

TERRA INCOGNITA
Femmes, savoirs, créations

*À la mémoire de Marielle Dubois-Lacoste,
notre sirène, qui nous a quittés en chemin*

Publié avec le concours
de l'E.A. 3055 TRAVERSESES

Illustration de couverture: Alain Cazottes

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

© INDIGO & côté-femmes éditions
39 bis avenue Gambetta 75020 Paris
<http://www.indigo-cf.com>

Dépôt légal, 3^e trimestre 2006
ISBN 2-914378-98-X
EAN 9782914378987

TERRA INCOGNITA

Femmes, savoirs, créations

Sous la direction de **Michèle Ramond**

Les travaux de Gradiva

Avec la participation de **Marie-Hélène Popelard** (IUFM de Poitou-Charentes-Angoulême) – **Pascale Thibaudeau** (Université de Paris 8) – **René Agostini** (Université d'Avignon) – **Arnaud Duprat** (Doctorant, Université de Paris 8) – **Michèle Ramond** (Université de Paris 8) – **Mariana Di Ció** (Doctorante, Université de Paris 8) – **María José Bruña Bragado** (Université de Paris 8) – **Marielle Dubois-Lacoste** (Université de Pau et des Pays de l'Adour) – **Béatrice Rodriguez** (Docteur, Université de Paris 8) – **Milagros Palma** (IUFM-Université de Caen) – **Isabelle Avisse** (Docteur, Université de Paris IV) – **Fátima Rodríguez** (Université de Toulouse-Le Mirail) – **Cecilia Katunaric N.** (Doctorante, Université de Paris 8) – **Valentina Litvan** (Allocataire Monitrice, Université de Paris 8) – **Ana Rodríguez** (Étudiante à l'Université de Toulouse-Le Mirail) – **Nadia Mékouar-Hertzberg** (Université de Pau et des Pays de l'Adour) – **Jeanne Hyvrard** (Écrivaine, économiste, Paris) – **Noemí Ulla** (Écrivaine, Buenos Aires).

INDIGO



SOMMAIRE

Présentation, Michèle RAMOND.....	7
Les accompagnatrices du savoir	
La danse comme métaphore de la pensée : quelques femmes savantes, <i>filles d'alliance</i> , Marie-Hélène POPELARD	18
Savoir enviable, savoir empêché	
Savoir et procréation : <i>Por tu bien</i> d'Icíar Bollaín, Pascale THIBAUDEAU	31
Le personnage féminin de Beckett, René AGOSTINI	45
La quête de <i>Belle de jour</i> : de Kessel à Buñuel, Arnaud DUPRAT	57
D'un savoir impossible, Michèle RAMOND	71
Alejandra Pizarnik : déplacement et effacement de la femme, Mariana DI CIÓ	87
Les Bacchantes tristes : Renée Vivien et Delmira Agustini, María José BRUÑA BRAGADO	99
Savoir secret	
Le savoir secret de Louise Bourgeois, Marielle DUBOIS-LACOSTE	113

Le secret des femmes : l'Éros donjuanesque dévoilé, Béatrice RODRIGUEZ	123
Nombrar el deseo, Milagros PALMA	135
La réactualisation des savoirs archaïques et la violence sacrée chez Laura Esquivel, Isabelle AVISSE	143
Ruptures dans le savoir, autre savoir	
Camila Henríquez Ureña, le paradoxe entre pouvoir et savoir, Fátima RODRÍGUEZ	159
La rupture de l'imaginaire littéraire féminin dans <i>Vaca Sagrada</i> de Diamela Eltit, Cecilia KATUNARIC	173
De la mort au savoir poétique : María Eugenia Vaz Ferreira et Susana Soca, Valentina LITVAN	181
Sait pas dire, sait pas voir : <i>Tropismes</i> de Nathalie Sarraute, Michèle RAMOND	195
La jeune fille et la géographie, Ana RODRÍGUEZ	207
Les revers du Savoir, Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG	209
Kaléidoscope pour scruter la totalité, Jeanne HYVRARD	221
Lengua, creación y crítica, Noemí ULLA	241

PRÉSENTATION

Michèle Ramond

Après *Femmes, pouvoirs, créations* (2005) Gradiva, née de l'équipe "Traverses" de l'Université de Paris 8, publie les travaux de son deuxième séminaire de recherche sur les créations au féminin. Suivant les brisées de l'héroïne pompéienne, elle explore à présent la relation de la femme et du savoir depuis l'intérieur des œuvres de création car elle considère toujours que les œuvres, au-delà de leur dimension esthétique, sont de puissantes machines à penser et à renouveler la pensée.

Y a-t-il un savoir de la femme ? Un savoir qu'elle détiendrait, qui lui serait propre et qu'elle ne partagerait pas volontiers avec ses compagnons ? Un savoir en marge des "vrais" savoirs, scientifiques, philosophiques, métaphysiques qu'elle peut acquérir mais auxquels elle n'a pas toujours eu accès et dans lesquels, aujourd'hui encore, elle ne se sent pas forcément à l'aise au même titre que les hommes. Quels que soient le pays d'origine ou d'appartenance, la condition sociale, la couleur de la peau, la religion, la culture, les croyances, les femmes n'ont pas avec les savoirs consacrés un rapport de franche cordialité, en grande partie d'ailleurs parce qu'elles sont rarement à l'origine de ces savoirs et que les modes d'intellection qu'ils imposent sont parfois éloignés de leur propre intellectualité. On pourrait en dire autant des imaginaires par lesquels nous sommes tous façonnés, au sein desquels nous sommes élevés et que les femmes ressentent de plus en plus comme des stéréotypes désuets et trompeurs.

La gestion de la planète est-elle conforme à la nature féminine ? Sans pécher par essentialisme, nous devons bien reconnaître que les femmes ne possèdent pas ou possèdent seulement dans des domaines très restreints le pouvoir politique et qu'elles n'ont pas considérablement influencé la politique. Les femmes ont fort peu politisé le monde. Il ne s'agit pas de prétendre qu'elles sont incapables de violence et que notre monde, s'il était régi par les femmes, serait forcément meilleur. Nous n'en savons rien. Les

femmes sont heureusement capables d'agressivité, sinon elles n'auraient pas survécu, et même si l'on doit regretter les crimes qu'elles commettent et les condamner, les horreurs de l'Histoire ne leur sont pas majoritairement imputables.

C'est une affaire entendue que les femmes sont les grandes exclues de la culture, de la politique et de l'invention scientifique, même si d'immenses intellectuelles font exception à cette règle. Il y a deux livres à lire ou à relire sur ce sujet : *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels* (sous la direction de Nicole Racine et Michel Trebitsch) et *L'exclusion des femmes* (sous la direction de Odile Krakovitch et Geneviève Sellier), tous les deux parus aux Éditions Complexe. La femme se heurte aux mêmes difficultés pour advenir comme auteure et pour se faire entendre comme idéologue dans le monde de la création littéraire. Michelle Coquillat nous le rappelle dans son brillant article sur "La création littéraire au féminin face à l'exclusion masculine" : "La femme, immergée dans la maternité physique, n'a, nous montre-t-on, ni la puissance transcendantale nécessaire, ni la volonté de résister à la passivité physique pour créer." On ne soulignera jamais assez à quel point est compromis "l'accès des œuvres des femmes à la mémoire et à la culture commune". Même lorsque le préjugé intellectuel contre les femmes est momentanément défait par l'évidence de leur aptitude à la création symbolique, leurs œuvres sont exposées à l'oubli ou déconsidérées, ce qui est une forme d'effacement aussi radical.

Le savoir secret que l'on suppose aux femmes et qui concerne leur forme de jouissance ou l'expérience de la gestation et de la maternité ou la nature de leurs fantasmes et de leur désir (que veut une femme ?) n'est pas sans rapport avec leur exclusion des espaces de pouvoir ou avec leur éloignement des laboratoires de la pensée et de la création. Maints arguments dépréciatifs fondés sur ce savoir secret des femmes soupçonnables de magie ou de sorcellerie ou d'extases illicites ont nui au positionnement social des femmes et à leur estime de soi. L'impuissance créatrice des femmes et leur incapacité de transcendance sont ainsi devenues leur triste héritage. Or ces magnifiques épistolières auraient pu donner de grandes romancières et les articles qui suivent montrent amplement que la femme créatrice est capable d'innovations théoriques et d'amplitude métaphysique.

Nous avons donc interrogé de plusieurs façons le savoir des femmes : le savoir que les créateurs hommes leur supposent, quêtent en elles ou suscitent chez leurs compagnes devenues leurs auxiliaires de création, le savoir qu'elles-mêmes explorent dans la psyché de leurs œuvres, également le savoir qu'elles produisent dans leurs créations réflexives et spéculatives,

improvisatrices d'idéologies nouvelles et de nouveaux imaginaires. On le verra, la dimension transcendante des œuvres des femmes dément la "vérité" que les mythes nous imposent. Nous sommes par exemple redevables de bien des préjugés concernant l'infériorité intellectuelle des femmes aux récits de création de l'homme et de la femme dans nos monothéismes. Cette valeur à haut potentiel qu'est la différence des sexes s'est ainsi transmuée en une fonction de discrimination entre les sexes qui introduit entre les hommes et les femmes, dans tous les types de sociétés, des différences d'appréciation et de traitement injustes et déraisonnables. C'est la forme de racisme la plus violente et la plus ordinaire, celle pourtant que l'on stigmatise le moins, bien moins que la xénophobie ou même que l'homophobie.

Ce livre est une tentative parmi tant d'autres pour rendre sensibles le savoir poétique, l'imaginaire de rupture, la vocation transcendante des créations des femmes. Leur innovante *poiésis* devrait nous apprendre bien des choses sur cette "terra incognita".

M. R.



LES ACCOMPAGNATRICES DU SAVOIR

LA DANSE COMME MÉTAPHORE DE LA PENSÉE : QUELQUES FEMMES SAVANTES, *FILLES D'ALLIANCE*

Marie-Hélène Popelard

(IUFM de Poitou-Charentes-Angoulême)

“**Socrate** : Ne faudrait-il pas, ô Phèdre, le subtil déplacement de la danseuse qui, s’insinuant entre mes pensées, les irait éveiller délicatement...les faisant surgir de l’ombre de mon âme, et paraître à la lumière de vos esprits, dans l’ordre le plus heureux des ordres possibles ? **Phèdre** : je vois la danseuse dans ton regard”

Valéry, *L’âme et la danse*

Je voudrais évoquer aujourd’hui non des produits et des œuvres mais quelques “monades dansantes” (Deleuze) qui ont su manifester, selon le couple aristotélicien célèbre¹, la pensée comme *Praxis* et non comme *poiêsis* : une certaine façon de penser, indépendante des produits et des œuvres. Il suffit parfois, écrit Deleuze dans *Mille Plateaux*, “de mouvements, de vitesse ou de lenteur”² pour refaire un espace où la lutte change et où se reconstituent les enjeux. C’est à quelques femmes qu’on doit parfois d’avoir mis en pratique une pensée dont la danse pourrait être la métaphore, une danse que nous définirons simplement avec Valéry (*L’âme et la Danse*) comme “l’acte pur des métamorphoses”³.

Tout en ayant contribué à *inventer de nouvelles allures*, il se trouve que chacune d’entre elles a souffert – outre de l’incompréhension générale et des railleries des contemporains (pour Marie de Gournay) – de l’ombre portée par de grands hommes auxquels elles ont sacrifié une œuvre et parfois même dit-on un corps. Mystère que ces sacrifices par lesquels des

femmes exceptionnelles s'imposent une vie entière de rigueur pour l'amour d'un homme qui (souvent) ne le valait pas.

Héloïse et Abélard, Marie de Gournay et Montaigne, Hannah Arendt et Heidegger, Paule Thévenin et Artaud. La femme d'abord, sans laquelle l'œuvre masculine n'aurait pas été ce qu'elle fut, une reconnaissance de dette en trois temps et en trois questions : qui sont ces femmes ? D'où parlent-elles ? Que produisent-elles ?

1. Filles ou mères spirituelles : elles furent "filles d'alliance", (amours éconduits ou impossibles) avant d'être quelquefois les uniques matrices des œuvres masculines. La révélation de "qui" est quelqu'un est toujours délicate: car "dès que nous voulons dire *qui* est quelqu'un, dit Hannah Arendt⁴, notre vocabulaire nous entraîne à dire *ce qu'il* est ; nous nous embrouillons dans une description des qualités... et son unicité spécifique nous échappe".

2. Or ici la difficulté n'est pas mince car la pensée de ces femmes fut d'abord *actualisation* et non *fabrication*. Il n'y a pas de lieu pour cette forme particulière de pensée dont la danse pourrait être la métaphore : aucune pétrification qui résulterait de l'usage du mot "savoir" comme substantif, propriété privée de qui le détient ou croit l'inculquer. A l'inverse, le *savoir* devient verbe, activité dans le temps qui suppose d'abord et pas seulement la réhabilitation de la patience et de l'exercice. A l'opposé de la seule relation à la connaissance qu'on imagine et qui est celle de la possession ou de la dépossession d'un savoir déposé qui en devient un savoir mort, elles se sont comportées en "danseuses" capables de faire vivre ce qui a d'abord une saveur. Du sacrifice de l'œuvre personnelle elles ont tiré un exceptionnel pouvoir de dialogue et d'action.

3. Enfin chacune à sa manière et en son temps a su trouver la mesure interne de la courbure de l'espace, si tant est, comme le suggère Lévinas⁵, que c'est cette courbure qui exprime la relation entre les êtres. Manifestant par la pensée l'incroyable richesse qu'il y a –dans des temps de confusion sanglante– à créer des gestes inoffensifs.

Pour chacun de ces portraits de femmes, nous avons décidé d'oublier

l'œuvre masculine dont ces pensées constituaient l'horizon et associé au commentaire direct sur les écrits le regard attentif de quelques passeurs dont la vie fut elle-même bouleversée par ce regard. Au point de continuer la danse. Bernard Noël pour parler d'Héloïse (dans son livret d'opéra, Châtelet, 2001) et de Paule Thévenin (dans le texte d'une conférence dont nous avons tiré un article que nous avons publié en 2003, dans *Le même et l'autre*, A. des Brisants); Michèle Fogel dans son hommage rendu à Marie de Gournay et Julia Kristeva pour Hannah Arendt.

Filles ou mères

S'il appartient à Deleuze de se servir librement des notions de *vision rapprochée* et d'*espace haptique* (qu'il empruntait à Aloïs Riegl et à Worringer) pour introduire le concept du *Lisse* (dans *Mille Plateaux*⁶) comme espace où "on n'y voit pas de loin" et "qu'on ne voit pas de loin", "qui n'est jamais en face", un espace nomade, comme l'est celui du peintre ou du compositeur en train de créer, et qui comme le désert, le ciel, la mer ou l'océan joue d'abord le rôle d'*englobant* avant de devenir *un horizon*, nous userons de la même liberté en préférant ici le terme d'*espace matriciel* pour traduire ce que fut la pensée fécondée et fécondante de ces femmes qui ont constitué leur vie en horizon d'une œuvre masculine.

Héloïse et Abélard

Aussi réelle soit-elle, Héloïse a d'abord et surtout la réalité du mythe puisqu'elle incarne l'essence la plus pure de la grande amoureuse⁷, ajoutons, de style français, avec cette étrange avidité de justification rationnelle qu'on retrouve chez Corneille ou chez Rousseau. On sait qu'elle ne philosopha que pour l'amour d'Abélard qui lui enseignait la philosophie moins parce qu'il croyait en la philosophie que parce qu'il croyait en lui. Ce qui surprend à la lecture de leur correspondance, c'est l'omniprésence d'Abélard et l'absence totale de Dieu, de sa part à elle surtout qui était devenue abbesse du Paracllet après avoir été dès 1120 la prieure (le n°2) du monastère d'Argenteuil. Etonnant et intraduisible *Domino specialiter, sua singulariter* adressé à Abélard, c'est-à-dire : à Dieu comme religieuse, à toi comme femme, car appartenant au seigneur dans l'espèce des religieuses mais comme individu c'est à Abélard qu'elle appartient. Ce n'est même pas assez dire, car Dieu n'est pas seulement absent de ces lettres : il en est continuellement expulsé. Comment expliquer une telle attitude ?

Au moment de leur rencontre, Héloïse a 16 ans et Abélard 38.

Héloïse est un monstre dans un univers machiste : elle suit à l'école cathédrale les cours réservés aux clercs de haut niveau. Elle connaît le latin, le grec et l'hébreu. A la différence de l'une de ses contemporaines, Hildegarde Von Bingen, ou d'Aliénor d'Aquitaine à la génération suivante, elle est férue de philosophie et de théologie. ("Très sage Héloïse", écrira François Villon, trois siècles plus tard). Enfin, la génitrice n'est pas son modèle, ce qui là encore la distingue de son temps : Astrolabe, le fils qu'elle eut d'Abélard est confié à la sœur de Pierre.

Ce n'est pas le moindre des mérites de Bernard Noël et d'Ahmed Essyad que d'avoir intitulé leur opéra *Héloïse et Abélard* restituant à la femme sa vraie place⁸. Abélard mais plus encore Héloïse intéressent le poète pour ce qu'ils donnent l'un et l'autre à penser.

Si Abélard ouvre la voie de la résistance conceptuelle, c'est Héloïse seule qui sut l'incarner.

Je vous soupçonne, dit Garlande à Abélard d'avoir trop de tête, de basculer la tête dans le cœur.

"Grand homme et petit séducteur", ainsi le résume Fulbert. Quant à Héloïse, plus que jamais elle fait face à l'inconnu : le sexe de son amant lui est devenu inconnu. Et cela ouvre son immense appétit d'action et de réflexion. Comme en témoignent sa vie et ses lettres.

Elle se disait coupable *et* innocente⁹ : coupable d'avoir contribué à la ruine d'Abélard (à nouveau par elle se vérifie la vieille loi que la femme est la perte de l'homme) mais innocente quant à l'intention puisqu'elle n'a jamais voulu que son bien. Si cette doctrine de l'intention est celle qu'Abélard a systématiquement développée dans le *Scito te ipsum*, sa synthèse et son application sont l'oeuvre d'Héloïse. Son amour à elle n'a pas changé : il est, (Abélard seul peut l'attester¹⁰), d'un désintéressement absolu :

ce ne sont pas mes plaisirs que j'ai cherchés mais les tiens.

Or quinze ans plus tard ; elle voit bien que *son* Dieu ne l'aime plus: n'a-t-il pas écrit pour un autre qu'elle l'histoire de ses malheurs ? Ce qui l'attachait à elle, elle en est désormais certaine, c'était la concupiscence et non *l'amitié* telle que Cicéron l'avait décrite, c'est-à-dire cette tendresse désintéressée qui n'attend de l'autre rien d'autre que lui-même. Héloïse conclut ainsi son réquisitoire :

cette supposition, mon bien aimé, ce n'est pas la mienne, c'est celle de tout le monde.¹¹

Amertume explicable s'il en fut car, enfin, si Héloïse s'est trompée sur Abélard, quelle consolation lui reste-t-il dans son sacrifice ?¹² Ce que cette situation avait d'inextricable s'exprime à merveille dans l'adresse de la première lettre:

A son seigneur ou plutôt père ; à son mari ou plutôt frère ; sa servante ou plutôt fille ; sa femme ou plutôt sœur ; à Abélard Héloïse.¹³

Leurs amours sont donc aussi différentes que le jour et la nuit, la vie et la mort. "Jamais, je n'ai cherché en toi rien d'autre que toi-même", écrit Héloïse dans sa première lettre. Héloïse, paradigme du dépassement de la compréhension en reconnaissance ? Signe de la courbure de l'espace sans laquelle il n'y a pas de pensée du "vivre ensemble" ? Ses lettres, des monuments de la culture médiévale, révèlent l'ampleur du sacrifice qu'elle s'est imposée pour Abélard. Et aussi sa différence¹⁴. Elle cherche l'indépendance pour elle et ses moniales¹⁵. Elle l'obtiendra. En douceur, sans se rebeller. Beaucoup plus que de "compréhension", d'intelligence des sentiments, ceux d'un Abélard paranoïaque et plus narcissique que jamais, c'est de "reconnaissance" qu'elle est capable. Pour *reconnaître* autrui, dit Edouard Glissant, il faut faire plus ou mieux que comprendre, il faut renoncer à *cette vieille hantise de surprendre le fond des natures*. "Il y a dans le verbe *Comprendre*, le mouvement des mains qui prennent l'entour et le ramènent à soi. Geste d'enfermement sinon d'appropriation" auquel il convient de préférer "le geste du donner-avec" qui ouvre sur une totalité en mouvement. Un don sans réciprocité, comme celui d'Héloïse¹⁶ ou de Paule Thévenin, qui en exhumant l'œuvre posthume d'Artaud, observe dans le déchirement et le dédoublement toute la distance nécessaire à la lucidité. Reconnaître autrui, comme dit Lévinas, c'est "reconnaître une faim" et il n'est pas nécessaire de la comprendre pour s'en sentir solidaire.

Marie de Gournay et Montaigne

C'est avec cette distance-là –déchirement et dédoublement– que Marie de Gournay découvre à 18 ans les *Essais* de Montaigne : "Ils me transissaient d'admiration". Sa mère croit y voir les signes de la folie et pense recourir à l'hellébore, une herbe qui depuis l'antiquité a la réputation d'en délivrer.

De l'oisiveté (Les Essais) ¹⁷ commence par une image : "comme nous

voyons des terres oisives, si elles sont grasses et fertiles foisonner en cent mille herbes sauvages et inutiles” ... et “comme nous voyons que les femmes produisent bien toutes seules ces amas de pièces et chairs informes, mais que pour faire une génération bonne et naturelle, il les faut embesogner d’une autre semence”... et la conclusion : “ainsi en est-il des esprits.”...

Des champs on est passé au corps des femmes et de celles-ci aux esprits. Cette manière toute pratique de parler du corps des femmes, de ce qui doit y entrer et de ce qui en sort avait de quoi impressionner une jeune fille “au sortir de l’enfance” (comme elle l’écrira elle-même dans sa préface). Or ce corps féminin en friche, Montaigne l’associe à un esprit inoccupé “qui vagabonde” ; la leçon devient claire : la pensée à droit à l’errance, aux dérèglements de l’imagination à condition de devenir un objet d’observation.

Le retrait, celui de Montaigne dans sa province, celui de Marie en Picardie pour échapper un temps aux guerres de religion qui enflamment le pays, permet la conversation de soi avec les autres, les livres et maintenant pour Marie avec le livre qu’elle décide de “mettre en rôle” pour se préparer à *la rencontre* désirée plus que tout au monde. La “toute jeune fille” qui a perdu son père rêve alors d’un père de substitution, et même d’un échange de pères. Les conversations avec Montaigne auront lieu sur fond de guerre civile. Il fallait une dizaine d’heures en coche pour monter de Gournay à Paris. Le 13 janvier 1588 Marie s’installe à Paris pour trois mois, y rencontre Montaigne qui de son côté est venu servir d’intermédiaire pour Henri de Navarre auprès d’Henri III. Marie se présente, lui exprime toute son admiration et l’attire à Gournay. “Quelque bonne compagnie aux champs” dira Montaigne qui donne à Marie bien davantage que ce que n’importe quel galant aurait pu lui donner : il lui offre de partager son besoin de penser, d’y voir clair dans la confusion sanglante. Pourtant à l’automne 1588, au moment de partir de Gournay, Montaigne ne songe pas à lui confier les *Essais* parce qu’il n’y a rien à confier de cette œuvre en perpétuelle transformation. Marie ne peut supporter le départ de ce père. L’immatérialité de la relation qui aurait pu la menacer d’un vide vertigineux, devient une source d’énergie : de 1594 à 1599 trois éditions du *Proumenoir de Monsieur de Montaigne* (sous ce titre s’abritent un récit de 80 pages, une traduction du livre II de L’Enéide et 65 poèmes rassemblés dans *Le Bouquet*) consacrent son entrée dans le monde des lettres en même temps que commencent les éditions posthumes des *Essais* de Montaigne, celle de 1595 avec une longue préface rédigée par Marie, les éditions se succédant tous les deux ans jusqu’en 1604. Marie possède en effet l’exemplaire des *Essais*¹⁸ que lui ont envoyé la mère et la fille de Montaigne après sa mort. Elle a tout son temps,

cette “fille d’alliance”, selon ses mots, qu’on présente comme vierge, et qu’on ne cesse de railler¹⁹, ce qui permet de penser l’impensable social : une femme non dotée de savoir mais qui juge, une femme dotée de jugement et non d’une tête bien pleine. “Je suis curieux de savoir ce que pourra enfanter une vierge”. Lipse, ce brillant érudit réfugié aux Pays Bas et grand admirateur de Montaigne, dans sa première lettre à Marie (il en fut le premier correspondant, premier dans le temps et en quantité) n’avait pas résisté au jeu de mots. La formule n’a rien de neutre : c’est parce qu’elle ne remplit pas ses fonctions d’épouse et de mère que la vierge peut penser, comme si le vide de son ventre permettait à la tête de se remplir. L’harmonie du monde qui repose sur l’équilibre des forces est ainsi rétablie.

Marie ne cessera plus désormais de relire, de corriger la copie préparée sous la surveillance de Montaigne à partir de l’exemplaire qu’ils avaient lu ensemble ; elle en connaît quelques passages, elle en découvre le reste, au total une augmentation de plus d’un tiers par rapport à l’édition de 1588 : découvrir est faible, il faudrait dire déchiffrer l’écriture manuscrite qui se glisse entre les interstices de l’imprimé, mots isolés, citations latines, feuilles intercalaires. Deviner ce qui résiste. Dans l’atelier de l’imprimeur Delas deux équipes s’affairent sous sa direction. Six années de relecture constante des *Essais* lui donnent la force de terminer ce travail. Marie a reçu la charge de fixer ce texte insaisissable, ce qui revient prononcer à son tour la mort de Montaigne.

Marie sera par ailleurs une exceptionnelle et infatigable traductrice et ses traductions tiennent à chaque fois de la transmutation ; l’alchimie n’y est jamais très loin. Ce qu’elle cherche à alimenter c’est “l’intelligence harmonique”, la mise en consonance, la fusion de son âme avec l’auteur à l’image de sa compréhension des *Essais*. Trouver les mots propres à restituer les intentions de l’auteur se fera alors tout naturellement.

Marie, elle aussi, comme Héloïse, contribue à la construction de cette “éthique de la turbulence”²⁰ qui passe toujours par la *reconnaissance* de l’autre sur fond “d’amitiés stellaires” (elle prendra courageusement partie pour Théophile de Viau, condamné à mort par exemple). Un auteur napolitain, Jules César Capaccio qui a entrepris de faire l’éloge des femmes et hommes illustres du passé et du présent écrira ceci sur Marie de Gournay dont Lipse vient de lui faire connaître l’existence :

Posséder une bonne mémoire, pouvoir écrire d’innombrables choses pourra être donné à une femme au tempérament plein de finesse. Mais faire preuve de jugement, mettre à nu les obscurs détours de l’esprit, exprimer librement si quelque chose a été mal ou bien exécuté, se situe au sommet de

l'activité de l'esprit.. Elle juge si bien de ces choses en utilisant le grec, que les hommes les plus savants sollicitent son avis, et en latin elle excelle tellement que l'on affirme que peu d'hommes peuvent accéder à cette clarté qui est la sienne.

Les femmes illustres que connaît Capaccio sont femmes à mémoire, femmes fécondes, elles ne s'inscrivent pas dans la figure de la vierge ; elles ne font qu'obéir au modèle passif de la procréation qui a traversé les siècles depuis Aristote. Marie de Gournay sort de cette subordination : elle ne produit pas, elle juge. Elle ne doit rien aux hommes : ils demandent, elle donne.

Les pensées et les vies d'Héloïse et de Marie manifestent un problème qu'elles ne peuvent encore poser en toute clarté. C'est à une autre femme, Hannah Arendt, qu'on doit d'avoir pour la première fois renouvelé l'approche aristotélicienne de cette forme particulière de jugement qu'on appelle la *Praxis*, qui ouvre l'espace du déchiffrement et de la reconnaissance.

Hannah Arendt et Heidegger

Pour Hannah Arendt "Vivre" veut dire aimer Heidegger. Certes elle commence par s'engager dans la voie de la réflexion politique et du combat qui n'ont rien à voir avec le travail philosophique de Heidegger. Mais ensuite dans la dernière partie de sa vie elle entreprendra d'écrire une véritable déconstruction de la pensée de l'Être au plus près d'une méditation vigilante sur les écrits du maître. Julia Kristeva se demande si une certaine dépendance féminine, au sens d'une passivité subjuguée n'accompagne pas sournoisement ce trajet. Après la guerre elle prend pourtant violemment partie contre Heidegger à qui elle reproche – d'ailleurs injustement – le renvoi de Husserl de l'université de Fribourg et elle tient à lui faire savoir qu'elle désavoue son désintéret affiché pour sa propre œuvre de femme.

Cela ne l'empêche pas après 1950 de renouer lien et correspondance jusqu'à la mort de Heidegger en 1975. En 1969, elle publie *Martin Heidegger à 80 ans*, un texte qui loue "le vent de la pensée" mais qui dissimule à peine sous l'hommage la compromission scandaleuse des penseurs (comme Platon ou Heidegger) avec les tyrans. Son œuvre, elle la construira cependant en étroite relation avec celle de son maître. "C'est un travail qui vous doit presque tout à tous égards" lui écrit-elle à propos de *La condition de l'homme moderne*.

"Fidèle et infidèle", telle nous la découvrirons ainsi tout au long de son

expérience intellectuelle, Hannah Arendt n'aura cessé de dénoncer chez les autres la docilité passive que certains qualifieront de féminine et qui caractérise par exemple chez Eichmann cette absence de pensée dont l'autre nom est *la banalité du mal*. Serait-ce, demande Kristeva, cette pseudo-féminité acceptatrice qu'Arendt décèle chez le nazi quand elle constate que sans être tout à fait inintelligent, il est banalement dépourvu de pensée ? Qu'il s'est contenté d'obéir aux ordres ? Eichmann : une sorte de "fausse femme" ? Mais alors si ce n'est ni donner des ordres ni les exécuter, ni exercer une influence, ni s'y soumettre, comment définir une femme ? "L'essentiel, pour moi c'est de comprendre : je dois comprendre"

La *compreneuse* attend, accepte, accueille : espace ouvert, elle se laisse habiter, matrice qui se laisse féconder. Compreneuse, elle prend aussi : elle choisit, pétrit les éléments et les recrée, elle fait naître un sens où se lit, transformé, celui des autres. Et encore bien au-delà de ce que sa modestie s'attribue, puisqu'il s'agit d'un *donné avec*, d'une forme de pardon qu'on avait déjà rencontrée chez Héloïse.

Peut-on parler d'une œuvre ? Politique ? Philosophique ? féminine ? L'incontestable singularité d'Arendt vient de ce que ses écrits, du fait de leur ancrage dans l'expérience personnelle et dans la vie du siècle paraissent moins relever d'une œuvre que d'une action. Elle questionne, dialogue avec les auteurs, sans cesse en interaction, sans jamais figer son discours au-dessus de la mêlée. Et devant la célèbre photo d'Arendt à New York en 1944, garçonne à la cigarette qui appelait d'un profil concentré le public d'une conférence, revient l'éternelle question : "Qu'est-ce qu'une femme ?". Est-ce la belle jeune fille à la robe verte de 1927, est-ce la mère aux seins généreux qu'elle ne fut jamais mais dont elle ne cesse de reconnaître la place fondamentale dans le renouvellement du sens infini des vies plurielles ? ou est-ce enfin la *compreneuse* dont l'image en 1944 ferait plutôt fuir les magazines féminins ? On connaît la réponse que la philosophe donna dans sa thèse (*Le concept d'amour chez Saint Augustin*): la vie tout entière est féminine car l'amour maternel est l'aurore du lien à l'autre, le "quelconque", celui qui partage ma rencontre avec la mort. Pour que l'être naissant puisse devenir un être pensant, le psychisme maternel se forme comme un lieu de passage de *Zoe* à *Bios*, de la physiologie à la biographie.

Artaud et Paule Thévenin

De la naissance tout court d'un être pensant à la naissance d'une œuvre,

il n'y a qu'un pas : dans les deux cas la femme s'offre comme espace matriciel et lieu de passage. Avec Paule Thévenin on assiste à la naissance de l'œuvre d'Artaud. Tout le monde sait – ou devrait savoir – ce que l'œuvre d'Antonin Artaud doit à Paule Thévenin puisque sans elle l'œuvre n'existerait pas. Ou du moins n'aurait pas l'existence à l'excès tendue contre ses propres limites qu'elle a peu à peu acquise.

Artaud, dans les derniers mois de sa vie, avait signé avec Gaston Gallimard un contrat pour ses œuvres complètes. Nul, à cette époque, n'imaginait que ces œuvres puissent compter plus de trois ou quatre volumes. Depuis 1994, elles en comptent vingt-six, et quatre ou cinq sont encore en attente. La différence entre ce qui était prévu au départ et ce qui est à présent publié représente la contribution de Paule à la révélation de l'œuvre.

La veille de sa mort – une mort imprévisible alors pour tous mais peut-être pas pour lui – Antonin Artaud, par un écrit officiel – ou qu'en tous cas il voulait tel – a confié le soin de publier son œuvre à Paule Thévenin. Déjà, dans une malle déposée chez elle, il avait mis sous sa garde la majeure partie de ses cahiers. Il y ajouta ensuite ceux que contenait une valise, pour lui très précieuse car elle l'avait accompagné au Mexique et en Irlande. Au total, avec les derniers trouvés dans sa chambre, plusieurs centaines de cahiers rédigés au cours des trois dernières années de sa vie.

Artaud a choisi Paule Thévenin, et non pas Colette Thomas ou Marthe Robert, tout aussi proches de lui : il a choisi Paule parce qu'il la savait plus disponible et toute disposée à n'avoir pour œuvre que le service de la sienne, – souvenons-nous de la disponibilité de Marie de Gournay – c'est-à-dire le déchiffrement et la mise à jour de celle que, lui, Antonin Artaud, confiait à son dévouement.

Antonin Artaud, durant les trois dernières années de sa vie écrit des milliers de pages. Ces pages, dans leur majorité, seraient demeurées inconnues si Paule Thévenin ne leur avait consacré sa vie.

J'ai vu les piles de ces cahiers, écrit Bernard Noël, J'en ai eu un certain nombre entre les mains. Imaginez des cahiers d'écolier à grosses lignes réglées, au papier grisâtre (c'est celui du temps de la guerre) et fragile. Tous sont couverts d'une écriture hachée, piquante, irrégulière comme secouée encore par la transe. Parfois un texte au crayon et un texte à l'encre se superposent, ajoutant ce palimpseste à la graphie difficile.

Cette masse d'écriture est certes de l'écriture, mais c'est aussi la matière jaillie telle quelle d'un corps qui, longuement, a subi le pire des supplices, celui qui torture l'esprit. Je veux dire que cette masse est inséparable de l'état mental aussi bien que de l'activité mentale qu'elle exprime, et qu'elle

doit à ce double contenu d'être unique dans l'histoire. Les cahiers d'Artaud sont des cahiers mais qu'on les ouvre, et ceci est le corps d'Artaud transfusé là par le phénomène d'une instantanéité d'écriture qui fait de ces cahiers le dépôt de ce que j'oserai nommer sa chair verbale.

(...) Sans le travail de Paule, nous connaîtrions un Artaud plus littéraire pour la raison que son œuvre serait dominée par la première période, celle de *l'Ombilic des Limbes*, du *Pèse-Nerfs*, de *l'Art et la Mort*, du *Théâtre et son double*, qui sont des grands livres par leur pensée, par leurs dimensions poétiques, par le drame mental qu'ils exposent, mais qui, après tout, sont "normalement" grands.

Bernard Noël décrit ensuite les caractéristique de ce retour éruptif de la poésie après des années d'internement, d'électrochocs, d'hébétude imposée, de cette révolte sans bornes contre tout ce qui canalise, de cette *consumation* dont il fait sa langue, de cette "main qui trace dans un seul mouvement l'acte qui brûle et la vision qui alimente le feu", une main qui n'écrit pas mais enregistre le phénomène même de la vitesse, de cette écriture qui obéit aux pulsions du poète, et se pose tout naturellement la question de la légitimité de la traduction de l'intraduisible, donc de l'intervention de Paule. Marie de Gournay avait écrit à Lipse en apprenant la mort de Montaigne :

J'étais sa fille, je suis son sépulcre, j'étais son second être, je suis ses cendres. Lui perdu, rien n'est resté de moi ni de la vie sauf ce que la fortune a jugé ce qu'il en fallait réserver.

Orphée et Eurydice ont donc changé de sexe : Orphée, ici femme de jugement et d'imagination, ne peut arracher aux enfers son amant mort. Abélard n'est plus Abélard, Montaigne et Artaud sont bien morts et comment continuer de dialoguer avec un homme qui oblige à devenir étrangère à sa propre langue ? Arendt interprète le mythe ainsi : pour penser mais aussi pour créer les personnages imaginaires d'un roman, il est nécessaire de tuer les éléments du monde sensible et visible, tels le corps sensible et visible d'Eurydice. Ainsi seulement l'histoire devient *sensible à tous les participants*.

La danse comme métaphore

Lisibles les cahiers d'Artaud ou les *Essais* de Montaigne ? Devenus sensibles à tous mais jamais déposés là comme des savoirs morts. La lecture qu'Hannah Arendt fait de *l'Ethique à Nicomaque* lui fait distinguer dans *la*

condition de l'homme moderne "la poiésis", activité de production, de la "praxis", activité d'action. Les oeuvres ou produits réifient la fluidité de l'expérience humaine dans des objets qu'on utilise comme des moyens. Utilitarisme et réification auxquels succombe la condition humaine. Conceptualisée dans la notion d'*energeia* (actualité) par Aristote, la praxis comprend des activités qui ne poursuivent pas de fin et ne laissent pas d'oeuvres mais s'épuisent dans l'action. L'étrangeté du penseur est à prendre au sérieux, en se remémorant la fable de Platon dans les *Lois* : Si Arendt assume le rôle de la servante thrace c'est pour ne se moquer ni de la paysanne ni de Thalès mais pour dépasser l'ironie en compréhension ; il est indispensable de saisir la particularité des deux mondes, celui du bon sens et celui de la pensée et de les maintenir ensemble. L'étrangeté de la pensée s'imprime aussi à sa temporalité tout aussi paradoxale : où est-on quand on pense ? demande Arendt en répondant : "nulle part" avec *le Sophiste*. La pensée occupe un hors temps, le *nunc stans* des mystiques. Elle ne fournit pas de réponses, elle désagrège, n'a aucune portée politique et trouve son sens dans son activité même. L'expérience pensante est donc la seule intensité vivante et Arendt reprend la formulation de Hegel : "le vrai est ainsi le délire bachique dont il n'y a aucune pensée particulière qui ne soit ivre" La vérité se présente comme *délire, ivresse* et non comme savoir. Nietzsche est là pour définir cet état d'exaltation qui confine toujours à l'ivresse. Vie-pensée ou pensée-vie comprises comme activité politique.

Or l'oeuvre de Nietzsche inaugure la première réflexion attentive et passionnée sur la danse comme métaphore de la pensée, paradigme pour comprendre le processus d'individuation, de construction d'un homme vraiment humain, non pas l'exemplaire d'une idée de l'homme déjà déterminée, mais un individu qui pose ses valeurs à partir de sa propre puissance vitale et donne forme à sa vie, sans la soumettre aux schèmes et aux concepts déjà déterminés. C'est pourquoi l'influence de Nietzsche se lit aussi bien chez les danseurs eux-mêmes lorsqu'il s'agit d'inventer dans la danse de nouvelles formes de vie que chez les anthropologues, les sociologues et les philosophes chaque fois qu'est construite une pensée de la transformation du rapport du corps au politique. Cette influence n'est pas sans ambiguïté, ambiguïté qui est celle du rythme même : métrique et mise en ordre ou destruction des chaînes qu'on s'est données ?

L'acte pur des métamorphoses

Le danser, même naïf, est un certain usage du corps. Même si des techniques multiples sont convoquées, le corps est travaillé sans souci d'utilité.

L'intentionnalité des gestes est là, non instrumentale, elle est d'expérimen-
ter le mouvement se faisant.

Valéry, *L'âme et la danse* : où le Socrate de Valéry pourrait bien être le
Socrate rêvé par Nietzsche dans *la Naissance de la tragédie*, un Socrate
"renversé", "étudiant la musique et la danse":

Socrate

Une simple marche, et déesse la voici ; et nous presque des dieux !...
Elle semble énumérer et compter en pièces d'or pur, ce que nous dépensons
distraitement en vulgaire monnaie de pas, quand nous marchons à toute fin.

La danse nous donne à reconnaître la marche en notre corps, comme la
maïeutique nous aide à reconnaître notre démarche en nos pensées "distraites".

Le Socrate de Valéry voit dans la danse une "magnifique liberté"²¹, (*étin-
celante salamandre*) qu'il reconnaît et offre à la pensée, en la dégageant
subtilement des vues opposées du médecin Eryximaque, "matérialiste", ou
de Phèdre, idéaliste.: elle donne à penser, dans ce qu'elle montre, dans ce
corps, dans ce qu'elle fait sentir : "Ne sentez-vous pas qu'elle est l'acte pur
des métamorphoses ?"²² Là où Phèdre admire un "rêve de vigilance et de
tension que ferait la Raison même", là où Eryximaque voit une "foison
multicolore de groupes de figures souriantes"²³, là donc où l'un ne voit que
l'unité de l'idée, et l'autre que le multiple du visible, Socrate voit ce qui lie
les deux : la "volubilité de ces pieds prodigieux", et ce qui les lie à la pen-
sée : "Tu aimerais de sentir leurs ailes à tes paroles, et d'orner ce que tu
dirais de figures aussi vives que leurs bonds." Il voit "une femme... qui
s'arrache incessamment de sa propre forme", "une flamme" : "la flamme
est *le moment même*", la danseuse "fait voir l'instant"²⁴.

L'acte pur. Non seulement l'acte, comme l'acte est actualisation au sens
aristotélicien, accomplissement, épanouissement d'une forme accomplie.
Mais un acte qui se nie aussitôt pour être remplacé par un autre : le passage
de forme en forme, révèle la capacité de métamorphose, la plasticité, dont
la flamme est la métaphore.

Le corps peut produire du secret

Certes les pouvoirs ont "compris", en le déclinant diversement, comment
un corps rythmé et organisé, un corps d'armée, un défilé pouvaient
symboliser le corps politique, comment une masse fait puissance. Les
totalitarismes ont mis en œuvre sans aucun frein, ces assujettissements
inconscients. Le possible sert alors la puissance : il la montre toute puissante..

Sans doute même faudrait-il distinguer entre des manières d'instituer les corps.

Face à cette possibilité d'instrumentalisation, on pourrait se demander si l'œuvre propre de l'exposition chorégraphique n'est pas au contraire d'obliger à un suspens du pouvoir sur le corps, un suspens du regard que le pouvoir exerce sur le corps et qui rend ce dernier transparent²⁵.

Comment le corps peut-il produire du secret ? Comment peut-il s'exposer comme secret, comme intimité tout à la fois offerte et dérobée ? "Qu'en est-il de l'invisible du mouvement ?" se demande Dominique Dupuy. Le corps peut être porteur de quelque chose de très profond, dont personne, ou à peu près, ne parle, et pour cause. Cette enquête-là ne se fait pas. Qui peut la faire ? Ne peut en parler que celui qui a vécu l'expérience ou qui la vit. Il en devient le témoin, le vrai témoin au sens que donne à ce mot Giorgio Agamben²⁶, un témoin "intégral", comme le papillon de "La parabole de la conférence des Oiseaux", évoqué par Yochi Oïda²⁷ :

Alors, un troisième papillon, ivre d'amour pour la bougie, s'élançait et plongeait au cœur de la flamme. Un instant, il ne fait plus qu'un avec le feu. Et de cette union, jaillit la connaissance qu'il ne peut plus transmettre !

Musculature profonde, expériences d'états de corps, parfois limites, ainsi que l'écrit Dominique Dupuy :

Pour ma part, cet ébranlement profond du corps, je pense qu'il est un moment privilégié pour l'approcher, sinon l'atteindre à tout coup, c'est le moment de ce que je nomme *la dansée* : la dansée comme la montée, la coulée, la foulée... où l'acte et son accomplissement se conjuguent dans le même mot. Une danse qui ne passe pas par ce moment de *la dansée* s'oublie.

Expériences secrètes, incommunicables et toujours éphémères. Car essayez de remettre vos pas dans ces pas comme le jeune homme du *Théâtre de marionnettes* de Kleist qui devient ridicule à force de vouloir reproduire le mouvement d'une statue où un éphèbe se retire une épine du pied. On ne re-danse pas, dit Dominique Dupuy. "Si on veut revoir la danse il faut la capturer, c'est un rapt comme un animal domestiqué que l'on prend dans ses rets". Et qu'est-ce qui vous manque ? "La démarche, l'allure, l'élan, la vitesse, le rythme, le passage, le relèvement, la dynamique de ce relèvement"(D. Dupuy). Qui inscrit la danse dans l'éphémère

Ephémère

Éphémère comme la représentation théâtrale et le concert, la danse est d'un jour ou d'une série de représentations, mais ensuite plus jamais. À la

différence des œuvres qui restent, qui durent et contribuent à rendre le monde durable et vivable, il n'y a de la danse nulle permanence. Une fois, quelquefois, puis jamais plus. Il y a là une expérience, qui est aussi une métaphore de la "vita activa" qui n'est ni le travail, ni la fabrication (même d'œuvres), et qui est l'action.

Les Grecs utilisaient toujours des métaphores telles que le jeu de flûte, la danse, la guérison et le voyage pour distinguer la politique des autres activités, ce qui veut dire qu'ils puisaient leurs analogies dans ces arts pour lesquels la virtuosité d'exécution est décisive²⁸, dans lesquels le "produit est identique à l'acte qui s'exécute".²⁹

Plusieurs traits dans cette métaphore : d'abord la danse et la musique sont des exemples et des métaphores de ce qui est *praxis* par opposition à la *poiêsis* : pas de production d'un objet extérieur à l'agent. Pas de résultat, pas d'œuvre durable, mais une transformation de l'agent³⁰. C'est en jouant qu'on devient cithariste, en dansant qu'on devient danseur, en pratiquant la vertu qu'on devient vertueux. La danse est la métaphore des transformations de soi par l'exercice. Alors le caractère éphémère dit encore autre chose que la tradition philosophique a négligé, selon Hannah Arendt. Même Aristote, initiateur de la distinction entre *praxis* et *poiêsis* a fini par les confondre en cherchant des résultats tangibles à l'action³¹, comme si c'était une fabrication. C'est un savoir faire avec l'occasion, avec le temps, ou l'opportunité "infinitésimale, imprévisible, irréversible"³². La *justesse* selon Dominique Dupuy ou un art, selon Kleist, *qui ne ferait pas de manières*.

La métaphore de la pensée

Alors si la danse est bien capable de cette résistance qui subvertit les défilés de corps en masse, pour éveiller leur singulière vitalité, elle montre en acte, en corps, ce qu'est la liberté et la fragilité. C'est pourquoi elle a pu être prise aussi comme métaphore de la pensée : de ses ruptures, de ses audaces.

Nous *sommes* quelque chose d'autre que des savants : encore qu'il soit inévitable qu'à l'occasion nous puissions être savants. Nous avons d'autres besoins, une autre croissance, une autre digestion : il nous faut davantage, il nous faut moins. Quant à savoir combien il faut à un esprit pour se nourrir, il n'est point pour cela de formule... ce n'est pas l'embonpoint, c'est la vigueur et la plus grande souplesse qu'un danseur attend de sa nourriture – et je ne sais pas ce qu'un philosophe puisse souhaiter davantage que de devenir un bon danseur. La danse est son idéal, son art aussi, son "culte divin"³³...

Plus désespérément peut-être, autrement en tout cas, que les œuvres qui restent et rendent le monde durable, la danse, le temps de la danse, par la flamme de ses métamorphoses, nous livre notre rapport au temps qui nous est compté mais aussi à la pensée sur fond de sacrifice de soi. Ainsi pour revenir à Paule et à travers elle, à ce pouvoir de la main qui évoque un autre centre que soi, on rappellera qu'Artaud a formé Paule à ce rôle en lui confiant la dactylographie de ses pages sous sa dictée afin de la familiariser avec sa scansion. Collaboration unique qui se poursuit de 1948 à 1993, sans la reconnaissance de la famille d'Artaud qui retardera pendant huit années la sortie du deuxième volume.

La lumière –Eurydice / Artaud– revient ainsi des lieux obscurs où elle s'était formée, grâce à l'énergie d'Orphée/ Paule. Qui est Paule ? Le *qui* est un arrachement. Mais il ne se manifeste pas à soi-même dans un savoir intime. Il surgit devant l'autre. Devant ces pensées qui, elles, font œuvres et à qui elles insufflent la vie par le dialogue et le sacrifice. Sujet de la création mais qui demeure extérieure au processus de l'œuvre. Le *Qui*, ni pure pensée, ni pur langage, advient au sein des conditions de vie, toujours contre la réification des produits et des œuvres : il se laisse déchiffrer dans ce que les témoins pluriels racontent et ne commence à exister que lorsque la vie s'en va, ne laissant derrière elle qu'une histoire qui appartient à la mémoire collective. Histoires de Paule ou d'Héloïse –autre grande sacrifiée car enfin si on ne veut pas admettre que la prise de voile ait été pour elle le plus passionné des sacrifices qu'elle ait jamais fait à l'amour d'Abélard, quel sens imagine-t-on qu'elle ait pu lui donner ?– histoire de Marie l'autre "vierge", raillée de tous et de l'amour malheureux d'Hannah.

La courbure de l'espace

Ainsi ce qui caractérise l'action de cette pensée dont la danse pourrait être la meilleure métaphore n'est pas la production d'objets mais la genèse de relations, de relations qui font avenir. Ce qui résulte de l'action et aussi de la parole est un "entre-deux", c'est le "réseaux des relations humaines"⁵¹. Danser propose une expérience et une représentation de ce qui fait mouvement entre les êtres. C'est pourquoi les Grecs ont pu en faire une des métaphores de la politique. Une des métaphores de ce dont il s'agit en politique entendue comme expérience de la liberté. Voilà ce qu'est cet "acte pur des métamorphoses", comme expérience et comme métaphore. Ce qu'il dit, risque et protège alors, n'est pas la flexibilité indifférente, mais l'inventivité présente. La danse est comme une représentation de ce qui fait mouvement entre les êtres.

Or on a toujours pensé que “faire mouvement” c’était aller de l’avant. Dans un texte récipiendaire que Paul Valéry a écrit pour recevoir le Maréchal Pétain à l’Académie française en 1934, il y a une analyse de ce qu’est la vérité de l’assaut. Elle montre qu’on vit avec cette certitude qu’un mouvement vrai est un *aller vers*, un faire face à l’adversaire, à l’ennemi, au danger, à ce qui menace le corps et que tout mouvement adjacent n’est pas perçu comme un mouvement mais comme une déchéance. L’une des hypothèses que soutiennent certains chorégraphes aujourd’hui, (comme Daniel Dobbels), c’est que l’un des droits de la danse contemporaine serait de ne pas avoir à faire face. On sait que le théâtre de marionnettes de Kleist a été l’un des textes canoniques sur lequel se sont appuyés Isadora Duncan, Mary Wigman, Rudolf Laban comme une sorte de texte inaugural à partir duquel la question du mouvement pur se trouvait posée sous la forme de la ligne idéale, du mouvement sans défaut. Au cours du combat entre l’escrimeur et l’ours, l’ours sait très bien quand l’autre feint l’attaque. Il voit l’initiale du geste. Et quand il estime que l’amorce est une feinte, il reste immobile et ne réagit pas. L’animal aurait une sorte de prescience sinon de la vérité du geste, du moins du moment où le geste va devenir réellement menaçant: “Son œil dans le mien, comme s’il avait pu lire dans mon âme , il restait griffe levée ... et quand une attaque était feinte, il ne bougeait pas”.

Or l’auteur a aussi écrit une pièce de théâtre qui s’appelle *La Bataille d’Arminius*, où un prince germain décide devant l’invasion romaine de reculer, selon une stratégie qu’il ne peut dévoiler à personne puisqu’elle doit rester absolument secrète. Cette position de recul entraîne de la part de ses alliés traditionnels, d’autres princes germaniques, une colère profonde et l’accusation de lâcheté. La cour elle-même doute, puis la famille et enfin sa femme. Il doit tenir jusqu’au point où l’incompréhension est absolue, jusqu’à ce que les armées romaines s’enlisent dans des marais où Arminius les a attirés et où la victoire se fera presque sans combat. L’un des théoriciens du mouvement qui a tant influencé les chorégraphes du début du XX^e siècle a donc été aussi le penseur d’une stratégie pour le moins paradoxale puisqu’elle s’expose à toutes les incompréhensions possibles.

La danse hérite de cette question. Certains textes l’y conduisent : ainsi dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche dit que le danseur doit traduire sa concentration intérieure avec *délicatesse*. Le geste, dit-il, “restera potentiel”. Le mouvement reste à chaque fois en deçà de ce qu’on appelle un passage à l’acte, ne touche jamais son but et se détourne toujours de l’autre corps. Michaux, dans *Misérable Miracle* nous en propose une

traduction subtile lorsqu'il écrit : "il est temps de créer de l'inoffensif". C'est-à-dire trouver une mesure interne, un petit ressort, une très légère dérivation, pour freiner, ralentir, casser un angle. Toute l'écriture de la danse contemporaine consiste à faire en sorte que ces mini épiphanies recréent des moments inoffensifs, c'est à dire pour Dobbels "in-offensants" en nous affranchissant de ce que l'autre impose. Des gestes inoffensifs mais non complaisants.

Ainsi faut-il imaginer, écrit Deleuze à propos de Leibniz (*Le pli*), "des monades dansantes" "capables d'opposer à l'énormité de la crise une exaspération de la justification". Affrontements intellectuels plus proches de la guérilla que de la guerre d'extermination, où le jeu consisterait à ne plus s'emparer de l'adversaire mais à le cerner pour le neutraliser, où toute rencontre deviendrait parade en maintenant la distance entre deux corps.

De la question "Qui" : *Qui sont ces femmes ?* nous sommes donc passés à la question du lieu et des effets : *D'où parlent-elles ? Que produisent-elles ?* Elles sont de nulle part et n'ont rien (presque rien) produit car "qui danse est nu et qui pense est personne" mais c'est précisément ce vide actif qui ouvre l'espace de la pensée et de l'échange, de l'œuvre enfin déchiffrée et des relations humaines.

Et certes, dit Deleuze, les espaces lisses ne sont pas eux-mêmes libérateurs. Mais c'est en eux que la lutte change, se déplace, que la vie reconstitue ses enjeux, affronte de nouveaux obstacles, invente de nouvelles allures, modifie les adversaires. Ne jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver.

Comment appeler autrement cet espace rapproché ? Espace du cœur, peut-être, s'il reste vrai que ces femmes furent comme les machinistes de Kleist qui ne peuvent trouver le chemin mystérieux de l'âme qu'en se plaçant *au cœur*, juste au centre de gravité des marionnettes, en d'autres mots, dit Kleist, "en dansant sans manières". Espace du corps, sûrement, puisqu'à chaque échange mental, il y eut transmutation dont le corps était le fourneau, un échange de type alchimique entre un corps de papier et un corps sacrifié.

NOTES

1. Aristote I,1, *Ethique à Nicomaque*.
2. Deleuze, *Mille Plateaux*, Minuit, p. 624.
3. Poésie Gallimard, p.134.
4. Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Gallimard, p. 236.
5. E. Levinas, *Totalité et infini*.
6. *Mille Plateaux*, p. 624.
7. «Je t'ai toujours aimé d'un amour sans mesure», Lettre 1, p. 116.
8. Bernard Noël, s'il faut s'en tenir à une seule des caractéristiques de cette œuvre forte et protéiforme, fut sans aucun doute le plus grand pourfendeur de *la castration mentale*, dont il n'a cessé de révéler en toute occasion les effets, autrement nommée la «sensure», avatar de la *novlangue*. A l'occupation religieuse de la pensée s'accompagnant de censure a succédé l'occupation économique de la pensée, la confiscation de l'activité mentale au profit du consensus, de l'adhésion servile au maintien de l'ordre qui est le plus sur moyen de garantir cet ordre
9. «Car le crime est dans l'intention et non dans les faits», p. 119, Lettre 1.
10. «De quels sentiments j'ai toujours été animée pour toi, tu peux seul en juger», Lettre 1, p. 119.
11. « ce n'est pas un sentiment particulier, c'est l'idée de tous», p. 119.
12. «Je n'ai point de récompense à en attendre de Dieu puisque je n'ai rien fait par amour pour lui», p. 120.
13. P. 111, lettre 1.
14. «Lorsque tu es allé à Dieu, je t'ai suivi, que dis-je, je t'ai précédé», p.120 et «Tu m'as vouée à Dieu avant toi-même : cette défiance me pénétra de douleur et de honte.»
15. «Tu te donnes à tes ennemis, penses à ce que tu dois à tes filles», ses moniales, qu'elle considérait comme le *troupeau* d'Abélard plus que d'elle même.
16. « qui aurait suivi Abélard aux enfers», p. 120.
17. *Essais*, Livre I, Chap.VIII.
18. C'est cet exemplaire qui après avoir été recopié par Pierre de Brach a été publiée avec une importante préface de M de G qu'elle retira dans l'édition suivante et qu'on appelle communément «l'exemplaire de Bordeaux» pour être passé à la bibliothèque de Bordeaux à la révolution française ; c'est lui qui sert de base à toutes les éditions des *Essais* depuis le XX^e siècle.
19. En 1631 par exemple un poème parmi d'autres fait rire les nobles et les lettrés, *Le poète crotté*, que l'on doit à Saint Amant : la forme la plus élaboré de tous les bons mots colportés sur cette fille d'alliance qui ne se contentait pas de veiller sur l'œuvre de son père mais osait écrire et publier :
«Tantôt t'appelant vieille chattePoil de Gorret, Caboche plate
Nez rougieux, œil éraillé
Bec de pivert, teint écaillé
Menton velu cou de belette
Sein de drapeau, corps de squelette, Bras d'osier sec, main de Guenon
Jambe de grue et pied d'anon...»
20. Edouard Glissant, *La poétique de la relation*, Gallimard
21. P. Valéry, *op. cit.*, p. 121.
22. P. Valéry, *op. cit.*, p. 134.
23. P. Valéry, *op. cit.*, p. 118, puis 119.
24. P. Valéry, *op. cit.*, p. 127, 131, 143.

25. F. Pouillaude, *Danse et Histoire*, Mas de la danse, p. 35.
26. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Le Seuil.
27. Yochi Oida, *L'acteur flottant*, Actes Sud: «Des papillons de nuit se réunissent pour discuter de cet étrange phénomène qu'on appelle le «feu». Ils n'arrivent pas à comprendre quel est exactement la nature de ce mystérieux phénomène. Finalement, après bien des débats, un des papillons décide d'aller faire son enquête personnelle. Il part, aperçoit de loin la lumière d'une bougie, revient vers le groupe, et décrit ce qu'il a vu. Le plus âgé, parmi ceux qui l'écoutent, trouve sa description peu satisfaisante. Un autre papillon décide donc d'aller voir de plus près. Il se rapproche très près de la bougie, si près qu'il effleure le bord de la flamme. Il revient décrire son expérience aux autres papillons. Le vieux dit que cette description ne lui suffit pas encore.»
28. Hannah Arendt, «Qu'est-ce que la liberté ?», in *La crise de la culture*, Gallimard, col. «Folio», p. 199 (*Between past and future*).
29. H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Agora, 1988, p. 268. et : «La polis Grecque était autrefois cette forme de gouvernement qui procurait aux hommes une scène où ils pouvaient jouer comme dans les arts d'exécution, la danse, le théâtre...», p. 200.
30. Par exemple : *Éthique à Nicomaque*, 1-5.
31. La santé pour le médecin, la victoire pour l'art stratégique, la richesse pour l'économie...» *Éthique à Nicomaque*, I,1.
32. Wladimir Jankélévitch, *Le je ne sais quoi et le presque rien*, t. 1, Seuil, 1980, p. 131.
33. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, 381, 10/18, p. 410.
34. H. Arendt, *CHM*, p. 240.

SAVOIR ENVIABLE, SAVOIR EMPÊCHÉ

SAVOIR ET PROCRÉATION : *POR TU BIEN D'ICÍAR BOLLAÍN*

Pascale Thibaudeau

(Université de Paris 8)

Réalisé dans le cadre du collectif “Hay motivo” pour le film du même nom, à la veille des élections de mars 2004, le court métrage d’Iciar Bollaín, *Por tu bien (Pour ton bien)* retient l’attention dans la mesure où il ne prend pas directement pour cible le gouvernement Aznar. Le thème abordé par cette réalisatrice fait partie d’un sous-ensemble de films traitant de questions générales qui ne concernent pas la gestion du Parti Populaire en particulier mais invitent à s’interroger sur des fonctionnements – ou dysfonctionnements – pouvant affecter certaines institutions et structures sociales où se jouent de façon insidieuse des luttes de pouvoir et de savoir.

La cinéaste confirme, avec ce court métrage, quelques-unes des constantes de sa filmographie, telles qu’une attention portée aux personnages féminins et à certaines problématiques féminines, un questionnement des rapports de forces entre les sexes et une préoccupation sociale qui se traduit par un mode de représentation essentiellement réaliste. Le court métrage qui m’intéresse, *Por tu bien*, s’inscrit dans une esthétique réaliste bien qu’il procède à une inversion complètement irréaliste puisqu’il met en scène un homme en train d’accoucher : un couple arrive à la maternité mais c’est le père qui porte l’enfant et non la mère. En trois minutes, la cinéaste montre le protocole de prise en charge du “parturient”, l’accouchement et l’accueil de l’enfant. La concentration temporelle de l’événement permet de souligner de façon satirique les abus de pouvoir dont est victime le couple (et en premier lieu l’“accouché”) et de quelle façon le savoir médical s’érige en véritable doxa.

Bien que relativement isolé, de par sa thématique, dans le film *Hay motivo*, le court métrage de Iciar Bollain s'inscrit néanmoins dans un mouvement alternatif plus large de contestation de l'excessive médicalisation de l'accouchement et de promotion de méthodes plus douces et naturelles. En effet, il a été réalisé en collaboration avec l'association "El Parto es Nuestro" (*L'accouchement est à nous*) qui regroupe des usagers et des professionnels de la santé (notamment des sages-femmes) afin de promouvoir un accueil moins médicalisé et plus respectueux des personnes. On peut lire, sur le site web de l'association, cette déclaration de principes :

Actualmente la sanidad española continúa aplicando con sus protocolos un modelo de atención al parto obsoleto y en franca contradicción con lo que recomienda la Organización Mundial de la Salud, con la evidencia científica, con la tendencia en otros países europeos y con los derechos reconocidos en las Leyes Generales de Sanidad y de Autonomía del Paciente. Para estimular el proceso de cambio hacia otro modelo de atención más seguro y respetuoso con la fisiología del parto y con los protagonistas del nacimiento, hemos creado la asociación "El Parto es Nuestro".

Le court métrage s'inscrit ainsi dans une démarche militante visant à dénoncer, dans les pays industrialisés, un certain nombre de pratiques de routine non justifiées, d'abus et de dysfonctionnements provenant d'une mainmise du savoir médical et technologique sur la grossesse et l'accouchement. Celle-ci se caractérise par un excès d'actes interventionnistes inutiles dont les séquelles sont plus néfastes que les bénéfiques : l'augmentation (réprouvée par l'OMS) du nombre de déclenchements et de césariennes répond souvent davantage à des critères de convenance (programmation de l'accouchement) qu'à un réel besoin ; de même, l'épisiotomie (incision du périnée que certaines femmes – et sages-femmes – n'hésitent pas à assimiler à une mutilation sexuelle) est devenue un acte presque systématique dans certains pays comme la France ou l'Espagne (71,3% d'épisiotomies en France en 1998 pour les primipares contre 13% en Angleterre en 2002, par exemple). Face à ces dérives, on observe, dans de nombreux pays d'Europe, un mouvement associatif de contestation qui préconise, pour les grossesses normales, des alternatives à l'hospitalisation, soit dans des structures légères non médicalisées, à proximité d'un centre hospitalier, des "maisons de naissance" où la famille est accueillie pour l'arrivée du nouveau-né, soit encore l'accouchement à domicile par des sages-femmes formées dans cette optique. Dans ce domaine, des pays tels que la Suède, la Norvège ou les Pays Bas sont très en avance sur les autres pays où domine une approche techniciste. Aux

Pays Bas, 40 % des naissances ont lieu à domicile pour un taux de mortalité infantile et maternelle parmi les plus bas du monde. À titre de comparaison, en France, où l'accouchement à domicile a pratiquement disparu (0,4% des naissances) et où la plupart des petites maternités ont été fermées au bénéfice des grands centres hospitaliers, le taux de mortalité maternelle est plus élevé que dans d'autres pays de l'Union Européenne.

Comment en est-on arrivé à un contrôle de la naissance tel qu'il entraîne, par contre-coup, des initiatives et des revendications qui peuvent paraître d'arrière-garde ou obscurantistes à certaines ? Et quelles sont les implications sous-jacentes de ce contrôle et le sens profond de ces revendications ? Si l'on s'intéresse à l'histoire de la naissance en Europe, l'on s'aperçoit que s'est joué là une lutte de pouvoir entre les hommes et les femmes autour d'un savoir et d'une reconnaissance de compétences dont les effets se font encore sentir aujourd'hui, comme en atteste le petit film d'Icía Bollaín. Dans un premier temps, je proposerai donc, dans les grandes lignes, un résumé historique de l'évolution des pratiques d'accouchement en Europe afin de mettre en avant les enjeux qu'elles ont cristallisés, puis j'analyserai le processus d'inversion mis en scène par Icía Bollaín dans son court métrage.

Bref historique de la naissance

Rappelons que l'accouchement est longtemps demeuré réservé aux femmes et que les hommes en étaient, pour diverses raisons, exclus. Rare domaine, d'une importance essentielle, à échapper à leur contrôle, l'accouchement est devenu à partir du XVII^e siècle, en Europe, un enjeu de pouvoir considérable. L'église avait, dès le Moyen-Âge, pressenti que les matrones pouvaient jouer un rôle non négligeable dans le contrôle des naissances et lancé contre elles de nombreuses accusations de sorcellerie. Cette méfiance resurgit au XVII^e siècle – lors de l'apparition des écoles de sages-femmes – dans une remise en cause systématique de leurs compétences :

L'irritation que suscite chez les hommes d'Église la perpétuation de pratiques secrètes au moment des couches, la méfiance des hommes de justice et des médecins à l'encontre de matrones toujours soupçonnables et soupçonnées de comportements fœticides facilitent la mise en accusation des accoucheuses. Celle-ci n'est plus le suppôt du Diable mais elle incarne l'obscurantisme.

Les progrès de la médecine s'accompagnent d'un évincement progressif

des femmes (souvent guérisseuses et matrones, notamment dans les campagnes, et dont le savoir résulte d'une initiation) qui ne pouvaient qu'exceptionnellement accéder à un niveau d'études supérieur. On va donc voir apparaître, progressivement, une volonté de réglementation de l'activité des accoucheuses et, à partir du XVII^e siècle, se généralisent les cours de formation. Non sans lutte, la matrone qui, la plupart du temps, ne sait pas lire, va céder la place à la sage-femme. Or, celle-ci reçoit son accréditation de deux institutions masculines qui attestent sa "sagesse" : l'Église garantit sa moralité et la Faculté de Médecine reconnaît ses compétences. L'accès à l'instruction a pour contre-partie un contrôle masculin plus important des accoucheuses et s'accompagne de restrictions visant à limiter leur autonomie. Dans un livre passionnant, *Histoire de naïtre*, Fernand Leroy donne l'exemple de l'Angleterre où, au XVII^e siècle, "tous [les médecins] insistent [...] pour que les sages-femmes fassent l'objet d'une instruction et d'une procédure d'accréditation bien codifiées tout en leur déniaient cependant le droit de pratiquer des actes chirurgicaux, de façon à les maintenir d'office sous la tutelle d'un corps médical quasi exclusivement masculin". Ce même auteur fait état de la lutte acharnée que se sont livrés les sages-femmes et les chirurgiens-barbiers aux XVII^e et XVIII^e siècles en Europe. Ainsi, lorsqu'un accouchement se complique, doivent-elles obligatoirement avoir recours au chirurgien-barbier, même pour une épisiotomie, au lieu de pouvoir intervenir elles-mêmes directement et rapidement ; et l'action de celui-là consiste souvent à pratiquer tout d'abord une saignée (dont on imagine les conséquences) puis à démembrer l'enfant pour le sortir... L'intervention du chirurgien signifie alors, la plupart du temps, la mort de l'enfant et, souvent, celle de la mère. La polémique entre accoucheurs et accoucheuses est violente dans de nombreux pays d'Europe et témoigne de l'importance de l'enjeu, à la fois sanitaire, politique et symbolique. Mais les compétences des accoucheuses sont évaluées par les hommes, qui sont juges et partie, et l'objectivité est loin d'être de mise, comme l'indique Philippe Hecquet, dans un traité de 1707 :

Si l'on ramassait avec autant de soin et aussi peu de charité les fautes des accoucheurs ; si ceux qui sont capables d'en juger et qui sont témoins voulaient ouvrir la bouche, peut-être ne trouverait-on d'autres différences entre les fautes des uns et des autres, sinon qu'on a soin d'exposer au grand jour les fautes des unes, tandis qu'on se tait sur celles des autres.

L'intrusion progressive des hommes dans le processus de la naissance implique donc une remise en cause des compétences des sages-femmes

dans des termes similaires à ceux utilisés à l'encontre des matrones : leur instruction est jugée insuffisante et leurs connaissances empiriques ou transmises par leurs aînées sont assimilées à des pratiques magiques et superstitieuses contre lesquelles doivent lutter les lumières de la science. Elles vont ainsi perdre progressivement leur rôle de protagoniste pour se retrouver dans une position subalterne vis-à-vis du médecin-accoucheur. Car l'accès des sages-femmes à une instruction et à une formation dignes de ce nom va signifier pour elles non seulement un contrôle hiérarchique masculin mais, surtout, la fin d'un monopole. Si des écoles sont créées et si certaines sages-femmes deviennent célèbres, les manuels sont, dans l'immense majorité des cas, écrits par des hommes, de même que le sont la plupart des enseignants ; évidemment, l'intervention chirurgicale reste réservée aux hommes. Jacques Gélis fait observer qu'une "rupture appar[âit] dans les conditions de transmission d'un savoir. Or, en se rendant au cours d'accouchement, l'élève sage-femme reconn[âit] implicitement la supériorité de l'accoucheur".

Une fois franchi le seuil de la chambre de la parturiente, qui leur avait été longtemps interdite, les accoucheurs ont peu à peu imposé des protocoles de surveillance et de contrôle qui n'étaient pas toujours justifiés et relevaient surtout de la mainmise symbolique sur un domaine leur ayant échappé jusqu'alors. L'utilisation, souvent abusive et mortifère, de la technologie (comme le recours à de multiples instruments : crochets, leviers, forceps, cuillers, spatules...) caractérise les pratiques masculines alors que les femmes (parturientes et sages-femmes) y sont, en général, opposées. De même, à partir du milieu du XVIII^e siècle, les manuels ont commencé à préconiser la position allongée dite "gynécologique" afin de permettre l'observation de l'ouverture du col de l'utérus. Jusqu'alors, la position la plus fréquente était la position verticale (accroupie ou assise) afin de faciliter l'expulsion. Le siège d'accouchement est un objet que l'on retrouve dans la plupart des civilisations depuis l'Égypte Ancienne, et les diverses positions verticales dominant encore dans les sociétés traditionnelles ; on peut en déduire une certaine ergonomie universelle de la posture. La mesure qui consiste à allonger la femme (et qui est encore celle qui prévaut de nos jours) a pour celle-ci deux inconvénients principaux puisqu'elle l'empêche de bouger, de se déplacer pour mieux supporter la douleur, et qu'elle augmente la durée de l'accouchement : l'enfant ne pesant plus sur le col, le processus d'ouverture est ralenti. Par ailleurs, la douleur étant plus difficilement supportable une fois allongée, le recours à la péridurale devient, de nos jours, systématique. Cette imposition, outre ces inconvénients pratiques, a sur-

tout une grande importance symbolique puisqu'elle dénie à la femme le droit d'éprouver dans son corps la position qui lui convient le mieux. Après la sage-femme, c'est la femme qui ne *sait* pas ce qui est bon pour elle, immobilisée sur la table d'accouchement, elle est reléguée au rang d'objet n'ayant aucun rôle actif à jouer. Rendue incapable par la technique de mener à bien son accouchement, elle le devient inconsciemment à ses propres yeux et n'aura de cesse de recourir à la toute-puissance médicale (majoritairement et originairement masculine) pour élever son enfant.

Le recours de plus en plus fréquent au médecin et à son savoir scientifique a également contribué à écarter de la naissance les femmes de l'entourage : mères, sœurs, amies, voisines et relégué le rôle de la sage-femme à celui d'assistante du médecin. Le développement des maternités dans les hôpitaux aux XVIII^e et XIX^e siècles a favorisé cet éloignement de la sphère privée, et ce, malgré l'apparition d'épidémies mortelles de fièvres puerpérales dues à la concentration hospitalière. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, le transport de l'accouchement à l'hôpital, justifié par des protocoles de surveillance de plus en plus lourds, a parachevé cette dépossession progressive des femmes, qu'elles soient parturientes ou impliquées d'une façon ou d'une autre par l'accouchement, au bénéfice d'un savoir médical spécialisé et excluant. Alors qu'environ 10% seulement des accouchements nécessitent une intervention médicale et que la majorité des grossesses dites "à risques" est identifiée bien avant l'accouchement, on considère toute femme enceinte comme une malade en puissance (de même que l'enfant qui sera bombardé dès sa naissance de tests et traitements en tout genre).

Au XXI^e siècle, l'accouchement est tout sauf une affaire de femmes (et ce, même s'il existe des femmes obstétriciennes). L'ignorance pratique dans laquelle se trouve la femme est masquée sous de réelles compétences théoriques puisqu'elle suit, au long de sa grossesse, une formation incluant des cours d'anatomie et de préparation à l'accouchement. Une part importante du marché éditorial lui est consacré et elle compense ses lacunes pratiques par une surinformation livresque dont l'effet principal va être de l'alarmer quant aux complications éventuelles (phénomène bien connu de la littérature médicale). Là où elle cherche une information censée la rassurer elle trouve de nouveaux motifs d'inquiétude qui la soumettent à la surmédicalisation et l'en rendent "complice" (elle va exiger le plus de garanties possibles) en vertu du fameux "mieux vaut prévenir que guérir". Plus sûrs qu'autrefois, l'accouchement et la grossesse n'en sont pas moins anxiogènes dans la mesure où l'augmentation de la sécurité médicale s'est accompagnée d'une rupture de la transmission d'un savoir en acte : la par-

turiente n'a jamais assisté à un autre accouchement que le sien, elle n'est jamais intervenue activement lors de la naissance d'autres enfants. Elle est ainsi complètement démunie face à un savoir médical qui lui est imposé et dont elle attend désormais toutes les réponses. Il n'est peut-être pas inutile de s'interroger sur le sens des nouveaux rites techniques d'accouchement qui instaurent, pour les mères, une si grande dépendance.

“Pour ton bien”

Le court métrage d'Icía Bollaín, *Por tu bien*, met en scène, en soixante plans et trois minutes, la confiscation de ce savoir et revendique avec force sa restitution : “El parto es nuestro, ¡que nos lo devuelvan!” (*L'accouchement est à nous! Qu'on nous le rende!*) proclame le carton final.

Malgré l'aspect science-fiction de l'inversion des rôles masculin et féminin, et le ressort humoristique qu'elle active, le film s'appuie sur une codification réaliste qui va évoquer, de façon plus ou moins prégnante, chez les spectateurs, une expérience ou l'écho d'une expérience liée à une confrontation avec le monde médical (pas forcément dans le cadre d'un accouchement). La mise en évidence du manque de considération du personnel vis-à-vis du couple, la carence de l'information tout au long du processus et l'absence d'intimité sont des caractéristiques plus ou moins générales du milieu hospitalier. À ceci vient s'ajouter une dénonciation en règle d'une série d'actes et de pratiques systématiques et non justifiés dans le cas de grossesses non pathologiques : le maintien forcé en position allongée, la perfusion, le rasage, le lavement, le monitoring dont on entend le “bip” régulier à partir du 24^e plan, l'épisiotomie, la séparation de la mère (ici du père) et de l'enfant... Tous ces actes sont présentés comme des manifestations concrètes d'un savoir scientifique et médical organisé autour de protocoles dont la justification n'est pas accessible au commun des mortels. L'ignorance dans laquelle est relégué le “parturient” (Luis) est d'emblée soulignée par les phrases du dialogue et la réaction de l'infirmière. Le manque d'assurance de Luis quant à l'identification de ce qu'il ressent : “Creo que estoy de parto” (*Je crois que je vais accoucher*, plan 1), donne la mesure de sa fragilité, du peu de confiance qu'il accorde à son propre corps et de ses difficultés à comprendre les signaux qu'il en reçoit. Le ton de reproche de l'infirmière qui l'accueille instaure immédiatement une relation d'infantilisation qui va perdurer tout au long du film : “¿Cómo que cree ? ¿Está de parto o no está de parto ?” (*Comment ça vous croyez ? Vous allez ou vous n'allez pas accoucher ?*, plan 2). Plus loin, ce rapport se manifeste dans l'absence de réponse aux questions posées :

- ¿ Y eso ? *Qu'est-ce que c'est ?* (plan 10, à propos de la perfusion)
- ¿ Me puedo levantar un poquito ? *Je peux me lever un petit peu ?* (plan 18)
- ¿ Mi mujer puede volver ya ? *Ma femme peut revenir ?* (plan 20)
- Pero, ¿ qué es eso ? ¿ qué es eso ? ¿ qué hace ? *Mais, qu'est-ce que c'est que ça ? Qu'est-ce que c'est que ça ? Qu'est-ce que vous faites ?* (plans 43-44, lorsque le chirurgien brandit les ciseaux)
- ¿ Puedo verlo ? ¿ Puedo verlo ? *Je peux le voir ? Je peux le voir ?* (plan 51)
- ¿ Dónde está ? ¿ Dónde está ? *Où est-il ? Où est-il ?* (plans 52 et 54)
- ¿ Por qué no llora ? ¿ Por qué no llora ? *Pourquoi il ne pleure pas ? Pourquoi il ne pleure pas ?* (plans 54 et 56)

Comme à un enfant entêté posant des questions que les adultes jugent inutiles, le personnel soignant lui prête une attention distraite et ne considère pas nécessaire de lui répondre. Le lexique employé pour s'adresser à Luis confirme ce rapport infantilisant : "Muy bien, cielo" (*Très bien, mon chou*, plan 12), "le vamos a poner esto para que haga caca" (*on va lui mettre ça pour qu'il fasse caca*, plan 15, l'infirmière s'adresse à la femme et non à Luis). Il en va de même pour le ton que l'obstétricien emploie à son égard et qui contraste fortement avec celui, docte, qu'il adresse à l'interne pour décrire le déroulement du processus :

- Venga, que ya casi hemos terminado, majo. *Allez, c'est presque fini mon joli* (plan 36).
- ¿ Cómo te vas a poner de pie, hombre ? Pues lo que nos faltaba, entonces no veo yo. Venga, sigue empujando. *Comment ça te mettre debout ? Il manquait plus que ça ! Et moi, comment je vois ? Allez, continue à pousser* (plans 38 à 40).
- À l'interne : Estamos ya con la dilatación completa y por lo tanto, aprovechando los pujos y las contracciones, vamos a dejar que la cabeza descienda a lo largo del canal del parto. *Nous en sommes maintenant à la dilatation complète et, par conséquent, nous allons profiter des spasmes et des contractions pour laisser descendre la tête le long du détroit du bassin* (plans 25 à 33).

Lorsque la sage-femme rompt la poche des eaux, elle s'exclame, en réponse à la grimace de douleur de Luis : "¡Si esto es por tu bien, hombre!" (*Tout ça c'est pour ton bien, mon vieux*, plan 23). L'expression qui donne son titre au film, implique une supériorité indiscutable des connaissances présidant aux actes médicaux dont le personnage, ramené à la position d'enfant capricieux incapable de comprendre le bien fondé de ce qu'il subit, fait les frais. Posée comme principe de base, cette phrase justifie toutes les souffrances, toutes les humiliations et dénie tout droit à exprimer un désac-

cord ou une volonté allant à l'encontre de ce savoir qui dépasse l'entendement du profane. Incarné dans son expression la plus absolue par le chirurgien (voix de l'autorité), c'est ce savoir qui impose la position allongée pour le confort du médecin, au détriment du savoir corporel instinctif et des lois de la gravité, et ce, en dépit des protestations timides et vaines du "parturient" : "¿ Me puedo levantar un poquito ? Es muy incómodo aquí" (*Je peux me lever un petit peu ? C'est très inconfortable ici*, plans 18-19), et, quand on lui demande de pousser : "Si me pongo de pie, mejor" (*Si je me mets debout ce sera mieux*, plan 38).

L'inégalité de la relation est relayée par les angles de prise de vue employés par la cinéaste : la plongée est l'angle utilisé pour filmer Luis, elle correspond à la position de l'équipe médicale qui est debout et écrase le personnage contraint à la position allongée. À l'inverse, les contre-plongées sur le personnel soignant correspondent au regard de Luis et renforcent spatialement l'impression de domination. Plongées et contre-plongées montées en champ contrechamp signalent une confrontation de points de vue (au sens littéral du terme), elles correspondent aux positions respectives de chacune des deux parties, ce qui instaure iconiquement un principe marqué d'opposition où se joue un rapport d'autorité et de soumission. De la même façon, l'échelle des plans, réduite dans l'ensemble (gros plans et plans rapprochés dominant) permet d'apprécier les forts contrastes entre les regards de Luis et ceux de la sage-femme et du chirurgien. Autant les regards de Luis sont mobiles et se dirigent souvent vers la caméra, c'est-à-dire, ici, vers le personnel soignant, autant les regards de l'équipe médicale ne s'adressent que rarement au "parturient". Ce sont des coups d'œil techniques, utilitaires, destinés aux actes à effectuer, des regards qui morcellent, qui n'embrassent pas la personne humaine. Parallèlement, la vision partielle de Luis, due à son immobilisation, est traduite par des gros plans d'objets (gros plan du bocal de perfusion, de son propre bras où est fiché un cathéter). En vertu de la personnalisation du champ (ce que voit le spectateur correspond à ce que voit le personnage), il en ressort que Luis se perçoit lui-même comme étant morcelé. En reproduisant visuellement la fragmentation corporelle, et notamment dans des gros plans de la tête de Luis qui émerge du champ opératoire et semble détachée de son corps, Icíar Bollaín rend compte de la perte d'intégrité subie par le personnage.

Les gros plans récurrents sur le visage inquiet de Luis, ainsi que le montage des autres plans en raccord regard vont favoriser l'empathie du spectateur par le biais des processus d'identification primaire et secondaire. La plupart des plans qui suivent un regard de Luis vers le hors-champ montrent ce que

voit le personnage. Ainsi le spectateur se retrouve à voir par les yeux de Luis et les rares mouvements de caméra viennent renforcer cette identification au regard de Luis. Il s'agit de mouvements hachés, chaotiques, qui correspondent aux difficultés du personnage à se mouvoir. L'instabilité du cadre renvoie aux émotions, voire à l'effolement de Luis. Par ailleurs, les mouvements heurtés de la caméra et le bougé du cadre répondent à une esthétique que l'on considère aujourd'hui réaliste : il s'agit de codes filmiques signifiant l'authenticité et la véridicité de ce qui est montré en produisant une personnalisation de la caméra. En recréant l'imperfection de l'image amateur, on crée l'illusion de l'authenticité où l'on suppose la présence, derrière la caméra, non pas d'un opérateur professionnel mais d'un témoin ayant capté les images sur le vif.

Ainsi, échelle des plans, montage, raccords et mouvements permettent de créer chez le spectateur une empathie avec le personnage et, au contraire, un rejet du comportement de l'équipe médicale. La froideur du chromatisme se conjugue à celle des soignants et contribue à l'hostilité ambiante. La brutalité des gestes est, quant à elle, signifiée par la bande son : plaintes et gémissements de Luis, bruits métalliques amplifiés des instruments (notamment des ciseaux), tout concourt à évoquer une salle de torture, comme vient le confirmer le gros plan en contre-plongée d'une lampe aveuglante (plan 35). Le processus d'identification de Luis à une victime est favorisé par la dénonciation d'un rapport de force inégal où le "parturient" est réduit à une fonction biologique de procréation sans que soient pris en considération ni ses besoins, ni ses inquiétudes, ni son intimité : au plan 28, on aperçoit, par le regard de Luis, une femme qui observe la scène par la porte de la salle ouverte sur le couloir.

L'ensemble des dysfonctionnements et des abus sur lesquels le film met l'accent produit, au-delà de la charge satirique, une empathie avec le personnage. On peut, cependant, s'interroger sur les raisons de cette forme d'identification alors que les rôles masculin et féminin sont inversés et que le spectateur se trouve face à une situation pour l'heure complètement impossible. Il s'agit, bien sûr, dans une lecture de premier niveau, d'une exigence d'empathie adressée aux hommes : on leur demande, littéralement, de se mettre à la place des femmes qui accouchent. Cette substitution s'accompagne d'une autre concernant la place de la femme qui, de protagoniste se retrouve effacée (elle n'apparaît que dans peu de plans) voire gênante (on la fait sortir au moment du lavement) et n'ayant pas voix au chapitre. Là encore, l'inversion permet de mieux faire prendre conscience de la position difficile des pères, eux aussi réduits à l'impuissance mais à un autre niveau.

Mais l'inversion des rôles renvoie aussi, dans un second temps, à celle, historique, qui a vu les hommes supplanter les femmes dans l'exercice de l'accouchement. Dans le film, bien que l'équipe soit essentiellement féminine, c'est un homme qui assure le rôle effectif d'accoucheur, c'est à lui qu'échoit la fonction hautement symbolique de "mettre au monde" et c'est à un autre homme qu'il enseigne son savoir. Les femmes qui l'entourent ne sont que des exécutantes chargées de la préparation en amont du "parturient" et des soins prodigués ultérieurement à l'enfant ; elles s'effacent au moment de la naissance, le savoir théorique et pratique étant exclusivement détenu par l'obstétricien. Ainsi l'inversion flagrante des rôles de père et de mère peut-elle être envisagée comme le reflet d'une autre inversion beaucoup moins visible des rôles masculin et féminin du côté des accoucheurs.

Enfin, le fait de confier à un acteur le rôle du "parturient" renforce paradoxalement la dénonciation, non seulement pour le spectateur masculin mais également pour les spectatrices qui découvrent à travers Luis l'étendue de leur propre vulnérabilité. En effet, le déplacement instaure une distance dans l'identification (procédé bien connu des moralistes) qui permet la prise de conscience du caractère inadmissible de la situation. Les travers critiqués par le film sont bien plus visibles ici parce qu'ils affectent un "innocent", c'est-à-dire un représentant du sexe non frappé par la malédiction biblique. L'impact du court métrage serait moindre s'il mettait en scène une femme qui, représentée dans l'acte d'accoucher, devient figure archétypique de la femme condamnée à enfanter dans la douleur. Il s'agit là d'un savoir inconscient, préalablement inscrit chez toute femme par des siècles de culture judéo-chrétienne, et que ne possède pas le sujet masculin. Mettre alors un homme à la place d'une femme implique un rejet de ce présupposé en mettant en relief la fragilité de tout être humain face à un événement de cette importance.

Pour conclure, je m'arrêterai sur le slogan final qui reprend le nom de l'association suivi de l'injonction : "El parto es nuestro, ¡que nos lo devuelvan!" (*L'accouchement est à nous! Qu'on nous le rende!*). Il faut voir dans le "nuestro", à la fois une revendication des femmes parturientes et des femmes accoucheuses vis-à-vis du savoir médical essentiellement masculin, mais également une volonté de réappropriation de la naissance par la triade père-mère-enfant contre l'ultra-médicalisation. L'exigence de restitution : "¡que nos lo devuelvan!" énonce clairement qu'il y a eu confiscation d'un événement qui n'est pas uniquement médical mais qu'une doxa techniciste – dont l'origine historique et culturelle est, nous l'avons vu, masculine et non féminine – a fini par imposer comme tel à la plupart des mères elles-mêmes.

Comme l'observe fort justement Pierre Bourdieu :

[...] la représentation androcentrique de la reproduction biologique et de la reproduction sociale se trouve investie de l'objectivité d'un sens commun, entendu comme consensus pratique, doxique, sur le sens des pratiques. Et les femmes elles-mêmes appliquent à toute réalité et, en particulier, aux relations de pouvoir dans lesquelles elles sont prises, des schèmes de pensée qui sont le produit de l'incorporation de ces relations de pouvoir et qui s'expriment dans les oppositions fondatrices de l'ordre symbolique.

Les associations qui, aujourd'hui, remettent en question les protocoles en vigueur dans les maternités (tant au niveau de l'accouchement que de l'accueil médicalisé de l'enfant) sont minoritaires et considérées avec une certaine méfiance par de nombreuses femmes, persuadées (au même titre que l'immense majorité du personnel soignant) que tout est mis en œuvre "pour leur bien" et celui de leur enfant, et que toute innovation technologique est nécessairement un progrès. Elles ne perçoivent pas à quel point elles se trouvent de la sorte assujetties à un ordre sur lequel elles n'ont aucune prise parce qu'il ne se nomme pas lui-même : "La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification : la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer". Or, l'excès de technologie qui entoure aujourd'hui la naissance n'est-il pas, lui aussi, le résultat d'une croyance qui n'a pas besoin de s'énoncer ? Une foi aveugle en la toute-puissance scientifique et médicale donnant lieu à l'émergence d'une nouvelle forme de rites dont aurait été bannie, à jamais, la dimension symbolique.

BIBLIOGRAPHIE

- Bartoli, Lise, *Venir au monde : les rites d'enfantement sur les cinq continents*, Paris, Plon, 1998.
- Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. Liber, 1998.
- Castellani, Jean-Pierre, "Icía Bollaín, la confirmation", *Les Langues Néo-latines*, "Le cinéma espagnol", n° 328, 2004.
- Coulon-Arpin, Madeleine, *La maternité et les sages-femmes : de la préhistoire au XX^e siècle*, Paris, R. Dacosta, 1981.
- Fontanel, Béatrice, D'Harcourt, Claire, *L'épopée des bébés, une histoire des petits d'hommes*, Paris, Éditions de la Martinière, 1996.
- Gélis, Jacques, *L'arbre et le fruit : la naissance dans l'Occident moderne, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1984.
- Gélis, Jacques, *La sage-femme ou le médecin : une nouvelle conception de la vie*, Paris, Fayard, 1988.
- Hecquet, Philippe, Rouch, Hélène (préf.), *De l'indécence aux hommes d'accoucher les femmes ; [suivi de] De l'obligation aux mères de nourrir leurs enfants (1707)*, Paris, éditions Côté-femmes, 1990.
- Knibielher, Yvonne, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ?, 2000.
- Knibielher, Yvonne, *L'histoire des mères : du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Montalba, 1980.
- Laurent, Sylvie, *Naître au Moyen-Âge : de la conception à la naissance, la grossesse et l'accouchement. XII^e-XV^e siècle*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.
- Leboyer, Frédéric, *Pour une naissance sans violence*, Paris, Seuil, 1980.
- Leroy, Fernand, *Histoire de naître. De l'enfantement primitif à l'accouchement médicalisé*, Bruxelles, De Bœck, 2002.
- Odent, Michel, *Genèse de l'homme écologique : l'instinct retrouvé*, Paris, Éditions Épi, 1979.



LE PERSONNAGE FÉMININ DE BECKETT

René Agostini

(Université d'Avignon)

L'Amour, c'est l'exil.
Samuel Beckett

– Il faut marcher avec son temps.
– Cela dépend dans quoi il marche !
Samuel Beckett

Je dus l'être son Je un certain temps, ou me
resembler à lui...
Je, déchet, fais du détritux ma fortune.
Hélène Cixous

Dans le titre, qui a de quoi faire tiquer ou bondir certains spécialistes, c'est l'article défini qui compte le plus. L'ambivalence aussi, dont l'idée peut également faire tiquer ou bondir certains spécialistes mais qui semble se justifier, au moins en cette aube de la vie et de l'oeuvre de Beckett, représentées (l'aube, la vie, l'oeuvre) par son tout premier roman inédit, toléré par la critique comme oeuvre de jeunesse pardonnable... grâce à tout ce qui est venu après... Beckett lui-même s'est montré très réservé, voire pudique, par rapport à ce roman qu'il a renoncé à publier alors qu'il en avait l'opportunité après de nombreux refus¹, autorisant enfin qu'on le publie «quelque temps après (sa) mort»...

En anglais, le titre du roman est «Dream of fair to middling Women»: mot à mot, «Rêve de femmes moyennes ou potables ou médiocres» (c'est du jargon scolaire ou, peut-être, météorologique). Le personnage principal, c'est Belacqua (personnage du *Purgatoire* de Dante que Beckett s'approprie et recycle ou métamorphose pour les besoins de sa chose) quoique ce soit peut-être, comme on verra, le personnage féminin dont il est question ici, Alba, qui, en fin de compte, a été et sera le personnage principal... L'histoire

que raconte ce roman, c'est celle d'une errance : une errance sentimentale («sentimentique», dit Alba –on pourrait aussi dire sentimenteuse–) l'errance sentimentale-tique-teuse de Belacqua. C'est à cela que le titre du roman fait référence. Il faut dire que Beckett règle ses comptes avec le catholicisme irlandais, avec le romantisme ; et il liquide le réalisme à la Balzac. C'est ce qui constitue la dynamique narrative du roman : il tente une narration aux normes qui se sabote, se saborde, se torpille, s'auto-détruit ; et il conclut qu'il ne peut pas faire de la littérature, incapable qu'il est de toute correction littéraire ou esthétique.

L'errance, il la situe très bien, je dirais même prophétiquement, dans le contexte d'une errance métaphysique, ontologique, liée à la mort de Dieu, au règne aggravé, déjà, du matérialisme et de l'individualisme version moi je (que j'aime appeler individualisme d'opérette...), c'est une sorte de chaos psycho-culturel (le mondain s'est, dans le domaine de l'»art» ou des «arts», substitué au rituel) propice à toutes sortes d'illusions ou d'illusionnismes de survie, dans le domaine des sentiments, notamment, eux aussi, eux surtout, in-formés, modelés, gouvernés, par les forces du matérialisme et du capitalisme...²

«Dream of fair to middling Women» : titre que j'ai traduit par Donzelles et cotillons (=«fair to middling»), Eden revisité (=«Dream») : Eden, surtout parce qu'on ne peut séparer Beckett, homme du haut Moyen-Âge plus que du XX^e siècle, comme dit Christian Bobin³, des mythes fondateurs de l'occident chrétien...

Tout ça pour dire que cette errance sentimentale de Belacqua (qui ne veut ou ne peut, chez Dante, faire l'ascension de la montagne du Purgatoire mais qui, chez Beckett, traverse, bon gré, mal gré, un Purgatoire –ou y est entraîné, aspiré–), avec les donzelles et cotillons de caricature qui s'y agitent, principaux éléments du comique et du grotesque, n'a rien de frivole ou d'insignifiant, ou bien est-ce de cette «insoutenable légèreté» dont parle Milan Kundera...

Le personnage féminin de Beckett, c'est Alba, aussi nommée l'Alba : Blanche ou la Blanche (par opposition avec les donzelles et cotillons, toutes bariolées, bigarrées, chamarrées...) : le blanc, c'est la couleur de l'indétermination ou de toutes les possibilités, couleur silencieuse ; ou couleur pouvant accueillir, devenir, comprendre, toutes les autres couleurs. «Mort ou vie dépassée», dit Philippe Jaccottet... D'ailleurs, le «monde blanc» des celtes c'est l'autre monde, l'invisible, le non manifesté, le sans nom, là où tout se décide et se passe vraiment («l'Innommable» déjà ?...).

Alba, c'est aussi le nom archaïque de l'Ecosse dans la littérature des

celtes d'Irlande ; dans bien des épopées et légendes de leur mythologie, les femmes sont initiatrices des hommes jeunes à l'art de la guerre et à l'art de l'amour...

Alba paraît brièvement au début, réapparaît quelques centaines de pages plus loin, quand Belacqua s'est débarrassé des donzelles et cotillons : leur rencontre est annoncée, préparée, il y a même en quelque sorte suspense : c'est le grand moment, ou le moment absolu, du roman.

Tout converge vers une réception mondaine dans la bourgeoisie dublinoise satirisée par Beckett, que Belacqua et Alba quittent d'un commun accord, d'un commun élan, avant de se séparer (elle avait déjà éconduit un amant, autre caricature, romantique transi et rugbyman de surcroît, contrepartie des donzelles et cotillons qui convoitent, poursuivent, harcèlent le pauvre Belacqua : il y en a même une qui le viole).

Ce personnage féminin de Beckett a beau se trouver dans son tout premier roman, il n'en est pas moins essentiel : il y a d'autres personnages féminins chez Beckett mais, depuis Alba, on peut tous, ou presque tous, les apparenter à ces «personnages» d'une de ses dernières pièces radiophoniques, «Comédie», lesquels sont nommés H pour homme et F pour femme (F1, F2 etc...): la relation Belacqua/Alba pose, mine de rien, une problématique féminité/masculinité, qui tranche avec les effigies de «Comédie» et d'autres oeuvres, où la réduction à l'essentiel, parfois insoutenable, entraîne une indifférenciation de fond dont la vraie signification, déjà présente, exprimée, dans ce premier roman, est dans le rejet de tout ce que l'histoire, la politique, la société, la culture et surtout l'économie ont fait des différences sexuelles...

Alba met fin à l'errance de Belacqua, parce qu'elle ne fait que le renvoyer à lui-même, à sa solitude, le libère d'entraves et d'encombres, le propulse vers une souffrance, sa souffrance, clé de sa liberté. Elle le libère des donzelles et cotillons qui ne sont qu'émissaires ou représentantes d'un monde masculin...

Se préfigure ici l'exil de Beckett lui-même, qui quittera l'Irlande Mère et son histoire et les histoires de sa mère irlandaise...

Alba est surtout pure conscience détachée des tyrannies du corps humain et du corps social, qui sont larrons en foire, pure conscience délivrée des douces tyrannies du corps familial qui pèse sur la conscience des humains enfants qui, après avoir été conçus et mis au monde par l'intermédiaire du corps parental, doivent, à leurs risques et périls, sous peine de mort prématurée, se concevoir et se mettre au monde eux-mêmes...

Alba tranche avec toutes les donzelles et cotillons qui, elles, sont toutes dans les affres de sentiments obscurs, dans la quête de relations pré forma-

tées par l'époque, déjà la nôtre (au détail près): cette époque qui est à la fois centre et périphérie de ce roman d'une jeunesse bien éveillée...

Autrement dit, les donzelles et cotillons sont des leurres (un peu comme les sirènes d'Ulysse): ce qui se joue, c'est une tentative de prise de pouvoir, de domination, d'asservissement et d'avalissement. Elles ne sont que relais dans un monde masculin régi par une sorte de «Modèle Transcendant Inconscient» (que j'appelle le M.T.I.), dont l'efficacité ou la prégnance dépend de la faiblesse des «dividus»⁴ : dans l'amour, certes, mais dans tous les aspects de la vie, les «dividus» vont vers le même, ce que Beckett, ou le narrateur, exprime, avant la rencontre d'Alba et de Belacqua, par «Narcisse correct exigé», soit la recherche ou le désir d'un reflet de soi, l'amour comme amour de soi (Beckett, à 26 ans, avait tout compris sur ceux que j'appelle les occidentés...).

Or, Alba, c'est l'amour de l'autre, de l'altérité, de la différence –recherche, désir de l'altérité ; et quand elle est rencontrée, cette altérité (que ce soit le rugbyman transi de romantisme ou Belacqua fondu de tous les âges de la vie), il y a curiosité, sensibilité, disponibilité, générosité, échange ou partage, don de sa différence, sans conflit(s) ou avec conflit(s) peut-être mais sans prérogatives ni exigences, c'est-à-dire sans tentative d'imposition d'un schéma ou modèle préexistant.

Ce qui est significatif chez Alba, c'est d'abord la manière dont ce personnage paraît : le roman commence par une séparation entre Belacqua et Smeraldina-Rima⁵ (toutes les donzelles ont dans ce texte des noms à ne même pas coucher dehors), Smeraldina-Rima, donc, qui part à Vienne où Belacqua la rejoindra pour y vivre une vie de jeune couple romantico-névrotique ; puis, Belacqua part pour Paris, où Smeraldina-Rima l'accompagne avant de s'en retourner à Vienne. A Paris, il mène une vie plutôt dissolue, fréquente le bordel ; et là-dessus, de but en blanc, comme un cheveu d'ange dans la bouillie de Belacqua, paraît l'Alba (il n'y a pas eu un seul mot sur ce personnage auparavant, juste son nom, une ou deux fois, dans une énumération, non identifiable...). Voici donc ce qui nous en est dit :

... (elle porte) un peignoir en tissu lamé d'or... fille déchue d'anciens rois...
écoute un air qui
s'appelle Avalon... (elle) pense au bon vieux temps...

Voilà donc quelqu'un qui semble tombé du ciel d'un autre temps, d'un autre lieu, tous deux à forte connotation celtique, détail important : elle fume et boit. Elle est image d'une déchéance, d'une sorte de mélanco-

lie et de décrépitude et, en même temps, d'une connaissance⁶, surhumaine selon cette définition du surhumain que nous devons à Jean Cocteau : «le surhumain existe, il n'est que connaissance de l'humain...», ici, en l'occurrence, de l'humain Belacqua et des humains en général.

Or le premier paragraphe du roman où elle paraît sans préparation, sans transition, finit par :

... Va-t-on me mettre en cage, m'encagouler, moi ?...
 Crainte d'une exclusion? d'un rejet ? d'un enfermement ?...

Là-dessus (chaque détail compte) :

Belacqua, sur son lit brûlant, sa besogne de prier finie, l'Ile des Bienheureux⁷ évanouie, et les rues remplies d'obscurité... prononça son nom, une fois, deux fois, puis l'incantatoire invocation, l'abracadabrant abracadabra...

Geste mental, élan psychique de création : ici, ce n'est pas Dieu qui crée la femme avec une côte d'Adam, c'est Belacqua ou le narrateur ou Beckett (ou celui que j'appelle Beckacqua ou Belkett) et par le Verbe : formule réputée magique mais qui a, comme on verra, une autre portée...

N'oublions pas que Beckett était bilingue : dans Alba, il y a (c'est pertinent pour Belacqua) b.a./ba –notion d'apprentissage ; on peut aussi voir blabla : parler, bavarder... mais peut-être surtout que les lettres du nom d'Alba sont comprises, dans le désordre, dans celles du nom de Belacqua...

Mais il y a surtout abracadabra : en araméen, c'est il a créé comme il a parlé, du verbe *dabèr* soit le dire organisateur, et c'est une dérivation de l'hébreu *abrakaamra*, du verbe *omèr* soit le dire créateur.⁸

Il y a d'autres éléments qui peuvent se rattacher à une certaine présence de la spiritualité judaïque, voire de la Kabbale, un ensemble de correspondances qui, par conséquent, fait sens.⁹

Dans cette scène, Beckett, le narrateur, ou Belkett / Beckacqua, crée la femme en soi, dans un monde où elle risque d'être mise en cage encagoulée : un monde où sortir de la cage et de la cagoule ne se fait, comme chez les donzelles et cotillons et chez les rugbymen «affemés», que dans l'illusion, c'est-à-dire dans l'hystérie. Mieux : le roman démontre que le salut de Belacqua, ou de Belkett / Beckacqua, c'est cette femme en lui-même, ou cette féminité qui n'a rien à voir avec les chaînes et fardeaux de la femme sociale.¹⁰

Quoi qu'il en soit, la femme, ou la féminité, est dans l'être, au cœur de l'être. Cela relève d'une philosophie, voire d'une mystique ; c'est aux anti-

podés de l'instrumentalisation imposée par l'égarement matérialiste, capitaliste même pas aux antipodes : c'est un autre monde, une autre planète, un monde blanc, le monde de l'Alba...

Il y a dans ce texte d'autres signes qui ne peuvent échapper à l'attention : plusieurs allusions à Bilitis, poétesse grecque inventée de toutes pièces par Pierre Louys (1894) ; une allusion au sexe des fleuves chez les hindouistes : tous les fleuves sont féminins, sauf le Brahmaputra, fils de Brahma, souffle créateur de la trinité hindouiste ; une allusion aux gymnosophistes, sages ascètes de l'Inde, et à la Baghavad-Gita, grande épopée traditionnelle ; et une allusion au sexe des arbres (avec peut-être un jeu de mots hautement signifiant...) : «Pinus puella quondam fuit», soit «le pin fut jadis une jeune fille» (la métamorphose n'impliquant donc pas de changement de sexe).

Et tout au début, lorsque le narrateur se désole, dans une de ses parodies de la tradition réaliste, à l'idée que ses personnages ne pourront jamais entrer dans des structures symétriques –dont celle du couple narcissique–, il fait allusion à la bisexualité de Belacqua, lui qui invoque ou convoque en lui-même la féminité, se libérant ainsi des donzelles et cotillons déléguées par le patriarcat ; se propulsant, débarrassé de préjugés et d'obsessions, ou de tics (Beckett dit quelque part : «Il n'y a que les tics justifiés qui soient indécents»), vers sa liberté...

Question : que faire de toutes ces données disséminées dans le texte dont je pourrais donner l'impression de forcer l'interprétation ?

Je livre là les pièces d'un puzzle, c'est un chantier en cours, prémisses d'une conclusion absente ici.. Tout ce que je puis dire raisonnablement, c'est que se trouvent combinés, conjugués, dans ce texte, les signes d'une fantaisie, sorte de razzia omnivore de références chez le jeune Beckett en quête de sens.

Qu'il ait écrit ce roman, comme il le disait, «in a white heat» (=chauffé au blanc), révèle pour moi qu'il s'y jouait, s'y tramait, quelque chose de profond, d'essentiel, dont Beckett nous livre, mine de rien, quelques clés: perspectives sur des profondeurs que seul un artiste peut, presque sans faire exprès, comme par inadvertance, nous donner (d'où sa réserve, sa pudeur, plus tard, quand, après de nombreux refus, il a eu l'occasion de publier ce roman).

Donc, après cette brève apparition (abracadabra...), Alba disparaît puis, cent pages plus loin, après de longs passages cryptographiés et autres divagations, réapparaît, restant image d'une détresse, d'une dérive, d'un désespoir paradoxalement source d'un savoir-vivre –mieux : d'un art de vivre : sa devise, c'est «mon âme n'a que faire d'une ancre»¹¹..., tant et si bien

qu'elle aidera Belacqua, et Beckett, et peut-être quiconque se penchera sur ce livre, à lever l'ancre, larguer les amarres...

Dès le début, et à deux autres reprises dans le cours du roman, Belacqua est poursuivi, agressé, molesté, par un homme, qui lui commande «fous le camp !»... Cet homme réapparaît, à la fin, dans les derniers mots du roman, après l'initiation de Belacqua avec Alba –et il lui commande encore «fous le camp !»... –et la dernière phrase du roman est : «(Belacqua) ne fut que trop heureux d'obtempérer»...

Didier Anzieu, dans un livre intitulé *Beckett et le psychanalyste*, montre comment Beckett n'a pu commencer son grand oeuvre qu'après avoir quitté l'Irlande, Dublin et sa mère.

Et Julia Kristeva démontre, dans son article publié dans *Les Cahiers de L'Herne, Samuel Beckett*, comment l'écriture de Beckett «nous atteint moins comme un «effet esthétique» que comme ce qu'on avait l'habitude de situer, avant, aux environs du sacré» ; et de montrer alors comment cette écriture se tisse, se constitue, relativement à «la Mort du Père» et à «l'Amour de la Mort du Père».

Le passage de ce premier roman foisonnant, poétique souvent dans le sens faible de ce qui est trouble et parfois obscur (ce que j'appelle cryptographie), au grand oeuvre que nous connaissons, c'est la métamorphose d'une écriture liée à la Mère en ce que Julia Kristeva appelle «radiographie du mythe le plus fondamental du monde chrétien : l'amour pour la Mort du Père»...

Dans la Kabbale, il est dit que, si le Masculin est le pouvoir créateur de l'Esprit, c'est le Féminin qui intériorise et concrétise ce pouvoir...

Alba est donc celle qui libère Belacqua et des donzelles et cotillons, simples marionnettes du patriarcat, et de ce patriarcat... : libération qui ouvre vers une conscience de soi comme particule élémentaire du monde du sacré, des religions et des mythes.

C'est un parcours qui, dans ce premier roman, est en pointillés, esquissé, ébauché, dans une sorte de transe d'écriture (le jeune Beckett «chauffé au blanc»...) : premier roman négligé par la critique sous prétexte qu'il est «inabouti» (D. Anzieu), cette notion d'inabouti étant fonction de normes, voire de modes, dont Samuel Beckett s'est toujours moqué...

Extraits de *Donzelles et cotillons : Eden revisité*¹²

–1) L'art de vivre de l'Alba :

«... L'Alba se permit, s'opposant à sa raison manifestement mieux avisée, de s'absorber dans la remémoration de la manière dont ses jours jusqu'à ce

jour avaient été passés, la manière dont elle-même les avait passés et dépensés en se dépensant, la manière dont elle s'était dépensée et dilapidée et presque, lui semblait-il comme à bien des gens qui la connaissent, épuisée, éteinte... Les jours, elle ne les passait ni ne les dépensait comme un bien bien à elle, ils n'étaient que territoire en friche à conquérir. Elle avait conquis ses jours. C'est elle-même qu'elle avait dépensée et dilapidée, elle-même et la richesse des jours qui, tant qu'elle ne les avait pas conquis et appauvris, ne lui appartenaient pas. Elle s'était dépensée et dilapidée à conquérir ses jours l'un après l'autre. Pauvre en jours, elle était légère et pleine de lumière. Riche en jours, elle était lourde et pleine d'obscurité. Vivre, c'était s'alourdir et s'assombrir et s'enrichir en jours. La mort naturelle n'était que noir trésor de jours. La lumière de l'indigence des jours était musique improvisée par besoin de se garder en vie et en bonne santé, pour mourir, la musique des jours qui ne lui appartenaient pas et dont chaque heure était trop grande diversité pour être objet de possession... Elle fit une version de chaque jour et de chaque heure, elle fit une chanson grotesque de leur musique, elle emporta chaque version et chaque chanson comme biens lui appartenant, fardeau d'obscurité aggravé pesant sur ses épaules, elle nomma siens les jours ainsi conquis, appauvris. Elle exorcisa le besoin, irréductible tradition, de vivre jusqu'à mourir, ce qui la força à écrire et ainsi s'approprier la musique des jours. La pesante ténèbre de la coutume charnelle. Pour extirper le besoin et rester légère et pleine de lumière, pour se distinguer et se démarquer de ceux qui meurent dans la soumission et ne plus les suivre de lourdeur en lourdeur et d'obscurité en obscurité selon la lettre de leur loi, pour demeurer, légère et pleine de lumière, demeurer ferme dans la plénitude de cette totale musique des jours... Elle était un roc, sans jours, repliée en une eau vive courante qu'elle n'était pas con-damnée à mettre à l'attelage. Seule, solitaire ne souffrant aucunement de sa solitude, indifférente, amarrée au bouillonnement d'un élément où elle n'avait aucun mouvement et d'où, par conséquent, elle n'était pas con-damnée à soustraire le petit rien quotidien qui garantirait, en surchargeant et en obscurcissant son esprit, la déclinaison de ce mouvement. Les jours, non-ouverts, non-cartographiés, ne la dépenseraient pas, ne la dilapideraient pas. Ils déferleraient en leur plénitude, inenregistrés. Elle demeurerait, libre de tout fardeau, de tout obscurcissement...».

-2) La rencontre entre Alba et Belacqua :

«... Voyant comme nous sommes tous à présent plus ou moins prêts à ce que Belacqua et l'Alba simplement se rencontrent ou qu'au moins ils fassent contact et qu'ils continuent pour un temps côte à côte, sans pourtant réussir à fusionner ou, mieux, en laissant tomber pour une fois la vieille chanson douce de l'échec et du coup manqué, en s'abstenant tout simplement de faire ça, soit parce que chacun d'eux à sa manière se chauffait d'un bois d'essence plus concentrée que, par exemple, n'importe quelle abeille prise individuellement dans le rêve de d'Alembert sur le coagulat des abeilles dans leur continuité, soit qu'ils n'avaient aucune envie de se mélanger, soit que la durée de leur pure et simple contiguïté était un peu trop brève pour

que le résultat des totaux d'amour soit 1 ou qu'ils demeuraient deux articles d'une constitution si dure, si hétérogène et si complexe qu'ils allaient plutôt se séparer, se décoller, et décoller, en deux séquences mouvantes distinctes et non-synchronisées, chacune restant bien de part et d'autre de la barrière, que faire abstraction de leurs différences et différends et pot commun de leurs ressources propres dans la fange de la mélasse guimauvée qui a coutume d'honorer de telles occurrences... faites votre choix et faites-vous plaisir!...: voyant comme, donc (pour répéter cette belle conjonction !), le temps est venu, c'est maintenant ou jamais, de coincer et coller ensemble ces deux oiseaux solitaires, leur donner au moins une chance de réussir leur coup et de remporter une victoire, ne serait-il pas vain, de notre part, d'aller encore tergiverser, retarder l'heureux événement à grands renforts de gratuites écholalies et creuses rhapsodies qui peuvent passer pour passion et lyrisme, le clou de l'extase créatrice, les crises et tout le bataclan, en notre tension démiurgique vers l'unité de conscience (comme si nous nous prenions la tête avec notre pestilentielle conscience !), et qui, en fait, ne sont rien de plus ou de moins, à condition que n'importe lequel de nos chers lecteurs veuille bien être de la fête, que du délayage, du remplissage : recours de secours, ou ressource de détresse –vous n'aviez donc pas compris ça?!...– du gentleman scribe qui n'a pas la moindre idée à sa disposition ni le moindre tour dans son sac ni la moindre lumière pour aborder tel ou tel sujet, dont le talent n'est pas le talent à densité remarquable du prosélytiste et du proxénète mais cet article plus rare dont les convulsions bénéficieront des nuées de mots qui auront fait condensation sans aucun objet ou projet particulier...».

–3) Alba comme surconscience, initiatrice :

«... Elle était étrange, cette expression de leur désaccord, surface agitée, troublée... ah ! s'ils avaient su... (peut-être qu'elle savait...)... profond antagonisme latent dans cet espace neutre qui, entre deux victimes de réels besoins, est aussi irréductible que la zone d'évaporation qui se situe quelque part entre l'humide et l'incandescent... (nous l'avons piquée, cette comparaison..., devinez à qui!...)..., espace entre eux creusé qui sépare et relie à la fois, fil d'or d'Ophir¹³... ah ! si seulement ils savaient !... fil d'or conducteur et qui fait masse... ils sont coupés l'un de l'autre pour leur juste valeur : étrange, la manière dont l'ébullition de cette essentielle incompatibilité semblait tout de même laisser invariablement passer quelque chose d'une réelle intimité... Non, ce n'était pas étrange, c'était simplement comme ça... Il est possible qu'elle, sachant ce que trahissait cette ébullition, grâce à l'abondant héritage de ses échecs à annuler en réelle confrontation le lit où cette ébullition prenait naissance et grâce au filtre fin de son grand désœuvrement¹⁴, fût l'agent provocateur de cette ébullition. Quelle que soit la sagesse qu'elle avait acquise, à partir de quoi elle avait distillé un *savoir-ne-pas-faire*¹⁵ qui se décourageait rarement, elle l'avait acquise, en commun avec ses consœurs¹⁶, empiriquement. C'était d'une portée réduite à l'humain. C'était valable mais seulement jusqu'à un certain point. Cela aussi, instinctivement, elle semblait le savoir. Ce noyau de conscience, trésor plus grand que tout extrait d'expérience, la distinguait de tout le monde, en faisait une entité singulière au regard des quelques femmes qu'il avait rencontrées

et des quelques autres qu'il serait probablement amené à rencontrer. Le *savoir-ne-pas-faire* était un bijou de grand prix et chez l'homme et chez la femme : la délicatesse, point de vue spirituel, douée d'un sens de la distance, mais sans perdre de vue que ce qui est soufflé embaumé pour l'un peut très bien être haleine fétide pour l'autre. Mais la conscience intérieure qui veut aller plus loin, reconnaissance d'un plan d'existence qu'on aurait tort de dédaigner, d'ignorer, il y aurait mieux que ça à faire, et la sûreté de l'abstention, le franc non prononcé par un très libre libre-arbitre, voilà qui était aussi peu utile qu'une élégante participation, était d'un autre monde, aussi rare que collision de corps célestes. Est-ce que nous exagérons le crédit de l'Alba ? Mais c'est qu'elle avait dit : *mon âme n'a que faire d'une ancre*. Elle l'avait dit, ça...»

NOTES

1. Peu après sa composition, le roman fut évidemment refusé en Angleterre et en Irlande... Des amis new-yorkais lui proposèrent de le publier bien plus tard ; Beckett préféra leur confier le manuscrit de «Watt»...
2. cf. : «... l'idéologie du «couple» fonctionne sur l'illusion et la fausse conscience d'une propriété privée des corps... la «formation» du «couple» dégénère... en placement capitaliste... forme d'asservissement au grand Capital des signes... les échanges devraient se réguler parfaitement et n'amener à vie que de tranquilles rentes...», Mehdi Belhaj Kacem in *Esthétique du Chaos*, Editions Tristram, 2000, p.339 : une pensée qui, pour bien de ses aspects, n'est pas étrangère à ce qui est énoncé dans ce roman de l'ardente jeunesse de Beckett, d'une clairvoyance prophétique aussi puissante que l'œuvre du jeune philosophe cité ici.
3. cf. *Un Livre Inutile*, chez Fata Morgana.
4. J'emprunte ce néologisme à Bernard Stiegler dans *La misère symbolique*, chez Galilée.
5. Rime émeraude (en italien).
6. Ce qui n'est pas étonnant dans le contexte irlandais : racines païennes tribales et greffes successives (dont on ne sait toujours pas si elles ont réellement pris...) : la christianisation, les Vikings, les Normands, et surtout l'anglicisation avec tout ce qu'elle implique d'adaptation à un modèle européen de matérialisme et de capitalisme : déclin, usure, perte, d'une tradition (même si, par réactivité, la spiritualité celto-chrétienne fut en quelque sorte et pour un temps revitalisée par cette colonisation, une sorte de métissage s'étant d'abord produit, spécialement dans le cas de l'Irlande, au lieu de la pure et dure acculturation colonialiste).
7. Tir Na Nog, île de la beauté et de la jeunesse éternelles.
8. Le rapprochement entre création artistique ou romanesque et création divine/cosmique existe aussi chez Joyce mais dans un esprit d'extrême mégalomanie...

9. Des allusions au prophète Abraham ; à l'Etoile de David, ou Sceau de Salomon, surtout ceci : «La vraie Shekinah, c'est la Femme» (déclaration de Belacqua dans un de ses dialogues avec Le Mandarin, un des personnages drôlatiques de «Dream»...). Shekinah, c'est la présence divine, telle qu'elle peut, discrètement, se manifester dans le monde sensible.
10. C'est la surdétermination sexuelle qui est rejetée : il y a une «plasticité du corps humain» (expression d'Elsa Dorlin, philosophe entendue à l'Unesco, le 18 Novembre 2004) mais l'esprit reste libre : Belacqua se sauve grâce à Alba, la femme ou la féminité en soi, indépendamment du code social ; mais Alba se protège, en se défaisant de cette féminité-là qui entre dans la codification du couple, dans ce passage-là du roman où, mentalement, elle se déleste de son amoureux transi de rugbyman ; après lecture de la lettre d'amour qu'elle reçoit de lui, le narrateur note :

«Alba soupira... M'faudrait encore plus d'argent pas trop dur'ment gagné... Et pour qu'elle puisse ainsi soupirer seule en souffrance accompagnée de cognac, elle concentra son regard, intérieurement, sur l'image de ce gros bêta ; retira tout ce qu'il y avait de femelle et superficiel de ce regard ; enfin, lâcha les griffes et crochets de son arsenal de cerveau d'où ils sortirent en douce pour fondre sur lui...»...
11. «My soul has no need for an anchor».
12. Ma traduction inédite.
13. Pays d'origine incertaine –Transvaal ? Sumatra ? sud de l'Arabie ? côte orientale de l'Afrique, Mer Rouge ?... –en tout cas, connu pour son or et ses pierres précieuses et aussi pour ses arbres, rapporté par «Salomon» («Rois», 10 : 11).
14. Ce mot, en français dans le texte.
15. Idem pour cet ensemble de mots.
16. Idem pour ce mot.



LA QUÊTE DE *BELLE DE JOUR* : DE KESSEL À BUÑUEL ¹

Arnaud Duprat

(Doctorant, Université de Paris 8)

Belle de Jour marque un tournant important dans la filmographie de Luis Buñuel. En premier lieu, c'est à partir du succès commercial remporté par ce film tourné en 1966 que le cinéaste espagnol abandonne définitivement le cinéma mexicain pour ne plus tourner qu'en Europe où il acquiert la liberté artistique et économique lui permettant de réaliser ses films tels qu'il les souhaite. De plus, *Belle de Jour* s'inscrit comme une nouvelle étape artistique dans la mesure où cette œuvre reste un des rares films de son auteur où le personnage central est une héroïne.

A l'époque du tournage, la décision de Buñuel d'adapter le roman de Joseph Kessel a dû forcément surprendre les spectateurs familiers de son cinéma. Effectivement, connaissant le dégoût non dissimulé de Buñuel pour toute démarche psychologique, pourquoi avait-il accepté cette adaptation d'un roman que beaucoup présentaient comme une étude pathologique et qui raconte l'histoire d'une bourgeoise qui se prostitue les après-midi pour assouvir ses fantasmes ?

Bien entendu, face au film, le spectateur comprend rapidement que Séverine, l'héroïne de Buñuel, ne fréquente pas une maison de rendez-vous pour tromper son ennui ou faire de nouvelles expériences. Sa démarche relève d'une véritable quête. Séverine est à la recherche d'un savoir et c'est cette tentative d'acquisition qui semble bien plutôt intéresser le cinéaste.

Il s'agit donc de tenter une définition de ce savoir auquel aspire Séverine et qui reste jusqu'à la fin du film bien mystérieux. Pour cela, nous allons évidemment revenir au film, mais aussi au roman de Joseph Kessel que Buñuel se devait de porter à l'écran. Nous tenterons également de définir le rapport que peut entretenir ce personnage féminin avec le cinéaste ainsi que son rôle possible dans l'évolution artistique de Buñuel.

Il est important de préciser avant toute chose que le film *Belle de Jour* était pour Buñuel une œuvre de commande. Ce sont les frères Hakim² qui lui proposèrent d'adapter le roman de Kessel.

Ce roman dépeint le conflit intérieur de Séverine, une jeune bourgeoise mariée par amour à un chirurgien réputé. Violée par un plombier quand elle était petite, elle souffre de frigidité et refuse tout rapport sexuel avec son mari. Sur les conseils d'Husson, un libertin qu'elle évite mais qui la fascine, Séverine se rend à la maison de rendez-vous de Madame Anaïs et s'y prostitue sous le pseudonyme de Belle de Jour. Ainsi, elle soigne sa frigidité et retrouve progressivement une vie sexuelle épanouie auprès de Pierre son mari. Cependant, tout bascule quand Husson décide de tout raconter à Pierre. Séverine demande l'aide de Marcel, un gangster amoureux d'elle. Ce dernier tente d'assassiner Husson, mais Pierre s'interpose et est blessé d'un coup de couteau. A la fin du roman, Séverine se retrouve seule avec son mari paralysé du bas du corps. Celui-ci se sent un fardeau pour son épouse. Pour qu'il ne culpabilise plus, Séverine lui avoue tout. Pierre ne lui adressera plus jamais la parole.

Quand *Belle de Jour* fut publié en 1928, Kessel dut se défendre d'avoir accompli, comme il le souligne dans sa préface, "une observation pathologique réussie"³, ce dont l'ont félicité de nombreux psychanalystes. Il est cependant indéniable que le traitement du personnage est placé sous le signe de la psychologie. Séverine est frigide et se soigne par la prostitution. Elle trouve le plaisir dans les bras d'hommes qui sont l'opposé de son mari, et refuse tous ceux qui, comme André l'étudiant, peuvent lui rappeler Pierre. Le viol dont elle fut victime enfant se trouve placé en prologue et est ainsi désigné comme la source du mal dont elle souffre.

Le passage où elle comprend ce qu'elle vient chercher chez Madame Anaïs est révélateur.

Quand elle reprit conscience de ce qui l'entourait, son visage était grave et ferme. Elle savait maintenant.

Elle savait qu'elle avait repoussé André parce qu'il était de la même classe – physique et spirituelle – que les hommes qui l'avaient approchée dans son existence normale, de la même classe que Pierre. Avec André, elle eût trompé son mari qu'elle chérissait sans mesure. Elle n'était pas venue chercher rue Virène de la tendresse, de la confiance, de la douceur (de cela Pierre la comblait), mais ce qu'il ne pouvait pas lui donner : cette joie bestiale, admirable.

(...) Après des semaines de torture et presque de démence, elle se comprenait et le double affreux qui l'avait régie dans l'épouvante et les ténèbres se résorbait en elle. Forte et sereine, elle retrouvait son unité.⁴

Le mal semble être le mot qui convient pour parler de l'origine de son trouble. Dans sa préface, Kessel lui-même déclare : "Je l'ai choisi, ce sujet, comme on prend un cœur malade pour mieux savoir ce qui se cache dans un cœur sain"⁵. Fréquenter la maison de rendez-vous permet à Séverine de comprendre ce dont elle souffre et de tenter de guérir. Dans cet extrait, Kessel parle d'une unité retrouvée ; dans sa préface, il parle également d'un "divorce terrible entre le cœur et la chair, entre un vrai, immense et tendre amour et l'exigence implacable des sens"⁶. Le mal de Séverine est donc celui d'une personnalité scindée entre son amour et ses désirs. Pour se rapprocher de son mari, il lui faut retrouver l'épanouissement sexuel qui passe par la compréhension de ses désirs. Voilà l'objet de sa quête et la raison qui la pousse chez Madame Anaïs. Sa démarche est initiatique, Séverine est partie à la connaissance d'elle-même.

Quand les frères Hakim contactent Luis Buñuel, le projet d'adapter *Belle de Jour* ne l'enthousiasme guère. Le cinéaste juge le roman "démodé" et "mélodramatique"⁷ et son scénariste Jean-Claude Carrière en a une opinion tout aussi mitigée : "(...) c'était un roman de gare, qui se lit agréablement, avec un *plot* correctement construit, mais sans grande surprise"⁸. Ce qui semble avoir décidé le cinéaste à accepter ce projet est la scission qui caractérise le personnage. Néanmoins, si la Séverine de Buñuel est également duelle, elle ne l'est pas de la même façon. Dans le film, Séverine est partagée entre deux mondes, le réel de sa vie bourgeoise et la prostitution qui renvoie aux fantasmes. De ce fait, la différence importante à constater entre le film et le roman est que la Séverine Bunuelienne rêve. L'histoire de la bourgeoise qui se prostitue devient alors une trame prétexte à la confrontation du réel et de l'imagination. Les rêves étaient d'ailleurs "la seule condition"⁹, selon Jean-Claude Carrière, pour laquelle Buñuel et lui-même ont accepté le film¹⁰.

Puisque les rêves étaient au centre du projet, ils se devaient d'être les plus plausibles possible. Pour cela, les deux hommes rencontrèrent des psychanalystes, de nombreuses femmes, et assurent que les fantasmes du film leur ont tous été racontés par quelqu'un. Si "Les fantasmes étaient tous vrais"¹¹, pour le "réel" auprès du mari les deux hommes conservèrent le ton mélodramatique du roman. L'idée était de "frapper d'irréalité" le réel pour créer "un monde renversé"¹². Le personnage de Séverine trouve donc son authenticité dans ses fantasmes. "Il est devenu très évident", se souvient Carrière, "que tous les fantasmes allaient dans le sens du masochisme féminin (...) pour que le personnage soit cohérent"¹³.

Pour autant, il est difficile de réduire la quête de Séverine à cette recher-

che du plaisir physique trouvé dans la prostitution. Si, chez Kessel, nous savons de quoi elle souffre et les raisons pour lesquelles elle va chez Madame Anaïs, ainsi que ce qu'elle y trouve, le film de Buñuel reste beaucoup plus mystérieux. Pourquoi Séverine est frigide ? Nous retrouvons bien l'image de la petite fille dans les bras du plombier mais elle reste furtive et n'a pas la valeur explicative du roman. S'agit-il ici d'un souvenir, d'un fantasme, du souvenir d'un fantasme ?

De la même façon, la Séverine de Buñuel se caractérise par une absence de sentiments. Quand Pierre est blessé, les remords de la jeune femme sont beaucoup moins démonstratifs que dans le roman. Quand Husson lui annonce qu'il désire dire toute la vérité à Pierre, elle le laisse faire et ne manifeste pas la panique qui s'empare de l'héroïne de Kessel. Quant à la prostitution, Séverine semble peu attirée par les situations scabreuses qui devraient pourtant ravir ses penchants masochistes. A propos de l'interprétation de Catherine Deneuve, François Truffaut a remarqué qu' "elle contournait les audaces, elle s'en est tenue à leur suggestion, à l'esquisse (...) Avec une comédienne plus exhibitionniste ou plus facilement abandonnée, *Belle de Jour* serait moins envoûtant. Avec son air de ne pas y toucher et même de ne pas vouloir y toucher, Catherine a rendu ce film vraiment troublant"¹⁴. Le jeu de l'actrice semble donc le souligner, le plaisir sexuel n'est pas l'objet de la quête de Séverine, d'où le trouble qui naît chez le spectateur. Elle rechercherait plutôt un savoir qui pourrait bien s'acquérir à travers les tentatives de recréation de ses propres fantasmes.

A l'origine de la quête entreprise par la Séverine de Buñuel, il y a, comme pour l'héroïne de Kessel, un mal-être profond. Ce mal-être nous est exposé dès la première scène. Le film débute avec une séquence en deux parties qui oppose l'imaginaire de Séverine à son réel. Nous découvrons Séverine et Pierre qui se promènent dans un landau emmené par deux cochers dans les allées désertes d'un bois. Si les premières répliques échangées entre les époux laissent présager une relation harmonieuse, très rapidement Séverine repousse froidement Pierre et celui-ci se fâche. Sur ses ordres, les cochers arrêtent le landau. La suite met en scène les humiliations qui vont être infligées à Séverine. Traînée par terre, bâillonnée, fouettée et violée, la jeune femme se retrouve au centre d'une situation qui n'est pas sans rappeler certains passages des *Infortunes de la vertu* du Marquis de Sade. Au moment où le premier cocher s'approche de Séverine, le retour au réel se fait grâce à la voix de Pierre : "A quoi penses-tu, Séverine ?". Au plan suivant, Pierre se trouve dans la salle de bain et, à travers le miroir et la porte ouverte, nous apercevons Séverine couchée dans son lit.

Nous remarquons que le déroulement de la deuxième partie de la séquence se fait par rapport au rêve. Dans la chambre, Séverine essaie, comme elle le faisait dans le landau, d'attirer son mari pour mieux le repousser ensuite. Elle lui tient sensiblement le même discours¹⁵, mais la démarche est un échec car Pierre accepte son refus et paraît juste vexé en rejoignant son lit.

Le film débute donc avec une première tentative, de la part de Séverine, de recréer ses fantasmes dans le réel. Il s'agirait d'y vivre une situation similaire pour essayer de libérer son imagination car elle ne maîtrise pas ses fantasmes et semble les subir. Tout d'abord, ce sont des rêves récurrents puisque Pierre s'étonne de la réapparition du landau. De plus, nous remarquons que Séverine a besoin de l'intervention de son mari pour sortir de ses fantasmes. Elle apparaît à l'écran totalement inactive. Dans le bois, elle est emportée et traînée. La caméra filme ses jambes comme deux membres inertes qui ne peuvent lui servir à s'enfuir. Quand elle est ligotée à l'arbre, les branches tombantes ferment le second plan et semblent ne lui laisser aucune échappatoire. Enfin, dans la chambre, elle est immobilisée au lit et n'en sort pas.

Si l'enjeu pour Séverine va être de réunir son réel et son imaginaire, pour ne plus avoir à subir ce dernier et pouvoir le maîtriser, il en va aussi de la maîtrise de son corps, comme nous venons de le voir et comme les scènes suivantes nous le confirment. Quand elle se trouve chez elle, Séverine ne peut passer d'une pièce à l'autre en portant un vase de roses sans lâcher le vase sur le seuil de la deuxième pièce. Dans la salle de bain, elle fait tomber un flacon de parfum alors qu'elle se trouve devant le miroir¹⁶. Quand elle est dans le bureau, elle a besoin de la compagnie de son mari pour rejoindre la chambre¹⁷.

Nous remarquons ainsi dès le début du film l'importance des seuils qui pourraient métaphoriser celui entre le réel et l'imaginaire que Séverine semble bien décider à franchir. En apprenant à passer ce seuil, elle va apprendre à amener ses fantasmes au réel, ainsi qu'à donner du réel à ses fantasmes. Et dans cette dualité qui la caractérise, son corps se trouve résolument du côté du réel et c'est son corps qui va devoir faire l'expérience des fantasmes.

Séverine se rend donc chez Madame Anaïs, accepte de s'y prostituer et semble même rechercher les clients violents. Le premier jour, face à M. Adolphe, le dégoût avec lequel elle le regarde paraît bien réel et elle n'accepte finalement de rester avec lui que lorsque Madame Anaïs le lui ordonne autoritairement et que ce dernier la gifle. La fois suivante, Séverine

est la seule à vouloir rester avec le client coréen qui présente la petite boîte au bourdonnement mystérieux et inquiétant. Après son départ, Pallas, la femme de ménage, retrouve à côté du lit une serviette tâchée de sang. Quant à Marcel, Séverine décide de ne pas lui demander d'argent quand il lui avoue à demi-mot avoir déjà tué une fille qui voulait le trahir. Dans ces moments où sa vie est en danger, quand Séverine vit dans sa chair la destruction et l'avalissement imaginés auparavant, quand le fantasme se mêle au réel pour ne faire qu'un, il y a la possibilité du plaisir. Inversement, toute situation qui ne correspondrait pas à ce dont Séverine rêvait ne l'intéresse pas. Face au gynécologue qui voudrait qu'elle joue le rôle d'une marquise autoritaire, elle ne réussit pas à entrer dans le jeu et est vite renvoyée par le client.

Créer ce lien entre réel et imaginaire permet à Séverine de s'affirmer. Cette affirmation est exprimée à travers ses mouvements qui deviennent autonomes. Si le premier jour chez Madame Anaïs Séverine a besoin de sa nouvelle patronne pour se déplacer dans l'appartement, elle apprend vite à maîtriser cet espace. Séverine a réussi à passer du réel à l'imaginaire. Dès lors, les seuils sont très présents dans les décors et l'héroïne les franchit fréquemment. Sans s'attarder sur les nombreux passages d'une pièce à l'autre, citons le long couloir chez Madame Anaïs avec ces grands rideaux qui marquent une limite et créent à l'image des effets de surcadrages ; des rideaux que nous retrouvons également dans le propre appartement de Séverine avec les mêmes fonctions à l'image. Dans le château du Duc, un long couloir avec des portes ouvertes et de grands rideaux toujours disposés de la même façon sert à nouveau de décor. Dans tous les cas, nous voyons Séverine passer par ces couloirs, franchir ces rideaux, passer d'un espace à l'autre. D'abord elle le fait difficilement, il lui arrive de rester comme paralysée au beau milieu d'un couloir comme quand elle tente de fuir M. Adolphe. Son autonomie s'acquiert petit à petit, jusqu'au grand couloir du Duc que Séverine traverse seule.

Puis, dans cette maîtrise des seuils, n'oublions pas les miroirs. Nous avons vu comment dans la première séquence, lors de son retour au réel, l'image de Séverine s'y reflétait. Il fallait alors l'aide de Pierre pour qu'elle sorte de ses fantasmes. Après la première journée passée chez Madame Anaïs, Séverine passe à plusieurs reprises devant des miroirs, comme un rituel nécessaire pour revenir au réel et se débarrasser de son double Belle de Jour. En sortant de la douche, Séverine se regarde dans le grand miroir de la salle de bain. Le personnage et son reflet sont tous les deux présents à l'image. Séverine sort ensuite de cette pièce, s'engage dans un long couloir

avec deux seuils et passe devant une coiffeuse. Son reflet apparaît à nouveau à l'écran. Ensuite, dans le salon, alors qu'elle brûle ses sous-vêtements dans la cheminée, elle se reflète dans un grand miroir, mais furtivement. Le retour au réel semble se faire de manière progressive selon la présence des reflets dans le cadre. Par la suite, d'autres miroirs sont utilisés chez Madame Anaïs et Séverine n'est d'ailleurs pas la seule à s'y refléter. Evoquons le gynécologue qui a besoin de convoquer son reflet pour entrer dans son fantasme de majordome maltraité. Le miroir fait figure d'instrument nécessaire pour assurer le lien entre le réel et l'imaginaire. Selon Clément Rosset, "la quête du moi (...) est toujours liée à une sorte de retour obstiné au miroir et à tout ce qui peut présenter une analogie avec le miroir: telle l'obsession de la symétrie sous toutes ses formes, qui répète à sa manière l'impossibilité de jamais restituer cette chose invisible qu'on cherche à voir, et qui serait le moi en direct, ou un autre moi, son double exact. La symétrie est elle-même à l'image du miroir : elle donne non pas la chose mais son autre, son inverse, son contraire, sa projection selon tel ou tel plan"¹⁸. Et puisque les rêveries de Séverine donnent lieu à des séquences filmiques où Séverine n'est plus vraiment Séverine mais Belle de Jour¹⁹, un lien se crée entre le miroir et l'écran, entre l'activité d'imagination de Séverine et l'activité de perception du spectateur²⁰. Si, selon Christian Metz, ce qui est perçu sur un écran n'est pas le réel mais juste un double fantomatique du réel²¹, l'écran permet une distanciation entre le spectateur et l'objet représenté, dans la mesure où "le spectateur, en somme, *s'identifie à lui-même*, à lui-même comme pur acte de perception (...) : comme condition de possibilité du perçu et donc comme à une sorte de sujet transcendantal, antérieur à tout *il y a*"²². Pour reprendre la terminologie freudienne et toujours selon Metz, le miroir et les rêveries cinématographiques qu'y projetterait Séverine permettraient à la jeune femme d'exprimer son "ça" : "(...) le vu ignore qu'il est vu (...), et son ignorance permet au voyeur de s'ignorer comme voyeur. Il ne reste plus que le fait brut de la voyance : voyance de hors-la-loi, voyance du *ça* que n'assume aucun *moi*"²³. Enfin, cette distanciation grâce au miroir/écran permettrait de la même façon à Séverine de se connaître : "A cet égard, le cinéma est déjà du côté du symbolique (...); le spectateur sait qu'il existe des objets, que lui-même existe comme sujet, qu'il devient un objet pour autrui ; il se connaît et connaît son semblable"²⁴.

Par la répétition de ces motifs, la mise en scène semble désigner ce qui est important au développement de Séverine. Nous ne pouvons donc résumer l'objet de sa quête uniquement à cette maîtrise du passage entre réel et

imaginaire, ni à leur confrontation. La véritable connaissance de soi va impliquer une fusion totale et définitive des deux niveaux.

Au fil du film, la distinction entre réel et imaginaire, pourtant principe de construction de la première séquence, devient vite impossible à partir de la séquence centrale chez le Duc. Même si cet épisode pourrait bien appartenir au réel – Séverine, en tant que Belle de Jour, doit se rendre chez un Duc pour une mise en scène macabre et érotique –, plusieurs éléments qui appartenaient jusque-là aux rêves sont présents, comme le landau avec les cochers. Cependant, la frontière entre imaginaire et réel s'est déjà troublée bien avant. Dès le premier jour chez Madame Anaïs, quelques faits apportent au film une certaine ambiguïté et nous empêchent de faire une distinction claire et précise.

Tout d'abord, les procédés filmiques employés pour nous raconter comment Séverine se rend à la maison de rendez-vous sont des procédés classiques du passage de la réalité à l'imaginaire. Au club de tennis, Husson donne l'adresse de Madame Anaïs à Séverine. La jeune femme, troublée, s'éloigne de son interlocuteur tandis que la bande-son nous donne accès à ses pensées. En off, nous entendons la voix de Husson répéter l'adresse, l'objet du trouble de Séverine²⁵. Le plan suivant est un gros plan de la plaque de la Cité Jean de Saumur²⁶. Puisque ce nouveau plan filme ce qui occupait son esprit, il est possible que la scène qui débute corresponde à l'imagination du personnage. De plus, comme dans un rêve, l'héroïne se trouve instantanément à l'adresse indiquée. Le trajet de son appartement à la cité n'a pas été filmé, alors que ce même trajet était longuement décrit dans le roman.

Par la suite, certaines invraisemblances peuvent démontrer que l'imagination de Séverine est active et proposer une autre compréhension de la séquence. Avant de monter chez Madame Anaïs, Séverine voit passer devant elle une jeune femme rousse qui entre dans l'immeuble. Juste après, Séverine se décide à monter et rencontre sa future patronne. Celle-ci l'aurait bien présentée à ses camarades, mais "il est encore trop tôt" et elles "ne sont pas là"²⁷. La jeune femme rousse n'était donc pas une prostituée. Pourtant, quand Séverine revient, c'est bien la rousse croisée le matin qui se trouve avec M. Adolphe. Cette deuxième visite pourrait être alors le fruit de l'imagination de Séverine à partir des quelques visages aperçus lors d'une première et peut-être unique visite.

De plus, un élément important à relever est la ressemblance troublante entre l'appartement de Séverine et celui de Madame Anaïs. Bien sûr, chez Madame Anaïs nous sommes loin du luxe de chez Séverine, mais les couleurs

sont assez similaires et donnent l'impression que cet appartement est une réplique plus populaire de l'autre. Si nous comparons le couloir de Madame Anaïs avec celui de Séverine qui mène à la porte d'entrée, nous constatons que de chaque côté de cette porte, se trouve une table avec un vase tandis que chez Madame Anaïs, deux petites tables sont séparées par une fenêtre. Sur chacune, un vase est posé. A gauche et avant d'accéder aux portes des chambres, nous avons une commode avec de chaque côté une chaise. Chez Séverine, nous retrouvons à gauche une chaise à côté de la porte du salon. Et surtout, dans les deux cas, nous voyons, comme nous l'avons dit auparavant, des rideaux qui permettent un effet de surcadrage.

Selon Pierre Lary, assistant de Luis Buñuel sur ses films français depuis *Le journal d'une femme de chambre*, la volonté de créer l'ambiguïté à propos des scènes de la maison de rendez-vous était consciente chez le cinéaste. "Buñuel disait même qu'éventuellement tout pourrait être un rêve. Tout pouvait être interprété au premier degré, c'est-à-dire qu'on passait du fantasme à la réalité, ou alors tout n'était qu'un rêve de Séverine depuis le début de l'histoire, ou des rêves qui s'emboîtaient les uns dans les autres. Ce n'était pas du tout inconscient"²⁸.

Faire qu'il soit impossible de désigner le réel et l'imaginaire et rendre possible par la même occasion toute interprétation participe bien sûr de cette volonté d'effacer la frontière entre ces deux niveaux. Il pourrait alors s'agir d'une quête réelle comme d'une quête imaginaire de l'héroïne, mais tout de même menée consciemment, c'est-à-dire avec une certaine maîtrise de son imagination, contrairement aux fantasmes qu'elle subit passivement. L'important est que jusqu'à la séquence du Duc, réelle ou imaginaire, Séverine maîtrise parfaitement sa double vie.

C'est alors qu'interviennent Marcel et Hyppolite dans une scène peut-être fantasmagorique, typique de film de gangsters, à mi-chemin entre *À bout de souffle* et Melville ; une séquence qui rompt brutalement avec la narration où, jusque-là, Séverine était de toutes les scènes. A partir de ce moment, les seuils disparaissent du film. Nous ne voyons plus Séverine passer devant le moindre miroir et les espaces habités, notamment l'appartement de Madame Anaïs, se retrouvent morcelés par le découpage. Les deux mondes de Séverine se mélangent. Husson se rend chez Madame Anaïs, Marcel se rend chez Séverine. Cet effacement des seuils semblait nécessaire pour accéder à la fusion entre réel et imaginaire qui a lieu à l'occasion de la dernière scène.

Comme dans le roman, après l'agression de Marcel, Pierre se trouve paralysé et apprend la vérité sur Séverine. Alors que dans le roman de Kessel

cette révélation marquait une rupture radicale dans le couple, elle est avec Buñuel la dernière épreuve à traverser pour que Séverine accède enfin à l'achèvement de sa quête. L'accident de Pierre semblait pourtant avoir mis un terme à ce processus. Alors qu'elle le soigne, Séverine reconnaît que depuis l'accident elle ne rêve plus. Effectivement, ce jour-là il pleut et Séverine regarde tomber la pluie de derrière sa fenêtre alors que, suite à sa première journée chez Madame Anaïs ou à la cérémonie chez le Duc, nous la retrouvons sous la douche ou sous la pluie, sous une eau qui semblait être régénératrice avant les retrouvailles avec son mari. De la même façon, tandis que Husson se trouve avec Pierre et lui révèle la vérité sur son épouse, Séverine passe devant la porte vitrée de la cuisine, une vitre brouillée qui ne permet pas de s'y refléter. C'est à ce moment que les coups de l'horloge finissent de retentir : il est cinq heures, heure à laquelle Séverine quittait l'appartement de Madame Anaïs. Le pouvoir accordé auparavant lui échappe. Comme dans les contes de fées, l'horloge marque le retour au réel.

Dès que Husson quitte l'appartement, Séverine s'en va retrouver Pierre. Elle remarque alors une larme qui coule sur sa joue. Au lieu de la colère du roman, Pierre ressent ici de la tristesse, sûrement de la compassion. C'est à partir de cette expiation désirée par Séverine²⁹ et assumée par Pierre que le réel et l'imaginaire finissent de se mêler. Pierre sort miraculeusement de son coma et propose à sa femme de partir en voyage à la montagne. Soudain, on entend le landau. Séverine ouvre le balcon et le voit passer avec les deux cochers, non dans sa rue mais dans l'allée du bois de la première scène. Le landau est vide. A ce moment, Séverine sourit. Les propos de Clément Rosset éclairent cette image : "C'est pourquoi l'assomption jubilatoire de soi-même, la présence véritable de soi à soi, implique nécessairement le renoncement au spectacle de sa propre image (...) s'aimer d'amour vrai implique une indifférence à toutes ses propres copies, telles qu'elles peuvent apparaître à autrui et, par le biais d'autrui, si j'y prête trop attention, à moi-même"³⁰. Séverine regarde passer ce landau dont elle était comme prisonnière au début du film et son visage exprime une satisfaction tranquille, un apaisement qui semblent marquer l'aboutissement de sa quête. Cette fusion entre le réel et l'imaginaire est bien, selon Jean-Claude Carrière, ce que recherchait Séverine : "Le problème de la fin a été que obligatoirement les deux chemins du film, le chemin réel et le chemin fantasmagorique devaient se réunir. D'une manière ou d'une autre, on ne pouvait pas terminer sur deux chemins ouverts"³¹.

La quête de la Séverine buñuelienne a donc comme chez Kessel une dimension initiatique certaine, mais ici la connaissance de soi passe par la

confrontation et le libre accès à son inconscient. Séverine ne peut s'affirmer qu'en reconnaissant et en revendiquant ce qui le constitue. Pour Clément Rosset, "il est certain qu'on n'échappe pas au destin qui fait que le soi est soi et que l'unique est l'unique. On sera donc soi, de toute façon. Mais deux itinéraires sont ici possibles : le simple, qui consiste à accepter la chose, voire à s'en réjouir ; le compliqué, qui consiste à la refuser, et qui y revient avec usure (...) on cherchera à éviter la coïncidence de soi avec soi par une esquive (...) l'esquive soulignera donc le travers qu'on voulait éviter ou du moins cacher (...) c'est en refusant d'être le ceci ou le cela qu'on est, ou encore de le paraître aux yeux d'autrui, qu'on devient précisément le ceci ou le cela, et qu'on apparaît comme tel aux yeux d'autrui"³².

Par ailleurs, dans cette volonté d'atteindre une fusion totale entre le réel et l'imaginaire et d'accéder ainsi à une autre réalité, ou plus exactement à cette autre réalité qui préoccupait tant les surréalistes³³, Buñuel renoue avec ses œuvres de jeunesse. Car que fait Séverine en atteignant les tréfonds de son inconscient si ce n'est acquérir ce que Buñuel définissait comme le surréalisme, c'est-à-dire "ce libre accès aux profondeurs de l'être, reconnu et souhaité, cet appel à l'irrationnel, à l'obscurité, à toutes les impulsions qui viennent de notre moi profond"³⁴ ?

Le savoir auquel prétend Séverine fait le lien avec la période surréaliste. Elle est le personnage buñuelien qui réussit ce que prétendaient accomplir les membres du groupe, et notamment le propre Buñuel avec ses premiers films et surtout *Un chien andalou*.

Précédemment dans la filmographie du cinéaste, d'autres personnages ne faisaient déjà pas la distinction entre réel et imaginaire (Francisco dans *El Archibaldo*, Robinson...), mais c'était toujours un phénomène ponctuel, et, quand il se produisait, le spectateur savait ce qui se passait dans le réel.

Nous venons de parler de personnages masculins. Pourtant, Séverine n'est pas la première héroïne qui rêve. Dès 1960, les femmes rêvent dans les films de Luis Buñuel. *Viridiana* est somnambule et répand des cendres sur le lit de son oncle. Nous ne savons pas ce qu'elle rêve, nous n'en voyons que les manifestations extérieures. Dans *L'ange exterminateur*, Leticia entretient de nombreuses ressemblances avec Séverine. Sa sexualité n'est pas satisfaite, elle porte également un pseudonyme et se trouve immobilisée dans un salon bourgeois lors d'une réception. Enfin, c'est suite à la perte de sa virginité qu'elle trouve la solution pour se libérer, elle ainsi que ses compagnons. Néanmoins, il serait exagéré d'affirmer que tout le film est le produit de l'esprit névrosé de Leticia.

De cette façon, pour la première fois avec *Belle de Jour*, un film de Luis Buñuel nous propose d'observer le psychisme d'un personnage en adoptant sa subjectivité vis-à-vis du réel. Les rêves et les rêveries de Séverine finissent par contaminer d'autres scènes *a priori* réalistes, si bien qu'à la fin le spectateur est incapable de dire si les scènes chez Madame Anaïs sont réelles ou imaginaires, si certains rêves n'ont pas une part de réel – chez le Duc –, ou ce qui se passe exactement à la fin. Gilbert Durand dit que "l'on peut assimiler la totalité du psychisme, dès qu'il décolle de l'immédiate sensation, à l'imaginaire (...) L'imagination se révèle comme le facteur "général" d'équilibration psycho-sociale (...) Les images s'organisent dans le temps, ou mieux, organisent les instants psychiques en une histoire"³⁵.

Si son héroïne semble s'être libérée, Luis Buñuel s'est également libéré de la nécessité de dire quelque chose et de désigner le mystère. Dans *L'ange exterminateur*, nous savons ce que le film veut bien nous dire – à la fin, les bourgeois se libèrent pour rester à nouveau enfermés dans l'église – et ce qu'il ne veut pas nous dire : les raisons de leur enfermement. Ce partage est impossible avec *Belle de Jour*. Que nous dit le film et que ne nous dit-il pas ? A la fin, reste-t-il une part de mystère ou bien tout est-il dit à travers le prisme déformant de l'inconscient de l'héroïne ? Comment expliquer notre incapacité à résumer la fin et en même temps notre impression d'achèvement ? Des manifestations du psychisme sur la réalité, Buñuel filme désormais le monde vu du psychisme, là où la distinction entre rêve et réalité n'est plus opérante et où l'irrationnel et le mystère dominant.

NOTES

1. Je remercie chaleureusement Juan Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière et Pierre Lary pour m'avoir apporté leurs témoignages précieux.
2. Producteurs français, nous leur devons notamment *La bête humaine* (J. Renoir, 1938), *Thérèse Raquin* (M. Camé, 1951), *Casque d'or* (J. Becker, 1951), *L'éclipse* (M. Antonioni, 1961), *Eva* (J. Losey, 1962).
3. J. Kessel, *Belle de Jour*, Paris, Gallimard, 1996, (Collection « Folio »), p. 10.
4. *Ibid*, pp. 99-100.
5. *Ibid*, p. 10.
6. *Ibid*.
7. A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel : obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J. C., 1984, p. 297.
8. Propos recueillis à Paris le 31 juillet 2004.
9. *Idem*.
10. Le témoignage de Juan Luis Buñuel va dans le même sens : « L'histoire (...) il ne l'aimait pas. Ce qu'il aimait, par contre, c'était ce monde qu'elle avait (...)

une bourgeoise qui a un monde intérieur, ça, c'était intéressant » (Propos recueillis à Paris le 31 mai 2004).

11. Propos recueillis à Paris le 31 juillet 2004.
12. Idem.
13. Idem.
14. Truffaut, François, « En travaillant avec Catherine Deneuve », Unifrance films, 1969, cité in D. Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, Paris, Editions du chêne, 1985, pp. 109-110.
15. Nous retrouvons « Je n'ai que toi au monde » dans « Je voudrais te voir à chaque minute de la Journée », « Ne me parle plus de ça, je te prie » dans « Non, je t'en prie », « Je te demande pardon, Pierre » est en parallèle avec « Pierre, je te demande pardon »... In L. Buñuel, J-C. Carrière, *Belle de Jour, scénario et découpage*, Avant-scène cinéma, 05/2000, n° 497, p. 10 et p. 14.
16. Le miroir qui peut être un seuil imaginaire, comme nous le verrons par la suite.
17. Après avoir demandé à Pierre de lui décrire les maisons closes, Séverine veut aller se coucher. Pierre lui propose de l'accompagner. Elle refuse puis s'immobilise devant la porte. Finalement, elle accepte sa proposition.
18. C. Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, p. 94.
19. Nous pensons ici aux scènes de fantasmes, d'images mentales revendiquées comme telles par le film (la petite fille dans les bras du plombier, la première communion), mais aussi aux séquences chez Madame Anaïs dont le réalisme, nous allons le voir, est mis en question par plusieurs codes filmiques employés par le film.
20. N'oublions pas cette scène de *L'âge d'or* où l'héroïne visualise ses fantasmes face à son miroir.
21. « L'activité de perception y est réelle (le cinéma n'est pas le fantôme), mais le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme, son double, sa réplique dans une nouvelle sorte de miroir » In C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Editions Denoël, 1977, (Collection « 10/18 »), p. 64.
22. *Ibid*, p. 69.
21. *Ibid*, p. 120.
24. *Ibid*, p. 66.
25. Le pouvoir de cette voix off sur l'esprit de Séverine est appuyé par l'étude faite par Michel Chion de deux moments de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), où sont utilisées une voix off naturelle et une voix off qui résonne. Michel Chion démontre que la résonance englobe la voix off dans un espace, celui de l'imagination de l'héroïne. Par contre, la voix qui ne résonne pas semble provenir d'aucun espace diégétique particulier ; en tous les cas, pas de l'esprit du personnage. L'effet produit est que cette voix semble avoir tous pouvoirs sur l'image et sur le personnage. L'effet est le même avec Séverine. Certes, c'est elle qui se remémore la voix de Husson, mais si la voix en question avait résonné, elle aurait pris l'aspect d'un souvenir. L'absence de résonance souligne le pouvoir et l'influence de la voix sur son esprit ainsi que sur le rapport de cause à effet dans le montage d'un plan à l'autre. Lire M. Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, (Collection « Essais »), pp. 55-56.
26. Soulignons qu'il s'agit d'une adresse imaginaire alors que la rue Virène existait à l'époque de Kessel.
27. L. Buñuel, J-C. Carrière, *op. cit.*, p. 24
28. Propos recueillis à Neuilly-Sur-Seine le 17 septembre 2004. Luis Buñuel semble d'ailleurs avoir pris conscience de la dimension fantasmatique possible de

son histoire entre l'écriture du scénario et le tournage puisque le témoignage de Jean-Claude Carrière ne va pas dans le même sens. Pour Buñuel et lui-même, la question de savoir si les scènes chez Madame Anaïs étaient réelles ou imaginaires « ne s'est jamais posée. Pour nous, les scènes au bordel étaient vraies » (Propos recueillis à Paris le 31 juillet 2004). Quant au producteur espagnol Ricardo Muñoz Suay, il rapporta à Max Aub ce que lui confia Buñuel lors d'une rencontre à Madrid qui eut lieu entre la fin de l'écriture du scénario de *Belle de Jour* et le début du tournage : « Je lui demande s'il est content du scénario qu'il vient de terminer avec Carrière : « Oui, il est réussi. Il me plaît. J'y ai apporté des changements. Maintenant, la réalité se mêle aux fantasmes masochistes de la femme. Il arrive un moment où réalité et pensée se confondent, et on ne sait pas ce qui est vrai, si ce sont les pensées, si ce sont les souvenirs, ou l'histoire vécue ». In M. Aub, *Luis Buñuel, entretiens avec Max Aub*, Paris, Belfond, 1991, p. 307.

29. « Je sais qu'un jour, il faudra que j'expie tout ce que j'ai fait ». In L. Buñuel, J-C. Carrière, *op. cit.*, p. 60.
30. C. Rosset, *op. cit.*, p. 113.
31. S. Roux, *Histoire d'un film*, Prod : Studio Canal Vidéo, 2002, 31 minutes.
32. C. Rosset, *op. cit.*, p. 98.
33. Dans *Le second manifeste*, André Breton parle de ce « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point ». In A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1994, (Collection « Folio »), pp. 72-73.
34. L. Buñuel, avec la collaboration de J-C. Carrière, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 149.
35. G. Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, pp. 88-90.

BIBLIOGRAPHIE

- Aub, Max, *Buñuel, Luis, Entretiens avec Max Aub*, Paris, Belfond, 1991.
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1994.
- Buñuel, Luis, Carrière, Jean-Claude, *Belle de Jour, scénario et découpage*, Avant-scène cinéma, 05/2000, n° 497.
- Buñuel, Luis, avec la collaboration de Jean-Claude Carrière, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982.
- Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.
- Kessel, Joseph, *Belle de Jour*, Paris, Gallimard, 1996.
- Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Editions Denoël, 1977.
- Rosset, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.
- Roux, Stéphane, *Histoire d'un film*, Prod : Studio Canal Vidéo, 2002, 31 minutes.
- Sánchez Vidal, Agustin, *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J. C., 1984.
- Truffaut, François, « En travaillant avec Catherine Deneuve », Unifrance Films, 1969, Cité in Rabourdin, Dominique, *Truffaut par Truffaut*, Paris, Editions du chêne, 1985.

D'UN SAVOIR IMPOSSIBLE

Michèle Ramond

(Université de Paris 8)

Il nous est impossible à nous autres, êtres limités, de concevoir l'absolu absolument indéterminé, l'absolu libre de toute détermination. Il nous est impossible de concevoir l'indéterminé sans limite, l'infini, la divinité. Ce savoir suprême qui serait penser l'infini nous est nié. Partie prenante du multiple, nous ne pouvons penser l'Un. Mais de la même façon que nous découvrons nos limites dans l'acquisition du savoir et que nous mesurons l'infranchissable distance entre le monde du multiple où nous nous débattons et l'indéterminé ou l'infini auquel nous rêvons, nous supposons – cette supposition est le corollaire de notre état divisé – que l'indéterminé dut aspirer à une limite et l'infini ou la perfection à sa visibilité dans le multiple, dans la déroutante multiplicité de l'autre. C'est ainsi que la perfection s'achèverait dans la visibilité par l'engendrement des formes (ou des images multiples dont l'Un est le modèle) et que les formes (ou les images) renverraient par réciprocity spéculaire à leur modèle, l'Éternel ou l'Infini d'où la créature est sortie pour devenir l'être. Il faut donc supposer en la divinité un intense désir qui préside à la réalisation de son image multiplement diffractée, désir sans lequel elle demeurerait éternellement cachée en elle-même ou dispersée dans le monde physique, stellaire, minéral, végétal et animal. Mais ce désir en la divinité se double d'un semblable ou réciproque désir dans la créature qui en appelle à un modèle éternel et infini dont elle se croit l'éphémère mais précieux reflet.

Cette philosophie que je fais mienne, du fait de mes inquiétudes métaphysiques, ne serait pas démentie par les mystiques spéculatifs ni par les membres du cercle philosophique gravitant autour de Kojève et de Koyré auquel appartenaient, entre autres, H. Corbin, G. Bataille, R. Queneau et J. Lacan. On sait que Lacan suivait de façon assidue le séminaire de Kojève

sur Hegel depuis 1934 et que le thème décisif pour l'élaboration du "stade du miroir" avait été introduit par Koyré dans sa thèse sur *La philosophie de Jacob Boehme*, publiée chez Vrin en 1929. Je pourrais parfaitement reprendre à mon compte ces propos de Jacob Boehme concernant la volonté divine qui "se voit donc elle-même de toute éternité et en elle-même voit ce qu'elle est ; elle se fait à elle-même un miroir dans lequel elle se mire". Ou encore ces propos de Koyré :

La création et la production du monde est un *Mysterium* ; comment, en effet, la raison pourrait-elle comprendre que quelque chose fût là où rien n'était ? Mais, d'autre part, ce mystère est non seulement un fait survenu jadis, il s'accomplit et se renouvelle tous les jours et tous les instants devant nous et en nous. [...] C'est là le grand mystère de l'être, son *Mysterium Magnum* : les contraires s'impliquent et restent unis dans leur opposition révélatrice.

Cette pensée philosophique baroque d'origine mystique, ésotérique et kabbalistique n'est d'ailleurs pas très éloignée des préoccupations les plus actuelles de l'astrophysique. Ne sommes-nous pas en train d'évoquer aujourd'hui des étendues sans fin à partir d'un espace réduit, ou, ce qui revient au même, de supposer que nous habitons un parallélépipède dont toutes les faces en miroir reflètent à l'infini notre monde ? On comprend mieux, à la lumière de ces rêveries spéculaires qui absorbent notre désir d'infini et qui fournissent une théorie consolatrice aux angoisses de notre raison, l'importance (justement) de la lumière au premier jour de la Création, "ce jour unique où l'Unique a fait la plus splendide des créatures, la lumière" (Chouraqui). Car sans la lumière, la création (la production) du monde à partir de la division, du partage spéculaire de l'unité primordiale, n'est pas concevable. Ce passage de l'un au multiple par doublement spéculaire de l'*Ungrund* de Jacob Boehme, de l'Abîme primordial, se marque d'ailleurs dans le texte de *Genèse 1* à travers les harmoniques du nombre 7 de la création, révélées par Chouraqui, et où je remarque bien sûr que se déploie le mystère du miroir divin :

Les 7 occurrences de "Ki tob", "quel bien !"
les $7 \times 7 = 49 + 7 = 56$ versets du récit de la création
7 mots dans le premier verset
 $7 \times 2 = 14$ dans le verset 2
Élohim revient $7 \times 5 = 35$ fois
terre $7 \times 3 = 21$
ciels $7 \times 3 = 21 \dots$

Ces “harmoniques (Chouraqui) profondes soulignent l’unité organique du récit, parfaitement structuré jusqu’en ses moindres détails dans la splendeur d’une technique d’écriture parfaite”. Que cette perfection tienne à une magique adéquation du récit au modèle et au spéculaire mystère de sa puissance créatrice, cela ne fait pas de doute. La meilleure manifestation et du modèle et de son désir d’engendrement se trouvant au sixième jour dans cette aspiration de l’indéterminé à une limite en tous points digne de lui, pour se révéler en elle (conçue à son image) et par rapport à elle, son modèle indépasseable.

Élohim dit : “Nous ferons Adâm – le Glébeux –
à notre réplique selon notre ressemblance” (*Gen. 1, 26*)

“Réplique” (*Sèlèm*) et “ressemblance” (*demout*) font réfléchir. “Réplique” (“à notre réplique”) impliquerait une conformité accordée par grâce par le Modèle à son image, qui ferait que l’image renverrait par sa forme spéculaire au mystère inconnaissable de son origine divine. Adam étant ainsi le miroir que la volonté divine se fait à elle-même afin de s’y mirer.

“Ressemblance” (“selon notre ressemblance”) indiquerait plutôt la modalité reproductive selon laquelle l’homme tributaire du miroir divin engendrerait à son tour des formes à sa ressemblance dans un cycle spéculaire où l’image se renouvelant sans cesse (la créature sortant indéfiniment de la créature) multiplierait à l’infini, en parfait accord avec lui, son modèle. Chouraqui rappelle opportunément que “les kabbalistes, eux, prendront l’expression (“réplique”, *sèlèm*) au pied de la lettre : “L’homme est le microcosme de l’univers et de son Créateur ; il présente “l’ombre”, *sèl*, projetée sur la terre, de |Adonai|IHVH| dont il est la réplique, *sèlèm*. Le repli de |Adonai|IHVH| sur lui-même, *sîm-soum*, permet, par amour, la projection du monde créé et de son chef, l’homme, fils et père de l’amour”. Le premier ordre donné à l’homme par la divinité peut en effet s’interpréter comme un ordre d’amour : “Fructifiez, multipliez, emplissez la terre” (*Gen. 1, 28*).

Mais cet ordre d’amour suppose une méthode de multiplication spéculaire et implante chez l’homme, conforme au désir de la divinité, un intense désir qui voudra lui aussi la réalisation de l’image de la divinité, sans quoi évidemment la divinité se trouverait reléguée dans l’empire de la mer, des ciels et de la terre avec tous les vivants animaux et les fruits, herbes, arbres et semences. L’image à sa réplique conçue par la divinité se doit donc aussi d’être à sa ressemblance afin que Dieu s’exprime dans l’homme créé à son image dans un mouvement jamais achevé, infini, de révélation à Lui-même.

Du Un invisible, indicible et inconnaissable, on passe ainsi au multiple visible du monde et surtout de l'homme qui n'accèdera à un savoir sur la divinité qu'en plongeant en lui-même, dans les eaux profondes du miroir où peut-être il recevra la révélation de ce qui n'est pas, en dehors de ses images, connaissable.

Le défaut de savoir qui caractérise la condition humaine conduit les hommes à interroger éternellement le multiple visible du monde pour tenter de contempler, dans un effort intellectuel et spirituel qui justifie toutes les sciences, cet Un ou cette Sagesse divine ou cet infini absolu ou ce mystère de nos vies dont le miroir du monde selon Jacob Boehme diffusément porte par milliers les reflets. Dans ce vaste théâtre de miroirs où les images ne cessent de renvoyer à des images nous serons à jamais ignorants de ce qu'anxieusement nous cherchons. Ce "stade du miroir" de la connaissance nous informe que nous vivons dans un vaste cryptogramme de formes dont nous n'atteindrons jamais l'unité ou l'origine, la multiplication des connaissances faisant même apparaître ces formes sans cesse renouvelées de plus en plus distantes d'une totalité qui les contiendrait toutes en elle. Le livre astucieux et profond de Dany-Robert Dufour, *Lacan et le miroir sophianique de Boehme (Cahiers de l'Unebêvue, E.P.E.L., 1998)* nous suggère de penser le fameux "stade du miroir" (dont la première communication non dite date de 1936) à la lumière (si j'ose dire) du mysticisme spéculatif et théosophique baroque. On a fait de ce "stade du miroir" dont plusieurs versions écrites existent qui ne remplaceront jamais la première non dite et perdue, un usage excessivement psychologique qui en dénature l'inspiration et en dévie peut-être aussi la fonction dans la pensée psychanalytique.

Le "stade du miroir" lacanien renverrait bien plutôt, comme toute l'instrumentation optique de J. Lacan, à cette infranchissable distance qui éloigne la créature, de façon irréversible, d'un savoir absolu sur lequel on n'ose même pas poser un nom car il aura toujours, si on le nomme, une saveur mystique et ésotérique. Et pourtant dès que l'on accepte de penser l'Un par rapport à l'autre on ne fait pas autre chose que de souligner l'importance dans nos vies humaines de ce hiatus irrationnel qui sépare, quoiqu'on fasse, la pensée des hommes de tout savoir certain sur leur condition, sur la raison d'être des formes créées, des êtres de pensée et du monde dont l'extension proliférante, au fur et à mesure que nous accroissons nos connaissances et que nous perfectionnons nos modes d'observation du visible, ne fait qu'amplifier nos incertitudes et notre perplexité. Le livre de Dany-Robert Dufour a encore le mérite de reproduire un poème de Lacan de 1929 qui dit bien le

désarroi des hommes devant les formes créées et le miroir qui les porte, qu'un désir incessant scrute et sonde. *L'image* ("à notre réplique") et *le miroir* où la volonté divine se mire et auquel l'homme ne peut que se conformer ("selon notre ressemblance"), à la fois objet d'une contemplation "divine" et sujet de sa propre reproduction spéculaire, s'avèrent les deux notions clefs qui servent de guide – selon une philosophie baroque – à la pensée des hommes et qui en même temps limitent son ambition et son expansion en lui opposant le vertige du multiple. Engagé à fructifier et à multiplier ce fruit : "Fructifiez, multipliez, emplissez la terre" (*Gen. 1*, 28) le "glébeux" créé à la réplique d'Élohim ne pourra échapper à ce miroir divin qui le rend prisonnier du monde perçu, du fini et du multiple où il lui sera éternellement impossible d'accéder à la connaissance de l'Un par les voies de la raison.

Plus explicite, le *Coran* évoque la création de l'homme par Dieu qui l'a formé d'abord d'argile. Puis, seconde étape dans la création de l'homme, Dieu "a fait dériver sa descendance du sperme, d'une goutte d'eau sans valeur" (Sourate xxxii, 6, 7, 8). Enfin, il donne à l'homme son complet développement en lui soufflant son esprit. La reproduction spéculaire indéfinie de la créature est donc ici une affaire entendue, elle est un don de Dieu qui précède même celui de l'esprit : le sperme est le miroir reproducteur de la forme visible du premier homme ; l'homme fait avec le sperme ce que Dieu fit avec l'argile et qu'il parfit avec le souffle de l'esprit. Nous sommes bien, avec une évidence accrue, dans un cycle indéfini de multiplication de l'Unité par ses images / formes masculines dont la première mission est une obligation de redoublement spéculaire. L'ordre divin de multiplication doit donc s'entendre comme une injonction spéculaire qui fait du "stade du miroir" le point de départ (le big-bang) du monde habité par l'homme (*vir*), l'étape la plus ancienne de l'Un-mâle-divisé. La création et la production du monde habité par l'homme est un Mystère Spéculaire. Ce mystère est un fait qui, non content d'être survenu jadis, s'accomplit et se renouvelle tous les jours, à tous les instants devant nous et en nous. À tout instant l'un se divise et devient l'autre tout en restant soi-même. Mais la conscience que nous avons de ce mystère n'empêche pas le hiatus qui nous sépare de son origine. C'est au contraire une conscience qui nous marque au sceau d'un savoir impossible.

Notre conscience du mystère spéculaire agit à la façon d'une énergie noire qui dilate de plus en plus la distance nous séparant d'une cause première et d'un savoir sur elle. Cependant les mythes de création qui "expriment sous forme symbolique les contenus inconscients des valeurs

sociales” (Milagros Palma) en donnant un rôle secondaire à la création de la femme instruisent le sujet féminin de son infériorité par rapport à son compagnon, privilégié dans l’ordre de la création ; accréditent l’idée que la construction de la féminité est redevable de son accomplissement social à l’intervention des hommes ; freinent par conséquent la construction sociale du genre féminin et imposent l’idée reçue que la femme ne partage pas au même titre que l’homme le privilège d’une relation spéculaire avec l’Unité originelle. Je laisse à Milagros Palma le soin d’évoquer et d’analyser pour nous les mythes aborigènes des forêts amazoniennes, des sommets de la cordillère des Andes et des plaines de Colombie. Je me limiterai à un univers que je suis loin de maîtriser mais avec lequel je suis plus familiarisée. Celui de la *Genèse* dans nos monothéismes. Il est dit dans le *Coran* que Dieu créa l’homme du limon, d’argile moulée en formes (Sourate xv, 26), après quoi il souffla en lui son esprit et demanda aux anges de l’adorer. Entre ces deux opérations de formation de l’homme, une autre opération créatrice s’interpose (Sourate xxxii) qui fait dériver la descendance de l’homme du sperme, “une goutte d’eau sans valeur”, sans autre valeur que l’aptitude essentielle et innée de dupliquer la forme reçue de Dieu et l’esprit qui immédiatement l’informe lui donnant l’ouïe, la vue et le **cœur**.

Il n’est rien dit de la femme dont la création n’est pas mentionnée comme si elle allait de soi puisque la Sourate ii au moment d’évoquer le jardin et le refus de l’ange rebelle, Eblis, d’adorer Adam cite les paroles de Dieu : “Habite le jardin avec ton épouse ; nourrissez-vous abondamment de ses fruits, de quelque côté du jardin qu’ils se trouvent ; seulement n’approchez pas de l’arbre que voici, de peur que vous ne deveniez coupables”. De façon étrange les paroles de Dieu s’adressent d’abord au singulier à Adam : “Habite” et à partir du moment où Dieu évoque la compagne d’Adam (dont rien jusqu’ici n’avait laissé supposer la présence) : “avec ton épouse”, les paroles de Dieu s’adressent au pluriel : “nourrissez-vous” d’abord, puis : “n’approchez pas”, “de peur que vous ne deveniez coupables”. Que la femme est seconde ou épenthétique dans l’ordre de la création paraît assez évident. Créé de l’argile, Adam “le glébeux” est intitulé dans le *Coran* vicaire de Dieu et placé au sommet de la création, puis imposé aux Anges qui doivent l’honorer, ce que tous acceptent sauf un qui fera trébucher leurs pas (d’Adam et de son épouse) et les fera entrer dans l’ordre de la mortalité. Le mystère spéculaire s’accomplit dans la mission ou l’impératif d’assurer la descendance par le sperme et dans la faculté qu’a l’homme de répercuter l’esprit que Dieu en lui a insufflé. Dans le *Coran* le sperme est pour l’homme l’assurance qu’il est à la ressemblance de son Dieu. Quant au **cœur**, qu’avec

la vue et l'ouïe l'esprit de Dieu lui donne, il est le miroir qui le fait à l'identique de son créateur, qui lui confère le statut de réplique de Dieu. Le monde, l'Histoire, les aléas de l'existence pourront endommager la qualité de la réplique, mais l'homme aura par la méditation la possibilité d'en restaurer l'intégrité. Il est difficile de penser, malgré Galien, que les substances génitales de la femme soient comprises dans "sperme". Cette goutte d'eau "sans valeur" qui permet à l'homme d'assurer la descendance du modèle divin laisse dans l'ombre l'épouse dépourvue de pouvoir "séminal" proprement dit, qui n'a pas la propriété de germer ne produisant pas ses propres semences, qui n'est que le vase où est déposé le sperme et où il fructifie. Tout porte à croire que l'épouse, cette épenthèse d'Adam, inaugure la laborieuse et longue cohorte des femmes qui, tout en participant à cet impératif de descendance, ne sont pas conçues à la ressemblance de Dieu. La femme ne participe que latéralement au mystère spéculaire dont elle n'est, à tout prendre, et en mettant les choses au mieux, que l'adjuvant, l'auxiliaire biologique : terre où les semences spéculaires de l'homme deviendront les rejetons de Dieu, les mortelles répliques de l'Un, qui se restaureront ensuite, si la vertu accompagne leur vie mondaine, dans le paradis d'Allah.

La *Genèse* n'est pas, pour la femme, plus généreuse. Les choses cependant se compliquent du fait d'une double tradition dont *Genèse 1* puis *Genèse 2* se font écho. Ce sont deux récits parallèles de la création de l'homme qui nous arrivent, dualité que l'on impute à la multiplicité des documents (yahviste, élohiste, sacerdotal et enfin celui du rédacteur qui leur donne une cohérence comme s'il pouvait s'agir d'un texte unique à paliers d'explicitation successifs). Après avoir énoncé (*Gen. 1*) sa volonté, au sixième jour, de faire Adam, "le Glébeux", à sa réplique et à sa ressemblance, double projet repris par le *Coran* à travers le sperme (modalité de fonctionnement spéculaire à la ressemblance du Mystère inaugural) et à travers le don du **cœur** (ce miroir au cœur de l'homme qui réfléchit Dieu en l'homme), Dieu (Élohim) crée le glébeux à sa réplique, "à la réplique d'Élohim, il le crée, mâle et femelle, il les crée" (*Gen. 1, 27*). Après quoi, Dieu les bénit et leur dit : "Fructifiez, multipliez, emplissez la terre". La dualité de la tradition mythique hébraïque (2 récits) n'est, à tout prendre, qu'un des multiples effets du Mystère spéculaire à l'origine du monde et de l'homme. On peut en dire autant de ce premier récit de la création d'Adam, double en tout point. Pourquoi à ce moment-là, de façon exceptionnelle, Dieu se nomme-t-il par le pluriel : "**nous** ferons Adam... à **notre** réplique, selon **notre** ressemblance" ? Chouraqui suggère que par ce pluriel, trace

survivante d'un incorrigible polythéisme, Dieu implique dans son geste créateur toute la création, tous ceux qu'il a déjà créés y compris les anges. C'est la totalité de l'univers qui préside à la création de l'homme dans un mouvement de multiplication contagieuse qui atteint l'Un dans son essence.

Au moment où il formule le projet de se redoubler dans un cycle indéfini d'éclatement et de morcellement spéculaire de soi, Élohim passe lui-même par le miroir. Mais avant même d'avoir le temps de fructifier et de multiplier, sa créature elle aussi se dédouble : "Élohim crée Adam à sa réplique, à la réplique d'Élohim il le crée" ; cette énonciation elle-même est double, par répétition et par inversion de la formule :

Élohim crée Adam à sa réplique
à la réplique d'Élohim il le crée

elle donne à voir le procédé duplicatif. Placés par le style au centre de ce procédé spéculaire, nous ne serons pas étonnés de voir la bisexualité s'impliquer dans le dispositif créateur. L'avènement du féminin entre dans la logique du double : lié à la constitution de la créature, le féminin est la preuve qu'Adam est bien passé par le miroir où l'Un se contemple, mais il est aussi par réminiscence le pur reflet du féminin que l'Un comporte. L'hésitation constante entre le singulier et le pluriel ne doit pas obligatoirement faire penser que dans une première version du mythe Dieu crée en même temps Adam et Ève. De même qu'Élohim est ici, par extraordinaire, Un et multiple dans cette formule de majesté qui implique toute la création et probablement aussi les anges ("Nous ferons Adam à *notre* réplique, selon *notre* ressemblance") lors de cette étape suprême qu'est la création du glébeux, le glébeux lui aussi est double, c'est-à-dire fructifère et multiple, voué à la prolifération spéculaire. N'est-il pas double par définition puisque fait de glèbe, de la rouge argile des commencements, et de ce désir en Dieu de contempler son image, désir qui prendra plus loin (*Gen. 2*) le nom d'esprit ou de souffle ? Adam d'ailleurs n'est pas encore l'homme, il est le glébeux, le rougeâtre. Tout imprégné de la terre où il est formé et où se préfigure la couleur du sang et de la chair, il est à la fois double et indifférencié ; image inversée de l'Un qui porte en lui le miroir de la multiplication et de l'expansion, il en est la première réplique engagée dans le processus indéfini de ses dédoublements mais proche encore et déjà nostalgique de l'Absolu d'où il a surgi.

Cette forme à la fois mâle et femelle de la première créature engagée dans le cycle de la multiplication spéculaire porte le signe de la différencia-

tion sexuelle qu'une équivoque unité encore dissimule. Mais la langue qui a du mal à dire en même temps l'Un et le multiple marque des hésitations. Ses contradictions grammaticales ou ses oscillations entre le singulier et le pluriel tentent de représenter à la foi l'Un porteur du multiple, et le premier exemplaire, encore unique, du multiple à l'aube de sa vie. Les reprises et les incohérences de la langue sont aussi probablement le signe d'autre chose. À tant vouloir nier toute survivance de polythéisme, le récit par où s'inaugure le mythe hébraïque qui fait loi trébuche sur le nombre et sur le genre. "Adama" pourtant clairement le dit. Sous les apparences d'un absolu masculin créateur, niée est la primauté d'une Déesse Mère, la Terre, qu'une impulsion de dépassement, d'envol, de surpassement vouait à l'expansion et à la multiplication. Je crains bien que le vol dénoncé du don de prophétie qui enleva à la femme sa confiance dans le verbe, sapant les bases de son pouvoir politique, ne soit qu'une récente spoliation en comparaison de celle qu'elle souffrit, origine de toutes les autres, au cœur de sa puissance métaphysique. Car il est sans doute aussi faux de penser qu'Élohim (un principe mâle) est l'unique créateur du réel, que c'est lui qui crée, organise et maintient toute vie, que d'attribuer au sperme le pouvoir de perpétuer le mystère spéculaire. Ces actes de foi instituent une métaphysique d'essence masculine qui persuade le féminin de son infériorité dans l'ordre du savoir et de la spiritualité, ces fonctions étant liées puisque l'accès à la connaissance des causes premières est conditionné par les dispositions plus ou moins grandes de l'intelligence et de l'esprit pour la métaphysique et la cosmologie ou pour la métaphysique cosmogonique.

L'instrumentalisation de la terre (la glèbe) dans la création du glébeux correspond bien à ce détronement des puissances créatrices femelles et des premières divinités, les Déeses Mères des premières religions instituées sur la terre. Contre l'évidence de Nature qui à quiconque montre, sans qu'on puisse à cela opposer vraiment d'arguments, que la femme est des deux sexes celui qui met au monde, nos monothéismes ont institué que l'Un, l'Absolu, est masculin. Selon cette même logique le sperme assure la descendance et les Pères de l'Église ont depuis longtemps éclipsé et supplanté les Mères. Et même s'il ne s'agit pas ici de discuter, à la place des astrophysiciens, des origines du monde, il me suffit, en termes de philosophie des plus neutres, d'indiquer que l'acte de création au masculin, que nos monothéismes accréditent, conforte la femme dans son préjugé contre elle-même, la persuadant qu'elle n'est ni un principe métaphysique ni un sujet enclin au savoir métaphysique et, partant, à la maîtrise du monde qui lui doit si peu.

Le deuxième récit de la création, contrapunctique du premier, accentue encore en *Gen. 2* cette infériorisation de la femme qui occupe une place auxiliaire (d'Adam) dans l'ordre de la création et qui suppose de la part d'Élohim un investissement spéculaire très mineur. Élohim en effet forme Adam de la glèbe, plante en Eden pour le glébeux un jardin, institue Adam son vicaire en lui donnant le pouvoir du verbe sur tout ce qui est, envers de la loi arbitraire qu'il a élevée contre lui ("de l'arbre de la pénétration/du bien et du mal, tu ne mangeras pas") faisant en tous points d'Adam sa créature spéculaire. C'est contre la solitude d'Adam et après avoir *tout* créé qu'Élohim pour Adam crée la femme. La littérature sur cet acte de création d'Élohim, qui après avoir fait tomber sur le glébeux une torpeur prend une de ses côtes et la bâtit en femme, abonde. La méthode utilisée ici par Élohim s'apparente à celle d'un médecin obstétricien qui opère sous péridurale ou par césarienne. L'effet produit est celui d'un accouchement sans douleur d'Adam assisté par Dieu. On ne peut s'empêcher de voir là à l'œuvre un mécanisme d'inversion en rapport avec le mystère spéculaire de la création et tous les phénomènes de reduplication liés à la présence agissante du miroir au sein de l'Un divisé en lui-même et portant l'autre en soi à la fois identique et non identique. Le second récit de la création de l'homme suppose que l'autre est dans l'un et que la femme est en Adam. C'est par une opération d'isolation et de déplacement qu'elle est prise du glébeux par Dieu qui la fait aussitôt venir vers Adam.

Le miroir est donc doublement en jeu dans l'œuvre de Dieu, il est en Dieu qui regarde en soi et se trouve en lui-même, il est dans l'indéterminé qui arrive à s'exprimer et à se manifester, pour se révéler, dans l'autre et par l'autre ; mais il est aussi dans l'autre qui, issu de l'Éternel, partage son intense désir et veut la réalisation de son image / reflet. Cette image/ reflet est évoquée dans *Gen. 2* sous l'expression "d'aide contre lui". L'aide *contre lui* voulue par Adam, c'est, selon la racine "nagad", "être proche ou opposé", l'autre d'Adam dont Adam a le désir, qu'il regarde en soi et qu'il trouve en lui-même, devenant lui-même objet de son propre désir. La création d'Ève libère Adam de sa libido narcissique ou plutôt lui permet de la transformer en libido objectale : se reconnaissant lui-même en Ève il la prend pour objet d'amour.

Ce changement dans le choix d'objet n'implique d'ailleurs nullement le remplacement d'une libido par l'autre, mais au contraire inscrit au cœur d'Adam la dualisation, le clivage du sujet prenant ici, mythiquement, naissance. Ève est donc le produit non pas vraiment d'une création sur le modèle de la création d'Adam, mais d'une opération spéculaire de second

degré, à partir d'Adam ou sur Adam. Si Adam est créé à la réplique de Dieu, Ève est un produit manufacturé créé à la réplique d'Adam selon un triple mécanisme spéculaire d'inversion du modèle, d'isolement et de reduplication : la côte surnuméraire contient la forme inversée d'Adam, elle est prise du glébeux (isolée) et finalement elle advient comme forme séparée qui le redouble en l'inversant. Pour autant que l'on tourne et retourne ces matériaux bibliques, il restera toujours, fondamentalement, inscrit en eux que le glébeux et sa femme appartiennent à deux ordres de création distincts. Le glébeux est bien créé par Élohim à la réplique d'Élohim ; sa femme est séparée d'Adam par Élohim, "os de ses os" et "chair de sa chair", elle est la réplique inversée d'Adam. La femme ne partage pas au même titre que l'homme l'éternité latente dans l'univers. L'homme fait signe vers Dieu l'éternel, la femme fait signe vers l'homme, elle borne la vision au champ du manifesté et ne possède qu'à un faible degré la vertu spéculaire.

Si on peut dire que l'homme est inscrit à la façon d'un polygone dans le cercle qui représente Dieu ou l'infini, s'il est semblable à un polygone au plus près du cercle qu'il touche par toutes ses pointes, pour représenter la femme nous en appellerons à une métaphore géométrique plus simple, celle d'un polygone inférieur par le nombre de ses côtés, inscrit à son tour dans l'autre qu'il touche par toutes ses pointes. Cette hiérarchie spéculaire éloigne la femme de Dieu l'éternel, des causes premières et d'un savoir sur elles. Nourri de ces mythes l'esprit humain en répercutera les effets sur le corps social, il y aura offense à l'ordre établi quand la femme briguera le savoir pour connaître les avantages spirituels et matériels que le savoir donne à ceux qui le détiennent. On conçoit dans ces conditions que la femme se soit montrée sensible à l'argument du serpent. Adam n'avait nul besoin de manger du fruit de l'arbre de la pénétration du bien et du mal pour être comme Élohim et le serpent n'aurait pu user de cet argument pour le tenter. L'arbre par contre était pour la femme convoitable puisqu'il avait le pouvoir de la rendre comme Dieu perspicace et de faire d'elle la réplique d'Élohim. Par amour de la femme, l'homme mange du fruit de l'arbre défendu, lui qui n'en avait nul besoin pour être comme Dieu, ayant été fait à sa réplique. Ce trébuchement de la femme et de l'homme au jardin d'Eden en dit long sur la proscription de la femme, condamnée pour avoir désiré savoir et cause de la mésentente entre Élohim et le glébeux.

La créature est éloignée du créateur à proportion de l'anathème que la femme soulève en Dieu l'éternel et, de ce péché, la femme ne se relèvera pas, condamnée par Dieu à porter sans répit et à enfanter dans la peine la semence de l'homme. La fonction spéculaire dévolue à la femme pour prix

de son ambition est destinée à lui nuire plus qu'à l'avantager. Chez la femme le mystère spéculaire s'est perverti, la multiplication des grossesses et des souffrances de parturition la condamne à porter jusqu'à son terme la semence de l'homme. Le miroir est détourné d'une spéculation spirituelle pour laquelle il n'est pas disponible. *Speculum* de la semence de l'homme, la femme est interdite de toute autre spéculation. Quant à l'homme qui a mangé du fruit de l'arbre de la perspicacité quel mal a-t-il fait puisqu'il avait été créé par Élohim à la réplique d'Élohim ? Quel autre mal que celui de désobéir à la loi qui lui avait été donnée en même temps que le jardin et le pouvoir du verbe sur toute chose ?

Pour obéir à la femme, Adam a enfreint la loi spéculaire qui interdit à l'homme, image / reflet d'Élohim, de contenir comme le miroir divin la totalité des images. C'est la perspicacité du miroir qui est en jeu. Chassé d'Eden, le glébeux ne perd pas sa qualité de réplique de Dieu acquise de toute éternité, il ne perd donc pas sa relation privilégiée à l'éternel, sa conscience est dès l'origine tournée vers les lois générales des choses. Son infraction lui fait gagner non pas le savoir pour lequel il avait une disposition innée, mais la conscience d'y avoir accès et d'en pouvoir disposer. Pour prix de cette conscience que l'homme est censé prendre de son savoir (comprendre le cosmos c'est aussi comprendre ses propres limites spéculatives), il est précipité dans le monde du vivant où la réalisation de son image de la divinité se brouille et se trouble, connaît la dégradation, la maladie et la mort. La précipitation qui est le propre des images (si elles ne sont pas précipitées, déposées, elles se perdent tout simplement) implique ainsi qu'elles soient reléguées dans l'empire infernal du monde animal agité et accaparé par les tâches de survie, et périssable.

Quitter l'Eden de l'Éternel pour devenir l'être était, somme toute, le destin de la créature faite à la réplique de son créateur mais issue de l'Éternel et vouée à être mortelle. À la poussière de ses origines, le glébeux donc retournera. Ainsi que la femme, la mère des vivants. Mais un sort plus dur est à elle attaché car la femme, on le sait, n'a pas été prise à la glèbe. Non seulement sa machine spéculative est exploitée aux fins de la reproduction vivante et neutralisée dans ses fonctions d'abstraction, pensée mythique qui n'est pas sans répercussion sur le fonctionnement psychique et social et sur la relation entre les sexes, mais encore n'est-elle pas faite de la même poussière que les hommes, ce qui entraîne obligatoirement qu'à l'heure de sa mort elle sera destinée à donner, au cours des transformations de la forme périssable qui se corrompt et se réduit, une moins bonne poussière. C'est la conclusion de l'ouvrage de Theodor Reik, *La création de la femme* (1960) :

Derrière l'écran de fumée mythologique, l'image d'Ève en tant que déesse mère a surgi, l'image de la Terre Mère qui était à la fois l'utérus et la tombe de toutes les plantes, de tous les animaux et de tous les humains. Le narrateur yahwiste rappelle à l'homme son humble origine lorsqu'il énonce cette phrase prophétique : « Car poussière tu es : à la poussière tu retourneras » (*Gen. 3, 19*).

Si nous laissons nos réflexions dériver du monde originaire vers le nôtre, vers notre âge de raison, nous pourrions nous surprendre nous-mêmes ; nous pourrions être pris au piège de notre fierté stupide et obstinée. Vanité des vanités ! L'homme blanc s'imagine qu'il est fait d'une poussière plus noble que le Nègre, et le Gentil d'une terre plus précieuse que le Juif. L'animal humain mâle trouve le fondement de sa supériorité dans l'idée qu'en se désagrégant, il donnera une meilleure poussière que la femme.

Le seul nuage sur ce bel essai condamné peut-être par un préjugé séculaire contre la femme à oublier à un moment donné son vrai objectif, *la création de la femme*, c'est son détournement par un thème qui éclipsé Ève et qui concerne exclusivement Adam. En descendant dans le puits sans fond du mythe d'Ève, Reik croit découvrir une entrée logique conforme aux protocoles des rites d'initiation des garçons. *Gen. 2* serait ainsi selon lui le récit voilé de la renaissance d'Adam au cours de rites de puberté bien connus. Le prélèvement de la côte d'Adam correspondrait à un épisode clef de ces rites, évoquerait de façon détournée la circoncision d'Adam, opération de castration symbolique qui l'arrache au monde de la mère et lui fait connaître une seconde naissance dans le monde édénique du père, cette épreuve de maturité le rendant immédiatement apte à connaître la femme, le lien nuptial, l'étreinte d'Ève. Cette éclipse d'Ève, dans le livre de Reik, au moment où on se penchait sur l'énigme de sa création, n'est qu'un effet de plus, d'une incontestable valeur symbolique, du détrimement culturel souffert par la femme, qui éloigne celle-ci du savoir mais aussi des savants les mieux intentionnés et les plus valeureux. Si je pousse jusqu'à ses dernières conséquences l'hypothèse de Reik, la création d'Ève à partir de la côte d'Adam, dans *Gen. 2*, ne serait en fin de compte que le maquillage de l'initiation d'Adam et de son accaparement par le père qui le plonge dans le sommeil, lui inflige une blessure symbolique puis le fait renaître à une vie nouvelle et fait venir Ève devant lui pour la lui donner. Cette lecture "anthropologique" non seulement instrumentalise Ève qui n'apparaît plus que pour rehausser la virilité d'Adam, mais encore fait l'impasse sur la création de la femme supposée déjà là, sans autre forme de procès, depuis le récit de *Gen. 1* : "à la réplique d'Élohim, il le crée, / mâle et femelle, il les crée".

Il faudrait donc supposer que dans *Gen. 2* c'est à la fois le récit de la création d'Adam *et* le récit de la création d'Ève qui constituent le récit de la

castration symbolique d'Adam. En somme Dieu réserverait un sort particulier au glébeux mâle et il ne serait plus question du glébeux femelle dans *Gen. 2* sauf au moment de donner la femme pour compagne à l'initié. Si nous acceptons la lecture de Reik, il faut donc accepter toutes ses conséquences. La création de l'homme et de la femme est décrite dans *Gen. 1*, tous deux viennent de la Terre-Mère, tous deux sont les glébeux, l'un de sexe mâle, l'autre femelle. Mais *Gen. 2* reprend, pour le mâle seul, le processus de création et le parachève. Dieu reforme le glébeux mâle, il prend à part cette masse de chair qu'il a enfantée à sa réplique avec la Terre-Mère, et c'est à lui seul (à l'exclusion du glébeux femelle) qu'il insuffle haleine de vie spirituelle. Après quoi il crée pour Adam le jardin, il lui fait don du verbe qui lui assure le pouvoir sur toute la création et, ayant fait tomber sur lui une torpeur, il lui impose l'opération initiatique qui le transforme en mâle dominateur. Ève par contre n'est créée qu'une fois avec la Terre-Mère et sa nature n'est pas restaurée par une seconde naissance.

On pourrait tenter une autre interprétation et considérer que *Gen. 2* est un deuxième récit de création qui entend compléter les lacunes de *Gen. 1*, rendre ce récit inaugural plus explicite. Il n'est d'ailleurs pas certain que le récit de *Gen. 1* soit chronologiquement antérieur à *Gen. 2*, mais c'est là un problème historique qui risque de nous égarer plus encore. Admettons que *Gen. 2* est un récit de création à deux temps. D'abord Dieu crée le glébeux. Suivons fidèlement les étapes du texte. Dieu crée le glébeux mâle, il le forme avec la Terre (c'est-à-dire en s'accouplant avec la Terre, divinité maternelle d'où tout procède mais rabaissée au rang d'élément puis oubliée au profit d'un dieu unique et absolu qui s'introjecte le féminin) ; après l'avoir formé de la Terre élémentaire il le perfectionne en lui insufflant son esprit puis en lui imposant la blessure symbolique. C'est en ce point que nous introduisons une variante par rapport à Reik. Dieu manipule le sexe d'Adam à des fins de sublimation de sa créature. C'est une affaire entendue. Mais c'est là que l'os intervient. L'os est-il autre chose que du sperme solidifié ? Dieu avec le sperme solidifié d'Adam forme Ève qui n'est donc point conçue à la réplique d'Élohim mais bien à la réplique d'Adam. La référence d'Ève n'est pas Élohim, c'est l'homme, son homme, d'où elle est tirée et à qui elle doit le prix de son existence. Ce récit de création de la femme n'est pas très éloigné d'une croyance que nous avons rencontrée dans le *Coran*, la croyance en la toute-puissance du sperme, germe de l'enfant qui n'a besoin de la mère que pour être nourri et bercé dans son sein. Il est difficile, semble-t-il, d'évacuer des esprits ce préjugé : que la femme, dans la création, est toujours moins que l'homme, que ses

chromosomes sont moins actifs, que son rôle dans l'hérédité est moins grand, que son influence est moins déterminante, que son aptitude au symbolique n'est pas avérée, que sa relation à Dieu, à l'Un, à l'absolu, à l'origine, au savoir n'est ni directe, ni naturelle.

Ces préjugés pèsent d'un poids très lourd sur nos esprits, nos pratiques sociales, nos imaginaires et nos créations. Ils affectent gravement les rapports entre les sexes. Ils grippent toute la machine sociétale. Ils hypothèquent l'avenir humain.



ALEJANDRA PIZARNIK : DÉPLACEMENT ET EFFACEMENT DE LA FEMME

Mariana Di Ció

(Doctorante, Université de Paris 8)

El que pisa la raya no encuentra su lugar

Olga Orozco
“Pavana para una infanta difunta”

Lorsqu’il est question d’identité, et même d’altérité, il est souvent question d’espace. En tant qu’extension topographique, mais aussi en tant qu’élément fondamental dans le processus de symbolisation, la notion spatiale sert à délimiter et à traduire, à l’échelle domestique ainsi que sur le plan social et national, ce que nous entendons par ‘identité’, qu’elle soit individuelle ou collective. Et puisque le poète est, dans les mots de Gaston Bachelard, “celui qui habite le seuil”¹, il n’est pas étonnant que l’espace soit souvent au premier plan dans beaucoup d’œuvres littéraires. Toutefois, depuis l’œuvre phare de Virginia Woolf, l’espace semble jouer un rôle encore plus important lorsqu’il s’agit de littérature écrite par des femmes et l’œuvre d’Alejandra Pizarnik ne fait pas exception. Transpercés par des considérations spatiales, dans leur aspect plus spécifiquement topographique – sous forme d’enceintes closes ou d’espaces ouverts, d’espaces idéalisés ou infernaux, de chemins ou de frontières – mais aussi dans leur aspect métaphorique, les textes de Pizarnik laissent entrevoir le malaise d’un sujet dont l’écriture est déplacée et en perpétuel déplacement.

Je me propose d’examiner, dans un premier temps, l’abandon de la page blanche comme lieu privilégié de l’écriture ainsi que les motifs de ce changement de support. Dans un deuxième temps, il sera question d’analyser les différentes manifestations du sujet sur ces surfaces atypiques (mur, sol, corps humain). J’examinerai ensuite trois formes différentes de perception de l’altérité, pour essayer, enfin, d’intégrer la dislocation matérielle et symbolique de la figure féminine par rapport à la poétique d’Alejandra Pizarnik.

Contrairement à ce qu'on attendrait par rapport aux supports traditionnels de l'écriture et à la considération de la page blanche comme métaphore par excellence de l'espace littéraire, le sujet dans les textes de Pizarnik s'exprime rarement sur le papier. C'est souvent sur d'autres surfaces, moins traditionnelles, qu'il cherche à s'exprimer, ce qui traduit de manière tangible le déplacement qu'il ressent. Les murs, le sol et même le corps humain peuvent devenir des supports de la parole poétique ou bien des tentatives de franchir la frontière imposée par le langage :

(...)
ahora
es la carne
la hoja
la piedra
(...)
Ahora
la muchacha halla la máscara del infinito
y rompe el muro de la poesía.²

Le choix – assez éloquent, d'ailleurs– de ces instances d'objectivation du *je*, contribue à rapprocher le sujet de son œuvre, à brouiller les frontières entre l'homme et le support sur lequel il s'exprime au détriment de son individualité: “es verdad que en lo oscuro / hay esta confusión de ojos y hojas”³.

En revanche, le papier intègre souvent d'autres figures, telles qu'une femme aux yeux d'oiseau (“...mis ojos de pájara de papel dorado embestida por el viento”), une cocotte en papier (“imaginada pajarita”) ou encore une petite figurine découpée, significativement dépourvue de toute texture :

Muñequita de papel, yo la recorté en papel celeste, verde, rojo, y se quedó en el suelo, en el máximo de la carencia de relieves y de dimensiones. En medio del camino te incrustaron, figurita errante, estás en el medio del camino y nadie te distingue pues no te diferencias del suelo aun si a veces gritas, pero hay tantas cosas que gritan en un camino ¿por qué irían a ver qué significa esa mancha verde, celeste, roja?⁴

Dans ce dernier exemple, le déplacement est palpable, tant dans le temps que dans l'espace : la femme redevient fillette, et se retrouve incrustée au milieu du chemin, errante, indistincte. La femme n'est considérée que comme une tâche, une figure morcelée et plate, réduite à quelques os éparpillés çà et là, auxquels personne ne fait attention. Par ailleurs, il est inva-

riablement question des figures composites, qui tendent à effacer les traits les plus spécifiquement humains et à les remplacer par des traits animaux, ou bien à établir des analogies avec les objets.

Le rassemblement de pièces, dont on peut encore percevoir les différents fragments, fait penser au collage en tant que technique de composition et de construction précaires. Par ailleurs, la matière qui est à la base de ce processus (en l'occurrence des papiers découpés) renforce l'idée de segmentation dans l'unité. De même que la couleur. Car, contrairement à d'autres matières qui permettent soit la présence simultanée des teintes de différentes gammes, soit des mélanges de l'ordre de la synthèse soustractive⁵, le papier n'admet pas la fusion des pigments. En d'autres termes, les bouts de papier colorés ne peuvent entrer en relation les uns avec les autres que par leur contiguïté dans l'espace, mais ils restent toujours démarqués : "esa mancha verde, celeste, roja".

Le choix de couleurs n'est d'ailleurs pas innocent. Car le bleu, le vert et le rouge sont trois couleurs fondamentales, non seulement dans les expériences chromatiques de Newton, Young, Chevreul, Helmholtz et bien d'autres⁶, mais aussi dans l'expérience quotidienne. C'est en effet à partir du rouge, du vert et du bleu que l'on peut obtenir, en les dosant de manière adéquate, pratiquement toutes les couleurs ; ce sont aussi ces trois couleurs qui donnent, par mélange additif, la sensation de blanc. La présence de telles couleurs pourrait donc être liée au désir de montrer la face première et intacte des choses, au désir de récupérer l'innocence et la blancheur perdues : "y allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo ; allí se ha de poder erguir y tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco⁷". Même s'il s'agit d'un espace plein de potentialité, la page vierge est à la fois l'espace de l'épanchement du sujet et la source de son angoisse.

En effet, la feuille de papier peut faire obstacle à l'expression ; en ce sens, elle peut être assimilée au mur : "en un muro blanco dibujas las alegorías del reposo": les deux supports dégagent une virtualité et renforcent le déplacement du sujet. La page peut encore devenir un mur pour l'expression, comme le mur peut, à son tour, devenir espace d'objectivation du sujet :

Cuarto solo

Si te atreves a sorprender

la verdad de esta vieja pared;
y sus fisuras, desgarraduras,
formando rostros, esfinges,
manos, clepsidras,
seguramente vendrá
una presencia para tu sed,
probablemente partirá
esta ausencia que te bebe⁹

Dans ce contexte de quête identitaire, l'objectivation du sujet dans l'espace et le choix de la matière sur laquelle il s'exprime, reproduisent sa perception du monde. Tandis que le sujet se déplace des lieux habituels de l'écriture, la rigidité du mur se déplace aussi, grâce au caractère hiératique du sphinx, vers le sujet. Par ailleurs, le vieux mur traduit, à travers les signes externes de sa détérioration (fentes, déchirures) l'écoulement du temps, passivement enduré par le sujet. La pierre traduit également l'oppression du sujet poétique, de par des images d'exclusion, voire d'enfermement : "Atrapada entre las rocas ; empotrada en la hendidura de una roca¹⁰".

Si le papier se découpe et que le mur se fend, le corps de la femme exhibe sa division différemment, notamment par le biais des métonymies corporelles et par la focalisation sur des organes qui s'avèrent inopérants : "Boca cosida. Párpados cosidos"¹¹. Lorsque l'écriture se rapporte au corps, elle se focalise davantage sur les yeux, non seulement parce qu'ils ont une valeur symbolique d'ouverture vers l'extérieur, mais aussi parce qu'ils sont le seul élément du visage, et du corps en général, qui ne peut être caché ou dissimulé par un masque ou un déguisement : "Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que el lenguaje logre configurarme¹²". Une fois de plus, l'œuvre se superpose et s'assimile au sujet, comme s'il s'agissait d'un tatouage qui marque le corps de manière indélébile et qui l'intègre à tout jamais. L'écriture devient alors non seulement un moyen d'échapper à la perte des traits humains et à la perte de structure ("Amputada de sí misma y de esa clara razón sin la cual somos apenas maniqués, apenas bestezuelas¹³"), mais aussi un moyen de reconstruction de la figure :

Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así rodeada de muerte¹⁴.

En outre, cette identification entre le sujet et son support aboutit à une nouvelle entité qui, contrairement à ce qu'on attendrait, rend le corps encore

plus instable et incertain. Les *corps poétiques*, étrange fusion de chair et des mots, sont le produit d'un corps scindé et hanté par des forces externes et funestes, et peut-être sont-ils aussi l'antichambre de la décomposition et de la désintégration finales :

El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento. Sí. Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, se irrumpe y florece del lado de aquí, y vendrá o no vendrá pero siento que está forcejeando, y quizás y tal vez sea solamente la muerte.

La muerte es una palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.¹⁵

Le sujet est creusé à l'intérieur par une fracture qui atteint sa totalité, et qui se traduit non seulement par la désintégration progressive du corps – “Tú te desgarras. (...) Tú te desarmas. (...) Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes” – mais aussi par un désaccord temporel – “yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada” – qui rend compte de la désagrégation psychique du moi : “Los tres que en mí contienden nos hemos quedado en el móvil punto fijo y no somos un es ni un estoy¹⁶”. Le corps du sujet est vécu comme un espace de tension et de luttes internes ; cette perception du soi et de l'altérité excède, forcément, les limites de son propre corps et se prolonge, par la suite, dans sa perception de l'espace.

Pour examiner la représentation de l'autre et sa place physique et symbolique dans les textes d'Alejandra Pizarnik, je me servirai de l'analyse de Marc Augé¹⁷ sur l'espace et les non-lieux. Il distingue, en effet, trois types d'altérité (externe, interne, intime) que l'on peut retrouver dans l'œuvre de Pizarnik.

L'**altérité externe** est constituée par une série d'éléments extrinsèques au sujet, dont le paradigme est l'étranger, c'est-à-dire, celui qui n'est pas familier, celui qui n'appartient pas à un groupe ou qui est considéré comme tel, et à qui on peut éventuellement attribuer tout ce qui nous fait peur.

Profondément excentré, le sujet que l'on découvre dans les textes de Pizarnik se sent toujours émigré, et se perçoit comme étranger à soi-même : “en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí¹⁸”. Cette perception du sujet engendre un renversement radical, puisque toutes les pulsions négatives, dont la cible est habituelle-

ment l'étranger, se retournent contre le *je*, qui se voit ainsi (auto)puni sans raison apparente : "me confinan al exilio"¹⁹.

En revanche, l'**altérité interne** se constitue à l'intérieur d'une société, par opposition aux autres membres de la communauté. La place de chaque individu est en rapport étroit avec la division de rôles au sein du groupe. Ce partage est, la plupart du temps, signalé par une délimitation préalable de l'espace, qui devient alors le signe visible des rôles sociaux.

Certes, l'espace délimite et conditionne, dans une certaine mesure, le comportement de l'individu : c'est ainsi que, pendant très longtemps, les femmes se sont vues confinées dans des gynécées plus ou moins contraignants. Mais, comme le disait déjà Virginia Woolf lorsqu'elle réclamait la célèbre "chambre à soi", s'il est pénible d'être laissé dedans, il est peut-être pire d'être mis dehors²⁰, surtout quand le sujet confiné se sent réduit à l'expression physique de l'espace et, par conséquent, à une angoissante intériorité: "Ya no soy más que un adentro"²¹.

L'abandon de la page blanche, du lieu traditionnellement institué pour l'épanchement de l'écriture, est assez révélateur des desseins poétiques de Pizarnik qui choisit toujours d'enfreindre les règles, tout comme elle choisit de dépasser les limites de la page, et de s'exprimer sur d'autres surfaces moins attendues. Si tout débordement de l'espace socialement délimité constitue une transgression de l'ordre établi, Pizarnik invalide les règles instituées pour en créer de nouvelles. Ainsi, le détournement des jeux d'enfants en jeux sexuels ("Jeu tabou"), le mépris, exprimé par des jeux de mots hardis, pour ce qui doit être public/privé ("Diversiones públicas") ou encore la réinvention de règles conventionnelles ("Prohibido mirar el césped") visent, par exemple, à abolir les frontières entre ce qui est permis et ce qui est interdit. En définitive, qu'elles soient visibles ou invisibles, explicites ou tacites, il s'agit toujours de frontières, mais de frontières à double tranchant. Car si les coordonnées spatiales (enceintes, murs...) tendent à affirmer le renfermement du sujet, les fentes du mur symbolisent à la fois la fracture qui divise le sujet et la volonté de dépasser ces limites, de rompre avec tout ce qui est socialement institué.

Augé signale, finalement, l'existence d'un troisième type d'altérité, l'**altérité intime** : l'altérité qui traverse et qui transperce l'être de chaque individu. Dans les textes de Pizarnik, il n'est pas seulement question de la perte d'unité, mais aussi d'une présence oppressive qui sillonne de fond en comble l'intérieur même du sujet. La notion d'altérité est poussée à jusqu'au bout et se confond alors avec l'altérité externe au point de devenir difficilement identifiable.

En effet, la constatation de la brisure qui atteint le sujet dans sa totalité (y compris du point de vue grammatical : “mi persona está herida/ mi primera persona del singular²²”) accentue cet écart entre la perception du soi et la perception de l’altérité, un écart à travers duquel se coule, comme s’il s’agissait d’un autre, la présence inquiétante et menaçante du soi. Ainsi, la confusion entre la première et la troisième personne (‘mi persona’ = ‘yo’) contribue à créer un effet de voilage autour du *je* et à troubler les frontières entre le locuteur et sa propre altérité : “y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir²³”.

L’“occupation” du corps est accompagnée d’un déplacement de la voix poétique, souvent signalé par l’emploi de prépositions locatives (‘debajo’, ‘detrás’) qui renforcent cette idée de deux sujets cohabitants péniblement dans un même corps, ainsi que l’idée d’un locuteur qui prend la parole depuis l’arrière-plan : “alejandra alejandra / *debajo* estoy yo / alejandra”; “Yo lloro *debajo* de mi nombre” ; “Hablo con la voz que está *detrás* de la voz²⁴”.

Le corps est donc perçu comme un espace saturé, qui ne sert plus à abriter le sujet mais qui, au contraire, renforce l’aliénation qu’il ressent : “dentro de mí con ella que es yo²⁵”. Par ailleurs, lorsque Henri Michaux raconte ses voyages aux gouffres²⁶, il constate que, tant les aliénés par maladie que les aliénés à cause de substances, sentent leurs corps déplacés, appartenant presque à quelqu’un d’autre :

[L’aliéné] n’est plus préservé par le “nous”, l’entre-nous de l’homme et de son corps. Lui, il est vraiment seul, en exil sur place. (...). Il a perdu sa demeure. (...) Ayant cessé d’être signifiante, toute demeure se dissipe autour de lui tout en restant là. Une demeure (cabane, chambre, terrier ou nid) n’est que la réalisation au dehors de cette impression d’intérieur que l’on a de son propre corps.

Chez Pizarnik, c’est la perte, réelle ou symbolique, de la *demeure* qui est à l’origine de la parole : “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo²⁷”. En d’autres termes, comme dans le mythe d’Orphée et d’Eurydice, la désintégration physique du sujet se voit compensée par l’apparition du langage, qui traduit paradoxalement l’anéantissement du sujet. Mais cet effacement se manifeste surtout dans la matière, ou plutôt dans le fragile interstice entre l’impalpable subjectivité de l’homme et la matérialité de son corps.

Or la perte d'unité se traduit d'abord par le débordement de la page en tant que lieu habituel de l'expression et aussi par le découpage du papier, par les fentes dans le mur ou par l'amputation symbolique du corps, c'est-à-dire, par la dégradation des différents substituts de la page, car le langage ne se contente plus des limites imposées par la feuille de papier mais cherche, au contraire, à les dépasser, parvenant même à s'infiltrer non seulement dans la pierre mais aussi dans la chair.

Etant pleinement conscient de sa fracture interne, le sujet se refuse à l'annihilation de son corps : "algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella"²⁸. Tout ce qui est d'habitude considéré comme stable, y compris la pierre, se voit miné et condamné à la désintégration, et le corps humain se voit aussi contraint à la dégradation et à une éventuelle annihilation que l'écriture ne peut parer.

Les figures qui apparaissent dans le mur peuvent, comme les traits dessinés sur une feuille de papier, être oblitérées par l'action de l'homme ou par d'autres forces non précisées :

(...)
El viento y la lluvia me borraron
como a un fuego, como a un poema
escrito en un muro.

ou encore par l'action du temps et des phénomènes climatiques : "Como a una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia"²⁹. Précairement dessinée à la craie, la fillette rose est à la fois signe de féminité et de fugacité, tandis que le gommage matériel de sa figure qui perd tout support, est le signe de l'effacement symbolique et de l'anéantissement progressif de la figure féminine.

De manière similaire, les *corps poétiques* traduisent aussi l'instabilité et la précarité du sujet, tandis que les figures évoquées ou assemblées par le biais du langage contribuent à estomper la figure de la femme grâce à leur caractère hétérogène. L'assimilation de la femme aux traits animaux ("niñaloba" ; "mujer de huesos de pájaro") ou encore l'exaltation de l'inconscient et de l'automatisme psychique, de par l'apparition d'automates et des poupées dépourvues de raison, contribue également à la désintégration et à l'éventuel effacement symbolique de la figure féminine.

C'est toujours en définitive la question de l'identité qui est remise en question, notamment par le biais du langage, mais aussi par le traitement de l'espace et par l'élection de supports non conventionnels pour l'écri-

ture. D'abord, l'écriture se déplace et s'installe dans des supports qui rendent mieux compte de la situation du sujet féminin dans le monde. Ensuite, le langage configure une image du *je* dont les contours et les formes deviennent de plus en plus flous : nous sommes face à un sujet en train de se désintégrer ; l'accent est donc mis sur les frontières de l'espace et sur celles du corps humain. La transposition de la subjectivité et le glissement du sujet à travers ces espaces de transition témoignent finalement de la rupture progressive de l'unité physique et psychique. La désintégration physique (en bouts de papier, en lézardes dans le mur, en cendres) est ainsi l'annonce de l'effacement ultime et la préfiguration de la dissolution totale du corps et du langage : "los deterioros de las palabras / deshabetando el palacio del lenguaje"³⁰.

Dans les textes de Pizarnik, le déplacement spatial du sujet précède son estompement symbolique et encourage également un bouleversement dans l'espace de lecture. En effet, au-delà de la volonté de traduire la subjectivité, l'insistance sur le déplacement vise à s'interroger autrement sur les frontières entre langage et silence : "¿Y por qué hablaba como si el silencio fuera un muro y las palabras colores destinados a cubrirlo ?", sur l'interprétation entre sujet et langage, et sur leur inévitable noyade : "contemplar a cada uno de mis nombres/ ahorcados en la nada". En définitive, tout cela vise à s'interroger sur la validité de recourir au langage, même lorsque celui-ci s'avère inefficace : "hablo/ sabiendo que no se trata de eso"³².

NOTES

1. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 8.
2. A. Pizarnik, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2001, p. 49. "(...) maintenant / c'est la chair/ la feuille / la pierre / (...) / Maintenant / la jeune fille trouve le masque de l'infini / et rompt le mur de la poésie". La traduction est mienne.
3. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 324.
4. A. Pizarnik, *op. cit.*, p.257-258. Sauf indication contraire, toutes les citations en français correspondent à A. Pizarnik, *Les travaux et les nuits. Œuvre poétique 1956-1972*, Paris, Granit/Unesco, Collection du Miroir, 1986. Traduction de Silvia Baron Supervielle et Claude Couffon.
"L'oiselle imaginée", "un cortège imaginaire de poupées à coeurs de miroir avec dans chaque coeur mes yeux d'oiselle de papier doré assaillié par le vent";

“Cette petite poupée de papier, je l’ai découpée dans du papier bleu ciel, vert et rouge, et elle est restée sur le sol, manquant on ne peut plus de reliefs et de dimensions. On t’a incrustée au milieu du chemin, figurine errante, tu es là au milieu du chemin et personne ne te distingue car tu ne te différencies pas du sol même si parfois tu cries, mais il y a tant de choses qui crient sur un chemin qu’on se demande pourquoi on irait voir ce que signifie cette tache verte, bleu ciel et rouge”, p. 170.

5. Les deux types de mélange (additif et soustractif) tiennent compte de la différence – longtemps oubliée – entre couleurs-matière et couleurs-lumière. Ainsi, le mélange soustractif s’applique aux pigments ou aux filtres colorés superposés. On l’appelle soustractif parce que chaque couleur agit comme un filtre soustrayant à la lumière une partie de ses radiations.
G. Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l’abstraction*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, p. 57 : “Le résultat du mélange des complémentaires est (...) noir, en principe, pour les mélanges soustractifs, quoique dans la pratique des peintres, il est souvent gris, les pigments utilisés n’étant jamais tout à fait purs. (...) En mélangeant les couleurs spectrales, Helmholtz a montré que les trois couleurs fondamentales, à partir desquelles il est possible d’obtenir les autres, sont le rouge, le vert et le bleu, détrônant ainsi le privilège détendu jusqu’alors par les trois primaires du peintre ; ce qui le conduira à développer les travaux de Young, à qui on attribue généralement l’invention de la théorie trichromatique. La sensation de blanc peut être obtenue en mélangeant ces trois couleurs. On appelle ce type de mélange de faisceaux lumineux sur un même écran *additif*, puisque chacun des deux faisceaux ajoute à l’autre ses caractéristiques propres. (...)”.
6. On pense évidemment à l’analyse et synthèse de la lumière blanche à l’aide de prismes (Newton), à la trichromie ou variance de la couleur (Young), à la loi du contraste simultané (Chevreul), à l’optique physiologique et aux mélanges additifs et soustractifs (Helmholtz).
7. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 258. “(...) là doit pouvoir vivre la petite poupée de papier vert, bleu ciel et rouge; là elle doit pouvoir se lever et peut-être marcher dans sa maisonnette dessinée sur une page blanche, p. 170.
8. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 248. “Sur un mur blanc tu dessines les allégories du repos (...)”, p. 159.
9. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 193. “Si tu oses surprendre /la vérité de ce vieux mur /et ses lézardes, déchirures, /formant des visages, des sphinx, /des mains, des clepsydres; /sûrement une présence /arrivera pour ta soif, /probablement partira/ cette absence qui te boit” ; (“Chambre seule”, p. 108).
10. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 257. “Empêtrée parmi les roches, encastrée dans la fissure d’une roche”, p. 169.
11. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 242. “Bouche cousue. Paupières cousues”, p. 155.
12. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 285. “Je dessine dans mes yeux la forme de mes yeux, je nage dans mes eaux, je me dis mes silences”, p. 193.
13. A. Pizarnik, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003, p. 168.
14. A. Pizarnik, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2001, p. 251. “Lézardes et trous dans ma personne réchappée d’un incendie. Ecrire c’est chercher dans le tumulte des brûlés l’os du bras qui correspond à l’os de la jambe. Mélange pitoyable. Je restaure, je reconstruis, je vais ainsi environnée de mort”, p. 162.
15. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 255. “(...) Le corps poétique, l’héritier, celui dans lequel

- ne s'infiltrer pas le soleil du matin lugubre, un cri, un appel, un appel de flamme, une interpellation. Oui. Je veux voir le fond du fleuve, je veux voir si cela s'ouvre, si cela surgit et fleurit de ce côté-ci, et viendra ou ne viendra pas mais dont je sens tous les efforts, et peut-être et cette fois n'est-ce que la mort. // La mort est un mot. // Le mot est une chose, la mort est une chose, elle est un corps poétique qui respire sur le lieu de ma naissance", p. 166-167.
16. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 253; p. 113; p. 286, respectivement. "Tu te déchires. (...) Tu te désarmes. (...) Tu te mets à nu. Tu te dépossèdes", p. 164 ; "moi d'aujourd'hui et moi d'hier nous asseyons/ au seuil de mon regard", p. 28 "Les trois qui luttent en moi nous restâmes dans le point mobile fixe, et nous ne sommes ni un *est* ni un *suis*", p. 194.
 17. M. Augé, "Espacio y alteridad", *Revista de Occidente* n° 140, janvier 1993.
 18. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 267. "(...) dans le défilé qui reconduit vers mon inconnue que je suis, mon émigrante de soi", p. 178.
 19. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 222. "Des mains crispées me relèguent à l'exil", p. 135.
 20. V. Woolf, *A Room of One's Own*, London, Granada, 1983, p. 24: "(...) and I thought how unpleasent it is to be locked out; and I thought how it is worse perhaps to be locked in (...)".
 21. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 284. "Je ne suis plus qu'un au-dedans", p. 192.
 22. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 399. "ma personne est blessé / ma première personne du singulier", p. 229.
 23. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 255. "(...) et il y a quelqu'un dans ma gorge, quelqu'un qui s'est conçu lui-même en solitude, et moi, inachevée, brûlant de naître, je m'ouvre, il m'ouvre, il va venir, je vais venir", p. 166.
 24. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 65, p. 73 ; p. 290, respectivement. Je souligne. "alejandra alejandra// en dessous c'est moi / alejandra" ; "Je pleure en dessous de mon nom" (les traductions sont miennes) ; "Je parle avec la voix qui est derrière la voix (...)", p. 201.
 25. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 264. "(...) à l'intérieur de moi, avec elle qui est moi, avec moi qui suis elle et qui suis moi (...)", p. 175.
 26. H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 180-181.
 27. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 223. "Quand s'envole le toit de la maison du langage et que les mots n'abritent plus, je parle", p. 136.
 28. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 264. "(...) quelque chose en moi refuse de céder à la cascade de cendres qui me dévaste à l'intérieur de moi, avec elle qui est moi, avec moi qui suis elle et qui suis moi, indiciblement distincte d'elle", p. 175.
 29. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 182 ; p. 421, respectivement. "(...)/ le vent et la pluie m'effacèrent / comme un feu, comme un poème / écrit sur un mur", p. 97 ; "Comme une fillette de raie rose sur un mur très vieux subitement effacée par la pluie", p. 154.
 30. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 399. "(...)/ la détérioration des paroles/ dépeuplant le palais du langage / (...)", p. 230.
 31. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 351 ; p. 93, respectivement. "Et pourquoi parlais-je comme si le silence était un mur et les paroles, des couleurs destinées à le couvrir ?" ; "Contempler chacun de mes noms/ étouffés dans le néant". Les traductions sont miennes.
 32. A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 400. "(...)/ je parle / sachant qu'il ne s'agit pas de ça", p. 230.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc, "Espacio y alteridad", *Revista de Occidente* n° 140, janvier 1993.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.
- Michaux, Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967 (éd. revue).
- Passeron, René, *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Etudes de Psychologie et de Philosophie, 1980.
- Pizarnik, Alejandra, *Obras completas. Poesía y prosa*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.
- Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, Poesía 120, 2001.
- Pizarnik, Alejandra, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, Palabra en el tiempo, 2003.
- Pizarnik, Alejandra, *Les travaux et les nuits. Œuvre poétique 1956-1972*, Paris, Grani/Unesco, Collection du Miroir, 1986. Traduction : Silvia Baron Supervielle et Claude Couffon.
- Roque, Georges, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997.
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*. London, Granada, 1929, 1983.

LES BACCHANTES TRISTES : RENÉE VIVIEN ET DELMIRA AGUSTINI

María José Bruña Bragado

(Université de Paris 8)

Femme j'étais, et femelle je me retrouve, pour en souffrir et pour en jouir. Que faire? Écrire brièvement car le temps presse, et mentir.

Colette

Luth divin, réponds à mes désirs, deviens harmonieux!
Sappho

La remise en cause du canon littéraire patriarcal par la réflexion et par la problématisation des identités et des rôles sexuels n'est, ni tout à fait nouvelle, ni inédite comme pourrait le faire croire le début du XXI^e siècle. L'idée du "génie féminin", que Jacques Derrida proposait récemment à propos de l'écrivaine Hélène Cixous¹, aurait déjà pu être formulée plusieurs fois dans l'histoire de la littérature.

Au regard de l'actualité, de l'extraordinaire vitalité et du dynamisme des études de genre, gays, lesbiennes et *queer* aux États Unis ou en France à l'heure de la globalisation, il est cependant manifeste que la question portant sur l'identité se posait déjà d'une façon tout aussi fréquente et intense au début du XX^e siècle. La plus grande différence résiderait peut-être dans le fait qu'à cette période, le débat s'organisait, non pas à travers une théorisation exhaustive, mais à travers la "création" ou la "pratique" poétique et romanesque.

Il faut savoir qu'en ce début de XX^e siècle, Paris est en pleine ébullition. Dans le salon littéraire de la rue Jacob – que fréquentaient, entre autres, Natalie Clifford Barney, l'anglaise naturalisée française et plus connue sous le nom de Renée Vivien, Colette, Rachilde, Liane de Pougy ou encore l'auteur nord-américaine du *NightWood*, Djuna Barnes –, un intéressant

processus d'apprentissage esthétique et vital a commencé, perpétuant la tradition de Sappho. Toutes ces écrivains parlent de l'identité sexuelle, et peu après, ce débat marquera leurs oeuvres. Par ce biais, elles essayaient de réfléchir sur un certain héritage de l'imaginaire poétique et sociologique, un imaginaire où il n'y avait pas de place pour l'énonciation du désir féminin, car les modèles étaient stricts et fermés. Le roman *Monsieur Vénus* de Rachilde et la poésie explicite de Renée Vivien, marquée par l'acharnement et la violence dans l'expression du désir homoérotique, commençaient à ouvrir d'autres perspectives dans la littérature et à construire "les femmes" comme des êtres qui ont leur propre voix et qui décident consciemment de "voler le feu aux Dieux masculins". Ces voix inaugurent le discours émancipateur et lesbien. Bref, Vivien, Rachilde et Colette peuvent être considérées comme les précurseurs dans le débat des identités culturelles et sexuelles qu'étudient aujourd'hui le féminisme américain – Butler – et français – Cixous –.

Dans ce travail, je vous proposerai une lecture de l'une de ces auteurs, Renée Vivien, et d'une écrivaine de l'autre bout du monde, Delmira Agustini, afin d'analyser des liens esthétiques que nous pouvons concevoir comme fondamentaux dans leur préoccupation et dans leur style d'écriture.

Une enquête portant sur la poésie de l'écrivaine britannique Renée Vivien (1877-1909) et sur celle de l'uruguayenne Delmira Agustini (1886-1914), contemporaines l'une de l'autre, peut nous conduire à dégager une extraordinaire communauté d'intérêts et de ressemblances esthétiques, éloignée d'un certain esprit *fin-de-siècle*, malgré la disparité de leurs expériences et de leurs espaces. Volontairement inspirées par le symbolisme français, elles se déclarent toutes deux comme les continuatrices de l'hédonisme saphique, dans la mesure où la sensualité est enrichie premièrement par des sujets plus problématiques ou tragiques tels que celui de la mort ou de la mélancolie, deuxièmement par une forme plus hermétique et obscure et, finalement aussi, par la création d'une atmosphère surréelle et hallucinatoire, selon la ligne sinistre ouverte d'un Poe ou du spleen de Baudelaire. En outre, l'extravagance, l'insolence ou la jouissance affichée chez ces deux femmes sont avant tout à percevoir comme des manifestations d'un certain non-conformisme vital ou social, comme Julia Kristeva le remarque aussi chez l'écrivaine française de la même époque, Colette :

Contre les frustrations de sa vie amoureuse et les épreuves que lui imposent la réalité sociale, et surtout la guerre, Colette s'accroche au plaisir du vivre qui est, pour elle et sans distinction, un plaisir des sens et un plaisir des mots. Sa gourmandise, son appétit privilégient évidemment le goût,

mais en contaminant inlassablement les autres sens: la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et toutes les variantes de la sexualité –Eros et Thanatos, la vie et la mort se mêlant dans une impudeur purifiée par le style.²

Notre étude vise à analyser les rapports entre ces deux auteurs, à la fois éloignées et très proches dans leurs univers poétiques. Nous nous proposons de nous attacher à examiner plus précisément deux poèmes pour appuyer notre analyse : “la Bacchante triste”, de la première époque de Vivien – *Études et préludes*– et “Mi musa triste”, composition plutôt débutante de Agustini –*El libro blanco*–. Les références communes de résistance au discours hégémonique masculin et le déplacement à cause de leur genre peuvent ouvrir un dialogue très riche avec certaines idées du pouvoir et de la littérature, de même qu'ils peuvent formuler une critique politique de la conjoncture culturelle qu'elles ont vécu et qui reste pertinente pour la littérature actuelle. En définitive, ces œuvres rendent possible le questionnement à propos de l'existence d'une communauté, d'une fraternité ou plutôt d'une “sororité” symbolique féminine, qui revendique de droit et de fait une toute autre position que celle, secondaire, qui leur est accordée et qui se veut beaucoup plus centrale dans la culture et la société de cette époque par la stimulation d'une unité et par “le plaisir des mots”. Et nous pouvons ainsi constater que cette revendication de «littérature» chez ces deux auteurs naît d'une configuration très particulière du désir et de l'écriture qui dévoile un discours libéral et émancipateur, bien que d'une façon un peu différente chez l'une et l'autre. Cette revendication au Panthéon des Lettres passe par les expériences d'une reformulation très originale du langage hérité à dominante masculine.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de leurs imaginaires respectifs, il me paraît important de nous intéresser à quelques détails biographiques de nos auteurs. Renée Vivien appartient, de façon un peu marginale, au groupe du “romantisme féminin” qui écrit dans la période *fin-de-siècle*. Née en Angleterre, Pauline Mary Tarn adopte le pseudonyme littéraire de “Renée Vivien” pour son évocation française suggestive. Elle s'installe à Paris, où elle entretient des relations sentimentales avec l'actrice, écrivaine et mécène Clifford Barney, ainsi qu'avec la baronne Hélène de Zuylen. Elle meurt à l'âge de trente-deux ans, victime d'anorexie et d'alcoolisme, comme beaucoup d'autres femmes dans le contexte oppresseur de la mentalité victorienne. L'instinct d'apprentissage, l'aventure, la soif de connaissance, sont les principales caractéristiques de sa création composée, essentiellement, de romans, de récits en prose poétique, d'adaptations de Sappho, de théâtre et d'une biographie sur Ana Bolena. En 1901, elle publie

son premier recueil poétique, *Études et préludes*. Elle écrira *Cendres et poussières* (1902), *Évocations* (1903), *Sillages* (1908) et *Haillons*, publié après sa mort en 1909.

En outre, Delmira Agustini, malgré sa courte vie – elle meurt à vingt-huit ans – a réalisé un projet poétique très intéressant qui se compose de trois livres: *El libro blanco* (1907), *Los cantos de la mañana* (1910) et *Los cálices vacíos* (1913), que l'on peut caractériser par une maîtrise de la métrique et du langage, de plus en plus dépouillé par rapport aux formes établies ; par une expression profonde et la création d'un univers très personnel. Quelques poèmes dispersés de la dernière époque montrent aussi l'intensité et la force de l'œuvre de cette poète éduquée dans l'ambiance provinciale de la bourgeoisie du Montevideo du début du XX^e siècle. Elle commence à écrire à l'âge de dix ans, encouragée par sa famille – surtout par sa mère mais elle n'arrivera à appartenir que de manière secondaire ou seulement épisodique au groupe poétique “modernista”: “La generación del 900” constituée en majorité par des hommes: Julio Herrera y Reissig, Rodó, Roberto de las Carreras.... Mais nous pourrions aussi ajouter à cette liste canonique les voix isolées et dissidentes de María Eugenia Vaz Ferreira et de Delmira Agustini. Agustini est morte en 1914, assassinée par son ex-mari. Exceptée sa morte violente, son existence a été assez conventionnelle – elle songeait à un voyage à Paris, ce que Vivien a pu réaliser – , aussi son destin fatal et déchirant a-t-il créé autour de sa personne et de son œuvre étonnement «érotique» toute une imagerie «fétiche». On la considère comme la “poète maudite”. La critique de ses œuvres ne s'est généralement limitée qu'à analyser les profondes souffrances et ses liens destructeurs et pervers, selon l'idée que les femmes tout autant que les “génies” dans l'histoire de la littérature, doivent toujours payer le prix de leurs prétentions.

Les deux poèmes que nous allons étudier ont pour objet une élaboration insolite du sujet poétique féminin à travers deux figurations mythiques chargées d'un surplus de signifiés hérités : la bacchante et la muse. Tout d'abord, nous devons souligner que le sujet ou *topos* de la création poétique, tant dans l'œuvre de Vivien que dans celle de Agustini, est un parcours provoqué d'une façon presque obsédante par une énorme souffrance et par une frustration préalable et c'est cela qui marque, à mon sens, la distance définitive par rapport au vitalisme excessif de Sappho qui les a inspirées.³ Par exemple, ce poème extraordinaire de Vivien, “À la femme aimée”, énonce une plainte à propos des difficultés de la création. Je lis un extrait: “Et l'esprit assoiffé d'éternel, d'impossible, / D'infini, je voulus moduler largement / Un hymne de magie et d'émerveillement. / Mais la

strophe monta bégayante et pénible, / Reflet naïf, écho puéril, vol heurté / Vers ta divinité”⁴. Écrire représente une transgression, un défi; cela suppose d’affronter toute une rhétorique, un langage, des symboles construits “au masculin”. Il s’agit de couper la tête d’Orphée et de la lancer avec sa lyre dans les eaux de l’Hèbre pour qu’elles arrivent jusqu’à Lesbos, la nouvelle patrie de la poésie. C’est pour cette raison que la bacchante de Vivien ou la muse de Agustini sont tristes, parce qu’elles sont privées de la dimension du jouir, du don dans la contrepartie du chant, ce en quoi consistait l’essentiel de leur démarche. Elles ne peuvent pas renoncer à cette “jouissance autre”:

L’écriture elle-même apparaît comme une substitution du désir érotique, un transfert du plaisir, depuis la sexualité vers les sensations (la bouche, l’oreille, la peau, le soleil, le vin) et donc simultanément, en effet, dans tous les mots [...] “Jouissance autre”: le terme, qui est de Lacan, visait la jouissance de la femme, des mystiques et des artistes.⁵

La bacchante et la muse ne sont pas à proprement parler typiques. Elles sont et se sentent différentes, solitaires, même si elles s’opposent l’une à l’autre dans la vision de leur solitude et de leur exception, comme nous le verrons un peu plus loin. Mais avant tout, nous pouvons remarquer, chez l’une comme chez l’autre, un choix délibéré, une volonté de s’écarter, de s’éloigner, que nous pouvons lire comme une sorte de protestation, de rébellion et aussi comme une déclaration du manque de satisfaction, du manque d’un langage pour s’exprimer, pour exprimer leur “jouissance autre”, loin du langage existant, toujours limité, toujours masculin. Il s’agit, donc, d’une affirmation de la différence.

“Bacchante triste” nous situe dans une atmosphère nocturne, au milieu d’une forêt. Là, les bacchantes, ces femmes ivres et donc libres, font la fête en honneur de Bacchus ; elles dansent, heureuses et décontractées.⁶ La description du cadre nous présente un groupe de femmes unies, en fraternité emplies de bonheur, de jouissance et de gaîté et qui, enivrées par le vin, profitent de la confusion, de la danse et de la jeunesse dans le plus pur esprit saphique. On est, en plus, à l’heure magique où tous les pragmatismes et les réalités de la vie quotidienne sont suspendus (“Le jour ne perce plus de flèches arrogantes / Les bois émerveillés de la beauté des nuits”). L’image nous transporte subitement dans un sabbat de sorcières où la présence masculine reste nécessairement et violemment éliminée. Dans la suite du poème, un élément de rupture est introduit à travers l’arrivée d’une bacchante extérieure qui est complètement en dehors de la ronde sensuelle et secrète de cette communauté orgiaque féminine. Celle-ci est la plus jeune –

comme dans les contes de fées–, la plus pâle, la plus belle et elle essaye d’entonner une chanson, mais elle n’arrive qu’à balbutier avec amertume.⁷ Dès lors, le sujet poétique transite de l’état désirable de la célébration groupale à la douleur individuelle dans une combinaison tout à fait extraordinaire de mécanismes déjà énoncés qui sont la mélancolie et le chant : paradoxe central de l’écriture qui n’était pas du tout présent chez Sappho puisqu’elle faisait l’apologie de l’hédonisme compatible avec l’action et la volonté.⁸ On revient de nouveau au mythe de la mort d’Orphée, soit par les mains des femmes Thraces qui ont interprété la fidélité à Eurydice comme une insulte, soit par les mains des bacchantes. Dans tout ce passage, la référence en termes de lutte pour le pouvoir et la parole est indéniable. Et il est clair que les bacchantes qui rient, qui boivent, qui dansent et qui chantent sont les femmes triomphantes, celles qui ont obtenu le pouvoir des mots, du chant, de la vie. Néanmoins, nous pouvons aussi nous poser la question suivante : que représente la figure de la bacchante mélancolique dans cette assemblée joyeuse? Nous pouvons la comprendre, à mon avis, comme la voix féminine qui n’arrive pas à se dire elle-même, à s’énoncer complètement, qui hésite, qui titube et, en ce sens, elle souligne les complications et les conditions difficiles de l’énonciation lyrique féminine.⁹ Je répète: “elle n’apprendra pas le *désir sans douleurs*”. Voilà la “mélancolie du genre” que Julia Kristeva redéfinit dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*.¹⁰ Souvenons-nous aussi, bien-sûr, des connexions de la mélancolie avec la folie et l’art, la génialité. Dans sa récente étude sur Colette intitulée, *Un génie féminin*, Kristeva insiste:

Dans la conception de la psychanalyste, la tristesse est l’intervalle qui sépare l’agressivité de l’intellect. Il faut pouvoir perdre, passer par une certaine forme de dépression pour être intelligent –l’intelligence est un pansement sur le volcan de l’agressivité et de la dépression.¹¹

Si le texte de Vivien commence par: “Le jour ne perce plus de flèches arrogantes / Les bois émerveillés de la beauté des nuits”, la composition de Agustini, à la manière d’un miroir, d’un double intertextuel, s’ouvre sur: “Vagos preludios. En la noche espléndida / Su voz de perlas una fuente calla, / Cuelgan las brisas sus celestes pífanos / En el follaje” et elle poursuit “Es que ella pasa con su boca triste / Y el gran misterio de sus ojos de ámbar, / A través de la noche, hacia el olvido”¹². Dans ce parcours, les deux genres féminins se croisent et se rencontrent. Si l’image des bacchantes a subi une évolution dans l’imaginaire collectif et qu’elle a fini par suggérer un rapport avec la musique et la lyrique, les muses, elles aussi, ont connu

un processus similaire et, de nymphes de la forêt qu'elles étaient à l'origine, elles ont fini par représenter l'inspiration et la poésie. Chez Agustini, on trouve chacune des nuances et des caractéristiques stéréotypées de ces êtres : la qualité prophétique, leur rapport avec les esprits des eaux et la relation avec le chant. Et pourtant, sa muse, comme la bacchante de Vivien, possède une caractéristique ajoutée: la tristesse pâle et mystérieuse. Dans les deux cas, l'intention est de souligner l'individualité, la différence, la personnalité d'une des figures féminines par rapport au reste du groupe homogène. On peut lire une telle volonté de séparation comme étant la projection ambivalente à la fois d'un sujet poétique hésitant et d'un sujet heureux d'une telle différence. Il est clairement signalé dans le poème de Agustini par la présence de l'article possessif: "*mi* musa triste". Cependant, la fuite de deux figures féminines est tout à fait différente. Toutes deux rêvent d'autres horizons et veulent échapper à l'affliction et à la tristesse mais pas par les mêmes voies : d'un côté, la bacchante de Vivien manifeste son désir de boire le vin de l'oubli et son désir de bonheur en suivant l'exemple des autres bacchantes. Elle est jalouse de leur esprit désinhibé, de leur liberté, de la festivité émancipatrice. Elle est consciente que la solitude et l'isolement ne proposent pas vraiment de solution et que la force réside dans la communion, dans la création d'une communauté féminine alternative qui fasse de la sensualité un autre langage, qui construise une autre sorte de pouvoir. A l'opposé, la muse de Agustini se montre en revanche parfaitement satisfaite de son individualité et de son exceptionnalité, même si elle ne se contente pas du rôle de servante des autres et qu'elle déclare qu'elle ne veut pas dispenser le vin aux princes, aux poètes, c'est-à-dire, qu'elle rejette la fonction d'objet, de "fétiche" qui est pauvre et limité pour son esprit.¹³ La bacchante, chez Vivien, a besoin d'appartenir d'une façon pleine à la communauté ; elle veut imiter, suivre Bacchus ("Et les feuillages noirs ceignent son front pâli") et sa frustration arrive lorsqu'elle se rend compte qu'elle n'est pas capable de supporter sa condition marginale et subalterne, son exclusion, en raison de son sexe qui vient s'ajouter à la fracture même de son homosexualité, ce qui redouble sa position marginale. Il semble que ce que Vivien nous suggère, c'est qu'il est possible de construire un groupe alternatif, de tenter un autre langage mais l'effort semble vain dès le départ. Elle ne suit pas la maxime de Sappho, même si elle aimerait bien pouvoir le faire : "Le deuil et les larmes / ne doivent point régner dans la maison d'un poète: / c'est une faiblesse indigne d'un fils d'Apollon". Agustini, par contre, a moins de demandes. Pour elle, il est suffisant d'avoir la certitude intérieure et personnelle de faire partie des élus ; il est suffisant de se savoir considérée

et valorisée par l'*auctoritas* masculine et c'est pour cette raison que la mélancolie et la douleur du chant dans l'écriture sont rapportées en termes de joie et de bonheur sur un esprit libérateur, positif et même narcissique : son talent est un ornement, un bijou qui rend sa beauté encore plus sublime: "y sus canciones son como hadas tristes / Alhajadas de lágrimas". Cette différence fondamentale dans les poèmes transparait dans le ton, le vocabulaire, l'imaginaire élégiaque et agonisant chez Vivien, tandis qu'il est festif chez Agustini. Pour Vivien, l'écriture accompagnée de douleur est conçue comme une constatation terrible qu'elle voudrait éviter, effacer, corriger mais qui semble nécessaire dans un premier état pour l'évolution d'une lyrique féminine à venir. Par contre, chez Agustini, le sujet poétique trouve du plaisir dans cette douleur et dans cette solitude, car cette souffrance est attachée à la beauté et à la poésie ("voz de perlas", "las flores se abren más, como asombradas"). Cette souffrance lui permet d'aspirer au canon littéraire. Elle s'adapte ainsi d'une façon beaucoup plus réaliste aux circonstances. En effet, par son chant tourmenté, la muse, tout à coup, transforme tout le paysage autour d'elle, le paysage calme des animaux et de la nature ; les arbres s'inclinent sur son passage et même les pierres et la lune lui font une révérence, de même qu'elles le faisaient quand Orphée jouait de sa lyre.¹⁴ La muse irradie de sa lumière surnaturelle, précisément grâce à sa mélancolie infinie. Ainsi, sa douleur et sa différence marqueraient une sorte de distinction, d'aristocratie, d'élitisme face au reste ; ce reste qui est, bien entendu, un reste masculin.¹⁵ Une telle dissonance de perspectives est sans doute à mettre en rapport avec des moments différents de l'évolution poétique et personnelle où se trouvent Vivien et Agustini. D'un côté, Vivien a beaucoup obtenu et c'est pour cela qu'elle peut se permettre d'exiger encore plus ; elle fait partie des groupes poétiques féminins de Paris, elle a participé à la rénovation sociale et littéraire de son temps, tandis qu'Agustini ne peut rien attendre. Vivien, par exemple, a une position politique assez claire, elle se prononce en faveur du suffragisme et des pratiques féministes qui commençaient à se faire entendre et elle s'aperçoit avec lucidité du long chemin qu'il reste à parcourir. Elle sait le leurre qui consiste à créer un ghetto féminin pour sortir de l'ostracisme et l'abattement silencieux de sa bacchante témoigne de cette tristesse, de cette profonde déception. En revanche, Agustini doit lutter contre la société et la culture uruguayennes, encore très fortement androcentriques et le seul moyen d'exprimer ses inquiétudes consiste à traverser la solitude de sa plume pour convaincre de son extraordinaire sensibilité artistique. Comme l'albatros de Baudelaire, elle a de grandes ailes qui l'empêchent de marcher ("las cuerdas de las liras

/ son fibras de las almas”). Le dénouement des poèmes met l’accent, une nouvelle fois, sur l’incapacité de la joie et du bonheur pour la bacchante et la muse, mais nous pouvons aussi l’interpréter d’une manière tout à fait antagonique, parce que la bacchante de Vivien regrette lorsqu’elle se résigne à sa position d’exclusion et elle nous laisse dans une impasse dépressive, tandis que chez Agustini, malgré le chant impossible, la fin repose sur l’auto complaisance et le plaisir solitaire de la beauté qui est frappant dans l’image d’une belle fleur qui se ferme, fleur fermée qui est “fleur de lumière”. C’est un paradoxe conceptuel, semblable à celui énoncé par Sappho dans ces vers célèbres : “La lune et les Pléiades sont déjà couchées: / La nuit a fourni la moitié de sa carrière, / et moi, malheureuse, je suis dans mon lit / accablée sous le chagrin”. Les “fleurs mélancoliques” qui concluent le poème de Vivien trouvent aussi une correspondance dans la “fleur de lumière” d’Agustini, des images toutes deux évocatrices du rythme imposé à l’âme lorsqu’on évoque un souvenir (“la mémoire des baisers” chez Vivien, “el eco acaso de una voz profana” chez Agustini) et qui contredit l’esprit de la “fleur douce de la prairie” des femmes de Crète présentes dans les vers de Sappho.¹⁶

Nous pouvons donc considérer que le mythe d’Orphée est ré-actualisé, modifié, renouvelé dans ce dialogue établi entre Vivien et Agustini. De fait, Agustini continue à mythifier la condition de l’artiste comme un être qui possède une nature supérieure et une sensibilité extrême, idée qui circulait à la fin du “Modernismo”. C’est le mythe d’Orphée qui souligne l’exceptionnalité du talent lyrique comme un don, malgré ses obstacles et ses inconvénients. Loin de l’idéalisations, Vivien veut échapper à cette amertume inutile comme condition nécessaire de l’art et de la composition. Moins complaisante, elle pose la mélancolie féminine comme une condamnation qu’il s’agirait de fuir pour commencer à danser librement avec des pieds comme les ailes du vent, avec le chœur des voix féminines unies dans un hédonisme libérateur, avec les pieds agiles des amantes de Sappho.

LA BACCHANTE TRISTE

Le jour ne perce plus de flèches arrogantes
Les bois émerveillés de la beauté des nuits,
Et c’est l’heure troublée où dansent les Bacchantes
Dans l’accablement des rythmes alanguis.

Leurs cheveux emmêlés pleurent le sang des vignes,
Leurs pieds vifs sont légers comme l'aile des vents,
Et la rose des chairs, la souplesse des lignes
Ont peuplé la forêt de sourires mouvants.
La plus jeune a des chants qui rappellent le rôle:
Sa gorge d'amoureuse est lourde de sanglots.
Elle n'est point pareille aux autres, – elle est p le:
Son front a l'amertume et l'orage des flots.
Le vin où le soleil des vendanges persiste
Ne lui ramène plus le généreux oubli;
Elle est ivre à demi, mais son ivresse est triste,
Et les feuillages noirs ceignent son front p li.
Tout en elle est lassé des fausses allégresses.
Et le pressentiment des froids et durs matins
Vient corrompre la flamme et le miel des caresses.
Elle songe, parmi les roses des festins.
Celle-là se souvient des baisers qu'on oublie...
Elle n'apprendra pas le désir sans douleurs,
Celle qui voit toujours avec mélancolie
Au fond des soirs d'orgie agoniser les fleurs.

RENÉE VIVIEN

MI MUSA TRISTE

Vagos preludios. En la noche espléndida
Su voz de perlas una fuente calla,
Cuelgan las brisas sus celestes pífanos
En el follaje. Las cabezas pardas
De los búhos acechan.
Las flores se abren más, como asombradas
Los cisnes de marfil tienden los cuellos
En las lagunas pálidas.
Selene mira del azul. Las frondas
Tiemblan... y todo! Hasta el silencio, calla...
Es que ella pasa con su boca triste
Y el gran misterio de sus ojos de  mbar,
A través de la noche, hacia el olvido,

Como una estrella fugitiva y blanca.
Como una destronada reina exótica
De bellos gestos y palabras raras.
Horizontes violados sus ojeras.
Dentro, sus ojos –dos estrellas de ámbar –
Como llagas de luz que se quejaron.
Es un dolor que vive y que no espera,
Es una aurora gris que se levanta
Del gran lecho de sombras de la noche,
Cansada ya, sin esplendor, sin ansias
Y sus canciones son como hadas tristes
Alhajadas de lágrimas...

Las cuerdas de las liras
Son fibras de las almas–.

Sangre de amargas viñas, nobles viñas,
En vasos regios de belleza, escancia
A manos de marfil, labios tallados
Como blasones de una estirpe magna.
Príncipes raros del Ensueño! Ellos
Han visto erguida su cabeza lánguida.
Y la oyeron reír, porque a sus ojos
Vibra y se expande en flor de aristocracias.
Y su alma limpia como el fuego alumbra,
Como una estrella en sus pupilas de ámbar;
Mas basta una mirada, un roce apenas,
El eco acaso de una voz profana,
Y el alma blanca y limpia se concentra
Como una flor de luz que se cerrara.

DELMIRA AGUSTINI

NOTES

1. Jacques Derrida, *Genèse, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, 2003.
2. Julia Kristeva, *Colette. Un génie féminin*, Paris, Éditions de l'Aube, 2004, p. 17.
3. Sappho disait: "Ses chants étaient beaucoup plus doux que le son de la lyre, et elle était bien plus précieuse que l'or le plus pur". Les citations de Sappho proviennent de la traduction de M. Ernest Falconnet qu'on peut trouver sur le site: "Petits poèmes grecs": remcle.org/bloowolf/poetes/falc/table.htm.
4. Renée Vivien, "À la femme aimée", *Oeuvre poétique complète 1877-1909*, Paris, Régine Deforges, 1986, p. 41.
5. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 34.
6. "Leurs cheveux emmêlés pleurent le sang des vignes, / Leurs pieds vifs sont légers comme l'aile des vents, / Et la rose des chairs, la souplesse des lignes / Ont peuplé la forêt de sourires mouvants.". Renée Vivien, *op. cit.*, p. 42.
7. "La plus jeune a des chants qui rappellent le râle: / Sa gorge d'amoureuse est lourde de sanglots. / Elle n'est point pareille aux autres, -elle est pâle; / son front a l'amertume et l'orage des flots.", Renée Vivien, *op. cit.*, p. 42.
8. "Pour moi, j'aime une vie molle et voluptueuse; mais cet amour pour les plaisirs présents ne m'empêche pas de faire des actions brillantes et honnêtes", Sappho, *op. cit.*
9. "Tout en elle est lassé des fausses allégresses. / Et le pressentiment des froids et durs matins / Vient corrompre la flamme et le miel des caresses / Elle songe, parmi les roses des festins. / Celle-là se souvient des baisers qu'on oublie.... / Elle n'apprendra pas le désir sans douleurs. / Celle qui voit toujours avec mélancolie / Au fond des soirs d'orgie agoniser les fleurs", Renée Vivien, *op. cit.*, p. 42.
10. Julia Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
11. Julia Kristeva, *Colette. Un génie féminin*, *op. cit.*, pág. 54.
12. Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, Madrid, Cátedra, 1993, p. 149.
13. "Sangre de amables viñas, nobles viñas, / en vasos regios su belleza, escancia / A manos de marfil, labios tallados / Como blasones de una estirpe magna". Delmira Agustini, *op. cit.*, p. 149. Sappho disait: "Elles tenaient toutes ensemble des vases, offraient des libations et faisaient des vœux pour le bonheur du nouvel époux", Sappho, *op. cit.*
14. "Las flores se abren más, como asombradas / Los cisnes de marfil tienden los cuellos / En las lagunas pálidas. / Selene mira del azul. Las frondas / Tiemblan... y todo! Hasta el silencio, calla...". Delmira Agustini, *op. cit.*, p. 149.
15. "Es que ella pasa con su boca triste [...] Como una estrella fugitiva y blanca. Como una destronada reina exótica / De bellos gestos y palabras raras", Delmira Agustini, *op. cit.*, p. 149.
16. Sappho: "Venez ici, Muses, abandonnez votre brillant séjour!... Venez maintenant, grâces délicates, et vous, Muses à la belle chevelure;... venez chastes grâces aux bras de rose, venez, filles de Jupiter!", Sappho, *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

- Agustini, Delmira, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, Madrid, Cátedra, 1993.
- Barnes, Djuna, *El almanaque de las mujeres*, Barcelona, Lumen, 1985.
- Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Campi, Teresa, *Sul ritmo saffico. La vita e le opere de Renée Vivien*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- Derrida, Jacques, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- Genèse, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, 2003.
- Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- Colette. Un génie féminin*, Paris, Éditions de l'aube, 2004.
- Luque, Aurora, "Renée Vivien. Poemas", *Clarín* N° 42, nov-dic. 2002, p. 35-41.
- Marçal, María-Mercè, *La pasión según Renée Vivien*, Barcelona, Seix-Barral, 2002.
- Safo, *Poemas y fragmentos*, edición bilingüe anotada, Madrid, Hiperión, 1997.
- Vivien, Renée, *Oeuvre poétique complète 1877-1909*, Paris, Régine Deforges, 1986.



SAVOIR SECRET

LE SAVOIR SECRET DE LOUISE BOURGEOIS

Marielle Dubois-Lacoste

(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Je vais tenter de vous décrire ici, une ballade. Sur un chemin de traverse. J'abandonne, pour un instant, en effet, l'autoroute de mes recherches, balisée *littérature espagnole contemporaine*, pour me perdre dans des sentiers qui fleurissent bon l'essence de térébenthine, la colle des assemblages de papiers, de tissus, l'odeur de la glaise. Je vais à la rencontre de la géométrie féminine de la torsade, de la spirale, chère à Louise Bourgeois, du dessin qui ouvre les yeux. J'écoute ce silence intime qui se dégage de ses compositions. Je visite ses maisons vides, ses cages. Et je vous dirai ce que j'en ai vu.

Et je ne peux rebrousser chemin, car déjà, le chant des sirènes se fait enjôleur. Et si, au cours de cette approche inexpérimentée et audacieuse, se dégagent quelques réponses à la problématique qui nous intéresse, *femme, savoir, et création* ? Porter un regard sur les créations féminines en peinture, nous permettrait, peut-être, de mettre en évidence la nature des savoirs utilisés par ces artistes femmes du XX^e, mais aussi de découvrir certaines composantes de ce principe d'unité, d'universalité féminine.

Avant d'aborder l'étude des œuvres de cette française née à Paris en 1911 et qui quitta la France pour les Etats-Unis en 1938, j'aimerais m'attarder sur les termes qui apparaissent dans le libellé, *femme, savoirs et créations*, afin de conduire, d'orienter ma découverte, de circonscrire une démarche que je ne veux pas seulement instinctive, fondée sur une empathie d'artiste. On peut constater que les termes de *savoir et de création* ont un

dénominateur commun, celui de la maîtrise d'un outil, de la maîtrise de la fabrication, de la maîtrise d'un savoir. La question qui se pose, alors, est la suivante : de quels savoirs seraient porteuses les femmes peintres, quelle est la spécificité de leurs savoirs?

Cependant, la création n'est pas qu'affaire de savoir, ne suppose pas seulement l'apprentissage d'un art, d'un métier, d'un savoir-faire, d'une habileté. Elle implique un acte qui mérite à son créateur d'être reconnu comme artiste, une légitimation qui lui donne son statut, comme nous le verrons.

La fin du XX^e siècle et le début du XXI^e sont marqués par l'émergence de femmes peintres, –pourrait-on oser : “peintresses” ? –. La parution d'un ouvrage tel que *Women artists, femmes artistes du XX^e et du XXI^e siècle*, témoigne de cet élan, de l'investissement des femmes du marché de l'art. Même si son auteur prend soin de préciser que sous l'étiquette, art des femmes, se cache autant d'approches artistiques qu'il y a d'artistes, et que l'art des femmes n'est pas plus synonyme d'art féminin que d'art féministe, il n'en demeure pas moins que la volonté de les réunir toutes, sous un même titre, existe bien, et qu'elle est portée par le désir de combler un vide au niveau éditorial. En effet, l'égalité des chances proclamée dès les grandes expositions de femmes peintres du début du siècle, Paris, 1908, 1913, s'est avérée être une illusion dans les décennies suivantes comme l'affirme Georgia O'Keeffe :

d'abord les hommes ne voulurent pas de moi, ils ne pouvaient pas prendre au sérieux une femme artiste...mais je savais que je pouvais peindre aussi bien qu'eux.

Du point de vue de l'apprentissage des techniques, il n'y avait aucun doute. Les femmes les ont acquises. Dans l'intimité de leurs salons, tout comme elles maniaient l'aiguille. Mais reste la reconnaissance qui donne à l'œuvre d'art son statut. Car elle doit être reconnue par l'opinion générale ou par les experts pour trouver sa légitimité. Cette légitimation est nécessaire et incontournable. Car l'œuvre d'art témoigne pour son auteur en manifestant un savoir-faire d'excellence. Restaient donc aux “peintresses” à imposer leur statut auctorial, non sans difficultés, dans un univers dominé par les hommes, dans un univers historiquement marqué par leur omniprésence. C'est ce qu'elles firent mais de façon ponctuelle, certains courants esthétiques se montrant plus enclins que d'autres à les accueillir. Mon propos n'est pas de tracer, ici, le cheminement de ce combat difficile, mais je désirais attirer votre attention sur cette publication, sur ce livre qui les réu-

nit toutes, qui rassemble des démarches personnelles, des luttes individuelles, ponctuelles, dans un élan fédérateur autour de la femme artiste ; cette démarche me paraît significative d'un désir de combler un vide existant. Elle constitue une première étape vers l'acceptation de cette idée que l'art doit être considéré comme le message personnel d'un individu unique – quel que soit son sexe –.

Je voudrais revenir à ce que j'ai avancé plus haut : l'œuvre d'art témoigne pour son auteur. Elle procède d'une volonté de faire, volonté impérieuse chez l'artiste. Cette volonté se forme au contact du monde. Le choc vécu par l'artiste qui ne reconnaît pas l'univers qui l'entoure, ne le fait pas sien, ce choc violent le conduit, dans les cas extrêmes, à le rejeter pour, à sa place, imposer son propre monde où sa singularité pourra se dire. Le plus souvent, il s'agira pour l'artiste d'imprimer sa marque sur ce qui s'avère incomplet, imparfait, déficient. Comme une sorte de vide à combler, un manque à signaler et à corriger. L'œuvre n'est pas une seule projection narcissique, car elle formule une intention en un acte, une revendication de ce qui fait défaut dans la relation au monde, un désir de formuler ce manque. Ajouter sa touche, modifier ou renier. Dire sa singularité, par rapport à la société, tenter de s'y inscrire dans ses différences. Et c'est dans cette perspective que je tiens à inscrire mon propos, à le relier à la problématique qui nous occupe. Que révèle l'intention, la volonté de faire qui habite la femme peintre ? De quel ajout se fait-elle la prêtresse ? Quel vide met-elle en évidence, que tente-t-elle de combler ? Et par quoi ? Si l'on considère que l'œuvre d'art procède à une modification du monde, par la revendication de la singularité, expose de façon ostentatoire cette correction, on peut supposer que les savoirs féminins si longtemps oubliés, seront scellés dans la matière, pris dans le liant, encollés sur la toile.

Il est bien entendu que je m'inscris dans la perspective qui consiste à valoriser le lien qu'entretient l'œuvre avec son créateur et que je me soustraïs à un autre postulat qui supposerait que l'œuvre existe par rapport à d'autres œuvres. C'est bien la réalité de l'auteur, en tant que propriétaire de l'œuvre, que je mets en avant. Il serait intéressant aussi, mais c'est un autre travail, de voir la relation inverse, c'est à dire que l'œuvre crée, en même temps qu'elle se fait, son propre créateur, suivant l'idée lacanienne que le sujet se construit de l'extérieur. Mais c'est un autre propos.

Ceci posé, venons-en aux artistes, et plus particulièrement, à Louise Bourgeois. Née en 1911 à Paris, Louise Bourgeois vit et travaille à New York.

La construction de la mémoire pourrait être l'un des thèmes fédérateurs de cette œuvre curieuse et diverse.

Une mémoire collective, tout d'abord. C'est en tous cas ce que je retiendrai de ces *femmes maisons*, peintes dans les années 45. Des corps de femmes, enserrés dans des maisons ou des immeubles, partiellement, la tête dans les deux premières, le corps presque entier dans la troisième. A l'évidence, elles sont l'image du piège domestique qui emprisonne la femme depuis des siècles. La femme y est muselée –il est intéressant de remarquer que portes et fenêtres jouent comme des yeux–. Le contact avec l'extérieur s'effectuant à travers le masque que constitue la maison. Dans les deux premières, le choc est évident entre les deux fragments, le corps et la maison. D'un point de vue formel, le corps et la maison ne subissent pas le même traitement. La facture n'est pas la même, cubiste pour ce qui est des maisons, surréaliste pour ce qui est des corps. Cette disjonction esthétique qui mélange les genres, met en relief, à mon avis, le dénuement de la figure féminine dans son entier. Il y a quelque chose de touchant dans le dénuement de ces corps à moitié protégés, offrant leur vulnérabilité et se croyant préservées par le port de ces casques / maisons. Ces corps tronqués sont offerts en pâture, démunis, rendus encore plus fragiles par le fait que la maison rend aveugle face au danger extérieur ou à la beauté de la fleur, ou à l'autre qui apparaît, sur la toile, tronqué –deux jambes blanches d'un corps voilé derrière un paravent–. Le choix du traitement des maisons, des lignes droites agressives, des angles qui enferment, comme autant de barreaux, diffère de celui qui est utilisé pour les corps. Ici, tout n'est que rondeurs. La matière est légère et accentue l'impression de fragilité qui, au contact de la géométrie froide des maisons, avait été déjà donnée. La forme / panache de ces casques / maisons, est la touche dérisoire de cette carapace insuffisamment protectrice qu'est la maison. La maison qui est portée par ces corps féminins comme un insigne, la marque extérieure et distinctive d'une dignité, comme le signe distinctif d'un groupe, enferme en réalité, claquemure et prive la femme des contacts extérieurs. La maison qui est un leurre, la rend encore plus vulnérable, offerte à ses prédateurs, sans défense.

La troisième peinture d'un gris presque uniforme, d'une texture maigre qui permet d'entrevoir la toile, –comme si le propos n'était pas dans le traitement de la matière ou de la couleur mais dans le dessin exclusivement–, représente un corps presque entièrement enfermé, à la différence des deux autres. Seuls les membres supérieurs et inférieurs jaillissent de cette tour et s'agitent dans un mouvement de sauve qui peut,

désespéré. C'est la maison camisole de force. Le mouvement compulsif des bras et des jambes, –les bras tendus vers le ciel, comme un appel au secours, démultipliés afin de mieux traduire l'angoisse du mal-être, les jambes recroquevillées dans un saut hystérique–, ce mouvement est rendu dérisoire par la masse et le volume de la tour à soulever. La révolte est sans issue, consignée dans la lourdeur du béton. Seul l'escalier qui descend, constitue une ouverture, une échappatoire. Sa place dans le graphisme du tableau désigne l'endroit du ventre. Le pas est facile à franchir : il s'agit de l'image de la maternité, de l'enfantement. La femme se trouve, donc, enserrée dans cet unique rôle qui lui est, ici, permis, celui d'offrir à l'enfant une porte de sortie. Il y a bien sûr quelques fenêtres ; mais leur nombre est dérisoire par rapport à la surface de la façade.

Si la maison constitue l'espace éminemment féminin, force est, ici, de remarquer que le traitement qu'en fait Louise Bourgeois, dans ces trois peintures, diffère de celui, habituellement reconnu de la maison protectrice. Le foyer, seul espace offert à la femme, s'avère être un leurre. Le point de vue, l'angle d'observation, qui se situe, dans ce cas, à l'extérieur, ne permet pas non plus d'envisager les délices d'un intérieur amène, d'une sphère privée salvatrice.

La femme et les rapports qu'elle entretient avec la maison, sont, ici, perçus de l'extérieur, mettant en évidence l'enfermement dont elle est victime, malgré elle, puisqu'elle pense trouver, au sein du foyer, la protection qui lui permettrait de vaincre ses peurs, protection qui s'est avérée, ici, n'être qu'un appât.

Ailleurs, Louise Bourgeois tentera des incursions à l'intérieur de la maison, au sein même de la sphère féminine. Ce sont, par exemple des *Cells*, compositions, sortes de sculptures en trois dimensions, de grande taille, enceintes de grillage, pareilles à des lofts industriels, ou chambres fermées par des portes de récupération. Dans le cas de ces dernières, on peut jeter un œil furtif par les portes entrouvertes et apercevoir ce qu'il y a à l'intérieur. Parfois, même, on peut y pénétrer. Ce que l'on y trouve ne manque pas de créer un certain malaise. C'est le cas d'*Eyes and mirrors* par exemple. Des miroirs renvoient l'image du spectateur, sous tous les angles, comme si l'on désirait la cerner, l'enfermer dans ce jeu de reflet. Deux immenses globes de marbre noir, situés au centre de la composition, telles des sculptures primitives, semblent regarder, de ce regard aveugle des devins, vers le passé. On peut, en effet, penser qu'il s'agit d'une mise en scène de la mémoire qui tend à récupérer, à travers les images reflétées par les miroirs, les traces du passé. Car c'est bien cette démarche que poursuit

l'artiste en s'essayant à d'autres compositions de cette nature. D'autres *cellules* mettent en scène la chambre des parents, celle des enfants. D'autres encore sont remplies de cintres et de mannequins de couturière, habillés de vieilles robes, et de la propre lingerie de l'artiste. Toute une autobiographie vestimentaire. Il y a des poupées en chiffon, des verres et de carafes sur des étagères, des tapisseries anciennes, objets d'un passé personnel de l'artiste dont les parents réparaient des tapisseries anciennes. Toutefois, ce passé personnel évoqué, reconquis, n'est-il pas celui de nombreuses femmes prises dans les coutils, les peluches, et les rubans ? Le fil, l'aiguille, outils d'un savoir spécifiquement féminin, sont utilisés par Louise Bourgeois, ailleurs, dans d'autres œuvres, représentant des sculptures recouvertes de tapisserie; elles s'inscrivent dans ce travail de récupération d'une mémoire plus particulièrement féminine. Avec elle, ces ouvrages acquièrent le statut d'œuvre d'art.

Une série intitulée *Passage dangereux* présente des cages emplies de mobilier. Des chaises pendent et envahissent un espace devenu périlleux. Les fauteuils ont perdu leur fonction première et n'invitent plus au délasserment, menacé que l'on serait par les pieds de chaise au-dessus. Leur état est délabré. Ce fatras de vieux meubles rend l'espace incohérent, irrespirable. Chaque *Cellule* parle de l'angoisse, de la souffrance et de la peur qui est génératrice de douleur. Les fauteuils vides, les chaises inoccupées peuvent représenter aussi, les personnes chères absentes, et font avancer le travail de la mémoire en tant qu'espaces vides, autrefois occupés. L'être chéri disparu et qui manque, l'expérience de la perte, de l'abandon douloureux. Des mains en pierre crispées par la souffrance reposent sur une table de pierre à peine dégrossie. Le miroir dans lequel elles se reflètent renvoie inlassablement à la douleur de la torsion. Pour Louise Bourgeois, elles disent le sentiment d'abandon traumatique ressenti à la mort de sa mère. Cette peur de perdre est très aiguë chez l'artiste qui, par son travail, recherche la permanence. Les femmes ont conscience encore plus que quiconque de l'évanescence qui est à l'origine de la peur de perdre. Le travail d'artiste de cette femme rend compte du savoir né de la souffrance que cette conscience génère. Par son travail acharné, elle fixe cette évanescence et cherche les moyens de la rendre acceptable.

Il est un deuxième axe dans son œuvre dont je voudrais vous parler. C'est celui de l'identité sexuelle. C'est à travers des sculptures qu'elle l'envisage. Prenons comme exemple, *Fillette*. Il s'agit d'une sculpture en plâtre recouverte de latex. Louise Bourgeois fut l'une des premières à s'intéresser aux potentialités esthétiques de cette matière. Le latex ambré donne

au spectateur l'impression de réalité, d'une réalité dérangeante. Il est une contradiction évidente entre le titre et la représentation, qui, de toute évidence, est un sexe masculin en érection. A moins que les testicules ne représentent des seins ou les genoux d'une forme agenouillée et que le pénis ne soit un cou ou un corps. Le titre, aux antipodes de ce qui est donné à voir, tente d'engager l'observateur vers une compréhension qui diffère de l'évidence de la première observation. Cela pourrait être un jeu provocateur, mais voici ce que répond Louise Bourgeois à un journaliste qui l'interroge sur ces sculptures qui ont à voir avec l'anatomie masculine : *Mon intention est de dévaloriser, de déboulonner l'image du mâle telle que la société l'a construite(...)* La plupart de ces sculptures dégonflent la psyché masculine en tant que structure du pouvoir.

De nombreuses sculptures ont une connotation sexuelle et mêlent les images masculines et féminines, mettant en lumière l'ambivalence. La réincarnation de la fillette dans cette figure monstrueuse peut déranger l'observateur. Il est transporté sur les lieux du conflit où mâle et femelle sont indifférenciés. Le regard de Louise Bourgeois est capable de rassembler les différences, de retrouver des images capables de dire l'étape primitive de la procréation, de l'avant de la différenciation sexuelle. Elle effectuera, dans cette optique, tout un travail où cette identité incertaine sera célébrée : ce sont les *cumuls*, sortes de monticules, de masses qui pourraient être aussi bien des roches que des attributs sexuels, féminins, masculins, – on ne peut le savoir–. Les formes en résine, brunes, s'étalent, informes, et quelque peu repoussantes. Ces mollusques sexuels, d'une sexualité indéfinie, ont un fort pouvoir émotionnel qui vient, peut-être aussi, de la matière qui a été utilisée, à la fois rugueuse et lisse, qui n'est pas sans rappeler la terre. –maternelle ou paternelle–.

L'un des thèmes dominants de ces œuvres est la mutabilité des genres. Des seins accolés à des sexes masculins, des glands retravaillés comme des lèvres ... la répétition des sculptures qui traitent de ce thème, révèle la volonté de l'artiste de donner à voir un corps indistinct, pas encore différencié, encore étranger face au désir. Et j'aimerais que nous nous arrêtions un instant sur une œuvre qui exprime ce désir sexuel bien présent. Il s'agit de *Arch of Hysteria*.

La remise en cause de la hiérarchie entre homme et femme se fait évidente dans cette œuvre qui reprend le célèbre arc de l'hystérie de Charcot. Pour ces savants, l'hystérie est féminine. Or, le corps que sculpte Louise Bourgeois est indifférencié, pas de seins, ni de sexe. Il est dans la posture de l'arc hystérique de Charcot, soumis au plaisir de l'orgasme. La tension

que suggère la forme cambrée par le plaisir dépasse la différenciation sexuelle. Cette sculpture sera réutilisée dans le cadre d'une cellule, dans laquelle l'artiste ajoutera des objets, ces objets récurrents qui organisent un espace familial et donnent à penser que, dans cet environnement choisi, austère et inquiétant, le plaisir est vécu dans son double axe, souffrance et jouissance.

Je pourrais poursuivre ma lecture des œuvres de Louise Bourgeois et dans cet axe qui a été le mien, celui de rassembler, de chercher les liens au sein d'une œuvre prolifique, trouver des correspondances, des analogies parlantes, concluantes. Mais je crois que ces exemples suffisent à mettre en évidence un certain nombre d'arguments qui me permettent de conclure.

Je ne vous ai parlé que très peu des événements biographiques de la vie de Louise Bourgeois. Et c'était à dessein. Trop de critiques ont envisagé son œuvre sous cet angle qui est, à mon avis, trop restreint. J'ai tenu à aller directement à l'œuvre et à son contenu plastique et à retirer de cette observation, des dominantes.

Bien sûr, Louise Bourgeois, on s'en doute, a connu une enfance traumatique entre une mère adorée et un père aimé, mais qui n'avait aucun scrupule à confier, à sa petite fille, les récits de ses aventures amoureuses. Il imposa même à sa famille, sa maîtresse attirée qui devint la gouvernante de ses enfants. Dans ce schéma familial perturbé, Louise a connu les affres de la jalousie et de la haine à l'égard de sa gouvernante, et une admiration excessive pour sa mère qui a accepté avec une souveraineté stoïque les frasques de son mari.

La meurtrissure occasionnée par la conduite paternelle, ce retour obsessionnel à la sphère familiale dans son œuvre d'artiste, constitue bien l'un des pôles autour duquel s'articule sa production. L'anamnèse permet une reconstruction sublimée. L'artiste hantée par les spectres, semble habitée par une volonté féroce qui tend à canaliser l'angoisse, le traumatisme, la violence, qui tend à les contenir dans la construction d'un imaginaire esthétique particulier. Je ne me risquerai pas à l'analyse des heurts familiaux personnels traversés par Louise Bourgeois. Ce qui est intéressant, ici, c'est bien cette volonté en acte qui scelle le statut de l'artiste. Elle se fait *l'exploratrice de l'innommable*, l'expression est de Julia Kristeva.

Et cet innommable prend la forme d'enceintes sacrées, où les objets d'un rite passé ou à venir sont là, représentés. Des totems, des statues.

Et cette attention qui est portée au passé, cette obsession, dirais-je, me semble être le fruit d'une capacité bien féminine à connaître l'au-delà qui

n'est que la mémoire même ; celle de la femme reliée à ses géniteurs et aux enfants de sa chair. Un lien qu'elle maintient, entre vie et sens.

Louise Bourgeois, peintresse-prêtresse de cette conscience bien féminine.

Elle est conscience de l'enfermement dans lequel la femme vit. Elle ne dit pas seulement le manque de liberté de la femme soumise au poids de la maison, –dans les *femmes maisons*–, elle ne critique pas seulement son statut social déficient, elle impose aussi son propre espace claustrophobe, –dans les *cellules*–, enceintes cachettes, où elle empile les secrets domestiques des femmes, en privilégiant certains objets porteurs de leurs souffrances. Des codes privés y sont accumulés. En imposant son univers singulier, en se frottant au monde qui l'entoure et qui n'offre pas à la femme sa place, elle comble un manque, un vide inscrit dans la représentation du monde.

Les sculptures anthropomorphes qu'elle réalise, où se mêlent l'homme et la femme, dans une communion charnelle et primitive, dans l'indétermination, naissent, me semble-t-il, de cette volonté, toujours la même, d'imposer un regard qui détruit les schémas habituels, qui va au-delà, comme le ferait l'oeil avisé du devin ou du shaman. On le sait, le rapport que l'artiste entretient avec la réalité est ce qui compte.

Louise Bourgeois se montre capable d'inventer un langage pictural qui dit ce rapport, qui manifeste sa singularité féminine. Le créateur se pose comme sujet premier. Puis il joue, grâce au médium choisi, peinture, sculpture, dans l'unique but de trouver l'accord avec le tout. Un accord qui tient compte de sa subjectivité, de son expérience face au monde qui l'entoure, des heurts et chocs, des manques ressentis. Si le sujet est à l'origine, l'après est mystérieux. Les immenses araignées qu'elle crée, dans les dernières années, et qui envahissent l'espace, ne tissent-elles pas la toile fragile des illusions, des apparences trompeuses que Louise Bourgeois, avec obstination, cherche à déchirer ?



LE SECRET DES FEMMES : L'EROS DONJUANESQUE DÉVOILÉ

Béatrice Rodriguez

(Docteur, Université de Paris 8)

La multiplication des ouvrages portant sur les femmes ou sur le féminin dans le champ des sciences humaines et sociales montre à quel point la dimension sexuée souvent exclue des savoirs est aujourd'hui mise en évidence lorsqu'il s'agit d'en élaborer de nouveaux. La plupart des champs théoriques comme l'histoire, la sociologie ou l'anthropologie accorde une place chaque fois plus importante à la problématique du masculin et du féminin¹.

De même, l'approche féministe de la littérature qui identifie le sujet producteur du discours comme étant lui-même un être sexué et conditionné par les représentations collectives a ouvert une brèche dans la déconstruction des savoirs institués. La dimension sexuée des savoirs et de la culture est une nouvelle dimension que les études féministes, depuis les années 1970 notamment, ont tenté de mettre en évidence et de théoriser. Elles sont aujourd'hui majoritairement représentées par les *gender studies* ou "études de genre".

Comme nous avons eu l'occasion de l'analyser lors de notre réflexion² sur les femmes, les pouvoirs et les créations, introduire le critère sexué dans la production des biens symboliques suppose un nouveau positionnement épistémologique : les études féministes ont permis d'établir une nouvelle dynamique dans l'élaboration des savoirs. A leur tour, les textes littéraires peuvent être lus et enrichis à la lumière des problématiques soulevées par une approche de "genre", que Christine Planté définit en ces termes³ :

(...) Cette problématique consiste à penser la différence des sexes comme historiquement, socialement, culturellement construite, investie de sens *mais*

aussi constamment retravaillée et déplacée – aussi par et dans la littérature et le langage. (...) L'intérêt de la démarche réside dans la volonté de saisir simultanément les différents niveaux où se joue la différence (subjectivité individuelle, sexualité, famille, droit, société, langage, culture, politique...) dans leurs interactions, et d'inviter à constamment remettre en cause l'évidence de cette différence en refusant de la figer en des identités définies, en interrogeant les présupposés, les contenus et les effets⁴.

Les créations féminines qui nous intéressent dans cette contribution sont les romans écrits par les femmes en Espagne dans la seconde moitié du XX^e siècle. La littérature est elle aussi concernée par ce nouveau critère épistémologique lorsqu'il s'agit d'interroger les savoirs produits par les textes écrits par les femmes. En effet, si le personnage de fiction est un premier support pour le féminin et un premier élément qui renvoie le lecteur au féminin dans le texte, sa construction doit être prise en compte lorsqu'il s'agit de mettre en évidence la problématique du savoir à l'œuvre dans les romans. A quels savoirs a-t-on effectivement accès à travers ces écritures des femmes contemporaines espagnoles et quels savoirs ces femmes construisent-elles dans leurs textes à travers leurs personnages féminins de fiction ? Que savent ces personnages de femmes ou que cherchent-ils à savoir ? De même, y a-t-il des choses qu'ils refusent de savoir ?

Si à notre tour, nous attribuons au savoir une dimension sexuée, alors nous pouvons formuler une nouvelle question : quel est le parcours que suit la construction de leur identité sexuée pour les mener à occuper la place de créatrice du texte lorsque le personnage est aussi le narrateur ? Comment, en tant que femmes, accèdent-elles à la création ?

Ces questions des femmes et des savoirs rencontrent la psychanalyse : en effet, la théorie de l'inconscient élaborée par Freud révèle, d'une part, qu'il existe un autre type de savoir qui ne coïncide plus avec une "connaissance de soi-même, présence à l'esprit" mais qui se manifeste à l'insu de l'individu, signifiant par là aussi que le "moi n'est pas maître dans sa propre maison"⁵, et, d'autre part, que la curiosité sexuelle infantile est un catalyseur pour l'élaboration de théories – ici de théories sexuelles.

En mettant au centre de sa théorie la figure d'Eros, la psychanalyse a révélé la dimension sexuelle de la connaissance, ce qui peut aussi éclairer les savoirs élaborés par les personnages féminins de fictions romanesques : comment le sujet qui écrit révèle-t-il sa dimension sexuée et de quel(s) savoir(s) sa quête identitaire relève-t-elle à son tour pour que l'on puisse identifier un sujet d'écriture *féminin* ?

Notre réflexion ne portera ici que sur les romans de Carmen Laforet⁶,

Nada (1945), et de Ana María Matute⁷, *Primera Memoria* (1960), qui tous deux mettent en scène un personnage féminin qui éprouve et interroge la dimension sexuée de son être tout en se construisant comme créatrice dans l'écriture. Au moment d'aborder la question des savoirs à l'œuvre dans ces textes, le motif du secret s'est imposé à l'analyse : en effet, tandis que ces deux romans ont souvent été lus comme des *Bildungsroman* ou roman de formation de deux jeunes adolescentes, introduire la dimension du savoir sexuel à l'œuvre dans ces écritures nous oblige à repenser le modèle de l'apprentissage pour les personnages féminins. Ces deux romans nous permettront de mettre en évidence la construction du sujet d'écriture sur un secret caché mais structurant, non seulement pour l'architecture romanesque mais aussi pour l'acte d'écriture. Le sujet d'écriture dévoile sa construction en interrogeant le savoir de l'Autre : ce savoir est lui-même souvent de nature sexuelle et les figures parentales sont celles qui l'incarnent. Le sujet d'écriture se crée dans la sexualité cachée de l'Autre tandis qu'il refuse de "se savoir femme". Il y a des traces de cette curiosité infantile qui porte sur la sexualité dans l'écriture de la femme adulte qui écrit : les voix de l'enfant qu'elles ont été et de l'adulte qui écrit se mêlent souvent et refont un voyage à travers le temps pour tenter de dévoiler des propos longtemps tenus secrets. C'est en particulier la figure paternelle qui nous amènera à nommer cette forme de savoir sexuel auquel l'écriture puise l'une de ses sources : l'"Eros donjuanesque".

Le "Bildungsroman" à l'épreuve de la féminité

Nous aimerions dans un premier temps reprendre le terme de *Bildungsroman* qui a qualifié ces deux romans de l'après-guerre et qui entre dans la problématique des savoirs dans la mesure où le roman d'apprentissage⁸ met en scène le long chemin qui doit mener le personnage de l'adolescence à l'âge adulte. En effet, de nombreux aspects de *Nada* et de *Primera Memoria* pourraient effectivement les caractériser comme des romans de formation puisque les deux récits mettent en scène un moment marquant dans la vie des deux narratrices adultes qui écrivent à la première personne : le séjour à Barcelone d'Andrea et l'été passé par Matia chez la grand-mère maternelle au début de la guerre civile sont des moments de rupture dans le parcours individuel des deux personnages. Dans les deux romans, deux narratrices adultes reviennent sur un moment marquant de leur histoire individuelle et cette époque passée est la matière de l'écriture. Mais, que signifie passer de l'adolescence à l'âge adulte pour une femme ?

Quel est ce savoir propre aux femmes qui leur permet d'apprendre quelque chose qui modifie radicalement leur vie et leur statut dans la société à laquelle elles appartiennent ? Si ces deux expériences vitales marquent l'entrée dans le monde de la littérature, elles supposent également une prise de conscience d'habiter un corps de femme : Andrea et Matia formulent toutes deux, dans leur texte, le passage du côté des êtres sexués.

Tandis qu'Andrea devient une femme par la métaphore de la maternité, Matia prend conscience de la réalité sexuée par l'exclusion⁹ : néanmoins, toutes deux savent que le fait d'entrer dans la catégorie féminine implique une dévalorisation dans le regard des autres. C'est donc sur la féminité comme catégorie biologique qui marque les êtres dans leur dimension sociale que porte en tout premier lieu ce refus de savoir.

En effet, c'est lors du face-à-face avec la mère de son amie Ena, Margarita, qu'Andrea formule qu'elle sait qu'elle est une femme :

No había más que decir al llegar a este punto, puesto que era fácil para mí entender este idioma de sangre, dolor y creación que empieza con la misma sustancia física *cuando se es mujer*. Era fácil entenderlo *sabiendo* mi propio cuerpo preparado –como cargado de semillas– para esta labor de continuación de vida.¹⁰ (*Nada*, p.223.)

Au contraire, Matia sait par les autres qu'elle fait partie de la catégorie féminine mais, en se situant encore du côté de l'adolescence, elle se définit dans un en deçà de la femme, c'est-à-dire dans une étape antérieure qui fait d'elle, un monstre :

Y yo estaba a punto de convertirme en una mujer. O lo era ya, acaso. (...) “Qué clase de monstruo que ya no tengo mi niñez y no soy, de ninguna manera, una mujer ?” (*Primera Memoria*, p. 128.)

Si dans le cas du *Bildungsroman* masculin “la formation” est souvent synonyme d'un supplément de savoir valorisé, ici les deux personnages d'Andrea et de Matia soulignent la difficulté de “se savoir femme” dans la société espagnole de la guerre et de l'après-guerre. Qu'ont-elles à y gagner ? Savoir qu'elles ont cessé d'être des adolescentes implique au contraire qu'elles doivent prendre la mesure de la dimension sexuée des règles sociales et que, dans ces règles sociales instaurées par la guerre et par le franquisme, habiter un corps de femme fait souvent sombrer dans la dévalorisation symbolique. Les étapes de la féminité sont ainsi marquées par le discours et par le regard des autres femmes. L'enthousiasme d'Andrea lors-

qu'elle se prépare pour aller à son premier bal est lié à cette définition qu'elle croit avoir de la femme :

“El sentimiento de ser esperada y querida me hacía *despertar mil instintos de mujer*; una emoción como de triunfo, un deseo de ser alabada, admirada, de sentirme como la Cenicienta del cuento, princesa por unas horas, después de un largo incógnito.(...) Tal vez ha llegado ese día.” (*Nada*, p. 189.)

Mais, Andrea/Cendrillon s'évanouit face au regard de la mère de Pons qui lui adresse le regard qui annule cette image valorisante d'“être une femme” :

Quizá había estropeado todo la mirada primera que dirigió su madre a mis zapatos... O era quizá culpa mía. ¿Cómo podía entender yo nunca la marcha de las cosas?¹¹ (*Nada*, p. 205.)

Andrea ne comprend donc pas, ne sait finalement plus, ce que cela signifie que d'être une femme. De même, Matia, par le regard et le discours des femmes de la maisonnée, doit passer du côté des réalités sexuées, sans pouvoir reconnaître ce savoir lié à la féminité :

Me cortaron las trenzas y me dejaron la melena lacia, rozándome apenas los hombros, echada hacia atrás mediante una cinta de terciopelo negro, que me convertía en *una Alicia un tanto sospechosa*¹². (*Primera Memoria*, p. 186.)

Ainsi, toutes deux détournent les modèles féminins fournis par les contes de fées ou par la littérature enfantine, c'est-à-dire par toute une culture à laquelle les petites filles peuvent s'identifier dans leur parcours de la féminité: Cendrillon et Alice au pays des merveilles s'évanouissent face à la réalité sexuée qui néanmoins se dit et s'écrit au fil des pages de ces romans de l'apprentissage de la féminité.

Le *Bidungsroman* au féminin met donc à mal ce savoir du féminin, propres aux êtres sexués qui habitent un corps de femme. La “formation” est ici placée sous le sceau de la dénégation : on pourrait même parler d'un “refus” de formation. Les deux personnages font ainsi figure de contrepoint dans l'univers féminin familial qui leur désigne leur destin de femme : c'est ce destin tout tracé que les romancières combattent tout en en éprouvant les effets. Ainsi, la création est-elle l'envers de l'héroïsme au masculin : “se savoir femme” semble bien au contraire être le savoir qu'elles refusent d'assumer puisque l'écriture repousse sans cesse ce passage du côté de “la

femme” définie par le discours social de l’époque. Le roman de formation au féminin repousse ainsi ce savoir individuel tout en faisant de la sexualité une énigme, une intrigue, un secret.

L’énigme de la sexualité

Malgré le refus de “se savoir femme”, la sexualité des autres est un moteur d’écriture et Andrea et Matia formulent, même si elles refusent d’y prendre part, que la sexualité est un secret qui structure les relations entre les personnages de leur environnement. La sexualité des autres femmes et de celui qui, par sa place, fait figure de père, participe de la diégèse. *Nada* de Carmen Laforet permet en effet d’instaurer un scénario romanesque que nous pouvons retrouver dans d’autres romans de la seconde moitié du XX^e siècle¹³. Avec la mise en place d’un univers familial clos au sein duquel les relations sexuelles de l’oncle maternel, Román, structurent les rapports de l’adolescente avec les autres femmes, Andrea inaugure la liste des “filles” qui écrivent la sexualité cachée du “père”. La sexualité de Román devient en effet une intrigue romanesque qui alimente le suspens et donne sa cohérence au système des personnages féminins en même temps qu’elle fait l’objet de nombreux récits de la part de ses maîtresses¹⁴. Le savoir qui porte sur la sexualité cachée de l’oncle maternel est donc une matrice d’écriture. Andrea réussit non seulement à écrire le roman de sa famille, mais elle instaure aussi toute une écriture de l’énigme liée à la sexualité de son oncle. Le secret qui s’écrit au fil des pages est le secret de la sexualité entre les hommes et les femmes, ce que Matia nommera plus tard dans *Primera Memoria*, “oscuras cosas de hombres y mujeres”. (*Primera Memoria*, p. 124)

Andrea formule d’une certaine façon que l’écriture romanesque de ce secret a à voir avec l’inconscient : l’analyse du récit d’un rêve au chapitre quatre nous permet de voir comment, dès la première partie du roman, le secret de la sexualité de Román est déjà dévoilé à travers un rêve :

Aquella noche tuve un sueño clarísimo en que se repetía una vieja y obsesionante imagen: Gloria, apoyada en el hombro de Juan, lloraba... Poco a poco, Juan sufrió curiosas transformaciones. Le vi enorme y oscuro con la fisonomía enigmática del dios Xochipilli. La cara pálida de Gloria empezó a animarse y a revivir; Xochipilli sonreía también. Bruscamente su sonrisa me fue conocida: era la blanca y un poco salvaje sonrisa de Román. Era Román el que abrazaba a Gloria y los dos reían. No estaban en la clínica sino en el campo. En un campo con lirios morados y Gloria estaba despeinada por el viento.

Me desperté sin fiebre y confusa, como si realmente hubiera descubierto algún oscuro secreto¹⁵. (*Nada*, p. 54.)

Si nous reprenons les trois moments du rêve, nous voyons comment Román se substitue à Juan dans les bras de sa femme et comment il prend les traits de l'Eros de la mythologie aztèque, Xochipilli¹⁶ alors que pour Román il n'est que le dieu des jeux et des fleurs : "(...) el dios de los juegos y de las flores de los aztecas" (*Nada*, p. 53). Par association, Gloria est donc l'épouse de ce dieu de l'amour. Elle devient à son tour la déesse de la beauté féminine et prend des dimensions divines. Elle cesse ainsi d'être la femme de son frère "Juan". Le déplacement est ici très clair : tout se passe comme si Román avait dû porter le nom de son frère, Juan, avec le "Don" apposé et toute la diégèse va venir confirmer la série des maîtresses attribuées à Román. Car, ce rêve qui finalement pourrait n'être qu'une fantasmagorie de la narratrice est associé, dès son réveil, à la découverte d'un secret obscur. Ne retrouve-t-on pas ici formulée cette phrase qui, pour nous, pourrait faire figure de leitmotiv dans la découverte de la sexualité par les personnages féminins : "oscuros cosas de hombres y mujeres" ? (*Primera Memoria*, p. 124). Le reste de la diégèse ne ferait que confirmer ce rêve prémonitoire d'Andrea : l'aventure de Barcelone est en effet la découverte de la sexualité cachée des adultes. *Nada* serait donc aussi une levée progressive du voile donjuanesque et la mise en échec de la séduction masculine en même temps que l'"Eros donjuanesque" se révèle comme la matrice d'écriture.

Nous voyons donc que *Nada* n'est plus seulement le "roman de formation" d'une jeune femme qui prendrait conscience des étapes de la féminité : le secret dévoilé de la sexualité cachée de son oncle fournit un canevas, un scénario romanesque qui rompt effectivement avec "le roman à l'eau de rose¹⁷" mais qui déplace la problématique de la sexualité féminine et la met différemment en scène. Le personnage de Román, dont le suicide final précipite le départ d'Andrea pour Madrid et clôt ainsi son séjour à Barcelone, aura donc permis d'opérer un clivage dans le mythe du personnage de Don Juan et d'écrire différemment ce savoir censuré par la société espagnole de l'époque.

Emergence de l'"Eros donjuanesque"

Quelles sont alors les caractéristiques de cet Eros, qui ne serait plus la pulsion mise en évidence par la psychanalyse, mais bien une pulsion qui serve l'écriture et que seule l'écriture pourrait dévoiler ? L'analyse du mythe par Maurice Molho dans son ouvrage *Mythologiques. Don Juan – la vie est*

*un songe*¹⁸ permet de dégager une série de caractéristiques pour éclairer ce qui tout à coup est mis à nu par l'écriture de ces romancières. Selon ses termes, le désir que Don Juan met en scène est un "Eros triomphal" :

L'Eros triomphal, non encore normé, ne peut opposer à l'autorité que l'affirmation universelle du désir : un homme, une femme, et l'union des corps. La normation du sexe, par instauration de l'ordre monogamique, ne sera rendue possible qu'à partir de l'instant où une puissance céleste, un Ouranos maîtrisé/maîtrisant aura eu raison de l'Eros chtonien déchaîné. La divinité ouranienne, organisatrice et distributrice de justice, ne se signifie dans un objet de forme humaine – la Statue – qu'à seule fin d'établir la jonction entre l'ici-bas terrestre et un au-delà supra-terrestre d'où émanent l'ordre et la répression. C'est cette représentation du ciel – d'un ciel évidemment catholique en raison de l'insertion du mythe dans l'histoire – qui précipitera Don Juan en enfer, restituant ainsi le démon chtonien aux entrailles de la terre.

L'analyse de Maurice Molho nous permet à notre tour de voir comment Carmen Laforet, en réactivant cette image donjuanesque du désir, reprend à son compte toute l'imagerie chrétienne et catholique de l'amour charnel pour modifier certains mythes en particulier celui du recours à la transcendance pour confronter le désir à l'interdit¹⁹. L'Eros donjuanesque est une matrice d'écriture qui lui permet d'interroger le désir des personnages féminins, tout en insistant sur le désir masculin scandaleux et sans limite. Lorsque les personnages confondent le mythe et la réalité, ils sombrent dans l'impasse donjuanesque : Don Juan est une source d'écriture et non l'idéal masculin féminin. Ces deux niveaux du mythe sont donc constamment en tension : Don Juan est un mythe littéraire pour l'écriture ; il cesse de l'être lorsqu'il s'incarne en "chair et en os" car les femmes sont alors les premières victimes de cette jouissance en série : les expériences de Gloria et Margarita en témoignent. L'Eros donjuanesque est une pulsion créatrice dans ce roman : Eros cesse d'être la pulsion reproductrice pour devenir une force créatrice. La "fille" va puiser cette pulsion libératrice dans ce mythe qui a un usage romanesque. Le mythe féminin de Don Juan ne consiste plus à vouloir arrêter la liste des épouses mais à lever le leurre social de l'amour de Don Juan. Tout se passe alors comme si le père/Don Juan possédait ce "savoir" chtonien qui lui permet d'aller au-delà de la mort et que les personnages féminins convoquent pour dépasser leur propre condition. Ainsi, la figure de Don Juan nous mènerait à interroger la séduction masculine sous un double aspect : celui du séducteur dont la sexualité est un des enjeux de la diégèse et dans un deuxième temps, ce qui pourrait bien

faire figure d'une revanche du féminin face à la toute puissance du désir masculin en modifiant la mort du séducteur dans la structure du mythe : Don Juan meurt dans la diégèse sans intervention divine.

Soulignons pour notre propos – et pour revenir au deuxième roman que nous avons choisi d'analyser dans le cadre de cette contribution – que l'écriture du savoir sexuel instaurée par Andrea dans *Nada* de Carmen Laforet fournit en effet une structure romanesque que nous pourrions retrouver dans d'autres romans²⁰. C'est bien évidemment le personnage de Jorge de Son Major dans *Primera Memoria* qui fait lui aussi figure de père/Don Juan auquel la jeune adolescente, devenue femme écrivain, rend hommage :

No era el dios, ni el viento, ni el loco y salvaje huracán de que hablara Es Mariné, el Chino y Borja mismo. Jorge de Son Major era un hombre cansado y triste, cuya tristeza y soledad atraían con fuerza.(...) Porque encontraba en el cansancio de Jorge como *un regreso mío en él hacia un lugar que ni siquiera sabía nombrarme*. Deseaba alcanzar, beber sus recuerdos, tragarme su tristeza (“*gracias, gracias por tu tristeza*”), refugiarme en ella para huir, como él, hundida para siempre en la gran copa de vino rosado de su nostalgia, que me invadía mágicamente. (...) Y un dolor vivísimo me llenaba, a un tiempo que un desesperado y terrible amor, *como no he sentido después, jamás*²¹. (...) (*Primera Memoria*, p. 169-170.)

C'est donc au moment de revenir sur cette période de formation et sur ce personnage central dans la diégèse que la narratrice adulte insère un hommage à ce Don Juan diabolique. Elle le retrouve dans la tristesse et dans l'amour, les deux éléments structurants de ce roman de formation qui dévoilent la naissance d'un sujet féminin à la littérature.

La question des savoirs et des créations féminines a donc fait émerger un personnage masculin d'une importance majeure dans l'imaginaire social et littéraire pour les femmes. Don Juan, figure paradigmatique du savoir de la séduction féminine, devenu un mythe littéraire par les multiples réécritures dont il a fait l'objet, devient ainsi celui qui, dans le chemin qui mène les personnages féminins vers cette prise de conscience de “se savoir femme”, ouvre sur les territoires de la création qui ébranlent les savoirs rationnels et difficiles à nommer ou, comme le dit la narratrice dans *Primera Memoria* : “un regreso mío en él hacia un lugar que ni siquiera sabía nombrarme.” Ce sont ainsi ces territoires incertains, difficiles à connaître et dont chacun de ces personnages féminins fait l'épreuve que d'autres romans écrits par les femmes nous invitent à visiter : le savoir “chthonien” associé à Don Juan est un savoir qui provoque alors des effets inquiétants, des effets d'étrangeté.

Poser la question de la différence des sexes à l'œuvre dans les créations

permet ainsi non seulement de travailler sur les identifications féminines des personnages aux mythes féminins transmis par la culture, mais aussi de voir l'expression d'une individualité féminine qui surgit dans l'écriture et qui refuse bien souvent, dans un premier temps, de "se savoir femme". Or, le parcours qui mène à la création fait émerger des univers complexes qui modifient aussi la position du personnage féminin dans l'élaboration de son identité sexuée. L'analyse rapide du pouvoir créateur de l'"Eros donjuanesque" permet ainsi de mettre en évidence le fait qu'Eros n'est donc plus seulement la force reproductrice mise à jour par la psychanalyse, mais bien la pulsion créatrice chez ces romancières qui deviennent ainsi mythographes : Eros s'écrit et se lit dans et par le corps féminin créateur, alors que la société l'interdit. Ainsi, le mythe de Don Juan est un mythe à double usage : s'il reste du côté de l'"Eros donjuanesque", il permet d'accéder aux territoires de la création et de dépasser la condition féminine assignée par le discours social ; s'il s'incarne en un personnage masculin pour devenir "un" Don Juan, la communauté des épouses le fait mourir et son mythe devient inopérant pour la *machina scripturae*. Nous voyons qu'alors, ce sujet d'écriture *féminin* est tout entier tourné vers l'Autre, cet Autre, sans qui, le texte ne saurait exister et, sans qui, le sujet ne saurait rien.

NOTES

1. Deux ouvrages sont parus en janvier et en mars 2003 dans la collection "Que sais-je ?" : *Le féminisme* par Andrée Michel et *La femme dans la société française* par Bloss et Frickey.
2. Michèle Ramond (ed.), *Femmes, Pouvoirs, Créations*, Paris, Indigo&côté Femmes, 2004, p.
3. Christine Planté, "Genre, un concept intraduisible ?", in *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey, Dominique Fougetrollas-Schwebel, Claude Zaidman (eds.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, "Histoire du féminisme".
4. Je souligne.
5. Sigmund Freud, *Une difficulté de la psychanalyse, Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 146.
6. Toutes les citations sont tirées des éditions de *Nada* [1945], Barcelona, Ediciones Destino, 2004, "Clásicos Contemporáneos Comentados" et *Primera Memoria* [1960], Barcelona, Ediciones Destino, 1996, "Clásicos Contemporáneos Comentados".

7. L'espace de cette contribution ne nous permet pas d'évoquer les autres textes qui prolongeraient cette problématique et qui sont : *El Sur/Bene* (1985) de Adelaida García Morales, *Bella y Oscura* (1993) de Rosa Montero, *La fiebre amarilla* (1994) de Luisa Castro, *Melocotones helados* (1999) de Espido Freire ainsi que *Sangre* (2000) de Mercedes Abad.
8. Darío Villanueva, "Glosario de narratología" in *El comentario de textos narrativos. La novela*, Gijón-Madrid, 1989, "Aceña-Júcar", p. 193 : "Novela de aprendizaje. La que narra la historia de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral, estética o sentimental en el tránsito de la adolescencia y primera juventud a la madurez. (...)".
9. "La abuela decía que ya era demasiado crecida para ir al Naranjal sola con ellos y pasar tres noches fuera de casa. (Como si no fuera sola con ellos siempre.) Pero el detalle de pasar las noches fuera de casa parecía muy importante. (...) Luego volví a casa, en la Leontina, odiando ser mujer." (*Primera Memoria*, p. 87) "Contra todo, al regresar en la Leontina –desterrada por ser muchacha (ni siquiera una mujer, ni siquiera) de la excursión al Naranjal–, contra todos ellos subí a mi habitación (...)." (*Primera Memoria*, p. 102)
10. Je souligne.
11. Je souligne.
12. Je souligne.
13. Nous pensons à *El sur* de Adelaida García Morales, *Bella y Oscura* de Rosa Montero, *La fiebre amarilla* de Luisa Castro, *Melocotones helados* de Espido Freire.
14. Gloria dit en effet au chapitre XX, *Nada*, *op. cit.*, p. 235 : "Román ha querido ser mi amante después de haber estado casada con Juan... Ya ves, ¿qué se puede esperar de un hombre así ?".
15. Je souligne
16. Définition donnée par le site internet portant sur la mythologie aztèque : <http://grenier2clio.free.fr/aztec/xochi.htm> : "Prince des fleurs, Xochipilli (ou aussi Macuil Xochitl) est dieu de l'amour, de la joie, de la beauté, de la musique, de la poésie et de la danse. Sa représentation était décorée de fleurs, de papillons et d'un coeur piqué sur un bâton. Il était aussi associé à l'été, à la fertilité et à la pluie."
17. Carmen Martín Gaité, dans son article sur "La chica rara", l'analyse comme l'un des éléments de rupture majeur introduit par Carmen Laforet par rapport à la production romanesque féminine antérieure. *Desde la ventana*, Madrid, 1993, Espasa Calpe, Colección Austral, p. 122 : "[S]í me parece evidente [que] la "chica rara", cuyo reinado inauguró la heroína de Carmen Laforet, no sólo rechazaba la retórica idealización de "sus labores" predicada por la Sección Femenina, sino que empezaba a convivir con una idea inquietante, difícil de encajar y de la que cada cual se defendía como podía: la de que no existe el amor de novela rosa."
18. Maurice Molho, *Mythologiques. Don Juan – la vie est un songe*, Paris, José Corti, 1995, p. 211.
19. C'est, selon nous, le suicide de Román qui instaure une première modification dans le mythe.
20. Pour ne citer que quelques exemples, nous pensons à *El sur* de Adelaida García Morales, à *Bella y Oscura* de Rosa Montero ou encore à *La fiebre amarilla* de Luisa Castro.
21. Je souligne.

BIBLIOGRAPHIE

- Bloss-Frickey, *La femme dans la société française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, "Que sais-je ?".
- Fraïsse, Geneviève, *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1991
- Freud, Sigmund, *Une difficulté de la psychanalyse, Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982.
- Laforet, Carmen, *Nada* [1945], Barcelona, Ediciones Destino, 2004, 276 p., "Clásicos Contemporáneos Comentados".
- Le Dœuff, Michèle, *L'étude et le rouet*, Paris, Le Seuil, 1989.
- _____, *Le sexe du savoir*, Paris, Flammarion, 1998, "Champs".
- Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, 1993, Espasa Calpe, Colección Austral
- Matute, Ana María, *Primera Memoria* [1960], Barcelona, Ediciones Destino, 1996, 212 p., "Clásicos Contemporáneos Comentados".
- Michel, Andrée, *Le féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, "Que sais-je ?".
- Molho, Maurice, *Mythologiques. Don Juan – la vie est un songe*, Paris, José Corti, 1995.
- Mosconi, Nicole, *Femmes et savoir. La société, l'école et la division sexuelle des savoirs*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Planté, Christine, RIOT-SARCEY, Michèle, Fougetrollas-Scwebel, Dominique, Zaidman, Claude, *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, "Histoire du féminisme".
- Villanueva, Darío, *El comentario de textos narrativos. La novela.*, Gijón-Madrid, 1989, "Aceña-Júcar".

NOMBRAR EL DESEO, EN EL CUENTO “MONJA DE CLAUSURA” DE ANA MARÍA RODAS

Milagros Palma

(IUFM-Université de Caen)

El cuento “Monja de Clausura” es la reescritura del deseo femenino. En efecto en este cuento la autora pone en escena el proceso de redención del deseo que ha sido diabolizado gracias al trabajo de eternización histórica de los sistemas simbólicos inscritos en el lenguaje y vehiculados por él.

El título en sí evoca esa lucha contra el deseo por parte de una categoría de mujeres, “la monja” como lo muestran las expresiones : “pecado original”, “tentación de la carne”, y con las cuales se ha catalogado esa energía vital. El término “de clausura” complemento del nombre “monja” alude al encierro de la vida monacal, a la práctica intensa de la oración como una forma de anular el deseo. Con este paratexto, la autora introduce al lector en el ejercicio de la vida asexual como única opción para la mujer de clase alta que se rebela contra su destino social: la reproducción².

La mujer en el claustro opta por una separación radical entre la carne y el alma, la materia y el espíritu por medio de un permanente ejercicio de sublimación, trabajo con el cual se desvía la libido hacia fines socialmente valorizados³. De ahí la importancia del término madre, que alude a la función maternal que es la que le da legitimidad social a la mujer⁴. En efecto, en la vida religiosa la mujer cumple con una función equivalente a la maternal del espacio privado puesto que lleva a cabo los tradicionales oficios domésticos de toda ama de casa⁵.

Si el título “Monja de Clausura” evoca la opción de la mujer para sublimar la pulsión, la historia introduce al lector en otra etapa importante y más reciente de la emancipación femenina que supone una tarea titánica : el reconocimiento del deseo. En efecto, el reconocimiento de la energía pulsional femenina, fuera de toda utilidad biológica es decir en tanto que

fuente de placer y goce, supone un deslindamiento radical de su representación codificada en los sistemas simbólicos.

En el cuento “Monja de Clausura”, la historia transcurre en ciudad Antigua (Guatemala) en donde Inés, y unos amigos se encuentran visitando un monasterio de capuchinas cuya principal curiosidad es su acústica especial. La guía trata de explicar el por qué de este eco inusual mientras Inés apoyada en una columna escucha en efecto no ruidos, sino voces. Desde un comienzo la narradora –personaje, Inés que se expresa en primera persona, orienta al lector en una problemática muy femenina frente al sexismo ordinario: su permanente estado de defensa contra al ataque del hombre cada vez que da muestra de independencia. En efecto con la expresión “tomar el pelo” Inés alude a la usual ridiculización que el hombre hace de la mujer para denigrarla cuando en su caso “se distrae sin tenerlo en cuenta”⁶.

En el primer contacto los ecos breves se vuelven para Inés voces inusuales: “una serie entrecortada de gemidos y jadeos”. Inés, que es una “mujer decente” porque se mantiene en pie de guerra contra el mal, el deseo o según la jerga sicoanalítica porque lo mantiene inhibido, en medio de la perplejidad y el desconcierto se siente en peligro y procura defenderse como si estuviera frente a una manifestación diabólica: “hice con el pulgar y el índice, la señal de la cruz como cuando era pequeña y la oscuridad de mi cuarto me hacía pensar en el diablo.”⁷ El miedo de Inés frente a las sensaciones voluptuosas como las que le procuraron “el roce suave de los pechos” es según la sicoterapeuta española Fina Sanz una reacción muy usual de la mujer que se siente culpable de tener sensaciones no autorizadas socialmente puesto que “hay temor al descontrol o al desorden”⁸.

En este estado de confusión, Inés trata de liberarse contra las arremetidas del deseo. Pero los baluartes consagrados que encierran al deseo empiezan a resquebrajarse: “se me erizó la piel”⁹ A pesar de su rechazo, una sensación placentera, como una ola incontenible invade su cuerpo. La resistencia de Inés ha sido vencida. Inmediatamente asocia esta sensación voluptuosa con la que por casualidad sintió en alguna ocasión con su pareja. Inés, en medio del asombro, la confusión, termina por nombrar esta experiencia con el término “sensualidad”. Y como en un estado de alucinación se acerca aún más a la columna en la cual circulan las voces escalofriantes. Su cuerpo se estremece. Esta experiencia puede describirse con los términos de la sicoterapeuta española Fina Sanz quien frente al testimonio de una paciente que evoca “una sensación de placer que se difunde por todo el cuerpo” ella utiliza la siguiente comparación : “como si toda ella se electrificara, se energizara, se abriera”¹⁰.

La inexplicable sensación de Inés provocada por los jadeos y murmulos proviene de una descarga impetuosa de energía vital que es lo que el psicoanálisis denomina libido y que en el caso de los humanos se transforma en representaciones es decir imágenes e ideas¹¹. Aquí el personaje no puede resistir ante el arrollador impacto de la libido que invade su cuerpo haciéndola perder todo control : “pudo más la sensualidad que el asombro”¹². Y ese estado de alucinación la empuja a hacer cuerpo con la columna “erizada de esquinas que vinieron a incrustarse en el vientre”¹³. Después de unos instantes Inés asocia su experiencia a algo sobrenatural cuando llega a sus oídos la palabra “milagro” que pronuncia la guía al referirse a “la acústica inusual”. Es en este contexto que el deseo aparece entonces como expresión de lo divino. En efecto, el significante “milagro” concuerda con la experiencia de Inés que corresponde por definición del diccionario a “cosa o hecho extraordinario e inesperado que suscita el asombro, la admiración, la perplejidad”. Aquí hay un proceso de resemantización de las sensaciones dotadas de valores negativos por la cultura. Gracias a la palabra “milagro” Inés se reconcilia con el deseo y como por encanto sus miedos, culpas y angustias desaparecen. Inés se autoriza el placer. A medida que su cuerpo se relaja, se deja llevar por recorrido de la energía corporal y por las fantasías eróticas que la acompañan. Disculpabilizada, Inés continúa la visita pero la experiencia “milagrosa” en mente se vuelve casi una obsesión : “deseo sentir otra vez las delicias del deseo”¹⁴. La introducción de la palabra “deseo” constituye una etapa fundamental para Inés porque nombra de manera clara y concisa el fenómeno de la pulsión sexual. Hay por consiguiente un reconocimiento del deseo. Además le atribuye cualidades positivas : “delicioso“. Inés aprende a identificar el deseo asociándolo al goce.

Inés ha tenido una revelación: su cuerpo le produce placer, además se otorga el derecho de sentirse bien y para ello se dispone emocional y físicamente : “deseé estar de nuevo pegada a las paredes susurrantes de la iglesia”¹⁵. La experiencia de goce que acaba de vivir Inés es una fuente de conocimiento. A partir de entonces ella accede a la razón puesto que puede diferenciar entre el bien y el mal, lo justo y lo injusto es decir que puede juzgar su propia vida en función de esos valores universales. Inés toma conciencia de su absurda condición de “mujer casada” y se rebela contra su pasividad:

“No quiero estar aquí, a plena luz maniatada por las convenciones. Encerrada, para siempre entre las buenas costumbres. Atrapada. Para siempre. Empantanada en esta sensación de impotencia. Reprimida. Para

siempre”¹⁶. El campo lexical relativo a la opresión del mundo asfixiante en el cual ha vivido alude a una condición de esclavitud: maniatada, encerrada, atrapada, empantanada, reprimida, impotencia, encierro, silencio, y es contra ese horror que ella va a luchar liberada primero a través de su imaginación.

Desinhibida, disculpabilizada, Inés descubre que todo su cuerpo es una superficie erótica y se vuelve receptiva al placer en donde los sentidos juegan un papel importante. Aquello que comenzó con las imágenes acústicas, las voces jadeantes que le permiten captar sensaciones desconocidas liberan su capacidad de fantasear y es así como todos sus sentidos se disponen al placer: “el piso enlozado va lamiendo las plantas de mis pies”. El olfato se agudiza. El olor de la piel de su amigo David “es agradable”. Su sexo se enardece convirtiéndose en “hendidura quemante”. Poco a poco Inés alcanza el clímax: “la lujuria se aconsentó en mi cuerpo”. Es así como en medio de imágenes paradisíacas entre gemidos y susurros desea con fervor que, “la barba acariciante de un hombre sepulte, entre esos labios, su lengua de serpiente larga y movediza”.

Aquí hay referencia a imágenes propias del paraíso del Génesis. La manzana que lame la serpiente del paraíso se vuelve en boca de Inés: “Esos labios”, expresión con la cual se alude a los labios superiores que sólo se nombran en los libros de anatomía. Con esa metonimia se designa el aparato genital externo femenino que ha sido con frecuencia nombrado negativamente con términos desagradables que evocan repugnancia, horror. Recuperar los genitales positivamente como lo hace Rodas contribuye, según F. Sanz, “a la desaparición de las patologías sexuales –las llamadas disfunciones sexuales– que aparecen en las consultas sociológicas.” La recuperación positiva de la genitalidad hace parte de un proceso de integración de la persona a través de su cuerpo que como en el caso de Inés se encontraba desarticulado: “Yo, construida a pedazos y junturas, luchando contra la carne”. Esto supone el reconocimiento de sensaciones, emociones, pensamientos, fantasías, etc¹⁷.

Inés se reconcilia con su cuerpo escindido como lo muestran las expresiones positivas ligadas a sus sensaciones al dar cuenta del estado de inconsciencia que vive como resultado de la caída brutal de la tensión libidinal: “Volví en mí”. Esta expresión alude al goce¹⁸. Además aprende a escuchar a su cuerpo, a comprender sus mensajes gozosos. Inés explora el territorio del placer que era considerado como pecaminoso y para lo cual el dogma cristiano receta templanza que es una virtud cardinal que consiste en moderar los apetitos, es decir la continencia, la moderación, la retención¹⁹. Inés no sólo se entrega al placer sino que se vuelve aficionada, y poco a

poco aprende a manejarlo. Afloran toda clase de fantasías en su mente en medio de un estado febril y de alucinamiento. Entonces se ve arrodillada frente a un altar: “desde el cual me miraba de reojo, cómplice, un Cristo que agoniza eternamente clavado en una cruz”. Después del usual automatismo de santiguarse con el cual toda mujer decente y casta combate las arremetidas del deseo, Inés toma conciencia de la importancia de las sensaciones que le emiten sus sentidos: de la importancia del amor, de los misterios de su cuerpo que le permite entender “que los caminos de dios son misteriosos.” Puesto que es en un monasterio en donde se le reveló el deseo. El goce para Inés adquiere una dimensión divina como le sucedió a la Santa de Ávila y otros místicos cuyos escritos contribuyeron al conocimiento de los mecanismos síquicos de la sexualidad.

Aquí aparece clara la idea según la cual las congregaciones religiosas femeninas fueron en su tiempo lugares en donde se inicia el proceso de liberación puesto que “las esposas de Cristo” tuvieron la libertad de vivir plenamente el deseo²⁰. Después de este viaje iniciático al mundo de la fantasía erótica, Inés siente pena de volver a su lugar de reclutamiento habitual : el espacio doméstico. Pero por fin comprende que puede volver en sueño, por medio de la imaginación, al lugar donde los “ojos oscuros” del redentor que “incendiaron mi piel.” El reconocimiento del deseo es en sí un conocimiento de ahí que Inés opte por el bienestar de su cuerpo : “No he de amamantar a nadie más de hoy en adelante”. Inés ha tomado conciencia de la esclavitud del trabajo sexual y se siente como una sobreviviente : “rescatada, redimida, salvada del agostamiento prematuro, la mustia castidad forzada”.

A manera de conclusión podemos decir que con este cuento A. Rodas pone en escena el proceso de reapropiación del cuerpo y del deseo de la mujer inhibidos en el espacio doméstico. Para ello el personaje rompe con los estereotipos en torno a la sexualidad y al cuerpo femenino. El deseo ha perdido su carácter negativo y diabólico para convertirse en expresión de lo divino. La identificación del deseo aparece como un acto liberador que permite romper con el silencio maléfico que ha rodeado el cuerpo de la mujer. De ahí la idea de redención. En este cuento aparece la idea de la autonomía del deseo femenino que mitos y cuentos²¹ han hecho depender del hombre en vista de la construcción de la heterosexualidad y para asegurar la reproducción biológica. Integrar la idea de autonomía de la pulsión sexual con respecto a la reproducción es un proceso complejo que supone el desmonte de la ideología que sustenta la inferioridad de la mujer a partir de la eliminación del deseo y del goce²².

NOTES

1. “Monja de Clausura”, del libro *Mariana en la tigra*, 1996, de la poeta y cuentista guatemalteca, Ana María Rodas (Guatemala 1937). Su primer poemario *Izquierda erótica* aparece en 1973 en momentos de grandes tensiones políticas en Guatemala. *Izquierda erótica* es un libro emblemático y fundacional porque la autora en él nombra una serie de experiencias íntimas de las mujeres en Centroamérica. Rodas ha escrito también *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, 1975, *El fin de los mitos y los sueños*, 1984, *La insurrección de Mariana*, 1993. Ana María Rodas ha recibido varios premios entre los que figuran el de Juegos Florales hispanoamericanos de Quetzaltenango, 1990 y el Miguel Ángel Asturias, 2000.
2. Como lo recuerda el Génesis con su famosa sentencia: “estarás sometida al deseo del hombre que dominará sobre ti” (Génesis 3, 16).
3. En regla general el hombre invierte la energía pulsional en un objeto (cuerpo femenino que ofrece una satisfacción propiamente sexual). Ver Jean Bellement-Noël *La psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures de critiques inspirées par Freud*, Nathan, II, Paris, 1996, 130 p.
4. Ver al respecto el mito “cuando los hombres eran madre de los Indios Shuar del Ecuador” en mi estudio: *El gusano y la fruta: El aprendizaje de la feminidad*, Indigo, Bogotá, 1995. 150 p.
5. No es por casualidad que las religiosas utilizan la misma terminología de la filiación empleada en el campo familiar: “madre”, “hermanas”.
6. La burla y el ridículo han sido un arma de represión contra toda manifestación de independencia de la mujer. Los testimonios abundan al respecto. Los carnavales como el toro-venado en Nicaragua en donde la mujer es el objeto principal de ridiculización. Se ridiculiza a las mujeres cuando empiezan a expresar deseos de autonomía y a desbordar el espacio privado en el cual se encuentran confinadas. Las preciosas ridículas de Molière es un testimonio interesante de la arremetida misógina contra las mujeres que empiezan a escribir y a querer figurar en el espacio público en la Francia de principios del siglo XVIII. El intelectualismo de Madeleine de Scudéry con sus salones femeninos inspiró a este gran clásico.
7. “Monja de clausura”, *op. cit.*, p. 25
8. *Psicoerotismo femenino y masculino*. Editorial Kairós, Barcelona, 1992, 269 p., p. 30.
9. “Monja de clausura”, *op. cit.*, p. 24.
10. F. Sanz., *op. cit.*, p. 52.
11. Bellement Noël *op. cit.*, p. 12.
12. “Monja de clausura”, *op. cit.*, p. 24.
13. *Op. cit.*, p. 24.
14. *Op. cit.*, p. 26.
15. *Op. cit.*, p. 27.
16. Es a esta situación a la que se refiere la antropóloga feminista Paula Tabet al referirse a la domesticación de la sexualidad de la mujer en vista de la reproducción y que supone la represión de todo deseo. “Réduction, élimination même de la sexualité des femmes, à ces résultats aboutissent ou tendent les mutilations

sexuelles comme les formes de dressage psychique, équivalents fonctionnels des mutilations physiques. Qu'on songe aux formes d'inhibition, de destruction des pulsions sexuelles des femmes dans la civilisation chrétienne, à la frigidity, résultat partiellement recherché et pourtant extrême, produit d'une situation d'oppression et d'asservissement à la sexualité de reproduction". *Op. cit.*, p. 113.

17. F. Sanz ofrece un método psicoterapéutico para restablecer la totalidad p. 132.
18. Según la expresión de Bellemin Noël en su introducción a las nociones de psicoanálisis "La libido : pulsión y placer" en su libro : *La Psychanalyse du texte littéraire*. Introduction aux lectures de critiques inspirées par Freud, Paris, Nathan, 1996. Roger Bastida también habla de "la petite mort" al referirse a ese estado de casi-inconsciencia en la cual se sume el sujeto con la caída de la tensión de la pulsión libidinal. *Op. cit.*, p. 11.
19. *Pequeño Larousse ilustrado*, México D.F, 1983.
20. La satisfacción de las pulsiones ya sean parciales o totales se da según Bellemin-Noël "en un plano puramente psíquico". Esa realización se presenta por medio de visiones mentales que se nombran imágenes cuando están aisladas y fantasmas cuando se une a varios escenarios en los cuales somos ya sea actor o testigo. *Op. cit.*, p. 14.
21. La Bella durmiente y el Príncipe azul entre otros.
22. La sexualidad humana está abierta a toda expresión y puede ser no sexuada, no dominada por la distinción de sexos e indiferenciada en sus formas como en sus objetos, como lo constata Paula Tabet en su artículo "La reproduction forcée", in "L'arraisonnement des femmes", compilation de N-C Mathieu, *Cahiers de l'Homme*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1983, p. 61-132.



LA RÉACTUALISATION DES SAVOIRS ARCHAÏQUES ET LA VIOLENCE SACRÉE CHEZ LAURA ESQUIVEL

Isabelle Avisse

(Docteur, Université de Paris IV)

Les deux premiers romans de L. Esquivel – romancière mexicaine contemporaine – représentent la violence dans ses dimensions historique¹, intersubjective (la violence entre des sujets de race et de sexe distincts) et dans sa connaturalité avec le sacré. Conformément à son appréhension archaïque, la violence est, dans ses récits, consubstantielle au sacré : expression de cosmovisions longtemps appelées primitives (le primitif est au premier ce que le rudimentaire est à l'originare). L'envoûtement de ses personnages par des forces surnaturelles est à un premier niveau symbolique de la consubstantialité de la violence et du sacré et, à un second niveau, de la contagiosité bien réelle de la violence et, plus précisément, des passions qui provoquent ses débordements. Une co-essentialité qui justifie l'inscription de ses deux premières oeuvres dans la veine du réalisme magique², courant littéraire typiquement latino-américain qui questionne la réalité ou ses limites en introduisant du possible dans le réel, et dont l'inspiration prend sa source dans le surréalisme et dans le fonds – qui remonte à la nuit des âges – des représentations des sociétés amérindiennes³.

Nous envisageons de montrer que la romancière mexicaine réactualise d'anciens savoirs, et notamment ceux qui touchent au pouvoir de contagion mystique de la violence humaine – des savoirs qui sont l'expression mythique (onirique, poétique) de sa contagiosité redoutable ; et de montrer qu'elle fait son miel des conceptions archaïques de la violence sacrée et, par extension, d'une cosmovision caractéristique des sociétés païennes et, notamment, des sociétés amérindiennes dont la vision traditionnelle du

monde est “souvent qualifiée de holistique (du grec *holos*, entier), par opposition aux grandes religions du Livre qui placent l’homme au sommet du vivant, d’où il exerce un contrôle légitimé par sa supériorité ontologique”⁴.

Dans le premier chapitre de *La ley del amor*⁵, la souillure apparaît dans sa dimension première ou mystique en ce sens qu’elle correspond à l’infraction d’interdits religieux qui protègent du contact avec des objets saturés de force délétère (ou de l’extériorité d’un contact impur) et de la colère des divinités païennes. La souillure recouvre en l’occurrence l’infection et la possession par le sacré maléfique, et ressortit à la cosmovision des cultures archaïques et, notamment, des Anciens Mexicains:

La menace de la souillure [...] recouvre en nahuatl l’idée de poussière, de saleté, d’ordure. La déviance d’un seul risque de mettre en péril l’unité domestique ou celle du groupe tout entier. L’homme ou la femme qui entretiennent des relations illicites, projettent leur souillure, leur “saleté” sur l’entourage, le conjoint, l’épouse enceinte, les enfants, les animaux et les plantes. Les manifestations du mal sont alors incalculables.⁶

Incrédule vis-à-vis du pouvoir des déités de la gentilité mexicaine, Rodrigo l’Espagnol qui entend bien prospérer en Nouvelle-Espagne représente le versant pragmatique et matérialiste de l’Europe renaissante ; le malheur qui le frappe en ces contrées lointaines – et qui frappe ceux auxquels il est lié par l’affect et le sang – s’explique par son contact non protégé avec les pierres d’un sanctuaire : en violant les prohibitions qui les concernent, il se soustrait instantanément à la protection de ces dernières, et s’expose aux énergies maléfiques émanées des pierres interdites. Dépourvu de défense contre la mauvaise influence qui le menaçait en cas de contact, il devient instantanément impur et tombe malade : c’est cet état d’impureté qui lui porte malheur. Son infortune – ou son état d’être souillé – s’explique par sa contamination par les énergies nocives (sacré impersonnel) dont les pierres du sanctuaire sont le réceptacle, et par son foudroiement par l’Ire de la Déesse (sacré personnifié) dont il a profané le temple en ne sacrifiant pas, avant d’y pénétrer, aux rituels de purification requis et, pire encore, en s’y rendant coupable de violence.

L’explication, ici fournie, une malédiction incompréhensible par l’Ire divine (symbole des conséquences incontrôlables et ravageuses de la violence humaine), rend compte de la projection sur les dieux ou sur un mytique au-delà des passions et de l’agressivité humaines. L’impureté de Rodrigo – d’un homme, en vérité, par-delà la métaphore de son infection par le

sacré maléfique, souillé par ses appétits malfaisants – retentit sur son entourage, et ce retentissement néfaste témoigne du haut pouvoir de contamination des passions délétères : comme le croyaient (et le croient encore) les Nahuas⁷, il a projeté sa souillure, ou sa “saleté” sur son entourage : ici “la déviance d’un seul” a bel et bien désagrégé “l’unité domestique”.

Analogiquement, dans *Como agua para chocolate*⁸, les énergies ou les forces invisibles qui ensorcellent, infectent ou souillent l’entourage de Tita (l’héroïne dans laquelle l’on a vu une sorte de Cendrillon), sont ses propres dispositions affectives (humeurs, sentiments, intentions) ou sa propre violence émotionnelle : à l’instar de Rodrigo qui se souille au contact de pierres qui libèrent des influences délétères (la violence sacrée est la métaphore de ses appétits destructeurs), les proches, ou les hôtes à la table de Tita, s’infectent en ingérant ses plats imprégnés de forces mystiques (ces forces ou ces fluides corporels sont la métaphore sacrée ou sacralisée des virulentes humeurs qui l’agitent). Tita, cuisinière bien consciente de son talent mais sorcière ignorante de son pouvoir, ensorcelle malgré elle son entourage lorsqu’elle lui offre à consommer des plats concoctés sous l’empire d’émotions positives ou négatives (tristesse, mélancolie, nostalgie, amour, désir érotique, euphorie, frustration, haine et rancune), des plats qui en sont par contagion ou sympathie imprégnés. Ainsi envoûte-t-elle sa soeur Rosaura en lui offrant à consommer un mets préparé sous l’emprise de la violente colère qu’elle éprouve contre elle : forces invisibles, ses paroles de malédiction et ses mauvaises pensées infectent sa soeur lorsqu’elle ingère la nourriture qui en est saturée, et qui les a véhiculées⁹. Rosaura absorbe les mauvaises pensées nourries par sa sœur à son égard et, contaminée par leur violence concrétisée en une sorte de fluide, ne cesse plus d’être tourmentée par de morbides troubles digestifs – tourments dont la délivre (une mort on ne peut plus grotesque¹⁰) une fulgurante apocalypse intestinale. Cet épisode illustre une croyance répandue dans les sociétés archaïques selon laquelle les intentions et les dispositions des êtres – *a fortiori* s’ils sont sorciers – sont susceptibles d’agir physiquement sur d’autres êtres en prenant les objets les plus divers pour véhicules :

Les Bassoutos croient qu’un homme peut communiquer à certaines choses ou substances, en soi et par elles-mêmes inoffensives, une puissance bienfaisante ou malfaisante, suivant les intentions de celui qui les donne à d’autres personnes. En cas de malveillance, il ne s’agit pas de poisons, dont les effets seraient naturels et de provenance matérielle, mais de préparations dans la nocivité desquelles la méchanceté, la haine, la vengeance sont en quelque sorte introduites, et agissent ainsi par l’intermédiaire d’un véhicule en soi inerte. On peut même, par ce moyen, envoyer à des adversaires

des maladies [...]. Cette matérialisation de la méchanceté serait de la sorcellerie.¹¹

Comme l'ensorcellement de Rosaura par la nourriture imprégnée par les malveillantes dispositions de Tita à son égard l'atteste, L. Esquivel confère aux intentions, aux humeurs et aux émotions le pouvoir mystique qui est leur dans les sociétés archaïques, où ces dispositions *sont* des influences invisibles, et où leurs effets sont magiques, puisqu'ils se produisent indépendamment des liaisons causales qui gouvernent le déroulement et l'agencement des phénomènes naturels. Dans l'univers qu'elle imagine, les forces surnaturelles interviennent continuellement dans le cours des événements par le truchement des aliments que Tita cuisine : ces interventions se mesurent à l'aune de leurs effets physiques sur l'entourage de l'héroïne. Étrangement, aucun des personnages n'a connaissance, ou n'a ouï parler des lois mystiques qui orchestrent en partie ce monde et qui exigent, à l'instar de toute loi naturelle ou humaine, d'être respectées : tous ignorent qu'une querelle, ou qu'éveiller le mauvais vouloir d'une personne – *a fortiori* lorsqu'elle a des pouvoirs – peut agir comme un ensorcellement, et occasionner des maladies et des infortunes. Si Mamá Elena et si Rosaura – les personnages qui en sont le plus implacablement victimes – avaient été versées dans la science des énergies mystiques comme le sont les hommes issus des sociétés archaïques¹², elles se seraient gardées d'opposer des refus aux désirs de Tita, de la mécontenter, de se la rendre hostile, par peur que son courroux, libérateur d'influences délétères ou porteur d'un principe nocif, ne les envoûte, et n'occasionne leur infortune (ce qui sera le cas) :

Ce qui empêche [...] [les hommes issus des sociétés premières] de répondre à une demande par un refus, c'est d'abord la crainte de déclencher une mauvaise influence, c'est-à-dire d'attirer un malheur sur eux-mêmes ou sur leur groupe social. En refusant, on irrite celui qui a demandé. On excite un mauvais vouloir, une disposition hostile (voisine de l'envie), qui une fois éveillée a sa force propre, et engendre du mal. C'est ce qu'il faut absolument éviter. [...] En refusant, en empêchant la satisfaction du désir exprimé, en éveillant le mauvais vouloir, [...] [l'auteur du refus] déchaîne une force malfaisante dont les effets lui seront imputés.¹³

Chargée, contre son gré, par son impitoyable mère de préparer le repas de noces de son fiancé et de sa sœur, Tita empoisonne malgré elle les commensaux en laissant infuser ses états d'âme – tristesse, nostalgie et mélancolie –, dans les mets qu'elle leur sert. Or, s'ils avaient le savoir des phénomènes sorciers dont ils sont les victimes, tous les invités à la noce

imputeraient la responsabilité de leur fusant vague à l'âme – et des vomissements qui le couronnent –, à Mamá Elena, coupable d'avoir refusé à Tita d'épouser l'homme qu'elle aime (d'avoir empêché la satisfaction de son désir), d'avoir éveillé son mauvais vouloir, c'est-à-dire déchaîné une force malfaisante qui s'est infusée dans la nourriture et les a infectés. Plus que la violence de Tita, c'est donc celle de sa mère (coupable de l'avoir mise dans une "disposition hostile") qui infecte les convives par le médium alimentaire. Mamá Elena – qui symbolise le système castrateur des valeurs patriarcales opérant dans toute l'Amérique latine – et sa cadette Rosaura – qui représente la coupable adhésion d'une femme aux catégories créées par la domination masculine – sont coupables de leur propre envoûtement, parce qu'elles ont éveillé par leur malignité la colère de la cuisinière, autrement dit, provoqué l'actualisation d'énergies nocives qui se sont retournées contre elles.

La violence sacrée, ou la contagion par les énergies nocives (ces symboles de la pseudo extériorité du mal), symbolise le pouvoir de contamination de la violence, autrement dit des appétits, des dispositions ou des intentions nuisibles : dans le premier chapitre de *La ley del amor*, la violence ("désir ardent", "convoitise") de Rodrigo active des forces nocives qui *sont* ses propres passions destructrices. Dans *Como agua para chocolate*, les intentions mauvaises de Mamá Elena et de Rosaura infectent Tita qui les pollue en retour (la pseudo extériorité de l'infection de ces deux femmes recouvre leur auto-infection) ; sous l'empire d'affects néfastes (signes de son infection par la malignité maternelle), Tita contamine en dépit de sa volonté tout son entourage par le véhicule culinaire souillé par sa propre substance, sa propre violence affectives : les énergies mystiques qui imprègnent les savants mets qu'elle cuisine, et qui contaminent soit de façon positive (sacré faste), soit de façon négative (sacré néfaste) son entourage, *sont* ses propres désirs, ses affects ambivalents. Dans ces histoires, les intentions ou les dispositions mauvaises, voire franchement hostiles, des personnages, sont matérialisées en une sorte de fluide ou d'énergie qui ensorcelle, qui engendre du mal, ou qui pousse à en engendrer. Cette "quasi-substance" de la violence qui contamine du dehors (contact infectant), ou ce sacré nocif véhiculé par des matériaux en eux-mêmes inertes (pierres de la pyramide et mets cuisinés) qui envoûte mortellement ou passagèrement, symbolise l'intériorité du mal (Rodrigo, Mamá Elena et Rosaura sont la cause de l'actualisation du sacré maléfique dont ils sont les victimes) et son pouvoir de contamination. Citlali, Isabel, son fils, et les hôtes à la table des De la Garza pâtissent du "dégagement d'énergies ou de forces néfastes"

provoqué par “l’intensité du désir” d’autres êtres, de Rodrigo et de Tita. Tita est une intermédiaire ou une médiatrice car par son truchement (ou par celui de ses appartenances alimentaires), la violence de sa mère affecte / infecte ses hôtes (les effets de la violence excèdent maintes fois les intentions de l’agent).

En rendant compte, dans les deux cas, de l’*identité* des dispositions humaines fastes ou néfastes et des forces métaphysiques qui, du dehors, infectent les hommes, les altèrent positivement ou négativement, et orientent favorablement ou non leur destinée, L. Esquivel se fait l’écho de représentations qui participent de la cosmovision des cultures archaïques et notamment des Anciens Mexicains qui conféraient aux émotions, aux désirs et aux passions un pouvoir particulier :

Le désir, la convoitise dressent autant de menaces à éviter, à désamorcer ou à tourner [...]. La colère, la haine n’ont pas forcément pour nous, pour les Espagnols et pour les Nahuas le même écho et le même sens. On saisit néanmoins, malgré leur opacité, que le désir ardent, la convoitise, puissent renfermer une forte charge d’agressivité destructrice, un peu à la manière du mauvais œil, si l’on se souvient que l’intensité du désir provoque pour les Nahuas un dégageant d’énergies et de forces néfastes.¹⁴

Coextensive à la manipulation de l’aliment / véhicule de forces fastes ou néfastes qui sont les intentions ou les dispositions de la cuisinière douée d’occultes pouvoirs, la sorcellerie se mesure à l’aune de ses effets concrets (parfois spectaculaires), de ses conséquences immédiates sur le comportement de ceux qui en sont les victimes. Pourtant, nul discours n’est tenu sur sa nature, ou sur la nature de ses manifestations ; aucun personnage versé dans cette science n’assume la fonction de sensibiliser les membres de la maisonnée – et tous ceux qui banquettent et festoient chez les De la Garza – aux diverses “atteintes qui [...] [les] menacent, colère, haine, moquerie, convoitise” : personne ne les avertit du “trouble qu’elles éveillent”, ne définit et ne commente “les états par lesquels passe la victime”.¹⁵ Victimes d’enchantement, c’est-à-dire éprouvant, selon les circonstances, le sacré maléfique ou bénéfique, les personnages de *Como agua para chocolate* (à la différence de Citlali, l’Indienne campée dans *La ley del amor*) n’identifient ni la nature, ni la source mystiques du mal qui brutalement les affecte ; ils n’identifient pas davantage l’origine de leur euphorie teintée de désir érotique, dans les cas d’envoûtement positif –, et partant ils ne prennent pas conscience de la possibilité de s’en prémunir. Peut-être ce trait constitue-t-il un point d’in vraisemblance dans un monde métissé où des Indiennes héritières de traditions et de savoirs relatifs à la

sorcellerie –qui remontent aux temps préhispaniques¹⁶– ont toute leur place dans l’espace et dans la vie domestiques.

Tita n’a pas de savoir théorique des processus et phénomènes que la sorcellerie recouvre, mais en a une approche, et en cultive un savoir empiriques. Qu’elle réussisse, par le seul truchement de son désir (ou des énergies positives qui lui sont inhérentes), à cuire des haricots qui s’y refusent – parce qu’ils ont assisté à la violente dispute qui l’a opposée à sa sœur, et sont contaminés par la colère, ou fâchés à leur tour –, l’atteste. Afin de changer l’état d’âme de ses haricots courroucés dans l’objectif qu’ils s’attendrissent et se laissent pénétrer par l’eau, Tita modifie son propre état d’âme : hérité de Nacha, sa mère de substitution indigène, son savoir empirique en matière de cuisine (et de sorcellerie) l’incite à travailler par la pensée sur la matière émotionnelle de sa propre psyché : en s’efforçant – par le truchement de la remémoration d’événements heureux du temps naguère –, de substituer dans son esprit l’amour à la haine afin que par contagion ses légumineuses se réconcilient avec l’eau, elle applique un savoir qui est, au premier chef, une pratique : il intègre des ruses, des méthodes, des techniques qui lui permettent d’orienter son action dans le sens désiré (cuire des haricots) afin d’atteindre son objectif (nourrir une tablée). Ce savoir pragmatique relève de l’idolâtrie qui, traditionnellement, “propose des ripostes qui vont [...] rétablir la joie, la tranquillité, le repos [...]. Elle dit les sentiments à ressentir, énonce les états à traverser dans des contextes [...] courants [...]. Elle sait aussi épouser les aléas du comportement humain en conjuguant et en articulant des actes, des sensations et des sentiments, en proposant et même en imposant des façons de ressentir et de réagir”.¹⁷ Parce qu’il se fait l’écho de la répercussion néfaste des manifestations de la violence humaine sur des objets en apparence inanimés, et de la nécessité où est l’homme de se concilier leurs bonnes grâces s’il espère en obtenir quelque chose¹⁸, cet épisode par excellence illustre les représentations premières qui touchent aux rapports entre les êtres et les choses, entre l’animé et l’inanimé. Pour la mentalité archaïque, querelles et colère stimulent l’action des énergies malignes par contagion et sympathie, et partant nuisent au bon déroulement d’opérations et d’entreprises autour desquelles la vie quotidienne s’organise :

[Dans les îles Fidji], le chef de la famille priera instamment tous ses membres de se vouloir du bien les uns aux autres, et de ne pas avoir de querelles dans la tribu ; [...] s’il y avait des querelles, la pêche ne pourrait pas être heureuse. [...] À Lébak, de nombreuses cérémonies accompagnent la récolte de vin de palme. Pour assurer le succès de l’opération, il faut

aussi éviter les querelles. “L’homme ne doit pas se disputer [...]. Car si son état d’esprit est troublé, cela retentit sur le vin de palme : le suc se gâte ou cesse de couler”. M. A. C. Kruyt a relevé des faits du même genre à Célèbes. “Quand on va chercher l’argile pour fabriquer des pots, il ne faut pas qu’il y ait de dispute à ce sujet. [...] Car la mauvaise disposition où l’on est mis par la dispute produit un effet nuisible sur l’argile. De plus, en se disputant on parle haut et avec violence : l’influence magique de la voix a un effet paralysant sur la force magique de l’argile qui devient incapable de prendre la dureté nécessaire à un pot”.¹⁹

Après la violente querelle qui l’a opposée à Rosaura, Tita ne recouvre pas instantanément la paix de l’esprit : “son état d’esprit est troublé, [et] cela retentit sur” la cuisson des haricots qu’elle aimerait accommoder afin de pouvoir faire, grâce à un bon repas, honneur à ses hôtes. “La mauvaise disposition” où elle est mise “par la dispute produit un effet nuisible sur” la cuisson de ses légumineuses ; à moins que ce ne soit “l’influence magique de la voix” de sa sœur et de la sienne propre – qui portèrent “haut et avec violence” leur colère respective – qui a eu “un effet paralysant sur la force magique” des haricots devenus inaptes à se laisser ramollir ou attendrir par l’eau. En se déchaînant dans la cuisine de Tita, la violence a rompu l’équilibre nécessaire au bon déroulement de l’activité culinaire : la cuisinière sorcière doit désormais le rétablir – neutraliser la mauvaise influence exercée par les passions négatives – en faisant triompher, par la seule force de sa psyché, l’amour (et les énergies fastes dégagées par ce puissant sentiment), dans l’athanor qu’est sa cuisine (elle y doit transmuier les énergies haineuses en énergies amoureuses²⁰).

C’est à des fins mystiques que Citlali – la femme aztèque dont un conquistador massacra la progéniture – met en application la loi du talion : en répondant à la violence dont elle est la victime par une violence identique, elle restaure l’équilibre du cosmos et son propre équilibre simultanément rompus par cette agression, ou annule la souillure – l’actualisation du sacré maléfique – provoquée par la transgression²¹. Parce qu’à l’instar de la violence, l’amour a le pouvoir d’annuler la violence et de rétablir l’équilibre qu’elle brisa (et parce qu’il est un sentiment cosmique créateur d’équilibre), Tita substitue des pensées qui en sont colorées, à des pensées où fermentent le ressentiment et la détestation : seule l’harmonie peut permettre à son art d’ensemencer l’harmonie dans les coeurs (des mets cuisinés dans l’amour sont une médecine apte à transfigurer les plus défavorables dispositions). Dans les deux cas, les actions de ces femmes se font l’écho de l’action du “*curandero* préhispanique [...] [dont l’] intervention s’inscrivait dans le contexte d’une cosmogonie, d’une quête des équilibres rompus”.²² Une quête

des équilibres qui caractérisait la vie des peuples amérindiens soucieux de préserver l'harmonie avec la Nature dont les manifestations visibles et sensibles étaient pour eux les signes d'une réalité plus profonde.

Que Tita communique dans sa cuisine avec les forces de l'au-delà (avec Nacha ou avec l'esprit de ses ancêtres spirituels), et que ses dispositions affectives dégagent des énergies fastes ou néfastes qui influent par le truchement de sa cuisine sur le comportement de ceux qui la consomment, "sont autant de signes à lire qui relient la maison" et, plus précisément, la cuisine, "à l'univers du cosmos". Que l'activité culinaire permette d'expérimenter le sacré, de réactualiser d'antiques savoirs et pratiques qui relient l'individu et la communauté aux forces cosmiques, rend compréhensible le fait que "l'idolâtrie ait mieux résisté dans le cadre domestique où elle parvient à conserver un accrochage constant à l'environnement immédiat".²³ L'enracinement à la fois social et cosmique de la gastronomie se rend sensible dans son pouvoir de relier entre eux les êtres humains, de les relier à leur passé, à leur mémoire, à leur histoire et aux forces cosmiques sur lesquelles, conscients ou non, ils agissent, et qui exercent sur eux une action. Cette conception trouve notamment un écho dans les sociétés amérindiennes traditionnelles pour lesquelles "chaque geste – tuer un gibier, enfouir une graine, tanner une peau, monter une tente, cuire un repas – entrait [et faisait entrer en relation] avec les forces agissantes de la vie".²⁴ Indice de sa participation au sacré, de son statut d'intermédiaire entre les sphères du naturel et du surnaturel, Tita souille les aliments qu'elle cuisine en y laissant infuser malgré elle ses affects néfastes (et par contagion souille ceux qui les mangent) : forces cosmiques, ou énergies mystiques qui agissent matériellement et dynamiquement sur le sensible, ses affects la relient aux autres, à sa propre mémoire et aux esprits de ses ancêtres (qui représentent la mémoire collective).

Au contact d'objets où le matériel et le spirituel sont unis – quoiqu'ils soient ontologiquement séparés : la force spirituelle est distincte de la matière –, au contact d'objets animés ou toujours susceptibles de l'être, les dispositions négatives, et les appétits violents des protagonistes se transforment en forces incontrôlables qui exercent une action néfaste sur ceux qui les entourent. Mets cuisinés par une sorcière ou pierres d'un sanctuaire, les objets sacrés sont le lieu de la transmutation de la violence humaine en violence transcendante, les véhicules d'une puissance qui affecte / infecte aussi bien ceux qui ont provoqué son éveil que ceux qui en sont innocents. En illustrant la participation mystique des êtres humains et animaux²⁵, vivants ou morts²⁶, des lieux qui constituent des champs de forces

aux qualités particulières (cuisine et pyramide) et des objets en apparence inanimés²⁷, de la sphère du surnaturel – et en signifiant qu’à ce titre, ils sont susceptibles d’exercer une influence soit positive, soit négative sur ce qui les entoure (de porter bonheur ou malheur) – L. Esquivel se fait l’écho de représentations caractéristiques des cultures amérindiennes et, plus largement, des sociétés premières dans lesquelles la notion d’environnement recouvre aussi bien les vivants et les défunts humains qu’animaux, les entités supra-sensorielles et les configurations du paysage familial et du cosmos.

Dans le premier chapitre de *La ley del amor*, les énergies nocives (émânées des pierres de la pyramide) qui infectent Rodrigo et ceux qui l’environnent *sont* sa propre violence ; dans *Como agua para chocolate*, les forces maléfiques qui contaminent de façon passagère ou mortifère ceux qui ingèrent les aliments (devenus sacrés) qui les véhiculent *sont* la violence affective de Tita. Dans les deux cas, la souillure (la violence sacrée) relie “les forces, les êtres et les choses”, et rappelle que

[l’un] des axes majeurs de l’idolâtrie [est] la dépendance absolue des personnes et du monde, [...] que les mailles de l’idolâtrie s’emploient, sans s’embarrasser de discours, à relier inextricablement les individus entre eux et les hommes aux forces cosmiques. [...] Gonzalo Aguirre Beltrán a souligné l’importance cruciale de la notion de dépendance dans l’étiologie nahua des maladies. Sans doute conviendrait-il de l’étendre à la perception que les Indiens nourrissent du monde qui les entoure et dont ils font un entrelacs d’influences, d’échanges ou de conflits entre des puissances divines anonymes, [...] ou identifiables [...], entre des sorciers, des guérisseurs, des parents ou des voisins... [...] Dans ces réseaux denses et homogènes, l’individu et le groupe trouvent la garantie de leur cohésion et de leur interdépendance que paradoxalement les crises et les conflits ne font que mieux réaffirmer.²⁸

Chez L. Esquivel, crises et conflits, rivalités, rapports de pouvoir, cruauté et vengeance scellent l’union et la désunion de personnages mystiquement solidaires : la violence dont Citlali est victime rompt son propre équilibre, l’équilibre cosmique, celui du responsable de l’ouverture du cycle des violences et de son entourage ; et la violence dont Mamá Elena fait preuve envers Tita contamine d’autres êtres – les souille à travers le véhicule de la nourriture cuisinée par sa fille –, et l’infecte en retour. Que Tita souille de sa propre violence émotionnelle métamorphosée en forces métaphysiques ceux qui goûtent à ses mets – et provoque en eux des malaises physiologiques – rappelle de façon métaphorique la solidarité organique de l’individu et du groupe telle que la vivent et se la représentent les sociétés traditionnelles. L’ingestion des états d’âme de Tita par ceux qui dégustent ses plats

revêt un caractère anthropophage : ingérer sa substance émotionnelle et affective revient à ingérer sa force, le principe de vie qui l'anime ou l'essence de son être²⁹. Ce cannibalisme gastronomique est teinté d'érotisme dans la scène où Pedro savoure avec délices *Les cailles aux pétales de roses* amoureusement cuisinées à son intention par Tita : à travers ce plat raffiné, il incorpore avec une infinie volupté l'être – l'esprit et la chair – de la femme après laquelle il soupire, et qui s'y est dissoute, semble-t-il, corps et âme.³⁰

La souillure que Rodrigo contracte en manipulant des pierres interdites affecte ses proches : la contagiosité de la violence rend manifeste la solidarité tant mystique que physique de tous les membres du groupe. En identifiant la violence à une énergie qui relie les hommes pour le pire et pour le meilleur, qui les fait entrer en correspondance avec le sacré, et qui leur permet d'intégrer d'autres sphères de réalité, L. Esquivel place les affects (et plus particulièrement les passions de l'amour et de la haine) au cœur du rapport noué par l'individu avec autrui et avec l'univers. À travers sa réappropriation des représentations premières de la souillure et de la contagion mystiques – et, plus largement, de cosmovisions qui défendent l'interaction et l'interdépendance de la partie et du Tout, de savoirs oniriques qui réfléchissent “un univers où tout est relié, où tout meurt et renaît dans un échange incessant de vibrations et d'énergie”³¹ –, elle rappelle que la violence faite à l'un est violence faite aux autres, au monde et à soi-même (Rodrigo, Rosaura et Mamá Elena éprouvent de façon exemplaire les rigueurs de cette loi universelle – de la “Ley del amor”).

Dans ces romans, les représentations des peuples amérindiens et, plus largement, des sociétés premières (notamment eu égard à la violence mystique) sont donc objectivées, et cette objectivation recouvre leur valorisation positive : dans les univers que L. Esquivel imagine, les indigènes (Citlali, Nacha et Luz del amanecer) connaissent les lois qui gouvernent invisiblement le monde – et les sphères de réalité suprasensible –, et sont des personnages essentiellement positifs. L'écrivaine objective la “réalité autochtone, c'est-à-dire” que loin de la présenter comme “un champ indigène des possibles et du vraisemblable”, elle la présente dans son identité ou dans sa connaturalité avec le réel : “cette réalité se fonde sur une approche spécifique de l'espace et du temps, de la personne humaine et du divin, des liens entre les êtres et les choses. Une réalité construite sur une perception et une interprétation du réel qui n'est pas la nôtre, pas plus qu'elle n'était celle du clergé catholique”³². De fait, les Espagnols du chapitre premier de *La ley del amor* ont des difficultés à s'implanter sur le territoire mexicain –

un territoire saturé de forces mystiques – parce que leur perception et leur interprétation du réel diffèrent de celles des Indiens dont le sacré païen est la “réalité objective”. Analogiquement, dans *Como agua para chocolate*, l’ordre du monde transparait au travers de phénomènes mystiques qui ressortissent au sacré païen : les phénomènes que l’idolâtrie désigne et recouvre y “correspond[ent] à l’expérience individuelle et collective”, quand le “produit” de cette expérience se “confond avec la représentation du corps social, avec les exigences de la vie matérielle et les impératifs de la production et de la reproduction”³². En consommant les mets préparés par Tita – et imprégnés par ses dispositions métamorphosées en forces surnaturelles fastes ou néfastes –, son entourage entre en contact, de façon individuelle ou collective, avec l’immatériel exprimé par l’idolâtrie ; en communiquant avec l’esprit de ses ancêtres indigènes (Nacha et Luz del amanecer incarnent son ascendance spirituelle et affective, et non pas biologique), et avec le fantôme malfaisant de sa mère, Tita alimente et consolide ce lien avec le surnaturel qui fait d’elle un être à part dans la société, un être sacré car doté de bien dangereux pouvoirs. L’idolâtrie recouvre des savoirs et des pratiques qui permettent d’agir efficacement sur les êtres et les choses, ou de contrôler la violence d’événements indésirables ; son “produit” consiste en des conseils pragmatiques qui proposent “des modèles de conduites à tenir, de marches à suivre, de sentiments à éprouver”³⁴ afin de se soustraire, autant qu’il est possible, à la violence d’événements contingents et non désirés ; “produit[s]” de l’idolâtrie, certaines ruses et techniques (qui permettent, par exemple, de cuire des haricots dont l’esprit s’y refuse), répondent pratiquement “aux exigences de la vie matérielle”. Ce mode d’action magique sur le réel recouvrant des règles (du rituel au mode d’emploi) qui possèdent un caractère plus ou moins ésotérique, apparaît dans les récits de L. Esquivel “confond[u] avec la représentation du corps social” mexicain, puisqu’il y est associé aux femmes indigènes : Citlali neutralise la souillure de la transgression (l’activité des forces maléfiques), ou restaure l’équilibre du cosmos brisé par la violence injuste en appliquant la loi du talion ; et Nacha transmet à Tita les règles qui permettent d’agir magiquement sur le réel que représentent les aliments et la fonction nutritionnelle³⁵ (à travers eux, Tita agit magiquement sur autrui et le monde). Quant au savoir et aux pratiques de l’Indienne Kikapú, ils témoignent de ce qu’entre autres techniques, l’idolâtrie passe par “celles de la cure pratiquée par le guérisseur”, et confirment “la difficulté de prétendre distinguer rituel, magie et procédure matérielle”³⁶.

Dans ses romans, l’écrivaine valorise la relation mystique que nouent les

civilisations premières avec leur environnement et avec l'univers en objectivant le sacré païen (ce réseau dense, labile et complexe de vibrations, d'énergies, d'influences, d'intentions bénéfiques ou maléfiques exprimées par des hommes, des esprits impersonnels ou des dieux personnifiés), et en campant des Indiennes qui, instruites de son occulte vérité, représentent de nobles vertus, des valeurs positives et des savoirs immarcescibles. Elle y fait œuvre d'anthropologue puisque sa représentation de conceptions amérindiennes – notamment afférentes à la connaturalité des affects ou des émotions et des énergies mystiques qui envoûtent – est fidèle à leur réalité anthropologique.³⁷

Dans *Como agua para chocolate*, L. Esquivel illustre la “loi de participation” qui, selon Lucien Lévy-Bruhl, constitue l'un des traits les plus caractéristiques de la mentalité archaïque, au sens où elle représente la participation mystique de l'héroïne (une cuisinière alchimiste et sorcière) aux mets qu'elle concocte sous l'empire des plus divers états affectifs : loin de se limiter à la périphérie de son corps, sa personne s'étend aux objets gastronomiques qu'elle crée et qui sont ses appartenances. En illustrant sa participation mystique à ses appartenances – et, par contagion, à tous les êtres qui entrent physiquement en contact avec elles –, la romancière fait siennes d'antiques représentations et des savoirs mythiques qui mettent en valeur la continuité essentielle des êtres vivants et des choses : dans le monde onirique de l'homme issu des sociétés traditionnelles, tout est fluide et tout est possible, en d'autres termes, tout communique et tout est lié. En représentant la circulation de l'énergie émotionnelle et mystique³⁸ entre des êtres animés et des matériaux qui le deviennent, elle laisse entendre que la séparation entre le sujet et l'objet est un artifice de la raison positive qui ne satisfait pas à notre soif origininaire d'intimité avec le monde, ou de disparition dans un Tout englobant. En réactualisant d'antiques modalités d'appréhension du cosmos, et des représentations fort anciennes du rapport physiquement noué avec lui, elle rappelle que les traits particuliers ou dominants de la mentalité archaïque (au premier rang desquels, la participation et l'affectivité mystiques telles que L. Lévy-Bruhl les a définies) survivent – quoique bâillonnés par le “conscient rationnel” – dans notre psychisme actuel, et influencent encore, à de nombreux égards – et sans doute même à notre insu –, notre saisie du monde.

NOTES

1. « La grandeur et l'essence du roman latino-américain sont étroitement liés au concept de conscience historique » (Adalberto Dessau cité par Luisa Ballesteros Rosas, *La femme écrivain dans la société latino-américaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 155). Dans *La ley del amor*, L. Esquivel représente seulement la dimension de viol, d'invasion et d'exploitation revêue par la conquête du Mexique.
2. « En el realismo mágico ya no se ocultan los elementos de ficción añadidos a lo observado, sino que se presentan bajo la forma de una subestructura –mítica– [ainsi des forces surnaturelles qui prennent possession des protagonistes] que subraya el significado de lo no-mítico [la réelle contagiosité de la violence]. No se trata de simple fantasía, sino de la adición a la narrativa de una dimensión más honda que enlaza, e incluso aúna, lo “subjetivo” [le rêve, le sentiment ou la croyance dans l'existence d'un autre niveau de réalité] y lo “objetivo” [le haut pouvoir de contamination, de destruction de la violence] » (Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p.82).
3. L'identification de Citlali et de la déesse de la Haine /de la Vengeance, les énergies mystiques ou le *mana* des pierres de la pyramide qui ensorcellent le sacrilège, les pouvoirs de magicienne de Tita et les forces métaphysiques qu'elle infuse en sa nourriture, « todos son “elementos añadidos” no-realistas, que, sin embargo, expresan, de una manera particularmente eficaz », la réalité du pouvoir qu'a la violence de gangrener tous les membres d'un groupe, ou le savoir de la contagiosité redoutable de l'appétit de nuisance.
4. Marie-Hélène Fraïssé, *Indiens*, Paris, Éditions du Chêne - Hachette Livre, 2004, p. 131.
5. Laura Esquivel, *La ley del amor*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995.
6. Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 220.
7. Dans le Mexique imaginaire du chapitre premier de *La ley del amor*, il en va comme « chez les *nahua* actuels de la Sierra d'Orizaba », qui attribuent la maladie « à quatre causes possibles » ; l'une de ces causes consiste dans « les «airs», en espagnol *aires*, en nahuatl actuel de la Sierra de Zongolica *elhigatl cocoliztl*, «airs de maladie», «influences néfastes et invisibles qui errent autour des humains, surtout la nuit» (Jacques Soustelle, *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*, Paris, Hachette, 1955, p. 272-273).
8. Laura Esquivel, *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*, Madrid, Mondadori España, 1990.
9. Cf. *Ibid.*, p. 108-109.
10. « [Intenta A. Chaverri una lectura de *Como agua*] a la luz de algunos de los rasgos que conforman la llamada *literatura carnavalesca*, según la define Mijaíl Bajtín en su estudio sobre la obra de François Rabelais. [...] [Los rasgos de lo carnavalesco son :] la presencia de “lo inferior corporal”, la supremacía de los sentidos oler, gustar y tocar, la exageración, lo escatológico, lo erótico, lo irracional y lo grotesco [la deformación grotesca] » Amalia Chaverri, “*Como agua para chocolate*. Transgresión de límites / reivindicación de espacios”, *Kañina*, Vol. XIX (1), 1995, p.63 ; 69 ; 70.
11. M. H. Diéterlen, *La médecine et les médecins au Lessouto*, Paris, 1930, p. 27.
12. À l'instar des Espagnols du premier chapitre de *La ley del amor*, Mamà Elena et Rosaura sont les fourriers du désordre et de la violence ; elles partagent avec les conquistadores l'ignorance des lois mystiques qui régissent leur environnement, et la destinée de ceux pour qui cette ignorance est fatale.
13. Lucien Lévy-Bruhl, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Paris, PUF, 1963, p. 57 ; 61.
14. Serge Gruzinski, *op.cit.*, p. 218-219.

15. *Ibid.*, p. 219.
16. «En estrecha relación con el contexto geográfico que generó et texto, la presencia de lo prehispánico surge, desde el título, con la palabra CHOCOLATE (Del mejicano *chocolatl*, de choco, cacao, y *latl*, agua), producto autóctono de este continente. De igual manera, lo prehispánico está presente en la recuperación de recetas. A nivel simbólico, *lo culinario-prehispánico* ejerce el poder por medio de su personaje principal : “Tita era el último eslabón de una cadena de cocineras que desde la época prehispánica se habían transmitido los secretos de la cocina de generación en generación”. Sin embargo, lo prehispánico permanece, pues al final del texto cuando se cumple el ciclo Vida / Muerte, no fue destruido por el fuego ; más bien, cual Ave Fenix resurgió de sus cenizas y quedó como testimonio de todo lo que Tita simbolizó en la vida. Se cierra el texto : “Tita, mi tía abuela, seguirá viviendo mientras haya alguien que cocine sus recetas”. [...] El espacio de *lo prehispánico* representado especialmente por *el contexto culinario* [...] es un texto- documento que recupera el espacio de la tradición. Además, como conformador de imágenes, al introducir el léxico de la cocina, los procedimientos metafóricos llevan la marca de los productos alimenticios de nuestro continente. En ambos casos, está presente la recuperación de lo autóctono» (A. Chaverri, *op. cit.*, p. 73 ; 74).
17. S. Gruzinski, *op. cit.*, p. 219.
18. « L'imprécation brise la rêverie. Dans l'alchimie, elle signe un échec. Quand il faut éveiller les puissances de la matière, la louange est souveraine. Souvenons-nous que la louange a une action magique. C'est évident en psychologie des hommes. Il doit donc en être de même dans une psychologie de la matière qui donne aux substances des forces et des désirs humains » (Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, Quadrige, 1993, p. 62).
19. Lucien Lévy-Bruhl, *op. cit.*, p. 42 ; 46.
20. Dans *La ley del amor*, «la encargada de estos menesteres» - «transmutar la energía del odio en amor antes que salga del cuerpo» - «era la Pirámide del amor» (p. 194).
21. Dans les sociétés archaïques, la violence réciproque a pour fonction de neutraliser la souillure provoquée par une infraction : la violence la plus redoutable, ou celle qu'il convient à tout prix de conjurer, est la violence mystique (et ses effets physiques). En annulant les expressions métaphysiques du mal (et ses conséquences concrètes), la vengeance œuvre « à la restitution de l'état qui a été troublé par la violence ou le tort commis », et permet donc la résolution de la crise. Dans ce sens, elle est un bien substitué au mal, une violence bénéfique qui lave, ou qui purifie de la violence destructrice. En neutralisant les influences délétères émanées de l'acte violent – des influences qui témoignent du pouvoir qu'un acte isolé de violence a d'ébranler l'ordre du monde – le châtement balaie « toute trace de la lutte », fait table rase du passé, ou restitue « l'état d'avant la souillure ». « (Eil pour œil, dent pour dent. Le talion a ainsi », pour les cultures archaïques, « une signification et une vertu surtout mystiques » (L. Lévy-Bruhl, *op. cit.*, p. 507 , 504).
22. S. Gruzinski, *op. cit.*, p. 230.
23. *Ibid.*, p. 226.
24. M. H. Fraïssé, *op. cit.*, p. 17.
25. Cf. l'épisode de *Como agua para chocolate* (p. 232), où les poules sauvagement s'entre-tuent et finissent, dans un tourbillon, happées par la terre, parce qu'elles ont mangé des morceaux de *tortilla* manipulés par Tita lorsqu'elle se prenait violemment de bec avec sa sœur, et formait le voeu de la voir avalée par la terre (ces morceaux de *tortilla* sont ensorcelés, au sens où Tita y a infusé sa colère et ses pensées malveillantes).
26. Après sa mort, Nacha se transforme en ange gardien de Tita - Luz del amanecer, la défunte grand-mère de John Brown, lui apparaît littérairement et communique avec elle au-delà de la parole et des mots ; post mortem, Mamá Elena se convertit en fantôme malfaisant et vindicatif.
27. L. Esquivel revisite *l'animisme*, cette forme de religion pratiquée par les peuples

- premiers pour qui rien n'est réellement inanimé : toute la nature (plantes, pierres, fleuves, sources, montagnes, soleil, lune, vents, orages ...) se trouve animée par des esprits particuliers possédant des qualités supérieures à celles de l'homme. Ils sont adorés comme des puissances, dont l'homme à la fois recherche l'appui, et redoute la colère. L. Esquivel revisite uniment *l'animatisme* : si l'animisme est la croyance en des êtres surnaturels invisibles existant dans des animaux, des végétaux ou des choses, la croyance au *mana*, qui ne personnalise pas de telles forces, se nomme, en ethnologie, animatisme. Certains éléments de la nature (êtres vivants ou objets) possèdent le *mana*, qui est la manifestation, en bon ou en mauvais, d'une sorte d'énergie communicable à l'homme par la matière (Rodrigo est infecté par l'esprit ou par le *mana* des pierres de la pyramide, et les hôtes à la table des De la Garza, par le *mana* de Tita).
28. S. Gruzinski, *op.cit.*, p. 220, 221.
29. Rappelons que dans nombre de sociétés archaïques (et notamment dans les sociétés de la Méso-Amérique), la croyance dans le *mana* – dans cette force spirituelle, invisible mais efficace – était une cause de cannibalisme, puisque dévorer un ennemi était le meilleur moyen de s'approprier son *mana*.
30. Cf. *Como agua*, *op. cit.*, p. 41.
31. M. H. Fraïssé, *op. cit.*, p. 131.
32. S. Gruzinski, *op. cit.*, p. 223.
33. *Ibid.*, p. 222-223.
34. *Ibid.*, p. 217.
35. Cf. *Como agua*, *op. cit.*, p. 153.
36. S. Gruzinski, *op. cit.*, p. 222. Cf. *Como agua*, *op. cit.*, p. 83.
37. À titre d'exemple, ce témoignage oral d'Elva Stands In Timber, ancienne de la tribu Cheyenne dans le Montana:
 « Et là, on commence à parler de notre culture, de la manière de vivre une bonne vie, comment être une bonne personne ; [les anciens] parlaient d'aimer, de s'aimer les uns les autres, de ne pas se disputer. [...] Et pour commencer, on enseigne aux femmes ou on enseignait, quand j'ai commencé à faire notre pain traditionnel [...], [qu'] il faut se sentir bien, avoir des sentiments positifs, [qu'] il ne faut pas être en colère quand on fait la cuisine, parce que la colère va affecter les gens qui mangent si on cuisine. [Ma grand-mère faisait la cuisine, et elle me disait :] si tu ne te sens pas bien, ne cuisine pas, laisse quelqu'un d'autre le faire à ta place. Et j'ai grandi avec cela. Il faut se sentir bien quand on fait la cuisine. Et c'est pareil pour le perlage, quand on fait des travaux de perlage [...]. Mon père était un homme âgé, [...] et il nous disait : vous serez les seuls à être ensemble quand nous serons partis, il faut, restez ensemble. Ne vous disputez pas. [...] Soyez bons les uns pour les autres ».
 (Témoignage oral extrait de : «Chamanisme et spiritualité», quatrième d'une série de dix émissions radiodiffusées : *Les mondes amérindiens: à l'écoute des peuples premiers d'Amérique du Nord*, par MarieHélène Fraïssé, France Culture, août 2004).
38. Cette énergie qui relie entre eux tous les phénomènes, qu'ils soient animés ou inanimés, est la violence (violence fluidique et quasi substantielle) qui peut contaminer et gangrener tous les membres d'un groupe (un processus sacralisé dans les sociétés archaïques) : dans *Como agua para chocolate* et dans le chapitre premier de *La ley del amor*, l'affect est la puissance contaminante, la force (soit bénéfique, soit maléfique) qui infecte les hommes, modifie leur comportement et parfois leur destin. En remémorant que le sacré sous son aspect le plus archaïque – à savoir les émanations et les influences qui envoûtent – est la substance des émotions, des passions, des désirs qui prennent parfois collectivement et dangereusement possession des hommes, L. Esquivel fait siennes les représentations de sociétés où l'apparente discontinuité du monde matériel cache la continuité essentielle de ses formes transitoires.

RUPTURES DANS LE SAVOIR, AUTRE SAVOIR

CAMILA HENRIQUEZ UREÑA, LE PARADOXE ENTRE POUVOIR ET SAVOIR

Fátima Rodríguez

(Université de Toulouse-Le Mirail)

De la petite dizaine de langues qui composent l'ensemble roman, l'espagnol garde l'étrange privilège de cultiver le plus grand nombre de termes renvoyant à l'idée de *pouvoir* ; une idée larvée dans l'essence sémantique des mots, ou inscrite dans leur signifiant sous forme de vestiges que l'on dirait rétifs à l'usure naturelle. Ainsi, *Poder, poderes* (*casarse por poderes*, se marier par procuration), *poderío* (aussi bien la force du taureau que les biens-fonds, la manifestation de la richesse matérielle de l'homme), *posesión, pujanza, empuje, potencia, poderoso, apoderar, apoderado, pudiente, potente, potentado, poderdante, poderhabiente, poderdatario, imperar, prepotencia, potestad, potestativo, potísimo, dominio, imperio* (toutes des manifestations au plus haut degré de l'hégémonie, de la suprématie), *potenciar* (favoriser, augmenter, promouvoir). Ils seront rejoints par une longue suite d'expressions idiomatiques, *a poder de* (à force de), *poder disuasivo* (force de frappe), *dar poder* (habiliter quelqu'un), *de poder a poder* (à égalité), *obrar en poder de* (avoir entre ses mains)... qui font les délices de la bureaucratie et provoquent quelques maux de tête chez les traducteurs.

Le vaste champ du pouvoir couvre ainsi, dans cette langue coloniale exportée et largement pratiquée Outre-mer, des domaines divers qui vont de la politique à l'armée, de la médecine à la tauromachie, du droit civil aux limites toujours diffuses du non-droit.

Or *Pouvoir* et *Savoir*, ou plutôt leurs résolutions hispaniques *Poder* et

Saber, risquent de sombrer dans un océan d'arguments spécieux si l'on recourt à des acrobaties qui relient artificiellement la Philologie à l'Histoire. Et pourtant, ces deux notions sont indissociables d'une période historique bien concrète, celle où les destins de l'Amérique et de l'Espagne bifurquent définitivement.

A l'heure même où nous rédigeons ces lignes, Michelle Bachelet remporte les élections présidentielles au Chili et devient la troisième femme à la tête d'un Etat latino-américain, après le Nicaragua et le Panama¹, exceptions bien rares en presque deux siècles d'indépendances et de *caudillismos* propres à l'Amérique hispanique.

Par un curieux paradoxe, en parallèle avec cet épisode, réussite indiscutable dans l'histoire du féminisme d'Etat, la recherche européenne s'interroge sur les graves tensions qui traversent les mouvements féministes, déchirés "dans une véritable guerre des tranchées"², et clair reflet d'"un paysage éthique et politique sérieusement bouleversé"³.

Interroger les notions de *Poder* et *Saber* en les attirant vers l'Histoire, les mettre au service de l'œuvre d'une femme comme Camila Henríquez Ureña, à peine connue de nos jours, en dépit de son implication dans la société de son temps, trouve aujourd'hui un sens renouvelé à la lumière de ces succès politiques mais aussi de la désagrégation apparente de la pensée "féministe". Notre personnage (1894-1973) a vécu les grandes mutations latino-américaines et, aussi celles qui ont ébranlé l'Europe au cours de la première moitié du vingtième siècle. Elle aura participé de façon active à quelques tourmentes historiques, faisant de son concept de féminisme un acteur central des mouvements pour la paix à la veille des événements de 39, un axe de réflexion clé du texte de la Constitution cubaine de 1940, ou la force motrice de la réforme éducative issue de la révolution socialiste de 1959.

Une raison plus personnelle, si l'on peut dire, associe sa vie aux deux notions mises maintenant en regard : elle incarne le revers du tableau d'une famille qui avait connu le pouvoir de près, pouvoir fortement ancré chez eux à une certaine idée du savoir. Son père, grand érudit, professeur de médecine et président de la République Dominicaine du 31 juillet au 29 novembre 1916⁴, faisait partie d'une lignée de *próceres*, de grands hommes, formés en Europe, devenus guides intellectuels et politiques en quête d'une identité collective qui se voulait avant tout "américaine".

Sa mère, "poète nationale", ardente partisane de l'indépendance de son pays⁵, assied sur des bases littéraires les piliers de la jeune République ; positiviste et libérale, elle fonde l'école d'institutrices de Saint-Domingue en 1881. Son frère aîné Pedro est considéré comme l'un des maîtres de

cette pensée autochtone pour avoir tracé les supports conceptuels d'une utopie américaniste, projet qui trouve son expression dans son concept de *Magna Patria*⁶. Son frère le plus proche, Max, est l'un des penseurs les plus dynamiques de sa génération⁷. Ils auront tous exercé dans les domaines de l'édition et de l'enseignement, donnant une dimension sociale et politique à leurs connaissances. Ces personnages, personnages publics avant tout, deviendront, en somme, des paradigmes incontournables d'une pensée canonique transnationale de nature *orientadora*⁸.

Le savoir autrement pensé. Nouvelles orientations

Parler de Camila H. Ureña est en soi un paradoxe ; c'est aborder le travail conceptuel d'une écrivaine qui n'en fut pas une, d'une "poète anonyme", comme l'aurait très gentiment dit son oncle Federico⁹ ; d'une itinérante, d'une cosmopolite enracinée à vie sur le territoire insulaire des Caraïbes.

Camila (9 avril 1894-12 septembre 1973) naît à Saint-Domingue, mais des avatars personnels et politiques la déplacent très jeune à Cuba. C'est là qu'elle reçoit une grande partie de sa formation intellectuelle, dirigée vers la philosophie et la pédagogie, et couronnée par une thèse dans chacune de ces deux disciplines. Elle poursuivra ses études aux États-Unis à partir de 1916, dans les universités de Columbia et Minnesota, et en Europe, à la Sorbonne, entre 1932 et 1936¹⁰. Installée à La Havane cette même année, elle participe très activement à la fondation de l'Association hispano-cubaine de culture et occupe la vice-présidence du *Lyceum*, principale tribune des intellectuels cubains et des Espagnols qui, opposés à la proclamation du régime fasciste en octobre 1936, fuient leur pays et trouvent refuge dans l'île.

Son activité se répartit entre l'enseignement, la promotion culturelle et les actions sociales, comme le montrent les comptes rendus de sa participation à la fondation du 3e Congrès national féminin, en 1938, à La Havane, ou bien son rôle à la présidence de l'Union nationale de femmes de Cuba, qui donnera lieu à un événement essentiel dans l'histoire du féminisme latino-américain de l'Entre-deux guerres. Il s'agit du Congrès national de femmes cubaines (18-23 avril 1938), établi sur la base des principes intégrateurs des différentes forces féminines, une initiative qui a permis de résoudre sur place les graves tensions internes des déléguées¹¹.

L'essentiel de ce congrès s'orientait vers "une radicalisation des travaux sur la constitution de 1940 en faveur des classes les plus défavorisées socialement et économiquement parlant, et en particulier en faveur des

femmes”¹², que Camila a toujours considérées par ailleurs comme faisant partie du prolétariat.

Entre 1942 et 1958, elle occupe la chaire de Langue et littérature espagnoles du Vassar College.

C’est précisément en 58 qu’elle prend sa retraite et retourne à Cuba pour participer à la réforme du système éducatif de la période révolutionnaire. De 1962 jusqu’à sa mort, survenue à Saint-Domingue en 1973, elle prendra diverses responsabilités à l’Ecole des Arts et des lettres de l’Université de La Havane, sans jamais abandonner son travail d’enseignante.

Il faut dire que, au-delà de toutes ces activités, au-delà de ses prises de position politiques, elle a su conserver soigneusement l’héritage intellectuel de sa famille : trois mille documents du patrimoine Henríquez Ureña, et huit cents de sa production personnelle. Ces derniers représentent environ dix mille pages de texte manuscrit ou dactylographié sur des supports divers, de la petite fiche où figurent ses innombrables notes, au brouillon rédigé au hasard d’un voyage sur une feuille empruntée dans un hôtel ; de la conférence minutieusement corrigée à l’improvisation d’un enregistrement radiophonique. Ils sont tous précieusement gardés dans le fonds Henríquez Ureña de l’Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de La Havane, sous le regard tutélaire de leur conservatrice Marcia Castillo Vega.

Les documents d’une anonyme

De toutes ces pages, seule une infime partie a été publiée : six conférences ont été éditées, en 1982 par Letras Cubanas et en 1994 par le ministère de la Culture de la République Dominicaine ; un recueil d’essais littéraires, *Invitación a la lectura. Notas sobre apreciación literaria*, a été publié pour la première fois par l’Instituto Cubano de Superación Educacional, en 1964, et une vingtaine d’années plus tard par la maison d’édition Taller de Saint-Domingue.

Un reclassement de son fonds personnel en fonction des problématiques abordées¹³ nous dévoile les préoccupations majeures qui sous-tendent l’oeuvre de Camila Henríquez Ureña.

Documents sur l’apprentissage et l’enseignement littéraire et linguistique. Méthodologie, jugement et interprétation. Jugements littéraires; le lecteur commun, son importance. Elle systématise les “phases de la réception” de la littérature, en les adaptant aux cycles de l’apprentissage, de l’école primaire à l’université. Le parcours commence par les auteurs classiques de la

“littérature universelle” et finit par les contemporains. Il faut préciser qu’elle a aussi été l’une des premières à travailler sur l’oeuvre de Josefina Ludmer, Silvina Ocampo ou Helena Quiroga.

Sujets de société : la Femme, sujet social et objet littéraire ; la fonction sociale de la poésie, de la littérature ; l’Eglise ; évolution des sociétés et rôle de la Femme dans l’Histoire.

Tous ces textes furent écrits pour être présentés, c’est à dire exposés au gré des circonstances. La plupart de ceux que l’on pourrait qualifier d’une façon conventionnelle de féministes appartiennent à une phase de réflexion de Camila que l’on situera chronologiquement entre les années 30 et la première moitié des années 40 du vingtième siècle. Les dates coïncident curieusement avec le moment d’essor de cet «américanisme» que nous évoquions.

La deuxième caractéristique commune de ces documents est qu’ils rapportent tous une opinion personnelle sur ces divers sujets. Il est ici question d’“essais”.

Nous pouvons parler d’essai *contextuel*, car des problèmes tels que la Constitution ou la Guerre mondiale en germe ont été traités par Camila avec une grande ténacité, en faisant abstraction de la pensée “américaniste”, et de ce fait isolationniste, en vigueur. Ces questions sont abordées dans les textes suivants :

“La mujer ante el problema de la guerra y la paz”, discours prononcé le 7 novembre 1938.

“Discurso de apertura del primer congreso nacional femenino” à La Havane, 18- 23 avril 1939.

“Discurso ante la asociación de mujeres universitarias, Buenos Aires, 1941.

“Sobre la mujer”, 3 mai 1942.

“Palabras en la Sociedad de Mujeres Americanas”, New York, 1943.

“El educador de hoy frente al problema de la guerra y la paz del mundo” (non daté), dissertation présentée à La Havane pour l’Association des instituteurs.

Ces allocutions s’inscrivent dans la lignée d’un mouvement féministe européen très engagé contre la guerre, dont les premières manifestations datent du début du siècle dernier¹⁴.

De tous ces travaux, aussi vivants que péremptoires, présentés sous forme d’exposés, de séminaires, allocutions, cours, leçons magistrales, etc., le plus développé et définitif est son *Feminismo*, conférence prononcée à la Institución hispano-cubana de Cultura le 25 juillet 1939. Il s’agit, comme nous le disions, de l’un de ses très rares travaux publiés¹⁵.

Un autre texte le précède et nous en tracerons les grandes lignes, car il éclaire le binôme *poder-saber* dans l'Histoire de la Femme. Il s'agit de "La mujer y la cultura", discours lu dans le cadre des actions de propagande du Congrès national féminin, le 9 mars 1939¹⁶.

Le pouvoir pensé autrement

Ces documents sont consécutifs dans le temps et similaires dans leur but : aucun des deux n'a été conçu pour être publié. Il s'agit de simples allocutions prononcées à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Ils se lisent en quelque sorte l'un l'autre, et tous les deux relient les notions de "pouvoir" et de "savoir" à la problématique de la Femme, considérée comme *sujet social*.

Leur dénominateur commun est leur capacité à être définis en termes d'*action*, une sorte d'action transcrite : l'écrit n'est pas un but en lui-même, c'est un instrument au service d'une *praxis*, au sens que le marxisme a donné à cette notion et dans sa révision ultérieure de *théorie en acte*¹⁷. Le genre dans lequel ils ont été classés est aussi fonctionnel. Il est question ici d'essais.

Les propos de l'écrivain Rafael Virasoro peuvent nous éclairer sur ce choix générique :

Por de pronto,, es evidente que el ensayo, aunque es un *hacer* del hombre no lo es en el sentido de la *techné*, de lo que hoy llamamos técnica y arte. Sin duda, se puede referir a la técnica o al arte como su objetivo o su tema, pero no lo es él mismo. El ensayo es un *hacer*, pero en el sentido de la *poiesis*, es decir, lo que los griegos llamaban *hacer con palabras*.¹⁸

En effet, aucun des deux textes n'a pour prétention d'épuiser le sujet qu'il traite. L'exhaustivité n'est pas leur but, pas plus qu'une objectivité étayée sur des bases chronologiques précises. Il s'agit de projets panoramiques qui échappent aux lois du systématisme et du dogmatisme ambiant. C'est un discours qui, affranchi de toute date, arrive à donner une cohérence chronologique au problème posé : "Toute l'Histoire de la femme est une histoire de luttes inégales"¹⁹.

Dans ce cadre, le "Féminisme" est défini de la sorte :

El movimiento iniciado conscientemente por la mujer para mejorar su condición integral y que hoy se encuentra en vías de desenvolvimiento es lo que se ha llamado *feminismo*...El movimiento feminista ha sido consecuencia de procesos sociales que se están desarrollando implacable, fatalmente.²⁰

La position adoptée par Camila H. Ureña s’inscrit entre le féminisme rationnel et le féminisme social.

Son *Feminismo* commence ironiquement par une citation de *l’Assemblée de Femmes* d’Aristophane :

Las mujeres decidieron un día tomar las riendas del gobierno de los estados y desposeer de él a los hombres, en vista de su fracaso completo en esta gestión.²¹

Les premières lignes intègrent avec une grande désinvolture un intertexte comique, car la comédie constitue un “regocijado espejo de las costumbres del presente y burlesco vaticinio de las del porvenir”²².

Cet *incipit* comique ne saurait pour autant nous faire prendre à la légère le *problème féminin*, car :

El problema femenino se identifica con los problemas vitales de la humanidad actual.²³

A partir de là, le Féminisme est défini comme “le côté féminin” d’une question complexe, et son histoire comme l’expression d’une lutte entre des parties très inégales²⁴.

El problema vital de la mujer es doble : toda la historia de la Humanidad es historia de luchas.²⁵

Ces combats historiques sont expliqués par le rapport duel, non pas entre un sujet et un objet, mais entre deux sujets, deux *sujets sociaux*, dont l’un se trouve en situation de supériorité par rapport à l’autre.

Après avoir survolé l’Histoire de l’Humanité, en remontant à ce que l’on pourrait appeler “les grands âges”, la *voix relatrice* de l’essai finira par dresser un rapport sans complaisance de l’Histoire contemporaine, période qui connaît l’avènement d’un “troisième état social”:

El cristianismo organizado, poderoso en toda Europa, considera a la mujer como un ser impuro, que sólo reclusándose en el monasterio puede hacer olvidar su pecado por la plegaria, la humillación y la abstinencia.²⁶

Con Carlomagno, una nueva era de esclavitud comenzó para la mujer. Este emperador la puso bajo la tutela del gobierno, y a la muerte del monarca, esa tutela pasó a manos de los innumerables señoruelos de horca y cuchillo.²⁷

Pero cuando nuevos códigos se redactaron en el siglo XVI, la mujer quedó en la misma situación de inferioridad que antes, declarada impura, maléfica, incapaz de las cosas del espíritu y, por lo tanto, en perpetua minoría de edad y relegada a la rueca y a la aguja en el interior del hogar.²⁸

En el siglo XVII y XVIII permítase la mujer algunas tentativas por obtener la importancia intelectual, como lo prueban el hotel de Rambouillet y los salones de madame Necker. Pero las leyes no cambian fundamentalmente. No cambia el criterio de estimación de la mujer.²⁹

No es verdad que la maternidad haya sido respetada y protegida por sí misma. Lo ha sido bajo el contrato matrimonial.³⁰

Pero la mujer, en eso que podemos llamar su tercer estado social, de progenitora, sigue sometida. Todo varón es superior a ella. Su hijo es su amo y señor, después del padre y del marido.³¹

Dans ce parcours, marqué par l'invalidation permanente de la Femme en tant que sujet social, la notion de *Pouvoir* apparaît liée à l'idée de supériorité morale:

Podemos decir que la estimación de la mujer como ser humano comienza en Roma...Ese predominio moral es quizás lo único en que la mujer ha logrado en el pasado superar al varón.³²

Un tel itinéraire, diffus et discutible selon les lois les plus élémentaires de l'historiographie, met tout de même en lumière un fait majeur : l'existence d'un être social, la Femme, configurée à partir de *restrictions*, par opposition aux réalisations ou acquis, dès lors qu'elle a été exclue des processus historiques dénombrés dans l'essai. En effet, la Femme n'aura jamais été "...la productora de la riqueza, la fomentadora, su dueña o su distribuidora"³³

Faisant allusion au Congrès national féminin réuni à La Havane, le texte évoque la notion d'*invalidismo*:

No cambiará. No puede cambiar en pocos años la mentalidad que ha llegado a tal grado de invalidismo.³⁴

Les manques sociaux à gagner sont nombreux et scrupuleusement déclinés : émancipation économique, capacité juridique intégrale, droits politiques, possibilité d'accéder à l'éducation et révision des fondements sur lesquels repose la morale sexuelle.

Mais, dans cette longue série de ratages et d'insuffisances, l'essentiel est que "la mujer ... está consciente de ser una parte del engranaje social"³⁵

Ce qui passe impérativement par une prise de conscience du décalage entre la *réalité* sociale et l'abstraction juridique³⁶.

La época que nos toca vivir es la de derribar barreras, de franquear obstáculos, de demoler para que se construya luego, en todos los aspectos, la vida de relación entre los seres humanos.³⁷

Femme et pouvoir

1. La Femme, historiquement assujettie à des modèles de domination divers, renvoie d'elle-même une image contre nature :

La existencia de este estado de cosas nos indica que en la mujer no ha dejado de existir nunca el deseo de libertad y predominio...Por lo tanto, su sumisión no ha sido obra de su voluntad natural, como algunos pretenden, sino de la fuerza.³⁸

Les exemples, souvent renfermés dans les légendes, ne manquent pas:

Así vemos, en el gran poema épico de la antigua India, el Mahabárata, a la bella Drapandi, de ojos color de loto azul, esposa de los cinco hermanos Pandava, guerreros favorecidos por los dioses.³⁹

Por raro caso, en algunas razas en que las mujeres eran excepcionalmente vigorosas y escasas en número, la familia se organizó en torno a la mujer. Por ella se estableció la genealogía y los hijos le pertenecieron...⁴⁰

Pouvoir et Culture

Le document "La mujer y la cultura", conçu comme un texte de propagande à l'occasion du Premier congrès national féminin de Cuba, le 9 mars 1939, synthétise tout cela par sa définition très proche de la notion de *saber* :

...Esfuerzo consciente mediante el cual la naturaleza moral e intelectual del ser humano se refina e ilustra con un propósito de mejoramiento colectivo.⁴¹

Culture et savoir

Le savoir est ainsi compris, non pas comme l'accumulation par couches sédimentaires de connaissances, mais comme le moteur d'une morale so-

ciale, comme un instrument de la démarche par laquelle l'individu transforme son contexte. Dans ce sens, c'est un vecteur de "perfectionnement collectif". Savoir et Culture sont vus dans une perspective programmatique.

Pouvoir et *savoir* se rejoignent ainsi en un point de la chaîne de leurs signifiés : le savoir peut être conçu comme une *capacité* et une *possibilité*, c'est-à-dire comme un *pouvoir*, capacité d'exécuter, de réaliser quelque chose après un apprentissage. Seul ce *faire*, ce *faire culturel* et *faire social* peut être à l'origine de toute émancipation. Or, la tâche est doublement ardue chez la Femme car, en tant que sujet social, elle posséderait un trait différentiel, une sorte de stigmatisme des acquis négatifs qui ont configuré son Histoire :

Hay un campo, sin embargo, en el que las mujeres tenemos que construir desde ahora : nuestro campo interior. Nuestras virtudes tradicionales han sido negativas : sumisión, obediencia, silencio, apartamiento, fragilidad. Las funciones de la nueva vida a que asomamos nos exigen cualidades positivas : independencia de criterio, firmeza, serenidad, espíritu de cooperación, sentimiento de comunidad humana. Esto es muy difícil.⁴²

Ce qui suppose l'incorporation d'une éthique collective, d'une moralité sociale, au travail intellectuel. Camila H. Ureña ouvre ainsi la voie à une redéfinition des rapports sociaux capable d'infléchir les comportements ancrés. Cette "moralisation" des rapports sociaux fera l'objet d'une grande partie de sa réflexion jusqu'aux années 50.

Yo no sé cuál ha de ser en último término la contribución máxima de la mujer a la nueva vida de la humanidad, pero su actuación pública a lo largo del tiempo tendrá que afectar las raíces espirituales de la organización social.⁴³

Cette modification profonde, rapportée par la voix de l'essai, contribuerait au libre développement de la personnalité humaine ; l'enseignement, l'apprentissage, la lecture sont intégrés dans ce projet humaniste qui échappe à toute sorte de dogmatisme, et trouverait ses fondements dans les principes de laïcité et de libre pensée.

Conclusion

Ces deux essais, *Feminismo* et *Mujer y cultura*, reflètent une attitude marginale en soi, si nous les replaçons bien entendu dans le contexte de la

pensée américaniste en vogue. Ils proposent une réflexion active, dynamique, divergente, écartée de tout dogmatisme, de tout individualisme. Ce sont des orientateurs anonymes.

Pensée dynamique, pensée en devenir, où le Moi, ce sujet surimprimé dans les contenus didactiques de l'essai, se constitue en vecteur d'une communication, le Moi autorial ne franchit pas les limites de son contexte, mais cette Moi auteure, capable de transformer son *ego* en un *agens*, intègre son savoir aux processus historiques auxquels elle a pris part, diluant sa partie d'auto-représentation, dès lors qu'elle dépasse la contingence historique pour laisser une trace bien plus profonde. Ce(tte) Moi *essayante*, plus qu'essayiste, devient ainsi un révélateur des mutations sociales vécues, mais rarement interprétées par les intellectuels nés entre le dernier tiers du dix-neuvième siècle et les années 1900.

Le nom de Camila Henríquez Ureña n'apparaît pas dans les anthologies, florilèges ou compilations de ces dernières années, parce qu'elle a elle-même effacé son nom, en menant jusqu'au bout une logique capable d'articuler connaissance et action, une logique dans laquelle l'*éthos* constitue un agent de transformation des conduites collectives. Ce projet se dépouille de toute forme de personnalisme pour se mettre au service de la reconstruction des "fondements moraux" de toute une société.

NOTES

1. Violeta Chamorro, en 1990, au Nicaragua, et Mireya Moscoso, en 1996, au Panama. Nous ne parlons pas des femmes qui ont assumé la présidence d'un pays par intérim ou par désignation. Voir à ce sujet *Participación, liderazgo y equidad de género en América Latina y el Caribe*, CEPAL, Santiago de Chile, 1999, p. 38-39.
2. Christelle Taraud, *Les féminismes en question, éléments pour une cartographie*, Paris, éd. Amsterdam, 2005, p. 10.
3. Nathalie Heinich, "Lorsque le sexe apparaît", *Débats*, n° 131, Paris, Gallimard, septembre-octobre 2004, p. 169-178.
4. Date à laquelle il démissionne pour ne pas accepter l'occupation de l'île par les Etats-Unis. Il se met à la tête de la *Comisión nacionalista* à partir du mois d'août 1919, pour réclamer la constitutionnalité et l'indépendance de Saint-Domingue face à l'intervention américaine.
5. Elle a vécu, entre autre, l'annexion de son pays à l'Espagne, signée le 18 mars 1861.
6. Pedro Henríquez Ureña, "Las fórmulas del americanismo", *Obras completas*, Saint-Domingue, Publicaciones de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1979, p. 11-27.

7. Max a même fait l'objet de vives critiques en raison de son rapprochement du dictateur Trujillo, qui a gouverné Saint-Domingue de 1932 à 1952.
8. Cette mission a été mise en évidence par José Antonio PORTUONDO, "Pedro Henríquez Ureña, el orientador", en 1956, texte re-édité dans la *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n° 200, juillet-septembre 2002, p. 603-606. Vid. Aussi C. Fernandes et F. Rodríguez, "El ensayo, género y praxis. El ensayo en las escritoras latinoamericanas", *La problemática de la identidad en la producción discursiva de América Latina*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 2005, p. 297-311.
9. Vid. Lettre n. 318 de Federico H. Carvajal a Camila H. Ureña, *Epistolario*, Secretaría de Educación de la República Dominicana-Instituto de L. y Lingüística de la Academia de Ciencias de la Habana, St. Domingue, 1994, p. 818-820.
10. Son séjour à Paris est essentiel pour comprendre ses filiations avec les mouvements féministes européens et les initiatives qu'elle a menées à son retour à Cuba. En effet, le 23 avril 1933, Madeleine Vernet organise à Paris la Conférence libre pour le désarmement. C'est aussi l'année de la naissance du *Journal de la Femme*, et le premier Congrès international des femmes méditerranéennes voit le jour. Le premier Congrès de la section française des femmes contre le désarmement et le fascisme se tient à Paris le 27 décembre 1935. Le 28 octobre 1936 est créé le Rassemblement universel pour la paix, rejoint par de nombreux groupes féministes. Voir à ce sujet l'excellent travail de Christine Bard, *Les filles de Marianne*, p. 474-477. Le 10 octobre 1939, Camila prononce sa "Conferencia sobre la paz" (orig. dactylographié, 5 p. Fonds H. U. de La Havane, HEN-C n° 12. Le "Discurso de apertura del primer congreso nacional femenino" du 18 avril 1939 (11p. ms. La Havane, HEN-C n° 79, et la première version de son *Feminismo* est du 25 juillet 1939. Il reste, malheureusement, très peu de traces dans la correspondance familiale de ce séjour crucial, mis à part les quelques allusions de Francisco Henríquez à des affaires concernant la vie sociale de sa fille Camila.
11. Cf. : Yolanda Ricardo, *Magisterio y creación. Los Henríquez Ureña*, Publicaciones de la Academia de Ciencias de la República Dominicana, Saint-Domingue, 2003. p. 68.
12. *Ibid.*, p. 68. C'est nous qui traduisons.
13. Un premier classement, d'une facture impeccable, a été réalisé par Marcia Castillo Vega, *Catálogo de los documentos manuscritos de Camila Henríquez Ureña*, Saint-Domingue, ONAP, 1994.
14. Pour un approfondissement de la question, voir Richard Evans, "Comrads and sisters : feminism, socialism and pacifism in Europe", Sussex, Wheatsheaf Books, XII, 1987. Un travail plus récent, la thèse de Christine Bard, *Les filles de Marianne. Histoire des féminismes, 1914-1940*, Paris, Fayard, 1995.
15. Il a paru dans la *Revista bimestre cubana*, La Havane, vol. XLIV, n° 1, pp. 5-29, juin-juillet 1939.
16. Ce discours sera publié dans "Feminismo y otros temas de la mujer en la sociedad", *Revista bimestre cubana*, La Havane, vol. XLIV, n° 1, pp. 5-29, juin-juillet 1939. 2 éd., Comisión permanente organizadora de la Feria Nacional del Libro, Saint-Domingue, 1994.
17. Chatelet, *Logos et praxis*, CDU et CEDES, 1962, Habermas, *Théorie et pratique*, 1963, trad. Payot, Paris, 1975) ou "raison en acte" chez Habermas, *Morale et*

- communication*, Coll. Champs, Flammarion, Paris, 2001. 1 éd. Française, éds du Cerf, 1986, p. 13
18. Rafael Virasoro, "El ensayo", *Universidad*, Santa Fe 78, mayo-agosto, 1969, p. 70-76.
19. *Feminismo*, p. 8. Nous nous référons systématiquement à l'édition de 1994.
20. *Ibid.*, p. 26.
21. *Ibid.*, p. 7.
22. *Ibid.*, p. 13.
23. *Ibid.*, p. 31.
24. Cf.: *Ibid.*, p. 8.
25. *Ibid.*, p. 8
26. *Ibid.*, p. 17.
27. *Ibid.*, p. 28.
28. *Ibid.*, p. 18.
29. *Ibid.*, p. 19.
30. *Ibid.*, p. 26.
31. *Ibid.*, p. 12.
32. *Ibid.*, p. 13-14.
33. *Ibid.*, p. 25.
34. *Ibid.*, p. 30.
35. *Ibid.*, p. 32.
36. *Ibid.*, p. 32.
37. *Ibid.*, p. 34.
38. *Ibid.*, p. 11.
39. *Ibid.*, p. 11.
40. *Ibid.*, p. 11.
41. Cette vision programmatique trouve aujourd'hui son écho dans le débat de société européen : "En choisissant d'aborder le thème de la culture, nous affirmons notre conviction, insuffisamment exprimée, même à gauche, que l'action politique passe par l'approfondissement du rapport à la culture.", Adeline Hazan, "Editorial", *Culture toujours... et plus que jamais !*, éd. De l'Aube, coll. Proposer, Paris, 2004, p. 7. Dans ce même volume, Jean-Michel Baer, "Pourquoi l'Europe peut et doit être un projet culturel", p. 65-77.
42. *Ibid.*, p. 35.
43. *Ibid.*, p. 35.

BIBLIOGRAPHIE

- Jean-Michel Baer, "Pourquoi l'Europe peut et doit être un projet culturel", *Culture toujours... et plus que jamais !*, éd. De l'Aube, coll. Proposer, Paris, 2004, p. 65-77.
- Christine Bard, *Les filles de Marianne. Histoire des féminismes, 1914-1940*, Paris, Fayard, 1995.
- Marcia Castillo Vega, *Catálogo de los documentos manuscritos de Camila Henríquez Ureña*, Saint-Domingue, ONAP, 1994.
- François Chatelet, *Logos et praxis*, CDU et CEDES, Paris, 1962.
- Richard Evans, "Comrads and sisters : feminism, socialism and pacifism in Europe", Sussex, Wheatsheaf Books, XII, 1987.

- Carla Fernandes et Fátima Rodríguez, "El ensayo, género y praxis. El ensayo en las escritoras latinoamericanas", *La problemática de la identidad en la producción discursiva de América Latina*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 2005, p. 297-311.
- Jurgen Habermas, *Théorie et pratique*, 1963, Payot, Paris, 1975.
- Jurgen Habermas, *Morale et communication*, Coll. Champs, Flammarion, Paris, 2001. 1^{ère} éd. française, éditions du Cerf, 1986.
- Adeline Hazan, "Editorial", *Culture toujours... et plus que jamais !*, éd. De l'Aube, coll. Proposer, Paris, 2004, p. 5-9.
- Nathalie Heinich, "Lorsque le sexe apparaît", *Débats*, n° 131, Gallimard, Paris, septembre-octobre 2004, p. 169-178.
- Camila Henríquez Ureña, "Feminismo y otros temas de la mujer en la sociedad", *Revista bimestre cubana*, La Habana, vol. XLIV, n° 1, pp. 5-29, juin-juillet 1939. 2^{ème} éd., Comisión permanente organizadora de la Feria Nacional del Libro, Saint-Domingue, 1994.
- Invitación a la lectura. Notas sobre apreciación literaria*, l'instituto Cubano de Superación Educacional, 1964, Ed. Taller de Saint-Domingue, 1994.
- Pedro Henríquez Ureña, "Las fórmulas del americanismo", *Obras completas*, Saint-Domingue, Publicaciones de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1979, p. 11-27.
- Henríquez Ureña (famille), *Epistolario*, Secretaría de Educación de la República Dominicana-Instituto de L. y Lingüística de la Academia de Ciencias de la Habana, St. Domingue, 1994.
- PP. AA., *Participación, liderazgo y equidad de género en América Latina y el Caribe*, CEPAL, Nations Unies, Santiago de Chile, 1999.
- José Antonio Portuondo, "Pedro Henríquez Ureña, el orientador", en 1956, texte re-édité dans la *Revista iberoamericana*, vol. LXVIII, n° 200, juillet-septembre 2002, p. 603-606.
- Yolanda Ricardo, *Magisterio y creación. Los Henríquez Ureña*, Publicaciones de la Academia de Ciencias de la República Dominicana, Saint-Domingue, 2003.
- Christelle Taraud, *Les féminismes en question, éléments pour une cartographie*, Paris, éds. Amsterdam, 2005.
- Rafael Virasoro, "El ensayo", *Universidad*, Santa Fe 78, mayo-agosto, 1969, p. 70-76.

**LA RUPTURE DE L'IMAGINAIRE LITTÉRAIRE
FÉMININ DANS *VACA SAGRADA*
DE DIAMELA ELTIT**

Cecilia Katunaric N.

(Doctorante, Université de Paris 8)

La notion d'*imaginaire féminin* renvoie aux représentations symboliques, inconscientes et collectives des figures féminines partagées par une communauté. Cet imaginaire articule des stéréotypes¹ féminins, gravés dans la littérature au travers de personnages archétypiques². Ces personnages archétypiques formeraient l'*imaginaire littéraire féminin*.

Diamela Eltit, d'autres l'on déjà dit, se caractérise par une écriture 'rupturista'³ résultat de l'utilisation particulière de différents recours linguistiques et narratifs. Sa proposition esthétique, intelligente et éclectique, n'est pas facile à assimiler par un lecteur habitué à une narration linéaire, progressive et anecdotique. Cependant, sa stylistique nous surprend, tout comme ses thèmes de réflexion : le corps en tant qu'espace politique, les relations des genres et la hiérarchie qu'ils impliquent, la marginalité extrême, entre autres.

Diamela Eltit détruit et crée un nouvel imaginaire littéraire qui va au-delà des canons classiques représentés généralement par des héroïnes et des anti-héroïnes. Cette transgression est la conséquence de la rupture de l'identité du personnage féminin, en tant qu'ensemble de significations. Cette rupture, à mon avis, est le résultat de deux faits : d'une part, la re-signification des concepts et d'autre part, la fragmentation du récit. C'est le cas de Francisca dans *Vaca Sagrada*.

Francisca, narratrice-personnage, va raconter son histoire de manière fragmentée tout au long des onze chapitres de l'œuvre. Sa narration est le produit d'une décision finale, clef de voûte de l'œuvre : la quête de son identité :

Inicié el angustioso viaje tras mis propias pistas abriendo un jeroglífico por los extramuros de mi mente. Suspendí los temas que podrían haberme aportado mayores beneficios para dejarme caer en una historia cuya forma era, en extremo peligrosa.⁴

En effet, il s'agit d'une histoire dont la forme est extrêmement dangereuse. Toutefois, il est possible de réorganiser les événements afin d'articuler l'histoire de Francisca.

Francisca passa son adolescence à veiller sa mère moribonde et à subir l'obsession de Sergio, camarade au collège, qui a découvert son vice secret: le sexe. Une fois adulte, Francisca vit dans une crise sanglante perpétuelle, qu'elle fuit à travers le vin. Pendant cette crise, elle rencontre Manuel, qui sera son compagnon jusqu'au moment où il se fait prendre au Sud du Chili. Francisca cherchera la consolation auprès de Sergio et de sa cousine Ana, et dans son désespoir de survivre dans la ville, elle décide de s'engager comme *travailleuse salariée*. Sergio, se sentant blessé, réussit finalement à constater la tendance à la promiscuité de Francisca, et se vengera d'elle physiquement, en lui faisant perdre en partie la vue. Après cet épisode violent, Francisca décide de chercher Manuel, mais dans le Sud elle se rend compte qu'elle a été victime de ses propres mensonges. En effet, Francisca a inventé un ensemble de prénoms et une histoire dont la fin est seulement compréhensible pour elle. Une fois la vérité dévoilée, elle retourne à la ville pour écrire sur ses prénoms et sur cette histoire.

Francisca, comme je viens de le signaler, possède une identité morcelée dans la fiction. Son image floue et ambiguë n'accorde pas assez d'informations au lecteur pour que celui-ci puisse la construire comme un personnage déterminé. En nous trouvant, en tant que lecteurs, privés de cette *construction fictionnelle*⁵, nous ne pouvons pas la situer dans un paradigme d'imaginaire littéraire féminin classique. Je propose donc de revoir cette rupture de l'identité du personnage Francisca à travers deux faits : la rupture des signifiés et la fragmentation du récit.

La rupture sémantique

Selon la chercheuse Raquel Olea, et à juste titre, Diamela Eltit *désordonne* les modèles prédominants et obtient une re-signification des concepts et des contextes. J'aborderai et grouperai, sans ambition d'exhaustivité, les concepts re-signifiés de l'œuvre, dans deux sphères : la dimension publique et la dimension privée, celle-ci sous un aspect particulier: la forme 'pajarística'⁶.

La re-signification de la dimension publique : la ville

Le concept public qui influence le plus les personnages est la ville. Les personnages s'accomplissent dans une ville animée, vorace et menaçante. On peut prévoir que la ville a acquis ces caractéristiques à cause d'un contexte indéterminé dans la narration, mais qui incontestablement fait allusion au régime dictatorial au Chili :

En ese momento la sensación de muerte se acababa de instalar en la ciudad... Desarmada, confundida, dejé atrás toda mi historia para reiniciar el aprendizaje del mapa de la ciudad, de los cuerpos en la ciudad, de los rostros... Convulsa, mis dudas se remitían, en esos días, al peligro de afuera, al frío de afuera, a la noche, al evidente riesgo de las noches.⁷

Le pidió al vecino que la llevara cuanto antes a la casa de Francisca. Su vecino intentó disuadirla, diciéndole que la ciudad ya estaba frenando la circulación.⁸

La ville, en tant qu'être mortifère, engendre la rupture des signifiés quotidiens et la rupture de l'identité de ses habitants. Les personnages ne savent pas qui ils sont dans cette métropole labyrinthique :

No habría forma de detallar lo que fueron esos días, porque esos días no pueden ser contenidos por las palabras. No existe la menor manera de explicar cómo se empiezan a desbandar los signos.⁹

La ciudad estaba intersectada por innumerables energías. Haces, focos, líneas, círculos, aglomeraciones demarcaban la estructura de un moderno laberinto... La ciudad se había envuelto en una capa de hostilidad.¹⁰

Dans ce contexte, le bar et la salle des fêtes apparaissent comme des lieux protecteurs. Le bar mal illuminé permet aux personnages de se réfugier et de s'évader de la réalité extérieure, sous l'emprise de 'la profunda solidaridad del vino.'¹¹

Nos sentábamos en una mesa poco visible permaneciendo, la mayor parte de esas horas, expectantes a la espera de personas conocidas. Allí me obligué a sentirme en cada instante seducida, porque era preciso aferrarme a algo que borrara de mí la perversidad desatada de esos tiempos.¹²

La salle des fêtes apparaît aussi comme un refuge camouflé. C'est le lieu de réflexion et d'organisation du syndicat des *travailleuses salariées* comme force contestataire.

Finallement la rue, comme artère urbaine, va renforcer l'anonymat des personnages et ainsi leurs sentiments de peur et de persécution.

La re-signification de la dimension privée : le corps et le sang

Comme le dit très bien Léonidas Morales¹³, le corps dans la littérature de Diamela Eltit est un noeud thématique récurrent qui a deux dimensions. Premièrement, c'est un corps sexué soumis à la problématique de l'identité, mais qui admet des différences car il s'agit d'un *corps social*. Dans la catégorie de *corps social*, on peut alors parler d'un *corps populaire* ou *sous-prolétariat*. Deuxièmement, le corps se réfère métaphoriquement à l'écriture, à un matériel signifiant, à l'écriture comme corps.

Dans *Vaca Sagrada*, Francisca se retrouve dans une constante crise psychologique qui se manifeste dans son corps à travers la menstruation. Toutefois, ce sang évoque d'autres types de sang : le sang de la chair blessée, le sang abortif, le sang animal. Le corps de Francisca est un corps qui saigne. Comme le propose Léonidas Morales, c'est un corps sexué qui réaffirme l'identité féminine à travers ce saignement, et qui, ayant parcouru une histoire particulière, se constitue en texte, et donc en écriture.

Le sang menstruel ininterrompu fait partie de la nature de l'héroïne. C'est un fait conscient, assumé et témoigné à partir de la première page de la narration : 'sueño, sangro mucho... Sangro, miento mucho.'¹⁴ Sa relation avec le sang est complexe. Il provoque de la satisfaction et du recueillement, en même temps qu'il s'annonce comme un présage de mort :

Estaba preocupada únicamente de los flujos de mi sangre, y me sentía conmovida por un deseo imposible. Quería meterme bajo mis propias faldas y caminar ovillada entre mis piernas. Deseaba ser el paño que retuviera el fluido y contuviera el coágulo.¹⁵

Jamás hablábamos de la sangre. Simplemente la esperábamos para generar confusión en nuestros cuerpos. Fundidos en la sangre las palabras se volvían genocidas. El habla nos incitaba a realizar pedidos letales cuando el placer se nos venía encima. La herida, mi herida, el tajo, la muerte y la víscera.¹⁶

La re-signification de la dimension particulière : l'oiseau, les oiseaux, le petit oiseau, la forme 'pajarística'¹⁷.

La figure de l'oiseau se présente dès la première page comme une énigme : 'duermo, sueño, miento mucho. La forma pajarística se disuelve. ¿Cuál forma desapareció?'¹⁸

La figure de l’oiseau n’est pas univoque. Dans l’un de ses signifiés elle est liée à l’arrivée de la mort. Francisca s’imagine le corps moribond de sa mère sous les griffes d’un oiseau de proie. Dans ce contexte, la bande des oiseaux est un mauvais augure :

Ella se estaba muriendo. Hace mucho tiempo que se había empezado a morir. –Oh, Dios, imaginé el espesor de la bandada dejándose caer sobre su carne.¹⁸

Sous une autre acception, l’oiseau renvoie à l’organe sexuel masculin, et se projette dans l’homme-mâle en lui accordant une nuance animale et irréfléchie. Cette figure prend une tournure péjorative avec le diminutif ‘pajarito’²⁰ :

Pájaro adulador y mentiroso. Estás con el pájaro en la mano, alado en la cama, y finges soñar conmigo. Cuidadosamente me seco con la sábana y viene a mí.²¹

Mi animal fue repulsivo para el muchacho. Cuando dije «Pajarito», se asustó, se encogió y estuvo a punto de desaparecer.²²

Dans un autre sens encore, la bande des oiseaux représente l’opposition crainte/espoir chez l’héroïne :

Era sobrecogedor observarlos cruzando el cielo en su orden despótico, observarlos atacar el cielo con sus alas... Un cielo de pasadillas... reconocí en ellos la feroz voluntad de vivir de los que han logrado vulnerar todos los designios... Fue en ese instante –lo recuerdo bien– cuando decidí retornar a mi lugar de origen.²³

La fragmentation du récit

La fragmentation du récit est la seconde caractéristique à travers laquelle se manifeste la rupture identitaire du personnage féminin.

La fiction dans *Vaca Sagrada* se construit tout au long des onze chapitres qui ne constituent pas une progression narrative, excepté les trois derniers qui possèdent une tension dramatique unitaire. Cette narration fragmentée correspond à un exercice de mémoire, à l’évocation des faits passés. La mémoire s’imprime dans la narration dans un état presque brut : morceaux des souvenirs montés les uns sur les autres, qui n’obéissent pas à une quelconque chronologie, et qui évoquent des sentiments contradictoires :

–Tú no me quieres–
Atravesando esa noche me separé de él en una esquina que a mi memoria
aún le resulta totalmente enemiga.²⁴

Cette réminiscence à l'état brut n'explique pas seulement les fictions simultanées, mais aussi les irruptions des parenthèses à la fin de deux chapitres. Ces parenthèses, si elles sont lues consécutivement, révèlent une sphère intime de la vie de Francisca : le sentiment d'immanence face au décès de sa mère, qui est confessé à un autre, probablement Sergio, dans un moment d'intimité :

(Todo el tiempo me sobrepasaba la compasión. Habría hecho cualquier cosa para que ella no sufriera, pero nunca, a pesar de la atrocidad que la invadía, acepté que me dejara. Quizás mi maldad fue no dejarla morir con la rapidez que ella deseaba. – No, esta noche me gustaría salir. Tú nunca me sacas a ninguna parte.–)²⁵

Le nouvel imaginaire féminin littéraire

Les concepts, vidés de leur signification originale et revêtus d'une autre sémantique, et la fragmentation du récit articulent un nouveau personnage féminin qui échappe à la redondance habituelle. Diamela Eltit est 'rupturista'²⁶, grâce à ses techniques narratives, linguistiques ou à ses thématiques, mais aussi par la manière dont elle trace le personnage porteur de la fiction. Je pense que nous sommes face à un nouvel imaginaire féminin littéraire, avant-gardiste, et ouvert à une combinaison infinie de nuances et d'expressions.

Francisca est, à mon avis, une voix fragmentée et marginale qui émerge d'une nébuleuse blessée, d'un contexte incertain et dictatorial qui entraîne l'annulation de son identité, ou du moins de son expression en tant que telle. La voix de Francisca fait écho aux réminiscences d'un passé qui n'est pas tellement lointain, et qui s'efforce de reconstruire quelque chose qui n'est plus là, sous le même nom [fransiska], mais dans un autre corps qui est incapable de se reconnaître dans la difformité du présent de la fiction.

Pour terminer cette intervention, je cite les mots de l'auteur :

No me he planteado, hasta el momento, una novela monolítica basada en la racionalidad de sus mecanismos... Más bien me ha interesado en el divagar que permite la fragmentación, la pluralidad, la arista y el borde... Lo disperso será siempre aquello que se recorta como margen porque cuestiona los centros y su unidad. Trabajar con pedazos de materiales, con

retazos de voces, explorar vagamente (digo, a la manera vagabunda) los géneros, la mascarada, el simulacro y la verbalizada emoción, ha sido mi lugar literario.»²⁷

Cette autre marge, en marge de la marginalité, c'est le corps comme écriture. Ce sont la fragmentation et la pluralité de son esthétique identitaire qui font l'expérience de Diamela Eltit en tant que femme, savoir et création.

NOTES

1. Stéréotype: image ou idée, à caractère immuable, acceptée par un groupe ou par une société
2. Archétype: personnage ou situation originelle et primaire qui devient un modèle de comportement ou un symbole littéraire. Par exemple: 'Don Juan Tenorio'.
3. Ecriture qui rompre.
4. D. Eltit, *Vaca Sagrada*, Santiago de Chile, Planeta, 1991, p. 187.
5. G.Genette, *Fiction et Diction*, Du Seuil, Paris, 2004.
6. La forme oiseau.
7. D. Eltit, *op.cit.*, p. 31.
8. D. Eltit, *op.cit.*, p. 35.
9. D. Eltit, *op.cit.*, p. 41.
10. D. Eltit, *op.cit.*, p. 124.
11. La profonde solidarité du vin.
D. Eltit, *op.cit.*, p. 19.
12. D. Eltit, *op.cit.*, p. 32.
13. L. Morales. Prologue *Emergencias*, D.Eltit, Santiago de Chile, Ed. Planeta/Ariel, 2000, p. 23.
14. Je rêve, je saigne beaucoup ... Je saigne, je mens beaucoup. D. Eltit, *op.cit.*, p. 11.
15. D. Eltit, *op.cit.*, p. 84.
16. D. Eltit, *op.cit.*, p. 25.
17. La forme oiseau.
18. Je dors, je rêve, je mens beaucoup. La forme d'oiseau s'est évanouie. Quelle forme s'était évanouie?
D. Eltit, *op.cit.*, p. 11.
19. D. Eltit, *op.cit.*, p. 60.
20. Petit oiseau.
21. D. Eltit, *op.cit.*, p. 93.
22. D. Eltit, *op.cit.*, p. 98.
23. D. Eltit, *op.cit.*, p. 181.
24. D. Eltit, *op.cit.*, p. 30.
25. D. Eltit, *op.cit.*, p. 159.

26. Elle crée des ruptures.

27. D.Eltit, *Emergencias*, Santiago du Chili, Ed. Planeta/Ariel, 2000, p. 173.

BIBLIOGRAPHIE

Eltit, Diamela, *Vaca Sagrada*, Santiago du Chili, Planeta, 1991.

Eltit, Diamela, *Emergencias : Escritos sobre literatura, arte y política*, ed. y pról.

Leónidas Morales, Santiago du Chili, Planeta /Ariel, 2000.

Genette, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 2004.

Olea, Raquel, *El cuerpo-mujer: Un corte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago du Chili, Revista Chilena de Literatura N° 42, 1993.

**DE LA MORT AU SAVOIR POÉTIQUE :
MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA
ET SUSANA SOCA**

Valentina Litvan

(Allocataire Monitrice Université de Paris 8)

Est-il légitime de qualifier d'écrivain toute personne qui écrit ? Ou ce terme devrait-il être réservé à la personne qui écrit, publie et fait réellement partie d'un circuit littéraire précis ; bref, à celui pour qui l'écriture est une profession ? Dans ce cas, être écrivain désigne non seulement le fait de publier, mais également une place, un rôle, une fonction d'auteur dans la société. Autrement dit, nous pourrions distinguer le verbe "écrire" selon sa transitivité ou son intransitivité : je pense qu'il est intransitif lorsqu'il s'agit d'un acte qui s'accomplit en soi-même, et il est transitif lorsque l'on écrit une œuvre pour qu'elle soit lue. De la même façon, ces deux modalités du verbe détermineraient à leur tour deux sens différents pour les sujets qui écrivent, ainsi que deux types de relations différentes entre ces sujets et leurs pratiques d'écriture.

Ce préambule a pour vocation d'insérer cet article dans une problématique précise, à savoir la place des écrivaines femmes dans la société. En effet, je vais traiter ici de deux femmes écrivaines uruguayennes de la première moitié du XXe siècle, María Eugenia Vaz Ferreira et Susana Soca qui, comme beaucoup d'autres femmes de ce siècle, n'ont pas trouvé leur place d'écrivaines dans la société. Cela suscite de multiples interrogations : Qu'est-ce qu'écrire a donc signifié pour elles ? Qu'est-ce qu'elles ont pu apprendre ou exprimer à travers l'écriture ? Je pense qu'on peut parler d'un *savoir poétique* que María Eugenia et Susana Soca partagent et qui leur permet, malgré l'affirmation précédente, d'accéder au poème et de trouver leur propre place en tant qu'écrivaines. Je n'entends pas par savoir un savoir constitué, accumulatif, qui peut s'apprendre ou être transmis ; car

il ne s'agit ni d'une poétique avec des principes ou des propos précis ni d'une stylistique avec un savoir faire. Je fais référence à un savoir intuitif, plus intime, solitaire et, surtout, performatif dans son rapport avec l'écriture. Car ce savoir n'a lieu précisément qu'au moment où ces écrivaines se confrontent, dans la solitude, à elles-mêmes comme sujets de création. On peut penser ici que tous les écrivains expérimentent, a priori, cette confrontation ; mais ce que je souhaite souligner, c'est que dans les cas de María Eugenia et de Susana Soca, leurs poésies peuvent se définir à partir de ce moment de conscience d'être écrivaines, et par conséquent leurs poésies s'expliquent et s'achèvent dans cette confrontation essentielle du sujet écrivain face au sujet lyrique. Cependant, et voici le paradoxe, ce même *savoir poétique* qui permet en même temps l'existence du poème et la découverte de leur place d'écrivaines apparaît dans leurs poésies comme un vide et est fatalement lié à la mort.

L'hypothèse que je voudrais suggérer aujourd'hui est donc qu'il existe un lien entre la poésie de María Eugenia Vaz Ferreira et celle de Susana Soca que l'on peut désigner comme *savoir poétique*, car c'est sans doute un savoir qui leur permet l'expérience poétique malgré la situation marginale et solitaire à laquelle la société uruguayenne de l'époque condamnait la femme intellectuelle. En effet, j'essayerai de démontrer que leurs œuvres naissent paradoxalement d'une double mort, symbolique et réelle, qui est à la base de leur expérience d'écrivaines.

D'autre part, entre la naissance de María Eugenia en 1875 et la mort de Susana Soca en 1959, l'espace social autorisé aux femmes poètes n'a pratiquement pas évolué. C'est pourquoi nous pourrions, dans ce sens, faire référence à une même période. Cependant, je voudrais caractériser ce *savoir poétique* d'une manière non historique, c'est-à-dire au-delà de toute transmission linéaire possible et de toute dépendance chronologique ; je considère au contraire ce savoir comme étant permanent dans la création poétique.

María Eugenia Vaz Ferreira (Montevideo, 1875-1924) peut être considérée comme la première poète uruguayenne à avoir laissé une trace marquante dans l'histoire littéraire. Elle fait figure d'aînée parmi les trois poètes qui ont acquis une notoriété internationale, à savoir María Eugenia, bien entendu, Delmira Agustini et Juana de Ibarbourou. Tout au long de sa jeunesse, María Eugenia fut très vivement applaudie, de sorte que Montero Bustamente, l'un des critiques les plus reconnus de l'époque, la salue comme "la primera poetisa de América"¹.

Susana Soca (Montevideo, 1907-1959), pour sa part, peut être considé-

rée comme la dernière femme poète de la première moitié du siècle en Uruguay pour deux raisons : d'une part, à cause de la place qu'elle occupe dans la société et qui n'aurait pas pu être la même à partir des années 60 ; d'autre part, à cause du changement des tendances poétiques qui a lieu à partir de la deuxième moitié du siècle et qui aurait rendu sa poésie anachronique. En effet, la mort de Susana Soca coïncide avec des changements sociaux et politiques cruciaux en Uruguay et, plus largement, en Amérique Latine : c'est l'année de la révolution cubaine ; c'est l'année du changement de gouvernement en Uruguay. Depuis 1903 et jusqu'en 1959, le pays est dirigé par le même Partido Colorado. Susana Soca n'aura donc pratiquement connu qu'un même parti politique à la tête de l'Uruguay. Cette période politique ne se termine qu'avec l'arrivée au pouvoir de l'opposition, el Partido Nacional, l'année de sa mort. L'année 1959 est aussi marquée par d'importantes inondations dans le pays ; enfin, elle ouvre une période d'inquiétude concernant la construction d'une identité latino-américaine qui va à l'encontre de la soif de cosmopolitisme antérieure que partageait Susana Soca, qui, comme on le verra, avait vécu à Paris pendant quelques temps. Tous ces changements vont directement ou indirectement avoir des incidences sur la place de la femme poète au sein de la société, et en particulier pour celles qui appartiennent à la bourgeoisie et qui ont des influences étrangères.

Voyons quelles étaient les possibilités des écrivaines avant ce changement, pendant la première moitié du siècle, époque à laquelle ont vécu ces deux femmes. Il est possible d'identifier quatre attitudes des femmes écrivaines face à l'écriture à l'époque : 1) D'abord, on trouve des femmes qui écrivent sans avoir vraiment conscience d'écrire, et par conséquent, sans aucune volonté de faire partie de la tradition littéraire et sans aucune conscience esthétique ou poétique. L'écriture ne remplit pour ces femmes qu'une fonction ornementale, sans prétendre transmettre un savoir. 2) En deuxième lieu, il y a les femmes qui s'adaptent au modèle de "poétesse" construit par la société et qui sont acceptées comme tel. C'est précisément cette attitude qu'adopte, par exemple, Juana de Ibarbourou qui a su incarner la chanteuse de la nature, porteuse de valeurs d'ingénuité, de sensibilité sans artifice, ce qui l'a conduit à devenir finalement "Juana de América", la poétesse officielle par excellence. Ainsi est-elle devenue l'une des rares poètes femmes à apparaître dans les manuels scolaires et ce, jusqu'à nos jours. 3) En troisième lieu, je parlerai des femmes qui se révèlent à travers l'écriture; on pourrait y inclure Delmira Agustini, car on aperçoit une dissociation chez elle : socialement elle répond au modèle imposé à la femme, mais au

même moment sa poésie ne correspond pas à celui-ci. Ainsi, ayant introduit le langage érotique dans la poésie féminine, elle était considérée, à l'époque, comme une médium qui parlait dans ses vers de choses qui n'avaient rien à voir avec sa réalité, ce que les critiques de l'époque² justifient par son innocence ; et ils croient que Delmira, inspirée par une force surnaturelle, est incapable de comprendre ce dont elle parle. 4) En dernier lieu, j'identifierai les femmes qui expérimentent un malaise lié à leur condition de femmes, malaise qui se voit souvent accentué par leur appartenance à la classe dominante et qui implique la confrontation aux valeurs qui leur ont été inculquées. Ces femmes écrivent dans ce malaise, et c'est dans ce groupe que j'inclurais aussi bien María Eugenia que Susana Soca. Ce qui surprend dans ce groupe, c'est l'oubli dont elles sont victimes car elles n'assument pas les rôles sociaux préétablis et elles entrent donc en conflit avec la société. Bien qu'elles soient parfois de grandes poètes, elles restent toujours très méconnues : par exemple, il n'y a pas de rééditions et encore moins de traductions de leurs œuvres.

Je présenterai d'abord brièvement le parcours biographique et littéraire de ces deux écrivaines pour ensuite expliquer ce *savoir poétique* qui les caractérise dans leurs œuvres.

Toutes deux sont nées au sein de familles aisées de classe moyenne bourgeoise, notamment Susana Soca, qui était, d'une part, fille du célèbre Dr. Soca, licencié ès médecine à Paris et membre de l'Académie de Médecine de Paris, et d'autre part, petite fille d'un homme politique célèbre du début du siècle, Juan Carlos Blanco. Elle appartient donc sans conteste à l'une des familles les plus anciennes et les plus puissantes du pays.

Comme le voulait l'usage, les enfants ne fréquentent pas l'école et sont éduquées à la maison. Elles étudient des langues diverses, la musique et la peinture, les trois disciplines que les jeunes filles devaient maîtriser pour devenir des femmes modèles. Étudier ne confère donc aucun pouvoir : il s'agit tout simplement des connaissances considérées nécessaires dans la formation des jeunes filles bourgeoises selon les normes de conduite sociale. Toutefois, étant donné qu'elles appartiennent à des familles d'intellectuelles qui jouissent de riches bibliothèques, elles ont facilement accès à des lectures méconnues des autres femmes.

Dès la naissance, elles ont leur vie toute tracée, ce qui apparaît clairement lorsque leurs pères décèdent alors qu'elles ne sont encore que de jeunes filles. En effet, c'est un moment fondamental pour la nouvelle organisation familiale et le rôle qui leur est destiné devient encore plus évident : Carlos Vaz Ferreira, le frère de María Eugenia, doit travailler et deviendra

l'intellectuel de la famille, alors que María Eugenia doit rester à la maison et tenir compagnie à sa mère. Autrement dit, tandis que Carlos se jette à la conquête d'un espace public en tant que philosophe, c'est au sein du foyer que María Eugenia commencera à écrire ses vers. Quant à Susana Soca, la mort prématurée de son père constitue pour elle la perte de l'ouverture d'esprit à la maison : son père était le seul à avoir une culture vaste et cosmopolite. Désormais, Susana Soca reste seule, sans pouvoir partager sa passion littéraire, qu'elle devra concilier avec la présence étouffante d'une mère très catholique, trop préoccupée par l'image sociale de la famille et pour qui les intérêts et les amitiés de sa fille ne peuvent signifier qu'un danger.

Une fois devenues adultes, ces femmes cultivées ont tout de même exercé des professions considérées comme importantes par la société : María Eugenia fut l'une des premières secrétaires et professeurs à occuper la Cátedra de Literatura de la Universidad de Mujeres entre 1915 et 1922, et Susana Soca parvint à convaincre sa mère de la laisser partir en France où elle fonda, à Paris, avec la collaboration de Roger Caillois et de Pierre David, la revue *Cahiers de la Licorne*, revue très importante pour la diffusion d'auteurs du Río de la Plata en Europe, ainsi que pour l'échange culturel entre l'Uruguay et la France. L'une est Professeur, l'autre est mécène et éditrice, mais leur facette de poète reste cependant occultée.

Si la littérature était pour l'homme une façon de clamer son identité et de s'exprimer, prendre conscience d'être écrivain signifiait alors en même temps se construire en tant que tel, c'est-à-dire créer sa propre figure et son rôle au sein de la société. Pour la femme, en revanche, l'écriture ne fonctionne pas comme un élément libérateur et encore moins comme une façon d'affirmer son individualité au sein de la société. Pour illustrer ces propos, il nous semble que l'absence d'une figure féminine équivalente au dandy des débuts du siècle est significative.

Pourtant, bien que ni l'une ni l'autre ne se soient mariées et que les deux soient parvenues à obtenir une certaine indépendance pour se consacrer aux lettres, elles ne brisent pas les carcans qui maintiennent la femme dans un rôle social bien défini à l'époque. Or, toutes deux prennent conscience du mal-être qui résulte de leur statut et cherchent dans l'écriture un espace propre auquel s'identifier.

Pour conclure sur la présentation de la situation de la femme écrivaine dans la société uruguayenne de la première moitié du siècle, j'évoquerai ce silence subi par ces femmes, –cet *assujettissement* si l'on veut– en tant que *mort symbolique*. Ceci d'autant plus que leurs œuvres ne seront publiées que de façon posthume.

Si l'on peut parler de *mort symbolique* pour faire référence au silence public dont ces femmes sont victimes de leur vivant, on peut de même signaler que leur *mort réelle*, physique, a aussi une influence sur leur réception. La publication posthume de leurs livres signifie non seulement l'absence d'un espace propre aux femmes écrivaines, mais également et surtout la tentative de les fixer dans un nom, une image, une leçon : l'œuvre de María Eugenia Vaz Ferreira, très lue à ses débuts, au moment où elle publiait dans des revues, resta difficilement accessible dans sa période la plus mûre et intéressante, jusqu'à ce que son frère, Carlos Vaz Ferreira, se décide enfin, après la mort de sa sœur, à la publier. En effet, très jeune, à l'âge de dix-huit ans, María Eugenia Vaz Ferreira put s'exprimer librement et lire son discours inaugural. Mais elle le fait dans une ambiance presque familiale, au Club Catholique, et le discours est perçu comme une farce ingénue, à cause du charme et de l'innocence de la jeune fille. Pourtant, il y a déjà dans ce premier discours la conscience du malaise qu'elle ressent vis-à-vis d'un destin qu'on lui impose, et il nous faut l'interpréter en réalité comme un réel défi à la classe sociale à laquelle elle appartient. Plus tard, le langage de celle qui sera alors une femme intelligente et lucide, prendra un ton plus amer, où l'ironie et ses modes de vie extravagants se confondent avec le sarcasme et la provocation ; la société arrêtera alors de lui sourire et les critiques verront injustement dans sa poésie la plus hermétique et la plus profonde, un reflet de ses échecs. Le célèbre critique Zum Felde écrit sur elle :

Quedó aterida como un pájaro; se sintió sola, perdida entre los hombres,
pobre criatura de Dios, a quien su Dios negaba hasta la dulzura del consuelo.
Su vida había fracasado y sólo le quedaba la liberación de la muerte.³

À peine un an après sa mort, son frère fait publier *La isla de los cánticos*. Quant à Susana Soca, à part la publication de quelques-uns de ses poèmes dans sa propre revue – et plus rarement dans d'autres revues de l'époque – son œuvre poétique est aussi posthume : elle est constituée d'un premier livre, *En un país de la memoria*, publié l'année de sa mort, en 1959, et d'un deuxième, *Noche cerrada*, de 1962, année où ses amis et collaborateurs de la revue lui rendent un hommage.

La dimension posthume de leurs publications suscite de nombreuses interrogations, d'autant plus que les deux poètes avaient, de leur vivant, préparé les livres pour la publication (Susana Soca avait même écrit les prologues de ses deux livres). Est-ce finalement un hasard qu'elles n'aient

pas eu le temps de les voir publiés ? Je ne le pense pas. J'aurais plutôt tendance à croire que c'est lorsqu'elles ne sont plus qu'un nom gravé sur la couverture, lorsqu'elles n'existent plus en tant qu'écrivaines, que l'on peut les voir, pour la première fois, publiées en tant qu'auteurs. Pourtant, ces femmes ne sont plus là pour occuper cette place dans la société. Elles restent contenues dans une image convenable, une légende qui s'érige en leçon, un nom qui les représente et qui ne pourra plus être remis en question. Leurs œuvres apparaissent donc désemparées, puisqu'elles surgissent sur la scène publique sans la présence de leurs auteurs. Comme dans certains hommages, leur publication ne répond pas, à mon avis, à un désir de les écouter vraiment mais à la compassion, à la bonne conscience : on réduit ces écrivaines à une image déterminée et l'on éloigne ainsi le conflit qu'elles représentaient pour avoir été femmes-écrivaines.

Il faudrait aussi tenir compte de l'image des poètes après leur mort, ce qui influence la lecture que l'on fait de leurs œuvres. Je me contenterai ici de quelques remarques concernant María Eugenia et Susana Soca. On pourrait dire qu'il n'y avait que la tragédie et la folie pour deux individualités qui remettaient en question la normalité établie pour la femme dans le milieu médiocre et bourgeois du Montevideo de la première moitié du siècle. María Eugenia est connue comme un être excentrique et solitaire, et l'on dit qu'elle est morte dans la folie. Susana Soca est morte dans un accident d'avion qui assurait le trajet Paris-Montevideo, et cette mort apparaît comme le destin inévitable pour quelqu'un qui n'était pas tout à fait présente dans son pays, là où elle aurait dû être. C'est la mort prévisible pour une femme qui n'appartenait pas à son monde, constamment en voyage, en échappant à la place qui aurait dû être la sienne : recluse à Montevideo aux côtés de sa mère.

Mais, l'aspect tragique de ces morts peut se généraliser à beaucoup d'autres femmes écrivaines, latino-américaines ou pas. On pense à Delmira Agustini, assassinée par son ex mari et dont l'œuvre a reçu des lectures très partiales, à Alejandra Pizarnik et Alfonsina Storni, toutes deux s'étant suicidées ; mais aussi à Sylvia Plath et à beaucoup d'autres qui ne sont pas forcément latino-américaines.

De fait, mon hypothèse de départ était que dans leurs œuvres on trouve ce que j'ai appelé un même *savoir poétique* et que celui-ci est étroitement lié à la mort. Après avoir expliqué leur double mort, *symbolique et réelle*, je voudrais maintenant différencier cette mort vécue de la mort littéraire, pour ainsi dire, à travers l'analyse de la poésie.

En premier lieu, il faut signaler qu'on trouve dans les vers des deux

poètes la conscience d’avoir une expérience vitale qui les encombre. C’est-à-dire qu’on trouve dans leur poésie la volonté de s’éloigner de ce qui évoque le plus personnel du sujet qui écrit. Cet éloignement du sujet de tout ce qui concerne les circonstances vitales et personnelles va même jusqu’à l’annulation du sujet à travers différents mécanismes comme, chez Susana Soca par exemple, la dispersion, la perte de la marque de première personne du singulier et l’objectivisation. Je ne cite que trois vers pour l’illustrer :

Aquí el poema largo interrumpido siempre
y varias veces terminado
poema escrito por una que yo no soy.⁴

En fin de compte, on lit “yo no soy” – construction rare en espagnol – là où normalement on attendrait “no soy yo”. Le fait de mettre le sujet avant le verbe équivaut peut-être à l’affirmation “yo no existo”, “je ne suis, je n’existe pas” et annule ainsi toute possibilité d’être.

Chez María Eugenia, on trouve aussi la problématisation du sujet, exprimée autrement. Elle semble se battre contre son identité de femme pour pouvoir se reconnaître dans son autre identité, celle d’artiste :

¿Fue real su sueño ? ¿Fue un elogio ?
Aún hoy lo ignoro. Sólo sé
que yo me dije sin despecho :
“Fui más artista que mujer.”⁵

Elle veut être artiste, se voir artiste, en dépit d’être femme, comme si l’artiste ne pouvait se présenter sous la forme du genre féminin. Un autre exemple de la disparition du sujet :

Grito de sapo
llega hasta mí de las nocturnas charcas.
La tierra está borrosa y las estrellas
me han vuelto las espaldas.
Grito de sapo, mueca
de la armonía, sin tono, sin eco,
llega hasta mí de las nocturnas charcas.
La vaciedad de mi profundo hastío
rime con él el dúo de la nada.⁶

Cette problématique de l’annulation du sujet le plus personnel chez ces poètes permet de comprendre que la nouvelle apparition de la mort dans les poèmes est différente de celle dont on vient de parler. Il ne s’agit plus

désormais de la double mort expérimentée en tant que vécu personnel, mais d'une mort autre qui apparaît avec une valeur positive, où la destruction est liée à la création. Autrement dit, ce qui empêchait ces femmes de s'exprimer en tant qu'écrivaines ne les a pas empêché de trouver dans l'écriture une autre voie, solitaire, différente, pour le faire. On ne parle plus de la mort des écrivaines, mais de la mort dans l'écriture comme l'entend Blanchot, à savoir de la mort en tant qu'espace, en tant que destruction à partir de laquelle le poème surgit. On aperçoit ceci dans leurs textes par un processus paradoxal selon lequel il y a un mourir de l'individualité dans l'exacerbation de cette même individualité. La mort du sujet mènerait à la réécriture de ce sujet : la destruction du *je* à partir de l'exacerbation et de l'approfondissement du *je* lorsqu'il a perdu toute attribution biographique ou stylistique pour n'être plus que le lieu et l'expérience du poème.

On parle donc maintenant d'un savoir mourir, dans le poème, pour aboutir à un savoir de l'écriture, authentique, unique, en solitude et permanent. Par conséquent, la mort devient possibilité de rédemption, de survie.

Chez María Eugenia, elle prend la forme d'un espoir :

Yo no sé dónde está, pero su luz me llama,
¡oh misteriosa estrella de un inmutable sino!...
[...]
Y sigo etermanmente por la desierta vía
tras la fatal estrella cuya atracción me guía,
¡más nunca, nunca, nunca a revelarse llega!
Pero su luz me llama, su silencio me nombra,
mientras mis torpes brazos rastrean en la sombra
con la desolación de una esperanza ciega.⁷

Chez Susana Soca, la mort permet de re-nommer, de nommer à nouveau :

Alguien me dejó sola delante de las hojas
como delante de una muerte que no fue mía
y empecé a caminar buscando nuevos nombres
para las mismas hojas.⁸

Mais, si l'on parle de "savoir", comment peut-on en rendre compte ? Qu'en reste-t-il ? J'ai choisi d'étudier brièvement l'une des constantes qui affleure dans les poèmes de ces deux écrivaines de façon insistante et qui permet de dégager de façon assez claire ce savoir comme origine de l'écriture et du poème à partir de la solitude, du silence et de la mort. Il s'agit du motif de la nuit.

La nuit est présente chez les deux écrivaines comme un espace. Chez

Susana Soca, de plus, elle constitue le titre de l'un de ses livres, *Noche cerrada*. Les caractéristiques de la nuit sont l'obscurité, voire l'absence de visibilité, le renfermement, la fin, le silence, le vide. Certes, il ne s'agit là que de caractéristiques en principe négatives mais parce qu'elles ne servent qu'à décrire un décor. Par exemple, dans le poème "Noche cerrada" de Susana Soca :

Como la noche angosta sin lugar para nadie
noche de la mujer
que ya no tocará la almendra de su cara
pulida por los sueños de los hombres.⁹

Ou encore, dans "Salmo de la noche", poème écrit en 1941 en France, sous l'occupation :

Aquí la noche jadeante y baja. La que se muere y no habla. Aquí la noche aferrada a la ceniza de la nieve. En las ciudades prisionera. [...] Aquí la noche que no duerme. Y solamente encierra.¹⁰

Pendant la nuit montre aussi un autre visage. Ceci arrive lorsqu'elle n'apparaît plus comme scène ou décor mais justement comme dépouillement, comme négation de toute forme extérieure, comme intempérie –au sens étymologique du mot–, dans la plénitude sans abri. Elle acquiert dans ces moments des qualités opposées : face au renfermement et à l'absence de visibilité, on trouve maintenant l'ouverture, le mystère, le secret, l'espace propice pour une rencontre nouvelle, pour un langage nouveau.

Ainsi María Eugenia ne cherche pas l'abri de la nuit, mais son intempérie. Elle écrit attirée par un désir de dépouillement, de renoncement. Car, libérée de toute image, au-delà de tout objet, cette nuit lui permet de rencontrer une solitude totale, sans marge ni limite : le noyau vide de son individualité :

Oh noche, yo tendría
una palma futura, desplegada
sobre el gran desierto,
si tú me das por una sola noche
tu corazón de terciopelo negro,
y yo, al compás de su morena sangre,
canto con las ondas beatas el sacro silencio.¹¹

Il ne s'agit donc ni de repos, ni de résignation, mais d'une recherche savante, d'une sagesse, parce qu'elle sait qu'elle ne reviendra à la vie que

lorsqu'elle aura conquis ce silence de la nuit et qu'elle aura réussi à faire taire tout autre bruit. Elle invoque la nuit en tant que possibilité d'une existence plus authentique et unique :

Oh noche embriagadora
[...]
Dale a los benditos que todavía sueñan,
tus áureas lentejuelas y tu hostia de plata,
y a mí, que te deseo inextinguible y única,
dame la eternidad de tu silencio, oh Hermana.¹²

Par conséquent, seule, libérée de toute image, la nuit représente le manque absolu, le vide propre de la solitude essentielle de notre être. Mais il ne faudrait pas confondre cette nuit dépouillée avec celle des romantiques, car ici il n'y a pas d'identification avec la totalité ; elle expérimente, bien au contraire, la séparation du monde dans cette nuit unique et individualisée. Il ne s'agit donc pas non plus de la quiétude des mystiques en contact avec la présence absolue.

En revanche, la nuit de Susana Soca se montre plus proche de la "nuit obscure" de Saint Jean de la Croix. Car, chez elle, la scène est dominée par la contemplation et la communion avec le tout :

Por el camino de una noche mía
anuladora exacta,
entro sin gestos, sin golpear en vano,
en la noche de todos.¹³

Cependant, on a vu que l'annulation du sujet sert justement à le rencontrer à nouveau afin de le transcender.

Chez Susana Soca aussi toute forme disparaît afin de saisir l'authenticité, "la rosa segura", la forme pure dans le rêve :

soy el que duerme lejos sin figuras
soy el que apenas sueña que no sueña
y en el declive de las olas vagas
de una niebla que ignoran los caminos
de la memoria, espera
hasta encontrar una segura rosa¹⁴

Qu'est-ce que cette "segura rosa" sinon le poème ? Le poème, possibilité par la nuit, qui apparaît dans une autre poésie comme "libre flor" :

Salen del sueño apresurados labios

en busca de una flor
y entre la niebla y ya sin aire,
siguen los pasos de una libre flor.¹⁵

De même, la nuit offre à María Eugenia un “dernier secret” : le dernier secret de la vie est sans doute la mort, mais ce secret offert dans la nuit, est aussi un savoir unique qui correspond à celui du mot, du poème :

Ya sólo espero en un supremo instante
cuando la boca abierta de la fosa
diga en mi oído el último secreto.¹⁶

On pourrait conclure de cette analyse que c’est justement lorsqu’elles pénètrent la nuit, obscure, silencieuse, qu’elles peuvent découvrir une réalité, hors temps, inaccessible à la lumière du jour. Susana Soca écrit :

Algo brilla a destiempo
en mitad de la noche
como si fuera el día,
o en el entero tiempo
de la noche y el día
es sombra de alegría.¹⁷

La nuit, donc, non comme opposition du jour mais comme le moment, hors du temps, où elles trouvent la trace du poème. Le “secreto” chez María Eugenia et le “brillo” ou la “segura rosa” chez Susana Soca constituent ce savoir du poème qu’on a nommé *savoir poétique*.

NOTES

1. R.Montero Bustamante, *El parnaso oriental : antología de poetas uruguayos*, Montevideo, 1905, p. 308.
2. Notamment le critique Alberto Zum Felde, qui dans son ouvrage *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, vol. 2, Ed. Subvencionada por la Comisión Nacional del Centenario, Montevideo, 1930, p. 223, écrit : “Este sentido trascendental de su libido, es lo que diferencia genéricamente su poesía, de la poesía erótica en general [...] En la poesía de Delmira hay sexualidad apasionada y desnuda, pero no hay, propiamente, sensualismo. El deseo amoroso, el goce carnal, no aparecen nunca como una finalidad en sus poemas: son caminos hacia un más allá de sí misma, tienen el sentido trágico de un sacrificio. Diríase que no son cosas para ella, sino para un dios, del cual ella es la sacerdotisa.”

3. A. Zum Felde, *ibid.*, p. 244.
4. S. Soca, "Laberinto", *En un país de la memoria*, Montevideo, Edición La Licorne, 1959, p. 103.
5. S. Soca, "Laberinto", *En un país de la memoria*, Montevideo, Edición La Licorne, 1959, p. 103.
6. M.E. Vaz Ferreira, "La rima vacua", *ibid.*, p. 138.
7. M.E. Vaz Ferreira, "La estrella misteriosa", *ibid.*, p. 132.
8. S. Soca, "Tiempo de resina", *op.cit.*, p. 51.
9. S. Soca, *Noche cerrada*, Edición La Licorne, Montevideo, 1962, p. 125.
10. S. Soca, *En un país de la memoria, op. cit.*, p. 75.
11. M.E. Vaz Ferreira, "Hacia la noche", *op.cit.*, p. 98.
12. M.E. Vaz Ferreira, "Invocación", *ibid.*, p. 122.
13. S. Soca, "Noche y cruz", *Noche cerrada, op.cit.*, p. 121.
14. S. Soca, "Rosa de todos", *En un país de la memoria, op.cit.*, p. 17.
15. S. Soca, "A las siete la luna", *Noche cerrada, op.cit.*, p. 44.
16. M.E. Vaz Ferreira, "Esperanza póstuma", *op.cit.*, p. 265.
17. S. Soca, "Alta la noche", *Noche cerrada, op.cit.*, p. 117.

BIBLIOGRAPHIE

- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Blixen, Carina, *El desván del novecientos. Mujeres solas*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2002. *La Licorne*, n° 16, Montevideo, 1962.
- Montero Bustamante, Raúl, *El parnaso oriental: antología de poetas uruguayos*, Montevideo, 1905
- Shaw, Teresa, "El deseo como fuerza creadora : Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira", *Tres al cuarto* n° 2, Barcelona, mai 1997, pp. 25-27.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Sexo y poesía en el 900*, Montevideo, Alfa, 1969.
- Silva, Clara, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1968.
- Soca, Susana, *Noche cerrada*, Montevideo, Edición La Licorne, 1962. *En un país de la memoria*, Montevideo, Edición La Licorne, 1959.
- Vaz Ferreira, María Eugenia, Hugo J. Verani pour l'édition, l'introduction et les notes, *Poesía Completa*, Montevideo, La Plaza, 1986.
- Vitale, Ida, "Las hijas de Gorgo", *Río de la Plata* n° 20-21, Actes du VI Congrès International du CELCIRP, New York, 25, 26 et 27 juin 1998, pp. 11-23.
- Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, vol. 2, Montevideo, Ed. Subvencionada por la Comisión Nacional del Centenario, 1930.



**SAIT PAS DIRE, SAIT PAS VOIR :
TROPISMES DE NATHALIE SARRAUTE**

Michèle Ramond

Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des arbres grillagés, des bancs, des trottoirs sales, des squares. Ils s'étiraient en longues grappes sombres entre les façades mortes des maisons. De loin en loin, devant les devantures des magasins, ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements. Une quiétude étrange, une sorte de satisfaction désespérée émanait d'eux. Ils regardaient attentivement les piles de linge de l'Exposition de Blanc, imitant habilement des montagnes de neige, ou bien une poupée dont les dents et les yeux, à intervalles réguliers, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, toujours à intervalles identiques, s'allumaient de nouveau et de nouveau s'éteignaient. Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines, ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner. Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, attendaient.

Nathalie Sarraute, *Tropismes*, I

Ils semblaient surgir de partout, attirés par la tiédeur un peu moite de l'air, ils avançaient doucement comme s'ils sortaient des murs, des arbres grillagés, des bancs, des trottoirs sales, des squares. Ils se répandaient en longues files sombres entre les façades grises des maisons. De loin en loin, devant les vitrines des magasins, ils formaient des groupes plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers encombrements. Une quiétude étrange, une sorte de satisfaction impuissante émanait d'eux. Ils regardaient attentivement les piles de linge de l'Exposition de Blanc, qui imitaient habilement des montagnes de neige, ou bien une poupée dont les dents et les yeux s'allumaient et s'éteignaient à intervalles réguliers, infatigablement. Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, fascinés, devant les étalages, ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'en aller. Et les petits enfants sages qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, à côté d'eux, attendaient.

(redondance apocryphe)

Le phototropisme de ces animalcules les fait se diriger sans que la pensée consciente y soit pour quelque chose vers la lumière, leur courbure de croissance se traduit par un gonflement insensible mais constant du flux animal qui s'étale horizontalement. Favorisées par la lumière leurs réactions d'orientation répondent aussi à un autre excitant, chaleur et humidité, thermotropisme et hydrotropisme accentuent le caractère adaptatif de ces animaux mobiles dont la taille pourrait aussi bien être microscopique sans que le sens du texte en souffrît. Les cinèses déclenchées dans cette masse plus animale en tout cas que végétale et les diverses réactions / attractions observables aboutissent à un moment donné à un changement de tactisme, des agglutinats se forment à l'endroit des vitrines qui deviennent l'agent physique dont les animaux mobiles qu'on imagine de petite taille se rapprochent. Le flux cellulaire qui s'étale en rameaux, en grappes sombres, forme alors des amas, des noyaux. Le flux animal semble se fixer et prendre racine puis s'enrouler autour du corps solide des devantures des magasins. C'est que les vitrines les ont soustraits au stimulus qui les faisait se répandre toujours plus et leur en impose un autre qui les ramène en quelque sorte à des conditions liminaires d'excitation.

Ce nouveau déterminisme externe les fixe, les ramenant à une inertie inaugurale avant qu'ils ne suintent des murs, des arbres, des bancs, des trottoirs et des squares sous l'effet de la lumière, de la chaleur et de l'humidité. Nous ne sommes pas très éloignés en qualité de ces sources ou agents physiques premiers, mais on est en droit de supposer, dans ces nouveaux agents physiques et chimiques, un facteur, motivant les tropismes, plus important : les piles de linge blanc comme la neige des montagnes fait concurrence à la lumière de ce jour tiède, et on peut en dire autant du scintillement intermittent mais infatigable des yeux et des dents des poupées dans les vitrines. Tropismes et pathies alternent donc et lorsqu'on quitte le texte les animalcules humanoïdes ne se sont pas encore remis en marche, la lumière et la chaleur du jour s'étant ralentis au profit de l'agent des vitrines qui retient et pour finir arrête le flux. L'intégrité des centres nerveux chez les animalcules n'est pas mise en doute, ce sont les conditions d'excitation et l'action des stimulus qui sont mises en cause, sortant d'abord les organismes de leur inertie puis les ramenant, à l'air libre, à un état de fixité inaugural.

L'action qu'exerce la lumière de même que celle qu'exercent la chaleur et l'humidité sur les anonymes cellules du texte leur imprime, comme s'il s'agissait de végétaux, une courbure et une direction, ou comme s'il s'agissait de ces animalcules auxquels nous avons d'abord songé, presque

indifférenciés les uns des autres et comme confondus en un ensemble d'organismes nageurs indistincts, des cellules mobiles, des algues unicellulaires, des gamètes dont la motilité et la croissance dépendent de facteurs extérieurs, de systèmes effecteurs variés qui conjuguent ici leurs pouvoirs et leurs influences. Les microorganismes soumis à des stimulus variés et conjoints poussent horizontalement et continûment au point même de se ramifier en grappes. Mais cette avancée ou cette progression que rien ne semblerait devoir arrêter subit, sous une influence autre, une modification. La coulée cellulaire qui se répand dans la ville, comme si son élongation n'avait pas de fin, est par endroits, temporairement et localement interrompue, il y a des concentrations ponctuelles de ce flux photorécepteur, le phototropisme des algues, des protozoaires, des gamètes ou des animalcules est relayé par un visiotropisme qui indique un changement subit de direction sémantique, non que le mouvement horizontal devienne tout à coup vertical, mais il semble subitement entrer dans un champ d'intérêts humains, ce qui n'est d'ailleurs pas contradictoire avec cette impression d'une croissance qui ne se fait plus en expansion horizontale mais verticalement vers le haut, dans le sens d'une élongation qui permettra de regarder à l'intérieur des devantures de magasins. Cependant c'est bien toujours d'un phototropisme qu'il s'agit, en raison de la luminosité du Blanc qui brille comme la neige des montagnes, et aussi de cette fascination pour les yeux et les dents des poupées, qui s'allument et s'éteignent à intervalles réguliers. La nature du photorécepteur peut encore n'être pas décidée, elle est d'ailleurs, probablement, indécidable. Nous ne l'éluciderons pas vraiment, même si nous sommes attentifs à sa sensibilité phototropique, je dirais "humaine" avec toutes les réserves que le texte m'impose. On ne sait d'ailleurs pas si les photorécepteurs placés devant la vitre, en réalité derrière la vitre qui protège les étalages, n'entreprendront pas, attirés par l'intensité lumineuse de l'Exposition et en réponse à ses stimulus, d'évoluer en poussant lentement des ramifications vers les yeux et les dents des poupées ou vers les montagnes de linge blanc.

La réponse de ces "plantes" ou de ces "cellules" supérieures à la lumière peut laisser supposer qu'elles croîtront vers les vitrines, qu'elles les obscurciront ou qu'elles trouveront un accès vers l'intérieur, ne pouvant plus parvenir en conséquence à se détacher des vitrines. Le temps minimal requis par une observation totale du phénomène excède celui de la lecture, le texte nous abandonnant en plein "tropisme végétal", dans un processus de croissance indécidable.

La seule vraie différence avec le premier paragraphe ce sont les petits

enfants. Non seulement ils semblent être un facteur décisif d'humanisation, mais encore sont-ils aussi, en dépit de leur sagesse et de leur résignation à rester immobiles, les éléments les plus certainement enclins à échapper à la fascination ou au phototropisme des vitrines du Blanc qui, malgré les poupées scintillantes, ne les intéressent pas beaucoup. Le stimulus extérieur du Blanc est sans effet sur eux, leurs mouvements de croissance se font dans la résignation sans goût particulier pour le plagiat. Ils voudraient bien, on le sent, se dérober au phototropisme des vitrines auquel ils réagissent négativement mais sans marquer de désaccord ni de mécontentement. Ces problèmes restent à résoudre dans l'avenir. Ils sont tranquilles et patients, le resteront-ils ? Sont-ils en train de nourrir quelque rancœur dont l'adulte qu'ils deviendront plus tard ne se remettra pas ? Fatigués de regarder ils resteront cloîtrés, ils se retrancheront derrière quelque occupation qui leur servira de rempart, dans leur petite chambre ou dans les bibliothèques ou entre les pages des livres, dans les amphithéâtres du Collège de France, assis au bord du lit ou debout dans les Expositions de peinture. Ne pas se révolter, rêver, attendre, immobile, quelque géo ou photo ou chimiotropisme.

Pour dire ce désenchantement, cette plate réserve, cette appréhension des initiatives et des mouvements, cette docilité, ce sage trotinement à côté des choses du monde, ce respect excessif des objets, cette prudente politesse, ce vaillant conformisme, cette peur de détonner, de choquer, d'attirer l'attention, de sortir du rang, cette précautionneuse façon d'avancer sur la pointe des pieds, de toujours bien dire "bonjour", d'écouter, de se plier, de ne pas froisser, pour dire cette urgence d'être comme les autres, tout à fait comme les autres, pouvait-on encore user de tropes ? N'était-ce pas trop, trop savant, trop culte, trop ambitieux, ou alors au contraire trop cliché, trop daté, trop XIX^e siècle ? Quoi qu'il en soit, il ne fallait sans doute rien tenter, rien oser d'aussi exorbitant.

Les tropes impliquent beaucoup de choses. D'abord qu'on ait une enfance et, bien sûr, des souvenirs d'enfance. Les tropes gravitent à ce passé comme à l'astre du jour ou à celui de la nuit, dans la fascination, l'extase, la nostalgie, le remords, le désir fou de ce qu'on a perdu mais qu'on garde là, au tréfonds. On tourne sans arrêt autour de l'astre, ou de la planète, Vénus pourquoi pas ? Saturne bien sûr, Cœlos, Ouranos, on se rapproche par des phrases biaisées des inaccessibles secrets de Gaïa. Métaphores, métonymies, images poétiques, on tourne, on fait des ellipses, des torsades, des bandes de Mœbus, des arabesques, des palimpsestes. "Longtemps je me suis couché de bonne heure", quelle chance ! et même la fleur de genêt a le vent en poupe, Tanit

hautaine, Carthage et ses rites orgiaques, la scène primitive, la belle épouse se changeant en serpent, le père fouettard, Abraham disant à Sarah qu'elle a à se déprendre du côté d'Isaac, Vacher rôdant dans la Lande, Gilles de Rais mangeant tout crus les petits enfants, Ouranos castré par son propre fils, Cronos enchaîné, Phœbus révélant à Héphestos la trahison d'Aphrodite, Héra donnant le sein à Héraclès, la Vierge Marie concevant un Sauveur par l'oreille, le Poète parlant par paraboles, par énoncés allusifs et brumeux, I rouge, O le violet des yeux de la mère, et Ulysse donc, le père voyageur qu'une tempête rejettera un matin sur la grève et qui viendra, par une nuit pluvieuse, déposer un baiser sur le front brûlant du fils, de la fille endormis...

Pour "eux" ces choses n'existent pas. Ils n'ont pas droit à ce savoir trope – tropique – tropical. Ils vivent au ras des choses, ils n'osent pas sonder, interpréter, adapter. C'est comme s'ils n'avaient rien refoulé et donc rien à dire sur eux. Ils sont plats, lisses, sans profondeur. Les tropes leur sont interdits. Autour de quoi tourneraient-ils ? pour atteindre quel inaccessible ? pour parvenir à quels sommets d'expressivité et de sens ?

Restent Balzac, Flaubert, Madame Bovary, mais pourquoi et comment si "eux" sont déjà dedans, s'ils ont déjà été copiés, tellement laids, communs et plats, s'ils sont déjà décrits partout, que pourraient-ils dire de plus sur eux-mêmes, signifier de plus, qui n'ait déjà été dit tellement mieux ? Ni réalisme, ni poésie, aucun de ces savoir-écrire décidément ne convient. Alors il faut écrire bien correctement, bien gentiment *quoi* ? Si trop réels, de nous tout a déjà été dit ; et si, sans fond, sans "enfance" il n'y a rien à quêter, à racheter de l'oubli, du bannissement, rien à transfigurer ?

De ces deux textes juxtaposés qu'y a-t-il d'autre à dire si ce n'est qu'ils se ressemblent ? L'un est un peu plus long, un peu plus étrange peut-être, "mal dit" on peut le penser, car enfin si c'est de "gens" que l'on parle pourquoi parler d'eux comme d'un liquide vaguement visqueux, un liquide cellulaire ou une boue végétale, ou un magma de protozoaires rampants :

ils semblaient *sourdre*
éclos comme des œufs de mites, comme des larves domestiques
s'écoulaient
suintaient
engorgements.

Cela fait le bruit, presque, d'un évier qui se vide mal, d'une eau végétale ou animale qui clapote, qui obstrue le siphon. Cela ensuite s'humanise avec le regard, mais pourquoi cet arrêt qui n'en finit pas, cette inertie devant les vitrines, à quoi est dû ce désespoir dans l'attention portée au linge blanc,

aux jeux de la lumière clignotante ? Ce ne sont pas, pourtant, des métaphores, ce n'est pas non plus une description réaliste à laquelle le deuxième texte essaye un peu de ressembler, remettant un peu d'ordre et de bon sens dans tout cela : voyons, cela ne sourd pas de partout comme des algues ou des cloportes, mais nous dirons plutôt que cela surgit, est attiré (n'éclôt pas comme des larves), avance, c'est normal pour une foule, sort, ne peut pas suinter, forme des groupes, occasionne des encombrements, surtout pas des engorgements.

Mais alors, le premier texte, moins réaliste, est-il pour autant métaphorique ? Certes, c'est impossible, car alors de quoi serait-il la métaphore ? De quel ineffable tréfonds hérité, de quelle transmission fantasmatique, de quel macératé névrotique, de quelle fantaisie éveillée, de quelle "maladie" psychique ?

Rien de tout cela. Le texte ne permet pas de voir ça ; le texte ne le dit pas.

Que dit-il qui ne passe pas par le canal figuratif, noblement métaphorique ? Que voit-il qui ne passe pas par l'expression adaptée, expressivement réaliste ? Est-ce une voie moyenne qui s'inaugure ici, ni métaphorique, ni réaliste, un entre-deux en tension, une illusion de métamorphose qui tourne court dès le troisième paragraphe ?

Il m'est apparu assez vite que le "mieux dit" réaliste (tout est relatif...) enlevait de l'étrangeté, cette coulée humaine avec laquelle débute *Tropismes* (1939, je tiens à rappeler la date bien antérieure à celle de l'édition de 1957 by Les Éditions de Minuit) est rendue plus visible, elle est rendue à son humanité. À partir du troisième paragraphe, les modifications ne sont que protocolaires, on gomme encore, de ci de là, quelque étrangeté, on supprime des répétitions, on polit le style, on ôte quelque aspérité comme le ferait un instituteur du XIX^e siècle sur un devoir d'élève, une rédaction. Mais il y a quelque chose qui ne part pas, qui ne consent pas à s'effacer sous les "corrections" : l'impression d'une foule timide, résignée, sans défense. Sans défense au point même que nous l'avons corrigée. C'est l'écriture qui est ainsi, timide et osée à la fois, osée de s'exposer dans son absolue absence de prestige ; elle sourd, elle éclôt, elle s'écoule, elle suinte, elle s'étire, elle forme des noyaux, des remous, des engorgements, une satisfaction désespérée émane d'elle ; comment restituer en effet le Blanc, elle si noire, comment reproduire l'intermittence de la lumière ? Peut-être en restant longtemps à regarder, peut-être y arrivera-t-on si on regarde bien, avec application, sans bouger, si on fait corps avec l'objet regardé. Cette application à bien faire, à bien couler, à bien dire, comme cette application à être une bonne foule, bien fluide, bien discrète, bien attentive, pas

revendicative pour deux sous, surtout pas présomptueuse, ni envieuse : la convoitise ne la dévore pas, dans son désespoir offert sans ambiguïté, sans arrière-pensée, comme une chose naturelle, elle éprouve devant tout ce Blanc exposé une satisfaction qui ressemble à un ravissement esthétique. Le Blanc est cette perfection à laquelle la foule ou l'écriture (peu importe) ne peut atteindre, mais du moins, pendant un temps, peut-elle la contempler, s'en nimber, s'y réchauffer, s'y reconforter comme devant un autel. Si le texte est réécrit de façon plus conforme à l'humain, il perdra un peu du côté de l'écriture, donc son écriture y perd. Est-ce à dire, alors, que nous avons, tout compte fait, affaire à une métaphore, que cette foule vaguement animale, vaguement végétale, est placée en rapport métaphorique avec les humbles signes, appliqués, bien discrets et bien modestes, qui sortent du stylo ou du ruban de la machine à écrire ?

Ce n'est pas de la métaphore car on peut toucher au "dit" sans faire perdre à cette foule docile et triste le pouvoir d'évoquer l'écriture. La puissance d'évocation du texte n'est pas entamée par les retouches et même si je rends le texte plus réaliste et donc plus descriptif il gardera cette étrange aptitude à évoquer le désespoir sans emphase ni narcissisme, à la fois résigné sans amertume et triste sans révolte qui réside dans la plume et dans l'esprit de celui qui écrit.

Cette foule sombre et modeste aurait pu aussi ne pas sourdre, rester discrètement à l'abri des murs et des façades mortes ; il a suffi de peu de choses pour lui donner cette envie contre sa nature : un peu de moite tiédeur, quelque chose qui rappelle la lumière et la chaleur de l'été, mais c'est l'hiver. La lumière se fait plus somptueuse dans les vitrines du Blanc et la foule se fige dans une sorte d'hébétude sans espoir, sans autosatisfaction mais également, on l'a dit, sans concupiscence. Les lettres et les mots du texte, modestement accumulés (peut-on parler encore d'accumulation ?) derrière la vitre de la page en somme nous regardent. Le Blanc, les yeux et les dents qui s'allument et s'éteignent à intervalles réguliers et identiques c'est nous dans la vitrine, nous sommes regardés et cette humble coulée sombre c'est le texte pour lequel nous sentons un sentiment grandissant, de quoi exactement ? de pitié presque, d'attendrissement. À peine éclos voilà qu'il s'arrête, il se prend à nous contempler : cette petite humanité fragile, à peine humaine, faite de ces sortes d'animalcules, d'algues, de protozoaires qui deviennent en cours de route des semblants d'êtres humains, n'est pas regardée, elle nous regarde et nous en avons, même sans prendre conscience de ce qui nous arrive là d'extraordinaire, nous en avons une sorte d'étonnement ému.

Ce n'est pas le texte, encore moins le moi, qui se met en vitrine ("long-

temps je me suis couché de bonne heure”), c’est nous que le texte met en vitrine et avec surprise nous découvrons un jour qu’il nous contemple depuis sa condition si marginale, si humble, si modeste, sans hypocrisie, sans penser le moins du monde qu’il pourrait attirer notre attention. ILS vont repartir c’est sûr, ILS finiront bien par rentrer chez eux, par retourner au début de leur écoulement, à l’intérieur des murs, à l’avant de leur éclosion. Les petits enfants attendent le moment de repartir, tout rentrera bientôt dans l’ordre. Peu curieux de nos vitrines, plus modestes encore, plus timides, plus désintéressés s’il se peut ils attendent le retour dans l’alphabet des mots et des phrases qui n’ont pas encore coulé, qui restent chez eux, qui ne se montrent pas, qui ne cherchent rien.

Le texte est venu se mettre un peu, pour peu de temps, dans la lumière de notre lecture, oh il ne réclame rien ou presque rien, rien pour lui-même s’entend, il est seulement venu profiter un peu de la qualité vaguement hospitalière de l’air. Il a réagi un géotropisme de la lecture, il lui a semblé sentir dans l’air quelque chose, quelque agent effecteur qui le faisait sortir de sa coquille, il s’est senti attiré et sans trop réfléchir il s’est un peu (oh pas longtemps) répandu. Il n’a pas le projet de nous transporter loin de nous-mêmes et de nos habitudes ni langagières ni expérientielles, Bien sûr que non. Et il n’a pas, n’a jamais eu, le propos de décrire une scène de rue. Il n’est pas métaphorique. Il n’est pas non plus réaliste. Il a cru, il a senti, un tout petit moment, qu’une cause externe le réclamait et, comme l’héliotrope, il a tourné la tête vers le soleil.

Mais quel est le statut d’un texte qui n’est ni métaphorique ni réaliste ? Cela peut-il seulement être, se concevoir, exister ? En vertu de quoi, de quel principe, cela n’aurait pas le droit ? Un texte a-t-il des conditions rhétoriques d’existence ? Ne suffit-il pas d’écrire pour que texte il y ait ? Faut-il posséder, au-delà de son alphabet, de son lexique, de sa grammaire d’autres vertus, d’autres savoirs ? Le savoir mimétique, le savoir métaphorique, celui de l’imitation ou, à défaut, celui du transport et du ravissement ? Ou l’inverse, si on préfère. Cela dépend des goûts.

Je songeais à *Mal vu mal dit* de Samuel Beckett (1981 by Les Éditions de Minuit). L’œil de chair et l’autre aussi, surtout l’autre, attendent dans la nuit ou le soir, toujours le soir ou la nuit, qu’émerge lentement à pas flottants le nimbe blanc de la mère morte, le visage, les bottines, la lande, le cabanon, la caillasse crayeuse, l’herbe mauvaise et rare.

De n’importe quel moment de l’année à l’autre elle peut ne plus être là. Soudain plus nulle part à voir. Ni par l’œil de chair ni par l’autre. Puis tout aussi soudain là de nouveau. Longtemps après. Ainsi de suite. Tout autre

renoncerait. Avouerait, Personne. Plus personne. Tout autre que l'autre. L'autre attend qu'elle reparaisse. Pour pouvoir reprendre. Reprendre le – comment dire ? Comment mal dire ?

Ce “mal vu mal dit” nous porte au-delà des limites que la mort assigne au vivant, on refait le voyage d'Orphée quand il descend vers Eurydice, “l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit” (M. Blanchot). La nuit, par la force de l'art, accueille le guetteur, avec lune ou sans, avec ou sans Vénus, la mère qui s'y dissimule est l'extrême que l'art puisse atteindre, l'œil y tend pour y saisir d'elle quelque tenace trace, “Vite des fois que soudain oui adieu à tout hasard”. S'il s'agit ici d'attraper au vol avant qu'anulé, pour une dernière fois peut-être mal dire, le visage de l'illusion, il s'agit bien – en dépit de mal voir dans le noir l'absente de tout discours – de renouveler sans cesse, avant qu'il soit trop tard, de regarder en face, en écarquillant les yeux afin de voir mieux, ce “point” au centre de la nuit dans la nuit. Pour connaître ce bonheur que seul permet l'écriture. Écrire c'est atteindre ce point. Tel est le but que l'écriture s'assigne.

Or, dans notre texte rien de tel. Ni Orphée, ni Zeuxis, le texte est le plus dénué d'importance qui soit. Soyons assurés qu'ILS vont repartir comme ILS sont venus. Les protozoaires enhardis vont retourner à l'intérieur des murs, des arbres, des bancs, des trottoirs et des squares. Ils auront, un temps très bref, pris l'air et la lumière, ils auront contemplé nos belles vitrines, ils n'iront certainement pas aux cours du Collège de France ni à ceux des Facultés avoisinantes, ni à ceux de l'Institut où triomphe “l'homme sensé, l'homme normal, l'homme actif, l'homme digne et sain, l'homme fort”, personne ne songera à les disséquer d'une main professionnelle, froide et experte car ils n'ont ni puissance ni mystère dont on pourrait les vider. Si féminins, si effacés, une fois sortis de chez eux ils n'osent plus bouger de devant les vitrines, peut-être (c'est probable) attendent-ils un signe de connivence qui viendrait de nous, un geste de sympathie comme pour leur dire que oui, qu'ils se manifestent plus souvent, qu'on les attend, qu'on croit les comprendre, qu'on les aime enfin. Ne serait-ce que pour passer le temps, rêver, oublier. Oublier le style réaliste et aussi le métaphorique, revivre les heures de repos de l'enfant solitaire en leur compagnie si ténue, si discrète, si insignifiante. Un style plat alors ? Lisse et plat ? Mais il faut le prendre, le triturer, le retourner en tous les sens, l'arpenter, le parcourir dans tous les sens. Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire, qu'est-ce que cela sait dire ? Est-ce que cela dit seulement quelque chose ? Est-ce que cela dit seulement quelque chose qui vaille ? Qui vaille la peine qu'on le dise. Qu'est-ce que cela transmet ?

On met les animalcules dans l'atroce clarté de la lampe, on les encercle de toutes parts, la lumière aveuglante nivelle tout, supprime les aspérités, les mal-dit, certains excès, les répétitions inutiles. Tout devient plus poli, plus loti, plus conforme, plus carré, plus plat s'il se peut. Voilà le texte un peu "raccommodé, nettoyé, arrangé, tout bien accommodé et préparé" et pourtant... la peur se reforme aussitôt en lui, un léger malaise, un étonnement subreptice, une inquiétude, un timide apitoiement, ou même de l'appréhension. Devant eux si muets, si modestes et si sombres, on a un peu honte de tout ce blanc, de ces lumières des devantures qui les fascinent et qu'ils ne songent ni à envier ni à convoiter ni à critiquer. Qui sont-ils ? Que veulent-ils ? Que disent-ils ? Que savent-ils ? Pourquoi ne sont-ils pas comme une vraie foule ? Ou alors au lieu de s'écouler si poliment (ce qu'entre nous personne ne fait) pourquoi ne nous transportent-ils pas comme Orphée par son chant ? Ni réalistes ni métaphoriques ils sont plats, d'une platitude que la lumière qu'on projette sur eux exacerbe encore, fait encore plus ressortir. Ils se répandent inoffensifs, puis ils se bornent d'eux-mêmes, ils ne dépassent par la page, et notre regard sous la lampe les observe, comme des malfaiteurs, comme des incongrus. Et peu à peu une faiblesse nous prend "une mollesse, un besoin de se rapprocher d'eux", d'entrer dans leur monde.

La démesure du texte n'est pas dans son impatience de se rapprocher d'Eurydice, d'avoir pouvoir sur elle, de regarder dans la nuit ce que la nuit dissimule. Quelque chose de plus important pour le texte que la transe ou que l'inspiration s'annonce et s'affirme. À la griserie d'un sujet qui brave la loi et qui s'avance vers les mystères de la nuit pour tenter de les regarder, comme Jacob au point du jour désira regarder le visage de Dieu, à cette griserie d'Orphée à laquelle les œuvres littéraires nous ont habitués succèdent une sorte d'effacement et une sorte d'étonnement. Ces êtres étonnants sortent (pardon ! sourdent) d'endroits bien réels ! des murs, des arbres, des bancs, des trottoirs sales, des squares, mais ils sont une réalité, que l'on ne voit pas d'habitude, une réalité pour laquelle on n'a pas de regard, des particules sans transcendance et d'une matérialité tout aléatoire.

Quant au guetteur involontaire, surpris, hébété, essayant, pour dire cette chose, de tournures approximatives, de formulations tâtonnantes et d'importunes redites il est à la fois sans "ego" et sans abîme, sans complaisance aucune pour lui-même. C'est ainsi que sans désirer aller nulle part, sans désirer voir ni dire, sans paraître certain ni héroïque, au plus près de l'immobilité dernière et dans un style impersonnel qui pourrait passer pour plat ou niais, on saisit dans un mouvement de suprême compréhension

ou de suprême bonté ces tressaillements du monde, ces sautilllements perpétuels d'énergie et de matière, qui ne sont ni la réalité communément visible, commémorée et représentée, objet de réflexion, d'étude et de connaissance, ni la nuit de l'âme où tout commence et prend fin, nécessaire à l'œuvre d'Orphée. On est dans un autre ordre de la vie, de la vision et du langage. On ne sait pas, à proprement parler, où l'on est.



LA JEUNE FILLE ET LA GÉOGRAPHIE

Ana Rodríguez

(Étudiante à l'Université de Toulouse-Le Mirail)

Les territoires n'existent pas, la géographie est une représentation de l'Homme. Son visage, la carte, mélange de naturel (montagnes, océans...) et d'artifices (frontières imaginaires...) masque une profondeur où s'entremêlent flux et reflux : la lente érosion du delta comme les rapides échappées de ceux qui fuient leur pays. La géographie est la science des mouvements et les cartes sont simplement chargées de les dessiner ; à l'instant où on les étudie, elles n'appartiennent déjà plus au présent. Lorsqu'elle prend le pinceau, la géographie, son modèle est en perpétuelle vadrouille, pourtant elle lutte, gomme et nous fait toujours part de ses dernières esquisses. De cette manière, elle frustre ou apaise ceux qui d'un œil curieux aimeraient observer toutes les réalités de ce monde qui nous paraît parfois si lointain.

Les cartes, simples brouillons, meurent et rejoignent rapidement l'Histoire, tandis que la pensée géographique, continue d'évoluer et de tendre vers le progrès : reflet de l'Humanité ? Un bien grand mot.

Les territoires n'existent pas, quoique...

Je suis née au fin fond d'un Finistère. Mon vécu est toulousain, franco-méridional. J'ai appris l'espagnol, le français, le russe, l'anglais, l'italien, le galicien, et j'ai trouvé dans la langue, la culture qu'elle exprime et les voyages, les représentations concrètes de ce qu'on appelle "territoire". J'apprécie cette géographie qui me ressemble ; sans repères, à mi-chemin entre la sociologie, la biologie, l'histoire, l'architecture ; qui s'est construite une identité par l'accumulation aléatoire de plusieurs éléments piochés, Ici et Là-bas.

L'étude géographique : les cartes, les écrits, les photos, les langues, les voyages... Tu es d'ici, la géographie nous tend la main là-bas, vers l'Autre,

vers des problèmes inconnus, qui n'étaient pas les tiens. Bientôt la frustration de ne pas pouvoir régler l'ensemble de ces problèmes te fait prendre conscience de la petitesse de l'ego et de la nécessité de s'unir à d'autres pour mettre en action tes convictions.

La géographie est donc une substance magique qui nous ouvre à l'Autre mais aussi à nous-mêmes, elle est celle qui peut faire évoluer notre "moi", notre petit "moi" minuscule : elle est bénéfique pour tous.

LES REVERS DU SAVOIR

Nadia Mékouar-Hertzberg

(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Todo eso lo has comido tú y está ya en tu sangre, en tu realidad porque ahora tu monólogo no podrá jamás deshacerse del sabor de ese diálogo que viste¹.

Rosa Chacel

Lors d'une précédente analyse portant sur le pouvoir, j'avais pu constater, en particulier en ce qui concerne l'oeuvre romanesque de Rosa Montero, que les personnages féminins se mettaient en fuite par rapport à un pouvoir, à des pouvoirs qu'ils étaient en train d'acquérir ou de conquérir². Ces protagonistes étaient, en quelque sorte, autant de "reines mortes" puisque le pouvoir qu'elles refusaient d'exercer était bien un "pouvoir sur" autrui. En revanche, il apparaissait que ces femmes cultivaient de plus en plus fermement l'émergence en elles de "pouvoirs de", pouvoirs pluriels, dont la pluralité annulait la violence potentielle : des facultés, en somme, qui pouvaient se partager, s'offrir mais en aucun cas "s'imposer à". Il était clair que l'acquisition de ces facultés avait partie liée avec celle d'un certain savoir, peut-être du Savoir, aspect qui était resté en suspens.

Se posait naturellement la question suivante : à partir du moment où ces personnages, peut-être même les auteures qui en sont à l'origine, mettent en déroute le Pouvoir, le pouvoir sur, le pouvoir coercitif dont elles ont pu être les victimes ou qu'elles ont pu avoir exercé, peut-on observer également la mise à distance du Savoir qui semble en être la contrepartie ? Y aurait-il alors plusieurs formes de savoir, dont une, ou plus, serait plus strictement l'apanage des personnages féminins ?

On pense bien sûr à la dichotomie entre "savoir substantif" et "savoir verbe", dichotomie parallèle à celle du terme pouvoir dont l'ambivalence se noue au niveau de la préposition : le pouvoir "sur" faisant référence au

pouvoir que l'on détient, inerte, et le pouvoir "de", sous-entendu "de faire quelque chose", étant orienté au contraire vers l'engendrement d'actions ou d'actes, vers la mise en oeuvre. Pouvoir, Savoir : immobilisme et dynamisme séjournent donc à parts égales dans ces termes. Savoir, comme Pouvoir, est un terme à deux faces instaurant deux territoires différents mais contigus, que les héroïnes romanesques arpentent, ou essaient d'arpenter, dans le premier cas – savoir substantif – pour en défaire, pour en déranger l'ordonnement figé, institué, hérité, dans le deuxième – savoir verbe – pour en explorer la pleine variété, pour s'adapter à sa fluctuation constante.

L'idée générale qui se dégagerait de mon observation de ces trajectoires de personnages s'avère donc assez simple, simpliste peut-être : le Savoir, en tant que totalité intouchable, imprenable pour certaines d'entre elles, est dénié, pris à revers, à la faveur de la promotion assez nette d'un savoir en train de s'acquérir et de se dissoudre au fur et à mesure qu'il s'acquiert, un véritable procès, en somme, qui n'a de valeur que par sa nature infinie et indéfinie. Le Savoir comme entité positive, comme contenu déjà constitué est ainsi substitué par un processus de découverte qui serait bien rendu, me semble-t-il, par le "conocer" espagnol, directement dérivé du "cognoscere" latin et signifiant "connaître" bien sûr, mais aussi "apprendre, prendre connaissance de", et enfin "reconnaître", c'est-à-dire, retrouver en quelque un ou quelque chose, ce que l'on savait déjà. C'est dire si ce procès perpétuel peut éventuellement intégrer l'acquis, mais sous forme de "re-connaissance" : il s'agit de connaître à nouveau, de connaître mieux, davantage, différemment, peu importe.

Un exemple assez significatif de cette trajectoire serait celui d'Agua Fría dans *Temblor*³, cette jeune fille destinée aux plus hautes sphères du Pouvoir et admise à pénétrer dans toutes les strates d'un Savoir impavide, un Savoir hérité de génération en génération dont la parfaite immuabilité est pleinement symbolisée par la structure architecturale écrasante qui l'abrite et le protège. Au centre de cet édifice, le Talapot, se trouve la bibliothèque, où sont consignés les "livres secrets", un corpus de textes destiné à pourvoir de Savoir ceux, ou plutôt celles qui sont destinées à l'exercice du Pouvoir : il s'agit d'un Savoir exclusif, présenté comme dangereux pour ceux dont l'esprit n'a pas été au préalable formaté pour le recevoir. Agua Fría reçoit, assimile, se repaît même de ce Savoir mais pour se rendre compte que cette ingestion docile est indissociable de l'enfermement, de l'obscurité puis de l'obscurantisme. Significativement d'ailleurs, le lieu du Savoir par excellence, la Bibliothèque, se trouve au centre du Talapot, au sein de l'obscurité absolue. Les seules sources de lumière qui soient ont été soi-

gneusement choisies pour jeter un éclairage unilatéral et arbitraire sur le Savoir qui gît dans les textes. C'est alors le cheminement inverse – du centre vers la périphérie, de l'obscurité vers la lumière – qu'Agua Fría va entreprendre : héritière d'un Savoir immémorial, elle va apprendre, parfois avec douleur, à s'en défaire, elle va peu à peu le défaire, le déconstruire, le renverser.

Ce qui m'importe pour le moment et me permet, me semble-t-il de progresser dans ces quelques réflexions préliminaires, c'est que la défaite du Savoir implique sa présence : dans les trajectoires de ces héroïnes romanesques, et *a fortiori* dans celles des romancières, il n'y a pas absence de Savoir mais une présence d'un Savoir refusé, ou une présence refusée du Savoir. C'est finalement bien le sens que peuvent revêtir les termes, "les revers du savoir". "Revers", c'est-à-dire, "côté opposé à ce qui se présente d'abord, ou à ce qui est considéré comme principal", c'est le derrière, l'envers du Savoir, un Savoir que l'on n'envisage plus comme arrivant de face, un Savoir que l'on reçoit, mais que l'on envisage "de dos", un Savoir renvoyé, en quelque sorte. Le revers du Savoir, c'est aussi le revers de la médaille, ce revers dont Agua Fría fait la douloureuse expérience, cette autre face du Savoir qui s'articule au Pouvoir coercitif, à l'opacité d'un ordre que l'on ne peut remettre en question : c'est le "tremblement" qui l'étreint lorsqu'elle constate que dans son univers, plus on accède au Savoir institué, plus on accepte son héritage, plus on progresse sur les voies de l'oppression...

"Revers du Savoir" n'implique donc pas absence du Savoir. Pour que se constitue, que se mette en branle ce procès du savoir que nous avons identifié comme assez caractéristique de la démarche de certains personnages féminins, la présence préalable du Savoir est même fondamentale.

Je prendrai une autre référence, une autre trajectoire pour illustrer cette ambiguïté : *Con la miel en los labios* d'Esther Tusquets⁴ où les deux protagonistes, Inés et Andrea ont toutes deux un rapport au Savoir tout à fait significatif. Inés prépare sa thèse, s'intégrant parfaitement dans les mécanismes de l'institution universitaire par sa fréquentation assidue des bibliothèques, des archives, sa lecture quotidienne de journaux d'actualité, y compris du plus protestataire à l'époque, *El País*. Elle organise des *tertulias* politiques, littéraires : bref, elle investit pleinement et brillamment les territoires du Savoir institutionnalisé même s'il est protestataire. Andrea se désintéresse totalement de ce Savoir qu'elle ne tente aucunement d'assimiler : elle est fondamentalement oisive et cultive savamment toutes les formes de l'ennui. Deux trajectoires diamétralement opposées, donc, dont aucune

ne permet l'épanouissement auquel prétendent les deux personnages, pas plus que l'épanouissement de l'amour passionnel qui les lie : Inés ne se départ pas d'un Savoir qu'elle assimile sans distanciation, en dépit des apparences, un savoir qui la domestique finalement, l'intégrant pleinement dans l'ordre établi d'une vie maritale qu'elle ne souhaitait pas ; quant à Andrea, que l'on pourrait croire plus indépendante, elle se voue exactement au même sort – celui d'un mariage non désiré – : si elle n'est pas porteuse, à l'instar d'Inés, d'un Savoir somme toute infligé, si elle n'en n'est pas la simple dépositaire, le réceptacle passif, elle s'y soumet tout autant, pour la bonne et simple raison qu'il est impossible de construire sur le vide, qu'elle ne peut se forger un savoir qui serait "son" savoir, à partir de ce vide, ce vide qui désormais la cernera :

Avanzaba por un sendero del que no cabía desviarse, en el que no podía detenerse ni recibir ayuda de nadie –y menos que de nadie de Inés–, y al término del cual sólo existía el vacío⁵.

Le titre du roman prend alors tout son relief : le miel au bord des lèvres est bien sûr celui du *Cantique des Cantiques* (4, 11 ; 5, 1), le miel d'un amour immortel et érotique :

Tes lèvres, ma fiancée,
distillent le miel vierge.

Le miel et le lait sont sous ta langue...

Mais le miel est aussi la nourriture unique des êtres d'exception car il est signe de savoir, de connaissance et de sagesse, celui qui dans les traditions méditerranéennes, et plus spécifiquement la grecque, est considéré comme une nourriture "inspirante", donnant ainsi le don de la poésie à Pindare et celui de la science à Pythagore...

Or ce miel ne pénètre pas dans la bouche, "sous la langue" : il reste au bord des lèvres, sur les lèvres, laissant ainsi les deux personnages féminins "sur leur faim" (et c'est bien là le sens de cette expression en espagnol), leur abandonnant seulement la vague intuition, la saveur, l'avant-goût de ce qu'aurait pu être leur amour, de ce qu'aurait pu être leur savoir... Privées d'amour et de savoir : il y aurait certainement beaucoup à dire sur ce rapprochement amour/savoir mais ce n'est pas vraiment mon propos. Notons simplement qu'Inés et Andrea n'ont pas su fabriquer leur miel, qui était pourtant à portée de lèvres : elles sont toutes deux restées en marge d'un savoir qui leur serait propre, l'une parce qu'elle n'a pas entamé le renver-

sement du Savoir institutionnel, se contentant d'un Savoir d'emprunt, l'autre parce que son refus du Savoir institutionnel et la vacance initiale qui en résulte l'ont privée de la possibilité de se constituer un autre espace de savoir.

Miel, savoir, goût, tel rapprochement entre le savoir et le goût nous renvoie à l'étymologie du terme "saber" : le "saber" espagnol, comme le "savoir" français d'ailleurs, est directement issu du "sapere" latin, supplantant ainsi le "scire" (savoir) que l'on attendrait. "Sapere" signifie "avoir du goût, de la saveur", puis "sentir par le sens du goût" d'où "avoir la connaissance", d'abord concrète puis intellectuelle. En espagnol, persiste l'ambivalence du verbe "saber" qui recèle ces deux sens : avoir du goût et/ou savoir. Savoir, donc, peut-être plus encore en espagnol qu'en français, est plus ou moins une affaire de goût.

Cette association savoir/goût parfois oubliée ou occultée dans notre usage quotidien du terme "savoir", reprend, là encore, toute sa valeur lorsque l'on observe de près le parcours de quelques personnages romanesques féminins : ces parcours revalorisent l'alliance savoir/goût, revitalisant du même coup l'expérience du savoir, la mise en place de ce savoir par les sujets féminins et donnant peut-être lieu à l'émergence de nouveaux savoirs.

Je pense en particulier au personnage d'Adriana, dans *Los atillos de Brumal* de C. Fernández Cubas⁶ : Adriana achève ses études d'Histoire assez facilement, voire brillamment. Cependant, en dépit de cette facilité, de cette intégration du Savoir, elle s'est toujours perçue comme fondamentalement étrangère à l'institution scolaire puis universitaire, non pas vraiment exclue, rejetée, mais différente, intrinsèquement différente. Cette différence est d'autant plus marquée qu'elle n'est pas le fruit d'un ostracisme, dont Adriana serait la victime, mais qu'elle s'avère totalement intériorisée par le personnage :

La diferencia estaba en mí, y si quería librarme de futuras y terribles afrentas, debía esforzarme por aprender el código de aquel mundo...⁷

Telle intériorisation de la différence est déterminante : Adriana assume "sa" différence, l'endosse, la reconnaît pour enfin l'accomplir pleinement dans le perfectionnement constant de son savoir-faire culinaire.

Il n'est ainsi aucun rejet, aucune négation virulente du Savoir acquis, mais ce Savoir est bel et bien pris à revers, détourné, utilisé à d'autres fins (à d'autres faims...) : j'en veux pour preuve le livre, l'objet livre, réceptacle et symbole de Savoir, du moins jusqu'à nos jours, livre qui est toujours présent dans le parcours d'Adriana, mais qui y devient le produit d'une

activation des sens, du goût en particulier. Stimulé, exalté par des recettes de plus en plus sophistiquées, le sens du goût active un savoir qu'Adriana peaufine de façon incessante, ce qui lui vaudra toute la reconnaissance sociale, l'écoute que l'on peut concéder à "celle qui sait" ou, mieux encore, aux écrits qui font part de ce savoir. Ce savoir culinaire ne correspond pas, ou ne correspond pas exactement, au "savoir-faire" : il ne s'agit pas d'un épiphénomène mais d'un savoir en tant que tel, un savoir différent du Savoir et non son accessoire, son annexe. Car Adriana n'est pas, n'est plus, comme Cassandra, condamnée à prophétiser sans être jamais entendue, prise en compte ; elle n'est pas condamnée à "savoir" sans jamais pouvoir partager son savoir. Le savoir d'Adriana est pris en considération, recherché, respecté justement parce qu'il est le produit d'une différence, une différence qui n'exclut pas le Savoir constitué, traditionnel, même si elle le prend à revers.

On pourrait penser, dans des registres bien différents, aux Caperucita, aux Malena (*Una vida hervida*)⁸, à toutes ces héroïnes qui, d'une manière ou d'une autre, font voler en éclats les bornes du territoire du Savoir, tout en l'intégrant, en l'englobant dans un espace plus ample. A l'issue de leur parcours, leurs savoirs, venus de l'activation du goût, de la mise en place de recettes subtiles, de la symbiose à peine imaginable de tous les sens, ne sont plus périphériques, ni occultés, ni même occultes ou déviants par rapport au Savoir mais effectifs et reconnus comme différents, tout au moins dans le cadre de ces projections fictionnelles...

En quoi consiste la différence de ce savoir pratiqué par les sujets féminins de ces romans ? Nous venons de l'observer : le Savoir hérité est pris à revers par des modalités de connaissance autres qui ne l'excluent pas mais qui l'englobent. L'activation des sens, la sollicitation, dans ces cas particuliers, du goût, si proche étymologiquement du savoir, permettent d'accéder à des modalités de connaissance d'une nature différente : peut-être pourrai-je avancer le terme de "pénétration", don de pénétration. Ces qualités de pénétration ne désigneraient plus exclusivement les qualités intellectuelles de pénétration que nous connaissons déjà mais aussi un mouvement plus immédiat, plus absolu, plus entier vers ce qui est à connaître, un véritable noyautage de ce qui est à connaître.

Cette pénétration dont se trouvent dotées ces héroïnes, ou plus exactement cette pénétration qu'elles apprennent à cultiver, les autorise à s'introduire, à prospecter au sein de l'altérité inconnue pour mieux la savoir, pour mieux la connaître. Il est évident que, dans cette perspective, l'activation des sens est fondamentale comme préliminaire, comme présupposé de cette

entreprise. Voilà pourquoi également, le sens du goût illustre particulièrement bien cette mise en place du savoir : l'appropriation qu'il implique suggère parfaitement ce pouvoir de pénétration qui fonde le savoir de ces personnages. Le goût, plus que les autres sens peut-être, plus crûment, plus nettement que les autres sens en tous les cas, permet une prospection, une assimilation presque absolue de ce qui est à connaître, concédant ainsi un savoir intime de ce qui est à connaître. Certes, il ne s'agit pas de "savoir" comme l'on mangerait un met, d'acquérir une connaissance comme on ingère de la nourriture : l'activation du goût indiquerait plutôt les voies d'une connaissance basée à la fois sur une certaine immédiateté (on aime ou on n'aime pas), délestée de la médiation de concepts, sur cette immédiateté donc, et sur un mouvement "d'appropriation altruiste" en quelque sorte : je goûte mais pour connaître, je m'approprie, j'ingère mais pour m'ouvrir à de nouvelles perspectives ; je goûte aussi pour faire connaître, pour éventuellement partager une sensation pourtant incommunicable. Le goût, cette pénétration immédiate et finalement réciproque – et non plus exclusivement les concepts, les connaissances – s'avèrerait être un nouveau "modèle" pour l'activation d'un savoir différent.

Je me suis limitée, dans mon observation, au goût mais il y a fort à parier qu'en fonction des univers littéraires dans lesquels on évolue, tous les sens sont susceptibles d'être convoqués par des personnages féminins désireux de se frayer une voie propre dans le processus du savoir. Adriana, pour reprendre cet exemple, fait montre de pénétration intellectuelle au travers du goût mais elle active aussi son acuité en éveillant d'autres sens comme préliminaires à la mise en place de ce savoir reconnu par la sphère sociale. C'est là peut-être le comble de sa prise à revers du Savoir puisque, moment des plus savoureux de ce texte, elle parvient à déchiffrer sans lire ; plus exactement, elle parvient littéralement à investir le mot, mot qui n'est plus véritablement un mot, d'ailleurs, mais plutôt un assemblage de lettres doté d'une forme signifiante dans la structure de laquelle elle parvient à pénétrer. Elle reconnaît alors le mot, elle le "sait", le goûte peut-être – il s'agit d'un terme collé sur un pot de confiture – avant même de "lire" : l'opération intellectuelle, celle de la lecture, n'est que second dans l'entreprise de connaissance ou de reconnaissance :

no prestaba atención a las letras, sino al conjunto, a su forma, al significado que podría encerrar aquella sucesión de signos. Y de pronto (...) las mayúsculas adquirieron un relieve sorprendente. Me pareció como si toda la luz brotara de esta palabra. Leí : BRUMAL⁹.

Pourquoi ne pas évoquer aussi le don d'une Airelai, ce don qui lui octroie "el poder de la clarividencia y del entendimiento" ? Faculté de clairvoyance *et* d'entendement, la quintessence de ce don résidant dans ce "et" bien sûr, dans cette alliance de pénétration immédiate, de clairvoyance d'une part, et d'appréhension intellectuelle plus traditionnelle d'autre part, combinaison qui fait d'elle un personnage qui, fondamentalement, sait :

a diferencia de los demás humanos, (...) yo sabía de dónde venía, y quienes llegarían tras de mí. (...). Yo sé que soy pequeña, muy pequeña; pero los demás también lo son y no lo saben. Ése es mi poder, el de la conciencia¹⁰.

Tous ces personnages, que bien d'autres viennent rejoindre, que bien d'autres ont précédés, à commencer par une certaine Sido¹¹, partagent une volonté plus ou moins consciente de re-fonder, de refondre les processus du savoir, refonte qui fait du savoir non pas une donnée fixe que l'on se contente d'accumuler, de transmettre, mais plutôt un pouvoir de pénétration des gens, animaux, plantes, choses : un savoir qui a pour préalable non pas une armature intellectuelle et conceptuelle, dont aucun des personnages, et encore moins leurs auteurs, ne sont pourtant dépourvus, mais un ensemble de signes, de présages qu'il leur faut accueillir et déchiffrer. Le cheminement vers ce savoir ne signifie pas toujours l'obtention d'une vérité qui permettrait enfin une certaine immobilité, un repos : chaque "découverte" serait plutôt une sorte de pallier qui permettrait, à plus ou moins brève échéance, une relance du mouvement vers. Cette mobilité permanente, ce nomadisme méthodique qui caractérisent le savoir-verbe, Agua Fría, lors de son fameux voyage, les met parfaitement en pratique. En effet, la renonciation permanente de l'héroïne de *Temblor* au Savoir/Pouvoir est en relation directe avec une structuration du Savoir en strates, en couches superposées s'annulant les unes les autres dans un processus infini, comme autant de pelures qui se découvrent les unes les autres : c'est cette infinité qu'Agua Fría quémande, ce mouvement perpétuel gage de renouvellement. Si Oedipe, face à la Sphinge a la vie sauve grâce au Savoir qu'il a acquis, Agua Fría sauve sa vie, et celle de l'humanité, grâce au mouvement d'acquisition de ce savoir, sans cesse repoussé plus loin. Si la Sphinge meurt de ne plus être l'unique détentrice du savoir, Océano, elle, meurt de rester la propriétaire d'un Savoir statique donc sans efficacité¹². En ce sens, l'énigmatique ne serait-il pas la cible privilégiée de l'entreprise savante d'Agua Fría, et de bon nombre de ses compagnes ? En effet, l'énigmatique, indéfini et indicible, latent et caché, pourrait bien s'avérer être le seul objet envisageable pour

un savoir qui se résorbe entièrement dans ce mouvement dynamique, dans cet acte, cette action perpétuellement réitérée.

Dans cette perspective, approfondir la notion de signe s'impose : des signes d'autant mieux saisis et interprétés que les sens sont en éveil, des signes qui impliquent la nécessité de s'ouvrir à tout ce qui peut les produire, de se laisser surprendre par eux, par leur éventuelle étrangeté, pour ensuite cheminer vers leur élucidation, en ayant recours, le cas échéant, à "l'intelligence", à ces facultés de compréhension reçues en legs. Le "savoir substantif" se résorbe pleinement, pour ces personnages, dans ce "savoir verbe", dans cet apprentissage, donc, qui ne congédie pas le Savoir traditionnel mais qui l'invite en recours, en suppôt de ce savoir dynamique, toujours en train de se faire.

Cette ouverture des sens aux signes, cette "pénétration", proche, à bien des égards, de la curiosité (féminine?), – celle de Pandore qui a libéré tous les maux sur l'humanité et qui, par ce mouvement, a fait de l'humanité ce qu'elle est : humaine –, se substitue aux contenus objectifs, ceux des dictionnaires, des encyclopédies, des cours, etc, qui ne précèdent plus l'acte de savoir mais qui viennent après, après la rencontre avec les signes. Pour mieux illustrer ce rôle fondamental du signe dans la défaite que ces personnages féminins imposent au Savoir, je ne peux que faire directement référence au "spécialiste du signe" qu'est Deleuze : "On ne sait jamais comment quelqu'un apprend; mais de quelque manière qu'il apprenne, c'est toujours par l'intermédiaire de signes, en perdant son temps et non par l'assimilation de contenus objectifs (...). Le signe implique en soi l'hétérogénéité comme rapport. On n'apprend jamais *en faisant comme* quelqu'un, mais *en faisant avec* quelqu'un, qui n'a pas de rapport de ressemblance avec ce que l'on apprend". Le philosophe précise ensuite de façon extrêmement claire : "(...); mais le propre des signes, c'est qu'ils font appel à l'intelligence en tant qu'elle vient après, en tant qu'elle doit venir après"¹³. Il me semble trouver dans ces mots une correspondance assez forte avec la démarche des personnages féminins que je viens d'envisager. On notera que l'apprentissage, dans ces conditions, se situe sous le signe de l'hétérogénéité : on n'apprend pas "en faisant comme" mais "en faisant avec". Le signe est obligation impérieuse de se confronter de façon contingente à l'hétérogène. Cette rencontre avec l'hétérogène suppose alors un risque, une violence, absents du Savoir traditionnel : Pandore en fit l'expérience mais aussi Adriana, qui se désolidarisant trop radicalement, trop définitivement, du Savoir institué, formaté, finira par se perdre aux confins de la folie.

Le dépassement du Savoir dans les trajectoires de personnages romanesques féminins prend différentes formes : je viens de tenter d'en explorer une, la mise en déroute du Savoir par l'activation d'un sens, des sens, mais il en est certainement d'autres, susceptibles d'émerger au détour de ces différentes trajectoires.

Il me semble cependant opportun d'avancer quelques conclusions. En premier lieu, il convient de préciser que cette modalité de savoir n'est pas du ressort exclusif des personnages féminins de certains romans, pas plus qu'il ne serait exclusivement du ressort des femmes, d'ailleurs. Si l'on peut associer au féminin cette renaissance du savoir – et par conséquent, cette création de savoirs, pluriels, divers voire hétérogènes –, c'est que cette refonte se donne peut-être à voir plus nettement et plus systématiquement au sein du féminin. Il est d'ores et déjà une raison que l'on peut avancer : les femmes ont historiquement été exclues de la sphère du Savoir, et leur éventuelle intégration dans cette sphère supposait une perte de leur féminité, en tous les cas d'une part d'elles-mêmes. Je pense en particulier au dilemme qui s'imposait aux femmes voulant un tant soit peu accéder à la culture, au Savoir : fut un temps où la seule issue pour elles était d'entrer au couvent, ce qui impliquait une renonciation à leur féminité. La femme devenait alors un simple double de l'homme savant, une réplique au féminin de l'homme savant, son semblable en quelque sorte.

Dans ce contexte, on peut aisément penser que les femmes sont véritablement vouées à se démarquer, vouées à fréquenter ces nouvelles modalités de savoir, vouées à arpenter ces nouveaux territoires. L'aspect infini, inépuisable, le perpétuel renouvellement qu'implique ce "savoir verbe" est finalement une aubaine pour intégrer "la femme qui sait", jusqu'alors sans domicile, sans espace propre au sein du Savoir consacré. Ce "déplacement infini", cette "hémorragie permanente"¹⁴ dégagent un espace suffisamment ample, puisqu'il est infini, pour être un espace pluriel, prenant en compte les différences sans pour autant préjuger de ce qu'elles révéleront...

Par ailleurs, je me demande si cette préséance du savoir-verbe que j'ai tenté de dégager dans ces quelques romans, ne conduit pas, pour ce qui est des auteures évoquées, mais aussi pour bien d'autres, à la constitution d'une oeuvre fondamentalement hétéroclite, joyeusement bigarrée. Comment rendre compte autrement du constant dynamisme de la trajectoire de ces personnages ? Comment fixer le mouvement permanent du savoir en train de s'élaborer ? Peut-être par la mise en oeuvre d'un savoir "en éclats", par la mise dans l'oeuvre de ce savoir sous forme d'éclats. C'est alors l'ensemble de l'oeuvre, de la production de l'auteure, qui prend une allure fragmentaire,

éclatée, intégrant dans ce qui pourtant constitue un tout cohérent, des textes élaborés, mais aussi des fragments de réflexions, des prises de notes, articles de presse, biographies, prologues : bref, un ensemble d'écrits marginaux qui, parfois, par leur importance et leur profondeur finissent par "délocaliser", par décentrer les textes estimés comme "centraux". Pensons à Carmen Martín Gaité, qui serait à cet égard presque archétypale par la diversité extrême de ses écrits, à Montserrat Roig, Rosa Montero, María Zambrano, Lucía Etxebarria, Elena Soriano, Ana Rossetti...

Ainsi, c'est la trajectoire littéraire des auteures elles-mêmes qui se trouve infléchie, avec bonheur me semble-t-il, par cette élaboration du savoir, par ce procès du savoir, toujours en cours d'élaboration, un savoir impliquant par cela-même une rencontre contingente avec l'hétérogène, tout en intégrant, pour parfois le prendre à revers, le Savoir institutionnel, Savoir institutionnel – faut-il le rappeler ? –, qui conditionne aussi tout acte d'écriture et de lecture, même s'il y est renié.

NOTES

1. Rosa Chacel, Ana María Moix, *De mar a mar*, Madrid, Ediciones de Bolsillo, 2003 p.124.
2. N. Mékouar-Hertzberg, "Une pratique improbables du Pouvoir", in *Femmes, pouvoirs, créations*, Michèle Ramond (ed.), Paris, Indigo, 2005, p. 39 à 58.
3. Rosa. Montero, *Temblor*, Madrid, Seix Barral, 1993.
4. Esther Tusquets, *Con la miel en los labios*, Barcelona, Anagrama, 1997.
5. Esther Tusquets, *op.cit.*, p. 193.
6. Cristina Fernández Cubas *Los altillos de Brumal*, Barcelona, Plaza Janés, 1988.
7. Cristina Fernández Cubas, *op.cit.*, p. 14.
8. Carmen Martín Gaité, *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela, 1990.
9. Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets ediciones, 1997.
10. Cristina Fernández Cubas, *op.cit.*, p. 29.
11. Rosa Montero, *Bella y oscura*, Madrid, Seix Barral, 1993, p. 53.
12. Il est difficile, dans ce contexte, de ne pas mentionner Colette comme sorte de paradigme de cette convocation des sens, bien plus que du corps d'ailleurs. Les exemples seraient multiples, tous aussi suggestifs les uns que les autres, y compris dans le registre du goût que l'auteure sollicite avec délectation dans nombre de ses écrits (*La maison de Claudine*, *La vville et la vigne*, entre autres).
13. Rosa Montero, *Temblor*, *op.cit.*, p. 238 à 245.
14. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 31/32 ; p. 120.
15. Je reprends là les termes de R. Barthes au sujet de l'acte de lecture, qui est aussi un acte de savoir. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Point Seuil, 1984, p. 47, 48.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Point Seuil, 1984.
Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
Fernández Cubas, Cristina *Los altillos de Brumal*, Barcelona, Plaza Janés, 1988.
Grandes, Almudena, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets ediciones, 1997.
Martín Gaité, Carmen, *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela, 1990.
Montero, Rosa, *Bella y oscura*, Madrid, Seix Barral, 1993.
Montero, Rosa, *Temblor*, Madrid, Seix Barral, 1993.
Tusquets, Esther, *Con la miel en los labios*, Barcelona, Anagrama, 1997.

KALÉIDOSCOPE POUR SCRUTER LA TOTALNITÉ

Jeanne Hyvrard

(Écrivaine, économiste, Paris)

Penser la fusion, c'est penser l'arrière-faix, cordon ombilical et placenta, et aussi la parturition. C'est l'univers du manque et/ou du désir, dans lequel la frustration n'est pas pertinente, parce que le besoin ne s'est pas encore fait jour. C'est la nuit matricielle, d'avant la création du monde, fut-ce celle d'un monde individuel. Si la vie du nourrisson est primaire, celle du fœtus échappe même à la langue. Dans ce cas, ce qui relie la mère et l'enfant est un lien unique, ne laissant aucune cavité dans laquelle quelque chose pourrait prendre place. L'univers matriciel fonctionne sans vide ni espace, en totalité fermée, mais peut à tout moment se rompre pour continuer la métamorphose.

L'expression "l'homme masculin" n'est pas un pléonasmе, car si l'humanité est universelle, il y a bien deux sexes, dont chacun donne à l'autre sa réalité. C'est l'homme masculin qui par ses gamètes détermine le sexe de l'enfant, mais la femme peut produire l'un et l'autre sexe, qui sont de son point de vue à elle, et le même et le différent. C'est elle seule qui par ses fluides naturels, peut naturellement allaiter l'enfant. Pour l'homme masculin, lors de la parturition, la perte est irrémédiable et divise le temps entre un avant et un après l'événement. Ce n'est pas tout à fait le cas pour "l'homme féminin", la femme.

Ce terme d'homme féminin rend compte tout ensemble de l'universalité de l'humanité et de la différence sexuelle malencontreusement laissée de côté dans les débats concernant les questions de Sciences Sociales. Pour la femme, lors de la parturition, la perte n'est pas aussi radicale, car lorsqu'elle devient mère à son tour, elle retrouve dans une autre posture, la situation fusionnelle. Et cela d'autant plus, qu'elle enfante une fille. Ainsi la mémoire de la fusion au passé, peut-elle être réactivée comme un présent et un futur. L'enfantement d'un fils ne garantit pas contre la fusion, car

elle menace encore, mais d'une autre façon, au travers alors de la complémentarité.

Plus que la maternité qui ne concerne que le fait pour la femme de devenir et d'être mère, la *maternalité* recouvre tout l'univers de la mère dans ses différents aspects, et pas seulement dans ceux qui concernent son enfant. Cet élargissement du concept est rendu nécessaire pour briser l'enfermement de l'ontologie classique occidentale et lui permettre de penser le monde de la Révolution Cybernétique Globalisante, installant désormais au centre de la représentation, la Grande Machinerie et rejetant au pourtour, la matière vivante humaine. O Copernic !

Dans ce nouvel ordre, la matière humaine est soumise à la machine qui décide pour raison technique et pratique. Raison dans le sens ici de la raison des suites arithmétiques ou géométriques pour lesquelles l'essentiel est de poursuivre la même progression. Logique raisonnable de la croissance, lorsqu'il s'agit de continuer à aller à la même allure. C'est l'idée même du progrès qui n'a d'autre projet que d'avancer, et ne contient rien en lui-même qu'on puisse considérer de progressiste, au sens où les Sciences Sociales l'oppose au conservatisme. C'est que notre système se pense en termes de "hors" afin de tenir la mémoire de la mère à distance, dans un "hors" qui soit vraiment un "au dehors". Et tant pis si ce HORS érigé en principe, élimine la mère, ce qui était peut-être après tout nécessaire lorsqu'il fallut conquérir la Terre et la dominer pour accroître les subsistances disponibles....

Mais en laissant de côté la mémoire de la fusion avec la mère, on risque de confondre subjectivité et objectivité, car à ce stade c'est la même chose, même si ce qui sera plus tard l'âme, n'est encore qu'un souffle qui a peur et qui a faim et qui doit pour survivre, ingérer l'autre et le digérer, c'est-à-dire le ravalier à l'état d'objet. Le stade placentaire est le stade *fusionnaire*, fusionné dans et en la *précédence*, le temps d'avant le temps, le lieu de l'absence de latence entre le besoin et sa satisfaction gratuite, confondant les intrants et les extrants dans une bi-jektivité sans objet ni sujet.

Dans le stade placentaire, les intrants et les extrants empruntent le même cordon ombilical, sinon les mêmes canaux aboutissant et procédant du même nombril du monde, car à ce niveau de développement l'être c'est le monde, lui et elle, lui et la caverne, la nuit matricielle et la grande soufflerie. Dans ce monde inorienté, ce qui tient lieu du projet qui ne peut avoir lieu, c'est *l'enjet*. *L'enjet* est donc un projet dans une cavité inorientée, matricielle et maternelle, dans laquelle on est enfermé dans *L'ENFUSION*.

La pensée femme, pensée spécifique, nécessaire pour penser lorsqu'on

l'est, sa propre oppression, a rapport avec ce stade fusionnel de mémoire prénatale. Car si les deux sexes ont été gesté, seule la femme, elle, a gesté. La pensée femme, cette globalité ouverte infinie qui prend en compte la *maternalité* se souvient du temps où la mère et l'enfant étaient en symbiose, un corps englobant l'autre et la circulation entre les deux ayant lieu par le cordon ombilical. L'expression "Se regarder le nombril" est bien la métaphore centrale du narcissisme.

La mémoire du fusionnel ombilical est-elle la source de la pulsion d'homogénéisation qui s'efforce toujours de confondre les intrants et les extrants, parce qu'apparemment c'est du même lieu, du même lien que proviennent la nourriture et le déblaiement ? Cette indifférence entre le soi/sujet et l'objet, ce branchement unique où n'intervient pas le temps, conforte le narcissisme. La part qui n'admet pas autrui, c'est la part fusionnelle animée du regret de la naissance, comme une séparation sur laquelle on voudrait pouvoir revenir. Elle génère le fantasme fou de retourner dans la matrice et d'être comme n'étant jamais né(e). Cet emplâtre d'homogénéisation que fabrique le refus de naître au monde, c'est la tentative de re-fabriquer du placenta pour n'être pas séparé(e) de cet endroit unique d'où vient le soulagement.

Le fœtus est seul au monde, si on entend par monde la représentation de la nature. L'économie de la vie placentaire repose sur un organe perdu et par la mère et par l'enfant, et dont ensuite, dans notre culture, il n'est plus jamais question. Il est dans "le défaut de représentation". Pour la mère qui a secrété cet organe symboliquement (sinon physiologiquement commun), il y a réminiscence avec ce qui la liait autrefois à sa propre mère, voire même parfois superposition. L'époque précédente nommait "délivre" cette chose commune et temporaire qui suit le passage de l'enfant dans la parturition. Cette similarité où l'enfant et la mère sont au même, pour être explorée, a besoin d'un lieu vide qu'on pourrait appeler par référence aux mathématiques, le zéro philosophique, et qui jouerait le même rôle.

Le passage de cette époque placentaire à l'oralité, introduit la discontinuité et le manque d'hydratation et de nourriture et bientôt de sécurité et de consolation. Et qui sait même de distraction. La pensée fœtale est une pensée sans séparation. Cette rêverie n'a pas de place dans l'ontologie classique qui repose sur son refoulement. Le totalitarisme englobant fini prend appui sur cette mémoire prénatale. Il cherche sans cesse à fabriquer à nouveau de l'unité.

Si la séparation ne peut être représentée dans la pensée fœtale, de son côté, la fusion ne peut pas l'être dans la pensée en vigueur, la *logonomie* du

système *logarchique*. Dans les deux cas, il y a une déficience de la prise en compte de la moitié du monde, or pour rendre compte réellement de sa nature, il faut pouvoir en articuler et la séparation et la fusion. La pensée fœtale comme la pensée de la *logarchie* sont d'emblée dans des fictions imaginaires qui n'ont pas comme préoccupation la poétique, à savoir l'aménagement de ce qui est.

Ce que veut la mémoire du fœtus qui demeure au fond de nous, c'est rétablir la fusion avec sa mère, ou avec ce qui pourrait en tenir lieu, une ressource quelconque. Dans cette régression, il n'est pas possible d'élaborer ce qui ailleurs serait nommé un déplacement. Dans une pensée aussi régressée, il s'agit surtout de pulsions et d'affects, de sensations plutôt que de sentiments, de besoins plus que de désirs. En tous cas de bribes chaotiques demeurant dans l'organisation, en réalité dans le grand désordre où chacun tente de survivre pour son compte sans s'occuper d'autrui, sans pouvoir accéder à l'idée d'ordre en tant que mise en place d'un commandement, et encore moins à l'ordonnement, cette forme supérieure d'agencement, parce qu'elle est capable d'articuler les besoins de tous, sur le modèle ménager.

L'action fœtale, la pulsion plutôt, consiste à essayer de réduire la distance entre la bouche et ce qui sera perçu à tort comme un sein et un anus commun. Le bouc émissaire sera distingué pour sa facilité particulière à accepter et à remplir ce rôle. Cette composante prénatale prend d'autant plus le pas sur les autres que la désagrégation sociale a supprimé le troisième terme, père, loi, constitution ou nom, qui autrefois structurai(en)t l'univers, et a fortiori lorsque ce troisième terme ne parvient pas du tout à s'établir à cause d'un bouleversement historique, guerre et/ou révolution.

Cette répartition des rôles qui réduit l'autre au rôle de placenta ne peut avoir lieu que dans la logique binaire de la mère sacrifiée, et nécessite toute une machination de spéculation et d'investissement dans tous les sens du terme. C'est qu'il faut d'abord déstructurer l'autre pour l'empêcher d'accéder à l'autonomie, ou s'il l'a déjà, manœuvrer habilement pour la lui retirer. Mâcher l'autre et le souiller, c'est le préparer à jouer ce rôle, le conditionner à être consommé, digéré et jeté. C'est le réduire à l'état de simple chair, pour ne pas dire de viande. Le cannibalisme sommeille sous la dévoration, et la dévoration sous l'économie. Politique ou non. La fusion, c'est l'absorber l'autre sans aucun déchet, après l'avoir séparé du monde, et enfermé, pour l'empêcher de fuir.

Enfermer l'autre dans sa fiction à soi, dans la mémoire du cocon symbolique avec sa mère à soi, hors le temps et l'espace, dans le sacré à l'état pur,

parce qu'alors le tropisme est réciproque et que le désir de fusion de la mère et de l'enfant coïncident dans ce que les religions appellent la transfiguration, cette bulle close dans laquelle il n'y a pas de place pour un troisième terme, ni même non plus pour la représentation. Car il ne peut pas y avoir de représentation s'il n'y a pas de lieu vide pour que quelque chose ait lieu dans une cavité où quelque chose puisse gester, ne serait-ce (et ce n'est pas rien), une pensée nouvelle. Ce lieu vide, c'est le zéro philosophique !

La pulsion de fusion n'est pas forcément une pulsion de mort, mais peut n'être qu'une simple aspiration à une vie moins coûteuse en énergie, et cela d'autant plus que c'était autrefois la mère, la pourvoyeuse en nourriture. Ce fonctionnement biologiquement justifié dans les commencements de la vie, et davantage encore dans la matrice maternelle, a ensuite souvent perduré sans nécessité biologique à cause d'un système social qui a conforté cet agencement au détriment du sexe féminin...

Pourtant toute fusion n'est pas nécessairement parasitaire, car l'association et la symbiose ne le sont pas, et les penseurs utopistes ont été jusqu'à rêver la formule idéale de la coopération "De chacun selon ses possibilités, à chacun selon ses besoins". C'est le grand rêve du triomphe de l'économie distributive qui prend racine dans la mémoire de la gestation dans le ventre et les bras maternels. Et qui sait si un jour la Grande Machinerie ne sera pas elle-même à même de le réaliser, car en grandes séries et grâce aux machines, les coûts de production deviennent dérisoires....

La fusion n'est pas en soi ceci ou cela, elle l'est en fonction du contexte, notamment de l'existence ou non d'un troisième terme. Dans le psychisme adulte perdure la mémoire des deux tropismes fondamentaux. D'abord la nécessité et le bonheur de la fusion, et c'est tout un comparé aux horreurs de l'isolement et de la désolation que doit affronter le tout petit, lorsque né, il est livré à lui-même dans les tourments de la faim, la soif, la saleté, la peur et l'ennui parfois de la relégation.

Mais perdure aussi à côté du tropisme de fusion, la mémoire de la dévoration sans limite, l'état économique idéal, gratuit et gratifiant, parce que ne se préoccupant nullement de la proie, fut-ce la mère, cette notion recouvrant au commencement l'environnement indifférencié apportant des solutions variées à des besoins impérieux et divers.

L'idée de l'absence d'effort, dans cette conjoncture, n'est pas tout à fait juste, car pour obtenir satisfaction il a fallu d'abord d'une façon ou d'une autre produire mimique, cris, larmes pour attirer durablement l'attention, et si le climat est plus favorable, faire assaut de sourires, gazouillis et rou-

coulements. Et que faire alors de ce souvenir contradictoire, dans un monde dans lequel la mémoire de la mère a été plus ou moins volontairement scotomisée, souvenir d'autant plus difficile à prendre en compte que la logique du contradictoire non plus, et ce n'est peut-être pas un hasard, n'y a de place.

La *totalnité*, ce mélange de fusion et de négation repose sur la mémoire de cette contradiction. Le *totalnitaire* recherche la fusion et l'impose partout autour de lui, non pas pour retrouver ou refaire la totalité dont, seul au monde, il n'a même pas conscience, mais parce qu'à la faveur de cette fusion en action, il va pouvoir distribuer autrement les éléments de son psychisme. La fusion ne sert pas au *totalnitaire* à réparer le monde en revenant sur la *séparance*, cette douleur de la séparation, mais à l'utiliser pour son confort à lui. La fusion est le lieu de l'inversion de la partie et du tout, comme le *totalnitarisme* est celui de l'inversion de la mère et de l'enfant.

Cette contradiction est le lieu de la malversation, de la fraude, du tripot, y compris dans le sens de tripotage lorsqu'on cherche ce qu'on va bien pouvoir tirer de ce sein maternel qu'on tripote, ou de ce qui plus tard, s'y superpose et le représente. Re-fabriquer du placenta sert à pouvoir dévorer plus commodément la proie sans être gêné, ne serait-ce que par la présence de la proie en question. Et la Grande Machinerie, la nouvelle mère cybernétique, symbolique et réelle, a installé cette chimère au cœur même du vivant, pour le propager, le bouturer, le marcotter.

La notion d'innommable renvoie aussi bien au pire qu'au sublime. Il relève de la totalité et/ou de la *totalnité*. L'innommabilité de totalité, c'est le lieu où il n'y a pas d'espace du tout pour une langue, tant la fusion est parfaite et le bonheur fou, et elle revient dans la coalescence apaisée des amants. L'innommabilité de *totalnité*, c'est le lieu où la parole ne peut pas non plus se former parce que l'environnement est si écrasant qu'il n'y a pas l'espace nécessaire pour que la chose vivante puisse, ne serait-ce qu'un instant, se constituer comme sujet.

ON-EN-UN le cri premier inarticulé, un appel à peine, un OUI théâtral et tragique. Un ON exprimant la globalité indivise des vivants et des morts qui permet de donner voix à cette voix commune, celle des ancêtres et de tous les autres à l'intérieur de l'être lui-même, avant l'invention du sujet.

Le EN pour s'opposer au HORS, et ramener au jour l'existence des jours obscurs vécus dans la matrice en attendant l'émergence et le souvenir que ces jours obscurs et décisifs ont laissé au fond de soi. Le UN pour témoigner de l'unicité unique de la matière vivante, la biomasse, comme une

totalité provenant de la même source même lointaine, fut elle en proie à la *séparance*, cette douleur diffuse consécutive à l'éclatement.

La grammaire en vigueur ne peut pas prendre en compte celle de la fusion qui ne s'articule pas en termes de HORS et de EN comme la pensée *logarchique* refoulant le EN pour s'en installer volontairement hors. Dans la grammaire de la fusion, il faudrait inventer un neutre et recourir à un fantastique DONTE qui exprimerait une filiation au féminin.

Le problème fondamental de l'ontologie classique est de parvenir à rompre avec la fusion primordiale qui menace toujours d'empêcher l'individuation. La formosité qui permet de contourner le problème, signifie en vieux français, la beauté de formes, et dans l'esthétique, il y a du sentir et du sens, par essence du lien à la mère. Car c'est bien par la transmission du bon et du mauvais goût que la pérennité est assurée et celle là fait bien la part belle à l'oralité. On se prononce en matière d'esthétique sur ce qui est désigné comme, "moche" c'est-à-dire ne tient pas, ne s'intègre pas au monde existant déjà constitué. C'est que la poétique, c'est l'action, celle d'agir pour aménager selon les règles en vigueur.

Dans ce cadre-là, il est impossible d'agir sans prendre en compte la transmission due à la mère, comprise alors au sens large, à savoir ce que Cornélius Castoriadis résume par "la société plus dix mille ans de civilisation". Dans le système *logonomique* qui est le nôtre, l'émancipation a lieu par la rupture avec la forme coutumière imposée, mais dans la pensée en terme de forme, à savoir la poétique, rien ne peut être laissé de côté, sinon la forme ne se maintient pas.

Passer d'une pensée en termes de FORME à un raisonnement en termes de LOGOS permet d'abandonner ce dont on n'a pas l'usage et d'installer un ordre à la discrétion et dans l'intérêt de l'ordonnateur. C'est la restriction à la logique binaire qui permet l'abandon du troisième terme, le reste du monde, à savoir peu ou prou la *précédence* maternelle. L'inconscient freudien est-il alors ce que le sujet ne prend pas en compte et renvoie dans la fusion ?

La conscience individuelle s'établit alors dans l'espace dégagé par le refoulement, *l'être-en-soi* s'établissant pour son compte dans une conscience individuée qui casse le lien avec la mère. Mais pour être durable, cet ordre doit évacuer le lien fusionnel à la mère en le projetant sur un *être-lieu* à qui il interdira d'accéder de son côté et pour son compte à l'individuation.

L'être-en-soi fonctionne dans un système de représentation HORS du monde, comme *l'être-lieu* est condamné à fonctionner dans un système

d'EN le monde dont s'est défaussé sur lui, le dominant. C'est la *logarchie* philosophique. Dans l'organisation sociale, sa traduction est le théâtre dans lequel les acteurs prennent sur eux la représentation pour le compte des spectateurs, et dans la cité c'est la démocratie représentative, si on veut bien se souvenir que démos signifie avant tout circonscription, clan et fief.

Mais la structure *logarchique* ne tient pas au sexe, ni au genre, et lorsqu'elle est produite et utilisée par une femme pour son propre compte, elle est la *logarque*. S'ajoute alors à l'abandon de la mère refoulée, la trahison, car la fille en reniant la mère, se renie elle-même, sinon tout de suite, du moins à terme...

Le lieu symbolique dans lequel le ou la *logarque* projette sur les *êtres-lieux*, masculins et féminins est celui que la grécité antique appelle SKENE appareillage, bagage, équipage, attirail, ornement, habillement et tout ce qui concerne les vêtements, l'armure et le costume. Quant au SKENOS du même radical, tout objet mobilier, des armes aux outils et des harnais aux agrès, en tous cas tout ce qui sert à relier et dominer la prise dont on a réussi à s'emparer et qu'on pourrait traduire dans l'argot cybernétique par le MATOS. SKENOS serait alors une notion située entre LOGOS et NOMOS, entre la parole et la loi.

Mais tout cela peut aussi bien avoir lieu dans un espace réel, la place d'armes sur laquelle on prépare le matériel militaire, celle du marché où ont lieu les échanges pas toujours égalitaires, et celle de l'Agora des débats et discours pas toujours désintéressés. Car en fin de compte c'est toujours de compte dont il s'agit. C'est sur La Grande Place qu'a lieu le formatage par lequel le ou la *logarque* met en place, met en forme le lien avec ce qui théoriquement aurait pu être un autrui, mais qui va là se trouver vassalisé, dominé, installé dans la position qui sera ensuite consolidée, *d'être-lieu*, de vassal, de valet, probablement valétudinaire. Cette consolidation du premier harnais destiné à retenir la proie, c'est la CATASKENE. A savoir tout le toutim de l'installation, dès qu'elle cesse d'être précaire... pour devenir une construction, une constitution, un Etat.

L'espace ainsi dégagé par la projection du ou de la *logarque*, c'est le CHAMP au sens du champ de vision, champ photographique, ou même champ magnétique. C'est le lieu de l'action. *L'ager* latin c'est le champ cultivé, *l'agere* c'est l'agir, et *l'agger* avec deux g, ce qu'on a amassé pour combler un vide, une levée de terre, un mur de ville, une fortification qui permet d'avancer les machines de guerre pour conquérir l'Autre. C'est dans cet espace ainsi dégagé que le ou la *logarque* peut spéculer et investir.

Spéculer du latin *speculari*, observer, faire le guet, et en droite ligne investir, à savoir entourer une place et en couper toutes les communications.

Le nom de ce vide est l'AIRE. C'est le nom du nid des oiseaux de proie, et ce que les mathématiques retiennent pour le calcul des surfaces. C'est là qu'a lieu la confrontation. Lorsqu'elle peut être considérée comme philosophiquement neutre, c'est-à-dire non encore formatée par le système en vigueur de la *logonomie*, c'est le zéro philosophique

Dans la pensée nomade d'avant l'installation, le zéro philosophique, l'aire peut n'être qu'une TENTE flexible et pliable qui ne permette ni assignation ni consignation. On baigne alors dans l'univers de la Grande Mère Nature avec laquelle on vit en symbiose sans avoir l'idée de la rejeter ou de la refouler, acceptant ses bienfaits et méfaits dans la même cueillette, cueillement, recueillement, accompagné de rites et de cérémonies sans qu'il y ait besoin d'en concentrer le principe dans une divinité.

L'ordre de la nature, c'est la sauvagerie, le n'importe quoi, le grand désordre, l'organisation au mille formes de l'informe où s'affrontent tous les ordres qui tentent de s'individualiser sans qu'aucun d'eux ne parviennent vraiment à s'imposer aux autres pour les détruire et s'établir comme une forme unique, la loi. Au commencement la matière vivante est agitée d'un chaos d'occupation de place et de tentatives d'en augmenter les aises.

L'AISE, l'espace vide qu'on a autour de soi, la chose dont on peut user librement, c'est-à-dire une absence d'ordre établi, qu'il y ait ou non un propriétaire en droit. LA GÊNE, du latin *gehir* tourmenter, faire avouer, faire aveu, reconnaître que l'autre est le maître et qu'il doit avoir le pas sur soi, c'est-à-dire qu'on se gêne effectivement pour lui. Le couple AISE/GÊNE, structure le pouvoir comme la possibilité d'imposer son ordre à autrui.

Le projet d'exister en imposant son pouvoir à ce qui cesse alors d'être potentiellement un autrui est le projet qui agite toute et partout la *matière vivendi*, la matière qui veut vivre par plaques hétérogènes, fragmentaires et concentriques comme tous les ordres qui tentent d'émerger, car la vie gagne par contagion, comme la moisissure, les nénuphars et les révoltes.

L'ordre de la nature, c'est le chaos, mélange d'affirmation et de négation, de vide et d'effort de pouvoir, de fragments et de mouvements, mais il n'est le désordre que l'on croit que parce qu'il est affronté à un ordre autre qui réclame à son profit une mise en ordre présentée, non comme un ordre parmi d'autres— ce qu'il est dans la réalité du monde— mais comme L'ORDRE en général, comme s'il était unique et allait de soi.

Or il n'y a pas une logique, mais des logiques. Autant qu'il y a de straté-

gies du vivant. La logique en vigueur dans la société dans laquelle nous sommes n'est qu'une petite partie de la *chaique*, celle qui fonctionne en termes de *logos* en tant qu'emprise mais il en est bien d'autre que le *logos* laisse de côté, notamment tout ce qui se pense en termes de EN. Le chaos est une organisation plurielle et fragmentaire de logiques diverses qui en permanence, s'affrontent.

Le dominant va s'efforcer de convaincre le dominé qu'il fait partie du même organisme que lui, et cela par tous les moyens de la propagande, de la ruse au déni ou à la force, en ne cessant de le déstabiliser pour l'empêcher de maintenir son ordre à lui et d'en réparer les accrocs, sans compter toutes les techniques d'humiliation qui jouent le rôle des sucs préparatoires à la digestion. Assujettir, asservir, aliéner, trois étapes dans la dévoration de l'autre.

La liste est longue de tous les tourments qu'on peut infliger à la proie afin de l'affaiblir, et chaque mot recouvre un traitement dégradant particulier: dégligner, dénigrer, dépraver, éreinter, détériorer, déstructurer, amocher, abîmer, démolir, et exclure ne sont pas synonymes mais peuvent tout au contraire s'accumuler avant la digestion. Plus violente encore est le squat, cette privatisation sauvage, l'équivalent d'une brutale nidation dans un lieu qu'on va ensuite formater et traiter comme une matrice maternelle. Dans le système *logarchique*, l'équivalent du squat, de la nidation, c'est la SKENE bientôt suivie de la CATASKENE cet établissement précaire, cette hutte, cabane avec la consolidation de l'implantation de haut en bas.

Dans le squat/nidation, autrui, après avoir été destitué est ravalé à l'état de simple gisement de ressources et d'obtention de facilités économiques, un simple *oikos*. Le squatter est SUR sa proie, comme l'enfant est SUR le sein de sa mère. La proie est alors une marionnette, une poupée qu'on va tripoter et têter, risquant de subir tous les abus de l'esquinte, cette coupure en cinq pour être plus aisément utilisable.

Imposer son ordre à l'autre, est-ce le souiller en inversant la maîtrise biologique, au sens où la volonté de mise en mouvement du corps devient extérieure à elle-même, établissant le dominant comme le logiciel même du dominé ? C'est faire régresser le dominé du système du tiers-inclus qui comprend, comme son nom l'indique, un troisième terme (société, père, loi ou monde) à un système duel, dual ne comprenant plus que la mère et l'enfant, et l'empêchant ainsi de se fermer à son profit, d'avoir une forme, d'être lui-même pour son propre compte à lui.

C'est l'établissement d'un clivage entre celui ou celle dont la jouissance va s'affirmer sans limite, tandis que de l'autre côté, d'autres, issus de situa-

tions moins favorables, tant en raison du milieu social d'origine que par l'absence d'affection néonatale auront tendance en raison de leur timidité à se trouver placés plus souvent qu'à leur tour en position de subir les déjections des autres, souvent sans même pouvoir les identifier comme telles et encore moins se les représenter.

Ces dominants ne manquent pas de culot au sens propre et figuré et n'hésitent pas, par le déni, à faire litière de tout ce qui ne les conforte pas dans la vision qu'ils ont d'eux-mêmes et leurs projets, comme autant de crimes de lèse-majesté. Majesté qui dit bien son nom de primauté. Ils n'hésitent pas à arborer leurs fesses pour s'asseoir sur autrui. A la longue leur pétrification psychique croissante se retourne contre eux en leur interdisant toute autre forme d'adaptation. A l'inverse, les dominés rompus à l'impuissance, ont eu tout loisir d'intégrer les réalités, et la dépression faisant diminuer la pression qu'ils subissent, leur dégage un espace dans lequel peut avoir lieu la métamorphose.

La nidation au sein d'un organisme nourricier est plus facile à qui a toujours eu l'habitude d'être confortablement cajolé. Lui succède alors l'inversion, le renversement, la prise de possession, le formatage de la nome appropriée et organisée. NOMOS, cet ordre/loi/gestion. OIKOS l'habitat/le logis/l'environnement, et dans la nidation parasitaire, la matrice elle-même. ECONOMIE, leur résultante, l'économie, le commerce et la négociation.

Comment ne pas s'interroger sur la bi-jectivité du vocable HÔTE sans doute parce qu'un moment entre celui qui reçoit et celui qui est reçu, ou qui s'implante par la ruse et/ou la force, on ne sait pas encore qui aura le pas sur l'autre. C'est là que cela a lieu, cela, ça, *cellla*. L'hostilité n'est pas si lointaine, ni non plus le risque de servir en forme d'otage/hostie, à la dévoration. Le cannibalisme menace et il faut bien toutes les règles et les rites de l'hospitalité pour en conjurer la terreur.

Soumettre l'autre, le biseauter, c'est transformer la matière ordonnancée en ce qui sera plus tard un *être-lieu*. C'est l'art de la guerre, de la spéculation et de l'investissement, de la prédation, de l'économie et de tout ce qui permet la consolidation du vivant émergeant. Abolissant la distance de sécurité, la coalescence précède la nidation et tout l'art consiste à faire donner à l'autre ce que le dominant veut qu'on lui offre, parfois sans même avoir besoin de le conquérir.

La capitalisation c'est *l'hubris*, l'inversion. Trois concepts homothétiques dans des ordres de pensée différents, en tous cas trois cas de figure de la tentative inouïe de bouleverser l'état des choses, dans un brutal, risqué et

guerrier renversement, l'opération n'étant pas si facile qu'il paraît. Elle requiert de la technique et une farouche décision : celle de ne jamais se mettre en cause pour être constamment hors de cause, et le seul ou la seule à être pris(e) en compte.

Le refus d'être mis en cause comme celui de prendre en compte sont les deux versions de la même volonté de maîtriser à sa seule initiative, la séparation. C'est la négation de l'autonomie de l'autre, et la clé du formatage. Il s'agit de dresser la matière vivante à adopter et à rester en position de vassalité, attitude confortée lorsqu'elle ne trouve en face d'elle que passivité et masochisme, et qu'elle laisse ainsi libre cours au *totalitaire* dans sa volonté fusionnelle d'établir la *totalité*.

C'est demeurer en permanence dans un ON, lieu de toutes les confusions, notamment de celles de l'avoir et de l'être, et de la substitution entre soi et un ou une autre, dans l'incertitude de la répartition des rôles. Le ON est le tube digestif de la dépersonnalisation, l'assimilation de ce qui en relève et le rejet de ce qui s'en différencie. La séparation de ce qui peut être utile à soi et de ce qui va être laissé pour compte. En termes de ON, on est avec la pensée néonatale spontanément dans celle de l'utilité. Pensée digestive transformant le monde hétérogène en homogénéité excrémentielle. L'utilité est la valeur fondamentale de la bionomie, cette gestion de la matière vivante et les techniques modernes ont permis d'en moderniser l'extraction économique.

La naissance physiologique ne suffit pas à la survie, il faut aussi que l'enfant soit biologiquement reconnu par la faisant fonction de mère et qu'on lui donne une éducation. L'individu pervers quel que soit son sexe, est celui qui n'a pas reçu d'éducation ou qui n'a pas pu la faire sienne, ou encore qui pour une raison historique ou personnelle, l'a perdue. La perversité c'est la pulsion vitale à l'état brut, dans sa rage d'avidité et d'engloutissement sans aucune règle ne serait-ce que de la simple temporalité.

L'avidité ce n'est pas encore la faim, ni le désir, ni le manque, ni le souffle qu'il faut distinguer de l'âme, mais le besoin sauvage de dévorer autrui qu'on ne sait pas encore être tel pour repousser sa mort à soi. C'est de ne pas parler la langue, ne pas connaître le code, ni la grille de symbolisation, et qu'on ne doit pas parler la bouche pleine, pour des raisons pratiques, aussi bien que de politesse. La pulsion d'avidité se déchaîne lorsqu'il faut subvenir soi-même à ses besoins et qu'on n'en a pas nécessairement les moyens, ni l'habitude ni même le goût. Ce besoin est alors démultiplié par l'angoisse de mort de n'y pas parvenir. Est-ce pour

cela que la perversité a partie liée avec la mort, dans la volonté de la mettre en scène pour se convaincre d'y échapper, soi ?

Pervertir, c'est verser au-delà, abolir la règle, la frontière, la limite, bref transgresser. Pas nécessairement dans un but de gaspiller mais peut-être seulement pour manger plus commodément ce qui implique de détruire la structure. Mais c'est toujours défaire pour privilégier son intérêt à soi et s'installer en position dominante, voire d'unicité. La perversité c'est la destruction de la forme de l'autre, de son agir même.

La perversité est une absence de formation au grandissement et exceptionnellement une régression, en fonction des aléas et accidents de son histoire personnelle. Refusant à l'autre le même statut qu'à soi même, la perversité est le refus de l'égalité ontologique, au profit de l'instauration d'un lien univoque dans lequel l'autre est une poupée, une marionnette, une figurine, un morceau, une sorte de sein déconnecté du monde et servant à satisfaire tous les besoins.

Les pervers parviennent toujours à renverser la situation, car ils occupent en permanence les deux places, celle de la mère et celle du nourrisson et les rendent interchangeable pour occuper toujours la meilleure. Ils cumulent toutes les gratifications, laissant aux autres la charge de la production de ce qu'ils entendent consommer. Suant la haine et incapable de se la représenter pour prendre avec elle une distance minimum, démunis d'une imago mundi qui leur permettrait de prendre et de garder un peu de liberté, éprouvant des affects qu'ils ne parviennent pas à élaborer en sensations, en proie à des terreurs dont ils ne comprennent pas la cause, et dont ils ne voient pas comment en émerger, ces êtres-là sont obligés pour ne pas s'effondrer complètement, de transformer leur entourage en quelque chose qui leur ressemble et qui devient peu à peu eux-mêmes.

Au lieu de s'y adapter, ils digèrent leur environnement, ils ont la désinvolture de l'ogre, et sont ainsi assurés d'avoir toujours leurs aises. Ils sont en permanence dans l'essence totalitaire, et incapable de vivre en tant qu'individus. Ils ont besoin de la fusion, mais craignant de s'y perdre, vont tout faire pour que les autres s'adaptent à eux. Les pervers sont des dévorateurs hors la loi qui s'enracinent dans le terrain mental d'un en de ça de la loi.

La commutativité, c'est ce qui a trait à l'échange, au sens d'un contrat commutatif, c'est-à-dire dont le résultat est connu d'avance, mais c'est aussi mathématiquement parlant une opération dont le résultat est invariable, quel que soit l'ordre des facteurs. L'addition est commutative. La personnalité

perverse additionne constamment l'être de l'autre au sien propre, et faute de forme et de cérémonie, en provoquant au besoin des courts circuits.

ÇA/LÀ est le lieu de la mise en relation des circuits, c'est là que se tient dans la projection sur ce qui n'est plus autrui, mais aurait pu l'être, la mémoire de la mère. Les pervers ne peuvent pas être cernés, car ils organisent autour d'eux un glacis gris de protection où toutes les confusions sont possibles. Ils ne peuvent être pas être cernés, et encore moins concernés.

L'objectif du pervers n'est pas que l'autre soit en position de victime, mais qu'en tant qu'autre, il ne soit pas, car il veut être le maître unique du monde, de la création et de la vie. A la place de. En place de. Il n'est ni immoral ni amoral, mais pré-moral, et la disparition de l'Autre en tant que notion n'est que la conséquence mathématique d'un projet de fusion. Ce que veut le ou la pervers(e), car là non plus ce n'est pas une question de sexe, c'est prendre la place de sa mère et s'adjoindre lui-même ou elle-même à cette entité qu'il ou elle serait parvenu d'abord à occuper. Qu'il ou elle parvient enfin à occuper serait une formulation plus juste, car c'est cela qui procure la fin de la tension qu'il ou elle éprouve à être séparé(e) d'ELLE. La fin de la tension au moins, comme un état précédant ne serait-ce que la sensation, car de sentiments, il ne peut être question.

Faute de parvenir à créer effectivement la vie comme s'il ou elle était la mère alors qu'il ne l'est pas, le ou la pervers(e) réduit l'autre à l'état de machin/machine innommée s'installant lui-même dans un rapport fusionnel avec sa mère avec qui il ou elle joue à tour de rôle les deux rôles, celui de nourrisson et celui de la mère nourricière, étant partout, occupant toutes les places, et inventant finalement de la vie artificielle. La machine à l'origine, c'est un expédiant, une ruse de guerre. La perversité ne fonctionne pas sur le mode du désir qui signe une certaine distance grâce à l'élaboration culturelle, d'un regret du LOIN DE, mais plutôt sur le mode de la concupiscentence de l'AVEC.

Tuer ne suffit pas à apaiser la pulsion totalitaire qui veut faire le vide autour d'elle, car ce qu'elle veut c'est abolir, et que celui ou celle qui a été désigné(e) comme ennemi soit comme n'ayant jamais été. Il ne s'agit pas seulement de le ou la tuer mais de le ou la défaire, en le ou la ré-englobant dans la matrice de consignation pour qu'il ou elle redevienne fœtus, se rétrécisse, se recroqueville, se *dégeste* jusqu'à redevenir une seule cellule se défaisant à son tour.

La pulsion totalitaire est dans l'être depuis la séparation d'avec la mère, mais elle ne s'exprime pas nécessairement. Cette propension à la totalité prend racine dans la sensation première de faire UN ou plutôt UNE avec sa

mère. Ce UN/UNE est de nature maternelle et ces deux vocables ne suffisent pas pour prendre en compte la totalité de la réalité. Pour le pouvoir, il faudrait non seulement inventer un neutre, grammaticalement parlant, mais un “un” maternel....

Cette pensée sur le modèle de l’union du UN plutôt que de l’unification, sans aucune idée de ce que serait le DEUX, un deux qui indiquerait une séparation, et encore moins le TROIS commencement de la société (quel que soit le nom de ce troisième terme), est le cadre de la pensée totalitaire. L’enfant ne peut pas être considéré comme totalitaire, il a seulement besoin d’être éduqué, c’est-à-dire que les adultes dans leur ensemble introduisent de gré ou de force dans le comportement des jeunes, la prise en compte d’une extériorité ou d’une réalité qui oblige pour le meilleur et pour le pire, à modifier les attitudes de la pensée.

Le ou la totalitaire, car ce n’est pas une question de sexe, interdit à l’autre de se différencier, de naître symboliquement. Il le consigne dans un espace fermé pour y être englobé dans ce qui est vécu par la personne séquestrée, comme un *sequestrement*, et une séquestration par l’auteur de la clôture qui ravale ce qui aurait pu être autrui, à une situation foetale. Faute d’accession à un ordre, qu’il soit choisi, consenti et/ou imposé, l’enfant âgé reste dans l’organisation première du monde du cannibalisme, du racket et de la prédation, toutes formes de viol et de violences.

La pulsion totalitaire est là dès l’origine, et dans le meilleur des cas, elle ne s’exprime plus ou pas au fur et à mesure que l’être qu’elle anime parvient à lui substituer un monde basé sur la trilogie plutôt que sur la secondarité. Mais qu’arrive-t-il si cette acquisition n’a pas eu lieu, ou si obtenue de façon précaire, elle n’est pas assez opérationnelle pour résister à une nouvelle réalité historique ou personnelle. Le totalitarisme s’installe lorsqu’il n’y a plus du tout de structures et que les individus isolés et désolés en raison même de l’effondrement des cadres et de l’architecture sont inquiets, angoissés et perdus. Il faut alors pour qu’ils soient rassurés que TOUS fassent la même chose.

Le totalitarisme par les moyens de violence et de force qu’il donne à la meute et à partir de là de façon à la fois fictive et réelle, à chaque élément de la meute, permet de transformer l’environnement pour le faire coller de la manière la plus étroite possible à l’imaginaire placentaire. Il s’agit alors d’enfermer l’autre dans ce qui va tenir lieu de MATRICE pour lui faire jouer le rôle du placenta. La préoccupation principale du totalitaire, c’est de nier le temps.

Le totalitaire n’a d’usage dans ce qui est l’autre que de ce qui est conforme

à lui-même et ne provoque en conséquence chez lui aucun bouleversement. Il communique avec l'autre sur le mode de la commutativité et de l'interchangeabilité. L'ordre des opérateurs est sans importance car dans la commutation le résultat est le même. Il communique alors, non pas au sens d'échange, mais au sens de mise en commun, mise en connexions des circuits, des contenants et des contenus. Le ou la totalitaire est en relation avec le ou la *fusionnaire* qui vit la totalité, dans cette totalité, en cette totalité. C'est ce malentendu qui les rapproche, les totalitaires rêvant de contrôler la totalité et les *fusionnaires* de la faire enfin prendre en compte puisque c'est l'univers dans lequel ils vivent.

La pensée totalitaire a été analysée par certains comme un englobant fini. Elle se différencie de la pensée-corps en ce qu'elle est finie et cherche à clore, là où cette dernière est une pensée globalisante ouverte, en mouvement et constamment ré-ouverte. La différence en est que la pensée totalitaire capte le rôle de la mère en s'y substituant et cela une fois fait arrête, et pour cause (car elle est bien incapable de le perpétuer) le mouvement de continuation, d'enfantement et de renouvellement. Le paradigme du lieu totalitaire, c'est l'espace confiné dans toutes ses variantes et elles sont nombreuses et variables. Le lieu d'élection de la pensée-corps, c'est l'espace sacré dans tous les sens et les modalités de l'idée comme de la représentation et de la symbolisation de la matrice.

Le totalitarisme ne peut se penser dans les termes de la *logarchie*. Car la *logonomie* qui en est le cadre a pour but d'inventer l'individu (même si c'est de façon un peu fictive) en refoulant la mémoire de la mère. Le totalitarisme lui n'a pas besoin de la refouler puisqu'au contraire, il la met en avant, l'exhibe et lui donne droit de cité, même de façon dévoyée.

Quant à l'idée de l'individu, même inventée au prix de la fiction *logonomique*, non seulement il n'en a pas l'usage, mais il le combat. Le totalitarisme apparaît lorsque le refoulement *logarchique* ne peut plus fonctionner. Incommodé lui-même par la disparition de la différenciation qui une fois liquidée empêche tout fonctionnement, il est obligé de la rétablir artificiellement, en fabriquant des boucs émissaires qui ont la fonction sociale et psychologique d'interface.

Nécessité d'inventer le verbe *négationner*, car nier n'est pas suffisant pour exprimer la violence de l'attitude de ceux qui en cette matière y ont recours. Nier ou dénier s'applique à un événement ou à une information ponctuelle dont on veut se débarrasser pour des raisons élucidables et peut-être légitimes. *Négationner* au contraire renvoie à un système d'abolition. Le négationnisme est l'univers mental plutôt que le monde de l'IL N'Y A PAS.

Le révisionnisme en est le stade suivant, l'idéologie de destruction totale de la précédence, de la mère au sens large, comme au sens restrictif. Abolir la mère, sa mère a pour finalité de faire que l'enfant ne puisse plus jamais occuper par rapport à ELLE une place seconde, secondaire. Nier la mère c'est mettre l'enfant en place non d'occuper la position principale, mais la seule. C'est abolir la différence des générations, la filiation et l'hétérogénéité de la sexualité comme le lieu de l'interrogation dialectique du même et de la différence.

Au sens figuré, c'est se priver de toute histoire et de toute culture, hors celle qu'on pourrait nouvellement produire et on se demande alors, à partir de quoi. Plus que le totalitarisme, c'est le *totalnitarisme*, comme projet d'abolir le monde, et de se débarrasser de tout ce qui s'oppose à la pulsion de la toute puissance sans limite, fantasme historiquement de plus en plus conforté par la puissance de la technique et de la science.

Nihilisme, négationnisme et révisionnisme sont les trois degrés de l'abolition que la *totalnisation* fédère. Folle de sa puissance lorsque plus aucune contrainte ne s'oppose à elle, la révision réécrit purement et simplement la réalité, là où le mensonge se contente, tout en sachant qu'il ment, d'intervenir sur un point particulier. La révision est la volonté d'imposer sa fiction personnelle subjective en lieu et place de la réalité objective. Elle est le contraire de l'Art dans la mesure où celui-ci ne requiert pas pour son accomplissement la collaboration d'autrui, se contentant de témoigner de sa subjectivité dans un monde qui entend se limiter à l'objectivité.

La différence entre la révision et le déni est que la révision est une construction opérationnelle active, là où le déni n'est que le simple refus de la prise en compte de quelque chose ou de quelqu'un qui dérange. La différence entre la révision et le fantasme est que chez un individu constitué dans une société ordonnée, le fantasme se sait n'être pas la réalité, mais une bouffée d'imagination au sein de cette réalité, une trouée poétique, ou une pulsion dont il est socialement convenu qu'elle doit être contrôlée.

La révision est le débridement de sa fiction personnelle avec un culot tel qu'il devient possible de l'imposer à autrui et aux autres autrui ordonnés qui constituent la société. C'est un déni qui parvient à ne plus être considéré comme tel dans la mesure où il se reconstruit à partir de lui-même, un autre univers qui fonctionne effectivement, fut ce par la force de l'intimidation. L'aplomb dit bien son nom, puisqu'il pèse de tout son poids, et le culot aussi puisqu'il s'agit de s'asseoir dessus.

La révision est inséparable de la propagande. L'étymologie du terme

renvoie au marcottage de la vigne pour sa propagation et ce n'est pas un hasard. Face à la révision, on ne peut jamais avoir raison. Ni dans la raison binaire, ni dans la raison tertiaire. Ni dans celle du tiers-exclu, ni dans celle du tiers-inclus. Ni même dans celle de la raison plurielle qu'on pourrait encore faire l'effort d'inventer. On ne peut pas entamer le système de la Révision car d'essence totalitaire, il n'y a aucune place pour y prendre pied. Le système totalitaire n'est pas dans la Révision un accident, mais son essence.

La révision est du domaine de la confusion, non dans le sens d'une *unitarisation*, mais dans celui de l'unification, ou plus exactement de la réunification, l'objectif étant non pas une action déterminée et choisie comme telle, mais le fait de faire un pour faire un ou plutôt une. Lorsque le UN est UNE, (et c'est souvent le cas en raison de la prégnance de la mémoire de la mère) la formulation correcte est "ne faire qu'une", car c'est la mémoire de la mère qui sous-tend tout cela.

La révision ne supporte ni la parturition, ni la venue de l'enfant, ni l'introduction du troisième terme. Elle cherche non seulement à propager l'idée de la fusion, mais à faire qu'elle supplante toutes les autres idées, les *idélonnes*, ces concepts en formes d'images, ces formes d'icônes que seraient les idées dans un système de représentation qui ne serait pas une élimination constante et croissante de la *corporalisation*, dans un HORS séparant davantage à chaque opération.

Les *idélonnes* sont les figures des idées dans le monde de l'*ENJECTION* qui n'a pas (comme celui de la projection) rompu avec la mère. Elles n'empêchent pas pour autant l'iconostase de fermer pour enfermer ce qui représente le paradis, la fusion avec la mère. Au lieu de ÇA /LÀ, CELA, CELA la révision cherche à implanter un pronom *innominal* qu'on prendrait à tort pour un soi. Il n'est ni un je, ni un on, ni même un *jon*, mais un fatras de besoins sur lequel ne s'exerce aucun contrôle, tout au plus une image de soi fabriquée par la GRANDE ELLLE télévisuelle. Il n'y a plus de place ni pour l'affirmation, ni pour la négation, ni pour la transgression, car la révision n'a pas l'idée de la constitution.

La révision a partie liée avec l'esquintement, elle digère quasiment avant d'ingérer et elle est surtout préoccupée de gérer. Elle abolit toute constitution non comme projet de contestation, mais comme méthode. A l'inverse de la Révolution qui est un projet de renversement d'une constitution pour en instaurer une autre lorsque le projet que celle-ci recouvre, ne convient pas. S'il y a des révisionnistes, il n'y a pas de *révolutionnistes*. Le révisionniste est installé dans un projet qui n'a pas de fin, parce qu'il n'a ni objet ni

projet, en dehors d'un lui-même établissant sans cesse des courts circuits par la mise en connexion d'ordre différents.

La révision perverse, veut non seulement dévorer, mais dévorer commodément, et pour cela elle cherche d'abord à rendre informe, car la forme la dérange parce que c'est avant tout une prononciation, une énonciation. La forme ne relève ni du ÇA, ni du LÀ, le ÇA ayant rapport aux besoins, et le LÀ à l'endroit où il est possible d'en obtenir la satisfaction fut-ce par *défaussement*. Pour la révision ÇA désigne ce qui peut être ingéré et LÀ ce qu'il y a à gérer. ÇA et LÀ exprimant la méthode de l'absence de projet, de normes et de valeurs. ÇA/LÀ est la pensée dans la juxtaposition sans articulation, le lieu de l'absence de grammaire, par la simple coalescence du tube digestif et de son environnement.

La Révision c'est l'inframonde, la pensée fœtale qui prend le dessus lorsque après avoir été refoulée, elle remonte à la surface. Le Christianisme est un révisionnisme parmi d'autre, l'idée de la substitution lui étant *consubstantielle*, comme dans la perversion qui ne cesse de substituer une idée à une autre, de façon invisible au commun des mortels. Si le révolutionnaire a comme projet de tuer son père à savoir l'ordre ancien pour installer son ordre à lui dans le vide ainsi volontairement pratiqué, le révisionniste lui, abolit la mère pour qu'elle soit comme n'ayant jamais existé. Le révolutionnaire est un héritier furieux en action, le révisionniste un gestionnaire méticuleux en proie à un système mental qui substitue pour inverser. La révision s'installe dans les failles nées des révolutions réussies ou manquées, car le père une fois tué, il n'est guère plus difficile d'abolir la mère et de se substituer à elle dans les brèches au besoin ouvertes par d'autres. Une fois, le troisième terme disparu, le deux ne peut pas longtemps se maintenir et régresse rapidement sur le second.

Le révisionniste est celui qui s'oppose à tous les commencements, détruit tout ce qui se forme, empêche toute croyance au sens de confiance en ce qui se forge. Il s'oppose à toute nouvelle séparation quelle qu'en soit la forme, à toute naissance, c'est l'expression d'une haine féroce de ce qui se poursuit comme un processus de sortie de la *précédence*, c'est-à-dire ayant un lien avec une entité plus grande que soi. Le révisionnisme, c'est la haine de la mère en tant que telle. La *matrophobie*. L'absence d'ancêtre supprimerait la vergogne, car celle-ci est transmise par les Ancêtres, les *précédants*, les prédécesseurs.

Et plus encore que par les Ancêtres, par les *Mancêtres*, ces ancêtres au féminin qui s'occupent au plus près des soins maternels. C'est l'esthétique, à savoir la transmission de ce qu'il convient de faire, ou de ne pas faire, de

sentir, de goûter, ou au contraire de refuser de goûter dans tous les sens du terme, en prenant un air dégoûté. Ce que transmettent les Ancêtres et les *Mancêtres*, c'est la connaissance héréditaire du mauvais goût. La poésie à l'état pur. La *totalité* est de mauvais goût.

LENGUA, CREACIÓN Y CRÍTICA

Noemí Ulla

(Écrivaine, Buenos Aires)

Antecedentes de esta investigación

A partir de conversaciones con Elvira Arnoux, a quien se la reconoce por su autoridad en el conocimiento de las ciencias del lenguaje y la generosidad para descubrir, orientar y compartir sus fecundas búsquedas, he decidido elaborar, desde el punto de vista genético, y comparativamente, los manuscritos que conservo de dos cuentos que me pertenecen. En el nuevo rumbo que he dado a esta indagación, con el difícil equilibrio que implica ocuparse de la narrativa propia, ofrezco esta lectura a observaciones que contribuyan a modificar mis análisis tentativos e hipotéticos, de manera tal de impedir que los reflejos del cristal del espejo desde donde miro mi propia escritura, confundan la claridad y la dinámica de mi interpretación.

Breve información sobre el marco teórico de la crítica genética

En la introducción a la crítica genética, Éliida Lois, (Éliida Lois, 1990)¹ recuerda que la misma se inserta en el estudio de la literatura como una réplica simétrica de la teoría de la recepción, donde el escritor no sólo escribe y lee a la vez, sino que de manera explícita o implícita, reflexiona sobre las posibles derivaciones textuales y la posible recepción. Por lo demás, en mi doble actividad de escritora de ficción y de crítica, me he interrogado muchas veces, como lo han hecho otros escritores, hasta qué punto una práctica opera sobre la otra, hasta qué punto una de ellas invade la otra y en más de una oportunidad, en los comienzos de mi trabajo de ficción, exigí un ejercicio de olvido de mis conocimientos de crítica, en la

que también me iniciaba, a fin de no contaminar los lenguajes específicos que cada una posee. Escribir en el género de ficción y en el género crítico, fueron opciones literarias distintas.

Los documentos escritos, preferiblemente los manuscritos, son el objeto de análisis de la crítica genética. Estos, indudablemente, son la huella más visible de un proceso creativo (otros pueden ser grabaciones hechas por el escritor antes de pasar el relato a texto escrito). Con frecuencia se designa a los manuscritos prehistoria de los textos literarios, que se dividen en dos categorías: los materiales previos a la redacción, o pre-textos preparatorios como los planes o bosquejos, y los materiales de redacción o pre-textos propiamente dichos, vale decir la escritura directamente encaminada a textualizar, como los borradores, las copias en limpio, etc.

Respecto de los cuentos que son objeto de este estudio, no poseo materiales previos a la redacción, ya que en general no escribo cuentos a partir de planes o bosquejos escritos, lo que sí suelo hacer para la redacción de novelas. De manera que al ocuparme del estudio genético comparativo de los dos cuentos que propongo, lo hago sólo a partir de los manuscritos de dichos cuentos.

Información contextual acerca de los cuentos

El proceso de creación de los mismos, “Arcano”² e “Intensidad y altura”³, responden a una motivación semejante: la vivencia del desplazamiento. El primero, surgido como la mayoría de los cuentos de una frase generadora, tuvo un proceso de escritura accidentado, en lo que se refiere a las ciudades en que se fue gestando. En cuanto a su información contextual, encuadrada dentro del extratexto y de las relaciones transtextuales, observamos lo siguiente: a partir de la conversación con dos jóvenes mujeres que me alojaban en la ciudad de Roma y que decían haber observado en los hombres un comportamiento casi indiferente ante el amor, elaboré la primera frase: “En aquella ciudad no se podía decir la palabra amor, porque todos la habían olvidado”. Conservo la primera página del original, fechado el 1° de marzo de 1993 en Roma, con tachaduras posteriores, quizá inmediatas, con cambios léxicos y sintácticos. La mayoría de los cambios son léxicos y responden a un ajuste de términos, algunos de los cuales siguen apareciendo en la primera página de una reescritura posterior, fechada a los pocos días en otra ciudad, la de Clermont-Ferrand, adonde estaba residiendo como profesora invitada de esa Universidad de Francia. A los

pocos días, en un viaje a Toulouse adonde había ido a dictar una conferencia, continué el cuento y las correcciones. El final, de breves líneas, lo escribí y terminé en París el 27 de marzo. Como puede constatarse, su proceso fue itinerante y duró veintisiete días. En las cuatro ciudades fueron registrándose motivos diferentes, que dieron estímulos diversos a la organización del texto.

El segundo cuento, “Intensidad y altura”, surgió también de un desplazamiento, aunque no de viajes, sino de una mudanza. Está fechado, en su iniciación, el 7 de agosto de 1994, y terminado el 13 de noviembre del mismo año, probablemente abandonado en su proceso de creación y escrito por fragmentos. Como “Arcano”, presenta cambios léxicos y sintácticos en sucesivas reescrituras o correcciones posteriores. Tanto en uno como en otro, la mayoría de los cambios léxicos tienden a la precisión y a la armónica sonoridad de la construcción sintáctica, evitando repeticiones innecesarias, diminutivos molestos o cacofonías que al correr de la escritura, escapan y saturan el texto. Como información contextual sobre “Intensidad y altura” podría señalar que las mudanzas fueron vivencias que experimenté desde niña, con el traslado de mis padres desde la ciudad de Santa Fe a Rosario, mudanzas que continuaron repitiéndose dentro de la misma ciudad de Rosario, y que luego continuaron con el traslado a Buenos Aires, donde también se registraron sucesivas mudanzas. Estos movimientos estuvieron siempre acompañados por una expectativa de bienestar y de alegría, que conllevaron también, como es natural, sentimientos de ambigüedad por lo que abandonaba. De manera que el proceso de cambio, ligado a la historia de nuestro país, por la significativa presencia de la inmigración, y enlazado con la vivencia familiar y personal, no deja de relacionarse en los textos de estos dos cuentos diferentes en su composición.

Del abuelo se dice en “Arcano” “que había sido un violinista famoso en las ciudades más importantes del país y del extranjero”, pero en ningún momento se precisa el espacio donde esto sucede, ni país, ni ciudad. Entonces, la extraterritorialidad o desterritorialización es el significante que marca “Arcano”. En “Intensidad y altura” tampoco se menciona el país o la ciudad en que transcurre el tiempo de su desarrollo, pero es el lenguaje mismo el encargado de ocuparse del espacio, por ejemplo cuando se hace referencia a la planta de Santa Rita que agobia al marido de la protagonista, Santa Rita que en otros países llaman “Buganvilla”, se precisa. También se hace referencia al estado conflictivo de la medicina, cuya práctica –se señala– tiene mayor eficiencia social en Cuba o en Australia.

Además, la imitación del habla de los inmigrantes italianos hechos por las niñas, con la mímica y gestualidad que la acompañan, son también un referente claro, así como la identificación que produce en la protagonista vestirse de negro a semejanza de las inmigrantes italianas, para ocuparse de esa mudanza y de las mudanzas anteriores. Negro, color con que en el pasado la sociedad acostumbraba a manifestar el luto o el dolor por lo perdido. Aquí, la representación dominante es la del sentido de la falta de identidad que acompaña al signo de extraterritorialidad, unido al dolor por la vivienda abandonada y perdida.

El motivo del desplazamiento, presente en los dos cuentos, también puede verificarse en la misma escritura, a medida que el cuento fue escribiéndose. Así, en “Arcano” hay indicios de conexión que acompañan el ritmo de la escritura y que señalan no sólo el ritmo de la misma sino el progreso temporal en el desarrollo del cuento: “Cada tanto regresaba a la otra fuente gemela”, “Un día viajó en tren con su mamá”, “Un día, camino de la escuela, vio una pareja”. En “Intensidad y altura” encontramos también indicios, rigurosamente fechados, del proceso de creación, que a su vez responden al desarrollo del tiempo en la fábula, como: “Esta es una mudanza de mayor efecto (que sigue al comienzo “En todas las mudanzas me vestí de negro...”), “Él me insinuó que cambiara la cara”, “Había que buscar prontamente una solución”, “Al mes Temi observó los primeros brotes en mi cabeza”, “Pero lo que sólo vio en los meses siguientes”. Como podemos observar, estos indicios no sólo marcan el ritmo de la escritura, sino el tiempo en que el cuento, en sus sucesos, va transcurriendo. Enlacemos esto con la referencia al río, al desplazamiento del agua, con una clara alusión intertextual a la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega, quien puso en boca del pastor Nemoroso, en su sentimiento de pérdida, los siguientes versos: “Corrientes aguas, puras, cristalinas; / árboles que os estáis mirando en ellas”. En el cuento encontramos “imaginario río acercado por la voluntad de sus corrientes aguas, ni puras ni cristalinas”. El archivo de lo leído funciona necesariamente, se sabe, en la memoria del escritor, que selecciona, por asociación, aquello que puede reforzar su trabajo de escritura. El lamento de Nemoroso es el pretexto para imponer la presencia del río, como una afirmación de tipo afectivo personal y también irónica, porque no se sabe si está cerca o lejos, si se trata del Paraná o del Río de la Plata, pero que con toda seguridad connota de manera casi simétrica, la idea de agua que corre, del movimiento que entraña la mención del agua.

Material peritextual

Para Gérard Genette todo lo que acompaña, precede, abre y sigue a un texto, constituye la configuración del paratexto, según puntualiza Éliida Lois en su introducción a la crítica genética. (Lois, 2001)⁴ Los títulos, que pertenecen al material peritextual, presentan además en “Intensidad y altura” un signo marcado de intertextualidad, el homenaje al poema homónimo de César Vallejo. En tanto “Arcano”, es el secreto portador de otro nombre, como aquellas palabras valija de Lewis Carroll, el Arno, el río de Florencia, observación que figura ya en el manuscrito y que, curiosamente, es la ciudad que visité en el mismo viaje, aunque sin escribir nada allí en los días de creación del cuento. Al final del manuscrito puede observarse la palabra “Arcano”, título del cuento, con la puesta entre paréntesis como un círculo, que encierra la sílaba “ca”, de manera tal que sin lo parentético hay ya un transporte secreto del nombre del río, Arno.

En los borradores de “Arcano” están ya presentes los nombres de las personas a quienes se dedica el cuento, que constituyen una especie de transición entre el mundo ficcional y el extraliterario dentro de la configuración del paratexto, y en las dedicatorias, la relación con el desplazamiento son evidentes: el abuelo italiano, homenaje a la inmigración, y los nombres de las dos amigas, una italiana, la otra española, en cuya casa me hospedaba y que me dieron, sin saberlo, una idea para escribir la primera frase del cuento. Esto pone de manifiesto, una vez más, desde el punto de vista semántico, la desterritorialización, no sólo en su proceso creativo, lo que indica un desplazamiento continuo, sino en el interior del texto, regido por el viaje hacia las fuentes que el abuelo prepara para hacer música. En “Arcano” el espacio exhibe entonces un carácter fragmentario de la realidad y también del espacio, que señala la búsqueda de la palabra “amor”. “Hoy la literatura –el pensamiento– sólo se expresa en términos de distancia –escribe Gérard Genette–, horizonte, universo, paisaje, lugar, sitios, caminos, y residencia; figuras ingenuas pero características, figuras por excelencia, en las que el lenguaje se *espacia* para que el espacio en sí, convertido en lenguaje, se hable o se escriba”. (Genette, 1970)⁵.

Uno de los vínculos textuales entre ambos textos de los cuentos, ya lo dijimos, es el motivo del desplazamiento, que en términos de retórica, llamaremos metonimia. Si el “paradigma de inferencias indiciales”, de acuerdo con el modelo epistemológico así denominado por Carlo Guinzburg⁶ (Lois, 2001), muestra en el caso del proceso de la escritura

numerosas huellas, como las tachaduras, los textos ofrecen, en la mayoría de los casos, cambios léxicos originados por la búsqueda de palabras relacionadas con las sustituidas, siguiendo un proceso metonímico. En ese juego dialéctico sostenido por la escritura-lectura, o por la escritura-reescritura, estos textos (como propone Élide Lois siguiendo a Carlo Guinzburg) exhiben una combinatoria de desplazamientos, supresiones, expansiones y escasas interpolaciones. Las diversas operaciones mantenidas en el cruce de los ejes del sintagma y del paradigma, muestran también relaciones oblicuas con esos ejes, aunque predomine el eje del paradigma. Así en el manuscrito de “Arcano”, los cambios léxicos tienden a regularse dentro del eje metonímico o del desplazamiento, como los términos “reconocido” sustituido por “famoso”, “en esos años” por “en los últimos tiempos”, “miraba” por “contemplaba”, “mayor” por “gran”, “trabajo” por “tarea”, “los murmullos” por “la música”, “terrazza” por “galería”. En los manuscritos de “Intensidad y altura” encontramos también algunos cambios léxicos del mismo tipo, como “importancia” por “efecto”, “fuimos sintiendo” por “advertimos”, “ya verás” por el rioplatense “vas a ver”, y el término “tenaz” (“con una sola diferencia tenaz”), que acentuaba antes la connotación de lo diverso, por su opuesto “en el centro de la cabeza, como un moño de niña, flores moradas de Santa Rita, que en otros países llaman Baganvilla, asomaban con tenacidad”. Con la sustitución crece el efecto de igualdad de los protagonistas, que en lugar de diferenciarse, como antes indicaba la construcción “con una sola diferencia tenaz”, permiten ahora el cierre con el enlace del amor.

En distintos momentos se observan, en los dos relatos, modificaciones en el orden de los segmentos de la oración, como “el habla atravesada que de niñas imitábamos”, por “que imitábamos de niñas” (en “Intensidad y altura”), “la fuente gemela que acompañaba, con la fuente grande” por “la fuente gemela que con la fuente grande, acompañaba” (“Arcano”), “los nuevos murmullos que del agua iba obteniendo” por “que iba obteniendo del agua”, o “una reunión de gente que animaba la noche con sus movimientos”, modificado por “gente que con sus movimientos animaba la noche”, también de “Arcano”. El sentido de estos cambios responden, en la mayoría de los casos, a la armonía de la sonoridad más que a la claridad discursiva. Hemos hablado al comienzo de las dificultades de verse en el cristal de la propia obra. “Como si el espejo al duplicar el objeto, se doblara él mismo, quebrándose. En lugar de “reflejar la realidad”, la obra dobla la ficción –escribe Lisa Block de Behar⁷ (Behar,1990)– y se refleja, reflexiona sobre sí misma.”

De acuerdo con la serie propuesta por Carlo Guinzburg, he observado también expansiones en ambos textos, puestas para acentuar la visión de la niña en “Arcano”, para quien el echarpe, la corbata y la pluma de un sombrero, agregados fálicos que antes no existían, connotan rasgos típicamente masculinos. Por último, la clausura de los textos no se resuelve con igual facilidad en ambos cuentos. Es posible observar que el párrafo final de “Arcano” aparece escrito dos veces antes de adoptarse el definitivo. El secreto de la palabra amor pertenece a otra lengua: “amore, amore mio” dice el joven a quien la niña escucha al pasar. Y el texto concluye: “Y así pudo llevar en el secreto de una lengua distinta, un sentimiento que por pudor todos, salvo el abuelo, disimulaban sin mencionar su nombre.” Esa misma lengua, aparece elípticamente al comienzo de “Intensidad y altura” en la imitación del habla de los inmigrantes que hacen las niñas, de modo que es llevada y desplazada de un cuento a otro, casi con igual pudor que la palabra italiana “amore”. Podríamos hacer una interpretación de orden cultural: en nuestro país el inmigrante italiano, y su lengua, fueron descalificados durante muchos años por las clases dirigentes que administraban la cultura. La degradación del inmigrante italiano y su lengua, pertenecería tal vez al discurso inconsciente. En cambio, hacia el final de “Intensidad y altura”, son los médicos quienes diagnostican “amor”, rendidos con toda evidencia ante el empuje de la palabra y el sentimiento que une a la pareja de las plantitas, no sin cierta ironía.

NOTAS

1. Élica Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales*, Buenos Aires, Edicial, 2001, p. 154-164.
2. “Arcano” apareció publicado en un libro dedicado a recuerdos de infancia, *Souvenirs d'enfance*, réunis et présentés par Michèle Ramond, Publication du “Laboratoire d'Études Italiennes, Ibériques et Ibéro-Américaines” de l'Université de Caen, Leia, février 2000 e incluido luego en Noemí Ulla, *El ramito y otros cuentos*, Buenos Aires, Proa, 2001.
3. “Intensidad y altura” pertenece a un libro aún inédito.
4. *Op. Cit.*, p. 154.
5. Genette, Gérard, *Figuras*, Córdoba, Nagelkop, 1970, p. 121.
6. Remito nuevamente a Élica Lois (*op. cit.*), p. 40.
7. Block de Behar, Lisa, *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1990, hace referencia a una reflexión de Baudrillard “sobre las condiciones del hombre en este universo moderno de la hipercomunicación, reconoce que “existe, en el propio sujeto, la pasión

de ser objeto, de devenir un objeto –un deseo enigmático del que todavía no hemos evaluado las consecuencias en todos los dominios, político, estético, sexual– tan perdidos nos encontramos en la ilusión del sujeto, de su voluntad y de su representación. El cristal se venga”. (Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même*, Galilée, Paris, 1957), lo que a su vez merece a Lisa Block de Behar la siguiente reflexión, a continuación de lo citado en mi texto: “Estos desbordes de la metaficción, el vértigo de esta reflexión puesta al borde del abismo, son tendencias circulares que las teorías más recientes consideran como una de las características más notorias de la estética contemporánea. Son esas tentaciones circulares que multiplican los deslizamientos (“metalepsis”, “parábasis”, son algunos de los nombres con que los denomina la poética) de un plano diegético al otro: un espectador que se introduce en la platea, un autor que se desliza entre los personajes, o un lector, un profesor de literatura francesa, que seducido por Mme. Bovary va hacia Yonville para traerla, a su vez, hasta Manhattan.” (p. 99)

BIBLIOGRAFÍA

- Block de Behar, Lisa, *Una retórica del silencio*, Madrid, Siglo XXI, 1994, segunda edición corregida. *Una palabra propiamente dicha*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1994.
- Ciplijauskaitė, Biruté, *La novela femenina contemporánea*, (1970-1985), Hacia una tipología de la narración en primera persona, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Immanence et transcendance, Paris, Seuil, 1994.
- Histories et Imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain, *Amérique*, Cahiers du CRICCAL, N°12, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1993.
- Lefebvre, Maurice-Jean, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, (Suisse), Éditions de la Baconnière, 1971.
- Transpositions*, Actes du Colloque National organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1986.



