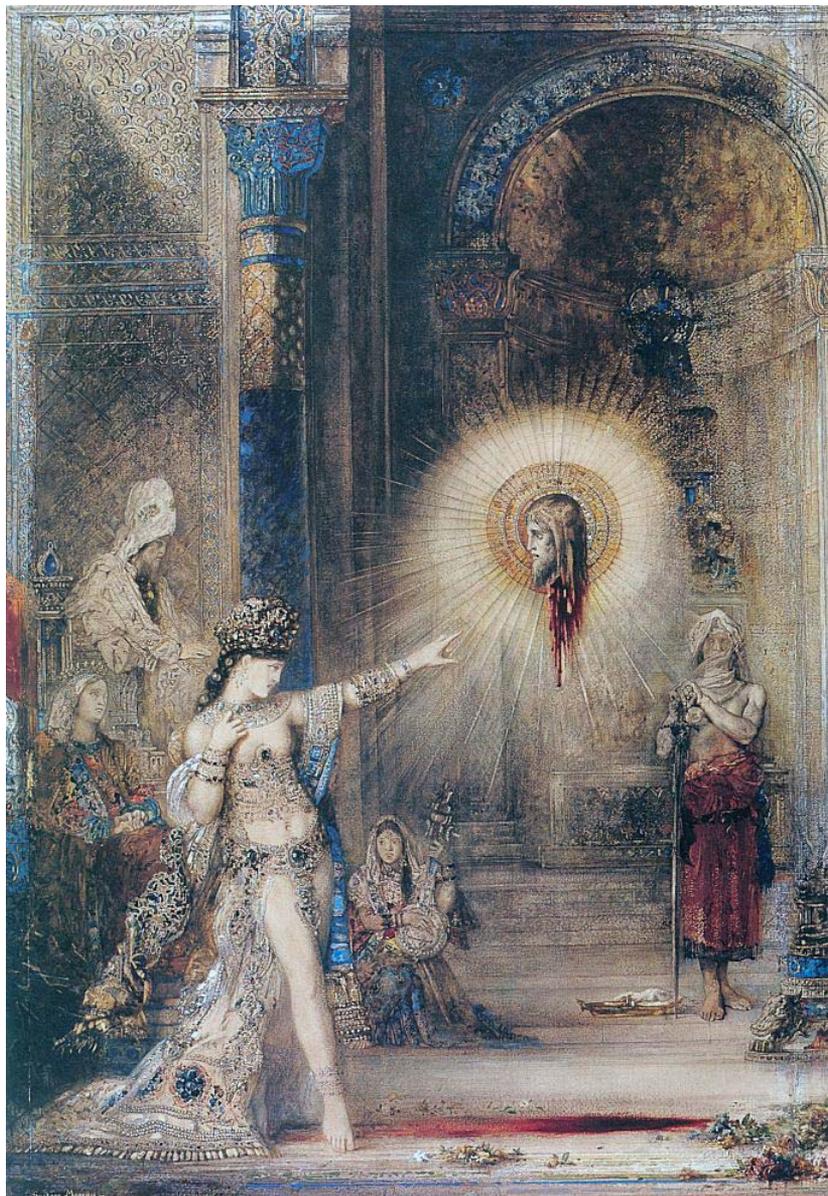


Fig. 8. Gustave Moreau, *L'apparition*, ca. 1876, Louvre, Cabinet des Dessins, aquarelle, 105x72.  
Retour / Regresar

*De la fille d'Hérodiade à Salomé, de la danse à la transe : itinéraire d'un Éros dévastateur.*  
Pascale Thibaudeau



Fig. 9. Gustave Moreau, *L'apparition*, 1876, Paris, Musée Gustave Moreau, huile sur toile, 142x103.  
Retour / Regresar



Fig. 1. Viñeta de Forges.  
Retour / Regresar



Fig. 2. Viñeta de Forges.  
Retour / Regresar

# AUTOESTIMA FEMENINA



Fig. 3. Diaporama *Autoestima femenina* (1)<sup>1</sup>.  
Retour / Regresar

---

<sup>1</sup> Nous reproduisons sans aucune modification les seize images du Diaporama original.

A medida que envejecemos, las mujeres ganamos peso. Esto ocurre porque acumulamos mucha información en nuestra cabeza.



Fig. 4. Diaporama *Autoestima femenina* (2).  
Retour / Regresar

Pero claro, llega un punto en que tanta información no cabe en nuestra cabecita. Así que esta información acumulada empieza a distribuirse por todo el cuerpo. Y ahora lo entiendo todo....



Fig. 5. Diaporama *Autoestima femenina* (3).  
Retour / Regresar

No me sobran kilos!!



No estoy gorda!!

Soy culta!!

MUY culta!!

Fig. 6. Diaporama *Autoestima femenina* (4).  
Retour / Regresar

# PARA TODAS LAS MUJERES ESTUPENDAS QUE ANDAN POR AHÍ.....



Fig. 7. Diaporama *Autoestima femenina* (5).  
Retour / Regresar

Hoy es el Día Internacional de las Mujeres Endemoniadamente Guapas y Elegantes, así que por favor envía este mensaje a alguien que creas que encaja en esta descripción.



No me lo vuelvas a enviar a mí, porque ya lo he recibido, ya sé que soy estupenda. Y no olvidemos este lema de vida:

Fig. 8. Diaporama *Autoestima femenina* (6).  
Retour / Regresar



Fig. 9. Diaporama *Autoestima femenina* (7).  
Retour / Regresar

## SI SEÑOR!! SOMOS PERFECTAS....



Porque:

-No nos quedamos calvas.

-Tenemos un día internacional y otro nacional.

-Podemos usar tanto color rosado como azul.

Fig. 10. Diaporama *Autoestima femenina* (8).  
Retour / Regresar

Siempre sabemos que nuestro hijo es nuestro.



-Tenemos prioridad en los naufragios.

-No pagamos la cuenta.

Fig. 11. Diaporama *Autoestima femenina* (9).  
Retour / Regresar

Somos los primeros rehenes en ser liberados.



-Si somos traicionadas,  
somos víctimas.

-Si traicionamos, ellos  
son los cornudos.

Fig. 12. Diaporama *Autoestima femenina* (10).

Retour / Regresar

Podemos dormir con una amiga sin ser  
llamadas homosexuales.



-Podemos prestar atención  
a varias cosas a la vez.

Fig. 13. Diaporama *Autoestima femenina* (11).  
Retour / Regresar

Mujer de embajador, es embajadora;  
marido de embajadora, quién es?



-Mujer de presidente es la  
primera dama; marido de la  
presidenta, quién es?

Fig. 14. Diaporama *Autoestima femenina* (12).  
Retour / Regresar

Si decidimos hacer trabajos de hombres,  
somos pioneras;



Si un hombre decide  
hacer trabajos femeninos,  
es maricón.

Fig. 15. Diaporama *Autoestima femenina* (13).  
Retour / Regresar

Y POR ÚLTIMO:

Hacemos tooooooo lo que el hombre hace,  
Y CON TACONES ALTOS...!!!



Fig. 16. Diaporama *Autoestima femenina* (14).  
Retour / Regresar

**Envíalo a todas las perfectas mujeres que conozcas**

**Y a los hombres que creas puedan ser capaces de reconocerlo...**

Fig. 17. Diaporama *Autoestima femenina* (15).  
Retour / Regresar



Fig. 18. Diaporama *Autoestima femenina* (16).  
Retour / Regresar

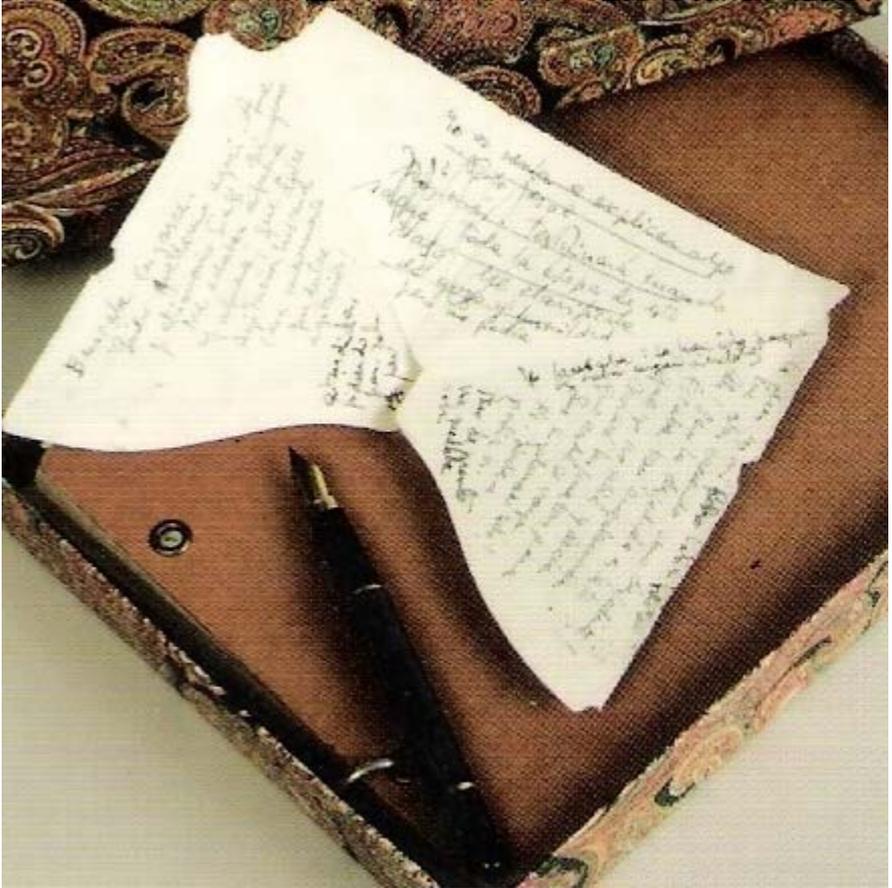


Fig. 1. Première de couverture de *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007.  
Retour / Regresar

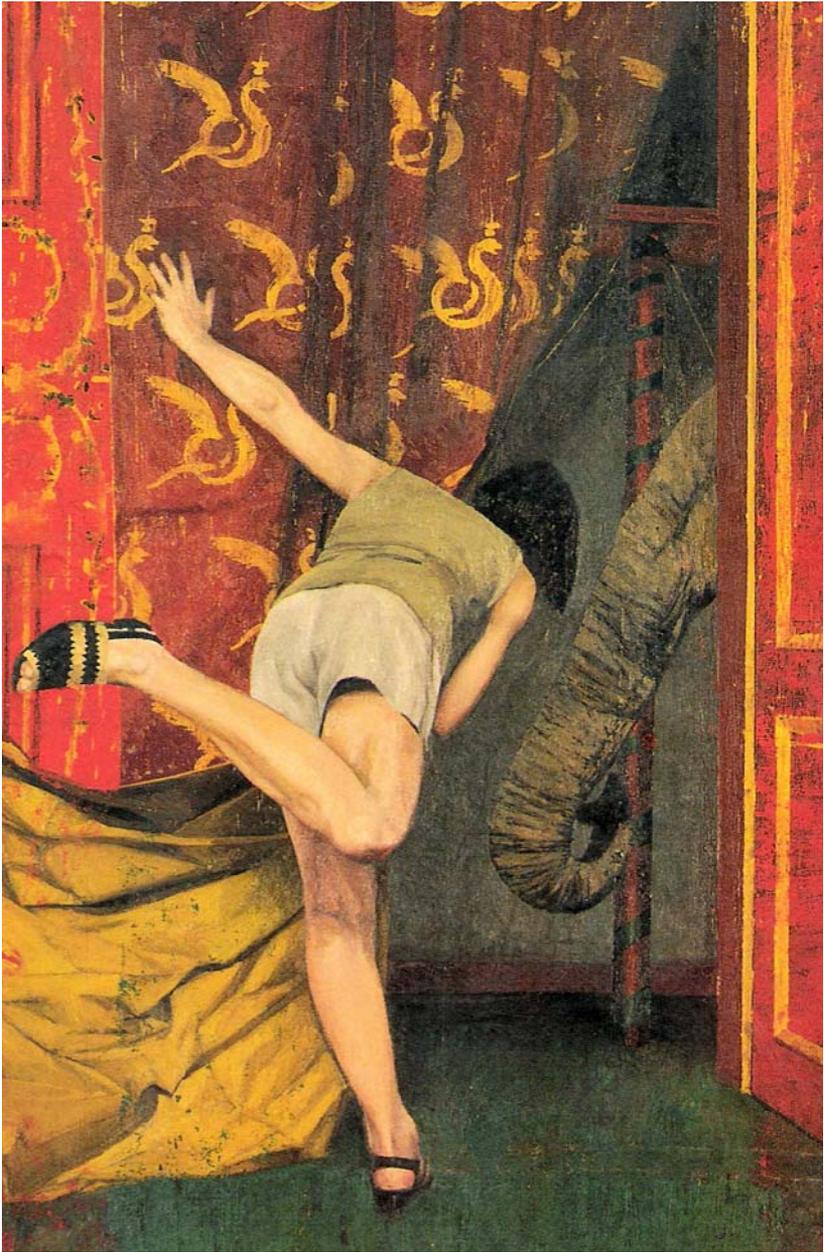


Fig. 2. Première de couverture de *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996.  
Retour / Regresar

