

Les femmes et la filiation



Les femmes et la filiation

Sous la direction de Michèle RAMOND
Les travaux de Gradiva

Édition de Béatrice RODRIGUEZ

Avec la participation de

Delphine SANGU

Annie COHEN

François BARAT

Milagros PALMA

Marie-Hélène POPELARD

Arnaud DUPRAT

Eugénie ROMON

Béatrice RODRIGUEZ

Francis MARTINEZ

Jeanne HYVRARD

Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG

Évelyne MARTIN-HERNANDEZ

Noemí ULLA

Cecilia KATUNARIC et María José BRUÑA

Michèle RAMOND

René AGOSTINI

INDIGO

Cet ouvrage a été publié avec le soutien du Conseil
Scientifique de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

TITRES DISPONIBLES
des travaux de Gradiva, équipe Traverses de l'Université Paris 8

Femmes, pouvoirs, créations
Terra incognita. Femmes, savoirs, créations

Illustration de couverture: *Lune montante*, technique mixte sur papier, 1990,
de Marie-Linda Ortega-Kunstcher.

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
55 rue des Petites Écuries 75010 Paris
<http://www.indigo-cf.com>

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2008
ISBN 2-35260-020-0

SOMMAIRE

<i>Présentation</i>	
Béatrice RODRIGUEZ	7
<hr/> LES FILIATIONS CRÉÉES PAR LE PÈRE <hr/>	
<i>La représentation de la filiation mère-fille dans la dramaturgie de la Comedia espagnole au XVII^e</i>	
Delphine SANGU	15
<i>Je suis là où sont mes pieds</i>	
Annie COHEN	27
<i>Quelques mots encore</i>	
François BARAT	35
<i>Filiación y literatura</i>	
Milagros PALMA	39
<i>La place du féminin dans les théories esthétiques</i>	
Marie-Hélène POPELARD	45
<i>La filiation au cœur de la filmographie d'Isabelle Adjani</i>	
Arnaud DUPRAT	59
<hr/> LA FILIATION ET LA GÉNÉALOGIE FÉMININE <hr/>	
<i>L'entre-deux mères</i>	
Eugénie ROMON	71
<i>Le complexe de «Perséter»</i>	
Béatrice RODRIGUEZ	83
<i>La filiation, une invitation au mensonge. «Lo raro es vivir» de Carmen Martín Gaité</i>	
Francis MARTINEZ	95
<i>Trois livres en panne ou de l'impossibilité de s'affilier au féminin maternel dans la France d'aujourd'hui</i>	
Jeanne HYVRARD	109

AFFILIATIONS : UNE FILIATION *AUTRE*

<i>Relations épistolaires entre Rosa Chacel et Ana María Moix. L'émergence d'une Mère Spirituelle?</i>	
Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG	123
<i>Clara Janés ou la transparence</i>	
Évelyne MARTIN-HERNANDEZ	137
<i>De nombres y lecturas</i>	
Noemí ULLA	143
<i>Côté femmes : Nouveaux paradigmes</i>	
Cecilia KATUNARIC et María José BRUÑA	149
<i>La filiation aujourd'hui ?</i>	
Michèle RAMOND.....	161
<i>Recherche de filiations</i>	
René AGOSTINI	179
<i>Les droits de la femme</i>	
Robert BURNS	185
[Traduction de René Agostini]	

PRÉSENTATION

Béatrice RODRIGUEZ

Après *Femmes, pouvoirs, créations* (2005) et *Terra incognita. Femmes, savoirs, créations* (2006) ce volume est le troisième des travaux de Gradiva, née de l'équipe Traverses de l'Université Paris 8 et placée sous la direction de Michèle Ramond. Il est le fruit du travail collectif d'une équipe qui réunit enseignants-chercheurs confirmés et jeunes chercheurs mais également des créatrices et des créateurs (écrivain(e)s, cinéastes, poètes, traducteurs) qui ont partagé et nourri régulièrement les réflexions et les débats autour d'une notion fédératrice.

Tandis que la réflexion sur les pouvoirs avait entraîné une réflexion sur les savoirs à l'œuvre dans les créations contemporaines émanant des femmes, l'exploration du concept de «filiation» est devenu le nouvel horizon au moment de concevoir les savoirs dans la dimension de la transmission.

Le travail scientifique en lettres et sciences humaines portant sur les femmes depuis près de quarante ans a entraîné une «révolution conceptuelle» qui a remis en question les évidences biologiques, sociales, anthropologiques et psychanalytiques. Les conséquences pour la différence des sexes sont d'une importance capitale au moment de définir les contours d'un ordre symbolique dont les composantes paraissent aujourd'hui mouvantes. En bouleversant les catégories «femme» et «homme» et celles de «père» et de «mère» dans la filiation, la postmodernité a aussi entraîné l'émergence de nouveaux acteurs sociaux sur la scène familiale et filiale. Les nouvelles organisations familiales se profilent comme des interrogations sur les composantes sociales, anthropologiques et culturelles de demain. Nous en voulons pour preuve le nouveau lexique apparu pour nommer ces nouvelles configurations

familiales : familles «recomposées», «monoparentales», «homonparentales», tous ces termes qui invitent à penser la «parentalité» avec la parenté. La parentalité devient ainsi un lieu où l'on considère l'exercice des rôles de chacun des sexes dans l'organisation familiale et non plus seulement comme une organisation déterminée par la hiérarchie des places des individus dans le système familial. Il n'en reste pas moins que cette position qui vise à désenclaver les individus de rôles prédéterminés dans la hiérarchie sexuelle, domestique, sociale et raciale se heurte à une actualité politique qui prétend au contraire réaffirmer les qualités génétiques des individus grâce aux nouvelles techniques scientifiques. Il s'agit de «renaturaliser» par le biais du cadre législatif ce que les divers discours scientifiques des sciences humaines et les «révolutions sexuelles» n'ont cessé de mettre en lumière à travers, notamment, les études sur le genre ou les *queer studies*. Si l'actualité nous oblige donc à penser dans l'urgence et dans notre vie quotidienne les rapports de filiation, les œuvres de création instaurent, elles, des lignes de fuite et participent autrement de ce trouble dans la filiation qui permet au contraire de penser des modalités inouïes de filiation. Les questionnements instaurés par la remise en cause d'une structure immuable de la parenté ont réussi à mettre en lumière la permanence du discours de la domination masculine et la place stratégique des femmes dans la transmission d'une telle domination. Il semble bien en effet que les femmes aient encore, aujourd'hui comme demain, un rôle essentiel à assumer dans l'établissement d'une filiation et d'une transmission capables de combattre la logique qui leur assigne la place de reproductrices de structures ancestrales, cause première de leur aliénation.

Revenons brièvement sur les travaux des historiennes pour marquer les étapes qui ont permis l'articulation de la problématique des femmes et de la filiation car cette problématique s'affirme de plus en plus au sein des créations contemporaines. Cela nous permet en effet de dégager deux dimensions dans notre approche : tout d'abord l'élaboration d'un savoir sur la condition féminine et à partir de là l'émergence d'une interrogation sur la fonction maternelle à travers le temps.

La restitution et la réappropriation de la question de la maternité par les femmes n'est, semble-t-il, qu'un aspect très récent et toujours menacé dans l'acquisition des droits des femmes. Cet aspect nous oblige à penser également la transmission de toutes les conquêtes des féminismes au

moment même où ce terme a tendance à disparaître au profit de catégories plus abstraites comme le «genre» ou le «*queer*». Paradoxalement, c'est au moment où les conquêtes du féminisme paraissent des évidences pour les jeunes générations qu'il semble urgent d'en faire l'histoire et de revenir toujours sur les enjeux sous-jacents à la problématique de la maternité pour les femmes. Dans sa préface à l'ouvrage collectif et pluridisciplinaire intitulé *Le siècle des féminismes* (Editions de l'Atelier, 2004), Michelle Perrot retrace la chronologie des féminismes du XX^e siècle pour mettre en avant l'inflexion opérée au sein du féminisme à partir du moment où, après avoir été centré sur la problématique de l'égalité des droits avec leurs homologues masculins jusqu'aux années 1960, les théories féministes s'engagent dans la réflexion sur «l'autonomie du sujet-femme» dans un contexte scientifique renouvelé, dit-elle, notamment quant à la reproduction humaine.

L'une des conséquences immédiates de cette «révolution conceptuelle» pour penser la filiation en cette fin de XX^e siècle est celle du statut actuel et de l'état de transmission de ces savoirs savamment et patiemment élaborés par un siècle de luttes politiques, sociales, idéologiques et discursives. La filiation aujourd'hui concernerait dans un premier temps la pérennité et la place accordée aux études féminines et/ou études de genre dans le cadre institutionnel traditionnel. Si les savoirs sont tributaires des lieux de pouvoirs au sein desquels ils s'élaborent – et notamment dans le cadre universitaire –, ils restent aussi tributaires des conditions de transmission. Car si les études des féminismes ont largement contribué en un siècle d'existence à combler un vide historique, social, et, disons-le, symbolique alors que les femmes participent de ce monde «depuis que le monde est monde», elles restent toujours dépendantes des aléas idéologiques et des conditions historiques qu'elles ont et auront à affronter pour défendre leur visibilité et, osons le mot, leur corps dans un monde qui chaque fois prêche la dématérialisation des supports dont le dernier – même si jusqu'à maintenant premier – serait le corps des femmes.

«La filiation et les femmes» est d'une portée politique majeure si l'on pense que l'histoire des féminismes a été portée par des femmes qui, au terme d'un siècle de révolution épistémologique, ont su rompre la fatalité généalogique de la reproduction des rôles sociaux imposés à leurs mères en devenant des universitaires de renom et qui se sont battues pour faire naître et vivre une histoire des femmes. De surcroît, la maternité a été

l'une des polémiques majeures du féminisme mais il semble qu'aujourd'hui elle soit l'un des enjeux majeurs de sa transmission. Faire une place également à la question de la filiation en tentant de penser le lien à la mère et à la maternité revient aussi à souligner combien son déni serait dangereux pour la transmission aux nouvelles générations car ces théories, dont l'impact et l'apport se sont révélés au grand jour dans les années 1990, risqueraient d'être inopérantes à partir du moment où l'on viendrait à en oublier sa généalogie propre, ses nuances, ses polémiques internes, ses projets... Comme le rappelle l'historienne Michelle Perrot dans la même préface, «les filles ignorent la vie de leurs mères et gommement consciemment ou non, leurs luttes. Aujourd'hui encore la filiation paternelle apparaît plus glorieuse que l'obscurité généalogie maternelle. «L'ordre symbolique de la mère» (Luisa Muraro) est dévalué et la transmission s'opère mal. D'où l'importance de l'écriture de l'histoire, seul mode de fixation des sables mouvants d'une mémoire incertaine».

L'histoire des féminismes prétend donc instaurer une double filiation : l'histoire des femmes qui ont contribué à poser les fondements d'une modification des rapports entre les sexes et la filiation féminine enfin valorisée. Les travaux sur la mère doivent donc aider à leur tour à repenser la filiation tout entière.

On pourrait, dans cette deuxième étape qui cherche à voir la filiation féminine avec l'histoire des mères, suivre l'historienne Yvonne Knibiehler qui distingue trois moments, trois fonctions dans l'évolution du rôle de la mère à travers l'histoire : la fonction familiale, la fonction sociale et la fonction narcissique. Cette dernière s'amorce dès le milieu des années 1950 et culmine dans les années 1970 - au même moment où Michelle Perrot parle de l'apparition de la réflexion autour de l'autonomie du «sujet-femme». Tandis que la première réduit la mère à sa fonction de transmission dans la lignée, la seconde lui donne une dimension sociale et politique en voyant en elle la mère des futurs citoyens : dans cette deuxième étape la maternité, dit Yvonne Knibiehler, se «socialise». Enfin la fonction narcissique, la dernière fonction de la maternité et par conséquent la plus récente, est aussi la plus complexe puisque dorénavant, les femmes choisissent la maternité qui, elle aussi, a vécu les changements de paradigme entraînés par les récentes révolutions sexuelles de la fin du XX^e siècle qui interrogent dorénavant les deux sexes.

On peut alors comprendre pourquoi cette évolution interroge la psychanalyse elle-même et comment elle s'en trouve bouleversée : en questionnant les universels structuraux de Freud et de Lacan depuis la formulation du complexe d'Œdipe et plus tard, du «Nom-du-Père», la filiation aujourd'hui ressemble moins à une structure psychique immuable qu'à un remaniement incessant de l'individu sur son rapport à ces figures tutélaires dans la formulation de son propre désir et de sa propre sexualité. Citons les travaux d'Antoinette Fouque et son récent *Gravidanza* (Editions des Femmes, 2007), qui théorise une *libido creandi* en rapport étroit avec «l'expérience de la gestation» pour les femmes et qui démasque «l'envie de l'utérus sous le diktat freudo-lacanian d'une libido unique d'essence mâle». Ainsi, revenir sur les représentations liées à chacun des deux sexes, féminin et masculin, permettrait aussi de revenir sur les figures mythiques qui leur ont servi de support.

En réponse à cette figure ancestrale du Père qui nouait Pouvoir et Savoir, les œuvres des artistes nous permettent de formuler toutes ces interrogations en laissant entrevoir les stratégies psychiques et discursives adoptées pour contrecarrer la transmission comme répétition *ad infinitum* de la filiation normée et ainsi de succomber à la tentation de l'identique. La recherche la plus actuelle, depuis les années 2000 notamment, s'est engagée dans cette voie et de nombreux ouvrages ont abordé la filiation sous cet angle. Rappelons dans le cadre de l'hispanisme le numéro de la Revue *Iris Mère/Fille*, publié en 2002 ainsi que de nombreux articles de *Femme et écriture dans la Péninsule Ibérique*, publié en 2004. Car, les œuvres des artistes sont une autre mémoire, symbolique et culturelle, qui modèle les imaginaires individuels et collectifs. La notion de «filiation» proche de celle de «transmission» et de «généalogie» permet ainsi de revenir sur des questions aussi essentielles dans les processus de création.

Les textes qui suivent et qui composent cet ouvrage offrent une pluralité de voix pour nourrir ces nouveaux défis intellectuels et nous les avons réunis autour de trois moments : «Les filiations créées par le Père», «La filiation et la généalogie féminine» et enfin «Filiation et Affiliations».

Dans un premier temps, il s'agit de voir l'inscription de la filiation

féminine dans ce que nous avons appelé «Les filiations créées par le Père», dévoilant la logique patriarcale qui a régi le rapport de filiation pour les femmes en instituant le cadre juridique mais aussi psychique de l'oblitération de la représentation d'une possible filiation féminine.

Delphine Sangu nous rappelle ainsi comment la codification esthétique du théâtre de la *Comedia* au XVII^e prolonge l'ordre politique dans l'ordre esthétique en faisant de la filiation féminine, une filiation transgressive et solitaire. Ainsi, le rôle dévolu aux mères dans un cadre patriarcal fait l'objet d'un rejet de la part des filles qui ont à s'y inscrire : Annie Cohen nous livre un texte qui marque ce besoin de rupture radicale évoquée dans son titre où la rupture passe par le temps, «Je suis là où sont mes pieds». C'est la parole du cinéaste, François Barat, qui consacre à l'écrivaine «quelques mots encore» pour inscrire l'acte même de la création qui leur est commune dans l'éternité de l'art.

L'analyse de la violence inhérente à la condition féminine, à son aliénation sexuelle et à sa transmission inconsciente dans le cadre de la famille traditionnelle est l'objet d'étude de Milagros Palma à travers ses personnages de fictions romanesques. De même, dans son article sur les discours contemporains des théories esthétiques, Marie-Hélène Popelard dévoile une autre forme de violence dans les stratégies discursives qui continuent à alimenter une vision obscurantiste de la généalogie féminine. L'exemple de la filmographie d'Isabelle Adjani permet à Arnaud Duprat de faire la lumière sur l'envers de la filiation patriarcale en montrant comment la subversion des codes filmographiques par l'actrice permet l'émergence du sujet féminin créateur qu'elle devient.

Dans un deuxième temps, «Filiation et généalogie féminine» aborde l'«ordre symbolique de la mère» pour ajouter une nouvelle dimension aux fonctions maternelles évoquées plus haut. Les œuvres de création viennent ajouter une histoire des mères écrite en intratextualité par les femmes. Repérer dans les textes écrits par les femmes les modes d'apparition de la mère c'est aussi parler de la filiation sans origine, trouée, ensevelie, masquée, refoulée, forclose, absente, invisible, inexistante, mythique, perdue, fantasmée. Cette filiation fait symptôme car elle y est le plus souvent absente : elle est pourtant recherchée, interrogée, construite en somme dans et par l'œuvre de création qui n'en donne aucune forme fixe. «L'ordre symbolique de la mère» y

apparaît de façon lumineuse parce qu'il y paraît absent. Or, ce que ces écritures dévoilent c'est que justement la fonction maternelle est un *pousse-à-écrire*, suscitant une autre filiation, qui vient bouleverser la logique généalogique paternelle et les horizons limités d'un arbre enraciné et immobile. Allant chercher la mère dans l'écriture, faisant de l'écriture le lieu où la mère advient, elle en acquiert ainsi toutes les caractéristiques.

Eugénie Romon montre à travers l'analyse des contes et des romans de Soledad Puértolas comment la lettre est l'espace de l'absence et des retrouvailles. Béatrice Rodriguez propose à son tour une formulation de ces retrouvailles dans l'écriture en forgeant le néologisme du complexe de «Perséter» que l'écriture permettrait d'identifier. Le mensonge dû aux divers montages fantasmatiques des femmes en quête de filiation font l'objet de l'analyse des œuvres de Carmen Martín Gaité par Francis Martinez. Enfin, Jeanne Hyvrard revient sur l'écriture de trois livres inaboutis et révèle ainsi la conscience chez la créatrice de «l'impossibilité de s'affilier au féminin maternel dans la France d'aujourd'hui». Cette impasse suggérée par l'écrivaine nous permet alors de suggérer un autre mode de filiation.

C'est un troisième volet qui tente de prendre le chemin d'une filiation *autre*, que nous avons appelé les «Affiliations». Nadia Mékouar-Hertzberg revient ainsi sur la filiation qui naît grâce à la transmission et qui s'instaure d'une rive à l'autre entre deux écrivaines espagnoles à travers une relation épistolaire, Rosa Chacel et Ana María Moix. Cette nouvelle relation, loin de reprendre l'axe vertical et hiérarchique de la filiation patriarcale, suggère une filiation horizontale, tout entière tournée vers l'avenir. Car la recherche d'une filiation *autre* bouleverserait aussi les axes de l'espace et du temps. Une réflexion sur l'art de la «transparence» permet ainsi à Évelyne Martin-Hernandez de lire *Espacios translúcidos* (2006) de Clara Janés comme une poétique de la transmission affranchie du poids de la gravité.

L'affiliation peut également dépasser le cadre interpersonnel et prendre les formes d'une communauté. Noemí Ulla nous propose ainsi un voyage dans le temps de sa création et évoque les noms et les lectures qui ont façonné son imaginaire littéraire à travers ses rencontres dans la littérature et dans la communauté littéraire argentine. María José Bruña et Cecilia Katunaric analysent la nouvelle visibilité donnée aux communautés

lesbiennes dans les créations audiovisuelles pour questionner la permanence des structures familiales et les bouleversements introduits par ces nouvelles alliances sexuelles qui reconfigurent aussi les imaginaires sexués.

Or, s'il s'agit de voir émerger une filiation *autre*, fondée sur une affiliation volontaire et non plus naturelle, la relecture des mythes classiques nous offre une nouvelle occasion de dévoiler des potentialités qui ne soient plus exclusivement la répétition des situations données. C'est encore cette filiation *autre* que Michèle Ramond appelle de ses vœux dans une fulgurante relecture du mythe d'Antigone placée sous la forme d'une interrogation, «La filiation aujourd'hui ?», où elle affirme notamment que cette figure mythique est aujourd'hui indispensable alors que «le changement de paradigme n'entraîne pas une revalorisation des mères ou des femmes dans la société». La parole des poètes vient tout naturellement et une fois encore clôt cet ouvrage avec une série de poèmes de René Agostini qui partent à la «recherche de filiations» ainsi que sa traduction du poète du XVIII^e, Robert Burns, qui a pour titre : «Les droits de la femme».

À l'heure où certains annoncent la fin de la généalogie et où les «pour en finir avec» se multiplient sur les étalages des librairies, tous ces textes réaffirment le besoin de filiation des femmes comme des artistes ; une filiation dont la portée conceptuelle révolutionnaire est peut-être encore loin de nos pratiques quotidiennes mais qui ne saurait renoncer à ses effets fraternisants.

Que l'on me permette enfin d'honorer la générosité avec laquelle Michèle Ramond m'a confié la publication de cet ouvrage autour d'une notion qui nous unit bien au-delà du cadre universitaire. Nous sommes nombreux déjà à nous reconnaître ses filles et fils de cœur, enfants gâtés par sa générosité sans limite et par son intelligence lumineuse. Cet ouvrage est le résultat de ses rencontres avec chacun d'entre nous qu'elle a su affilier, nouer, agissant le dire et le faire.

B. R.

LES FILIATIONS CRÉÉES PAR LE PÈRE

La représentation de la filiation mère-fille dans la dramaturgie de la *Comedia* espagnole au XVII^e

Delphine SANGU

(Université Paris 8)

Je commencerai ce travail en soulignant un point qui me semble essentiel : vouloir parler de la représentation de la filiation mère-fille dans le théâtre espagnol au XVII^e, c'est vouloir parler de quelque chose qui n'existe pas. Pourquoi ? La réponse à cette question se trouve dans le système des personnages de la *Comedia nueva*¹, plus précisément dans la codification et l'organisation de ce système des personnages. J'aborderai cette question en relation avec la conception de la filiation mère-fille telle qu'elle apparaît dans le système juridique en vigueur en Espagne au XVII^e, et telle que la conçoivent les auteurs des traités d'éducation féminine durant la même période. Puis, je terminerai en analysant la représentation dramatique de la filiation mère-fille dans trois pièces de théâtre : *La Lindona de Galicia*², de Juan Pérez de Montalbán, *Santa Teodora, la adúltera penitente*, écrite en collaboration par Cáncer, Moreto y Matos et représentée en 1658, et pour finir, *El monstruo de la fortuna o Felipa Catanea, la lavandera de Nápoles* de Francisco Rojas de Zorrilla, représentée en 1636.

L'organisation et la codification du système des personnages dans la *Comedia nueva*

Le théâtre espagnol moderne a été codifié au début du XVII^e par Lope de Vega qui rédige en 1609 un bref traité sur les règles de la *Comedia nueva* intitulé *El Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos*, dans

lequel il établit des préceptes dramatiques adoptés par ses contemporains puis par les auteurs de théâtre qui lui succèdent. Or, l'un de ces préceptes concerne justement l'organisation du système des personnages.

Tout d'abord, le nombre de types de personnages est fixé à six. Ces six types de personnages sont les suivants : le personnage du roi, du père, du galant, de la dame, du valet et enfin, celui de la servante.

En ce qui concerne la représentation de la filiation, l'organisation de ce système suscite deux observations. Premièrement, si le personnage du père est présent et désigné sans ambiguïté, les personnages du fils et de la fille sont eux aussi présents, à travers la figure du galant et celle de la dame. Si je considère le personnage du galant et celui de la dame comme des personnages de fils et de fille c'est parce que leur statut de jeune homme ou de jeune femme non mariés, leur célibat en définitive, les maintient dans ce statut de fils ou de fille. Le mariage leur permettra de s'émanciper par rapport au père et donc de sortir du statut d'enfant. Ainsi, dans la *Comedia*, le père peut être le père de ce fils qu'est le galant et ou de cette fille qu'est la dame. En résumé, le système de personnages de la *Comedia* permet la représentation de la filiation père-fils et ou père-fille, c'est-à-dire, la représentation de la filiation patrilinéaire. Qu'en est-il de la filiation à la mère, et plus précisément de la filiation mère-fille ?

En fait, et ce sera là la seconde observation que je formulerai sur le système de personnages, le personnage de la mère n'apparaît pas dans cette typologie. Par conséquent, les personnages de galant ou de dame, c'est-à-dire de fils ou de fille sont par convention esthétique, par codification, des personnages orphelins de mère. Autrement dit, les personnages de fils et de filles sont des personnages privés de filiation à la mère.

En conclusion, si la typologie des personnages de la *Comedia* permet la représentation de la filiation patrilinéaire, elle interdit en revanche la représentation de la filiation matrilinéaire. Quel sens donner à cette absence de représentation de la filiation mère-fille dans la *Comedia* ? J'ai trouvé un début de réponse dans les réflexions suivantes d'Alexandre Gefen³ sur la représentation : «Les choix esthétiques sont des choix éthiques, (...) il n'y a donc pas de représentation neutre du monde et la représentation se situe nécessairement peu ou prou sur le terrain éthique et politique⁴.» Si l'on applique cette réflexion à la *Comedia*, cela signifie que l'impossibilité de représenter la filiation mère-fille ne peut se résumer

à une convention et à un choix esthétiques. Pour appréhender dans sa juste mesure la signification de cette impossibilité, il est nécessaire de quitter le champ de la représentation et d'interroger le contexte historique dans lequel s'inscrit la *Comedia* espagnole au XVII^e. Ainsi, je tenterai d'expliquer comment est abordée la question de la filiation mère-fille dans la société espagnole au XVII^e à travers le système juridique et les manuels d'éducation destinés aux femmes.

La filiation mère-fille dans la société espagnole au XVII^e

Le système juridique

Dans un premier temps, je souhaiterais expliquer pourquoi j'ai choisi de traiter la question de la filiation mère-fille du point de vue juridique. En fait, c'est l'étymologie même du mot «filiation» qui m'a amenée à effectuer cette démarche. En effet, «filiation» est un mot savant, qui apparaît en France au XIII^e. Il vient du bas latin juridique : *filiatio*, qui vient lui-même de *filius* : le fils. Le mot «filiation» appartient à l'origine, au domaine juridique. C'est pour cette raison que j'ai voulu envisager la relation mère-fille sous cet angle.

Comment le système juridique espagnol définit-il la filiation mère-fille ? Le premier point à souligner est le suivant : en ce qui concerne la filiation, la femme est «légalement inexistante⁵». En effet, «toute union légale se réduit à un droit d'exclusivité d'un homme sur une femme et aboutit à l'appropriation des enfants par l'homme⁶». Elle résume cette situation en une formule lapidaire : «les enfants sont au père⁷» et conclut quelques pages plus loin : «L'enfant légitime, avec droit de cité est celui sur lequel s'exerce une puissance paternelle. Les autres n'existent pas⁸.» La filiation mère-fille est donc inexistante du point de vue juridique. Pourtant, bien que la législation en vigueur dans la monarchie hispanique n'envisage pas la filiation de la mère à l'enfant, le texte de lois appliqué en Castille au XVII^e – «les 7 *Partidas*⁹» reconnaît l'importance de la mère en ce qui concerne l'éducation des enfants. En effet, la quatrième partie du recueil des *Partidas* est consacrée au mariage. La loi II du Titre II examine *Dónde tomó este nombre matrimonio, e por qué razón llaman así el casamiento, e no patrimonio*. Le juriste expose tout d'abord l'étymologie du mot *matrimonio*. «*Matris et munium*, son palabras de latín, de que tomó nombre matrimonio, que quiere decir tanto en

romance, como oficio de madre”. Ensuite, le juriste explique pourquoi le mariage est appelé *matrimonio* et non *patrimonio*. L’argument principal a trait au rôle essentiel de la mère en ce qui concerne l’éducation des enfants:

Pues como quiera que el padre los engendra, la madre sufre muy grande embargo con ellos de mientras que los trae, e sufre muy grandes dolores cuando han de nacer. E después que son nacidos, ha muy grande trabajo en criarlos ellos mismos por sí.

Et de conclure: «E por todas estas razones sobredichas, caen a la madre de hacer e no al padre, por esto es llamado matrimonio e no patrimonio». En définitive, les législateurs admettent le rôle essentiel dévolu aux femmes dans l’institution du mariage et l’éducation des enfants mais ils leur dénie toute légitimité juridique.

De leur côté, les auteurs de traités abordent la relation mère-fille uniquement dans le cadre de la vie familiale, intime, domestique, c’est-à-dire dans le cadre de la vie privée. Ils n’envisagent donc pas non plus la dimension sociale et juridique de cette relation. En bref, les auteurs de traités d’éducation n’élaborent pas un discours sur la filiation mère-fille mais sur la maternité. Voyons comment ils la définissent.

La maternité dans les manuels d’éducation

La maternité est essentielle dans la mesure où elle garantit à la femme son salut et lui permet de se racheter du péché originel : elle représente pour elle le «seul rachat possible¹⁰». Comme l’affirme Saint Paul, cité par Erasme: «elle sera sauvée pour avoir mis au monde des enfants.»

Les auteurs des traités d’éducation définissent un modèle de maternité idéale, dont voici les deux principaux éléments : tout d’abord, la maternité – la bonne maternité – se définit par une série de gestes, de soins, d’attentions accordés au bien-être et à la santé physique de l’enfant.

Dans cette perspective, le moraliste espagnol Luis Vives accorde un rôle primordial à l’allaitement maternel : «Y ante todas cosas yo querría mucho que se la diese su madre si posible fuese¹¹.» Afin de donner encore plus de poids à son argumentation, il s’appuie sur l’autorité d’auteurs prestigieux : «Lo mismo aconsejeren Plutarco, Favorino, y otros grandes filósofos¹²».

Le deuxième élément qui entre en compte dans la définition de cette maternité idéale concerne l’éducation morale et religieuse que la mère

doit dispenser à l'enfant, ainsi que l'illustre le dialogue suivant entre deux femmes, Fabulla et Eutrapele qui discutent de la maternité. Eutrapele s'adresse à Fabulla en ces termes : «Toute femme qui accouche à donc son salut assuré ?» Et voici ce que répond Fabulla :

Pas le moins du monde, car il [Saint Paul] ajoute : Si ces enfants gardent la foi. Vous n'êtes pas en effet quitte de la fonction de mère avant d'avoir façonné par une bonne éducation d'abord le tendre petit corps de l'enfant, puis son esprit tout aussi délicat¹³.

En conclusion, moralistes et religieux s'accordent pour souligner l'importance de la mère dans l'éducation de la petite fille. Pourtant, ils n'envisagent pas cette relation sous un angle juridique : cela ôte à la filiation mère-fille toute légitimité. En ce sens, du point de vue juridique et social, la seule filiation nécessaire, et finalement la seule filiation, est la filiation patrilinéaire.

Le théâtre agit alors comme un véritable miroir du monde : l'absence de représentation de la filiation mère-fille, reflète l'inexistence sociale et juridique de la filiation mère-fille. Comme l'avait affirmé Alexandre Gefen, «les choix esthétiques sont bien des choix politiques et éthiques». Pourtant, si la filiation mère-fille n'est pas représentée dans la *Comedia* au XVII^e, la relation mère-fille suscite de très nombreuses questions. Précisément, quelles formes prennent ces interrogations et quelles réponses leur sont-elles apportées ? Pour mener à bien cette étude, je me fonderai sur trois œuvres : *La Lindona de Galicia*¹⁴, de Juan Pérez de Montalbán, *Santa Teodora, la adúltera penitente*, écrite en collaboration par Cancero, Moreto y Matos et pour finir, *El monstruo de la fortuna o Felipa Catanea, la lavandera de Nápoles* de Francisco Rojas Zorrilla.

La filiation mère-fille : une inquiétante interrogation

Les interrogations sur la filiation surgissent toujours dans un contexte d'inquiétude qui résulte de trois éléments : la tension dramatique, le langage dramatique et la gestuelle des personnages.

La tension dramatique

Les interrogations sur la filiation mère-fille apparaissent dans un moment de grande tension dramatique. L'action dramatique acquiert

une intensité particulière puisqu'elle prend la forme d'un conflit soit intérieur, soit avec d'autres personnages.

En ce qui concerne les conflits intérieurs, Théodora déclare souffrir d'une peine «importune», de «vains tourments», qu'elle ne peut expliquer : «No echo menos cosa alguna/ ni de tan vanos cuidados/ nace mi pena importuna./ que en tu casa están sobrados / los bienes de la fortuna¹⁵.» Elle prononce ces vers lors de sa première entrée en scène (Acte I, scène 2), en réponse à son mari Natalio, qui l'interroge sur les causes de sa tristesse. En réalité, Théodora est partagée entre l'amour qu'elle éprouve pour un autre homme, Philippe, et la fidélité qu'elle doit à son mari, un homme bon mais qu'elle a épousé contre son gré, se pliant à la volonté paternelle. Le conflit intérieur de Théodora, partagée entre ses sentiments et sa loyauté est à l'origine de l'action dramatique tout entière, puisqu'après avoir cédé à Philippe, Théodora s'enfuit ensuite pour mener une vie de repentir, enclenchant ainsi le processus qui la mènera à la pénitence et à la sainteté.

S'agissant du conflit avec d'autres personnages, arrêtons-nous sur celui qui oppose Linda, concubine du prince Garcia, au prince lui-même et aux conseillers qui l'entourent. Garcia s'est engagé à épouser Linda le jour du baptême de leur fille mais ses conseillers voient ce mariage d'un mauvais œil ; le jour prévu pour le baptême et le mariage, ils proposent à Garcia d'épouser une princesse portugaise. Ils font de ce mariage une condition pour soutenir Garcia qui aspire à devenir roi de Galice. Garcia accepte ce mariage, provoquant la colère de Linda qui l'interpelle ainsi :

Si por forte no se os membra./ yo so (non lo fagais bulla)/ señora de Ribadulla./ y en Galicia Rica Fembra:/ (...) Botaylo logo, porque/ si la colera me aburre./ vive Deus, que os despachurre¹⁶.

Bafouée dans son honneur, Linda revendique la noblesse de son lignage et profère des menaces vis-à-vis du roi et de son entourage. L'offense faite à Garcia est d'autant plus grande que Linda a un statut de concubine et non d'épouse ; sa parole n'a donc pas de légitimité.

Les conditions d'énonciation du dialogue sont celles du conflit. Cela a une incidence sur l'écriture du dialogue : en effet, il peut se caractériser comme une poétique du conflit. Cette poétique s'articule autour de deux

grands axes lexicaux et thématiques qui sont ceux du déshonneur et de la destruction.

Le langage dramatique : la poétique du conflit

J'examinerai tout d'abord le thème du déshonneur à travers l'exemple de Théodora, que son ancien prétendant, Philippe, déshonore en faisant d'elle une femme adultère. Or, dans la société espagnole du Siècle d'Or, l'honneur d'une femme mariée repose sur la fidélité à son mari, ainsi que l'écrit Vives dans le chapitre VII du traité *Instrucción de la mujer cristiana*, où il traite de la chasteté féminine. Il en fait l'équivalent de l'honneur masculin :

En la mujer nadie busca elocuencia ni bien hablar, grandes primores de ingenio ni administración de ciudades, memoria o liberalidad; sola una cosa se requiere en ella y ésta es la castidad, la cual, si le falta, no es más que si al hombre le faltase todo lo necesario¹⁷.

Ce contexte idéologique explique le désespoir de Théodora et la présence du champ lexical du déshonneur associé à celui de la destruction : «Instrumento de mi ofensa/ ya te miras coronado/ de trofeo tan injusto/ ya mi honor queda arrastrando/ la cadena de la infamia¹⁸». Le verbe «arrastrar» renvoie à l'honneur perdu de Théodora. Or les 7 *Partidas* condamnent la femme adultère à de lourdes peines ainsi que le précise la loi XV de la septième Partida : «debe ser castigada e herida públicamente con azotes e puesta e encerrada en algún monasterio de dueñas¹⁹». L'enfermement dans un monastère équivaut à une mort sociale, ce qui explique l'association entre perte de l'honneur et mort réalisée par Théodora à travers l'emploi du verbe «arrastrar».

J'analyserai la thématique de la destruction à travers l'exemple de la Belle Linda de Galice. Voici comment elle s'adresse à Garcia : «Morderey a terra, / y serey segunda/ Cava castellana²⁰.» L'analyse lexicale de ces vers fait apparaître le thème du déshonneur et de la destruction dans une double dimension individuelle et collective, c'est-à-dire politique. En effet, «morder a terra» fait référence tout d'abord au déshonneur personnel qui atteint Linda, déshonneur qui prend également la forme d'une mort sociale.

En revanche, Linda fait ensuite référence à la *Cava castellana*, c'est-à-dire à un personnage qui possède une résonance particulière dans l'histoire de l'Espagne. La *Cava castellana* est une jeune femme noble,

Florinda, fille du comte Julien, dont abuse Rodrigue, le dernier roi wisigoth. Pour la venger, son père, qui tenait Ceuta, favorise l'entrée des Arabes dans la péninsule ibérique et leur facilite ainsi la conquête de l'Espagne en 711. En faisant référence à ce personnage, Linda se définit ainsi comme celle qui causera la perte de Garcia et de son royaume. Or, c'est précisément ce qui arrive dans la suite de la pièce puisque Sanche, le roi légitime de Galice, arrive et châtie Garcia en le condamnant à être emprisonné à vie. La dimension conflictuelle du dialogue dramatique est soulignée par la gestuelle des personnages qui se définit comme une gestuelle du conflit.

La gestuelle du conflit

La violence du personnage s'exerce à l'encontre d'autres personnages et se manifeste par une série d'actions agressives : le matricide commis par la Belle Linda en est un exemple révélateur.

La scène où la Belle Linda apprend que Garcia ne l'épousera pas a lieu dans un palais qui surplombe la mer et dont les fenêtres ouvrent justement sur la mer. Afin de se venger, Linda s'empare de leur fille qui n'est alors qu'un nourrisson, et la jette dans la mer, comme l'indique la didascalie: *Toma la Niña y la arroja adentro*²¹. La violence de l'action est soulignée par le commentaire d'un conseiller, Basco : «Echo/ con no pensada fiereza/ el Angel por la ventana./ que al Mar mira, entre estas peñas.» Il oppose l'innocence de Linda désignée comme un «ange» à la cruauté de sa mère auquel fait référence le terme «fiereza». Le terme «Mar» associé à «peñas» évoque un espace sauvage dans lequel la petite Linda ne peut que trouver la mort.

Après avoir expliqué le contexte dans lequel se pose la question de la filiation, je vais expliquer les formes que prennent les interrogations sur cette filiation.

Mère-fille : une filiation nécessaire

La filiation mère-fille n'est pas abordée en tant rapport de parenté étroit entre mère et fille. Au contraire, il s'agit d'une évocation beaucoup plus large du lignage matrilinéaire dans son ensemble, en rapport ou non avec le lignage patrilinéaire. Ainsi, à plusieurs reprises, Théodora fait appel à ses parents, se situant dans une double filiation paternelle et

maternelle : «De nobles padres nació» et quelques pages plus loin: «Linage ilustre, que afrento²²». En revanche, Linda ne s'adresse qu'aux femmes de son lignage : «Fembras de miña casa, / nobres de mi alcurnia, / fenteys meus desprezo²³.»

En définitive, dans le théâtre du XVII^e, l'interrogation sur la filiation mère-fille est une interrogation sur l'existence d'une filiation au féminin. La question posée est celle de la légitimité de cette filiation, de ce lignage matrilinéaire face à la filiation patrilinéaire considérée socialement et juridiquement comme la seule filiation légitime. Il est frappant de constater que les personnages féminins font appel à la filiation au féminin lorsqu'elles sont en conflit avec les normes et les valeurs de la filiation patrilinéaire. Ainsi, elles s'efforceront de légitimer leur résistance soit en évoquant le lignage d'où elles sont issues, soit en inventant un nouveau mode de filiation, une filiation au féminin. Il ne s'agit pas d'une maternité biologique ou liée à l'adoption, qui concernerait les soins donnés à l'enfant. Bien au contraire, il s'agit d'une filiation qui échappe au cadre traditionnel de la maternité tel que le définissent les moralistes du XVI^e et du XVII^e. En ce sens, la filiation au féminin est une filiation transgressive.

Elle se fonde en effet sur le partage de valeurs communes qui se définissent comme autant de désobéissances, de transgressions des normes de comportement établies par la filiation patrilinéaire. Tel est le cas de la reine Jeanne qui désobéit à la volonté de son père : par testament, il lui ordonne d'épouser le roi André de Hongrie. En désobéissant, elle rejette la filiation patrilinéaire dont elle est issue et celle dans laquelle elle devrait s'inscrire. Elle légitime sa désobéissance en inventant un lignage, un lignage au féminin. Ainsi, Jeanne appelle ses femmes, ses dames, afin d'empêcher les troupes hongroises d'entrer dans Naples: «con mis mujeres guardaré la entrada/ a Nápoles, donde altiva y, fuerte, / con mis Damas, no mas, le dé la muerte²⁴.» L'invention d'un lignage au féminin légitime sa désobéissance. Mais alors, la question que l'on peut se poser est la suivante: dans quelle mesure cette filiation inventée appartient-elle à l'ordre du possible?

La réponse à cette question se situe dans un thème qui apparaît alors et qui est celui de la solitude des personnages féminins. La solitude est l'un des trois premiers éléments qui caractérise Philippine défendant Naples, aperçue et décrite par Jeanne pour la première fois comme: «Una muger/ desesperada, y valiente, / (...) sola.» Cette solitude indique

l'impossibilité de créer un véritable lignage. Elle est accentuée par la mise en place d'une poétique de la fatalité.

Cette poétique apparaît principalement sous la forme de présages de mort: en entrant dans le palais de Jeanne, Philippine fait une chute. Sa chute n'est pas que physique, elle possède aussi une forte charge symbolique. En effet, la reine l'installe au palais, l'élève au rang de duchesse et de conseillère. La première étape de la trajectoire de Philippine est donc une étape d'ascension sociale. Pourtant, l'étape finale de sa trajectoire va consister en une chute : sur ordre de la reine, elle tue le roi, mais trahie par la reine, elle meurt décapitée. La trahison de la reine ainsi que la mort de Philippine mettent fin à cette filiation au féminin.

S'agissant de la versification, les changements qui interviennent dans le découpage métrique soulignent l'importance du présage. En effet, la réplique de Philippine, une fois entrée dans le palais, comporte un changement par rapport aux répliques précédentes : dans la série d'octosyllabes assonants en e-e aux vers pairs, s'introduit un *pie quebrado* dont le dernier mot «temer» souligne la dimension funeste du présage : «Suba mi presumpcion*ap*./aunque teme./que fortuna que con sangre/ empieza, se acabe en muerte.»

S'agissant de la représentation de la filiation mère-fille dans la dramaturgie de la *Comedia*, j'ai essayé de soulever des questions, plutôt que d'apporter une réponse définitive. Ces questions peuvent se résumer en une seule : elle porte sur le silence et le vide qui entourent la filiation mère-fille dans le système social et juridique de l'Espagne du Siècle d'Or, et parallèlement dans l'univers dramatique de la *Comedia nueva*. Pourtant, des solutions destinées à rompre ce silence et ce vide s'ébauchent au sein même de cet univers de fiction qu'est la *Comedia* : il s'agit d'inventer de nouveaux codes, de nouvelles modalités de la filiation mère-fille, qui transcendent les limites de la maternité biologique définies par les législateurs et les moralistes. J'ai trouvé une correspondance entre cette forme nouvelle de filiation et un texte écrit au XVIII^e par Inés Joyes y Blake défendant les droits et les libertés des femmes dans un texte intitulé «Apología de las mujeres». Si elle dédie d'abord son ouvrage à ses deux filles, Inés Joyce y Blakes conclut son texte en s'adressant à l'ensemble de ses lectrices. Elle les incite à se respecter afin de se faire respecter, puis à s'aimer, délimitant par ce

respect, cet amour mutuel, des valeurs communes permettant de créer une nouvelle filiation au féminin :

Oíd mujeres, no os apoquéis: vuestras almas son iguales a las del sexo que os quiere tiranizar: usad de las luces que el Creador os dio (...): respetaos a vosotras mismas y os respetarán: amaos unas a otras²⁵.

NOTES

1. Par *Comedia*, je désignerai le théâtre profane espagnol au XVII^e.
2. La date de représentation de cette pièce n'est pas connue.
3. A. Gefen, *La mimesis*, Paris, Gallimard, 2003, p. 36.
4. A. Gefen, op. cit., p. 37.
5. E. Ruiz Galvez Priego, Satut socio-juridique de la femme en Espagne au XVI^e siècle. Une étude sur le mariage chrétien faite d'après Epitome de matrimonio de Diego de Covarrubias y Leyva, la législation royale et les moralistes, Paris, Didier Erudition, 1990, p. 135.
6. E. Ruiz Galvez Priego, op. cit., p. 135.
7. *Ibid.*, p. 116.
8. *Ibid.*, p. 126.
9. Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas. (El Libro del Fuero de las Leyes). Introducción y edición dirigida por José Sánchez-Arcilla Bernal*, Madrid, Editorial Reus, 2004, p. XI.
10. M-C. Barbazza, «L'éducation féminine en Espagne au XVI^e siècle : analyse de quelques traités moraux», in *École et Église en Espagne et en Amérique latine- Aspects idéologiques et institutionnels- Actes du colloque de Tours (4-6 décembre 1987)* Jean-René Aymes, Eve-Marie Fell, Jean-Louis Guereña (eds.), Tours, Publications de l'Université de Tours, 1988.
11. L. Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, Buenos Aires, Austral, 1948, p. 9.
12. L. Vives, op. cit., p. 9.
13. Erasme, *Colloques*, Paris, Didier, p. 132.
14. La date de représentation de cette pièce n'est pas connue.
15. Cancer, Moreto y Matos, *La adúltera penitente, Santa Teodora*. Representada en 1658 por la compañía de Francisco García. Manuscrito fechado en 1669, de la compañía de Vallejo (BNM, Ms. 14.915). Impresa: 1657, p. 4.
16. J. Pérez de Montalbán, *La lindona de Galicia*. Manuscrito en la BNM (12-21). Impresa: suelta, s.l., s.a. Hay un manuscrito y una suelta en que se atribuye a Lope; La Barrera y otros citan una titulada *La rica hembra de Galicia* de Moreto, que identifican con ésta, pero hoy es desconocida, p. 9.
17. L. Vives, op. cit., p. 44.
18. Cancer, Moreto y Matos, op. cit., p. 10.
19. Alfonso X, op. cit., p.954.
20. J. Pérez de Montalbán, op. cit., p. 10.
21. *Ibid.*, p. 10.
22. Cancer, Moreto y Matos, op. cit., p. 5 et p. 17.
23. J. Pérez de Montalbán, op. cit., p. 9.
24. F. de, Rojas Zorrilla, *El monstruo de la fortuna, y lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*. Representado por Pedro de la Rosa en noviembre de 1636 y julio de

1637. Impresa: Madrid, 1666. Comedia atribuida a “tres ingenios” en todos los testimonios; dos de ellos son Calderón y Rojas; el tercer autor se identifica a veces con Montalbán, y a veces con Luis Vélez; también se ha citado en alguna ocasión a Antonio Coello, p. 3.
25. «Apología de las mujeres», dans *La vida escrita por las mujeres, IV. Por mi alma os digo*, Caballé Anna dir., Barcelona, LUMEN Ensayo, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- Cancer, Moreto y Matos, *La adúltera penitente, Santa Teodora*. Representada en 1658 por la compañía de Francisco García. Manuscrito fechado en 1669, de la compañía de Vallejo (BNM, Ms. 14.915). Impresa: 1657.
- Pérez de Montalbán, Juan, *La lindona de Galicia*. Manuscrito en la BNM (12-21). Impresa: suelta, s.l., s.a. Hay un manuscrito y una suelta en que se atribuye a Lope; La Barrera y otros citan una titulada *La rica hembra de Galicia* de Moreto, que identifican con ésta, pero hoy es desconocida.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *El monstruo de la fortuna, y lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*. Representado por Pedro de la Rosa en noviembre de 1636 y julio de 1637. Impresa: Madrid, 1666. Comedia atribuida a “tres ingenios” en todos los testimonios; dos de ellos son Calderón y Rojas; el tercer autor se identifica a veces con Montalbán, y a veces con Luis Vélez; también se ha citado en alguna ocasión a Antonio Coello.

Bibliographie générale.

- Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas. (El Libro del Fuero de las Leyes)*. Introducción y edición dirigida por José Sánchez-Arcilla Bernal, Madrid, Reus, 2004.
- Barbaza, Marie-Christine, «L'éducation féminine en Espagne au XVIème siècle : analyse de quelques traités moraux», in *École et Église en Espagne et en Amérique latine- Aspects idéologiques et institutionnels*- Actes du colloque de Tours (4-6 décembre 1987) Jean-René Aymes, Eve-Marie Fell, Jean-Louis Guereña (eds.), Tours, Publications de l'Université de Tours, 1988.
- Caballé, Ana (dir.), *La vida escrita por las mujeres, IV, Por mi alma os digo*. De la Edad Media a la Ilustración, Barcelona, LUMEN Ensayo, 2004.
- Erasme, *Colloques*, Paris, Didier, 1983.
- Gefen, Alexandre, *La mimésis*, Paris, Gallimard, 2003.
- Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos*, edición y estudio preliminar de Juana de José Prades, Madrid C.S.I.C, 1971.
- Portela Silva, Ermelindo, *García II de Galicia, el rey y el reino (1065- 1090)*, Burgos, La Olmeda, 2001.
- Ruiz Galvez Priego, Estrella, *Satut socio-juridique de la femme en Espagne au XVI siècle. Une étude sur le mariage chrétien faite d'après l'Épitome de matrimonio de Diego de Covarrubias y Leyva, la législation royale et les moralistes*, Paris, Didier Erudition, 1990.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo 17. Volumen 1 (A-LL)* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo 17. Volumen 2 (M-Z)* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- Vives, Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, Buenos Aires, Austral, 1948.

Je suis là où sont mes pieds

Annie COHEN

(Écrivaine, Paris)

Soyez juive jusqu'au bout des ongles ! Osez ! Osez vous abandonner ! Allez hors du linéaire, vers la fracture, le vertigineux, le délié, l'imprévu ! Souplesse, plasticité d'une écriture dénouée qui danse, danse ! Ne vous répétez pas ! Ne vous occupez pas de la concurrence, suivez votre chemin ! Sortez des pistes ! Évoluez dans le mystère ! Ouvrez les portes ! Puissance des flots. Euphorie de la vraie vie. Appel de l'invisible, de l'infini, de l'inconnu, jusqu'à la médiumnité.

Les fatmas sont belles mais bruyantes.

Depuis le début, j'entends des phrases insensées.

Séville ou Alicante ?

Laissez-vous guider vers d'autres réalités, dans la partie intraitable et farouche de la réalité, visites et présences imaginaires. Somnolence. Demi-sommeil. Éloignement des rives du monde matériel. Assoupissement. Léthargie. De quoi parlez-vous ? Comment dégager une trame ? De quelles origines est-il question ? Vision terrible du père. Tissage de la mémoire. Auschwitz est un mot imprononçable. Jamais je n'aurais pu épouser un juif. Et encore moins enfanter. Il fallait casser la transmission, la filiation, fuir la tribu, les alliances préhistoriques. Il fallait savoir tourner le dos, tout en étant de face. Ne rien renier, ne pas s'engager, stopper là un tricot ancestral et corporel pour des contrées géographiques inconnues. Mais comment deux juifs peuvent-ils s'unir ? Avais-je demandé à ma mère, estomaquée. La question se pose encore. Je veux juste la prière d'un rabbin, avait dit mon père, pas même le kaddish, et des cendres dispersées n'importe où. Il l'a écrit. Nous ne

cessons de parler de ces choses, des siens, de la guerre, de l'écriture, de la lecture. Il lit et relit les quelques phrases que j'ai laissées. «C'est pour toi que j'écris, donne-moi le temps de poursuivre.» Et il en vient à raconter des histoires étranges, surnaturelles. Il parle des visites nocturnes de sa mère, de sa sœur et parfois de ma mère, dans sa chambre, en pleine nuit, des mots, toujours les mêmes : «lève-toi maintenant, tu es en retard», (sa sœur) ou bien «éteins la lumière», (sa mère). Il se réveille alors, espérant les voir, mais non... Il doit se retourner contre le mur. Parfois il se lève, chausse ses pantoufles, ouvre la porte, pour ma mère accompagnée d'un homme... mais non... On se voit rarement sans parler de ces apparitions. Hallucinations. Clairvoyances. Aucune visite de son père ni de ses frères, si peu ma mère. Il évoque toujours la bonté «biblique» de son père qui respectait le shabbat sans fumer, de sa mère qu'il n'a jamais vue avec un balai ! Riche ? Comment évaluer ? Il me parlait aussi d'une fontaine ou d'un plan d'eau, près de Guelma, dans lequel, en aucun cas, elle ne se trempait. Autre monde.

Il ne posait plus de question sur ma vie. On avait pris l'habitude de se retrouver dans les fauteuils confortables du bar d'un grand hôtel non loin de sa maison de retraite. Pas de malade, aucun soignant, parfois la chienne, souvent seuls. J'espérais toujours qu'un souvenir plus lointain remonte à sa conscience. J'avais si peu de choses à lui dire. J'apprenais qu'avec les autres enfants, il n'évoquait pas les visites nocturnes. «Tu m'interroges, je te réponds», me disait-il. Être juif dans son exaspération, dans son sang. Les poivrons sont cuits, laissons-les mariner. Violer les tabous. Pourquoi rester dans cette lignée ? Ils s'appelaient Moïse et Rachel, les parents de mon père. Comment ça va ? Elle répondait en arabe, Rachel. «Ne m'en parle pas, mon être est au plus bas», alors qu'elle était rayonnante ! Moïse était commis principal des hypothèques. Vous le verrez écrit sur sa tombe. De nombreux juifs étaient devenus fonctionnaires avec l'arrivée des Français en 1830 en Algérie.

Les racines ne m'intéressent pas.

Cette conjugaison de l'espace et du temps, de la géographie et des origines, me propulse dans l'unique présent. Je suis là où sont mes pieds. Graphie d'un alphabet en devenir, en mouvement, à déchiffrer. Transcription d'un monde secret, indicible. Tâtonnement ou traduction ésotérique, confidentielle. Avancée ténébreuse, mystérieuse vers un point

qui sans cesse recule, se dérobe. Le rouleau d'écriture cache l'essentiel du dispositif, du contenu, il ne montre que le chemin, il ne figure que les signes dérobés au sens. Hiéroglyphes. Empreinte étendue sur les lèvres du désert ou stigmaté d'une quête de vocation. Signature. Mission. Appel. Le déroulé des phrases enveloppe des conjugaisons cachées, des transmissions indicibles. Combinaisons propagées sur toute la longueur du papier. Harmonies à réunir. Assemblage de mots, d'alliances, pour une mosaïque esthétique. Parchemin occulte, soustrait à la vérité toute nue. Écrire encore et encore, avancer en aveugle, dans le périmètre d'un abécédaire autorisé. Dérouler la fine particule du souvenir pour oublier hier, pour se défaire d'un passé humain, individuel, historique. Écrire à tâtons dans l'obscurité de la conscience.

Il a fallu décrire une géographie brisée en mille morceaux, chantier de textes résiduels, palimpsestes, manuscrits éparpillés, pour tenter d'élaborer un panorama cohérent. Il a fallu tourner autour du pot, mille fois, pour approcher un point imprévu, inattendu dans la narration. Il a fallu ramasser tous les mots écrits par-ci, par-là pour avouer que je suis retournée en Algérie.

Oui, je suis retournée après l'indépendance, bravant le plus grand des interdits, guidée par des forces occultes qui me permettaient de fuir l'espace sanglant d'une France qui avait endolori mon âme, mon corps. Repartir pour effacer une bien mauvaise arrivée, repartir pour mieux revenir, pour réparer un accroc cruel qui, je le sentais, allait me poursuivre, me déchirer les entrailles même si j'allais faire souffrir un père : une fille juive, à peine majeure, dans une Algérie algérienne qui n'était plus française...

Il faut savoir qu'on perdra tout. De toutes les façons, on perdra tout. Il faut s'y préparer. Aucun désir de retrouver dans la ville d'Alger les traces de mon histoire, de mon petit passé. Je n'ai jamais eu le goût du pupitre de l'enfance. J'avoue même que cette perte est ma chance, ma raison d'être, ma vie, que serions-nous devenus ?... On connaît la musique. La mienne est ici et maintenant, faite de toutes les brisures, cassures, fractures, ruptures. Démolitions. Non, je ne souhaiterais jamais passer devant la porte cochère de mon école maternelle ! Ni même au coin de sa rue ! Ni revenir sur les blessures enfantines. Nous sommes en France, préoccupés à s'enfoncer dans une terre nouvelle, neuve, heureux de la spirale qui nous porte toujours vers demain. Je suis retournée en

Algérie pour y partir définitivement, à tout jamais, recouvrant l'Histoire de ma propre histoire, tissant une nouvelle toile, du côté de l'interdit, de l'impossible, de la prouesse. Aucun aveuglement. Une conscience, un désir de liberté. J'allais devenir une héroïne de roman ! Écrire une aventure totalement romanesque ! Enfin ! Transgression ! Éternité ! Force dynamique enracinée dans l'humanité, empreinte inscrite dans le cosmos...

Arabe, juive, païenne, gitane, chrétienne...

Il faut reprendre l'oraison silencieuse, se mettre dans la main de Dieu sous le regard de l'éternité, s'enfoncer dans l'obscurité, y rester. On ne peut pas tout dire, mais il faut le dire, en prière, en adoration. De qui je tiens ? Un murmure me garde en éveil. C'est à ma mère, une fois de plus, que je parle, le front collé sur le marbre noir de sa demeure éternelle. Le cheminement passe par l'attente d'un chuchotement, que me dit-elle, que n'a-t-elle pas dit ? J'ignore qui s'exprime. Le fil d'Ariane est du côté d'un bruissement inarticulé. Est-ce un gémissement ? Un fardeau se trouve réactualisé. Saturne me surveille de nouveau, il est au-dessus de mon épaule, derrière moi, il m'ôte toute légèreté et m'invite à une métamorphose profonde. Dieu que c'est lourd ! Ça fait obstacle à toute fluidité. Et ça ne m'appartient pas. Saturne, encore lui, dans sa révolution nécessaire, fatale, *il est passé par ici, il repassera par là*, comme tous les vingt-neuf ans. Voici donc venu le moment de desserrer l'étau, franchissement indispensable, cette traversée est essentielle pour se débarrasser des vieilles peaux. Étreinte ou étranglement. Il ne faut pas y renoncer. On ne doit pas. En y renonçant, on court à sa perte, je le sais, on me l'a dit. Saturne est enveloppé d'un long manteau sombre éclairé d'une lanterne cachée sous les plis du vêtement, ses pieds sont chaussés de sandales, il avance à l'aide d'un bâton. Il me contraint à une grande gravité morale. C'est une opportunité de faire face à cet inconnu de vie, de destin, et de pouvoir l'apaiser en lui donnant une graphie terrestre. Appel à une mémoire qui dépasse l'humain, mémoire des siècles, mémoire préhistorique. Entrons dans le monde de l'inconnu et déchiffrons les strates ou les coupes géologiques ! Des fantômes attendent la vie ! De Cordoue à l'Algérie. J'ai peur des démons, alors que ce sont eux qui ont besoin de moi. Dans ce combat douloureux, s'impose la nécessité de garder serrée la corde de rappel, gouffre et résistances, il

faut descendre pas à pas, sans violence. Saturne ne fera aucun cadeau. Grand chagrin, prescience d'un monde secret sous la surface des illusions, tout va s'éteindre, car tout est passager. Il faut se libérer des entraves du passé, se mettre à l'écoute de ce que je ne sais plus, se mettre en danger. La crainte du châtement me retient. Qui transgresse la loi sera châtié ! A-t-on le droit de désobéir à son père ?

Je suis prise au piège. Assiégée par le remords, accablée, tourmentée, au point d'en perdre la foi. Que Dieu protège les nôtres ! Que le malheur s'éloigne de nos chaumières ! Que la confrontation avec Saturne se fasse en toute loyauté, loin du désastre de la mort, de la défiguration laissée par le feu ! Que la prière guide mes pensées en attendant ce père renouvelé dans sa lumière, sa vérité éternelle, son être réel, transfiguré ! Dans la chaîne de l'écriture, de la lecture, la transmission sera biblique. Que la paix soit sur vous, et... que la douceur vous enveloppe.

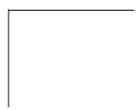
Fais de ta plainte un chant d'amour

Pour ne plus savoir que tu souffres (poème arabe)

Mon petit animal est la perle blanche envoyée des cieux, il est l'ange de silence qui alimente une parole exemplaire, admirable. L'écrit se trouve mêlée au sang de sa chair, à la quiétude de sa présence, absence. Animal de paix. On voudrait murmurer des mots d'espoir, des mots qui bousculeraient le temps, qui ouvriraient la phrase, qui déplieraient l'impossible, le fermé, le caché, le recroquevillé. On voudrait encore et encore franchir le mur du sens pour ne jamais cesser de croire que demain nous apportera la lumière. On voudrait entendre la sonnerie du *Grand pardon*, en toute bonne foi, pour de vrai. On voudrait accéder à la réconciliation paternelle, fraternelle, se placer sous la bannière du nom de famille, se hisser sous les couleurs d'une appartenance somme toute artificielle. Mais d'où vient cette maladie des «doigts de la main ?» D'où vient ce désir sans cesse renouvelé, jamais rassasié d'une entente impossible, factice ? D'où vient cette caricature d'amour, cette parodie qui travestit la vérité de la concorde, de l'union, de l'harmonie ? D'où vient, grands dieux, cet espoir d'un amour filial pur et innocent ? D'où vient cette attente jamais satisfaite d'une passion familiale, parentale ? Qui parle ? Qui se trompe ? Qui ment ? C'est elle, ma mère, une fois de plus, qui nous a inculqué ce démon bestial qui me ronge les sangs, quand, en prière devant l'étendue du ciel, je demande, à genoux, que cessent ces obsessions ardentes. Nuit et jour. Elle a voulu que nous nous aimions, elle a donné sa chair pour que nous restions unis comme les doigts de sa

main. Elle a su se rendre indispensable à l'amour. Mais d'où vient cette folie de fusion qui désagrège le bon sens, ma pensée ? Elle nous réunissait autour de la grande table rectangulaire, les jours de fête, elle attendait tout de notre présence. Son être entier se focalisait sur ce moment ; la passion des siens aveuglait son jugement, elle ne savait que ça : transmettre un don ancestral qui lui venait de l'enfance, de plus loin encore, de l'amour tout court, tout bête, si bête. Elle a abîmé ses extrémités pour l'amour de nous, elle a donné son temps pour un tricot d'éternité, d'humanité, sa vie pour un ventre aujourd'hui disloqué. Descendance éparpillée ou brisée. Génération perdue. Qui nous réunira demain ? La passation de pouvoir n'aura pas pu se faire. D'où vient ce désir infantile, cette espérance sordide, cette perspective inespérée ? J'entends ma mère m'exhorter à la paix, m'encourager à pacifier des entrailles torturées, malaxées de tourments innommables. Je l'entends encore nous pousser à manger, manger, je la regarde active, trop active, mère, trop mère, rassasiée du seul plaisir de nous voir, de nous avoir, de nous maintenir encore sous son regard d'amour, de fidélité, ferveur indéfectible, passion animale, qui doit durer toujours, toujours, attachement éternel, immuable, à jamais saturé ou comblé de qualificatifs. Rien ne manquait à son arsenal d'affection solide et sûre. Elles sont comme ça les mères ! Dans leur ventre, nous étions ! Hors de leur sein, nous perdions pied ! Elle était indomptable dans son élan de mère de famille, dans la certitude de sa foi, de son engagement à vie, mouvement intérieur spontané, inclination invincible, aptitude instinctive, attention excessive. Elle ressemblait au chien installé devant la porte d'entrée de son maître pour prévenir toute sortie. Elle était folle, aliénée, dépossédée d'elle-même par la soumission de son existence à un ordre de choses auquel elle participait, mais qui la dominait. Elle avait un don inné ou le talent de nous contraindre à surveiller son aptitude à chavirer. Mais qui l'avait conduite sur cette route risquée ? Qui l'avait poussé à reproduire une histoire bien banale, ordinaire ? Elle avait opté pour les berceaux, elle avait conservé jusqu'à la fin nos bavoires brodés, elle avait le sens de la famille comme d'autres, le sens du rythme. Elle avait œuvré dans des limites qui, déjà, avaient ouvert de nouvelles perspectives : elle travaillait dehors et dedans, mais jamais elle n'aurait pu abandonner l'ouvrage entamé avec mon père. Unis pour le meilleur et pour le pire. Les désaccords, les disputes ne changeaient rien à un projet qui devait durer, durer, résister, résister, s'éteindre avec la vie, la

mort de l'un ou de l'autre. Ma mère était si tenace, si têtue dans ses manières d'effacer toute dramatisation. Ni lui ni elle n'envisageait une autre vie, du moment que nous étions là, dans leurs pattes, accrochés à leurs basques. Autre siècle. *Monika, Monika. Monika* n'existait pas encore, et ma mère ignorait dans sa chair l'abandon d'un enfant. Personne n'avait vu le film de Bergmann, mais elle savait que «la matière» des pères était différente et que les familles éclatées, décomposées étaient un lourd tribut payé à l'émancipation. Tout sauf la séparation. Tout sauf la dislocation familiale. Tout, y compris la maladie ou la souffrance de l'âme, à une désintégration du nom de famille. Becs et ongles, elle aurait défendu un territoire patrimonial, en dépit des orages, du malheur toujours possible des lendemains incertains. Leur vie traversait des zones de turbulence accidentelles. Des discussions nocturnes et tardives nous inquiétaient parfois, les murmures, plus encore. Mais que savions-nous du développement de leur histoire, quel sacrifice étaient-ils en train d'accomplir, pour lequel d'entre nous se privaient-ils de vivre ? Étrangers, ils étaient ; étrangers, ils restent. Aucun mot ne me vient à la bouche quand je songe à cette union originelle, sacrée ; était-elle une offrande à Dieu sait qui, une privation, un renoncement, une abnégation ? Quel est le sens du sacrifice humain ? Ma mère a toujours plaidé l'unité familiale, elle a payé de sa peau le prix d'un combat acharné. Devait-il être mené ? On ne voit qu'une infime partie de la réalité, du tout, on ne voit pas grand-chose, on ne voit rien, on est du petit côté de la lorgnette. Je demande la protection des forces occultes, des forces d'en haut, pour accomplir ce qui doit être accompli. En allant vers les origines, on va vers la géographie de l'invisible et le chemin ne peut être que mystique. La circulation avec l'inconnaissable est ininterrompue, jamais épuisée.



Quelques mots encore

François BARAT

(Cinéaste, Paris)

À Annie Cohen

Nous ne nous sommes promis qu'une tombe, en commun, un lieu où déposer l'un après l'autre nos corps. Déjà le cinéma est un cimetière. Est-il moins beau ou plus beau que celui que nous choisirons ? Nous deviendrons deux gisants, comme ceux, si beaux, de la grande salle de l'abbaye de Fontevraud. Je pense à nous à Chinon, bientôt à Saint Denis où nous irons par la ligne de métro numéro 13. Nous sommes des rois. Nous appartenons à la terre des rois, des reines. Nous sommes des pauvres. Le cinéma est un cimetière.

Nous n'avons pas connu le divertissement, mais la joie irraisonnée de s'être choisis pour inscrire sur un mur invisible nos rêves, nos désirs, notre espérance, notre enthousiasme de vie. Nous avons médité sans le savoir, une méditation improvisée, celle qui ouvre la porte rayonnante de l'immortalité, de la divinité. Divinité venue du fond de la Poterne des Peupliers quelque part dans la périphérie parisienne, endroit circulaire, lieu enveloppant et entêtant où tu allais guetter des heures entières l'éventuelle nécessité de devenir folle.

J'écris pour toi dans le silence de l'orage du mois d'août, de ce mois toujours impossible à vivre, qu'il nous faudrait retrancher du calendrier et qui sera retranché justement dans notre devenir immortel, éternité ainsi retrouvée où les calendriers aplatis ne viendront plus troubler la fragilité de l'existence. Une obscurité envahit la France, les plaies d'Égypte sont revenues. Les cinéastes d'Europe meurent et nous laissent dans le désarroi face aux puissances du spectacle qui réclament toujours

plus d'esclaves, mais ces esclaves sont arrogants, ils sont solidaires de leurs maîtres, ils veulent avec eux nous enchaîner, nous entraver.

Quelques auteurs s'enhardissent à lutter contre le système avilissant du libéralisme culturel, deux ou trois livres plus ou moins récents tentent de nous entraîner vers la révolution, la rébellion : Zagdanski écrit *La mort dans l'œil*, Peter Watkins *Media crisis* et Pascal Mérigeau : *Cinéma : autopsie d'un meurtre*. Lisons-les, une guerre redoutable va se jouer contre les producteurs de spectacle et les auteurs d'un free cinéma en émergence grâce aux outils nouveaux de filmage.

Nous changerons les habitudes du regard. Nous filmerons l'infilable, nous laisserons des œuvres lentes, minimales, simples, sans histoires obligatoires, sans fictions fictionnées, nous allons nous battre pour forcer les diffuseurs à diffuser et non pas à vomir leurs tristes productions. Nous ne demanderons pas au peuple de nous soutenir, nous filmerons contre le peuple, comme nous aurons filmé avec lui dans les luttes exemplaires qui suivirent Mai 68, le sublime mai 68, qui nous clive de ceux qui ne voient en lui que désordre, anarchie et luxure. Nous voulons créer des films du désordre, de l'anarchie et de la luxure, nous voulons nous affranchir des lois, des codes, des obligations qui tuent, étouffent, enterrent le cinéma de la liberté, le free cinéma, le cinéma rejoindra l'écriture, la peinture, la musique contemporaine, on dit savante, je crois aujourd'hui, drôle d'idée d'appeler les avant-gardes savantes !

Le cinéma dégrade l'écriture du film écrit sur le papier, il faut alors ne rien poser sur le papier, ne plus écrire de scénarios, improviser, improviser encore. Prévoir le moins possible, prévoir le strict minimum.

D'une manière discrète, j'ai pris des images de toi, depuis ton accident si grave. (J'ai regardé ta photo posée sur la bibliothèque, il était deux heures du matin, j'ai pensé, devant cette photo prise chez Gallimard, que ce serait cette image-là, la dernière, je l'ai regardée dans un calme hébété, avec un sentiment de l'irréparable si fort – on m'avait dit à l'hôpital que je ne devais pas m'attendre à... Cette photo où tu es si vivante, si toi, si belle, un peu posée, déjà lointaine, dans l'histoire de ton histoire, c'était la frontière de la vie.) Depuis je t'ai beaucoup filmée avec les mini -caméras aussi brillantes que le 16 mm ou aussi valables que le huit, ou le super Huit. C'est direct. Sans intermédiaire. Comme le clavier de cet ordinateur et les mots que notre bref délire pianotent.

Nous aurons souffert avec cette affaire de vouloir faire du cinéma. Les films que j'ai réalisés sont des brouillons. Je regarde l'un d'entre eux, tournés en 1976 (*Guerres civiles en France*) et j'y vois cette marque curieuse de l'inabouti pour l'inabouti, devoir finir, devoir aboutir serait un complexe de mort, mais au contraire ne pas terminer, recoudre sans cesse, recommencer le matin, défaire le soir. Ne pas mettre en forme, avoir résisté toute une vie pour ne pas mettre en ordre, pour demeurer dans un refus d'organiser l'espace, de plier devant la chronologie, de s'allonger devant le leurre. Contrarier toujours l'effet de réel du cinéma.

Dans *Tag*, le film que j'ai tourné à Genève, on distingue de toi quelques images dans le noir, à l'infra rouge, dans ton sommeil, et puis on bouge un peu dans l'appartement, on remarque des outils pour peindre à l'encre de Chine ton œuvre au noir, et puis on passe. On revient à ma marche sans but sur les bords du lac. Le texte qui accompagne le film s'adresse à toi qui es restée seule à Paris, peut-être l'une des toutes premières fois depuis l'accident cérébral. Je te parle au téléphone. Je te décris ce que je tourne, j'enregistre le son et tu verras plus tard les images. Nous sommes en juillet 2000.

J'ai fait restaurer un film que tu as tourné avec des camarades durant les grèves de Thionville en 1973. On ne te voit pas ou presque pas. Tu poses des questions aux filles des ateliers en grève. Ce sont elles qu'on voit et qu'on entend, et puis vers la fin du film, on te voit, on te surprend, tu es dans le cadre avec ces jeunes travailleuses aux discours émouvants et terribles sur leurs conditions d'existence, leur reprise du travail, leur désespoir et toi, tu es présente dans ta jeunesse, dans ta révolte, ton engagement. Songes-tu alors à l'écriture ? Le moment approche, ce moment-là que je vais connaître quelques mois plus tard, celui de tes premiers vrais mots assemblés les uns aux autres pour former un court récit inaugural, *La dentelle du cygne*, texte magique de la jeunesse qui ressemblent plus à un bouillon de sorcière qu'à un chant d'église. À cette époque, je gaspillais ma vie dans la production de films improbables, comme ce «brouillon» que j'évoquais.

Les filmographies se transformeront. Peu à peu nous oublierons le comment du pourquoi de ce premier siècle du cinéma. Les œuvres se feront autrement, se verront autrement. Tu te souviens de notre voyage à Lille. On projette un film que j'ai fait seul et dont je suis le sujet. Moi et l'appartement que j'habite rue de Rivoli, un petit appartement dont les fenêtres ouvrent sur des murs, toutes les fenêtres, celle du salon, du

bureau, de la chambre. Chaque pièce a une cheminée qui marche et l'hiver il y a trois foyers qui éclairent et réchauffent cet endroit presque enfoui, telle une caverne au cœur de ce quartier, à deux pas de la Seine. Tu te souviens de la projection, tu as crié à la fin du film. Tu as crié quelque chose au sujet du film ou de la manière de faire des films, comme si tu avais vu un événement qui ne se voyait pas. Le film s'appelle *Une voix encore*.

Comment conserver les films ? Je ne sais pas si les miens existent encore. Il est possible qu'ils se détériorent jour après jour comme une œuvre éphémère. Le contraire du pourquoi du cinéma. Produire des films éphémères. Une bonne piste pour faire de nouveaux films. Les livres rejoignent plus facilement les creux des gisants que nous serons. Les sarcophages supportent mieux l'écriture que les projections cinématographiques.

Les films sont gravés maintenant sur des tout petits disques. On peut mettre un long-métrage dans sa poche. Ce sont des films de poche. «*La comtesse aux pieds nus*» calée au fond d'une poche.

Il se fabrique un film sur ton travail depuis l'année 1999, dans quelques jours avec quelques mots encore, tu vas terminer les entretiens de ce film qui pourra alors lui aussi se terminer. Des images, des mots, des lectures, la trace vivante de ton corps, de ta voix. Le cinéma est une tombe, joyeuse ou triste, ambitieuse ou discrète, vivante ou insignifiante. Une part d'éternité se joue avec ce support artistique inventé par le diable avec l'aide des frères Lumière. On dit pour terminer une prise de vue cinématographique : «coupez», on ne dit pas Lumière ! Le cinéma jaillit toujours de la nuit noire.

Filiación y literatura

Milagros PALMA

(IUFM/Universidad de Caen – Basse Normandie)

El concepto de filiación es un término fundador en Antropología social y cultural y una herramienta de análisis de las sociedades en su forma más simple ya que su organización reposa paradójicamente en un complejo sistema de parentesco.

La filiación como principio que gobierna la transmisión del parentesco es primordial en la creación literaria y en el estudio de la literatura. En la creación literaria se recrean, por lo general, las relaciones sociales basadas en la alianza heterosexual, la descendencia y la co-descendencia.

En la novela *Bodas de cenizas* (1992), se puede observar como se construye esa unidad a partir de la alianza entre los dos personajes principales. También se puede analizar la transmisión de la filiación. En efecto la filiación determina de quien se adquiere la identidad social, de género, de estatus, qué valores se heredan, qué derechos de propiedad, títulos y obligaciones.

Bodas de cenizas trata, como lo sugiere el título, de una vida conyugal que no se conoce ni en los manuales de urbanidad, ni en los mitos y cuentos de la felicidad de pareja. El espacio de la ficción es un pueblo aún no contaminado por la vida moderna de América central.

Identidad de los protagonistas: Don Chicho y Feliza

Don Chicho es un hombre culto, políglota “con mundo”, con muchos años en el extranjero (Nueva York y Filadelfia), en donde descubre su pasión por la música – el violín –, y lleva a cabo estudios empresariales. Esta profesión le asegura su estatus social y económico cuando regresa

a su país de origen: Teocali, país de ficción en el cual se recrean ambientes centroamericanos inspirados de la vida tradicional en Nicaragua. En náhuatl, Teocali significa “Templo de los dioses”.

Feliza, la protagonista cuenta con estudios básicos que le permiten tener acceso a actividades básicas como leer, escribir y realizar simples operaciones de cálculo elementales, lo estrictamente necesario para una mujer destinada al trabajo en el espacio doméstico y al oficio ligado a la reproducción. Feliza es 20 años menor que Don Chicho. Entre don Chicho y Feliza no sólo existe una cierta deferencia valorativa generacional y cultural, sino que además existe una gran diferencia de talla. Feliza es blanca y Don Chicho es moreno. El color de la piel es un rasgo pertinente para la definición del estatus social en las sociedades centroamericanas mestizas. Todas estas diferencias son fundamentales en cuanto a la posición y a la función que ocuparan Feliza y de Don Chicho.

El encuentro entre Don Chicho y Feliza no es fortuito, ha sido en gran parte programado por él mismo y el Cura al cual acude en su viaje de prospección a un pueblo del norte de Teocali, conocido por los orígenes europeos de sus habitantes. Cuando Don Chicho decide fundar una familia piensa sobre todo en una vida tradicional, una suerte de Arcadia, en un mundo radicalmente opuesto en el que ha vivido los últimos veinte años de su vida. Por recomendación del cura que conoce la vida y milagro del apacible pueblo de Teocali. Don Chicho como todo un patriarca a la antigua usanza, llega a buscar a Feliza a su casa, y sin conocerla le pide su mano. Don Chicho no tiene tiempo que perder. Su objetivo es fundar una familia como “Dios manda”, con los hijos “que Dios le mande”. El objetivo de Feliza es cambiar de vida. Tener seguridad y un estatus social: ser madre. La inseguridad enfermiza de Feliza tiene diversos orígenes: emocional, económico, cultural. La alianza entre los protagonistas supone una nueva posición social, lo cual implica para Feliza y Don Chicho un conjunto de derechos y deberes que Feliza descubre día a día: además de la vida doméstica, la división del trabajo sexual.

La filiación es determinante para Don Chicho y Feliza Dolores, cada cual tiene su identidad social de género bien definida. Cada cual asume su transmisión de manera casi vital, como un deber. Don Chicho, además de cumplir con los requisitos legales de transmisión de su apellido con cada nuevo miembro de la familia, que crece año tras año, marca con su nombre a todos su descendencia. Feliza, además de velar por las normas de géneros asociadas a cada sexo, tiene por misión inculcar su filiación

de manera permanente haciendo valer sus orígenes y sobre todo los valores masculinos de su filiación a través de una figura ancestral: su abuelo. En ambos casos los protagonistas transmiten una filiación masculina. Los lazos de parentesco se anudan como un trabajo arduo de cada momento de la vida. La transmisión de la filiación masculina es doble, ya que es matrilinea y patrilinea. En la América central, la filiación es por lo general matrilinea como lo recuerda el episodio mítico de la Llorona que es un mito fundador del orden social mestizo.

En la filiación matrilinea la generación y la paternidad se encuentran diferenciadas. El genitor es externo a la unidad familiar basada en la consanguinidad, y cumple con la estricta función reproductora. Los miembros de género masculino en la célula familiar, el hermano (los hermanos) de una genitora juega el papel de padre social y simbólico. La función paterna es considerada usualmente como la que mantiene vigente la ley de la prohibición del incesto madre/hijo, madre/hija, aunque en la mayoría de los casos sin ambas presencias (genitor y hermano), la madre asegura la transmisión del orden genérico, necesaria a la construcción de la heterosexualidad y a la perpetuación de la especie.

En la novela *Bodas de cenizas* un eje de lectura fundamental es la sexualidad como trabajo reproductor. Se pueden apreciar los diferentes métodos utilizados por Don Chicho para el control y uso del cuerpo de Feliza. Para Don Chicho cada coito debe ser un acto reproductor, para ello mantiene un control estricto de los ciclos hormonales de su mujer. Para ello hace uso del terror. Feliza, para evitar el maltrato físico y psicológico, asume o “consiente” el “servicio sexual” como un deber. Sin embargo ella trata por sus propios medios de controlar la reproducción buscando como obtener métodos anticonceptivos. Don Chicho controla hasta los más mínimos movimientos de Feliza y, en complicidad con el director de correos logra interceptar la comunicación que ella entretiene con sus hermanas que residen California. En poco tiempo don Chicho desmonta “el complot” de Feliza en complicidad con sus dos hermanas solteras.

De hecho, don Chicho que es un hombre de principios religiosos, aunque no practicante, se vuelve casi un fanático. Lee y relee la Biblia, y habla como una Biblia para imponer su poder. Además se alza en una lucha tenaz contra los Estados Unidos que conoce bien por su larga residencia, su experiencia de terreno: trabajó y estudió durante 20 años. El yanqui aparece como su peor enemigo. Para él Norteamérica es el

enemigo de la humanidad. Es el enemigo declarado porque es de ahí de donde proviene la idea de “emancipación de las mujeres”. Ellas trabajan, programan la reproducción. El trabajo remunerado de la mujer es un peligro para los hombres, según don Chicho. ¿Qué le quedaría al hombre si las mujeres reclamaran que se les remunerara por el trabajo que hacen? se pregunta don Chicho. ¿Cómo ganarían los hombres su vida si las mujeres ocuparan sus puestos? Por eso don Chicho lucha en dos frentes por mantener un control estricto de su hogar.

La religión judeo-cristiana le permite a Don Chicho consolidar su poder y su control. A pesar de todo Feliza aun con 14 hijos hace todo para separarse de Don Chicho. La separación de Don Chicho es una suerte de vía crucis. Así lo sugiere Feliza que llama a Juana su “cirinea”.

El matrimonio en *Bodas de Cenizas* aparece como una suerte de martirio, de calvario, como el de Cristo. En el episodio bíblico de la pasión de Cristo, el Cirineo es el que le ayuda a llevar la cruz en su vía crucis. Para Feliza el matrimonio es su cruz. Juana, su empleada doméstica, no carga con esa cruz porque se ha quedado soltera. Juana fue entregada a Feliza por su tía, junto con su hermana, ya que su padre había matado a su madre. Feliza se identifica con Jesucristo. Es esta figura crística la que le permite legitimar su sufrimiento y resignarse a esperar la recompensa en el más allá.

Después de la separación, la vida de Feliza con sus 14 hijos es aún más precaria. Es así como ella abre el camino hacia el norte. Su objetivo es echar del infierno de Tocalli a sus hijos. Enviarlos año a año a la metrópoli, a Nueva York a trabajar para que le ayuden con su prole.

En esta novela se puede ver el papel que juegan las figuras masculinas en la transmisión de la ideología patriarcal y en el sometimiento de la mujer. También se puede apreciar cómo la interiorización de la educación – de las normas de género – convierte a los personajes femeninos en verdaderas “correas de transmisión” de la ideología, como lo señala la antropóloga francesa N-C Mathieu, en su ensayo de 1985 titulado *l'Arraînement des femmes*¹.

Cuando Feliza se separa de Don Chicho, sus hijos mayores cumplen con el programa de Don Chicho en lo que respecta al control de la sexualidad de sus hermanas. Ellos ayudan a Feliza a cumplir con su función maternal que consiste en educar a sus hijas, sobre todo, según los valores religiosos. La religión y los valores tradicionales aparecen como un instrumento de sometimiento del personaje femenino que Feliza

asume como destino propio de su género, ya que es el dolor el que domina su existencia, como lo recuerda su nombre de pila Feliza Dolores.

A manera de conclusión se puede decir que *Bodas de cenizas* ejemplifica una variante del patriarcado, versión centroamericana en donde trato de presentar, a través de la figura de don Chicho y de sus hijos, la naturaleza sexual del poder masculino. La lucha de Feliza contra ese poder en casi nula ya que ignora sus mecanismos. Ella, apenas capta la necesidad de una complicidad femenina para su liberación. La educación formal y la independencia económica aparecen como los primeros logros de la liberación de las nuevas generaciones. Sin embargo los tabús que pesan en el cuerpo y en la sexualidad femenina continúan produciendo estragos. La apropiación del cuerpo, por parte de los personajes femeninos es apenas un sueño lejano.

NOTAS

1. N.C. Mathieu (ed.), *L'Arraînement des femmes : essais en anthropologie des sexes*, Paris, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1985, Cahiers de l'Homme.

BIBLIOGRAFÍA

Ensayos

- Palma, Milagros, *Nicaragua once mil Vírgenes*, imaginario mítico-religioso del pensamiento mestizo nicaragüense, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2000.
- _____, *La mujer es puro cuento*, simbólica de la feminidad india y mestiza en Colombia, Paris, Indigo et Côté-Femmes, 1997.
- _____, *El gusano y la fruta*, Bogota, Indigo, 1994. (El aprendizaje de la feminidad en América latina).
- _____, (coord.), *Simbólica de la feminidad: la mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas*, Quito, Abya-Yala ; Roma, MLAL, 1993.
- _____, *Revolución tranquila de Santos Diablos y Diablitos*, Bogotá.; Editorial Nueva América, 1988.
- _____, *Senderos míticos de Nicaragua*, Bogotá, Editorial Nueva América, 1987.

Narrativa

- _____, *Bodas de cenizas*, Santafé de Bogotá, Indigo ediciones, 1992.
_____, *Desencanto al amanecer*, Bogotá, Indigo, 1995.
_____, *El Pacto*, Paris, Indigo, 1996.
_____, *El Obispo*, Paris, Indigo, 1998.
_____, *Así es la vida*, Paris, Indigo & Côté-Femmes, 2000.
_____, *El final de una época*, Paris, Indigo & Côté-Femmes, 2002.

La place du féminin dans les théories esthétiques

Marie-Hélène POPELARD

(IUFM de Poitou - Charentes - Angoulême)

La perception de l'art n'est jamais vierge de présupposés : aujourd'hui la vision que l'art contemporain a de lui-même dépend largement des critiques de la modernité inspirées par Nietzsche, Freud, Heidegger, Benjamin et Adorno. Ces discours prennent pour cible la raison et la cohérence discursive et dénoncent «la subordination de tous les arts à la parole»¹.

En termes plus freudiens, Hubert Damisch dans *Le jugement de Pâris* observe que le jugement esthétique est affaire de refoulement dont il est le substitut. L'esthétique éclairée par la psychanalyse doit chercher «la femme» puisque selon lui Kant comme les Grecs ne pensaient qu'à ça² quand bien même tout le travail de la critique aura tendu à déplacer la question de la beauté pour la détacher de celle des «attraits» ou des appâts et à substituer au cours changeant des plaisirs le plaisir pur et désintéressé. De ce point de vue le jugement de Pâris fondé sur la confusion des attraits et de la beauté ressortit moins à l'histoire du goût qu'à sa préhistoire.

L'analogie, écrit Artur Danto³, entre œuvre d'art et féminité est sans doute due à ce déplacement mais aussi à la réduction de cette dernière au sentiment en opposition à la raison censée être masculine⁴. De sorte que le projet platonicien – où rhétorique, maquillage, prostitution, poésie et peinture sont également trompeurs – visant à rendre les femmes pareilles aux hommes ne serait qu'un aspect de son programme visant à rendre l'art identique à la philosophie.

Ce qui fonde le plus intimement le jugement de goût, ce désir qui fait

de tout amateur d'art un voyeur n'est pourtant pas ce qui lui permet de faire la différence entre une image pornographique et *L'origine du monde* : comme l'a montré Rochlitz⁵ les analyses d'inspiration freudienne restent prisonnières de Kant en supposant un intérêt esthétique pur, – que Kant nomme *faveur* – dissociable de toute appréciation par le jugement ; or il n'y a guère d'accès primaire au plaisir esthétique. Il n'y a de beau qu'énoncé, «déclaré comme tel dans un acte de discours⁶».

Cependant tout un courant de l'esthétique – s'inspirant de ces critiques – s'oriente aujourd'hui dans la direction d'un irrationalisme aux allures initiatiques qui peut apparaître comme une régression inquiétante ou une provocation insignifiante, c'est selon. C'est un fait qu'on peut se demander à quoi sert de ratiociner sur l'art plutôt que de l'aimer ou que d'en proposer une interprétation (comme le suggère Georges Steiner⁷). Mais pourquoi ceux qui cherchent à préserver l'art des discours (la violence de la charge contre les «trafiquants de l'esprit» est symptomatique) en parlent tant et avec aussi peu de sobriété et autant de lyrisme ? Et pourquoi suscite-t-il de la part d'une catégorie de ces faux prétendants à la philosophie une résurgence du sacré et des vieux cultes à la terre – mère, à «la matrice qui féconde la création⁸» et qui lui sert d'«écrivain» ? Que la raison légitimante apparaisse comme le premier danger face à l'attitude quasi religieuse de l'interprète est une chose, mais l'inquiétude vient surtout hanter celui qui refuse toute discrimination dans la reconnaissance de ce qui est esthétiquement significatif. Pour le dire autrement quelque chose comme un travail de l'art au sens où Freud parle d'un travail du rêve cesse de pouvoir se laisser analyser. «L'indiscernable» est devenu un concept positif, là où se joue le constat désenchanté de l'inconsistance du paradigme moderniste eu égard à la réalité des mélanges artistiques. Et même le concept central de cette constellation de non penseurs convoqués ici ou là pour légitimer avec les moyens d'un discours prescriptif (refusant la valeur heuristique du questionnement préalable) toutes les manifestations de la vie quotidienne et de l'art confondus dans un devenir art de la vie ordinaire et un devenir vie de l'art. Par ailleurs, le recours à la matrice est recours à la nature préservée de toute historicité. Un phénomène redevenu naturel, puisque trouvant son origine et son élan dans une matrice première, ne peut jamais être critiquable puisqu'il ne prétend à aucune valeur esthétique. La valeur rituelle, disait Benjamin, exigerait presque que l'œuvre reste cachée. Or la rationalité minimale qui est

exigée du récepteur d'une œuvre d'art est de savoir distinguer entre l'irréalité esthétique et la réalité empirique, et de savoir rompre avec un comportement magique ou mythique. Tant qu'il y a confusion entre l'art et le sacré ou entre l'art et la réalité ustensile (*L'origine du monde* et une image pornographique), l'œuvre n'est qu'un objet parmi d'autres ou le symptôme sublime d'un événement qui la dépasse.

En outre, si l'esthétique éclairée par la psychanalyse devait toujours se résumer à l'injonction qui fut après Balzac celle de Nietzsche, *Cherchez la femme*, cette injonction ne peut avoir le même sens dans le contexte de la France classique et dans celui de la Grèce antique, de l'amour galant et de l'amour Grec. Ajoutons que désirer la peinture comme une femme n'est pas la même chose que désirer une femme en peinture. Juger de la beauté d'une femme, qu'il s'agisse de la femme déshabillée de la «partie carrée» de Manet ou de la *Vénus* de Cabanel, est-ce d'ailleurs une affaire de goût ? Pour le Kant de *La critique du jugement*, la réponse ne fait pas de doute quand bien même le jugement esthétique n'aurait pas en l'espèce toute la pureté à laquelle il est en droit de prétendre, puisqu'en toute rigueur celui-ci se double d'un jugement téléologique, lequel porte sur cela qui fait d'une femme une chose et non un objet. Mais qu'en est-il d'une femme peinte ? Pour mesurer toute la complexité de telles questions, il suffirait de comparer les esthétiques qui escortent aujourd'hui l'aplatissement d'un art contemporain amnésique avec les esthétiques classiques qui naissent à la Renaissance sous le signe de ce que Georges Didi-Huberman ou Daniel Arasse après Roger de Piles ont considéré comme l'érotisation de la relation à l'œuvre d'art.

La féminisation du coloris impliquait que la déréalisation esthétique ne pouvait pas vraiment fonctionner puisque l'impératif catégorique pour la surface peinte était celui d'être hystérisée. Et pourtant, dans cette topologie-là, il y a la place du contradictoire. Une pensée de la peau, tout à la fois tégument (limite-séparation) et derme (limite-indistinction), maintient constamment le lieu interstitiel qui permet au regard de tourner dans l'œuvre, l'effet de pan agissant là où le créateur cherche la femme incomparable, intempestive, fragmentaire. Parce que le fragment est le signe de l'ensemble (parfois la femme est réduite à son utérus comme chez le peintre tchèque Josef Šima) : Femme-mère, femme éternelle et fantasmée.

Chez les pourfendeurs du verbe, la métaphore de femme est toujours

omniprésente mais insécable et pensée comme une coupe vide, une coquille sans limites qui épouse la forme sans forme d'une nature intemporelle, symptôme parmi d'autres de l'homologation des formes multiples de la modernité dont l'Europe après l'Amérique a été la victime aux lendemains de la seconde guerre mondiale. Aux antipodes de la pensée de Descartes, la peau est derme et jamais tégument, principe de séparation. Aux antipodes aussi de la dilatation cosmique d'une expérience érotique comme celle d'un Gilbert-Lecomte écrivant dans *Sacre et massacre de l'amour* : «Tout le corps de la femme est un vide à combler», le féminin n'exprime plus qu'une «reliance» asexuée. Il n'est plus le virtuel et l'intempestif, sombre abîme ou lumière rayonnante, dans tous les cas une illustration de l'absence ou de la fuite, mais l'actuel dans toute sa trivialité. Dans cette recherche d'une ontogenèse du corps au cœur d'une nature préservée de toute aliénation culturelle et historique, il n'y a plus de place pour le fantasme ni pour la pensée. Vierge ivoire comme dans le mythe de Pygmalion ou androgyne invitant à la porosité identitaire, matrice souterraine supposée impliquant une nouvelle conscience du temps et de ce qu'on ne doit plus aux autres.

Le jeu est l'humanité même, écrivait Schiller dès 1795. L'homme n'est homme que quand il joue. Et même si la mise en scène schillérienne nous situe au plus loin de la vision désenchantée du jeu de nombreux artistes contemporains, il semble bien, ainsi que le montra Jacques Rancière dans son *Malaise dans l'esthétique*, que nous soyons confrontés aujourd'hui aux deux formes de jeux, de partages du sensible contenues en noyau dans la quinzième lettre sur l'esthétique de Schiller.

- D'un côté, les historiens ou philosophes de l'art qui isolent la radicalité de la recherche des grands projets. La présence de l'œuvre ou l'écart du sublime d'une toile de Barnett Newman, Šima ou Rothko, l'apparition fulgurante et évidente de ce qui fait sens pour une communauté éthique, sorte de communauté initiatique et résistante, capable d'adhérer au régime esthétique des images, c'est-à-dire à l'attestation dans le sensible d'un passage de l'idée (il y a de l'art parce qu'il y a de l'éternité qui passe, de l'infini dans le fini, de l'incommensurable dans la mesure⁹). Capable aussi de jouer avec quelques «monstres conceptuels» qui nous viennent de Kant, tels l'universalité sans concept, la finalité sans fin, le plaisir sans intérêt.

- De l'autre, des artistes et des professionnels de l'art qui substituent à l'utopie esthétique un «art à l'état gazeux» : non plus l'instauration

d'un monde commun mais des micro situations à peine décalées de la vie ordinaire, présentées sur un mode plus ironique et ludique que critique (Boltanski, Lavier) et visant à créer des liens entre les individus. «Décalées, impertinentes, des oeuvres pour construire notre monde et notre avenir», nous dit le dossier de présentation de l'exposition intitulée «Notre histoire» (2005) au Palais de Tokyo.

Dans l'esthétique du sublime, l'espace-temps d'une rencontre avec l'œuvre met en conflit deux régimes de sensibilité. Dans l'art relationnel, la construction d'une situation indécise et éphémère appelle un déplacement de la perception, un passage du statut de spectateur à celui d'acteur : dans les deux cas il y a re-découpage de l'espace matériel et symbolique.

Il nous faut donc reconnaître la tension originaire et persistante entre deux grandes politiques de l'esthétique qui renvoient à deux métaphores différentes de l'œuvre d'art comme femme : la politique du devenir vie de l'art (un féminin matriciel et indivisible) et la politique de la forme résistante (une femme inapprochable sauf par un bout). La première donne comme finalité à l'art la construction de nouvelles formes de vie commune, donc son autosuppression comme réalité séparée ; l'autre enclôt la promesse politique dans la séparation même de l'art puisque c'est comme résistance formelle aux déterminations positives du réel que le langage trouve sa dimension politique.

Nous choisirons quelques exemples en peinture - paroles de peintre, telle les lettres de Cézanne ou paroles de critique où se lit en un temps court le glissement d'une pensée à l'autre, d'une pensée de l'héritage (solidaire d'un féminin fragmentaire, incarné et intempestif) à celle d'une origine abstraite et d'un féminin désincarné, insécable, matriciel et intemporel. Si l'œuvre d'art est femme, ce n'est donc pas de la même qu'on parle.

L'esthétique du sublime

Dans l'esthétique du sublime pour laquelle *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac est la référence obligée et paradigmatique, l'art (comme la femme pour les symbolistes) est placé sous le signe du mystère. Que la cause finale de l'art soit un au-delà de l'art, cela n'a rien de bien original.

C'est là un des lieux communs de tous les discours sur l'art. Pensée de l'indécision, de l'interstice, de l'hésitation prolongée entre l'*haptique* et l'optique, la fugue et le contrepoint, la couleur et le diaphane, le tout et ses parties.

Chez Didi-Huberman¹⁰, l'incarnat est décrit comme le coloris limite, car c'est le coloris de la chair, de la vie, coloris à travers lequel la peinture se rêve comme corps et comme sujet, donc contradictoire. Comme Catherine Lescault qui ne cesse d'apparaître telle une chair intégrale le soir et de disparaître le matin aux yeux de Frenhofer, invisible, contradictoire : la surface peinte n'est pas superficielle mais peau, concept qui ne cesse d'hésiter entre le tégument (ce qui recouvre) et le derme (ce qui découvre). L'incarnat y est pensé comme le coloris filet entre la peau comme limite / séparation et la peau comme limite / indistinction.

Ce que Frenhofer reproche à Porbus c'est que le corps soit collé au fond de la toile, il y manque la vertu fondamentale de l'interstice. D'un corps peint on doit pouvoir faire le tour et d'autre part ce corps individualisé doit aussi être doué de la vertu de la peau, surface vivante, chaude, fertilité insaisissable du repli. Le visible est une immense et profuse topologie des replis, un feuilletage pelliculaire généralisé.

Ce n'est pas un hasard si Merleau-Ponty en chemin vers la notion de chair traversa les notions de tresse, de nœud, de trame, du toucher et de la distance, du tissu et de la différence. Merleau-Ponty parlait de la chair comme de l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant. C'est un effet de retournement qui concerne surtout le regard, tout ce qui fait que lorsque nous croyons regarder un tableau nous sommes en fait regardés. Selon la leçon de Merleau-Ponty que retenait Lacan : «je ne vois que d'un seul point mais je suis regardé de partout».

S'approcher (le regard de près) revient à délier la pensée, à mettre la vision en obstacle, comme un aveuglement. Le regard approché ne sait pas faire la différence. Ainsi le problème du pan (le petit pan de mur jaune) est un avatar pictural du «je ne sais quoi», le pas encore en tant que moment sublime. L'indécision est alors ce qui réunit proche et lointain tous les deux insituables comme le dit Blanchot ; l'effet de pan du chef d'œuvre de Frenhofer se donne comme l'annonce d'un corps féminin, comme le symptôme par excellence du soma dans le sema pictural, symptôme et non plus mimesis : il y a une femme là-dessous, femme réelle (Gillette) contre femme en peinture. Le corps singulier de

Gillette disparaît pour céder la place à la femme incomparable qui pourtant n'arrive pas à l'existence. La femme irréprochable est l'Eurydice du peintre, la femme comme inapprochable. Descendre dans les enfers pour y trouver la femme incomparable et pour la ramener au jour, à la vie, au tableau, c'est bien l'ultime geste de Frenhofer mais on sait qu'il y aura tout perdu : et la femme et le tableau et sa propre vie. Il cherchait l'extrémité de l'art «ce point obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre», comme l'écrit Maurice Blanchot à propos du geste d'Orphée justement.

À l'inverse de Pygmalion, qui se contente de quémander un comme - si que Vénus lui accorde (vierge ivoire), Frenhofer qui est aussi un peu Orphée a demandé ce qu'il désire, en quoi il a manqué de pudeur et c'est pourquoi il a failli. Il a mis en forme la femme comme démesure. Le corps de la femme démesurée est toujours entre l'*haptique* et l'optique, entre un trop près et un trop loin. Cet interstice est celui du fantasme.

Le corps de la femme incomparable ou impossible à peindre n'existe pas dans les qualités de sa taille mais dans celles de son détail ; la femme incomparable, irréprochable n'est inapprochable et invisible que pour qui se tient loin d'elle et se donne à celui pour qui regarder, c'est regarder dans les dessous, jusqu'au fond, quitte à n'en voir qu'un bout.

Or regarder dans les dessous, «chercher l'âme secrète des dessous», telle fut l'idée fixe des peintres classiques comme des peintres visionnaires et parmi ceux-là de Cézanne ou de Šima qui naviguèrent sans fin entre la femme fragment et l'ensemble dont elle était issue, le corps féminin et le continuum de lumière. «L'imagination matérielle» du corps féminin associée à Sainte Victoire dans la *Bethsabée* du musée Granet d'Aix traçait en parallèle deux obliques, celle du corps de la femme et celle de la montagne. Quelques années seulement séparent cette première association de la femme et de la montagne des dernières Sainte Victoire où la figure féminine, modelée en plein ciel, en pleine chair de nuages roses se donne en contrepoint de la masse de la montagne. De la même manière, les formes ondulantes des torses acéphales de Šima, en épousant les courbes de l'hyperbole s'établiront au lieu même où s'inscrit la géométrie du monde.

La peinture de Šima comme celle de Cézanne doit beaucoup à la peinture vénitienne et peut-être encore davantage à la fièvre baroque, et lorsque Cézanne parle des Vénitiens, de Puget, de Rubens ou de

Delacroix, ce sont toujours les mêmes critères qui lui permettent de situer sa propre peinture dans une certaine tradition : il faut à la grande peinture, dit-il, du mouvement, de la passion, du caractère, de la saillie. Les images doivent tourner dans l'air, les rochers échanger leur humidité pierreuse avec les chairs mouillées, comme dans *Souvenirs d'un paysage que je n'ai jamais vu*, où Šima nous peint la minéralisation de la femme en même temps que l'incarnation de la roche qui l'enkyste.

C'est cette interrogation entretenant une perpétuelle tension entre des exigences contradictoires, cette oscillation entre l'œil et le cerveau (la bourrasque de couleurs et la présence unifiée et impérieuse du reflet enveloppant que seul un temps gris clair permettait de saisir), entre le volume et le plan, entre le dynamisme et le repos, entre le respect des formes et celui des sensations colorantes qui inspireront les solutions plastiques de Sima, à partir des années soixante, lorsqu'en réponse aux dilemmes de Cézanne il choisira de séparer les aplats des modulations colorées, pour mieux les faire dialoguer, les sensations atmosphériques, qui donnent la lumière, des plans repliés des structures de la terre. Ce goût de l'ambivalence contrôlée qu'il découvrait comme un écho de sa nature dans celle de Cézanne le rendit à lui-même dans les années 60.

On retrouvera d'ailleurs chez de nombreux artistes et notamment chez les grands maîtres spirituels abstraits du début du XX^e siècle cette intention de remonter constamment du modèle géométrique à la matrice (ainsi s'exprime d'ailleurs Klee) et d'y dévoiler un fond originel où s'ébauchent tous les possibles.

Pour le peintre qui s'acharne à n'être qu'un regard, les objets sont des prétextes à voir : la pomme, le ventre d'une femme, un brin d'herbe, un arbre ou même une simple cafetière se cristallisent en courbes, volumes et deviennent analogues. Toute volonté de « mimer » le mouvement l'empêchait d'être tout simplement. L'artiste s'embarque dans la grande dérive des métamorphoses, approchées à demi regard.

À la suite de Riegl qui opposait l'œil tactile à la vision optique, Daniel Arasse nous explique comment se constitue le double regard, de près, de loin, de l'ensemble vers le détail, de la représentation au rien de représenté, à la plasticité brouillée qui rend possible la dérive des images.

Il revient à l'attention esthétique de tisser le lien entre des éléments tremblants, tant il est vrai que cet objet éternellement manquant, l'œuvre d'art, n'est en fait que la présence d'un creux grâce à quoi la pulsion pourrait atteindre son but, en en faisant le tour. Mais cette sorte de danse

n'est pas qu'une manière de le signifier. Sans doute la peinture sait-elle faire tourner l'objet pour le donner à voir sous toutes ses coutures, mais le «tour», c'est avec toute l'ambiguïté que lui donne la langue française¹¹ à la fois *turn* (borne autour de quoi l'on tourne) et *trick* (tour d'escamotage) ou, pour résumer le discours dominant de l'histoire de l'art, le lieu de l'indicible : «Qui veut parler exactement ne peut nommer l'ultime mais seulement en faire le tour» (Plotin).

C'est précisément cette contradiction qui détermine la ligne du regard jusqu'au milieu du XX^e siècle. L'œuvre n'existe que grâce au dénivelé qu'elle renferme et qui conditionne la circulation comme le dérèglement de tous les sens. Si elle rompait avec son éloignement et son mystère, elle deviendrait comme Gillette périssable. Périssable, éphémère, telle est la signature de l'art contemporain. Pour notre second régime esthétique, l'esthétique relationnelle.

L'esthétique relationnelle et la pensée de l'origine

Une partie essentielle de l'art du présent n'est pas faite d'œuvres matérialisées, durables, commercialisables mais d'actions, théâtres sans pièce, concerts *bruitistes* ou renversés, happenings, installations, performances, environnements. Inclassables dans les catégories traditionnelles du permanent autant pour illustrer une pensée que pour ouvrir les portes de la perception. Ne plus se situer par rapport à l'histoire de l'art a conféré aux artistes une liberté sans précédent. Art contemporain il y a donc, et en un sens très différent des périodisations des historiens selon lesquels tout ce qui s'est créé depuis la seconde guerre mondiale en ferait partie.

L'avènement d'une autre métaphore de la féminité est contemporain de cette nouvelle définition de l'art, une féminité autour de laquelle on ne peut plus tourner puisqu'elle est la matrice de toutes les choses qui s'y agglutinent.

Je laisserai aujourd'hui de côté la référence aux théoriciens anglo-saxons de *l'abstinence esthétique*¹² pour m'attacher aux livres des nouveaux gourous des musées d'art contemporain tel ceux de Michel Maffesoli¹³ qui nous explique comment mériter le nom de *radical* en revenant aux racines, à la matrice souterraine des choses, celle qui réconcilie le naturel et le culturel, l'authentique et les masques,

l'immémorial et la mémoire, l'archaïque, le sauvage et l'histoire. Aux sources de cette esthétique relationnelle, une pensée de l'origine.

Que l'on considère le land art ou l'art aléatoire, le courant est large qui au XX^e siècle s'intéresse au devenir ruine de l'œuvre et fait du geste de l'artiste un geste paradigmatique, proche de bien des rituels archaïques : «Pour cette pièce, disait ainsi le danseur Jean Fabre, je me suis inspiré de certaines tribus encore proches de la nature, qui mangent et se maquillent le corps avec les mêmes ingrédients». Le corps se minéralise, s'empaille, s'ensauvage. Sa vérité est plus anthropologique qu'historique.

Cependant là où l'artiste critique mettait en scène le monde pour le mieux comprendre, l'artiste contemporain est souvent un humoriste qui nous fait passer du registre critique au registre ludique, mode dominant d'exposition de la marchandise dans la publicité. Ouvrant un espace de jeu ou d'inventaire, l'artiste est un archiviste ou un collectionneur qui (comme Boltanski) s'emploie à faire vivre l'histoire des objets dans des lieux qui favorisent la rencontre.

Inventaires des parties du corps qui manifestent le retour en force de la régression, le mythe d'une nature préservée de l'histoire, le corps n'y étant plus le corps morbide des plasticiens du body art : plutôt celui de *l'homme sans qualités* de Musil, l'antihéros de Manet qui nettoie son fusil comme on achète une botte de radis (disait Bataille) pendant qu'on exécute Maximilien. Comme le fusil, simple outil de travail, le corps est le lieu d'une enquête, d'un inventaire, celui des os, des abattis, de la chair ou des articulations. Jusqu'au brouillage de la vue et de l'esprit.

Indistinction des formes, des sexes, indécidabilité des genres, confusion du réel et du virtuel, du danseur et du spectateur, retour en force des frontières indécises qui avaient fasciné les peintres symbolistes, recherche d'une ontogenèse du corps dans une nature préservée de toute aliénation culturelle, insistance du fantasme platonicien de la retrouvaille avec soi-même dans le mirage d'une complémentarité amoureuse qui m'arrache au malheur de la séparation, de la séparation des sexes ou des genres, recours au mythe qui convertit l'acte existentiel en geste symbolique, on n'en finirait pas d'inventorier les symptômes de cette nostalgie d'un âge d'or, d'une présence à soi où toute altérité s'abolit. Sur fond d'un mystère qui met l'accent sur la parenté des hétérogènes comme pour construire, ainsi que l'écrit Jacques Rancière, «un jeu d'analogies où ils témoignent d'un monde commun, où les réalités les

plus éloignées apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible et peuvent toujours être liées par ce que Godard appelle la fraternité des métaphores¹⁴.

C'est toute la pensée de l'histoire qui s'y trouve gelée. On voit bien où est alors la difficulté : on serait tenté de dire dans un premier temps que l'enjeu est d'apprendre à vivre dans une tension permanente entre plusieurs formes de partages du sensible, plusieurs expressions du désir, l'ajournement et le tonneau percé, comme on doit apprendre à exercer notre perception en préservant deux types d'attention et différentes formes de pensée symbolique ; très loin de la seule idéalisation du syncrétisme enfantin où les utopistes du milieu du siècle dernier voulaient maintenir l'enfance et l'humanité toute entière et où certains penseurs comme Michel Maffesoli voit le signe d'un réenchantement du monde, la manifestation d'une puissance animale qui trouve sa réalisation dans la porosité identitaire (la figure dominante de l'androgynisme ou de la matrice, par exemple), dans le recours aux mythes à forte connotation émotionnelle ou au polythéisme incarnant la «reliance» à l'autre¹⁵.

Mais la raison, esthétique et éthique, est aussi celle qui nous situe du côté de la tension *instituable* comme pratique de résistance aux bonnes intentions instituées. Et non du côté de la nostalgie de l'âge d'or qui fixe l'artiste et son spectateur dans l'enfance de l'humanité et de l'art et le voue à la répétition des mêmes systèmes. Du côté de la femme inapprochable et pourtant accessible à celui qui sait patiemment regarder dans les dessous, qui préserve le dynamisme de l'histoire et de la création et non du côté de l'énergie matricielle où n'existe plus aucun dénivelé, aucun discernement, du côté de l'ombre et non de la pleine lumière, du côté de l'indécision et non de l'indécidable. Ce qu'a vu Pâris (ce qui l'a aveuglé) sur le mont Ida c'est ce ventre d'où il était sorti, porteur d'une flamme qui devait le consumer et avec lui Troie toute entière. Le fait qu'il ait cédé à la fascination de l'informe, du supplément (ce plus que représente la consommation d'Hélène), du *parergon*¹⁶, suffit-il à justifier le retour à la préhistoire de l'esthétique, celle de la confusion des genres et de l'œil sauvage ? Où l'art se brûle les ailes depuis plus de vingt ans ?

Sous l'histoire du jugement de Pâris, de Psyché ou de Cendrillon, mais aussi du Roi Lear et dans le folklore de nombreux pays, comme l'a montré Dumézil, un même motif, le choix qu'un homme est appelé à faire parmi trois femmes ou leurs substituts symboliques et qui se porte

régulièrement comme sous l'effet d'une nécessité intérieure sur la troisième et dernière d'entre elles, reconnue comme la plus belle mais aussi la moins bavarde, la plus silencieuse.

Si quelque chose comme un travail de l'art doit continuer d'exister et si jugement de Pâris il doit y avoir, Pâris ne choisira pas entre les suppléments que lui proposent les trois déesses parce qu'il ne peut pas choisir. La victoire que lui assure Minerve, la souveraineté sur toute la terre que lui promet Junon, et la beauté d'Hélène sont dans l'œuvre d'art lorsqu'elle maintient son cap en n'oubliant jamais que c'est précisément la traque aux lieux communs qui fait son universalité, le retranchement de l'écriture qui lui donne sa force et *le quitter ici et l'aller là*¹⁷ qui fait de son intérêt esthétique un savoir du futur et non le plaisir de l'instant.

NOTES

1. J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, 1978.
2. L'émergence de la civilisation pour Freud est allée de pair avec l'affirmation aux côtés de la pulsion sexuelle de la pulsion scopique dirigée à l'origine vers les parties génitales (*Malaise dans la civilisation*.)
3. A. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993.
4. Vingt-six ans avant *la critique du Jugement*, Kant observait que les femmes étaient comme les hommes des êtres humains mais pas du même genre puisque leur philosophie consistait moins à raisonner qu'à sentir (*Observations sur le sentiment du beau et du sublime*) ; mais c'est sous le rapport de l'esthétique que la différence des sexes est pour Kant la plus marquée, les femmes sont belles, l'homme seul est sublime.
5. R. Rochlitz, *Subversion et subvention*, Gallimard, 1994.
6. J. Derrida, op. cit.
7. G. Steiner, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1991
8. M. Maffesoli, *Le rythme de la vie*, Paris, Table ronde, 2004.
9. Voir F. Lyotard, *L'inhumain*, dans le sillage d'Adorno.
10. G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Minuit, 1985.

11. J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XI.
12. Comme Goodman (cf. *langages de l'art*).
13. M. Maffesoli, *Le rythme de la vie*, op.cit.
14. J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
15. M. Maffesoli, op. cit.
16. J. Derrida, op.cit. Le *parergon*, terme qu'il emprunte à Pline, est le supplément, le détail, le hors d'œuvre qui encadre, enchâsse la scène pour que le regard puisse mieux s'en saisir.
17. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1981.

BIBLIOGRAPHIE

- Balzac, Honoré de, *Le chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1994.
- Cézanne, Paul, *Conversations avec*, Paris, Macula, 1978.
- Damisch, Hubert, *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992.
- Danto, Artur, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993.
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée*, Paris, les Éditions de Minuit, 1985.
- Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot, 1975, Petite Bibliothèque Payot.
- Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Chambon, 1990
- Kant, Emmanuel, *Critique du jugement*, Paris, Vrin, 1993.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire*, Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1973.
- Lyotard, François, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
- Maffesoli, Michel, *Le rythme de la vie*, Paris, Ed. Table ronde, 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1981.
- _____, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- _____, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1995.
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- Rochlitz, Rainer, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994.
- Schiller, Friedrich von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1943.
- Steiner, Georges, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1991.



La filiation au cœur de la filmographie d'Isabelle Adjani

Arnaud DUPRAT

(Université Paris 8)

A Laëtitia

La façon dont Isabelle Adjani mène sa carrière tranche singulièrement avec d'autres comédiennes célèbres. Alors que beaucoup considèrent qu'un bon acteur est celui qui est capable de tout jouer, la star française refuse toute idée de transformation et de performance dans son travail :

Je ne sais pas tout jouer. Et je ne le veux pas. L'école du caméléon m'ennuie (...). Pourquoi faudrait-il devenir spectaculairement méconnaissable ?¹

Ainsi, Isabelle Adjani se tourne naturellement vers les personnages qui l'interpellent et «constituent une parole²» pour elle.

Pourtant, si sa filmographie est remarquablement homogène, l'explication est à chercher ailleurs que dans une simple caractérisation des personnages. Le lien entre tous ces films pourrait bien être d'ordre thématique, car une majorité des héroïnes incarnées se trouve confrontée à un problème identitaire provenant de leur généalogie et où la figure du père fait obstacle à un processus de développement personnel.

Il s'agit alors dans un premier temps de revenir à la filmographie d'Isabelle Adjani pour définir ce thème et voir comment il assure la constitution d'une œuvre cohérente. Il conviendra également de se demander dans quelle mesure ces filiations trouvent un écho dans la place qu'occupe l'actrice au sein de la création filmique. Effectivement, le parcours d'Isabelle Adjani semble interroger le statut auctorial attribué

de manière exclusive aux cinéastes. Au fil de cette réflexion, l'exemplarité de sa filmographie pourra alors nous permettre de définir ce dont une actrice est auteur dans son œuvre.

Si dans les films d'Isabelle Adjani les mères se caractérisent souvent par leur absence - *Les sœurs Brontë* (A. Téchiné, 1979), *L'histoire d'Adèle H.* (F. Truffaut, 1975), *Antonieta* (C. Saura, 1982) -, leur manque d'autorité - *L'été meurtrier* (J. Becker, 1983) -, ou même leur aversion pour leurs filles - *Camille Claudel* (B. Nuytten, 1988), *La reine Margot* (P. Chéreau, 1994) -, elles ne font ainsi que souligner les liens privilégiés entre les pères et leurs filles. Des trois sœurs Brontë, Emily reste vivre avec leur père qui devient aveugle. Le père d'*Antonieta*, sculpteur, prend comme modèle le visage de sa fille, tandis que celui de Camille finance ses projets artistiques. Ces liens sont indéniables, malgré les conflits. Le secret autour de l'agression commise sur son propre père n'a pas rompu le lien filial entre Eliane - *L'été meurtrier* - et lui. Quant à Adèle, malgré le fait que Victor Hugo condamne son penchant pour le lieutenant Pinson, sa correspondance avec l'écrivain ne s'interrompt jamais.

Le but de ces héroïnes serait de gagner l'admiration de leurs pères, mais cette quête s'effectue dans le conflit, car il s'agit en fait de les dépasser et de faire mieux qu'eux. *Antonieta* décide d'appuyer le parti réformiste alors que son père est soutenu par le régime en place. Fille d'un pasteur, Emily Brontë décrit dans son unique roman une personnalité subversive et inspirée de la vie dissipée de son frère Branwell qu'elle encourage. En épousant Pinson, le but d'Adèle est d'abandonner son nom de jeune fille et de faire reconnaître sa musique. Enfin, Eliane veut tuer les agresseurs de sa mère pour regagner la fierté de son père, mais également pour faire ce que ce dernier n'a pas eu le courage d'effectuer. Bien souvent, ces tentatives se soldent par des échecs et les déceptions consécutives sont insupportables.

La démarche de certaines de ces héroïnes relève d'un désir inconscient de tuer le père, seule condition à leur affirmation. Certaines d'entre elles - *L'été meurtrier* - tentent même le passage à l'acte. Dans *Mortelle randonnée* (C. Miller, 1983), Catherine tue ses amants car ils ne peuvent lui faire oublier l'absence paternelle et ils ne sont que de médiocres pères de substitution. C'est d'ailleurs cette fonction qu'occupent grand nombre d'amoureux de ces héroïnes. En les éloignant de leurs véritables géniteurs, ils sont des initiateurs artistiques - *Camille Claudel* - ou politiques - *Antonieta*, *La reine Margot*...

La problématique posée est comment être soi tout en descendant d'une généalogie. Ainsi, le nom patronymique se trouve au cœur des intrigues – *Adèle H.*, *Les sœurs Brontë*, *Mortelle randonnée*, *L'été meurtrier*... L'affirmation personnelle ne peut passer que dans l'opposition à sa filiation et, tant que ce problème n'est pas réglé, la féminité des héroïnes est comme empêchée dans son développement naturel. D'où les nombreuses amours malheureuses qui peuplent la filmographie d'Isabelle Adjani et d'où le fait que toute maternité semble impossible. Camille avorte de Rodin. Antonietta vit un amour chaste avec un peintre homosexuel. Eliane annonce à son fiancé qu'elle est enceinte, mais ce n'est qu'un mensonge pour accélérer leur mariage. Adèle place un oreiller sous sa robe pour simuler l'enfant qu'elle aurait dû avoir avec Pinson. Quant à Margot, elle est accusée par ses frères d'être stérile. Néanmoins, dans *Adolphe* (B. Jacquot, 2002), Ellénore est mère, mais elle a bien du mal à élever ses enfants et, ne pouvant concilier ce rôle avec celui de femme infidèle, elle décide de les abandonner au comte.

Remarquons enfin que plusieurs héroïnes essaient de s'affirmer par l'art – *Adèle H.*, *Les sœurs Brontë*, *Antonietta*, *Camille Claudel*... Ce dernier aspect nous renvoie à Isabelle Adjani et renforce le lien intime entre ces personnages et sa biographie. Effectivement, le thème de la filiation revient souvent dans ses propos. En 1983, elle déclara :

Mon père, c'est la personne qui occupe le plus de place dans ma vie, c'est l'amour de ma vie. Mon monologue avec lui, c'est peut-être ma seule identité.³

Voici une manière peu commune chez une actrice de parler de sa filmographie. Cette citation souligne le caractère éminemment personnel de ces œuvres – puisque celles-ci sont la «seule» marque de son identité. Isabelle Adjani, en les considérant de plus comme «son» monologue adressé au père absent, semble en assumer de manière exclusive la production et le sens. Le thème de la filiation serait alors chez l'actrice l'expression d'une quête menée de manière artistique qui donnerait lieu à une filmographie cohérente et la rapprocherait ainsi de l'œuvre d'un auteur⁴. Cependant, il est surtout intéressant de constater que la relation au père telle qu'elle apparaît dans ces films, trouve un écho dans la manière qu'a Isabelle Adjani de se situer au sein du processus de la création filmique par rapport à ses metteurs en scène.

Dans un système de représentation influencé par la «politique des Auteurs», l'actrice serait la créature du cinéaste et l'interprétation de l'actrice serait le résultat de la direction de ce dernier. Le réalisateur, dans une métaphore paternelle, lui donnerait la vie. Pourtant, dans le film de Truffaut, la représentation de l'actrice semble être tout autre.

Adèle, alors en quête du lieutenant Pinson, croise un soldat dans la rue. Elle s'arrête, le suit et découvre son visage. L'héroïne se rend compte de son erreur et repart. Rappelons que ce soldat est interprété par Truffaut. Cette apparition, plus qu'un clin d'œil hitchcockien, pourrait être une métaphorisation de la résistance de l'actrice à la direction du cinéaste, ainsi que de son processus de création autonome. Effectivement, en plein tournage, Truffaut a confié :

(...) Isabelle est extraordinaire (...), j'ai l'impression chaque soir que le film monte au lieu de s'enregistrer simplement, comme hélas si souvent (...)
 (...) elle me maintient dans une grande tension, car elle demande beaucoup d'explications qui m'obligent à m'interroger moi-même sur la fonction d'acteur
 (...) je ne peux pas dire ce que sera ce film (...) mais pour moi, je sais que je ne serai plus tout à fait le même à la sortie.⁵

Le témoignage d'Isabelle Adjani confirme également ce qu'elle appela des «résistances coupables» :

Il y avait des manies auxquelles il (Truffaut) tenait : avec la main droite, je devais me pincer le bras gauche dans l'obsession. Il le faisait dans la vie et il le répétait chaque fois qu'il jouait un rôle (...) A l'époque, ces indications me paraissaient étrangères, intruses, extérieures à moi⁶.

Truffaut voulait que je dise certaines phrases d'une manière fausse et non inspirée. Je lui ai résisté et je pense que ma résistance ressemblait à celle d'Adèle⁷.

Face à ce désir d'autonomie de l'actrice, le cinéaste s'est senti dépassé :

Elle est la seule actrice qui m'ait fait pleurer devant un écran de télévision et, à cause de cela, j'ai voulu tourner avec elle (...) Alors, me voilà dans la caverne d'Ali Baba faisant des allers et retours et croisant son regard, qui semble me dire : «C'est tout ce qui vous intéresse ? C'est tout ce que vous trouvez à voler (...) Vraiment, c'est tout ?». Je ne connais pas Isabelle Adjani. Pendant le tournage, je la regarde jouer, je l'aide comme je peux.⁸

Bien sûr, ces propos ne font qu'exprimer la perception qu'a eue Truffaut de ce tournage. Si Isabelle Adjani a été au-delà de ses exigences, elle apparaît tout de même à l'écran comme une actrice au service d'un

discours. L'œuvre existe et n'est pas remplacée par l'enregistrement d'une performance dramatique. Dans le texte filmique, l'espace de l'actrice est limité. Ses apparitions à travers le personnage sont encadrées par la caméra⁹ qui détermine ses mouvements, par des dialogues parfois volontairement littéraires, enfin par des poses de mise en scène – une manière de détourner le regard à travers un miroir, la lecture d'une lettre en gros plan et les yeux fixés sur l'objectif... L'actrice reste un outil du récit filmique qui est souligné par la voix-off qui conclut l'histoire. Cette voix, qui est à la surface de l'image mais qui n'en fait pas partie, marque la présence d'une instance narratrice aux pouvoirs définis ainsi par Michel Chion :

Le cinéma parlant (...) c'est aussi un hors - champ qui peut se peupler de voix acousmatiques, de voix fondatrices, déterminantes ; de voix qui commandent, envahissent et vampirisent l'image ; de voix qui ont souvent tout pouvoir de guider l'action¹⁰.

Il n'est donc pas anodin que la voix d'Adèle n'ait plus accès à cet hors – champ¹¹, dès que celle de Hugo l'investit, «vampirisant» ainsi l'espace de sa fille et métaphorisant la résistance du cinéaste à l'actrice.

L'autonomie d'Isabelle Adjani n'a donc été que partielle sur *Adèle H.* mais son acquisition semble atteindre un certain apogée avec *Camille Claudel*.

Rappelons que c'est l'actrice qui est l'instigatrice de ce film où elle s'intéresse à toutes les étapes de la création, de l'écriture du scénario jusqu'au montage. *Camille Claudel* est réalisé par Bruno Nuytten, un chef-opérateur qui a collaboré à plusieurs reprises avec Isabelle Adjani et dont c'est ici le premier film.

Le personnage de Camille fait référence à Adèle à travers les nombreux points communs entre la vie de ces deux femmes. Il est alors significatif de constater que le film où Isabelle Adjani endosse des responsabilités actoriales¹² importantes, repose sur le modèle truffaldien. Pourtant, une scène de *Camille Claudel* reproduit l'annonce publique de la mort de Hugo, comme si ce nouveau film se débarrassait de l'ombre envahissante de Truffaut. De toute évidence, les ressemblances entre les deux œuvres ne font que mieux souligner en quoi elles s'opposent : la place accordée à l'actrice.

La mise en scène, moins stylisée que celle de Truffaut, n'enferme plus Isabelle Adjani dans des poses. Les gros plans sont moins nombreux

et, le champ étant plus large, les possibilités d'occuper l'espace sont plus grandes et les mouvements gagnent en naturel. C'est avant tout l'actrice dans son interprétation qu'il s'agit de filmer. Les quelques gros plans ne tendent plus à la performance exigée, mais ne font que s'attarder sur le visage de Camille, comme la marque d'une incarnation.

Cette évolution devient évidente dans la comparaison des scènes finales d'*Adèle H.* et de *Camille Claudel*.

Les deux films se terminent sur l'internement des héroïnes. Chez Truffaut, cet évènement est pris en charge par la voix off narratrice et extra-diégétique alors que défilent sur l'écran des photographies d'archives de l'enterrement de Hugo et de l'asile d'Adèle. L'œuvre s'achève avec un plan de l'héroïne où, dans une pose romantique et invraisemblable, elle cite son journal, avant de rester artificiellement immobile tandis que le générique défile. L'actrice apparaît ainsi instrumentalisée par un discours filmique qui la dépasse. Cependant, malgré la pose, nous remarquerons que c'est Isabelle Adjani qui assume la citation, à la différence de celle de Hugo énoncée précédemment par la voix-off, comme un dernier témoignage de l'opposition des deux démarches créatrices qui ont donné lieu au film¹³.

A la fin de *Camille Claudel*, l'héroïne est recroquevillée dans la voiture qui la conduit à l'hôpital. Après un gros plan de son visage, un raccord regard introduit le plan des arbres vus à travers la fenêtre. Sur ces images, la voix de Camille s'empare de l'espace off et lit une lettre qu'elle adressera à son frère depuis l'asile. Tandis que la lecture se poursuit, la vieille photographie de deux mains jointes apparaît sur l'écran. La caméra s'en éloigne et nous découvrons qu'il s'agit de la vraie Camille Claudel. Cette image rompt toute illusion référentielle et vient nous rappeler que la femme que nous avons vue sur l'écran et dont nous continuons d'entendre la voix, est une actrice. La présence d'Isabelle Adjani ressurgit avec les dernières phrases de la lettre, comme venant signer l'œuvre. Le plan sur les arbres prend alors tout son sens. A la différence d'Adèle, l'actrice n'est plus seulement observée, mais est également observatrice. L'implication de sa subjectivité dans le projet semble ainsi revendiquée.

Cependant, la liberté acquise à l'occasion de ce dernier film ne signifie pas qu'Isabelle Adjani veuille se substituer aux réalisateurs. Désormais plus réticente à s'abandonner aux rôles, la collaboration avec les cinéastes lui est nécessaire pour ne pas jouer dans l'excès qu'elle juge, dans son cas, une facilité :

Pour moi, l'explosion est beaucoup plus simple que la rétention des sentiments. C'est vrai qu'exprimer délicatement, subtilement des choses fortes est un travail beaucoup plus cinématographique que l'explosion. C'est peut-être parce que je sais le faire que ça me paraît presque banal, mais je trouve que l'explosion est quelque chose plus théâtrale¹⁴.

Cette rétention ne semble possible qu'avec un réalisateur qui s'implique dans la création du personnage. Quand cela n'est pas le cas, Isabelle Adjani renie l'œuvre, même si l'héroïne présentait toutes les caractéristiques susceptibles de l'interpeller. Ce fut le cas d'*Antonietta* où la rencontre artistique désirée avec Carlos Saura n'eut pas lieu¹⁵. D'ailleurs, selon Agustín Sánchez Vidal, l'échec de ce film serait dû au fait que le scénario, trop compliqué, ne permet pas l'expression de l'univers personnel de l'actrice :

Isabelle Adjani (...) llega a hacer creíble ese tipo de mujer sensible (...) Su simple historia como mujer, en la línea de las habituales heroínas románticas interpretadas por la Adjani (...) habría merecido la pena, con toda probabilidad, sin otros aderezos ni pretextos (...) en lugar del extraño híbrido (...) del guión de (Jean-Claude) Carrière¹⁶.

Les résistances de l'actrice sont donc nécessaires et doivent être intégrées à la collaboration, comme l'explique Isabelle Adjani :

Quand je dis que j'aimerais ne pas avoir de résistance (...), ça veut dire mettre mes résistances au service d'un désir entièrement justifié par rapport à la scène, pouvoir devenir entièrement malléable et pourtant rassemblée, être suffisamment solide et souple.¹⁷

Il ne s'agit plus alors de résistances «coupables» si elles sont sollicitées par le cinéaste. A en juger par les propos de Chéreau, c'est bien ce travail en commun qui a produit une des plus mémorables créations de l'actrice :

(...) je n'avais pas envie de reconnaître Isabelle, j'avais envie de voir Margot. En fait, (...) je ne savais pas à quoi devait ressembler Margot (...) J'ai entraîné Isabelle vers des zones où ni moi ni personne ne s'attendait à la trouver. En fait, elle m'y a entraîné aussi, et j'ai découvert et enfin compris le personnage de Margot, quand tout a été bâti autour d'elle et qu'il ne manquait plus que le centre (...) Le rôle de Margot, je l'ai découvert une fois le film fini.¹⁸

L'implication du cinéaste dans la création du personnage passe ainsi par un point de vue précis mais ouvert sur l'actrice. Chéreau veut dire que s'il lui appartient de supposer les attentes spectatoriennes autour du

travail d'Isabelle Adjani et de créer à partir de là des effets de surprise, il doit veiller à lui conserver une marge de liberté – où exprimer ses «résistances» – en acceptant d'être parfois mené par sa créativité qui peut moduler le film jusqu'à en constituer le «centre». L'actrice doit donc être également consciente de ces attentes et en jouer tout en les adaptant aux désirs du cinéaste. En ce sens, *Adolphe* de Benoît Jacquot fait figure d'aboutissement.

Avant même que le générique de ce film ne débute, nous assistons à une scène saisissante. Un homme de dos se trouve devant un miroir. Une femme y apparaît sous les traits d'Isabelle Adjani et semble appeler l'homme. Celui-ci se retourne et se trouve face à l'obscurité.

Cet homme est Adolphe, le héros de l'histoire, et il a aimé et perdu cette femme, Ellénore. Le film entier est un flash-back nous racontant leur histoire où Ellénore, en raison de cette première scène, est déterminée comme une figure du passé à jamais inaccessible pour le protagoniste qui mène le récit en voix-off.

Cependant, cette scène semble également programmatrice quant à la manière choisie par Jacquot de filmer Isabelle Adjani. L'actrice fait sa première apparition à un moment où le personnage d'Ellénore n'existe pas encore pour le spectateur. Aux yeux de ce dernier, c'est donc Isabelle Adjani qui apparaît de façon fantasmagorique sur ce miroir – écran où nous imaginons qu'Adolphe va projeter tous ses souvenirs. La métaphore est claire : filmer Isabelle Adjani va donner lieu à une résurrection de cinéma.

Sur l'œuvre de Jacquot plane le fantôme du film de Truffaut. Le cinéaste savait bien qu'Isabelle Adjani dans cette histoire d'amour malheureux allait nécessairement raviver le souvenir de l'autre film et, au lieu de tenter de déjouer ce phénomène, *Adolphe* paraît le revendiquer. De nombreuses situations comme parfois même certaines compositions visuelles constituent des références intertextuelles appuyées par la présence nécessaire de l'actrice.

Cet héritage du film de Truffaut, Isabelle Adjani l'assume ici pleinement et apprend à en jouer. Pour preuve, son jeu moins passionné qui atteint la rétion autrefois désirée. Dans la création du personnage d'Ellénore, l'actrice semble faire confiance à son aura, c'est-à-dire, selon Edgar Morin, à la «signification et (...) l'expression immédiates, naturelles, de son visage et de son corps¹⁹». De plus, pendant la projection, le spectateur n'oublie jamais totalement qu'il est face à

Isabelle Adjani. Comme l'a analysé Yannick Lemarié, il «part du personnage pour revenir à *un moment ou à un autre* au comédien. Impossible pour lui d'ignorer le visage sous le masque. Impossible d'ignorer le masque sur le visage²⁰». Paradoxalement, ce phénomène participe à la création du personnage, à travers l'«articulation (...) d'«acteur - acté²¹» (...) comme les deux faces inséparables d'une réalité unique, placée sous le regard indispensable du spectateur²²». Autrement dit, les personnages qu'Isabelle Adjani a interprétés et les univers qu'elle a habités continuent à vivre à travers elle et Ellénore s'en nourrit forcément. Cette nouvelle héroïne prend vie en l'actrice à travers un simple mouvement, un regard, un battement de cils, ou bien encore le timbre de la voix.

Si Isabelle Adjani assure cette transmission, elle n'est pas un poids qui entrave sa liberté, mais est au contraire source de créativité. Elle atteint ainsi le statut d'acteur – auteur défini par Vincent Amiel :

(...) l'acteur-auteur, ce n'est évidemment pas celui à qui l'on doit seulement un personnage, mais celui qui, autour de ce dernier (ou par lui, ou contre lui) construit un univers propre ; c'est celui qui transforme le film, le plie à ses mesures, l'attire dans son propre système de références²³.

Adolphe sans Isabelle Adjani aurait été un tout autre film, non seulement dans la tonalité qu'aurait donné le jeu d'une autre interprète, mais dans la mise en scène même de Benoît Jacquot. De cette façon, si l'aura de l'actrice est en partie le résultat d'une transmission de la part des cinéastes précédents, Isabelle Adjani transmet l'univers des réalisateurs passés dans les films actuels. Grâce à sa présence dans *Adolphe*, c'est l'œuvre de Truffaut qui continue à vivre au cinéma.

Adolphe serait alors le film où Isabelle Adjani semble trouver comment assumer sa filiation d'actrice sans pour autant renoncer à son individualité artistique. La filiation ne peut être subie quand l'actrice décide de la revendiquer en la transmettant au réalisateur et au projet de son choix. Si une actrice peut être l'auteur de sa filmographie, son œuvre est tout de même déterminée par l'univers des cinéastes. Elle ne peut finalement se passer de leur collaboration dans l'interprétation. Cependant, l'œuvre du cinéaste est déterminée de la même façon par l'actrice, et pas uniquement par ce qu'elle transmet de son passé cinématographique. En ce sens, le cas d'Isabelle Adjani est exemplaire car elle n'est pas la créature de Truffaut. Si sa collaboration avec ce

réalisateur a été si remarquée, c'est sûrement parce que sa quête ne fait que recouper le même problème identitaire dont toute la filmographie de Truffaut est hantée. La démarche de l'actrice a apporté une force nouvelle à celle du cinéaste français. Après la transmission de la filiation, nous rencontrons la filiation de l'objet de cette même transmission. C'est lors de cet échange mystérieux et complexe avec les réalisateurs que l'actrice est créatrice. Le parcours d'Isabelle Adjani n'en serait finalement qu'un exemple si sa quête personnelle ne venait interroger ce rapport artistique et, par son exposition répétée, le rendre incontournable à notre regard.

NOTES

1. L. Guichard, «Entretien avec Isabelle Adjani», *Télérama*, n°2755, 30/10/2002, p. 36.
2. P. Lallemand, interview de Guillaume Durand, *Campus*, France 2, 24/10/2002.
3. A. Philippon, «Entretien avec Isabelle Adjani», *Cahiers du cinéma*, n° 347, 05/1983, p. 48.
4. Isabelle Adjani reconnut plus tard que le rapport au père «a souvent été LA donnée de beaucoup de mes choix». J-P. Lavoignat, «Les chemins de la liberté», *Studio Magazine*, n° 74, 05/1993, pp. 137-138.
5. F. Truffaut, *Correspondance*, Paris, Hatier, 1988, Collection «Cinq continents», p. 471. Truffaut décida d'interpréter cet officier sur le tournage et parla d'une «blague un peu triste». Cité in C. Le Berre, *François Truffaut au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 210.
6. *Cinématographe*, spécial François Truffaut, n°105, 12/1984. Cité in C. Le Berre, *op.cit.*, p. 210.
7. J-L. Douin, *Comédiennes d'aujourd'hui*, Paris, Lherminier, 1980, Collection «Le champ de la caméra», p. 30.
8. F. Truffaut, «Je ne connais pas Isabelle Adjani», *L'Express*, 3-9/03/1975, cité in D. Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, Paris, Editions du Chêne, 1985, pp. 145-146.
9. Truffaut parle d'un film «serré, claustrophobe, l'histoire d'un visage». Cité in C. Le Berre, *op.cit.*, p. 196.
10. M. Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, Collection «Essais», p. 37.
11. Sauf lors de deux courtes scènes où, grâce à des billets, Adèle tente d'envahir l'espace de Pinson.
12. G. Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, Collection «Poétique», p. 264 : «(...) ce terme qui indique à la fois la présence de l'auteur (réel ou fictif) et l'autorité souveraine de cette présence dans son œuvre».
13. De plus, le début de la citation a lieu en off, et ce n'est qu'au bout de quelques secondes qu'Adèle apparaît à l'écran, comme une dernière tentative échouée d'investir cet espace énonciatif extra-diégétique.
14. A. Butler, interview de Christian Defaye, *Gros plan*, «Adjani, profession comédienne», 1981.
15. Elle déclara : «Saura était distant, assez inhumain». Cité in C. Roques-Briscard, *La*

- passion d'Adjani*, Lausanne, Pierre-Marcel Favre, 1987, p. 148. «L'expérience avec Carlos Saura a été décevante et je préfère oublier ce film». Cité in C. Dureau, *Isabelle Adjani*, Paris, Editions Justine, 1987, p. 128.
16. A. Sánchez Vidal, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de ahorros de la Inmaculada, 1988, p. 177.
 17. A. Butler, *Emission*. cit.
 18. S. Toubiana, «Entretien avec Patrice Chéreau et Danièle Thompson», *Cahiers du cinéma*, n° 479-480, 05/1994, p. 19.
 19. E. Morin, *Les stars*, Paris, Editions du Seuil, 2001, Collection «Points», p. 113.
 20. Y. Lemarié, «Acteur, acté et forme», in J-L. Libois, S. Lucet (ed.), *Double jeu*, «L'acteur créateur», n°1, Caen, Presses universitaires, p. 27.
 21. Yannick Lemarié entend par «personnage acté», un «personnage mû par un acteur». *Ibid.*, p. 27.
 22. *Ibid.*, p. 27-28.
 23. V. Amiel, «Keaton, corps créateur», in J-L. Libois, S. Lucet (ed.), op.cit., pp. 119-124, p. 120. Nous soulignons.

BIBLIOGRAPHIE

Articles

- Guichard, Louis, «Entretien avec Isabelle Adjani», *Télérama*, n° 2755, 30/10/2002, pp. 34-38.
- Lavoignat, Jean-Pierre, «Les chemins de la liberté», *Studio Magazine*, n° 74, 05/1993, pp. 130-139.
- Philippon, Alain, «Entretien avec Isabelle Adjani», *Cahiers du cinéma*, n° 347, 05/1983, pp. 46-52.
- _____, «Entretien avec Patrice Chéreau et Danièle Thompson», *Cahiers du cinéma*, n° 479-480, 05/1994, pp. 12-19.

Emissions télévisées

- Butler, Annie, interview de Christian Defaye, *Gros plan*, «Adjani, profession comédienne», 1981.
- Lallemant, Philippe, interview de Guillaume Durand, *Campus*, France 2, 24/10/2002

Ouvrages

- Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, Collection «Essais».
- Douin, Jean-Luc, *Comédiennes d'aujourd'hui*, Paris, Lherminier, 1980, Collection «Le champ de la caméra».
- Dureau, Christian, *Isabelle Adjani*, Paris, Editions Justine, 1987.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, Collection «Poétique».
- Le Berre, Carole, *François Truffaut au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.
- Libois, Jean-Louis, Lucet, Sophie (ed.), *Double jeu*, «L'acteur créateur», n° 1, Caen, Presses universitaires, 2003.
- Morin, Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil, 2001, Collection «Points».
- Rabourdin, Dominique, *Truffaut par Truffaut*, Paris, Editions du Chêne, 1985.
- Roques-Briscard, Christian, *La passion d'Adjani*, Lausanne, Pierre-Marcel Favre, 1987.
- Sánchez Vidal, Agustín, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de ahorros de la Inmaculada, 1988.
- Truffaut, François, *Correspondance*, Paris, Hatier, 1988, Collection «Cinq continents».



LA FILIATION ET LA GÉNÉALOGIE FÉMININE

L'entre-deux mères

Eugénie ROMON

(Université Lille III)

Soledad Puértolas, qui écrit pour les adultes, a cependant dédié deux contes à chacun de ses fils. Il s'agit de «El recorrido de los animales» et «La sombra de una noche». Ces deux récits sont des textes initiatiques qui ont, malgré leur différence de ton et de thème, beaucoup de points communs et ils respectent les règles du conte de fée. Nous allons voir comment ces deux contes présentent des constantes de l'œuvre de Soledad Puértolas.

«La sombra de una noche» est le premier texte publié, dédié à l'aîné de ses fils, dont elle s'est inspirée pour son héros, Jacobo Studer. Il se situe dans un pays qu'elle a bien connu, la Norvège. Elle y raconte l'histoire d'un petit garçon de treize ans, qui a eu des problèmes au collège, et doit attendre son père pour parler de ce qui s'est passé. Celui-ci n'arrivant pas, le fils commence à s'inquiéter et décide de partir à sa recherche dans la nuit. L'aventure débute alors, Jacobo va se confronter au monde de la nuit, inconnu de lui. Il va s'armer de courage et devenir un héros pendant cette nuit, puisqu'il devra affronter seul le froid et ses peurs. Lors de cette sortie, il ne parvient pas à ses fins : il ne retrouve pas son père. Il rencontre pourtant deux adjuvants : Lucas, le serveur du «León de Oro», qui lui dit d'aller à «La Alcoba» et de demander à parler à Clara, qui l'informe du départ de son père avec les «falcons». Lors de cette première sortie nocturne, Jacobo pense à son ami Ismael -dont la mère est «médiu»- qui va lire les livres de magie et de spiritisme, en l'absence de son père qui le lui interdit, pour élucider ces mystères.

Après cette première aventure solitaire, les deux amis sortiront à nouveau dans la nuit pour enquêter sur les «falcons».

L'objectif de Soledad Puértolas est que son fils puisse s'identifier à ce personnage. La transmission est double : elle s'inspire de son fils pour créer son personnage ; la mère sert donc l'écrivain qui crée un personnage auquel le fils s'identifiera peut-être. L'écrivain transmet le texte à la mère et celle-ci au fils. Situer ce conte en Norvège permet à Soledad Puértolas de raconter à son fils un lieu qu'elle a connu alors qu'il n'était pas encore né. L'éloignement, l'imprécision de ce territoire permettent d'y situer un conte : sombre et froid, ce lieu renvoie presque toujours au monde de la nuit, territoire interdit aux enfants. Les personnages ont à entrer dans ce monde. La confrontation de mondes multiples est la constante du récit : le monde du collège s'oppose au monde de la maison, le monde du jour s'oppose à celui de la nuit, le monde de Jacobo au monde d'Ismael, ou encore le monde de Jacobo et d'Ismael à celui des «falcons» - le seul monde stable est celui de Jacobo. La traversée du fleuve matérialise le passage du monde routinier au monde de l'aventure. Le bois, récurrent dans les contes, est présent : pour accéder à l'«embarcadero viejo» il faut traverser un petit bois de pins. Ce conte est un apprentissage de la vie et une conquête de liberté pour Jacobo, mais la conquête a un goût amer puisque les découvertes sont frustrantes et perturbantes. Ce conte est peu conventionnel puisque la résolution de l'intrigue (savoir ce qui est arrivé au père de Jacobo ce soir-là et résoudre le mystère des «falcons») n'a lieu que bien plus tard, quand les deux amis se rencontrent par hasard à Vienne. Ismael résout seul le mystère en dérobant le rôle héroïque à Jacobo.

Le schéma narratif de l'œuvre fonctionne selon les normes de «la morphologie du conte» – mais si on observe chaque péripétie, la fin est toujours mystérieuse. Garder le récit ouvert est une caractéristique essentielle de l'œuvre de Soledad Puértolas. Elle ne veut pas imposer une fin, mais montrer qu'il y a autant d'histoires que d'individus. Tout dépend du point de vue de chacun. Ce conte est donc l'histoire de deux petits garçons. L'un, banal et rêveur, Jacobo, l'autre, plus inventif, Ismael. Pour Ismael, cette histoire est son premier succès, elle lui a permis de vérifier ses théories, de mener l'enquête, de résoudre une énigme. Ismael est l'usurpateur, qui devient le héros d'une aventure dont il n'aurait rien dû savoir. Il prend les décisions, élabore des plans, trouve des indices, déduit. Jacobo se limite à le suivre. Il faut souligner qu'Ismael, malgré

son rôle central dans l'action, est relégué par Soledad Puértolas au second plan : son personnage principal est Jacobo, parce qu'il est banal. La banalité, la routine passionnent Soledad Puértolas : elle ne veut pas écrire sur des personnages extraordinaires, mais sur des gens «sans qualité».

La démarche des deux personnages n'est pas celle des personnages de contes, mais celle de détectives : ils enquêtent sur le retard de Monsieur Studer, suivent la piste des hommes qui accompagnaient le père de Jacobo, les «falcons». Leur enquête est approfondie : ils vont sur les lieux de l'agression, sur la trace des criminels, recherchent un objet leur appartenant, afin que Madame Munch, la mère - médium (symbolique) d'Ismael, puisse les repérer. Ismael dit, sur un ton qui ressemble à une phrase de «polar», que sa mère : «Sabe que estoy metido en algo. Confío en que se mantenga callada¹». Ce recours est fréquent chez Soledad Puértolas : montrer l'héroïcité du quotidien, enquêter sur la banalité, les moments où le cœur bat plus vite dans un contexte qui pousse à se sentir héroïque. Tel est le cas des deux garçons qui rendent périlleuse une promenade d'une banalité déconcertante :

Llevaban armas en los bolsillos: una llave inglesa y un martillo, precaución que les hacía vivir aquel paseo aparentemente inofensivo por las calles de su ciudad como algo ciertamente peligroso².

La fin du texte est en demi-teinte puisqu'elle prouve à Jacobo que son père, lui non plus, n'a rien d'un héros : il s'est fait braquer par les «falcons». Jacobo choisit de mener une vie tranquille et voyage très peu. A Vienne, il confie cependant à Ismael : «Nunca me olvidaré de la noche que salí en busca de mi padre. (...) Para mí representó la oportunidad de convertirme en héroe³.»

Le narrateur nous a prévenus dès le début : Jacobo n'a pas l'étoffe d'un héros, c'est pourquoi il intrigue Soledad Puértolas, comme un petit garçon si rêveur qu'il n'a pas accès à de tels mystères :

¡Tantas veces (...) se había perdido en su propio interior para ser el protagonista de una historia que transcurría fuera de los límites del aula y del colegio⁴ (...)!

Jacobo vit ses aventures dans un monde onirique auquel lui seul accède. Sans besoin de reconnaissance extérieure, contrairement à Ismael, il est un voyageur imaginaire. Le conte a pourtant un heureux dénouement puisque chacun atteint ses objectifs :

-Jacobó obtient ce qu'il avait toujours désiré : communiquer avec son père. Être là quand son père rentre abattu crée entre eux un lien de complicité. Après cette aventure, Jacobó comprend son père : «se sentía mucho más cerca de él de lo que jamás se había sentido⁵.»

-Ismael, qui a résolu cette énigme, aura confiance en lui pour tenter de résoudre les problèmes mathématiques les plus compliqués.

Ce texte est donc un conte initiatique : chacun des personnages trouve sa voie. Soledad Puértolas a aussi placé dans ce récit l'une des principales caractéristiques de son écriture : l'importance des coïncidences dans la vie. Les deux amis se croisent à Vienne - alors que Jacobó ne voyage presque jamais-, loin du lieu de leur aventure, et décident de partager à nouveau quelques heures d'amitié, «sin cumplir los compromisos que les habían llevado a aquella ciudad⁶». Seule compte leur amitié. Soledad Puértolas résume ce conte en le qualifiant de «relato de aventuras, de amistad, de identidad⁷».

«El recorrido de los animales» a été écrit à la demande de son fils cadet. C'est un conte initiatique très particulier : son fils aimait beaucoup les animaux. Elle a donc écrit un conte avec des animaux, une sorte de fable ou de parabole, l'histoire d'un petit garçon de huit ans, Arturo, qui atteint l'âge de se soumettre au «recorrido». Cette épreuve qualifiée de : «costumbre muy extraña» est un rite de passage à réussir pour accéder à l'âge adulte. Pendant quatre ans, l'enfant peut se transformer en tout animal de son choix. Il choisit l'animal et peut le changer dès qu'il le souhaite. A la fin de l'expérience, l'enfant reprend une apparence humaine et se présente devant un tribunal qui le soumet à un interrogatoire. Le tribunal détermine si l'enfant va poursuivre sa vie sous la forme humaine ou animale. Ce conte est donc un questionnement sur l'identité humaine et une réflexion sur l'animalité : la question de fond est de savoir ce qui nous différencie de l'animal. Une occasion idéale, bien qu'irréelle : l'expérimentation par procuration permet de l'apprendre. Le conte se présente comme un témoignage sur une époque indéterminée : «poco tiempo después de que los humanos se hubieran erigido como dominadores de los animales y de la tierra en general⁸» et dans un lieu imprécis : «en uno de esos países que ya han desaparecido del mapa⁹». La véracité supposée du récit est une caractéristique propre au conte. Le lecteur est convié en tant qu'observateur à partager l'expérience d'Arturo pour pouvoir en tirer les leçons. Le héros du récit

semble avoir été l'un des derniers êtres humains à pouvoir la mener, c'est donc une chance que le conte soit parvenu jusqu'à nous pour en témoigner. Du moins, c'est ce que le conteur prétend. La littérature, en ouvrant des lignes de fuite nous transpose dans un devenir qui nous est étranger et nous transforme. Elle s'adresse au lecteur qui, de même qu'Arturo, doit résoudre un problème identitaire.

Soledad Puértolas a dit qu'en écrivant ce conte elle a essayé de : «explicarse el origen de la vida¹⁰». Ce conte renvoie aux origines, puisque le lecteur peut accéder à une expérience très archaïque, à une époque ignorée. C'est un apport de la mère à l'écrivain ; elle l'écrit parce que son fils Gustavo le lui a demandé. Elle explique cette interaction entre la mère et l'écrivain en disant : «Lo fui escribiendo mientras lo contaba o viceversa, y no es casual, desde luego, que me saliera un poco metafísico, filosófico y puede que algo didáctico¹¹.»

Quand on lit son roman intitulé *Si al atardecer llegara el mensajero*, on comprend pourquoi Soledad Puértolas déclare : «los cuentos, entendidos como metáforas de la vida, nos permiten vislumbrar eso que llamamos el misterio de la existencia¹².» Dans le conte¹³, qui décrit un monde au sein duquel un tribunal règne en maître, apparaissait le questionnement sur Dieu qui se prolongera dans le roman.

Soledad Puértolas est arrivée à l'écriture par le conte¹⁴ : malade, atteinte du typhus, elle a été en réclusion dans la maison de sa grand-mère à Pamplona. Toute la famille se relayait dans la chambre pour lui lire des récits. Un texte qui racontait l'histoire de la «gallina Petirroja» la passionnait, elle se mettait très en colère si le lecteur en oubliait ou en changeait un mot, car elle le connaissait par cœur. Après la maladie, elle ne marchait plus, mais elle déchiffrait tous les mots du livre qui lui avait tenu compagnie durant la quarantaine. Elle comprit que son imagination lui permettait d'inventer ses propres histoires et elle est devenue écrivain. La réclusion lui a ouvert les portes de l'imaginaire : «en esos primeros cuentos que leímos o que nos leyeron, está la clave de lo que nos empuja todavía, todas las razones de la literatura¹⁵.»

La famille a un rôle central dans l'œuvre de Soledad Puértolas puisqu'elle écrit sur le quotidien. Sa découverte de la littérature a eu lieu dans la maison familiale de Pamplona où sa famille venait lui rendre visite. Les lieux comptent beaucoup : Soledad Puértolas n'écrit que sur des lieux qu'elle connaît. Si la description géographique n'est pas très précise, elle veut connaître l'atmosphère des univers décrits. Elle parle

de lieux qui l'ont poussée vers la littérature ou qui ont poussé la littérature vers elle. Les lieux reliés à l'enfance induisent selon elle notre façon de voir et d'inventer la vie¹⁶. En écrivant pour ses fils, elle respecte cette affirmation selon laquelle :

L'enfant est une occasion qui est donnée aux adultes de questionner ce qu'ils souhaitent transmettre à ceux qui les suivent, d'interroger leur désir-même de transmettre. Il s'agit d'une utilisation possible et fréquente de l'enfant-alibi qui est le destinataire symbolique des contes et, c'est sa médiation qui crée l'adulte conteur et auditeur. L'enfant est le témoin et le garant de cette possibilité de l'adulte de naviguer entre alibi et vérité¹⁷.

Le questionnement sur l'existence humaine dans «El recorrido de los animales» ne concerne pas seulement un public d'enfants, mais l'enfant est le prétexte à l'écriture, et même sa source d'inspiration car son devenir est toujours en question. Ecrire est donc désir de transmettre, de partager et de faire réfléchir pour montrer encore et toujours que *La vida se mueve*¹⁸.

Travailler sur l'œuvre la plus récente de Soledad Puértolas : *Historia de un abrigo*, invite aussi à s'interroger sur la relation entre la littérature et la mère. Soledad Puértolas essaierait-elle, à travers ce livre, de retrouver sa mère, qui l'initiait à la littérature quand elles étaient en quarantaine, atteintes du typhus ? Elle lui avait transmis sa passion pour la littérature, ce qui l'avait incitée à écrire et elle avait pu être lue par cette mère qui lui avait appris à lire. Après avoir écrit *Con mi madre*, Soledad Puértolas cherchait-elle à remonter à cette origine ?

Dans *Historia de un abrigo*, l'intrigue semble simple : Mar a perdu sa mère et a du mal à faire son deuil. Elle repense soudain (dans la soudaineté fictive de la stratégie narrative) à un manteau que portait sa mère, et veut partir à sa recherche. À travers cette quête, qui s'apparente à celle des contes, Soledad Puértolas nous présente divers personnages féminins qui ont un lien avec la maternité ou avec la filiation, y compris avec une mère qui n'est pas forcément leur mère biologique. Ces femmes tissent des liens entre elles au fil du roman et ils finissent par en constituer la trame.

Le personnage de Palmira est significatif : fille de substitution, elle a reçu «el abrigo», l'objet qui manque à Mar qui ne revoit sa mère que dans ce manteau. Palmira est aussi la clé de l'énigme de l'«abrigo».

Mar part à la recherche du manteau et retrouve Palmira et le manteau. Pour Mar, posséder le manteau serait entrer dans le manteau «de peau» qui protégeait sa mère de l'extérieur – et dévoilait sa position sociale-, et ainsi la comprendre, la connaître, la retrouver. Mais la «fille» à qui Madame Campos a donné cet objet – si symbolique dans le roman - est Palmira. Palmira possède à peine un nom dont personne ne se souvient, mais elle est celle à qui l'on transmet (la mère de Mar et celle de Mimí lui ont donné des choses). Elle transmet à son tour aux autres des choses, qu'elle transforme et recrée dans son atelier de couture, comme un écrivain recrée les histoires des autres à partir des trames qu'ils lui fournissent.

Ce manteau est essentiel pour Mar : il a disparu, comme sa mère, mais, contrairement à celle-ci, dont la disparition reste à accepter, il est possible de le retrouver. La perte de cet objet et sa quête lui inspirent une trajectoire vitale.

Soledad Puértolas veut donc, à travers ce roman, parler de la perte et de son acceptation progressive. Cet «abrigo» retrouve sa signification polysémique¹⁹, pour être associé à un mot qui semble son antithèse : «historia». Dans *Historia de un abrigo*, ce manteau, banal de prime abord, une fois historicisé, devient le symbole d'une génération :

Muchas madres de clase media tuvieron un abrigo de astracán como éste y sus hijas nos negamos a heredarlo porque rechazábamos las pieles por varias razones²⁰.

Sa «recherche d'interlocuteur²¹», l'incite à s'adresser à toutes les filles de cette génération – peut-être mères aujourd'hui – qui ont perdu leur mère et avaient rejeté l'héritage d'un «abrigo de astracán». Le roman s'inscrit dans une réalité précise : cet objet apparemment anecdotique est symbolique ; il signifiait appartenir à une certaine classe et le porter était un signe d'ostentation, de surcroît il était très inconfortable. Il représente le poids idéologique d'une identification à un sexe et à une classe. Il était inconfortable, mais il fallait en posséder un : il était devenu si lourd, si pesant, dans le souvenir des filles, des «héritières», qu'elles le refusaient. Cet «abrigo» à la fois réel et métaphorique, générateur d'histoires, n'était pas si banal. Sa recherche mène à un constat : «En la vida ocurren a veces cosas extraordinarias. En la vida no todo es ordinario y previsible²². » Gloria le comprend, quand elle parle à un inconnu sur un banc, alors qu'elle est incapable de le faire avec son fils ; ou encore

Blanca, fascinée par une vieille dame folle – d’une folie pleine de sens-rencontrée à Venise.

Mar apprend à vivre sans le manteau – métaphore de sa mère, dont elle n’accepte pas la mort, comme Soledad Puértolas apprend à vivre sans sa mère. Le manteau-refuge laissé par sa mère à Soledad Puértolas est plus métaphorique puisqu’il s’agit de la littérature qui est ici conçue comme une mère qui initie l’enfant et l’adulte à la vie et constitue un lien qui dure après la mort. Le lecteur et l’écrivain empruntent cet «abrigo» polysémique. Seuls pour lire ou écrire, mais accompagnés de personnages créés. Par la fiction, ils sont moins seuls. Telle est la recherche, consciente ou non, du lecteur et aussi de l’auteur. La littérature est rencontre avec les morts et les vivants. Qui se tournait auparavant vers sa mère, ressent le besoin de dialoguer avec elle, de lui parler, et la littérature sert alors de substitut, de mère d’adoption. L’auteur vise à transmettre à l’autre une parole, un partage interrompu. Dans ce roman, Soledad Puértolas incite le lecteur à suivre ce trajet : «Ofrecerle al lector que se quedara con los fragmentos o que busque este hilo subterráneo que está aquí²³.»

Elle définit *Historia de un abrigo* comme sa vision du monde actuel, d’où l’aspect fragmentaire du roman, avec ses instantanés sur plusieurs personnages. Connaître quelqu’un est impossible et le deuil signifie accepter d’avoir perdu des moments de la vie d’autrui, ignorés pour toujours.

Le roman est construit comme un album photos : Monsieur Campos était photographe, son appartement est donc rempli de photos qui invitent à imaginer l’histoire des personnages. Un travail narratif s’opère sur le «développement», le «dévoilement», la saisie et la pose. La photo de couverture, d’une actrice française des années 1950, de la génération de la mère de Mar, prise par Cartier-Bresson a été choisie pour son manteau, et parce que sa protagoniste semble suggérer : «A lo mejor tengo una historia corriente, pero tengo cosas que contar²⁴.»

Elle invite à partager des moments comme ceux où nous regardons des photos parce que : «eso es lo que conocemos de las vidas de los demás, partes, trozos, fragmentos, incluso de las personas a quienes tenemos más cerca, las personas a quienes creemos conocer mejor²⁵.»

La question des «lieux communs» y est aussi centrale que la parole partagée ou non, la difficulté des mères à communiquer avec leurs enfants (Gloria/Japi), des filles à communiquer avec leurs mères (Mimí),

difficultés accrues par la routine. Madame Campos aimait donc parler librement avec Palmira (la concierge de son immeuble) en des moments de communication fortuite et le don de cet «abrigo de piel» est le signe de sa reconnaissance envers celle qui était à son écoute. Il lui était moins difficile de se «mettre à nu» (en ôtant «el abrigo de piel») face à une inconnue que face à ses filles.

Si les enfants ont tendance à demander des comptes à leurs parents²⁶, Palmira ne s'inscrit pas dans cette logique. Soledad Puértolas renvoie donc à la question de l'héritage : des choses positives nous sont transmises et des angoisses, comme la peur de ne pas «être à la hauteur» des situations imprévues (fréquentes dans le texte, lors de voyages). Madame Campos a donné son manteau d'astrakan à Palmira parce qu'elle la croyait en mesure d'en assumer le poids.

Soledad Puértolas se met à nu en se reflétant dans les manques, les angoisses, les recherches et les pertes de ses personnages, dans le miroir de la littérature, pour exister sans sa mère. Le titre de son œuvre précédente : *Con mi madre* l'y préparait. Elle lui rend hommage et montre comment, par l'écriture, elle remplit de vie une absence douloureuse. Elle engendre des mères fictionnelles et retrouve sa mère pendant un instant, un fragment de texte.

Bien des points communs existent entre les personnages fictionnels et l'entourage de leur auteur²⁷, car l'autobiographie dérive vers une création imaginaire, et la fiction contient une part d'autobiographie, désirée ou non. La propension à mentir n'est pas maîtrisable, pas plus que l'aptitude à dire une vérité unique sur nous-mêmes. Toute lecture est donc une enquête. L'essentiel est de mettre en mots des sensations ; les récits sont alors «nouveaux», comme l'indique l'étymologie du mot «nouvelle», toujours en passe d'être re-crées, re-créables : « La vida es un rompecabezas que recomponemos, reiventamos : nuestro presente reiventa nuestro pasado porque siempre estamos evolucionando²⁸. »

Réécrire le passé, Mar s'y emploie avec ce manteau et cette quête. Elle comprend que son souvenir est inventé²⁹ car elle ne trouve aucune photo qui coïncide avec son souvenir :

... ninguna con el abrigo, ninguna como la imagen que tiene Mar en la cabeza. Como si esa imagen fuera algo que Mar hubiera fabricado para sí. Una imagen que resulta tranquilizadora, una especie de símbolo. Su madre, protegida del frío y del mundo por la gruesa piel del abrigo, lista para salir a la calle.³⁰

Mar voit soudain qu'elle ne retrouve sur aucune photo cette image obsédante. Elle accepte la fiction de substitution, l'élaboration, imaginaire, d'une mère présente par *effet de récit*.

L'idée de la «fabrication» revient, comme pour les récits, et le manteau est alors comme une protection contre le monde extérieur, une barrière (sociale aussi) entre elle et les autres. Mar a inventé une image dont il n'existe nulle photo : le roman est une invention qui met en scène des protagonistes qui peuvent se dépouiller d'un manteau qui pèse et qui protège de la peur : «todo se transforma, todo cambia³¹».

Les questions que se pose l'être humain depuis son origine se retrouvent toujours dans cette mère qu'est devenue à son tour la littérature : son renouvellement sans fin et son auto-engendrement permettent d'apercevoir comment un scripteur le devient, comment il s'inscrit dans la chaîne narrative, brise et renoue le lien avec la position protégée et protectrice de lecteur, pour créer de l'écriture à son tour.

L'engendrement de la création exprime une volonté de partage avec l'autre, au prix d'un dialogue avec des inconnus. Les personnages de *Historia de un abrigo* en font l'expérience, soit par hasard (comme Gloria ou Blanca), soit par une lettre oubliée dans la *Bible* d'un hôtel, grâce à des stratagèmes narratifs repérables, codés et symboliques. Ces personnages sont disposés à saisir les moments qui pourront surgir et ils démontrent ainsi qu'ils savent que *La vida se mueve*.

La fiction s'opère dans l'écriture : malgré le désir de dire toute la vérité, il reste la subjectivité de celui qui parle (comme dans *Todos mienten*). Le pacte fictionnel du roman n'implique pas que tout y soit fictif, mais par nature «la» vérité lui échappe. Parler de soi révèle ce qui nous échappe, comme le montrent les personnages de *Historia de un abrigo*.

Le lecteur, à qui Soledad Puértolas a confié son roman, peut partir en quête, mener son enquête comme Mar dans le roman, et arriver à la conclusion que Palmira était digne de l'héritage de sa mère. Elle n'a pas vendu le manteau, elle apprécie la veste faite à partir de ce manteau. Par cette transformation, le roman passe de la métaphore à la parabole des talents, dont elle a fait bon usage. L'héritage est transformé en présent, comme les récits, toujours semblables, toujours nouveaux. Le manque demeure, pour que l'écriture existe. Comme l'explique Roland Barthes : «Ecrire c'est vouloir réécrire : je veux m'ajouter *activement* à ce qui est beau et cependant me manque, me *faut*³².»

En tant que mère (à travers ses contes) ou en tant que fille (à travers son roman), Soledad Puértolas poursuit sa quête de l'autre et partage son expérience grâce à la littérature. Il y a toujours un «presque rien», à peine visible, un fil qui se développe et «coud» à points serrés ou plus distants, des liens entre des personnages de récits en qui chacun peut se reconnaître jusqu'à déceler ce qui se perçoit peu à peu, se met à notre portée et devient, discrètement, repérable pour nous aider à savoir apprécier la vie qui nous est donnée à vivre.

NOTES

1. S. Puértolas, *La sombra de una noche*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1998, p. 74.
2. S. Puértolas, op.cit, p. 75.
3. S. Puértolas, op.cit, p. 106-107.
4. S. Puértolas, op.cit, p. 30.
5. S. Puértolas, op.cit, p. 113.
6. S. Puértolas, op.cit, p. 105.
7. S. Puértolas, op.cit, p. 9.
8. S. Puértolas, *El recorrido de los animales*, Valence, Pre-Textos Narrativa, 1996, p. 17.
9. S. Puértolas, op.cit, p. 17.
10. S. Puértolas, «La vida contada : El valor de los cuentos III», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, n°117, juin 1999.
11. S. Puértolas, «La vida contada : El valor de los cuentos III», op.cit.
12. S. Puértolas, «La vida contada : El valor de los cuentos III», op.cit.
13. Le conte n'a été publié qu'en 1996 pour cause de problèmes avec l'éditeur mais Soledad Puértolas l'a écrit en 1985.
14. C'est d'ailleurs sans doute pour cette raison que les textes qu'elle a dédiés exclusivement à l'un de ses fils sont des contes.
15. S. Puértolas, *El recorrido de los animales*, Valencia, Pre-Textos Narrativa, 1996, "Nota preliminar", p. 13
16. En effet, elle l'a expliqué le 24 août 2006 lors d'une «Velada a la fresca» à Es Mercadal (Menorca).
17. G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*.
18. Titre d'un recueil d'articles de Soledad Puértolas : S.Puértolas, *La vida se mueve*, Madrid, El País-Aguilar, 1995.
19. Ce mot peut en effet signifier : protection (contre le froid), manteau, vêtement chaud, endroit à l'abri du vent, abri ou encore aide, protection, refuge.
20. Entrevista por Carolina Isasi : «Soledad en las ciudades», revista *Chic*, agosto de 2005, p. 59.
21. Voir C. Martín Gaité et son ouvrage intitulé *La búsqueda de interlocutor*.
22. S. Puértolas, *Historia de un abrigo*, Barcelone, Anagrama, 2005, p.36.
23. Comme elle l'expliquait à la présentation qu'elle a faite de son roman à l'Institut Cervantes de Stockholm le 24 octobre 2005.

24. Comme elle l'expliquait à la présentation qu'elle a faite de son roman à l'Institut Cervantes de Stockholm le 24 octobre 2005.
25. S. Puértolas, *Historia de un abrigo*, op.cit, p. 236.
26. L'attitude d'Ignacio le prouve, quand il dit : «Naturalmente, ya no se puede hacer nada, no se le puede pedir esta mujer que devuelva los regalos. A fin de cuentas, fue la voluntad de mi madre. » (*Historia de un abrigo*, op.cit., p. 211).
27. Plusieurs caractéristiques sont récurrentes: le manteau d'astrakan (Madame Campos/ la mère de Soledad Puértolas), la passion pour la couture (Palmira/ la mère de Soledad Puértolas), la passion pour la natation (Mar/ Irene/ Soledad Puértolas/ la mère de Soledad Puértolas), l'amour des chiens (Blanca/ Soledad Puértolas), la sœur qui vit aux États-Unis (Eva/ Soledad Puértolas), la nécessité d'écrire pour dire son amour (Celia/Soledad Puértolas), etc...
28. Comme elle l'expliquait à la présentation qu'elle a faite de son roman à l'Institut Cervantes de Stockholm le 24 octobre 2005.
29. cf. E. Vila-Matas, *Recuerdos inventados*.
30. S. Puértolas, *Historia de un abrigo*, op.cit, p. 233.
31. S. Puértolas, *Historia de un abrigo*, op.cit, p. 236.
32. R. Barthes, *La préparation du roman I et II*, éditions du Seuil, novembre 2003, p. 189.

BIBLIOGRAPHIE:

- Puértolas, Soledad, *Todos mienten*, Barcelona, Anagrama, 1988.
Puértolas, Soledad, *La sombra de una noche*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1998.
Puértolas, Soledad, *El recorrido de los animales*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
Puértolas, Soledad, *Con mi madre*, Barcelona, Anagrama, 2001.
Puértolas, Soledad, *Historia de un abrigo*, Barcelona, Anagrama, 2005.
<http://www.soledadpuertolas.com>

Le complexe de «Perséter»

Béatrice RODRIGUEZ

(Université du Val de Marne - Paris XII)

Pour aborder «les femmes et la filiation», j'ai fait porter mon analyse sur des romans qui privilégient la figure de la mère morte. L'étude de la relation mère/fille devient ainsi une recherche des réapparitions de la mère disparue. Les personnages ou les personnages-narratrices, filles orphelines de mère, interrogent ainsi la généalogie féminine par défaut. Le point de départ est, en quelque sorte, une transmission directe impossible de la mère à la fille puisque la mère est donnée comme morte dans la diégèse. Quels effets produit dans l'écriture cette absence et quelles formes cette réapparition prend-elle? Je parcourrai ici quatre romans contemporains : *Nada* de Carmen Laforet (1945), *Primera Memoria* de Ana María Matute (1960), *Bella y Oscura* de Rosa Montero (1993) et *Sangre* de Mercedes Abad (2000) : c'est paradoxalement à partir d'une absence que le complexe de «Perséter» révèle l'inscription de la fille dans une filiation féminine. Je reviendrai sur la construction et l'élaboration de ce néologisme à partir du travail d'analyse en intratextualité de ces romans.

Au terme de l'analyse de la mise en place de la figure maternelle dans les romans que j'ai choisi d'étudier, ce que la psychanalyse nomme «régression» prend ici une valeur tout à fait productrice de sens : en effet, il s'agit de comprendre comment toutes ces œuvres, basées sur le retour des «mères mortes», produisent en réalité un discours que l'anthropologie structurale a identifié sans qu'il soit totalement intégré dans nos modes de pensée. La recherche du corps maternel fait naître de la culture, dans le double sens du terme : elle crée du lien entre ces univers romanesques féminins et elle produit des écritures qui apportent

des discours singuliers sur la féminité. La figure maternelle est une source intarissable de création et non un gouffre dans lequel viendrait se dissoudre un «je» tout conquérant. Le corps de la mère ne serait plus alors du côté de l'ineffable, mais bien au contraire du côté de la production de discours. Car le corps de la mère pour la fille signifie aussi un passé inscrit dans ce corps perdu, une mémoire à laquelle elle n'a pas accès et qui peut être synonyme de comportements normés et de limitations qu'il s'agit de retrouver pour tenter de les dépasser.

J'aimerais revenir à présent sur les étapes de l'élaboration de ce que j'ai nommé le complexe de «Perséter» dans ces fictions, en sachant que ce néologisme me sert davantage à décrire un processus d'écriture qu'à établir l'autre d'Œdipe, c'est-à-dire son double féminin.

La Hantise

L'idée de ce complexe m'est venue d'une phrase de l'anthropologue Françoise Héritier dans son ouvrage : *Les deux sœurs et leurs mères. Anthropologie de l'inceste*. Elle écrit dans le dernier chapitre intitulé «La culture hantée»:

A mes yeux, l'inceste fondamental, si fondamental qu'il ne peut être dit que de façon approchée dans les textes comme dans les comportements, est l'inceste mère/fille. Même substance, même forme, même sexe, même chair, même devenir, issues les unes des autres, *ad infinitum*, mères et filles vivent cette relation dans la connivence ou le rejet, l'amour ou la haine, toujours dans le tremblement. La relation la plus normale du monde est aussi celle qui peut revêtir les aspects les plus ambigus. (...) Ainsi, l'inceste du deuxième type, l'inceste des deux sœurs, ou de la fille et de la mère, fait l'objet d'une condamnation sociale, et en même temps, il hante notre culture dans la quotidienneté comme dans la trame romanesque des œuvres qu'elle engendre et qu'il nous faut apprendre à décrypter¹.

En prenant au pied de la lettre cette hantise à décrypter un inceste mère/fille d'une part et la notion d'inceste du «deuxième type»² d'autre part, je suis partie à la recherche des mères mortes dans mes fictions. C'est une citation du premier roman de Carmen Laforet qui a été emblématique de cette apparition de la mère morte dans le corps de la fille au moment où elle fait l'«expérience du miroir», c'est-à-dire où elle est censée se voir telle qu'elle est :

Me acerqué y el espectro se acercó conmigo. Al fin alcancé a ver mi propia cara desdibujada sobre el camisón de hilo. Un camisón de hilo – suave por el roce del tiempo – cargado de pesados encajes, que muchos años atrás había usado mi madre. Era una rareza estarme contemplando así, casi sin verme, con los ojos abiertos. Levanté la mano para tocarme las facciones, que parecían escapárseme, y allí surgieron unos dedos largos, más pálidos que el rostro, siguiendo la línea de las cejas, la nariz, las mejillas conformadas según la estructura de los huesos. De todas maneras, yo misma, Andrea, estaba viviendo entre las sombras y las pasiones que me rodeaban. A veces llegaba a dudarlo. (*Nada*, p. 198-199)

Lors de cette évocation de la présence dans le miroir d'Andrea et du spectre, l'effet fantastique naît d'un dédoublement, d'une présence de deux corps dans cette chemise de nuit qui, par contamination métonymique, évoque la présence du corps de la mère auprès de celui de la fille. Cette image, presque un instantané, du surgissement dans le texte du corps de la mère renvoie à cette expérience, à un «tremblement», que le lecteur perçoit de manière fugace au moment où Andrea prend conscience de son immersion dans le passé et dans l'histoire de la famille maternelle. La chemise de nuit, lourde de broderies, porte tout le poids de la mémoire en même temps que le passage du temps condense et évoque toute la tendresse maternelle disparue.

Andrea a fait ressurgir par la fiction – et en particulier par le recours à l'effet fantastique – la mère morte. Tout se passe donc comme si Andrea avait écrit pour l'Autre maternel, alors que son roman familial s'écrit au fil des pages. Après tout, Andrea écrit l'histoire de sa famille maternelle qui n'est qu'en partie seulement la sienne. L'écriture semble être le lieu de rencontre des figures parentales oubliées et qui pourtant inscrivent toutes ces orphelines dans une lignée.

Ainsi, un certain nombre de romans reprennent et amplifient ce motif que nous avons mis en évidence dans le roman de Carmen Laforet : une orpheline arrive dans la maison de l'aïeule et ceux qui y vivent ont «oublié» les mères ; l'écriture récupère ainsi les restes de ces figures oubliées pour écrire leurs histoires. Voilà une première matrice du roman familial que d'autres romans de femmes reprennent pour honorer la mémoire de leurs origines.

Nous retrouvons également dans *Primera Memoria* mais surtout dans *Bella y Oscura* cette présence / absence fugace du souvenir du corps maternel qui provoque, chez la narratrice, un même tremblement. *Bella y Oscura* raconte un épisode de l'enfance de la narratrice principale :

lorsqu'elle était petite fille et orpheline de mère, elle a vécu pendant un temps dans la maison de la grand-mère paternelle, Doña Bárbara, entourée de son oncle, Segundo, de sa femme, Amanda, et de leur fils, Chico ainsi que d'une naine, Airelai. À travers le regard de «Baba», la petite fille, c'est tout un «Quartier» (el «Barrio») qui prend vie. Très vite, au récit de sa vie vient se superposer le récit de l'histoire paternelle qui prend la forme d'une histoire policière : meurtres et personnages inquiétants dessinent alors la trame d'une histoire dans l'histoire. Le récit d'enfance se transforme en récit de l'attente du père, «Máximo, el Tigre», dans un univers où s'entrelacent combat fratricide et histoires d'argent. Pour cela, les figures féminines, et en particulier le personnage de la naine, Airelai, occupent une place centrale dans l'évolution du personnage narrateur.

La mère «réelle» de Baba apparaît très tôt dans la diégèse, à la séquence six. Elle arrive par les mots des autres lorsque Baba surprend une conversation entre son oncle et l'un de ses complices et elle apprend alors que sa mère a été victime d'un crime :

Y si la mujer de mi hermano murió, yo no tengo la culpa.

Entonces mi padre había estado casado, pensé con sorpresa; y fue una noticia que me molestó. Pero inmediatamente pareció descorrerse una gruesa cortina dentro de mi cabeza y el cuarto entero se iluminó con mi descubrimiento: esa mujer de la que hablaban, la muerta en el incendio, tenía que ser mi madre. Sentí en el rostro un golpe de calor, el aliento crepitante y goloso de las llamas. Me temblaron las piernas y caí al suelo. (*Bella y Oscura*, p. 38)

La découverte de l'existence passée de la mère, «la morte de l'incendie», révèle dans un premier temps la déception de la petite fille de n'être pas la seule à occuper une place dans le cœur du père. Mais dans un deuxième temps, le corps parle le souvenir maternel : tout se passe en effet comme si Baba habitait un instant le corps maternel pour sentir la chaleur de ces flammes anthropomorphes. La mort a pris la forme de cette «haleine» gourmande pour venir dévorer le corps maternel. Baba est dans un moment de saisissement et d'«illumination» mais elle vit aussi à ce moment un ravissement corporel par le corps maternel : emportée par les flammes, la mère a néanmoins été. L'évocation de cet incendie originaire fait figure de présage dans la diégèse : l'agonie de Doña Bárbara à la suite du «Grand Incendie» à la séquence dix-huit ne sera qu'une répétition de cette mort originaire, de même que la mort de la naine Airelai dans l'explosion de l'avion qui

devait emmener le père loin de la petite fille. Ce vide originaire gagne par conséquent celles qui deviennent des mères de substitution.

Si tout le roman est construit autour de l'attente du père et du rôle d'Airelai dans l'imaginaire enfantin, il n'en reste pas moins que, comme dans *Primera Memoria*, le souvenir enfoui et archaïque de la tendresse maternelle prend place à la toute fin du roman. C'est en effet au moment où Baba est reconnue par son père, à la séquence trente, que le souvenir de la mère réapparaît de manière fugace et nostalgique :

Se apagó y se encendió el sol y el universo crujió con gran estruendo en mi cabeza, recolocándose como se recoloca, con un doloroso tirón, un hueso dislocado. Vi rostros que no sabía que conocía, y una risa de dientes blancos que tintineaba en mi oreja. Habitaciones luminosas, una colcha de flores, una mano de mujer haciéndome cosquillas. Olí un olor tibio y único, el olor de los besos y el cobijo. Recordé por un instante que había sido feliz y volví a perder de inmediato ese recuerdo. (*Bella y Oscura*, p. 185)

La mère est une double métonymie : d'abord une «main de femme me faisant des chatouilles» et surtout une «odeur tiède et unique, l'odeur des baisers et du refuge». Ce souvenir fugace se manifeste de manière violente mais il est intimement lié à la métaphore de la lumière : le feu, le soleil, la chaleur ; bref, tout rappelle la métaphore du séjour utérin, renouant avec la formulation freudienne de la «nostalgie» du corps maternel tel qu'il est exprimé dans *Malaise dans la civilisation*³ :

A l'origine, l'écriture était le langage de l'absent, la maison d'habitation le substitut du corps maternel, cette toute première demeure dont la nostalgie persiste probablement toujours, où l'on était en sécurité et où l'on se sentait si bien.

Enfin, cette fusion/confusion de la mère morte et de la fille culmine avec *Sangre*⁴ le roman de Mercedes Abad où, comme dans *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité, la rencontre avec le corps maternel bouleverse l'ordre généalogique et l'ordre rationnel.

Retour au mythe

Après avoir retrouvé chez Ana María Matute, Rosa Montero et Mercedes Abad ce «tremblement», je suis revenue sur l'histoire des héroïnes tragiques pour voir s'il existait une figure de fille tragique pour

le nommer, Œdipe ayant servi à nommer le complexe éponyme, l'universel de la psychanalyse. C'est ainsi que ce complexe sert à son tour à nommer cet inceste dit du «premier type» par Françoise Héritier.

Freud avait trouvé dans la figure tragique du fils de Laïos et de Jocaste la représentation d'un invariant du désir humain et de la construction sexuée du sujet masculin : or, là aussi, ce héros est étroitement lié à la problématique de la transmission d'une faute paternelle dont le fils hérite sans le savoir et qu'il transmettra son tour à sa descendance. Marie Balmory dans son ouvrage, *Freud et la faute cachée du père*, revient sur la culpabilité du père Laïos dont le fils, Œdipe hérite à son insu. La question qui émerge ici est celle qui lie la transmission à la répétition et qui hante à son tour la problématique mère/fille, comme si la malédiction pour une fille consistait à n'avoir d'autre choix que de répéter l'histoire maternelle, «race⁵» maudite que celle des femmes dont toutes les tragédies témoignent. Dans la citation de Françoise Héritier, l'idée d'identité est soulignée du point de vue de la «mêmeté» et pourtant la notion de «tremblement» nous renvoie à une expérience active et non à une expérience subie et ignorée par celle qui la vit. Cette expérience de la rencontre des deux corps provoque de l'étrangeté et de l'altérité et n'est pas une expérience mimétique. Or, aucune des figures de fille tragique (Électre, Iphigénie, Antigone) ne peut nous fournir une représentation de cet inceste qui est décrit par Françoise Héritier et qui est à l'œuvre dans les romans que j'ai cités. Il n'y aurait par conséquent pas d'équivalent tragique, du côté féminin, de l'Œdipe et de l'inceste du premier type, si bien repéré par la psychanalyse et formalisé par l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss comme universel. Seule la figure d'Iphigénie pourrait en ce sens convenir pour représenter une union de la mère et de la fille, mais elle n'est pas satisfaisante dans la mesure où c'est finalement le deuil de la mère suite à la mort de la fille qui marque la trame «romanesque» de cette tragédie. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que ce soit l'autre fille de Clytemnestre, Électre⁶, qui ait été choisie dans un premier temps par la psychanalyse pour tenter de féminiser le complexe d'Œdipe. En effet, nous voyons comment le «complexe d'Électre» forgé par la psychanalyse pour en faire le symétrique de l'Œdipe ne répond pas, dans sa trame romanesque, à ce qui a été mis en évidence dans ces écritures⁷. Toutes les théories psychanalytiques qui ont fait suite à cette théorie proposée par Jung ont bien montré la non symétrie de ce scénario de l'inceste dans l'élaboration

de l'identité sexuée féminine⁸ : de fait, c'est une dimension homosexuée du mythe œdipien que Françoise Héritier réactive lorsqu'elle émet l'hypothèse que l'inceste du «deuxième type» serait finalement premier⁹.

Aussi, c'est dans un en deçà de la tragédie qu'il faut aller chercher la figure poétique qui parle cet «inceste du deuxième type» : à savoir, dans le mythe. Car c'est dans le mythe que «Perséter» prend forme.

Du côté des figures mythologiques, en effet, nous pouvons retrouver cette figure de mère et fille, séparées puis réunies à nouveau à l'issue du deuil impossible de la mère : c'est le couple de Déméter¹⁰ et de Perséphone. Rappelons brièvement ce mythe : Déméter, fille de Cronos – le Temps – et de Rhéa – la Terre –, est mariée à Zeus. La plupart des mythes relatifs à Déméter concernent la perte de sa fille Perséphone. Le drame de Déméter est d'avoir perdu sa fille, donnée par son mari Zeus, sans son accord, à son frère, Hadès, Dieu des enfers. Perséphone devient ainsi, malgré elle, l'épouse de son oncle maternel. Déméter entreprend alors de partir à la recherche de sa fille qui «poussa un cri vers sa mère, mais personne ne vint à son secours»¹¹. Après avoir frappé la Terre de sa malédiction et l'avoir rendue «stérile» pour exprimer son désarroi, Déméter accepte de répandre de nouveau les bienfaits sur la terre : Zeus lui a en effet promis de lui rendre sa fille à condition que celle-ci n'ait rien bu ni rien mangé pendant son séjour aux royaume des morts. Ayant transgressé cet ordre en mangeant un grain de grenade, Perséphone est condamnée à passer, selon les versions modernes du mythe, six mois de l'année au royaume des morts avec son époux Hadès. Sa mère passe avec elle les six restants, du printemps à l'été. Perséphone, c'est la princesse de l'été, passant l'hiver avec Hadès et le quittant au printemps. Son autre nom, Coré, signifie d'ailleurs «la Fille». Si le couple Déméter/Perséphone rappelle par le thème du deuil de la mère le couple Clytemnestre/Iphigénie, la différence majeure est que la fille mythique de Déméter ne meurt pas : tout se passe donc comme si l'écriture de nos romancières opérait un renversement du mythe.

C'est à présent la fille en deuil cyclique de la mère qui ne va cesser d'aller chercher la mère pour que l'écriture renaisse de ses cendres. Si la colère de Déméter est apaisée après le retour de sa fille et si la Terre retrouve de sa fertilité dans le mythe, dans nos romans la mort de la mère est la source de l'écriture de la fille qui la fait revenir dans et par l'écriture. C'est la mère qui revient auprès de sa fille en ce printemps de la création romanesque.

Perséphone avec Déméter : c'est ainsi qu'est né le néologisme pour imaginer une «Perséter», c'est-à-dire une fusion qui crée de l'altérité après le passage par la «même». Perséphone, en qui le nom de la mère s'inscrit pour donner naissance à ce troisième nom, «Perséter». Pour le dire autrement : c'est l'autre en soi, l'autre de soi, la même mais une autre, c'est-à-dire, la mère. Deux exemples de signifiants nous renverraient d'ailleurs à cette inscription dans les noms des filles, que les mères semblent avoir transmis malgré toute l'opacité qui les recouvre : c'est une façon d'éclairer, par exemple, cet étrange nom de la narratrice, Matia, dans *Primera Memoria* qui fait figure d'amalgame du nom de la mère dans la diégèse – «María Teresa» – mais aussi, peut-être, de l'écrivaine elle-même : María Matute. L'autre exemple apparaît avec Marina dans *Sangre*.

Le roman peut se lire comme un voyage à travers le temps du personnage de Marina qui décide de boire le sang de sa mère après qu'elle ait été victime d'un accident mortel. Marina est alors transportée dans les années 1930, lorsque sa mère était une enfant. À travers la fusion par le sang, Marina effectue une double régression : elle prend place dans un corps non seulement maternel mais encore infantile nommé Victoriña. Ce surprenant trio, fille/mère/mère-enfant est en réalité une unité. Ce trio prend une identité en accédant à une enveloppe corporelle unique : celle du corps de la mère enfant. Cette double régression permet aussi de parcourir le temps et l'Histoire : de revenir à un moment du passé, décisif dans l'élaboration de la future identité maternelle. La régression dans le corps maternel permet d'effectuer un voyage dans la mémoire et le corps maternels. C'est un corps étrange de fillette habitée par la conscience des deux femmes.

En effet, le sujet féminin qui écrit à la première personne naît dans le corps de Victoriña investi par cette double conscience de la mère, Victoria, et de la fille, Marina, mais ce corps n'est plus celui de la mère-enfant :

No sólo intuyo que me queda ya poco tiempo, sino que temo fatigar la mano de Victoria. Es cierto que hasta ahora ha sido una amunuense aplicada y que no ha dado el menor signo de cansancio – ¡larga vida tenga tu mano derecha, Victoria! –, pero sospecho que en cualquier momento podría desplomarse de sueño y dejarme en la estancada. (*Sangre*, p. 172)

Victoriña écrit donc laborieusement toute cette histoire afin de pouvoir laisser une trace écrite de cette double expérience : le récit du «roman

familial» de Marina dans un premier temps et le «roman familial» de Victoria dans un deuxième temps. Le «roman familial» de Marina n'est plus seulement la reconstruction imaginaire de la vie de sa mère et de toute la famille maternelle, il est celui de cette étrange Victoriña, lieu de rencontre et de fusion de la mère et de la fille. Il est extrêmement important de souligner que le retour à l'histoire passée de la mère de Marina n'a lieu que parce que Victoria a effectivement succombé à ses blessures : la mère est morte et c'est son deuil impossible qui fait naître la fiction du retour à la date de 1936. Ce nom, «Victoriña», serait alors l'inscription de celui de «Mari-na» ajouté à celui de Victoria, sa mère. Il est emblématique de la créature incestueuse hybride dont «Perséter» serait le nom.

La conséquence majeure de cette fusion/création consiste bel et bien à produire des effets inquiétants dans l'écriture, et les figures maternelles deviennent à leur tour des figures agrémentées de traits mythologiques.

Soulignons pour conclure notre propos que les rubriques «Déméter» et «Perséphone» manquent dans *Le Dictionnaire des mythes littéraires*¹² : revenant dans des rubriques aussi diverses que Dionysos, Médée, Méduse, Phèdre, Thésée, ce couple mythologique de mère et fille qui pourtant structure bien des récits que nous avons analysés est séparé, éclaté, dans cet archivage monumental de nos mythes littéraires. Ultime «caractère perceptible ou observable lié à un état ou à une évolution (le plus souvent morbide) qu'il permet de déceler¹³», ultime symptôme, donc, de l'invisibilité culturelle de ce couple mère/fille qui révèle à quel point cet inceste «fait l'objet d'une condamnation sociale» alors qu'«en même temps, il hante notre culture dans la quotidienneté comme dans la trame romanesque des œuvres que [la culture] engendre et qu'il nous faut apprendre à décrypter», pour reprendre les mots de Françoise Héritier.

Apprendre à décrypter le complexe de «Perséter», cette création hybride à laquelle l'«inceste du deuxième type» nous a conduits, me paraît être un enjeu majeur pour l'imaginaire féminin : ce complexe représente le tiers terme par lequel l'inceste du deuxième type mère/fille prend forme. Ces romans d'orphelines nous obligent à ce minutieux décryptage. Nous risquerions autrement d'ignorer et de perdre la portée poétique la relation mère/fille qu'ils explorent.

Le complexe de «Perséter» ne serait pas seulement un autre nom de

l'inceste mère/fille : il est la mise en évidence d'un complexe, c'est-à-dire d'un «ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscients. Un complexe se constitue à partir des relations interpersonnelles de l'histoire infantile et il peut structurer tous les niveaux psychologiques : émotions, attitudes, conduites adaptées.» En dernière instance, il apparaît dans le sujet féminin qui écrit son histoire et il prend forme dans l'après-coup de la lecture. La «transmission» au sens physique du terme est aussi la «propriété d'un corps qui laisse passer la lumière et la chaleur. Il s'oppose à la réflexion». Ainsi, la transmission des mères dans ces écritures révèle non plus une réflexion consciente mais bien un passage, fugace, et néanmoins perceptible de ce corps perdu pour toujours mais toujours fantasmé par la fille, devenue créatrice grâce à lui dans sa quête d'identité.

NOTES

1. F. Héritier, *Les deux sœurs et leur mère*, Paris, Odile Jacob, pp. 352-360.
2. F. Héritier, op.cit., p. 306 : «L'inceste du deuxième type affecte, plutôt qu'il n'unit, deux consanguins ou deux alliés par l'intermédiaire d'un partenaire sexuel.»
3. Sigmund Freud, *Malaise dans la Civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 39.
4. Nous avions eu l'occasion d'analyser la structure de ce roman dans le numéro de 2002 de la Revue *Iris*, Mère/Fille sous la direction de M. Ramond.
5. J'emprunte cette expression à N. Loraux.
6. J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Dictionnaire de la psychanalyse*, «Complexe d'Électre», p. 78 : «Terme utilisé par Jung comme synonyme du complexe d'Œdipe féminin, pour marquer l'existence d'une symétrie chez les deux sexes, mutatis mutandis, de l'attitude à l'égard des parents (...) Ce que Freud a montré des effets différents pour chaque sexe du complexe de castration, de l'importance pour la fille de l'attachement préœdipien à la mère, de la prévalence du phallus pour les deux sexes justifie son rejet du terme de complexe d'Électre qui présuppose une analogie entre la position de la fille et celle du garçon à l'égard de leurs parents ».
7. La théorie lacanienne qui a remis à jour l'importance de ce lien à la mère parle de «ravage» à propos de cette «hainamouration» de la fille pour la mère. Marie - Magdeleine Lessana dans son étude intitulée *Entre mère et fille : un ravage*, Paris, Fayard, 2000, Pluriel, Psychanalyse, le résume ainsi p. 10 : «La petite fille, puis la jeune femme (...) s'intéresse à ce qui l'attend «comme femme», à son «destin féminin» (...). Pourtant habiter un corps femelle et être dite «femme», dans quelque langue que ce soit, ne sont pas des abstractions. Qu'on aborde la question par la filiation (être mère), par l'alliance (être épouse), par le sexe (être amante), dans tous les cas, le discours mord sur le corps. (...) Que la fille se tourne vers sa mère, ou vers une autre femme, pour trouver les repères de ce qui l'attend, qu'elle

connaisse avec celle-ci une relation amoureuse torturante, passionnelle, minée par les reproches, qu'elle se sente trop ou mal aimée, qu'elle ait des curiosités sur les jouissances érotiques de sa mère comme énigmes auxquelles elle se mesure, qu'elle soit bouleversée par l'approche du corps féminin, lieu du désirable, obscène et fascinant, constitue peut-être ce dont le mot *ravage* fait écho.»

8. Cette différence est reprise et analysée par P- L. Assoun dans son ouvrage, *Freud et la femme*, Paris, Calmann - Lévy, 1993.
9. F. Héritier, op.cit., Introduction : «Nous verrons que l'inceste du deuxième type est conceptuellement à l'origine vraisemblablement de la prohibition de l'inceste tel que nous le connaissons, du premier type, et non l'inverse.» L'exemple d'Œdipe est repris p. 307 et suivantes.
10. N. Loraux reprend amplement cet exemple mythologique pour parler de la maternité endeuillée dans *Les mères en deuil*.
11. M. Grant et J. Hazel, *Dictionnaire de la mythologie*, Belgique, Marabout, 1975.p. 111.
12. «Déméter» est citée dans les rubriques sur «Bestiaire mythique», p. 221 ; «Dionysos antique», p. 439, «Dionysos, l'évolution du mythe littéraire», p. 454, «Iphigénie», p. 769, p. 775, «Ishtar», p. 776, «Médée», p. 980, «Méduse», p. 997, «Les Sirènes», p. 1237. «Perséphone», elle apparaît aux rubriques sur «Adonis», p. 27, p. 31, p. 32, «Découvertes», p. 409, «Dionysos», p. 447, «Méduse», p. 997, «Phèdre», p. 1100, «Les Sirènes dans l'Antiquité», p. 1237, «Thésée», p. 1313, p. 1315.
13. Dictionnaire *Petit Robert*.

BIBLIOGRAPHIE

- Abad, Mercedes, *Sangre*, Barcelona, Tusquets, 2000, Andanzas.
- Assoun, Paul-Laurent, *Freud et la femme*, Paris, Calmann - Lévy, 1993.
- Balmory, Marie, *L'homme aux statues. Freud et la faute cachée du père*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1979.
- Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.
- Freud, Sigmund, *Malaise dans la Civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971
- Héritier, Françoise, *Les deux sœurs et leurs mères. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1997, «Opus».
- Grant, Michael, Hazel, John, *Dictionnaire de la mythologie*, Belgique, Marabout, 1975.
- Laforet, Carmen, *Nada* [1945], Barcelona, Ediciones Destino, 2004, «Clásicos Contemporáneos Comentados».
- Laplanche, Jean, Pontalis, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967], Paris, PUF, 1998, «Quadrige».
- Lessana, Marie-Magdeleine, *Entre mère et fille : un ravage*, Paris, Fayard, 2000, Pluriel, Psychanalyse.
- Loraux, Nicole, *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990, «Librairie du XXe siècle».
- Matute, Ana María, *Primera Memoria* [1960], Barcelona, Ediciones Destino, 1996, «Clásicos Contemporáneos Comentados».

Montero, Rosa, *Bella y Oscura* [1993], Barcelona, Seix Barral, 1997.

Ramond, Michèle, (ed.), *Mère/Fille*, IRIS 2002, Montpellier, Service des Publications,
Université Montpellier III.

La filiation, une invitation au mensonge *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité

Francis MARTINEZ

(Toulouse)

*Lo raro es vivir*¹ de Carmen Martín Gaité est un exemple éclatant des narrations que Béatrice Rodriguez² aurait pu intégrer dans le corpus de romans des orphelines pour y reconnaître son complexe de «Perséer». Au départ, il y a la mère morte et la signature d'un pacte fou, celui de la substitution de la mère par la fille aux yeux du grand-père maternel qui vit ses derniers jours dans un hospice de la banlieue madrilène. *Lo raro es vivir* est une auto-fiction assumée par une première personne, Agueda Soler, qui narre la fusion à la figure maternelle, Agueda Luengo. Ici, «le couple maudit» semble si bien s'auto-identifier, s'auto-confondre et s'auto-engendrer qu'il porte non seulement le même prénom, Agueda, mais qu'encore la ressemblance physique et vocale autorise une assimilation/confusion des deux figures filiales : «Estoy asombrado de lo que se parece a su madre³.» dit le médecin qui pose les conditions du pacte inaugural.

Il est également troublant de voir comment ces romans des orphelines maternelles rejouent, comme dans des miroirs, les mêmes scènes de la fusion fille/mère dans une desquelles la fille, portant un vêtement qui a appartenu à la mère, se regarde dans un miroir et s'auto-identifie à la figure maternelle morte. Béatrice Rodriguez le signalait dans *Nada* de Carmen Laforet à travers l'épisode de la chemise de nuit que la mère avait longtemps portée, «el camisón de hilo»; c'est le cas également, du personnage féminin de Soledad Puértolas dans *Historia de un abrigo* qu'Eugénie Romon⁴ analyse dans son article. Dans *Lo raro es vivir*,

c'est un ensemble bleu en soie que la mère appréciait. Agueda fille le fait rétrécir et le portera, avec les bijoux maternels, dans la scène finale d'assimilation / fusion / confusion à la mère lors de la visite au grand-père. Cet ensemble bleu lui confère, tardivement dans la fiction, un statut de vrai personnage : «Es que de pronto me encuentro ante alguien que no se esconde, que va al bulto de las cosas, ante una persona de verdad⁵.»

L'auto-fiction assumée par une première personne du singulier, «yo», Agueda Soler, semble donc fonctionner comme une narration impulsée par la figure maternelle morte, qui narre l'expérience de la fusion à la mère, jusqu'à se substituer à elle. C'est une narration qui s'auto-construit en même temps qu'elle s'écrit, c'est dans et par l'écriture que s'opère une nouvelle filiation qui invoque le personnage de la mère avant et afin de devenir mère à son tour, (Agueda Soler est mère à la fin dans l'épilogue), à moins que l'écriture ne soit elle-même mère.

A la relecture de la fiction, le thème du mensonge m'a semblé être un des axes essentiels du roman que mes observations d'il y a maintenant une dizaine d'années n'avaient pas privilégiées. Les termes «Filiations» et «Transmissions» dépassant l'aspect généalogique, je me suis intéressé aux transmissions de *Lo raro es vivir*, étrangement contaminées par le mensonge : la fiction ou auto-fiction qui donne l'illusion du réel parce qu'elle raconte une histoire «réellement» vécue, yo Agueda Soler narrant la substitution de la mère, ne peut-elle pas être considérée comme mensonge ? La filiation créatrice qu'est l'écriture, cette mise en abîme d'un personnage écrivant son histoire doublée de celle d'une écrivaine, Carmen Martín Gaité, écrivant l'histoire de son personnage, ne peuvent-elles pas également s'apparenter à du mensonge ?

Il en résulte une constellation de thèmes et de structures qui nous permettent de lire ce roman en lien étroit avec le mensonge.

L'un des éléments constitutifs du récit, le temps, désobéit aussi à une chronologie événementielle stricte et logique pour s'insinuer dans des méandres atemporels, mensongers ou insignifiants qui rythment la relation mère / fille : «... la mentira y el deterioro se suelen colar a través de los adverbios de tiempo⁶.» affirme Agueda fille. Plus tôt, évoquant la mort de la mère, la narratrice dit :

En mi aceptación de su muerte no entraban ni la idea de una desaparición total ni cálculos del tiempo transcurrido desde la tarde en que me dieron la noticia – ¿ dos meses?, ¿ tres? –, y qué más daba eso...⁷

-Mentira/mensonge est également la figure paternelle dont la première apparition dans le récit se trouve dans le chapitre 2 intitulé, curieusement, «Primeras mentiras». Il s'agira des premiers mensonges de la narratrice et plus tard, de ceux du père. Lors d'une déambulation nocturne de Agueda de retour de chez son père dans les alentours de Madrid, elle prend en flagrant délit de tromperie ce dernier et l'incite à mentir à la fille que celui-ci vient de quitter : «Si no quieres confesarle que tienes una hija de mi tamaño, dile que se trata de una automovilista perdida. Las dos cosas son verdad⁸.». A cette réplique, le père répond : «En fin... Hay días de prueba -dijo, ya sin tapujos, como un niño pillado en mentira».

-Mentira/mensonge est aussi la filiation narratrice qui contamine les personnages et les espaces fictionnels autour du personnage narrateur de Agueda Soler. La divagation métaphorique du chapitre 3, «Bajada al bosque», évoquant la fuite du réel, du prévisible et reliant la figure maternelle au pouvoir de la création métaphorique que constitue l'écriture, confirmerait la même propension de la narration au mensonge. En effet, l'expression «bajar al bosque», d'après la narratrice, évoque la contagion du réel par le pouvoir métaphorique, maternel et mensonger des mots :

«bajar al bosque», quería recordar cuándo había vislumbrado su poder de metáfora, qué había ocurrido para que lo entendiera, «es algo que se propaga a otras cosas» dijo mi madre, «que las contagia ; el bosque se te puede meter por dentro, o una habitación, y ves árboles donde no los hay».⁹

Dans ce même chapitre, le thème de la filiation naturelle ou celui de la maternité est, de plus, évoqué avec une ironie mordante face à celui de la filiation créatrice et maternelle qu'est l'écriture. D'abord dans le métro, à la vue d'une mère et de son enfant, Agueda dit : «Me incliné hacia su oído, le dije bajito «me-tá-fo-ra» y se puso a manotear muy contento, mientras se debatía aprisionado en aquel regazo consabido y hostil¹⁰.»

Ensuite, lors d'un dialogue ironique entre Agueda et un ami de fortune qui n'occulte pas les vicissitudes de la reproduction et de ses conséquences néfastes :

A mí me pasa con uno que tengo perdido por ahí. Es que es un palo, por mucho que digas «allá se las apañen», por lejos que estén, los enanos siguen vivos y pidiendo coca-colas, eso no tiene vuelta de hoja¹¹.

L'écriture, par son pouvoir métaphorique, semble donc bien fonctionner comme filiation intellectuelle, créative et artistique et surpasser le pouvoir créateur maternel de la filiation naturelle ou généalogique, bafoué avec ironie et dérision.

Le personnage de Agueda/fille porterait bien le sceau du mensonge filial, métaphorique et maternel. Les conversations téléphoniques entre elle et son compagnon, Tomás, sont prétextes à de nouvelles transgressions du réel. Ainsi un cauchemar de Agueda se transforme en mensonge : «Cuando colgué el teléfono, me di cuenta con pasmo de las dos mentiras tan gordas que le había metido a Tomás sin ton ni son¹².» Elle demande, d'ailleurs, à son compagnon dans un chapitre ultérieur : «¿Verdad que cuando nos conocimos te gusté porque divagaba y cosía la verdad con hilos de mentira ?¹³»

-Mentira/mensonge est encore la filiation intellectuelle que constitue le travail de recherche de Doctorat effectué par Agueda/fille à propos d'un aventurier du XVIII^e siècle, Don Luis Vidal y Villalba et son prétendu serviteur. Les deux personnages se révèlent être de fieffés menteurs :

Está claro que ambos mienten.

Por de pronto, en los interrogatorios de la cárcel, ni Vidal ni un criado suyo parecían decir palabra de verdad.¹⁴

Il s'agit ici de mensonges qui entravent la recherche de la vérité historique, «lo malo luego es atar cabos para ir adivinando lo que pasó de verdad», autant qu'ils contaminent le discours du personnage-narrateur :

Porque oye, no sé si me lo habrá pegado Don Luis, pero últimamente miento mucho, casi sin darme cuenta, y a veces por tonterías, que es lo peor. Me pregunto cuándo empecé a mentir. De pequeña no mentía nunca.¹⁵

-Mentira/mensonge est la substitution/fusion de la mère Agueda Luengo par la fille Agueda Soler imposée au grand-père, qui, lui aussi, feint. La scène finale dans laquelle a lieu la rencontre mensongère entre mère et père, (puisqu'il s'agit en fait de la petite fille et de son grand-père), semble tout autant ancrer le patriarcat dans le leurre :

Me había atrevido a mirarle y vi que sonreía. Es difícil engañar a un lobo de la misma camada. Tampoco él me engañaba a mí haciéndose el loco. Y cuando empezó

a resumirme brevemente la lección en que me había visto pez, supe que no estaba hablando con Agueda Luengo, ahora sí que no, aunque fingiera hacerlo¹⁶.

La filiation créatrice qu'est l'écriture, celle qui prend en charge la narration de la filiation généalogique, (cette formidable mise en abîme mensongère), l'histoire de Agueda Soler/fille qui se substitue à la mère, Agueda Luengo dans et par le récit narré, semble donc bien une filiation intimement contaminée par le mensonge.

Revenons au thème de la filiation naturelle et à celui de la maternité pour nous intéresser à la première image de la filiation que nous offre la fiction. On la trouve dès le chapitre 1 qui scelle le pacte fou de la substitution. Lors de l'arrivée de Agueda Soler à l'hospice dans lequel son grand-père vit ses derniers jours, la narratrice est saisie, au dessus de la porte d'entrée, par une statue de la Vierge qui tient son enfant dans ses bras :

...una Virgen del Perpetuo Socorro de regular tamaño con su actitud hierática de icono y los ojos en punto muerto mientras sostiene sin ganas al niño de cabeza ladeada que parece un espárrago, mal nutridos los dos, ella con casquete ; casi todas las vírgenes del mundo agarran los dedos de su niño como por cumplir y se les trasluce una sonrisa aprensiva, a saber lo que me espera después de que me pinten este retrato y descuelguen los ángeles de adorno, tendré que aguantar al mismo tiempo la maternidad y la leyenda.¹⁷

C'est à cette figure malicieuse et humoristique de la Mère des mères, tournée en dérision et dépréciée, que nous convie la première image de la filiation à laquelle vient répondre, comme dans un miroir, l'image de la mère de la fiction, Agueda Luengo, dans la scène de l'évanouissement que provoque chez Agueda Soler la compréhension du pacte de substitution :

Se inclinaba hacia ella y le tendía un pañuelo blanco para que se secara los ojos, de los que brotaban lágrimas de cristal como las que bañan el rostro de las Dolorosas.¹⁸

Sous le regard bien peu maternel de cette vierge du Bon - Secours, de cette Mère des mères, sera également scellé le pacte fou de la fusion / substitution par l'écriture d'une lettre adressée au grand-père et signée mensongèrement du nom de «Tu hija» : «...y en un buzón pintado de

verde que se destacaba a la derecha bajo la Virgen del Perpetuo Socorro, eché el doble mensaje¹⁹.»

La filiation naturelle ou généalogique est donc soumise à ironie ou à dérision (nous avons parlé de filiation créatrice), prétexte à une mise en abîme par sa réécriture. La filiation créatrice qu'est la reconstruction du passé, du souvenir, de la mémoire dans et par le leurre de l'écriture auto-fictionnelle, distord de plus, les éléments pseudo réels de la fiction (l'enfance ou la narration de la substitution de la mère) créant ainsi des confusions, des leurre, des mensonges. Agueda Soler, l'instance narratrice, s'emploie à cette tâche dans la reconstruction du souvenir, (la mère et sa substitution), cette pseudo – réalité qui est une «vérité cousue de fils de mensonge».

La confusion des réalités vécues de façon fictionnelle par Agueda Soler semble être un thème essentiel de *Lo raro es vivir*. Elle suggère non seulement la personnalité chaotique du personnage narrateur mais également la volonté de la narratrice qui se heurte à la difficulté d'invocation du souvenir de la mère dans et par l'écriture, qui peine à reconstruire, en les ressuscitant, les souvenirs et la mémoire de la mère. La négation de la filiation naturelle ou généalogique, sa mise en dérision, la négation puis l'acceptation et la réalisation de la substitution ou fusion à la mère, n'existeront, ne prendront corps, que dans et par l'artifice de la littérature. Carmen Martín Gaité, pour qui l'art de bien raconter les choses est si cher, nous invite à une mise en abîme littéraire, à une récréation ou à une invocation des réalités fictionnelles que, pour l'instant, la narration d'Agueda Soler, par contamination, feint de confondre. C'est, en tout cas, un bel hommage que rend ici l'auteure à la littérature.

Parmi ces confusions ou contaminations des réalités fictionnelles relatives à la filiation, la première concerne la figure paternelle.

La similitude d'espaces est troublante, entre la ville de Las Rozas, le lieu où vit le père d'Agueda Soler dans la proche banlieue madrilène (sa première évocation est donnée dans le chapitre 2, Primeras mentiras, p. 27) et un fait historique concernant l'aventurier mensonger du XVIII^e siècle, objet de recherches doctorales de la part de la narratrice. Las Rozas est mentionnée dans une recherche réalisée aux archives par la narratrice, associé à la date du 13 juin 1785. La similitude spatiale, à défaut d'être temporelle, amène Agueda Soler à assimiler les deux temps et espaces lors d'une visite impromptue chez son père :

Estaba llegando a Las Rozas y los carteles de Leroy Merlín, materiales de construcción, Europol y Campsa me mareaban al superponerse falazmente sobre otro cuadro cuyo escenario había sido el mismo, aquella partida de caballería escoltando a un reo de costado que dijo llamarse don Luis Vidal y Villalba, y al que acababa de dejar con grillos en los pies y delirando en la cocina de mi casa²⁰.

Le récit utilise la même contagion ou contamination des réalités fictionnelles afin d'évoquer le thème de la mort de la mère. Ainsi les personnages de Vidal y Villalba et celui de la mère sont associés dans une évocation nostalgique du passé et de la vie de ceux qui ne sont plus :

Lo que más me extrañaba era haberme acostumbrado tan pronto a pensar en mi madre como en alguien que nunca más pasaría calor en verano ni se asomaría de noche a mirar las azoteas de Madrid, tan perteneciente al pasado como Vidal y Villalba²¹.

L'écriture devient poétique grâce aux associations métaphoriques ou métonymiques propres aux différentes réalités fictionnelles. Elle est encore liée au personnage de la mère puisque la narration l'associe, au moins à deux reprises, à une créatrice de langage. Agueda Luengo crée des néologismes comme le verbe «ninfras» : «una palabra de las muchas que inventaba ella²²», ou encore des expressions antinómicas et métaphoriques que le récit auto-fictionnel de Agueda Soler se réapproprie :

«Ismael, no tomes más indecisiones por hoy». Solía decirlo ella (...) No quería hurgar en las fechas, pero aquella frase que salía a flote como un ahogado me llevó a «tomar la indecisión» de visitar a mi padre el día siguiente²³.

L'expression paradoxale donne lieu à un passage plus poétique et à une nouvelle mise en abîme après que Agueda Soler eut «pris l'indécision» de rendre visite à son père à Las Rozas et que, lors de la déambulation du retour vers Madrid, elle écrit sur un carnet qu'elle appelle «Excrecencias», un passage poétique dicté par une voix mystérieusement intérieure :

El regreso con su correspondiente extravío por calles, rotondas sin señalizar y descampados a oscuras convirtió en leve el peso de la melancolía, al echarle encima el de la repetición como condena, otra vez dando vueltas, siempre igual, perdida sin saber por qué hago lo que hago, tomando indecisiones, qué pesadilla. ¿ Cuándo despertaré ? «Cuando la ciudad sea murmullo de cenizas cociéndose allá abajo y

vengan limpios todos los arroyos.» ¿ Quién había dicho eso dentro de mí ? No recordaba que fuera fragmento de ningún poema conocido, pero me gustaba, así que me detuve, encendí el intermitente y lo apunté en una agenda que saqué de la maleta de prestidigitador, en una zona que título «EXCRECENCIAS»²⁴.

C'est à ce style d'indécisions abyssales auxquelles nous convie l'écriture de Carmen Martín Gaité. Les clins d'oeil, les hommages à l'écriture, à la littérature et plus généralement à la création artistique, au cinéma ou à la peinture, sont récurrents dans le récit, créant de nouvelles mises en abîme. Ainsi Agueda Soler lit-elle un article concernant son «héros» menteur, Vidal y Villalba, assise sur un banc de la Plaza de España face aux statues de don Quijote et Sancho, après avoir hésité à aller au cinéma. Cet article lui face à un emblème de la littérature l'aide à recomposer la trame des histoires enchevêtrées : «Era como el cañamazo para bordar los demás asuntos dispersos»²⁵.

Le chapitre 14, «Semillas volanderas», est un hommage métaphorique à la culture du passé, des souvenirs et de la mémoire qu'est l'écriture et au rôle de son jardinier, l'écrivain. On y lit : «Hay quien no se fía de la literatura, claro, pero yo lo veo una equivocación»²⁶.

Le mensonge – sur les prétendues causes inconnues de la mort de la mère – raconté à Moisés, une connaissance, un soir d'errance dans le bar de ce dernier, évoque chez notre narratrice une scène de cinéma ou encore la rédaction d'un roman policier :

La palabra verdad se quedó flotando como una nube deshilachada sobre las botellas alineadas al otro lado de la barra, viajó luego a nimbar las cabezas de Clark Gable y Vivien Leigh, serpenteó pegada al techo, el local mismo ya no era verdad.

- ¿ Qué has querido decir ? - insistió Moisés, en vista de mi silencio.

- No sé, estoy muy aturdida. De momento, todo son sospechas. Se ha abierto una investigación policiaca»²⁷.

Rosario Tena, enfin, la jeune professeure d'histoire de l'art, amie de la mère, établit un parallèle entre le mouvement artistique pictural du Trecento italien (Orcagna, Giotto et Ambrogio Lorenzetti) et *La divine comédie* de Dante qui «estimula la comprensión de lo caótico»²⁸ et invitent à «salir del mal por las mismas escaleras del mal»²⁹. Les thèmes chers à l'écriture de Carmen Martín Gaité se retrouvent ici intimement enchevêtrés : le cinéma, la peinture, l'écriture dans son aspect duel, la fiction mais aussi l'écriture analytique à laquelle l'auteure elle-même nous a habitués à travers son questionnement sur la narration. Dans *La*

búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, l'auteure écrit à propos de l'essence de toute narration :

Cuando vivimos, las cosas nos pasan ; pero cuando contamos, las hacemos pasar ; y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea de los acontecimientos o emociones a que alude. No se trata pues, solamente del deseo de prolongar por algún tiempo las vivencias demasiado efímeras, trascendiendo su mero producirse, sino de hacerlas durar en otro terreno y de otra manera : se trata en suma de transformarlas³⁰.

Lo raro es vivir est cette difficile transformation artistique de l'invocation de la mère qui se transforme et se construit au rythme du leurre de son auto-écriture dont la source de création est la mère. L'exergue de *Irse de casa*³¹, l'une des dernières fictions de l'auteure, ultérieure à *Lo raro es vivir*, évoquait métaphoriquement le délicat labeur de la création artistique qu'est la littérature :

Un tapiz consta de tantos hilos que no puedo resignarme a seguir uno solo ; mi enredo proviene de que una historia está hecha de muchas historias.
Y no todas puedo contarlas.
Clarice Lispector, *Felicidad clandestina*.

Comment dès lors, ne pas penser à «la vérité cousue de fils de mensonge» de Agueda Soler, à ses narrations contaminées et contaminantes ? La plus intimement liée à l'image filiale maternelle est celle de la recherche en archive sur le protagoniste qui fait l'objet de la thèse de Doctorat du personnage narrateur. Elle est l'objet d'une récupération de la mémoire comme celle de l'élaboration fictionnelle qu'est l'écriture de la narratrice. L'histoire de Vidal y Villalba est emblématique de la narration de la substitution de la mère, en ce qu'elle est doublement mensongère, (le personnage, nous l'avons dit, est aussi menteur) mais encore en ce qu'elle est prétexte à une nouvelle contamination des différents éléments fictionnels du récit : «¿ Será posible? – me dije. Estoy tan loca como él, todo se contagia. ¡ Voy a acabar como Vidal y Villalba³² !».

Ce que dit, à mon sens, la difficulté et le trouble de Agueda face à son personnage historique, c'est le délicat labeur de l'invocation de la mère dont le récit est la reconstruction. La similarité entre les deux champs fictionnels est d'autant plus flagrante que l'effort de reconstruction du passé, l'écriture de la thèse de Doctorat, certes semée d'embûches et de

mensonges de Vidal y Villalba, est la seule réalité fictionnelle qui échappe au mensonge :

(...) se trataba de contar cosas más o menos descabadas de un señor mentiroso pero que no era un invento mío, atención a eso, sino alguien que había vivido de verdad, y las vidas van siempre en borrador, tal que así las padecemos, nunca da tiempo a pasarlas en limpio ; la ventaja de aquélla es que a mí no me clavaba los dientes, podía adornarla incluso con comentarios de por qué me había ido interesando por ella, no me obligaba a mentir³³.

L'écriture, qu'elle soit fictionnelle comme dans le cas du leurre auto-fictionnel qu'est *Lo raro es vivir*, ou qu'elle soit encore écriture de recherches doctorales et analytiques, est une reconstruction de la mémoire des deux personnages morts (la mère et Vidal y Villalba) que le récit associe dans leurs similitudes.

Dans cette reconstruction et transformation de la mémoire que le récit nomme mensonge, le sujet auto – fictionnel dans son délicat et artistique labeur de recreation des morts, est aussi un sujet en quête d'identité qui cherche des clefs à l'absurdité de l'existence. Cette identité passe par la fusion à la mère pour que s'élabore l'écriture qui est un nouveau sujet, une nouvelle mère. L'écriture et son corollaire, le miroir, cette distanciation introspective qui permet la transformation ou le mensonge, assimile et confond la fille et la mère au point de les amalgamer :

En el espejo, salpicado de gotas, el rostro de mamá, coronando mi cuerpo desnudo, (...) Me acerqué al espejo, riendo también. Eramos idénticas³⁴.
«Estoy dispuesta para pasar la prueba de hablar con el abuelo. Ahora mismo soy ella», pensé. Y hubo como un triunfo en aquel reconocimiento...³⁵

Le thème de l'identité du Sujet n'est d'ailleurs pas nouveau chez Carmen Martín Gaité. Déjà dans ses tout premiers écrits, *El balneario* (mai 1954), la quête d'une identité est omniprésente :

Teníamos que tener pasaportes, esos cuadernitos verdes, pequeños y alargados que todo el mundo tiene... Me pareció una maravillosa seguridad tener en la mano los dos cuadernitos verdes (...)³⁶

On retrouve dans *Lo raro es vivir* cette quête d'identité féminine, d'abord lors de la visite chez le père à Las Rozas, où la narratrice cherche «un buzón donde se leyerá mi propio apellido³⁷».

Le personnage de Agueda Soler n'acquerra d'ailleurs son nom qu'au

chapitre 14 ; la fiction en comportant 18 et un épilogue. Le corps et ses parties frontale et dorsale antagoniques sont aussi des marques métaphoriques d'une pénible quête d'identité qu'il serait trop long de développer ici. La difficulté ou même l'impossibilité de l'identité féminine semble être l'un des thèmes majeurs de *Lo raro es vivir* qui dessine la malédiction d'un groupe matrilineaire s'épuisant à s'inscrire, à s'ancrer, à s'écrire : «-Anclarse, ¿pero dónde?³⁸» demande Agueda Soler dans un passage dont la traduction française de «l'ancre» ou bien de «s'ancrer» pourrait indifféremment s'écrire avec «a» ou «e».

Si je parle de malédiction d'un groupe matrilineaire, c'est que *¿Dónde?* est la question réitérative que posait Agueda Soler enfant et que sa fille Cecilia reprend filialement à son compte dans l'épilogue qui révèle son existence, après qu'eût lieu la rencontre fusionnelle et mensongère mère/ fille devant le grand-père :

Parece ser que «¿ dónde ?» es la primera pregunta que formulé yo, la primera palabra con sentido que dije, «muy clarito, cargando el acento en la o y con mucho apuro, como si se te fuera la vida en saberlo, porque además no preguntabas por un dónde concreto, mirando a todos lados, eras tan cómica, parecía una investigación del mundo en general.»³⁹

Cecilia baja despacito...

¿ Dónde ? -pregunta con mucha curiosidad.

(...)

¿ Dónde ? - repite.

(...)

Hace un gesto circular y parsimonioso con la mano como si quisiera investigarlo todo, abarcarlo todo⁴⁰.

Ainsi «¿Dónde?» dessinerait une filiation féminine maudite qui n'en finit pas de s'auto-engendrer dans un questionnement mensonger sur son identité et sa filiation auquel l'incontournable fusion/confusion à la mère ne semble cependant pas apporter de réponse convaincante, comme si la filiation était insuffisante à l'identité du Sujet féminin. *Lo raro es vivir* se double d'une interrogation métaphysique sur l'au-delà et sur l'absurdité de l'existence. Face à cette malédiction, on comprend l'éternel recommencement de l'écriture à questionner la filiation dont l'intense production féminine contemporaine serait la conséquence.

Curieusement, au hasard de mes lectures de presse, je suis tombé, dans le journal Libération du dimanche 21 Mai 2006, sur un article de Julia Kristéva qui cite Colette :

Femelle j'étais, et femelle je me retrouve pour en souffrir et pour en jouir. Que faire ? Ecrire, brièvement, car le temps presse, et mentir⁴¹.

À Michèle Ramond

Je ne sais pas, chère Michèle, si mes fusion / contagion / confusion et contamination auront été suffisamment convaincantes et si mes liens affectifs, parce que subjectifs, à l'histoire de Agueda Soler et son héros historique, à l'écriture de Carmen Martín Gaité, auront su évoquer le temps qui sépare ce DEA sur *Lo raro es vivir* dédié à ma mère (¡ Cómo no !) de la présentation d'aujourd'hui que j'aurais pu dédier à la mémoire de ma mère. Je crains être de ceux dont le stylo reste en travers de la gorge et qui peinent, comme le héros historique menteur de Agueda Soler, à «separar verdades de mentiras» et à essayer de rendre moins confus leurs «minces enchaînements de fil en aiguille» comme disait Henri Michaux. Vous savez, chère Michèle, en tout cas, de quel temps, de quel sentiment d'abandon et d'absurdité de l'existence je parle, vous qui nous avez invités, à y casser vos plumes, à lire dans un voyage unique, l'été de votre mère⁴².

J'ai eu la chance, pour terminer, de connaître ici l'écriture d'Annie Cohen dont je voudrais vous lire un passage. C'est tiré de *Le marabout de Blida*⁴³ :

Menteuse ! Menteuse ! Je sais bien que l'autre abruti de Blida me parle d'un autre mensonge, celui des salopards qui, adultes, se mentent à eux-mêmes, entraînés à vouloir se construire une belle image. Qui sait où se loge le mensonge quand les parents ne sont plus là, quand on a fini de devenir un enfant ? Qui peut dire si les mots sont débarrassés de cette gangrène qui ruine la pensée de l'intérieur, déformant les visages, enjolivant les sentiments ? Si je mens, marabout mío, aujourd'hui, sûr et certain, c'est par ignorance, par manque de moyens, par incompetence de pensée, de réflexion, par inaptitude à comprendre, par bêtise de la tête, par manque de jugeote, par coinçage forcé qui me bloque les boulons du ciboulot, par malheur de malheur qui m'empêche de voir la beauté crue de la vérité ! Si je mens aujourd'hui encore, marabout mío, sur la vie de ma mère, c'est du bout de la langue, du bout pointu de la langue. Qui peut dire l'adéquation exacte entre les mots qui sortent de la bouche et l'esprit ou le cœur qui les fomentent ?

NOTES

1. C. Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.
2. Voir cet article dans ce volume, Béatrice Rodriguez : «Le complexe de Perséter».
3. *Ibid*, chapitre 1, El planeta de cristal, p. 15.
- 4 Voir dans ce volume, Eugénie Romon : «Soledad Puértolas : l'entre – deux - mères».
5. *Ibid*, chapitre 18, Don Basilio se despide, p. 216.
6. *Ibid*, chapitre 16, Ruptura con el dúplex, p. 187.
7. *Ibid*, chapitre 5, Los huéspedes del más allá, p.54.
8. *Ibid*, chapitre 10, Visita al poblado indio, p. 108.
9. *Ibid*, chapitre 3, Bajada al bosque, p. 34.
10. *Ibid*, chapitre3, Bajada al bosque, p. 35.
11. *Ibid*, chapitre3, Bajada al bosque, p. 39.
12. *Ibid*, chapitre 2, Primeras mentiras, p. 29.
13. *Ibid*, chapitre 6, Dime lo que sea, p. 65.
14. *Ibid*, chapitre 4, Caldo de archivo, p. 44-45.
15. *Ibid*, chapitre 13, La noche y el día, p. 146.
16. *Ibid*, chapitre 18, Don Basilio se despide, p. 223.
17. *Ibid*, chapitre 1, El planeta de cristal, p. 12.
18. *Ibid*, chapitre 1, El planeta de cristal, p. 18.
19. *Ibid*, chapitre 10, Visita al poblado indio, p. 113.
20. *Ibid*, chapitre 9, Parada en Las Rozas, p. 91.
21. *Ibid*, chapitre 5, Los huéspedes del más allá, p.53.
22. *Ibid*, chapitre 8, Un gato que escucha, p.86.
23. *Ibid*, chapitre 6, Dime lo que sea, p.66.
24. *Ibid*, chapitre 10, Visita al poblado indio, p.106-107.
25. *Ibid*, chapitre 12, La estatua viviente, p.139.
26. *Ibid*, chapitre 14, Semillas volanderas, p.155.
27. *Ibid*, chapitre 7, Cuatro gotas de existencialismo, p.80.
28. *Ibid*, chapitre 15, La profesora de las gafitas, p.180.
29. *Ibid*, chapitre 15, La profesora de las gafitas, p.182.
30. C. Martín Gaité, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Ediciones Destino, Barcelona, 1982.
31. C. Martín Gaité, *Irse de casa*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.
32. C. Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, chapitre 7, Cuatro gotas de existencialismo, p. 81.
33. *Ibid*, chapitre 8, Un gato que escucha, p. 90.
34. *Ibid*, chapitre 11, Puntas de iceberg, p.121.
35. *Ibid*, chapitre 10, Visita al poblado indio, p.111.
36. C. Martín Gaité, *Cuentos completos*, El balneario, Madrid, Alianza Editorial, 2002., p. 205.
37. C. Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, chapitre 10, Visita al poblado indio, p. 99.
38. *Ibid*, chapitre 7, Cuatro gotas de existencialismo, p. 72.
39. *Ibid*, chapitre 5, Los huéspedes del más allá, p. 57-58.
40. *Ibid*, Epílogo, p. 228-229.
41. *Libération*, La France gouvernée au féminin ?, Julia Kristéva, samedi 20 et dimanche 21 Mai 2006.
42. M. Ramond *Voyage d'été*, Paris, Des femmes, 2006.
43. A. Cohen, *Le marabout de Blida*, Actes Sud, 1996, p. 86.



Trois livres en panne ou de l'impossibilité de s'affilier au féminin maternel dans la France d'aujourd'hui

Jeanne HYVRARD

(Écrivaine, Économiste, Paris)

J'ai toujours beaucoup jeté de ce que j'écrivais, des romans fantastiques comme *Les Bateliers de Tibère* parce que la fiction n'en était plus une ou *L'asole* qui ne relevait pas de l'écriture. Mais aujourd'hui l'inachèvement de trois ouvrages est un véritable échec : entre 1991 et 1996, la théorie fiction *Vous qui prenez sur vous l'ordre du monde*, un essai de Sciences Sociales *Le livre des pertes* et un traité de philosophie *Rose, prends garde au jardinier !* Cela m'a été révélé en Décembre 1995. Je marchai au printemps suivant avec une béquille, monstration corporelle de mon impasse philosophique dans une société refusant un droit de Cité réel aux femmes.

J'ai publié 24 livres ayant pour objet de PENSER LA FUSION et de faire une place au féminin maternel scotomisé. La pièce centrale en est la LOGARCHIE¹ qui analyse l'individualisme occidental comme une fiction reposant sur le refoulement par *l'être-en-soi* de la mémoire de la fusion avec la mère pour la projeter sur un *être-lieu* assigné à cette tâche. La répartition entre les deux catégories n'a rien à voir avec le sexe.

Economiste et juriste de profession, mon œuvre ne peut pas être séparée de l'analyse de la Révolution Cybernétique. Elle peut être regardée comme un récit de voyage autographique au travers de la mutation de la France. J'ai déjà parlé de la légende de mon antillanité² se dévoilant comme la métaphore de l'absence d'origine, prototype du post-humain.

Cette antillanité symbolique s'est avérée une avant-garde de l'exclusion, voire de la *déclusion* en raison de la disparition du HORS au profit d'un EN généralisé. Cette nouvelle donne n'est pas sans rapport avec la logistique qui entend répartir les produits disponibles en fonction des besoins. Ainsi assiste-t-on à l'émergence de droits nouveaux, du droit à l'enfant à la licence globale.

Trois livres inaboutis

1991. *Vous qui prenez sur vous l'ordre du monde*

En 1989, le Mur qui coupait en deux Berlin et le monde entier, s'écroula sous la pression de la Globalisation. En 1990 Saddam Hussein venant d'annexer le Koweït, les États-Unis réunirent une coalition militaire pour l'obliger à s'en retirer.

Les dernières négociations de l'ONU échouèrent à la mi-Janvier, un mercredi. Détail important car on était informé qu'en raison de l'absence de lune, les bombardements sur l'Irak commencent le lundi suivant. Le Dimanche fut vécu comme le dernier avant la guerre mondiale. Nous allâmes le matin à Versailles nous ressourcer.

L'après midi, je suis allée au Théâtre de l'Atelier pour une représentation du *Maître de Go*. La pièce était l'adaptation d'un roman de Kawabata que je n'avais pas lu, *Le Maître ou le tournoi de Go* ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Le jeu de Go a été inventé en Chine 4000 ans avant JC et introduit au Japon où de la représentation générale du Cosmos, il est devenu une métaphore de l'art de la guerre et de l'occupation des territoires.

Dans ce roman, un reporter raconte comment son journal de Tokyo organisa en 1938 un tournoi entre le tenant du titre «Le Maître» et son jeune challenger Otaké, dont le nom évoque l'obscurité. L'épreuve dura six mois, interrompue par la maladie du Maître, mal consécutif à un certain coup de son adversaire, coup contraire aux usages. Le tournoi s'est achevé sur la victoire du jeune et le décès du Maître.

Tirée de ce roman, la théâtralisation présentait quelques anomalies, notamment l'importance exagérée accordée à la femme du Maître et

l'incongruité de son discours sur leur absence de descendance. Mais la bizarrerie qui me frappa fut la phrase prononcée par Le Maître : «Il n'y a pas de différence entre ma chambre d'hôpital et un tournoi de Go», dont je pariai avec moi-même qu'elle ne figurait pas dans le roman. Je poussai le défi intérieur jusqu'à me dire que si j'avais raison, j'écrirais un livre sur ce thème.

Le lendemain 15 Janvier 1991, comme allait commencer les bombardements, j'achetai le livre. La lecture confirma ma prévision sur les deux sujets. Je décidai l'écriture autour de thèmes entrelacés : le passage de la logique du roman à celle du théâtre, de celle de la réalité à la métaphore et dans une seconde partie de la Guerre du Golfe au Tournoi de Go. Le tout trouvait une unité qui n'était pas que de façade dans la dédicace «*Aux guerriers, aux acteurs*», les deux fonctions ayant en charge le maintien de l'ordre du monde entendu dans cette acception comme un ÉTANT, AINSI SOIT-IL, AMEN, CELA EST.

La Guerre du Golfe ne dura que six semaines. La première partie du livre se présentait comme un journal militaire tenu à partir des images vues à la Télévision qui projetait des plans commentés par des experts. Ce n'était en fait qu'une construction censurée, la plupart du temps simplement les lumières de Bagdad.

Le téléspectateur avait ainsi l'impression qu'il était HORS de la guerre qu'il regardait comme un THÉÂTRE DES OPÉRATIONS. Mais cet agencement était contredit par l'aveuglement qui résultait de son enfermement dans une propagande l'installant dans l'univers du EN d'une matrice bientôt mortelle. Ce qui aurait pu se résumer par *Jupiter aveugle ceux qu'il veut perdre...*

Au bout de six semaines de bombardements, le mensonge est apparu dans le dévoilement d'un TOUT ÉTAIT FACTICE. Cette censure d'images vraies remplacées par des créations destinées à meubler le vide, s'est levée d'un coup comme le rideau pare-feu des scènes de théâtre. L'armée irakienne réputée redoutable n'était qu'une horde de pauvres bougres terrorisés et la fiction des frappes chirurgicales démentie

par les colonnes de véhicules civils détruits donnant plutôt l'impression d'une tuerie.

Après avoir reposé sur une illusion d'optique, mon livre cessa du jour au lendemain. A commencer par le faux HORS du théâtre des opérations de la première partie de l'ouvrage qui entrait en résonance avec le faux EN du théâtre tout court dans la seconde traitant, elle, du tournoi de Go. Ce faux EN du théâtre ne pouvait être crédible car il ne cessait d'être contredit par un HORS induit par la présence du reporter en 1938 situé à la fois dans le tournoi de go qu'il arbitre, mais commentant en même temps pour le compte des spectateurs de l'Atelier.

Si l'échec de ce livre fut brutal et total, il généra d'autres productions prospérant dans la faille. D'abord dans la foulée de la Guerre, l'achèvement de *Ton nom de végétal*, essai fiction dans lequel l'être humain après avoir muté, s'est d'ores et déjà adapté à une situation bio-historique nouvelle.

Avec le recul, l'échec de *Vous qui prenez sur vous l'ordre du monde* s'avéra avoir été en creux, le moule permettant de couler à la cire perdue, une œuvre en positif. Bonheur d'autant plus appréciable que *Ton nom de végétal* fut de tout mon œuvre, le texte le plus douloureux et le plus techniquement difficile à écrire. Un Stalingrad littéraire !

L'année 1992 fut remplie par la rédaction avec mon acolyte des *Commentaires sur Le retour d'Arles*, occasion de réfléchir ensemble à notre émancipation personnelle. J'écrivis de mon côté, un épais recueil poétique dont le titre *Le jour de gloire* dit la nostalgie d'un monde défunt, ces deux livres s'épaulant dans le deuil. Quant au récit de 1994 *Au présage de la mienne*, il relate au jour le jour, l'installation du nouvel ordre.

1994. *Le Livre des pertes*

Avant Mai 1968, les étudiants pouvaient tout ignorer de l'Histoire tant de la Commune que de la Collaboration qu'on leur avait bien cachées. De la même façon, ils ignorent aujourd'hui non seulement le fameux printemps de Mai 1968, mais plus encore le puissant élan

populaire qui l'a rendu possible avec ses milliers de comités et sa longue grève générale de 9 millions de travailleurs.

C'est ainsi que commença ce que j'ai appelé *La Grande Florescence* à savoir à la faveur de la diffusion des idées soixante-huitardes dans l'ensemble de la société, une émancipation féministe faite de «venue à l'écriture», de peinture, de conquête de l'espace public lors de voyages artistiques et de théâtre de rue. Au plan politique et social cela déboucha en 1981, sur l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand mandaté par «les forces de gauche» pour (croyaient-elles) ROMPRE AVEC LE CAPITALISME.

Après un bref état de grâce et pour renflouer au nom de l'intérêt national des entreprises endettées, le gouvernement renonça à engager les réformes au profit d'une politique financière dont la charge porta sur les travailleurs. Les hiérarques socialistes, en n'expliquant pas la cause de ce revirement, brouillèrent les repères pour longtemps.

Dans le même temps (au printemps 1982) je fus invitée au Canada par l'Association des Professeurs de Français des Universités Canadiennes (APFUC) en tant qu'Antillaise³ avec Assia Djébar dans le rôle de l'Algérienne et nous deux dans le cadre de la parole enfin donnée aux Colonisées. Ce fut là le début d'une histoire d'amour profonde et féconde.

Je rejoignis ainsi le réseau intellectuel transatlantique constituant *Une Amérique en français* dans lequel cet idiome était utilisé comme une *contrelangue*⁴ permettant aux deux rives de la Mer Océane d'être fécondée l'une par l'autre dans le souvenir d'une modernité Nord Américaine dans laquelle la France avait eu sa part. Enjambant les frontières, il fonctionne globalement du Canada aux États-Unis, la Caraïbe toute entière s'y rattachant. Dans cet espace, l'Hexagone lui-même ne joue qu'un rôle très secondaire.

J'y découvris des idées nouvelles, la mise en cause du phallocentrisme, des concepts nouveaux, le *genre* et la *génésis*, de nouvelles méthodes telles que les Etudes de la Femme et jusqu'au paradoxe de la critique littéraire importée du marxisme par l'intermédiaire d'un professeur

tchèque enseignant en Grande Bretagne et dont les élèves anglaises se sont à leur tour, installées au Canada. Ceci ne surprendra que ceux qui ignorent le grand nombre d'intellectuels poussés à l'exil par le dogmatisme stalinien.

Durant la même période, je publiais mes deux livres philosophiques aux Editions des Femmes : *Canal de la Toussaint*, une théorie générale de la fusion et de l'information explicitant la *chaorganisation*⁵ planétaire et *La pensée corps* un dictionnaire philosophique reprenant tous mes concepts et les articulant grâce à des hyperliens...

Au début des Nonantes j'envisageai de capitaliser les acquis dans *Le livre des pertes*. J'écrivis en préambule une série d'articles théoriques, synthèse de toutes mes connaissances. Ils analysaient les différents aspects de la nouvelle donne globale résumée par le barbarisme LA NEWCITÉ. C'était une anticipation de l'Amérique retournant sur son continent d'origine. Je n'ai pas trouvé à les faire publier.

L'interdiction faite aux femmes françaises d'avoir une pensée autonome m'est apparue là en pleine lumière. Si dans la devise républicaine, la présence du slogan *Fraternité* m'avait depuis longtemps interpellée, j'ai découvert alors que ce n'était pas seulement l'abus d'inégalité qui devait être dénoncé, mais le manque même de liberté.

Je me suis retrouvée dans une situation du même ordre que celle de 1982/83, si ce n'est que – sauf à émigrer complètement – je n'avais plus comme à cette époque, l'issue de la seconde chance américaine qui avait déjà donné ce qu'elle pouvait. Niée en France comme économiste, écrivaine, penseuse féministe alors que j'étais reconnue comme telle sur l'autre rive de la Mer Océane m'accula sans plaisir à prendre conscience d'une certaine arriération française.

L'écart de nos deux sociétés me fût confirmé lorsque je découvris que certains universitaires nord américains étudiaient un projet de dépôt de la propriété commerciale du Français comme langage informatique. Il n'était plus possible de se cacher que nous étions dans une nouvelle Chute de Troie.

Je décidais de mettre en ordre la multitude de notes concernant mon travail intellectuel. J'envisageais de les utiliser pour la rédaction du *Livre des pertes* analysant la scotomisation du lien avec la mère au profit de la logarchie sociale. Cette entreprise là n'aboutit pas non plus et comme pour le précédent, j'y renonçai fin 1995 rassemblant seulement le tout sous le vocable LE BATEAU MÈRE dans un classement par thèmes en vue d'une rédaction future. J'ai néanmoins retiré du lot tout ce qui concernait la condition des femmes pour le regrouper ailleurs sous le titre de *Le quart d'heure américain*⁶.

Les Nonantes : *Rose prends garde au jardinier*.

Libérée de la préoccupation des Sciences Sociales grâce à la rédaction de *La Newcité*, le champ était libre. J'ai commencé ce traité de philosophie dès l'achèvement en 1989 de *La jeune morte en robe de dentelles*. Je voulais mettre en ordre une PENSÉE FEMME et plus généralement la MATERNALITÉ⁷ pour dépasser la problématique traditionnelle trop resserrée sur les relations de la mère et de l'enfant.

Je résumai ce point de vue par la formule *Le monde est deux, mais la mère sera toujours plus vieille*. Sans mettre en cause l'universalité des droits de la personne humaine, cette maxime attirait l'attention sur la différence des psychismes masculin et féminin car si l'homme et la femme ont une mère, elle n'est pas pour l'homme du même sexe que lui. Concernant la fusion, la conséquence en est qu'elle doit être pensée pour la femme en terme de similitude, alors qu'elle comporte pour l'homme masculin une contradiction.

J'ai alors envisagé que le DONT ne pouvait pas être le même dans les deux cas et qu'il fallait oser inventer à côté du DONT, un DONTE voire même UNE DONTE, clé de la maternalité permettant d'intégrer la fusion plutôt que de la refouler. Si on remplaçait la séparation (qui en est le cœur) par la SEVRATION à l'initiative maternelle et non plus seulement de celle des logarques, on pouvait agencer une structure mentale non logonomique.

C'est autour de la verbalisation littéraire du DONTE qu'est construit *Rose, prends garde au jardinier*. Les trois parties FUSION/ SÉPARATION/ORDONNANCEMENT sont chacune répartie à leur tour

en quatre promenades situées dans des paysages en relation avec la féminité réalité et métaphore. Le plan en est circulaire, chaque promenade résumant et reprenant la précédente avec un décalage d'un quart de tour... Grâce à l'art littéraire est enfin possible une capitalisation de l'émancipation et le renouement avec un panthéisme lié à la corporalité dont le monothéisme HORS SOL, en projetant la mémoire de la mère en dehors de l'univers nous avait privés.

Cela se heurta à la régression qui débuta à Creil avec l'affaire des voiles⁸ l'année même de l'ouverture du Mur de Berlin, coup d'envoi de la globalisation. Face à l'intégrisme montant, Lionel Jospin, Ministre de l'Education Nationale botta en touche en renvoyant au Conseil d'État. Ce recouvrement de la tête des femmes inaugurerait l'obscurcissement des Lumières dont je tente d'explorer à travers et par mon œuvre la deuxième moitié de la Raison⁹.

La crise de la représentation

L'inaboutissement de *Vous qui prenez sur vous l'ordre du monde*, de *Le livre des pertes* et de *Rose, prends garde au jardinier* n'a pas été vécu comme l'abandon d'autres livres avortés pour raisons techniques mais comme l'échec d'un projet essentiel : l'introduction dans la pensée française des nouveautés découvertes outre horizon.

L'échec m'enfonça dans la maladie. En Février 1996 une crise d'arthrite me laissa quasiment paralysée, situation qui dure encore partiellement aujourd'hui, faisant de mon corps à l'inverse de la métaphore littéraire, l'image de la régression. Dans l'impossibilité de représenter en me tenant hors de l'objet, je n'avais plus d'autres ressources pour m'exprimer faute de support, objet ou territoire, que d'imprimer sur moi-même...

Un système de représentation caduc

Dans son film *Soigne ta droite* (1988) Jean Luc Godard disait qu'il s'agissait d'une crise de la représentation et terminait par cette prophétie cinématographique : «la lumière frappera la nuit dans le dos !» De son côté, il me faut admettre que les trois livres que je n'ai pu mener à bien étaient basés sur la représentation logarchique de l'époque, à savoir celle

de la scotomisation maternelle en dépit de l'effort de création littéraire pour ramener celle-ci à la surface.

L'obsolescence du *Tournoi de Go*

Lors de la représentation à l'Atelier, le personnage de l'épouse attentive à son mari et le disant préoccupé de son absence de progéniture n'avait pas trouvé sa place et avait dû disparaître au fil des spectacles, preuve s'il en est qu'il ne suffisait pas de mettre fin au refoulement. A l'intérieur de la logonomie cela ne pouvait de toutes façons pas fonctionner.

C'est que LA SCENE installée pour représenter ce qu'on peut considérer comme l'emprise du logos doit pour être efficace laisser le spectateur en dehors de l'affaire. Mais ce n'est pas là le cas, car en commentant les événements du tournoi, le reporter induit la mise en connexion des domaines du HORS et du EN.

De même dans la première partie de *Vous qui prenez sur vous l'ordre du monde*, le EN et le HORS se sont brouillés en raison de l'enfermement des téléspectateurs au sein d'une propagande qui – complexité du montage – les tenait simultanément en dehors du coup. Les deux brouillages des deux parties, la Guerre du Golfe et le Tournoi de Go, convergeant pour torpiller la totalité du système.

Ainsi le livre est-il demeuré prisonnier de l'ordre des Temps Modernes, en dépit de la coupure en deux parties – véritable séparation – sorte de HORS ARTIFICIEL tentant d'endiguer et de faire contrepoids au EN qui de son côté menaçait de proliférer et de détruire jusqu'à la différence entre le sujet et l'objet.

Le résultat en est que le Maître ne parvient pas à métaboliser son échec et ne peut s'adapter à la nouvelle époque dans laquelle (du point de vue de l'ordre précédent) «tout est permis». Il meurt de l'effacement de la loi, tandis qu'Otaké gagne d'avoir transgressé l'esthétique, cette poétique.

Quant à la Guerre du Golfe, elle inaugure le nouvel ordre, la domination absolue de la machine sur la chair humaine. La problématique n'en est pas nouvelle mais son intensification en change la nature.

L'adaptation à l'ordre nouveau a tout de même eu lieu, mais dans un autre de mes livres *Ton nom de végétal* dans lequel la survie – même dans des conditions extrêmes – est un devoir vital, métaphysique et historique. Dans cet ouvrage de science fiction qu'un éditeur a qualifié de «Traité de botanique inouï», on n'assiste plus seulement à l'émergence du EN comme dans *Vous qui prenez sur vous l'ordre du monde* mais à son triomphe en tant qu'enfermement matriciel. L'individu autrefois placé au centre de la société est désormais décomposé en pièces élémentaires recomposées par la bionomie¹⁰.

Il comprend 5 parties *Génération, Récit, Paradis-Fiction, Roman, Contemplation* mais ces séparations n'en sont pas car la récurrence est la règle, les apparentes répétitions étant des angles de regard différents sur la même réalité. Elles expriment l'apparition des nouvelles postures à l'intérieur du monde. Cet essai fiction a pu aboutir parce que le HORS en a intégralement disparu. Ce n'était pas encore le cas dans *Vous qui prenez sur vous l'ordre du monde*.

L'obsolescence du *Livre des pertes*

Les Jeunes ne comprendraient rien à l'histoire de ma génération s'ils ignoraient que la différence sexuelle était la base du monde dans lequel nous avons vécu. L'ordre symbolique, social et politique de l'époque reposait sur la QUADRIPLICITÉ¹¹ aujourd'hui battue en brèche.

Dans l'effort pour écrire *Le livre des pertes* l'erreur avait été d'imaginer laisser de côté «la question des femmes» et de croire que le reste pouvait être librement pensée. Certains voient aujourd'hui dans le transsexualisme le comble de la modernité, l'attitude *queer* tenant lieu d'idéal politique et moral dans un monde sans père ni mère... On peut analyser cette mutation sans précédent. On peut même prendre en compte sa propre subjectivité pour relativiser. Mais il y a un butoir à l'adaptation si elle met en cause dans l'être, les bases qui justement permettent la dite adaptation.

L'obsolescence de *Rose prends garde au jardinier*

Au début des Nonantes j'envisageais la possibilité d'avènement d'une femme souveraine, désaliénée et réparée projetée dans un futur positif.

Mais la régression nous a imposé un écartèlement entre le *queer* et la burqa. Ainsi le nouveau siècle s'ouvrit-il sur le rabaissement des femmes au rang d'esclaves, avec lesquelles tout était permis, tortures et meurtres confondus avec une sexualité en quête de stimulations nouvelles pour surmonter l'inappétence née de la dérive ambiante...

La Révolution Cybernétique

L'échec des trois livres relève finalement de la même persistance à représenter l'être humain dans son ancien statut alors que ces notions ne sont plus à l'ordre du jour, le progrès technique en ayant permis le démembrement tandis que l'ultra capitalisme en a programmé la marchandisation. Et cela au moment même où le mode de vie occidental économiquement non généralisable à l'ensemble de la planète ainsi que l'ultra machinisme mettaient en cause jusqu'à l'humanitarisme¹².

A la mère refoulée permettant une individuation formelle (même fictive) succède un monde global au centre duquel est installée LA GRANDE MACHINERIE, les débris de la matière vivante étant rejetés à la périphérie. C'est une révolution copernicienne, il n'y a plus de HORS LE MONDE mais seulement du EN pluriel et fragmentaire. Un monde POST HUMAIN. Se pose alors la question de la nature animale de notre espèce.

Aujourd'hui refusés à la matière humaine dont la spécificité n'est même plus reconnue, le territoire, le code et la physiologie vont pourtant de soi dans le monde animal. L'échec de ces trois livres est celui de la tentative de s'opposer à cette déshumanisation.

Dans *Vous qui prenez sur vous l'ordre du monde* se posait la question du droit à un territoire sûr et reconnu, tabou pour la France qui le reconnaît pourtant aux Palestiniens... Dans *Le livre des pertes*, celle du code social. Comment en laisser de côté les Femmes mais aussi bien les Jeunes, les Vieillards ou les Athées ? Enfin dans *Rose, prends garde au jardinier* émerge la toujours pertinente question de la physiologie et de l'engendrement.

Comme *Ton nom de végétal* a réussi grâce à l'art littéraire à rendre compte de la nouvelle représentation du monde, sa fin décrit la solution trouvée à la question de la composante animale de l'humanité dans la production artificielle de l'être humain qui n'est plus qu'un matériau parmi d'autres.

Contemplation, la dernière partie du livre y prophétise une vague d'incendie, la toute dernière phrase en étant «Babylone, Babylone de toi je me souviens !» Nous y sommes ! La prétendue panne de ceux là de mes livres, n'était ce pas seulement l'avant-garde de la panne généralisée d'aujourd'hui, celle qui empêche l'achèvement de l'utopie qui nous fut propre ?...

NOTES

1. Elaboré en 1985. Voir mon dictionnaire philosophique *La pensée corps*, Paris, Editions des Femmes 1989.
2. Dans de nombreuses communications notamment au Ve Colloque international de Traverses, «Les sujets féminins et leurs représentations» qui s'est tenu en 2005 à Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis, publié sous la direction de Michèle Ramond, *La femme existe-t-elle ? ¿Existe la mujer?*, México, RILMA 2/ADHEL, 2006.
3. Dans de nombreuses communications notamment au Ve Colloque international de Traverses, «Les sujets féminins et leurs représentations» qui s'est tenu en 2005 à Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis.
4. J'ai formé le concept de contrelangue en 1984 pour exprimer l'idée d'une langue parlée non en référence à son pays d'origine mais comme une langue autonome dont la fonction est de s'opposer à la domination d'une autre. Ainsi le Français est-il parlé en Amérique du Nord non en référence à la France mais pour s'opposer à l'hégémonie capitaliste des États-Unis.
5. La *chaorganisation* met en évidence que le chaos apparaissant comme un profond désordre est en réalité un ordre autre, celui dans lequel chaque être lutte pour son compte et non sous la houlette d'un dominant. A la faveur de ce chaos récurrent se fait l'intégration de l'ensemble de la matière vivante et inerte. Elle est décrite dans *Canal de la Toussaint* dont la première partie est le logiciel de la seconde comme le système nerveux dans le corps.
6. Avant la Révolution Sexuelle, le fameux *Quart d'heure* permettait dans les bals évolués, aux filles d'inviter les garçons... pendant quinze minutes.
7. La *maternalité* ne doit pas être confondue avec la maternité. Dans la maternité c'est la femme mère qui est concernée non dans son rapport avec son enfant mais dans sa situation d'ensemble en tant qu'elle-même une personne, au sein d'une société.
8. Un proviseur s'est opposé en 1989 à ce que deux jeunes musulmanes suivent leur scolarité sous leur voile islamique. Il a fallu attendre *Les territoires perdus de la*

République (publié en 2002 aux Mille et une nuits) pour que l'opinion publique prenne conscience du problème...

9. Il y a à ce sujet quelques malentendus avec mes lecteurs qui m'imaginent faisant l'apologie de l'obscurantisme. Au contraire, il s'agit d'ajouter à la raison du tiers exclu, celle du tiers inclus. Non pas en admettant le principe de contradiction, mais de *contrairation* qui repose sur la différence entre le contraire et la négation. Ainsi le dos de la main n'est-il pas la négation de la paume...
10. Là *l'oikos* est la matière vivante elle-même qu'il s'agit de gérer comme un objet impliquant la destitution de l'être vivant en tant que tel. C'est la nouvelle frontière économique, sociale, juridique et politique.
11. Proposé par J-CI. Milner dans *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, Lagrasse, Verdier, 2004. C'est l'organisation sociale et mentale reposant sur la différence entre les sexes et les générations, les deux structurant le symbolique.
12. Voir *L'office des morts* dans *Manger Yellow Now* 1980.



AFFILIATIONS: UNE FILIATION AUTRE

Relations épistolaires entre Rosa Chacel et Ana María Moix. L'émergence d'une Mère Spirituelle?

Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG

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

Mes remerciements les plus chaleureux à Marie-Linda Ortega pour m'avoir fait connaître ces textes.

Rosa Chacel (1898-1994) et Ana María Moix (1947) : deux auteures espagnoles que plusieurs générations séparent, deux auteures entretenant une relation épistolaire nourrie durant une dizaine d'années, entre 1965 et 1975, voilà une configuration qui semble la bienvenue pour aborder le fonctionnement de la transmission et de cet autre concept qui en est si proche, qui en dérive, la filiation¹. Transmission, car les lettres sont autant de rencontres entre Rosa Chacel, auteure confirmée – même si, à l'époque, elle était peu reconnue par le monde éditorial – et Ana María Moix, écrivant ses premiers textes en compagnie de jeunes poètes (dont Pere Gimferrer). Filiation aussi – même s'il s'agit-là d'un aspect moins tangible – car ces mêmes lettres construisent un lien d'ordre filial indéniable entre deux êtres esseulés, en crise avec leur environnement familial et en quête d'une nouvelle structure dans laquelle s'insérer.

Pourtant, ces deux «grandes dames» de la littérature espagnole se prêtent apparemment peu aux principes de la transmission, et peut-être moins encore à ceux de la filiation, principes qui impliquent une inscription dans un ordre, dans une «succession». Rosa Chacel et Ana

María Moix s'affirment particulièrement rétives par rapport à cet ordonnancement et sont d'ailleurs souvent reconnues comme telles par la critique littéraire² : non pas qu'elles prétendent faire table rase du passé mais que ce passé, en particulier littéraire, fasse l'objet d'une sélection rigoureuse de leur part. Refusant d'être les destinataires d'un «don» quelconque, elles préfèrent «prendre», prélever dans leur environnement littéraire passé ou contemporain. Ou, si l'on préfère, elles préfèrent se constituer *leur* patrimoine, s'intégrer dans une continuité qui leur est propre, exhumer *leur* héritage littéraire de dessous l'héritage institutionnalisé, d'autant plus institutionnalisé à la fin des années 60, que l'Espagne vivait sous l'emprise du régime franquiste qui balisait étroitement le territoire dévolu à la littérature. La disposition d'esprit qui en résulte ressurgit tout naturellement au sein des lettres que s'adressent mutuellement Rosa Chacel et A. M. Moix : quand elles se réfèrent très précisément à la pensée ou à l'art de tel ou tel écrivain (Joyce, Ortega y Gasset, Juan Benet et Carlos Barral, etc...), ce n'est pas pour se «réclamer» de ces personnalités intellectuelles mais pour établir une communauté de pensées, une complicité spirituelle avec eux : autant de «maîtres» dont la présence est plus amicale, complice que tutélaire ou mandarinale, autant de maîtres dont l'héritage n'est fait d'aucun testament.

La relation épistolaire qui se noue dans ce recueil de lettres peut apparaître justement comme une véritable mise en pratique, et plus fondamentalement comme une expérience profonde, de cette conception possible de l'acte de transmission, transmission où continuation, continuité ne sont plus exclusives d'initiative, d'innovation et de nouveauté. Un lien étroit peut, en effet, être établi entre transmission et correspondance comme si ces deux systèmes reposaient intrinsèquement sur les mêmes fondements. L'écriture épistolaire, la rédaction d'une lettre ne peut s'envisager dans l'absolue solitude, ou plus exactement implique au moins la mise en correspondance de deux solitudes. Certes, c'est bien l'absence du destinataire qui motive la lettre mais cette absence elle-même suscite un mouvement d'écriture «vers», une prise de contact, qu'elle soit par la suite honorée ou pas. La lettre, la «missive» repose fondamentalement sur cette dynamique «vers», cette dynamique «traversière» en quelque sorte : elle est toujours entrée en correspondance «avec».

C'est ce même mouvement «vers» qui fonde l'acte de transmission : on transmet à quelqu'un, *vers* quelqu'un serait-on presque tenté de dire,

de même que l'on écrit à quelqu'un. La transmission implique un mouvement de/vers, tout comme l'écriture de la lettre, et c'est bien ce mouvement de traverse qui en est le socle originel, le fondement primordial. Peu importent l'identité du transmetteur et du récepteur, leur statut et leur relation l'un par rapport à l'autre, peu importe la nature, matérielle ou pas, de l'objet transmis, peu importe enfin, la motivation de la transmission : s'il est bien un référent commun auquel on peut faire appel pour désigner les transmissions, c'est bien ce mouvement, mouvement tout entier contenu dans l'étymologie du terme «transmission» où le préfixe *trans-* (par-delà, au-delà, de l'autre côté) est amplifié par le *mittere* latin, *envoyer*, *lancer*. C'est peut-être là l'une des différences de perspective essentielle entre un message, objet, bien, pensée *transmis*, et un message, objet, bien, pensée *donné* ou *légué* : le don ou même le legs, ne renvoient pas, d'un strict point de vue sémantique, au mouvement mais plutôt à la résultante de ce mouvement, à son issue. Ils font essentiellement référence au changement de détenteur à l'une des extrémités de la relation. Le terme «transmettre» implique au contraire le mouvement, engage vers ce mouvement exactement symbolisé par la circulation permanente des lettres de R. Chacel et d'A-M. Moix.

Les implications de ce mouvement inhérent à la notion de transmission sont lourdes mais largement assumées par Rosa Chacel et par Ana María Moix. En effet, la transmission comme mouvement de passation – «passation» serait peut-être bien le terme qui s'en rapprocherait le plus – suppose une dépossession difficile à concevoir, certes, mais que récepteur et transmetteur doivent accepter pour que la transmission soit «performante» en quelque sorte. Transmettre un bien, essentiellement d'ordre intellectuel dans l'échange épistolaire dont il est question, en assurer le mouvement, signifie que l'on ne s'en estime pas possesseur mais seulement détenteur provisoire : ce bien, susceptible d'innover et de nourrir l'acte d'écriture et de création, est «passé à» dans la perspective implicite de faire à nouveau ultérieurement l'objet d'une passation. La transmission devient ainsi l'inverse d'une prise de possession. Toute sa valeur réside dans ce mouvement perpétuel et corrélativement, – aspect tout aussi fondamental – dans les modifications occasionnées par ce même mouvement : ainsi, la perpétuité de la chose transmise, la continuité visée par l'acte de transmission, assurée par lui, s'avère tout à fait conciliable avec le mouvement, la traversée (le «trans»), avec la

pratique de la variation, voire de la rupture. C'est bien dans ce délicat entre-deux que se maintient la correspondance des deux auteures, correspondance qui repose sur un acte de transmission explicite, reconnu et revendiqué par les deux parties mais qui ne vise jamais la production du semblable, de l'analogie même si une certaine continuité est constamment en ligne de mire : «Y ésa es una de las cosas que yo siento como esenciales: no romper el hilo, seguir como siempre hablando de lo mismo – en su infinito cambio – (...)» (p. 68). Perpétuer le «même» dans ses infinies mutations, tisser la différence avec le même fil, tel est le principe actif de cette correspondance, le ferment bénéfique de ce dialogue épistolaire.

Rosa Chacel parvient à soutenir l'effort de transmission, parvient à maintenir ce délicat équilibre entre dépassement et continuité qui fait toute la richesse, la complexité de son entreprise de passation. Une étude détaillée de quelques-uns de ses textes épistolaires dévoile par exemple un refus constant et explicite de transmettre un savoir qui s'imposerait de façon hiératique et tutélaire. Au fil des lettres qu'elle adresse à Ana María Moix, s'impose au contraire l'absence absolue d'un quelconque programme pédagogique, d'une cohérence programmatique fidèlement suivie : la substance d'un éventuel savoir se résout à une série d'informations, de conseils disséminés de par les lettres, plus ou moins noyés au sein de considérations de nature tout à fait différente. Toute possibilité de transmission de ce qui serait *son* savoir se trouve donc peu à peu sabordée. Ce refus de «professer», d'émettre une parole figée et fixée est bien sûr largement servi par l'éclatement, la discontinuité de l'échange épistolaire.

Si la transmission s'active au sein de cet échange, si s'effectue un «passage», c'est précisément grâce à cet audacieux renoncement au discours testamentaire statique et invariable. Tout comme le sont parfois les lettres que s'expédient les deux correspondantes, l'acte de transmission est volontairement «dérouté», dérivé du projet traditionnellement pédagogique qui lui est assigné : transmission dérivée, voire dérivante, puisque, de plus en plus fréquemment au cours de ses lettres, Rosa Chacel substitue au discours pédagogique fondateur de l'échange épistolaire, une véritable mosaïque d'états d'âme, de figures oniriques, d'événements personnels. La lettre peut alors devenir, selon l'expression de Rosa Chacel, un «paysage apersonado», en restant dans le même temps «una guía de lecturas» (p. 41). Certes, la

notion de lettre auto-portrait n'est pas en soi très novatrice et les correspondances d'écrivains sont bien souvent associées à leur intimité. Ce qui, en revanche, paraît remarquable dans ces textes, c'est la dissonance que cela implique, d'où d'ailleurs l'expression précédemment avancée de transmission déroutée et déroutante. L'injection, relativement précoce dans l'échange épistolaire, de cette trajectoire personnelle par Rosa Chacel, sa volonté de se livrer – volonté qui sera vite relayée par celle d'A.M. Moix – est d'autant plus saisissante qu'elle est imprévisible, voire parfois en totale discordance avec un discours par ailleurs plus policé ou «impersonnel». Par l'intromission de son intimité, par l'injection, dans le texte, de sa trajectoire vitale, de son existence, Rosa Chacel génère des effets de surprise, des ruptures qui «jurent avec» les commentaires à visée pédagogique qu'elle prodigue par ailleurs, que ce soit à propos de son travail d'écrivain ou de sa culture livresque et cinématographique. Ces ruptures perpétuelles, qu'une étude attentive des textes permet de percevoir comme savamment orchestrées, nourrissent et vivifient l'acte de transmission qui retrouve ainsi toute la valeur dont l'étymologie le charge. Elles sont également les marques indéniables d'une véritable conception du savoir, de la culture, de la pensée, de l'écriture, de tout ce potentiel qui peut faire l'objet d'une «transmission» : ce savoir, cette culture et surtout cette pratique de l'écriture et de la lecture sont indissociables de l'existence de tout à chacun, sont indissociables de la trajectoire vitale. S'engager dans le mouvement de transmission, que ce soit en tant que transmetteur ou en tant que récepteur, engendre donc une proximité intellectuelle certes, mais aussi, et je reprends les termes de Rosa Chacel, une «proximité vitale» («proximidad vital», p. 90). Rosa Chacel transmet et «se» transmet en alternance, transmet en «se» transmettant si bien que, dans ces textes épistolaires, transmettre implique toujours «se» transmettre. Plus encore, la transmission ne semble prendre son entière valeur que dans et par cet investissement total de l'être dont, à l'unisson, font preuve les deux correspondantes.

De ce fait, s'établissent au cœur des lettres de véritables liens de parenté spirituelle : pas seulement une empathie intellectuelle, mais bien davantage la progressive émergence de liens d'ordre filial entre Rosa Chacel et A.M. Moix. Les lettres deviennent alors autant de fils qui construisent une filiation dont le point de départ est marqué par une

reconnaissance mutuelle, un «air de famille» immédiatement capté par Rosa Chacel, celui d'une prédisposition innée pour l'écriture : «cuénteme qué estudia, qué escribe, pues es seguro que escribe – tal vez nació escribiendo – qué lee.» (p. 25). S'établit dès lors une connivence mystérieuse et souterraine qui rend possible l'établissement, l'édification d'une véritable filiation. La naissance à l'écriture, la venue à l'écriture d'A-M. Moix s'épanouira pleinement dans le magnifique «maternage épistolaire» que Rosa Chacel parvient à exercer.

Ainsi, le père, si souvent «spirituel», se trouve-t-il ici évincé au profit d'une «mère spirituelle». Une mère peut-elle donc être «spirituelle», à l'instar de son homologue masculin ? Dans le sens où le lignage qui s'établit au fil de ces lettres n'est pas un lignage consanguin, ce serait effectivement le cas. Les lettres dessinent les contours d'une composition familiale inédite dont le liant n'est ni statutaire ni même exclusivement affectif mais se fonde autant sur ces liens tangibles que sont les lettres que sur cet acte de «passation» culturelle et intellectuelle qui motive, dans un premier temps, l'échange épistolaire. La parenté est ainsi totalement repensée, revisitée, proscrivant les principes de généalogie, les principes de filiation paternelle ou maternelle «naturelle» qui semblaient la fonder. Cependant, si Rosa Chacel s'impose comme «mère spirituelle», et par voie de conséquence, A M. Moix comme parfaite «fille spirituelle», c'est avec la volonté claire de ne pas être «mère désincarnée», de ne pas disjoindre l'expérience maternelle de cette expérience bien particulière de la proximité physiologique, physique et affective avec l'Autre qu'est la maternité. Elle livre d'ailleurs une vision et une justification de son entreprise de transmission qui présente tous les traits d'une véritable gestation maternelle : «El movimiento genuino de la vida es dilatarse y suscitarse a sí misma ilimitadamente, y no podemos hacernos la ilusión de que vivimos si no tenemos la certeza de que nuestra vida sigue continuando nuestro acento encarnado» (p.65). Nul doute que le «nous» qui s'impose dans cette phrase est un «nous» féminin, comme ne manque pas de l'indiquer la belle expression de «suscitarse a sí misma», se susciter soi-même à l'infini : véritable injonction où la continuation du «soi-même» féminin passe par un mouvement de dilatation, d'émergence, d'engendrement – de soi-même – incessant. Pas de continuité absolue et impavide donc, mais la perpétuation d'un «accent» et de son aspect parfois à peine discernable, la persistance d'une inflexion qui s'inscrit profondément, charnellement

presque, d'une «trace» indélébile certes, mais préservant malgré tout le mystère, la légèreté voire l'insignifiance de la trace. Cette passation superbement modeste, cette «perpétuation de l'accent», cette transmission, porte pleinement les marques de la maternité, d'un processus gestationnel qui n'est en rien désincarné. Peut-être même les revendique-t-elle.

Qu'entend alors par ce processus de «transmission maternelle» que Rosa Chacel sut si bien dire au cours d'une de ces lettres? La présence appuyée du «maternel» dans cette transmission, quelles qu'en soient les formes, en fait-elle un processus assimilable au(x) principe(s) de la filiation?³

Nous venons de le voir, les liens de filiation éventuelle ne peuvent renvoyer ici à une filiation naturelle. Il s'agirait plutôt d'une filiation que l'on pourrait qualifier «d'élective», filiation que les lettres vont configurer, faisant éclater les limites de la lignée, celles de la «famille» portant le même «nom», pour se recentrer, non sur une structure mais sur une fonction, peut-être même sur une mission. Si, entre Rosa Chacel et Ana María Moix, s'établissent des liens de filiation, ce n'est pas parce que l'une est la mère de l'autre mais parce qu'au fil des lettres, s'impose un véritable maternage, parce que, plus précisément, Rosa Chacel institue opiniâtrement ce maternage. Rosa Chacel «cultive» véritablement Ana María Moix. Elle la «cultive», bien sûr, par une mise à disposition de méditations philosophiques, de pensées sur l'écriture, sur l'écrivain, etc : autant d'éléments qui font partie de ce maternage mais sans le constituer intégralement. Elle la «cultive» également, dans le sens du *colere* latin, ce souci que l'on prend de la nature, ce soin de proximité permanent qu'on lui prodigue. Tout comme la mère, son enfant, Rosa Chacel «cultive» la jeune fille qu'est Ana María Moix, ce en dépit de l'océan qui les sépare : «no me hice a la idea de mantener una correspondencia con una criatura tan distante para recibir elogios de mi literatura, sino para ver cómo se desenvuelve una vida nueva y contribuir, en lo posible, a alimentarla bien.» (p. 90). La nécessité de bien manger, d'alimenter et de «s'alimenter» est quasi omniprésente⁴ comme si Rosa Chacel, en réitérant les recommandations de ce type, affirmait implicitement la nécessaire réhabilitation du corps au sein de la filiation «spirituelle» qui s'établit. La filiation devient même, au détour des lettres les plus effusives, les plus lyriques, le vecteur d'une véritable injonction à la

vie, d'un apprentissage «de la vie», plus exactement de ce qu'est «vivre», du «vivre». Ce maternage – mais peut-être faudrait-il trouver ou inventer un autre terme tant ce dernier a été maltraité – prend alors la forme d'une intolérance vivifiante, une intolérance qui «oblige à la vie», transformant le confortable scepticisme du «*Vive y deja vivir*», proposé par Ana María Moix, en impérieux : «*Vive y haz vivir*». Rosa Chacel tente ainsi, non pas de «donner la vie», mais de donner, voire d'imposer, le «vivre», l'expérience du «vivre» à l'état brut. Le constant souci dont elle fait preuve pour le corps d'Ana María n'est nullement d'ordre esthétique mais répond à des exigences profondes et d'ordre véritablement existentiel : si elle fait référence à ce corps, c'est pour dire la nécessité, pour ce corps, de trouver sa place, son espace propre ; c'est pour signaler que «vivre», c'est bien sûr lire, écrire, méditer mais c'est aussi, et de façon indifférenciée, «être au monde». Se préoccuper du corps équivaut ici à se préoccuper de la place de ce corps dans le monde, dans l'espace. C'est à cet «être au monde» que son maternage s'attache. Là encore, il ne s'agit plus de «venir au monde», mais d'y «être», au sens le plus fort du terme.

Cette persistante injonction au vivre dote la «mère spirituelle» d'une dimension qui pourrait presque paraître paradoxale, impossible : celle d'un authentique maternage même s'il s'effectue dans la distance. Plus exactement, presque chacune des lettres de Rosa Chacel est un espace de maternage, un soin de proximité pourtant dispensé à distance⁵ qui redonne un sens, ou qui donne un sens autre à la maternité et au maternage : la «mère spirituelle» telle qu'elle se dessine dans *De mar à mar*, «incarne» une volonté de transmettre, aux côtés d'un savoir, de savoirs, non pas la vie, mais plutôt un sentiment d'empathie avec la vie, non pas la simple maintenance à laquelle ont pu être confinées et stéréotypées la maternité et, par là même, les mères, mais un apprentissage spécifique des données fondamentales de la vie. C'est peut-être bien dans ce «faire - vivre», impérieux dans le cas de Rosa Chacel, – «faire-vivre» qui ne recouvre pas, je le répète, l'engendrement : la «mère spirituelle» n'est pas forcément la Génitrice – que réside la spécificité de cette «mère spirituelle».

Les principes de filiation s'en retrouvent alors bouleversés. En effet, on l'aura compris, Rosa Chacel ne donne pas naissance à Ana María, ne la fait même pas «naître à l'écriture» même si elle n'a cessé de favoriser l'éclosion de la pratique de l'écriture, sous toutes ses formes, chez la

jeune fille ; de la même façon, Ana María ne se réclame pas de l'autorité intellectuelle de l'écrivaine : en d'autres termes, ce n'est pas «cette mère-là» qu'elle cherche. La filiation qui se noue ici prend un autre sens : elle serait plutôt de l'ordre de la «trame», plus horizontale que verticale, une filiation où ce ne serait plus l'origine qui prévaudrait mais la continuité, la continuité permettant le recommencement perpétuel, le commencement toujours renouvelé. Car une trame est bien ce qui est tissé «dans le sens de la largeur et pour servir de structure»⁶, ce qui permet, éventuellement, le commencement d'un motif, d'un thème, etc. L'image de la trame dans laquelle s'inscrire peut d'ailleurs apparaître explicitement dans le discours de Rosa Chacel⁷. Que l'inscription dans la trame se fasse, pour ce qui est d'Ana María Moix, dans et par la pratique de la littérature et de l'écriture est finalement accessoire: un moyen pour parfaire le tissage et honorer l'affiliation qui germe au sein de ces lettres. Ce qui importe avant tout, c'est ce mouvement d'inscription dans une totalité afin d'y imprimer sa marque pour en assurer la continuité, c'est ce fil qui donne un nouveau départ dans une trame dont il assure ainsi la continuité.

Au détour de l'une de ses lettres à Ana-Maria Moix, Rosa Chacel formule de façon indirecte ce principe d'horizontalité, de continuité dans l'horizontalité, de «filiation horizontale» en somme :

está muy bien, muy bien que te guste apoyarte en una base femenina, maternal – yo a esta palabra le doy un sentido que no podría aclararte en cien páginas, pero que ya irás comprendiendo algún día – y también paternal – idem- que encontrarás en las mujeres que tenemos la osadía de aspirar a la continuidad. (p. 202).

S'appuyer sur une «base féminine» qui conjoindrait, les annulant par là même, les stéréotypes «maternel» et «paternels», ne suppose plus «venir de», trouver «son origine», ni même «s'inspirer de» mais plus fondamentalement, permettre la continuité, ou tout au moins répondre à l'aspiration de continuité (et non d'éternité) qui habite cette «base maternelle». «Continuité» : le terme est d'importance car il a pour effet de désagréger la question de l'origine, celle qui sous-tend d'ordinaire le principe de filiation, au profit d'une filiation non seulement horizontale mais aussi profondément dynamique et orientée vers l'«à-venir». Et pourquoi ne pas avancer, ne serait-ce que sous forme d'hypothèse, que la mise en place de cette filiation horizontale – celle qui apparaît dans ces lettres par exemple ; celle, tout simplement, qui est symbolisée par

le voyage, la traversée «horizontale» des lettres d'un continent à l'autre, «*de mar a mar*» -, que ce type de filiation donc, serait une marque du féminin ? Les affirmations d'Hélène Cixous sur les textes au féminin engagent bel et bien dans cette voie :

Ce sont des textes qui travaillent sur le commencement, et non pas sur l'origine : l'origine c'est le mythe masculin, c'est : je veux toujours savoir d'où je viens ; la question «d'où viennent les enfants?», c'est au fond la question masculine, beaucoup plus que la question féminine.

Et elle rajoute :

La question que pose un texte de femme, c'est la question du don «qu'est-ce qu'elle donne?», cette écriture. Et pour parler de cette non-origine et de ces commencements, «elle donne le départ».⁸

Rosa Chacel, en tant que «mère spirituelle», ne s'institue pas dans ses lettres comme origine ; elle serait plutôt celle qui «donne le départ» ; elle instaure une filiation qui n'est pas inscription dans une chaîne, un enchaînement mais dans cette continuité qui permet tous les recommencements, dans cette trame, qui, comme celle de Pénélope, s'offre à un tissage/détissage permanent. Plus encore, Rosa Chacel assume à ce point le nouveau fonctionnement de cette filiation, qu'elle fait l'esquisse d'une filiation qui serait quasi réversible. Car si la «mère spirituelle» est, dans ces textes du moins, celle qui, par ces textes justement, donne le départ dans la trame, c'est aussi celle qui suit les premiers pas dans cet engagement, qui «emboîte le pas», en quelque sorte, à sa fille «spirituelle» :

Cuídate mucho, sálvate, sácate del pozo. Si puede servirte de un mínimo de apoyo, te diré que te sigo mentalmente en tu odisea y que confío en tus fuerzas. Sé que no puedes desertar porque eres de los «engagée», y de un modo más total que los que lo son en una idea: tú eres «engagée» en la vida de nacimiento. (p. 350).

Il me semble bien que tous les mots, dans ce fragment de lettre, invitent à penser la maternité, mais une maternité compatible avec une vision hétérodoxe de la filiation et, ici, toute entière condensée dans une promesse en apparence anodine (à moins qu'il ne s'agisse d'un simple constat, peu importe) : «te sigo en tu odisea». Le renversement est patent par rapport aux odyssées traditionnelles, par rapport à ces multiples

odyssees familiales qui marquent l'existence de tout à chacun, par rapport à ces odyssees qui ont été, et continuent de l'être, à l'épicentre de nombreux textes de la littérature occidentale, par rapport, enfin, à *L'Odyssee* par excellence, qui est bien celle d'un fils (Télémaque) qui part sur les traces de son père (Ulysse), qui revient aux origines, voire à l'Origine.

Filiation inversée donc, où, dans ce cas précis et au terme de cet échange épistolaire, ce n'est plus la fille qui suit la mère, qui lui succède, mais le contraire, la «mère» qui suit la fille. Les lettres, dans leurs voyages incessants, leurs allers-retours, leurs croisements – autant de mouvements décrits avec précision – pourraient fort bien matérialiser ces nouveaux «sens», ces nouvelles directions que prend la filiation. Une filiation «multidirectionnelle», ou à tout le moins, réversible, qui n'est peut-être que l'aboutissement logique de l'irruption de l'horizontalité dans le principe de filiation : l'horizon n'est-il pas par définition vaste et sans limite ? C'est justement ce formidable élargissement que peut laisser percevoir cet étrange «te sigo» énoncé par Rosa Chacel. L'ordonnement traditionnel de la filiation s'en trouve naturellement bouleversé : la filiation apparaît comme une véritable composition qui rejette les notions d'ascendance ou de descendance, qui rejette l'unilatéralité de cet enchaînement pour favoriser une incorporation mutuelle et harmonieuse, qui rejette la fatalité des «successions» (de générations) pour instaurer une circulation. La notion de «mère spirituelle», au sein de ces textes épistolaires, recouvre certainement, en fin de comptes, cette remise en question de l'unilatéralité généralement admise dans le principe de filiation : la mère est celle qui «donne» la vie mais elle peut aussi faire «être au monde», faire prendre à cette vie – que par ailleurs elle «donne» – toute son épaisseur ; elle peut surtout se placer dans le sillon, dans le sillage de celui/celle qu'elle a su si admirablement faire vivre ou faire être, elle peut lui succéder, en définitive, ce avec autant d'intensité qu'elle lui a ouvert la voie de sa propre succession.

Pour conclure je reviendrai, très académiquement, à mon point de départ : celui de la transmission. Si, dans cette analyse, il est un lien entre ces deux notions, c'est au moins que l'une éclaire l'autre. La transmission et sa mécanique véritable - celle que l'échange épistolaire illustre de façon si adéquate -, permet de déceler la possibilité d'une filiation différente, d'une alternative non pas exclusive mais complétive :

une filiation au féminin peut-être, où prime non pas la préoccupation de l'origine – combien de textes de femmes disent le souhait ardent de ce retour vers un passé, une maison, etc, retour pourtant sans cesse ajourné, retardé et finalement impossible? – non pas le retour, mais le commencement. La «mère spirituelle», du moins celle qui se configure dans *De mar a mar*, n'est pas seulement une mère de substitution : elle déplace les enjeux de la filiation; elle invalide une géométrie et une logique internes reposant sur un principe intangible de relations unilatérales entre générations. Le sous-titre proposé par Ana Rodríguez-Fischer, à l'origine de l'établissement et de la publication de cet échange épistolaire, semble de ce fait particulièrement bien choisi : *De mar a mar*, d'une mer à l'autre, d'un océan à l'autre et entre eux une horizontalité parfaite, prometteuse d'une confluence qui n'est pourtant pas fusion.

Est-ce un hasard si c'est dans un autre échange de lettres, entre deux femmes, Julia Kristeva et Catherine Clément, que j'ai retrouvé une approche semblable de celle que j'ai dénommée – à tors ou à raison – «mère spirituelle» ? :

Et si le partage ancestral entre «celles qui donnent la vie» et «ceux qui donnent le sens» était en train de disparaître? Qu'en penses-tu? Ce serait un bouleversement radical, du jamais vu. De quoi annoncer une nouvelle ère du sacré (...). (...) les femmes ne seraient-elles pas en position de donner une autre coloration à ce sacré ultime qu'est le miracle de la vie humaine : non pas de la vie pour elle-même, mais de la vie porteuse de sens, à la formulation duquel les femmes sont appelées à apporter leur désir et leur parole?⁹

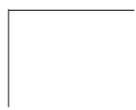
NOTES

1. Rosa Chacel. Ana María Moix, *De mar a mar. Epistolario*, Edición de Ana Rodríguez-Fischer, Ediciones Península, Barcelona, 2003.
2. De façon significative, A-M. Moix fut intégrée dans la célèbre anthologie poétique constituée par Josep María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), anthologie présentée comme représentative d'une certaine rupture dans la production poétique de ces années.
3. Rappelons que la «filiation», venant directement du latin *filius*, suppose un lien de parenté unissant un enfant à son père ou à sa mère, un lien de descendance directe. La transmission, quant à elle, ne désigne pas un lien, mais plutôt un processus de liaison qui n'a pas forcément partie liée avec la «descendance», qui peut largement sortir du cadre de la lignée. Le processus de transmission ne suppose pas toujours une filiation mais peut parfois – c'est là notre propos – générer un type de filiation, une filiation «autre».
4. Op. cit., p. 80 et p. 106.

5. Cette distance est tout simplement celle de la géographie, Rosa Chacel se trouvant en exil au Brésil alors que Ana-Maria Moix est à Barcelone.
6. Dictionnaire *Le Robert*.
7. A titre d'exemple, on peut lire p. 336 : «Estoy segura de que (...) tu encaje personal será de una trama neta y resistente.»
8. H. Cixous, «Le sexe ou la tête», in *Le langage des femmes*, Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Editions Complexe, 1992, p. 90
9. C. Clément, J. Kristeva, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998, p. 27.

BIBLIOGRAPHIE

- Chacel, Rosa, Moix, Ana María, *De mar a mar. Epistolario*, Edición de Ana Rodríguez-Ficher, Ediciones Península, Barcelona, 2003.
- Cixous, Hélène, «Le sexe ou la tête», in *Le langage des femmes*, Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Editions Complexe, 1992.
- Clément, Catherine, Kristeva, Julia, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998.
- Nahom-Grappe, Véronique, *Le féminin*, Paris, Hachette, 1996.



Clara Janés ou la transparence

Evelyne MARTIN-HERNANDEZ

(Université de Clermont-Ferrand)

Rimbaud nous a donné les *Illuminations*, Clara les *Espacios translúcidos*, que nous appellerons dans un premier temps un O.P.D.I. (objet poétique difficilement identifiable, ou pour qu'il n'y ait pas d'interférence fâcheuse, un O.P.I. : objet poétique indéfinissable).

Ils sont constitués par deux volumes publiés en 2006, l'un à Milan, l'autre à Ávila, avec quelques pages communes. Ce dernier est le plus important et c'est sur lui que portent les commentaires comme celui de Mariarosa Scaramuzza et celui de Debra Frazer, sans compter l'exposé qu'a fait Clara de son propos au Colegio de España avec la présentation qu'en a fait Michèle Ramond¹.

La plaquette publiée à Ávila sera l'objet principal de cette petite réflexion. Elle comporte 63 pages, une introduction de l'auteur qui donne quelques pistes, une alternance de textes et de constructions plastiques, un épilogue de M. Scaramuzza, «Encuentro con la luz». Apparemment le parcours est balisé et les risques réduits. Or la nature même des écrits et des représentations plastiques est loin d'être simple à interpréter. On trouve, dans la première catégorie, des poèmes en prose et de brèves sentences de Clara, quelque chose qui peut passer pour des commentaires à sa production visuelle, des citations diverses (entre autres, un dialogue avec Tarkovski, des citations de Plotin, Zhuang Zi, L. de Vinci, Cioran, Wittgenstein, Hallach, Ibnal-Arabi, de textes précolombiens et des Upanishads) et sur le plan de la représentation plastique, des photos,

prises par elle, retravaillées par des motifs en surimpression, des reproductions et, aussi souvent en surimpression, des phrases brèves, des traces écrites qui traversent la page (lettres, oiseaux et papillons). Entre l'écrit et le visuel se créent plusieurs types d'interférence, ou, pour reprendre un mot de Clara, «d'intersection.»

Je soulignerai d'emblée l'originalité d'une expérience ou expérimentation que l'on serait tenté de rapprocher de l'art chinois où la calligraphie réalise le poème et la peinture, lesquels se côtoient sur le rouleau en s'éclairant mutuellement, le trait du pinceau unifiant les deux types de création. Mais ici l'hétérogénéité des techniques employées infirme une telle assimilation. Il ne s'agit pas non plus de calligrammes, comme ceux qui ont déjà été pratiqués par Clara (dans *Cajón de sastre*). Je suis tentée de rapprocher cette création des dessins-poèmes de Lorca, qui, séparément et conjointement, sous une trompeuse simplicité, créent le mystère et mettent en forme l'énigme. Je proposerai de considérer dans un premier temps ces "espaces translucides" comme des états d'âme complexes (âme étant pris comme une disposition de l'esprit et du cœur) posés, exposés à la manière d'une moderne *installation*, dans ce lieu à la fois public et intime qu'est le livre.

Pour fixer le projet de cette entreprise, le mieux est d'écouter l'avant-propos de l'auteur :

Aquella mano enigmática de las pinturas rupestres, flanqueada por un punto rojo o negro, la curativa mano de Shamas, el *ank* dador de vida y el ojo de Horus de los egipcios, el labrys de los cretenses, los círculos y espirales, los mandalas, laberintos, pantacrósticos, estrellas de cinco o seis puntas, los jeroglíficos, ideogramas, la escritura, son zonas propicias a la aparición y la génesis que ésta comporta. A través de ellas se convoca la simultaneidad de espacios y tiempos, se unen distintos niveles, se habla de lo no dicho, se percibe lo oculto, se da un salto entre el uno y el todo; se ve el número en la letra, la arborescencia en el signo, el gesto en la palabra, un contenido sin fin en la figura geométrica [...].

On voit dans cette première partie de l'introduction la primauté donnée à ce qui, dans les religions, les mythes et les légendes fondatrices, s'inscrit dans des lignes, des traces, des tracés, ces tracés ou trajets sacrés qui nous mènent aux frontières de l'inconnu. L'usage simultané de l'image et de l'écrit permet d'en tisser la forme avec l'expression lyrique, ce qui produit un surprenant *effet de dévoilement* (*develación* dit Clara Janés,

dans *La palabra y el secreto*). J'emprunte à Barthes l'outil *effet de*, lorsqu'il parlait de l'effet de réel.

Plusieurs principes semblent présider à cette élaboration, le premier est inscrit en titre de la première pièce : "Levedad", qui offre aux regards une photo d'écorce où les bleus et les bruns des lamelles qui s'écaillent se combinent harmonieusement, enlevés par une diagonale qui leur fait presque figurer des nuages dans une lumière vespérale. L'arrachement de cette matière légère introduit des éclats lumineux qui renforcent l'impression de légèreté, rendue également par un envol de cinq papillons. Les textes qui suivent ces photos évoquent le souvenir et l'oubli, la trace et son effacement, "Y supe desvanecerme del lugar sin dejar rastro", "desasimiento", que l'on trouvait déjà dans *Fractales* en 2005. Dans cette "levedad" ou "ingravidez" des formes et des phrases, [dans le mot même de 'levedad', on peut entendre "ved" aussi bien que "vela"], on devine la présence et l'absence, et dans le silence, une résonance mélancolique : "En tan delicado papel, sólo el silencio puede escribir su mensaje. Sin ser notada debe vivir la pena, dije, y recogí mansamente mis huellas". Entre la fin et la permanence, se dessine une esthétique de l'évanescence.

Je passerai rapidement sur la méditation tarkosvkienne, ainsi que sur la série des fleurs qui se présentent comme des concrétions précieuses [on remarque de très belles photos et un subtil travail de superposition], concrétions d'énigmes, de secrets, accompagnées parfois d'une musique muette ("silente") : les o qui dansent autour de la datura, qui montent aspirés par le réceptacle d'une grenade – celle de Perséphone peut-être – image qui fait penser au bref récit de vie inversée, à rebrousse temps, le *Viaje à la Semilla* de Alejo Carpentier. Il faudrait développer aussi cet autoportrait embusqué derrière une "Rosa Vigía".

Je survole l'ouvrage, pour arriver avec les oiseaux de Simurg dans les *Variations* sur une construction architecturale de la transparence. Le mot variation évoque la musique, il s'applique ici à un envol de 30 oiseaux qui procèdent de la légende perse de Simurg, traduite par Clara, 30 formes identiques qui semblent s'échapper de monuments d'Orient ou bien s'y engouffrer.

Les oiseaux traversent les espaces construits et ils semblent également passer de l'une à l'autre des pages ; ce sont toujours les mêmes oiseaux, rassemblés selon des figures différentes, selon des "confluences" changeantes. Signes du franchissement et de la présence, de la «transpresencia» (*La palabra y el secreto*). Signes de ces multiples passages ou traversées invoqués dans les textes de Clara Janés et qui se traduisent dans divers termes : «transmisión», de *Ver el fuego*, «trasladar» de *Vilanos*, «transmudar» de *Ver el fuego* ; «traslaciones», «trascabos», de *La indetenible quietud*, et le formidable couple, «transpresencia : transausencia» du *Libro de los pájaros* qui condense les trajectoires qui mènent du visible à l'invisible.

Les évolutions de ces oiseaux transposent sur la page la fluidité du vivant et celle vers laquelle tend l'écriture, le «fluctuar» (*Paralajes*) et le «deslizarse», la fluidité de la beauté «que no se detiene en forma», mais qui peut aussi se manifester en réseaux : «tramas», «redes», «araña de la mente» (*Los números negros*), où l'on peut voir autant les opérations de l'esprit que les phénomènes naturels et la vie elle-même «el mundo es una telaraña dinámica» (*La palabra y el secreto*). Ces figures se tissent dans l'air, élément primordial où tout (et Clara Janés cite Héraclite) tout se génère et tout se dissout.

Il est important que le glissement discret et réitéré de ces vols soit lié à un ensemble architectural cohérent ; il n'est saisi comme mouvement que parce qu'il joue avec un espace stable, construit, puisqu'il s'agit de ville, de portes, de coupes, d'arcs, d'escaliers, de couloirs qui ouvrent sur des pièces, un espace concret, complexe et cependant «translucide». L'exploit de ce livre, c'est de figurer une véritable *architecture de la transparence*.

On en trouve une clé dans le double texte que Clara consacre à deux œuvres sculptées d'Adriana Veyrat, dont un assemblage en escalier de miroirs, deux pièces reproduites dans *Les espaces translucides* de l'édition de Milan : «Avanza hasta el misterio/ de la negación de los bordes/ donde nada arroja sombra» (*Fractales*). Et c'est un peu une construction de la lumière analogue que fait la photographe, en choisissant l'heure où l'édifice baigne dans un éclairage doré, lequel s'accroche aux alvéoles des voûtes, envahit des enfilades de pièces vides,

aperçues depuis la percée d'un couloir sans fin. L'œil est ainsi invité à franchir des seuils successifs, à suivre «el conocimiento de la vía» (Ibn Arabi), à travers des demeures dont le vide n'est qu'une prédisposition à faire advenir la lumière.

La série des espaces construits fait apparaître aussi bien des édifices vus de l'extérieur, que des intérieurs dont la symbolique (la plongée au cœur du cœur) est assez claire : «Mi cuerpo es ciudad sumergida/ en descenso» dit Clara dans *Secretos del bosque*. Ville et coupole peuvent être vus aisément comme métaphore du corps, du corps et de l'être dans sa totalité. Et le vol qui traverse ces demeures fait penser à cette belle définition de María Zambrano : «conocerse es trascenderse. Fluir en el interior del ser» ; le corps comme espace - réceptacle de la lumière et de la parole poétique.

Mais au fond du couloir, est le noir d'une encoignure, où résiste l'énigme.

Clara (ou Perséphone ou Orphée ou la poésie) est sur le seuil, qui nous invite à passer et repasser en «nocturna travesía», cette frontière entre l'ombre et la lumière, à pénétrer dans le mystère de la beauté sans jamais le percer vraiment, qui nous fait partager «el don de la transparencia».

NOTES

1. Voir C. Janés, «Espacio, luz y signo», in *La femme existe-t-elle ? ; Existe la mujer ?*, Michèle Ramond (ed.), México / Paris, Rilma 2 y ADEHL, 2006, p. 295-301.



De nombres y lecturas

Nœmí ULLA

(Écrivaine, Buenos Aires, Argentine)

En mi muy temprana adolescencia, a los trece o catorce años, leía algunas novelas españolas de autores reconocidos como Pío Baroja (*Mala hierba*) o del valenciano Vicente Blasco Ibáñez (*Entre naranjos, La barraca*) que había vivido un tiempo en estas tierras, hasta los más populares como Eduardo Zamacois, entre otros. Mi hermana Beba me decía que sólo debía leer cosas buenas, y yo le refutaba que una buena lectora debía conocer de todo, además del placer que me daba leer esas novelas, con su rico lenguaje español. Esas lecturas eran compartidas con mi hermana mayor, Eyita, con quien las comentábamos. En una de ellas descubrí unos versos de Baudelaire y desde entonces busqué sus poemas en una antigua librería céntrica donde compraba aquellas novelas de origen hispánico. Su dueño, un señor español de muchas lecturas, atendía con eficiencia y conocimiento en su local de grandes mesas abarrotadas de libros, ya que éstos excedían los altos y completos estantes. La lectura de libros españoles de mi adolescencia había sido la continuación de mi niñez, respecto de los cuentos que mi padre me regalaba, aquellas colecciones “Marujita” con las que me sorprendía avivando mi curiosidad por leer, tan típica de los ocho años. Esas colecciones fueron españolas primero, de manera que ya estaba habituada al lenguaje de España y el ejercicio de lectura de aquellas novelas era continuar en el ámbito del lenguaje al que me había acostumbrado en la infancia. Tanto fue así, que cuando escribí mi primera novela, las expresiones españolas habían invadido el texto y fue gracias a un poeta amigo, Jorge Conti, que advertí el excesivo apego a esa lengua. Debí

releer mi novela y corregir algún léxico un tanto inusual en una joven de estas tierras.

Los poemas de Baudelaire me llenaron de asombro y encanto, me deslumbraron después de aquellos poetas que había conocido por mi hermana mayor Eyita, que siempre andaba recitando algún romance de Góngora o algún soneto de Lope de Vega, ensayándolo de memoria para sus clases de lengua. Sin quererlo, a través de su voz segura y vehemente, me había familiarizado con la poesía de España. De ahí que a los once años me hubiera enamorado del cante-jondo, de las bulerías, de las zarzuelas; y recuerdo que llegaba de la escuela primaria corriendo para escuchar una audición dedicada a la música popular española, donde brillaban diversos cantores: Angelillo, Miguel de Molina, Conchita Piquer, el Niño de Utrera, Imperio Argentina, el Niño de Mairena, voces que más tarde disfruté junto al querido amigo Juan José Saer.

Por aquellos años leí muchas veces *Las flores del mal*, hasta que aprendí francés y pude conocerlo en su propia lengua, maravillándome con el sonido que tenían esos versos. En un cuaderno escolar nuevo, destinado a comentarios, apuntaba diferentes observaciones sobre las novelas y los libros que iba leyendo a los catorce años, como un corolario de lectura. Creo que también acompañaban esas notas un léxico desconocido. Cada palabra nueva cuyo significado ignoraba, apenas descubierta en aquellas lecturas era apuntada en el cuaderno de tapas duras.

Por mi madre, que había sido maestra de grado y colega de las hermanas Olga y Leticia Cossettini, fundadoras de la Escuela Serena del barrio de Alberdi en Rosario, aprendí a reírme con trabalenguas, adivinanzas, coplas, donde siempre estaban latiendo la burla y la gracia.

Años después mi madre me daría a conocer la poesía de Alfonsina Storni, a quien admiraba, y aprendí de memoria muchas de sus poesías tan críticas, apasionadas y rebeldes. Mi otra hermana mayor Beba, que seguía en edad a Eyita, había sido la iniciadora de los cuentos de hadas, que me leía o me contaba cuando aún yo no había aprendido a leer. Esperaba su voz, dulce y sumamente expresiva, con la inquietud que me transmitía el suspenso, y el final que me suscitaba escuchándola leer “La traperera y su borrico”, “La treta del ingrato” “La princesa y el erizo”, “Katimatika”, “La casa peonza” y otros cuentos españoles, sin cansarme nunca de la repetición: “Y vivieron felices y comieron perdices...”. Pero las hadas (Cuentos de hadas de la India, cuentos de hadas de Andersen,

Cuentos de hadas alemanes, japoneses, y otros) fueron la costumbre de mi fantasía durante mucho tiempo y mis hermanas mayores, las verdaderas hadas de mi iniciación literaria, con los relatos y las poesías que me daban placer o terror, según los sonidos y las historias que me transmitieran.

Por una amiga, Betty Kahl, conocí los poemas de Pablo Neruda. Tendría yo quince años y esa tarde en que ella me presentó *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* me pregunté cómo había podido vivir hasta entonces sin descubrir esa poesía. Con tales tesoros por compañía me sentía ir por el mundo de la mano de palabras mágicas, que nunca abandonaría. Cuando viajo, siempre llevo poemas que escribí en distintas hojas de papel liviano, alternando alguno de Ronsard con otro de Góngora, de Borges, Supervielle, Montale, Trakl o César Vallejo, para poder así “encantar” el viaje. La verdad, comencé escribiendo poesía, luego la primera novela (*Los que esperan el alba*) y después, con mi traslado de Rosario a Buenos Aires, escribí un cuento, al que siguieron otros.

Cuando mi hermana Eyita terminó la escuela secundaria, llegaron otros poetas a nuestras manos, descubrimos a Almafuerde. Noche y día recitábamos, creo que “El misionero”, fascinadas por el tono irreverente que despleaban contra la injusticia, con los absurdos y las paradojas que presentaban tras cierta grandilocuencia. Comentábamos las novelas que leíamos y aprendíamos aquellas frases irónicas con que alguna mujer de avanzada respondía a un hombre altanero en su español no menos altanero. Vivíamos a fondo los modos del lenguaje, nos enamoraban las palabras, las réplicas, las argumentaciones, en los que los personajes españoles se destacaban en especial y de ahí también el entusiasmo por las zarzuelas.

Luego llegaron para mí los sonidos de la lengua francesa, en que además de Baudelaire me entusiasmaron Racine, Molière, Flaubert, Proust, Maupassant, leía a Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, me detenía en las resonancias, esas que siempre me sedujeron en los idiomas, tanto en los nuevos que aprendía como en el español de España y en el rioplatense. Los cuentos de Maupassant (“Bola de sebo”, “El horla”, “El collar”, “Mademoiselle Fifí”), fueron sin duda un impacto de suma importancia en mi vida de lectora. Más tarde conocí los de Chéjov, del que quedé prendada para siempre. Llegaron a mis manos cuentos del uruguayo Felisberto Hernández ya en tiempos universitarios y a través del Profesor

Ángel Rama, a quien siempre le quedé agradecida. Descubrir sus cuentos y leerlos y releerlos fue todo uno. Igualmente admiré mucho a otro escritor uruguayo, Juan Carlos Onetti, como todos los que lo leíamos por entonces. Julio Cortázar y Borges fueron por un tiempo lecturas de gran preferencia, los poemas de Borges, sus cuentos, sus ensayos.

En los años de estudiante universitaria mis lecturas fueron muchísimas y obligatorias, aunque no siempre placenteras. Pero tal vez el recuerdo se fija siempre en las que mayor disfrute significaron, y volvemos a la literatura francesa, a la española, a las clases de Literatura Griega y Literatura Latina donde descubrí respectivamente a Homero y a Catulo.

Por primera vez oí mencionar a Borges en el entusiasmo de Abel Rodríguez, como del escritor del que se hablaba en Buenos Aires y busqué algún libro suyo en la biblioteca de la Escuela Normal de Profesoras N°1 donde trabajaba entonces; creo que fue *Ficciones* lo primero que encontré. De los poetas franceses tengo que confesar que los que descubrí por esa época no fueron a causa de los estudios en la facultad, como Louis Aragon, Paul Éluard, Jacques Prévert, André Breton o René Char, sino por las reuniones que un grupo de estudiantes, luego poetas y escritores hacíamos en un legendario restaurante llamado Ehret en la ciudad de Rosario. Allí nos reuníamos Aldo Oliva, figura tutelar de nuestro grupo que integraban Daniel Wagner, Rubén Sevlever, Rafael Ielpi, Carlos Salztmann, Alberto Brescó, Atilio Pentimalli, y los amigos que llegaban desde la ciudad de Santa Fe, Juan José Saer y Hugo Gola, entre otros más fluctuantes en su acercamiento. Leíamos la poesía de Cesare Pavese, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Walt Whitman, Ezra Pound, Edgar Lee Masters, Marianne Moore, Allen Guinsberg tanto como la de Rubén Darío, de César Vallejo y la de Borges. Conocíamos los cuentos y las novelas de Hemingway, de Faulkner, las obras de Sartre, teatro y ensayo, de Simone de Beauvoir, Albert Camus, y de otros escritores que cito en forma desordenada, como Jack Kerouac, James Baldwin, J.D.Salinger, Norman Mailer, John dos Passos, Carson McCullers, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Graham Greene, Henry Miller, Steinbeck, Thomas Mann, Italo Svevo, Italo Calvino, uno de los escritores que me sigue interesando de manera especial, Juan Marsé, los hermanos Goytisoló, pero sobre todo a Juan, Miguel Angel Asturias, Leopoldo Marechal, Bioy Casares, de quien leí a escondidas *La invención de Morel*, porque tanto como Silvina Ocampo y Borges, curiosamente éste último sí muy leído por nosotros, estaban proscriptos del canon de

lo testimonial y de denuncia por la estética marxista. Poco después supe con alegría que Juani Saer (Juan José Saer) también había frecuentado la lectura de Bioy Casares. En realidad, mis lecturas más libres y gozosas, mi nuevo descubrimiento del mundo poético y narrativo comenzó en esas noches de discusiones y de lecturas críticas siempre encendidas, donde no se perdonaba un adjetivo escrito a la ligera ni una ruptura o una interferencia léxica inadecuada. Poníamos en las lecturas mucha pasión y nos emocionábamos ante un poema logrado, admirando esa proeza como un don inigualable.

Los títulos de mis libros siempre significaron esfuerzo, creo que nunca se me ocurrió un título de buenas a primeras. Cuando debí buscarle un nombre a la novela que sería *Urdimbre* fue una de ensayos y desacuerdos que me tuvieron durante unas semanas desesperada. Al fin un día, caminando por la calle French del Barrio Norte de Buenos Aires, barrio donde vivía entonces, se me apareció la voz de mi madre llamando a mi padre por su nombre “Orestes”, y se me presentó la imagen de lo que yo veía siendo niña cada vez que mamá llamaba a papá: una urdimbre formada por hilos entre blancos y negros que se acomodaban como en una elipse. Entonces decidí que ese texto narrativo se llamaría *Urdimbre*, y dejé de sufrir, al tiempo que viví una emoción particular al evocar íntimamente a mis padres, a los que ya había perdido. De difícil lectura, como toda narración de carácter misceláneo, al modesto recuerdo de ilustres antecedentes en nuestra literatura, como algunos libros de Macedonio Fernández, Julio Cortázar o Adolfo Bioy Casares, *Urdimbre* fue sin embargo best-seller al poco tiempo de su publicación.



Côté Femmes : Nouveaux Paradigmes

Cecilia KATUNARIC et María José BRUÑA

(Université Paris 8)

La catégorie du sexe est la catégorie politique qui fonde la société comme hétérosexuelle.

M. Wittig

Dans une société où les hommes n'opprimeraient pas les femmes et où on laisserait la libre expression sexuelle aux affects, les catégories d'homosexualité et d'hétérosexualité n'existeraient pas.

M. Wittig

Notre étude vise à découvrir, à connaître et à approfondir les différents rapports de filiations qui s'instaurent chez les femmes et qui se reproduisent non seulement dans la littérature mais aussi dans d'autres expressions artistiques.

Dans ce contexte et sous l'inspiration de *Gradiva*, nous nous sommes intéressées à un aspect particulier de la filiation féminine : la communauté lesbienne actuelle et ses représentations identitaires. Le *corpus* est la série télévisée nord-américaine *The L Word* qui a provoqué un véritable impact sur la communauté lesbienne et sur le public en général aux États-Unis et en Espagne, mais pas encore en France.

Identité féminine et culture populaire

Nous expliquerons dans un premier temps pourquoi nous avons choisi une série télévisée comme matière de notre exposé car ce domaine entre en principe plutôt dans le schéma de la «culture populaire» et non dans

celui de la «haute culture». Notre objectif est de soulever quelques questions concernant la sexualité féminine dans la culture dominante, parce que cet aspect, aussi étonnant que cela puisse paraître, est tout à fait nouveau et méconnu. Cette analyse ne se fera pas par l'étude des formes «privilegiées» de la culture – nous insistons – mais par l'étude des genres alternatifs, des manifestations plus marginales de la culture, dont la télévision fait partie. Il y a deux raisons principales qui nous ont incitées à choisir ce matériel médiatique : premièrement, parce que les formes de la culture populaire ont, indubitablement, un plus grand impact qui entraîne le changement des mentalités ; deuxièmement, car la visibilité de la sexualité féminine a été presque nulle au sein de la haute culture, exclue du prestige des textes écrits, mais plus présente, malgré les difficultés, dans le domaine populaire. On a eu tendance à ignorer son potentiel. On peut d'ailleurs citer Manuel Puig, l'écrivain argentin qui disait :

Je m'intéresse aux genres *mineurs*... Je pense qu'on se méfie de ces genres-là car ils apportent du plaisir; un plaisir immédiat, quelque chose de cru. On se méfie du plaisir, il produit de la culpabilité!....”

De façon globale, les femmes ont été opprimées dans le domaine audiovisuel et cinématographique de trois façons. Le cinéma en effet permet la projection de la propagande et des fantasmes. Ainsi 1) dans l'industrie cinématographique, les femmes ont eu le rôle de réceptionnistes, de secrétaires, de coiffeuses ou de modèles publicitaires ; 2) de même que dans l'art ou la littérature, les femmes ont également été des objets sexuels ou des images qui prenaient principalement les traits de la femme fatale ou de la parfaite épouse, de la vampire ou de la victime ; 3) dans la théorie du cinéma, elles ont été écartées par des critiques masculins. Très récemment, une conscience féministe est née dans le cinéma car il représente un espace privilégié, une clé pour l'interprétation des mythes culturels ; il reflète la société, mais il propose aussi de nouveaux rapports. Il est alors possible de changer les images, les religions, les traditions, les stéréotypes, etc..... Il devient possible également de renvoyer d'autres images des femmes, de montrer comment vivent d'autres femmes – «That is the way we live, we love, et...» dit-on dans la chanson qui ouvre chaque chapitre de *The L Word* –. Les films ou les séries sont des textes, de complexes

structures linguistiques et des codes visuels organisés pour produire des signifiés spécifiques. Les films de Sally Potter, ceux de Sofia Coppola, d'Isabel Coixet, d'Agnès Jaoui ou de Jane Campion manifestent une préoccupation évidente concernant des problèmes centraux de la théorie féministe : les rapports entre la femme et le langage, les rapports ou les filiations des mères avec leurs filles, les histoires privées, les limites du désir ou les rapports sexuels. En outre, on sait que le public des magazines ou des séries télévisées est un public féminin qu'on utilise pour vendre quelques idées préconçues sur la féminité ou la maternité. Comment interpréter ces images et ces représentations du genre populaire? S'agit-il de réaffirmations cachées de l'idéologie conservatrice? Ces dernières contribuent-elles à empêcher le changement populaire? S'agit-il d'efforts pour adoucir les contradictions et les tensions culturelles? Peut-être. Néanmoins, on peut également les «utiliser» pour élargir cette image de la féminité, des féminités, pour changer les mentalités.

Nous trouvons une certaine uniformité, une évidente homogénéité des modèles dans notre société androcentrée et hétérocentrée, mais nous trouvons aussi des blancs, des incohérences, des contradictions et des tensions qu'il faut mettre à profit, analyser et approfondir. Dans ce sens, il est clair que, parmi les représentations de la sexualité féminine, les sous cultures lesbiennes sont absentes des témoignages écrits, même si certains ont réagi contre une représentation partielle des lesbiennes dans une société qui trouvait ridicule ou dangereux de reconnaître l'amour entre femmes. Cependant, il est indéniable aussi que les mêmes groupes marginaux ont eu un intérêt historique et leurs propres motifs les ont poussés récemment à chercher une visibilité. Notre manque d'alphabétisation visuelle peut conduire à des réactions étonnantes et l'État, on le voit, intervient plus qu'il ne faudrait - comme Foucault le disait - dans la conduite sexuelle². L'État soutient d'une manière presque imperceptible une hiérarchie sexuelle. On va voir le potentiel subversif des moyens de communication par rapport à ce contrôle. D'ailleurs, on sait bien que la recherche féministe sur la sexualité doit se situer dans la dialectique entre spécificité et généralisation, entre la personnalisation et le danger de parler au nom de toutes les femmes. Et ceci soulève une question fondamentale : l'importance d'une certaine sororité, d'une fraternité entre les femmes, d'une unité qui peut être très précieuse même si elle est discutable à cause des différences qui existent entre elles. L'histoire des sciences humaines et sociales a permis d'apprécier les

différentes cultures comme des expressions uniques de l'invention humaine. Une compréhension anthropologique similaire concernant les différentes cultures sexuelles est aujourd'hui nécessaire.

Filiations : Vers la sororité

Nous allons expliquer maintenant le sens que nous donnons au terme «filiation». Notre objectif serait de voir jusqu'à quel point les images héritées des femmes sont transmises dans cette série. Ont-elles évolué à travers le temps ou se sont-elles répétées sans se renouveler? Le cas échéant, nous parlerons de progrès ou au contraire de régression. Les grands changements sociaux se manifestent souvent par des contrastes générationnels qui peuvent être observés dans la structure familiale. Par exemple, le changement produit par le modèle du XIX^e siècle : les sphères des deux sexes étaient séparées et l'absence de passion féminine était évidente jusqu'à l'apparition du modèle moderne du mariage comme association. Le plaisir féminin commence alors à être pris en considération alors que les mères de ces nouvelles mariées appartiennent à l'ancien modèle.

La problématique sexuelle est liée à la relation mère / fille. La peur et/ou la volonté d'aller trop loin dans le champ sexuel et la discipline sociale peuvent être aussi une peur/volonté de nous éloigner trop de nos mères. Ainsi, tandis que le féminisme radical et politique des années soixante-dix signifiait une rébellion contre la mère, le féminisme culturel contemporain montre plutôt un rapprochement avec la mère et une élimination des différences.

The L World propose dans la ligne du féminisme culturel, une idée de sororité, d'unité des femmes malgré leurs différences socio-économiques, raciales ou culturelles. La coiffeuse androgyne, la directrice masculine d'un musée, la femme au foyer enceinte, la propriétaire d'un café, la tennismoman célèbre et l'écrivain frustré se réunissent chaque jour dans un café et arrivent à configurer un espace très spécial de dialogue et de communication.

Petite histoire du lesbianisme

On pense souvent que la catégorie de la lesbienne a été absente pendant l'histoire et en effet il est difficile de trouver les sujets lesbiens en tant

que sujets actifs et visibles. Cependant, la lesbienne a toujours existé ; c'est la possibilité d'un espace personnel qui n'a pas existé. Pour cette raison, il est plus juste de chercher les femmes, qui à leur façon, dirent «non» au patriarcat pendant l'Histoire et qui à travers cette négation produirent un effet. Plusieurs lesbiennes furent considérées par leurs contemporaines comme des femmes masculines, des inverties, des criminelles, des sorcières ou bien des femmes malades ou folles. Néanmoins, toutes ces femmes partagèrent, volontairement, un même espace de résistance et de punition mais aussi de liberté et de joie. C'est cet espace de résistance qui se rendit visible en tant qu'espace politique avec le lesbianisme féministe des années soixante-dix. Le lesbianisme se politisa et il devint un choix politique pour toute femme qui pouvait opter pour cette forme de sexualité. Il faut souligner l'importance du féminisme en tant que mouvement qui rendit visible non seulement la moitié de l'humanité mais aussi la communauté lesbienne. En effet, dès sa naissance, le féminisme il est étroitement lié au lesbianisme. L'option du lesbianisme, surtout dans les années soixante-dix, était notamment un choix politique et par conséquent une action féministe. Beatriz Gimeno dit à ce propos, en citant le prologue du livre *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall :

Muchas de nosotras hemos crecido en un mundo en el que numerosas mujeres afirman haber elegido el lesbianismo como proyección lógica de su feminismo, precisando que se trata de una opción que cualquier mujer puede escoger³.

Ainsi, l'être lesbien possède un signifié politique et social très profond, car choisir cette option est une alternative contre les relations d'oppression que la culture androcentrée a constamment fait peser sur les femmes. On pourrait donc dire que les relations entre femmes peuvent être analysées comme la construction d'un espace propre de liberté.

Ce n'est pas facile de parler du lesbianisme parce que les lesbiennes sont une minorité doublement marginale ; premièrement parce qu'elles sont une communauté sexuellement investie des signifiés négatifs et deuxièmement, parce qu'elles sont des femmes qui ont échappé à la norme, à ce qui est politiquement correct. Malgré tout, aujourd'hui cette option a gagné sa légitimité :

En la actualidad el lesbianismo seguirá teniendo algo que ofrecer a las mujeres mientras la heterosexualidad continúe siendo una de las herramientas principales que utiliza la cultura androcéntrica contra las mujeres⁴.

Si les féministes des années soixante-dix considéraient plutôt l'option sexuelle comme un choix politique, avec les nouvelles générations il s'agissait plutôt d'une orientation sexuelle, c'est-à-dire d'une condition connaturelle au corps. L'orientation est vue comme une négation du politique. Cependant, il ne faut pas oublier ce que l'orientation a apporté en tant que proposition, car cette affirmation a permis de véritables changements sociaux ; par exemple, l'acceptation du mariage gay ou l'adoption par des couples homosexuels dans certains pays. Néanmoins, le débat sur les termes «option» ou «orientation» est complexe et cette intervention ne prétend pas tout résoudre : elle essaye de montrer la convergence de ces différentes manifestations.

Dans ce même contexte de controverse apparaît la théorie *Queer*, qui se focalise sur le questionnement des identités lesbiennes et gays. La théorie *Queer* reflète simplement que les catégories identitaires et génériques sont difficiles à classer et à utiliser. Cependant, la théorie *Queer*, comme le terme d'orientation sexuelle, ne doit pas masquer son activisme et sa politisation car le pouvoir est toujours présent en créant des oppresseurs et des opprimés. Ce qui est important à retenir de la théorie *Queer*, c'est qu'elle a créé de nouvelles esthétiques représentées dans la société moderne et qu'il nous faut les analyser.

Le mouvement lesbien actuel n'est pas celui d'antan. Être lesbienne aujourd'hui ne signifie pas nécessairement être féministe. Être lesbienne ne signifie pas nécessairement une option politique et alternative contre l'hétérosexualité vue comme un rapport de subordination. Être lesbienne ne signifie pas une orientation sexuelle obligatoire. Finalement être lesbienne ne signifie pas non plus être *queer* et être à la mode. L'être lesbien aujourd'hui répond à une option parmi d'autres, et dans cette option les motivations ou les causes sont diverses, personnelles et légitimes.

Nous croyons que dans cette ère postmoderne où tout semble être permis, le lesbianisme devient un choix de vie. Ce choix n'est plus une représentation fixe dans son genre. Elle est une vaste gamme qui est composée par de nouvelles féminités, diverses, éclectiques mais surtout de nouvelles féminités qui regroupent différentes générations, différentes motivations et différentes attitudes.

Mise au point terminologique

Avant de continuer avec la présentation de ce discours lesbien innovateur et de donner des exemples extraits de *The L World*, il nous semble intéressant d'éclaircir quelques concepts qui sont souvent considérés comme acquis mais qui ne sont pas si évidents. Il s'agit des termes d'«orientation sexuelle», de «pratique sexuelle», de «sexe biologique» et d'«identité de genre».

Le sexe biologique est celui qui est assigné d'une façon naturelle face au genre qui nous est assigné par la culture et la société. C'est ainsi que notre compréhension de ce que signifie une fille ou un garçon, un homme ou une femme, évolue tout au long de la vie. À la naissance, on ne sait pas ce que la société attend de notre sexe : ce sont la famille et la communauté qui nous l'apprennent, et ces signifiés changent selon la culture, la communauté, la génération, le temps. Michel Foucault avait établi que les désirs ne sont pas des entités biologiques préexistantes, mais qu'ils se constituent au sein des pratiques sociales historiquement déterminées. Dans notre société occidentale, par exemple, des comportements qui étaient auparavant considérés exclusivement féminins - tels que porter des boucles d'oreille, s'épiler, les soins corporels - sont de plus en plus acceptés comme «unisexe». Si le genre est relatif, il est absurde que la société discrimine les personnes qui ne répondent pas d'une façon stricte à ce que la société demande. Beaucoup d'entre elles, «efféminées» ou «masculines» sont des gays et des lesbiennes tandis que d'autres sont hétérosexuelles.

L'identité de genre est le sentiment psychologique d'être homme ou femme et l'adhésion à ces normes culturelles rattachées au comportement féminin ou masculin. Dans le cas des personnes transsexuelles, l'identité de genre n'est pas en accord avec le sexe biologique.

D'autre part, il convient de faire une distinction entre orientation et pratique sexuelle.

L'orientation sexuelle, selon la APA (Association Américaine de Psychologie), est l'attirance durable vers une autre personne dans les domaines émotif, romantique, sexuel et affectif. Le terme fait référence tant aux sentiments d'une personne qu'à l'objet sur lequel son désir se focalise. Le sexe de la personne envers qui le sujet a une attirance établit la distinction entre «homosexuel», «hétérosexuel» ou bien «bisexuel». Est homosexuelle la personne qui dirige son désir vers le même sexe,

c'est-à-dire, la personne qui ressent une attirance sexuelle et affective pour d'autres individus du même sexe. Les termes utilisés sont, d'habitude, «gay», de l'anglais, pour les hommes, «lesbienne» pour les femmes. Pour la plupart des gens, l'orientation sexuelle se définit pendant l'enfance et l'adolescence sans nécessairement passer par une expérience sexuelle. Mais cette orientation se fixe soit de façon définitive, soit, à d'autres occasions, elle change et se modifie tout au long de la vie. L'orientation sexuelle n'est pas une option et donc, ne peut pas être choisie ou changée à volonté. On doit différencier l'orientation sexuelle du sexe biologique (définie par les parties génitales, les chromosomes, les hormones), l'identité du genre et les pratiques (conduites) sexuelles.

La pratique ou conduite sexuelle, au contraire, est un choix mais il est important de dire qu'il n'existe pas une correspondance nécessaire entre le sexe biologique, les pratiques sexuelles et l'orientation sexuelle, malgré l'association -souvent intéressée- entre certaines pratiques sexuelles et quelques orientations. Les baisers, la masturbation, les caresses, la fellation, la pénétration, le travestissement ou le sadomasochisme sont des pratiques sexuelles.

Les représentations stéréotypées des lesbiennes

Il convient de s'arrêter à présent sur quelques unes des manifestations les plus caractéristiques de la lesbienne pendant l'histoire ; mais il faut souligner qu'il s'agit de stéréotypes ou bien d'archétypes faisant partie de l'imaginaire sexuel et collectif construit par la société.

Butch Lesbian : La lesbienne butch est celle qui adopte un rôle extrêmement masculin dans un couple déterminé, qui reproduit souvent le schéma hétérosexuel. (C'est ce qu'on appelle familièrement en français «la camionneuse»). Cette dénomination suggère le stéréotype d'une femme agressive et active, la travailleuse non cultivée et en dehors de la sphère intellectuelle. Ce modèle a eu une répercussion très importante dans la sous culture nord-américaine, qui est à l'opposé de la lesbienne européenne.

Femme Lesbian : C'est le contrepoint de la *Butch Lesbian*, c'est-à-dire, qu'il s'agit d'une lesbienne hyper féminisée qui reproduit le rôle soumis de la femme hétérosexuelle. Elle investit entièrement la sphère du privé.

Lesbian Chic. C'est le nouveau modèle de la lesbienne postmoderne, des années quatre-vingt-dix. Elle est d'abord une catégorie fixée de l'extérieur ; c'est la lesbienne qui est devenue un objet de consommation capitaliste. Elle est un fantasme inoffensif, semi pornographique, qui sert à tranquilliser l'anxiété du patriarcat sur la sexualité des lesbiennes à un moment où les conditions sociales ont changé.

Kiki Lesbian. C'est la lesbienne qui ne se sent pas représentée par opposition aux butch/femme. Elle ne partage aucun modèle elle est donc la moins stéréotypée, la plus réelle. Elle correspond à la lesbienne intellectuelle plutôt européenne.

Cependant, aucune lesbienne ne colle à la perfection à ces catégories car qu'il en existe plusieurs ; nous parlons de catégories estompées et métissées.

Les nouvelles féminités lesbiennes dans «The L World»

Comme nous l'avons annoncé, nous avons choisi la série télévisée *The L Word* car elle représente un éventail des nouvelles féminités lesbiennes de notre époque. Les filiations féminines dans ce cas-là se montrent à travers la *sisterhood*, c'est-à-dire une communauté qui se caractérise par sa tolérance, par son ouverture à la différence et notamment par sa solidarité féminine. Dans cette communauté «L» un peu snob et chic -il ne faut pas oublier que nous sommes dans une fiction télévisée- on se rend compte que chaque personnage représente un trait de caractère ou une caractéristique lesbienne. Revenons à présent sur quelques personnages importants et sur leur représentation féminine lesbienne, après avoir vu quelques passages de la série⁵.

Bette et Tina. Elles représentent d'une certaine façon l'ancienne dichotomie butch/femme en étant très sophistiquées et actuelles. Bette est la lesbienne qui reproduit le rôle de l'homme dans le couple. Elle est l'«approvisionneuse» de la maison, celle qui investit toute la sphère du public, l'élément traditionnellement actif selon le patriarcat. Elle veut être mère à travers la grossesse de sa fiancée, Tina. Tina, elle, est la lesbienne qui accomplit le rôle féminin. Elle est douce, jolie, maternelle ; une femme au foyer qui a décidé de sacrifier sa vie professionnelle pour devenir une mère.

Alice. Elle est le seul personnage bisexuel de la série : elle démontre l'ambiguïté de l'orientation sexuelle. Son indécision est perçue comme

un manque d'engagement envers le genre féminin et la communauté lesbienne.

Jenny. C'est la femme hétérosexuelle qui a des doutes sur sa sexualité. Elle est fascinée par le style de vie lesbien, par son sens de la liberté. En même temps, elle est séduite pour la première fois dans sa vie par Marina. On peut dire qu'elle est la lesbienne initiée ou dans le processus d'initiation.

Dana. Elle soulève la question du *coming out*. Elle fait l'expérience de la révélation publique de sa sexualité. Elle vit ce processus avec angoisse car elle a peur d'être rejetée publiquement. Il faut ajouter que Dana est un personnage public, elle est une tennismuse célèbre qui risque de perdre son prestige professionnel.

Max/Moira. C'est la lesbienne *butch* qui veut devenir un homme physiquement. Elle soulève alors la question du transsexualisme. Ce personnage possède deux prénoms : Moira, son prénom de naissance qui fait référence à son anatomie féminine et Max, le prénom qui fait allusion à son identité générique masculine.

Shane. Elle représente l'androgynie. On pourrait dire qu'elle a un côté légèrement *butch* car elle est très active ; elle est toujours en train de vouloir séduire les autres jeunes filles. On la prend parfois pour un adolescent.

Iván. Elle est la «*Drag King*», c'est-à-dire le contrepoint du «*Drag Queen*» masculin. C'est une femme qui est lesbienne aussi – elle pourrait être tout autant hétérosexuelle –. Elle s'habille et vit comme un homme. Le travestissement et le jeu parviennent – souvenons-nous de ce que nous avons à propos des *Queer Studies* – à en faire une identité sérieuse, une façon de vivre, quelquefois douloureuse, mal connue mais séduisante.

En conclusion, il faut souligner que le but de ce travail qui s'appuie sur des éléments de la culture populaire est de montrer quelques unes des autres formes de féminité qui sont en train de naître aujourd'hui. *The L World* n'est qu'un échantillon mais ce monde fictionnel démontre l'existence d'un débat ouvert et très vivant, même passionnant à propos de ce que signifie être une femme.

NOTES

1. M. Puig chez Ileana Rodríguez (coord.), *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*, Barcelona, Anthropos, 2001, p. 207 [traduction de Mélanie Potevin].
2. La série n'est diffusée que sur des chaînes privées aux États Unis et en Espagne pendant les heures creuses, la nuit.
3. B. Gimeno, *Historia y análisis político del lesbianismo: La liberación de una generación*, Barcelona, Gedisa, 2005, p. 21.
4. B. Gimeno, *Historia y análisis político del lesbianismo...*, op. cit., p. 27.
5. Notre article prend comme corpus médiatique quelques extraits des premiers chapitres de la série *The L Word*, Ilene Chaiken, Los Angeles, Showtime, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

- Bhabha, Homi K, «Are You a Man or a Mouse ?», in *Readers in Cultural Criticism. Gender*, Anna Tripp (ed.), London, Palgrave, 2000.
- Butler, Judith, *Feminism and the subversión of identity*, New York-London, Routledge, 1990.
- _____, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Carbonell, Neus y Meri Torras, *Feminismos literarios*, Madrid, Arco, 1999.
- Córdoba, David, Sáez, Javier y Vidarte, Paco (eds.), *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Egales, 2005.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Gimeno, Beatriz, *Historia y análisis político del lesbianismo: La liberación de una generación*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- Rodríguez, Ileana (coord.), *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*, Barcelona, Anthropos, 2001.
- Segarra, Marta y Àngels Carabí (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000.
- Vance, Carole, *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Talasa, 1989.



La filiation aujourd'hui ?

Michèle RAMOND

(Université Paris 8)

Au début du 19^e siècle : 90% des enfants abandonnés (les enfants du péché) mouraient.

Au début du 21^e siècle : Jean-Louis s'est suicidé dans la chambre de 15 m² d'où il était expulsé.

L'institution généalogique semble entrée en crise, de même que les identités sexuelles. L'inscription dans une généalogie implique et impose un modèle de parenté arborescent dont l'axe prioritaire est vertical. On peut le parcourir de bas en haut depuis le descendant vers l'ascendant, ou de haut en bas depuis l'ascendant vers le descendant. Les lignes horizontales des fratries et les branches collatérales comptent moins que l'axe vertical de la transmission de plus en plus contesté en tant que représentatif du patriarcat et du paternalisme et de toute hiérarchie politique, juridique et sociale dont la plupart aujourd'hui rêvent de s'affranchir. La contestation des positions de pouvoir tend à se confondre avec une opposition de plus en plus violente à l'ordre généalogique, et la transmission est en crise jusque dans l'école où les figures de l'autorité sont bafouées. Pendant longtemps, pratiquement 30 ans, et sans que la société s'en rende vraiment compte, la lutte des femmes pour leur émancipation et contre le logo-phallocentrisme a favorisé la fraternité et la fraternisation des fils décidés à faire alliance pour mieux se délivrer des figures ancestrales (De Gaulle, Napoléon...). Une société où il était interdit d'interdire se profile à l'horizon de l'an 2000 pour les militants de tous bords des années 68-70, une société où les interdits moraux ne

feront plus obstacle au désir individuel, où les traumatismes seront évités (le réel sera ouatiné), où les appétits seront comblés et où la relation parentale, la construction généalogique et les rites de reconnaissance perdront de leur prestige et de leur importance au regard du droit d'accès pour tous aux biens de consommation et autres privilèges d'une société libérale ET démocratique. Face à un système ressenti contraignant, informé de généalogie le long de tous ses parcours (politique, économique, juridique et social), un autre se construit, souvent dans la violence, défendant une liberté sans règles au profit de la fratrie et défiant, partout où elles sont repérables, les figures de l'autorité. Le contexte idéologique et philosophique favorable à une pensée deleuzienne et guattarienne de la déterritorialisation, l'emballlement pour «l'anti-Œdipe», la contestation généralisée du freudisme qui aboutit aujourd'hui au livre noir de la psychanalyse, le combat politique et philosophique mené par les féministes des années 70 contre les structures patriarcales de la langue, des universaux culturels et de la société, le triomphe des «gender studies» voire des «queer studies» et la pulvérisation de la différence des sexes (du fait qu'«il y a deux sexes») par la philosophie derridienne de la déconstruction (il y a autant de sexes que d'individus), la dénonciation par Pierre Bourdieu des «Héritiers» et des systèmes qui en perpétuent et en préservent la race ou la caste... ont été des forces de changement, parfois des sujets d'émerveillement intellectuel, qu'il ne s'agit ni de renier ni de minimiser. Il ne s'agit pas davantage de se plaindre des changements sociétaux et juridiques induits par la levée de certains tabous sexuels ; l'homophobie à l'origine de discriminations multiples, de malheurs individuels et de crimes racistes est aujourd'hui criminalisée, juste retour qui stigmatise l'homophobie et non l'homosexuel. À l'abri de ce flot révolutionnaire exaltant, enivrant, qui bouleverse l'ordre de la parenté et la finalité sociale conventionnelle des sexes, des perversions néanmoins prospèrent : la prostitution se trouve légitimée, le tourisme sexuel est reconnu, la traite des jeunes femmes, encouragée par une politique libérale-mondialiste, prospère, la pédo-criminalité, les violences conjugales, l'asservissement des femmes dans les foyers polygames, les actes sadiques criminels toujours, qu'on le veuille ou non, sexuels-sadiques commis principalement contre les femmes et les enfants, les agressions même dans les lieux de travail deviennent pratiquement incontrôlables dans une société qui ne se libère de l'ordre généalogique que pour réclamer toujours plus de répression policière,

de surveillants à l'école, de soutien scolaire, l'éducation morale et civique, de soins et de soutien psychologique et d'encadrement par les institutions destinées à combler les failles, à suturer les écarts, le « jeu » dans une vie sociale de plus en plus détachée de la transmission et de la parenté, de plus en plus « défamilialisée ». Si les identifications familiales, leurs assignations normatives, leurs injonctions, peut-être aujourd'hui intolérables, sont dépassées dans une société en mutation ou en crise, quel bénéfice réel allons-nous y trouver quand l'*institution* est massivement appelée à remplacer le modèle généalogique défunt, mis à mal par 30 ans de révolution idéologique ? Le refus des places dans l'arbre généalogique et des rôles sexuels séculaires devenus d'intolérables stéréotypes suppose la fin d'un paradigme. Le culte de la famille, des générations, de la procréation et la croyance dans la valeur du travail renvoient à un paradigme, pour nos pays avancés de l'Europe, du XIX^e siècle. Les notions de familles, de sexes, de territoires peuvent-elles être éternelles ? La communauté procréatrice elle-même, la plus sacrée car vouée à la perpétuation de l'espèce humaine, est appelée à se dissoudre grâce aux progrès de la biogénétique et à l'invention de l'utérus artificiel. De même que le trans-sexuel, médicalement et chirurgicalement accompagné, peut changer de sexe (et de corps), les enfants dans 50 ans peut-être ne naîtront plus du ventre d'une mère qui les aura rituellement (amoureusement aussi sans doute) portés. Cette subversion introduite par la science suffirait à nous convaincre de la nécessité de changer de paradigme. Les temps semblent venus de vouer la famille aux gémonies, ses rites, ses épousailles, ses procréations, ses pères biologiques, ses lignées généalogiques, ses transmissions naturelles, ses ressemblances, ses anniversaires et ses fêtes. Le droit paternel ne sera plus qu'une fiction passéiste que les grands romans sur les dictatures ont fini de briser et de déconsidérer.

L'effacement de l'empreinte des pères dans l'ordre des lignées est loin d'être compensé par un regain d'influence des mères. Lors des événements de novembre on a largement évoqué, en partie pour démentir les thèses ethniques et religieuses, l'absence des pères, leur indisponibilité et leur démission, et l'impuissance des mères liée à leur statut inférieur. La perte du pouvoir des parents sur leurs enfants n'implique nullement la perte du pouvoir des maris sur leurs épouses ou des hommes sur les femmes. La déroute du paradigme généalogique attribuée aux désirs d'une société libertaire éprise de justice et d'égalité

ne s'accompagne nullement d'une régénération de la société dans ses pratiques quotidiennes et dans l'usage qu'elle fait de la politique. L'impression générale est qu'au stade de la famille le paradigme généalogique s'effondre, la horde des enfants remettant en question les fondements de la légitimité généalogique revendique ses droits aux privilèges sociaux autrefois liés à l'âge, au travail et au mérite, mais pour autant les droits et la reconnaissance de la femme dans la société ne se sont ni accrus ni améliorés, on observe même qu'ils sont en régression. La révolte des enfants contre l'ordre patriarcal produit un discours revendicatif qui amalgame des buts et des présupposés idéologiques très différents : elle devient une révolte contre le blanc colonisateur et esclavagiste, paradoxalement contre le juif complice du complot blanc colonisateur et aussi contre les enfants du colonisateur honni. Les lycéens colonisateurs se font donc proscrire et agresser par les lycéens colonisés abrités pourtant sous le même toit de l'institution laïque qui prône la liberté, l'égalité et la fraternité. La légitimité généalogique dont le «père» imposait le respect ne m'inspire, il faut bien le comprendre, aucune vénération exagérée, aucune mystique dévotion. Il faut bien admettre cependant qu'elle entraîne dans son effondrement les principes et les institutions républicains auxquels l'idée de progrès humain était fondamentalement rattachée. Le colonisateur c'est l'école, les urgentistes, les infirmières, les pompiers, la Croix Rouge, les bâtiments publics et bien entendu, la police, les notables, les maîtres, les professeurs, tout ce qui de près ou de loin a le visage de l'autorité. Dans ce vent de colère la femme est balayée ; largement exclue des cénacles politiques, victime de violences verbales et physiques, elle est plus que jamais la proie de la horde en colère des enfants mâles. En s'effondrant l'édifice patriarcal laisse à la communauté sexuelle des fils toute la place. La loi des pères qui s'efface au profit du bien commun pour une vie harmonieuse libérée des inégalités entre les hommes et les femmes et du poids immense de la propriété et de l'autorité est une utopie politique. La déroute du paradigme généalogique ne débouche pas sur un âge d'or où l'ensemble des membres de la famille (au sens étroit et large du terme) jouirait, à égalité, des mêmes droits humains acquis et reconnus dès la naissance. Dans ses zones d'effritement, là où il se dégrade et s'effondre, l'édifice patriarcal laisse la place aux fratries, non pas à des fratries incestueuses de frères et de sœurs unis dans un même combat pour la liberté et l'égalité mais à des fratries masculines

qui considèrent leur communauté discriminante dans l'opposition, en combattant d'autres fratries masculines qui elles-mêmes s'affirment dans l'ostracisme.

Le phénomène des banlieues est le petit côté d'un nouvel état mondial qui couve et qui menace toute la planète. Le déplacement et l'extension de ces nouvelles configurations communautaires viriles et agénéalogiques n'excluent d'ailleurs pas, autant qu'on pourrait le supposer, toute rémanence de l'ordre ancien passéiste. L'origine, l'ordre généalogique ne sont pas vraiment éradiqués. La nature de l'ascendance et de la transmission seule a changé. La dispersion des fils loin du sommet paternel, leur volonté de désidentification les conduisent à reconfigurer leur histoire autrement qu'à partir des appartenances imposées : celles de la famille ou celles du pays d'accueil ou celles de l'histoire officielle. L'exil, la déterritorialisation sont des concepts efficaces dans cette tentative souvent violente de désappartenance. Cette tentative elle-même serait plus consensuelle si elle ne se combinait pas avec tant de haine pour le vieux système et tant de violence misogyne et matricide. Car si le père est déposé de ses pouvoirs et de son ascendant spirituel et moral, la mère et le corps de la femme sont de façon plus ou moins radicale exterminés. La certitude de constituer une communauté de frères donne à la horde le droit, peut-être le devoir fraternel, d'ignorer le père et de bafouer la mère. La désidentification des fils et leur affiliation à la horde ne les délient pas pourtant de l'ascendance. Ils doivent bien, pour souder leur fratrie, lui conférer une pertinence sociale, ethnique ou religieuse. Partout dans le monde, des communautés théologiques se constituent, évangélistes, créationnistes, catholiques intégristes, islamistes fanatiques, scientistes... L'horizontalité de chaque fratrie retrouve une verticalité, celle d'une transcendance qui légitime la communauté des frères jusque dans ses exactions les plus infâmes. La situation du monde contemporain en ce qui concerne la filiation est pour le moins surprenante. L'effondrement de l'ordre patriarcal prévisible dans les vœux de la société ouvrière, des lycéens et des étudiants de 68 correspondait, autant que j'aie pu le comprendre, à une revendication politique toutes générations confondues. La révolution de 68 incarnait pour moi l'unité du peuple des travailleurs et balayait toutes les barrières ethniques, religieuses et générationnelles. Il s'agissait de conquérir une liberté productive et créatrice et d'arracher aux possédants le droit à une existence pleine. Les possédants, ceux qui avaient l'argent et le pouvoir

politique, n'étaient pas des pères mais de mauvais pères, des chefs abuseurs dont on ne voulait plus entendre les discours ni supporter le joug. Le peuple, autour d'un projet unitaire peut-être utopiste, avait fraternisé. Il n'était pas question de xénophobie ni de revendications ethniques et religieuses incompatibles. La fraternisation du peuple des travailleurs a peu à voir avec l'émiettement du tissu social en fratries violemment opposées les unes aux autres; 68 avait encore un air de Front populaire et le mouvement était informé par un nationalisme non pervers qui pactisait avec le peuple des autres nations en mouvement. En admettant même que la rupture du lien ou du contrat généalogique ait été amorcée en 68, nous sommes fort éloignés aujourd'hui des idéaux de ce mois de mai où chacun faisait parler sa diversité originare non dans la solitude malade d'une fratrie pleine de griefs et de haine mais dans la solidarité d'un programme commun de tous les travailleurs, tous frères de combat dans l'espoir d'une vie meilleure, plus juste et satisfaisante. Le plus grand ennemi de la solidarité fraternelle des peuples est sans aucun doute l'archipélisation ethnique, religieuse, communautaire. Rien n'est plus contraire à l'idéal universaliste des Lumières que cette multiplication des fratries archipéliques. Rien n'est plus incompatible avec l'ouverture à l'autre et avec le rêve d'une «identité-relation» que Glissant déploie dans son dialogue avec Deleuze et Guattari. L'antigénéalogie de Glissant préconise l'alliance, les connexions multiples, la prolifération horizontale rhizomatique, les éléments hétérogènes s'attirant les uns les autres pour produire des hybridations sans fin. L'arbre généalogique s'étoffe de la sorte. L'isolat recteur et protectionniste des familles dont les versions politiques autoritaires, dictatoriales et corrompues ont irrémédiablement avili l'image et discrédité le schème opératoire, se dissout dans des alliances inédites et généreuses. Rêve apothéotique d'une société utopique où chacun vit selon son rythme tout en s'intégrant dans un temps commun. On peut toujours rêver d'un humanisme fraternel qui nous épargnerait cet avenir apocalyptique que l'ère des fratries ennemies nous prépare, si nous restons inertes devant le déferlement des haines et des violences. Notre société régressive a besoin d'utopies et il y a peut-être d'autres façons de contester la généalogie paternaliste en arbre que d'entrer dans la logique des combats claniques, tribaux, ethniques, raciaux et (comme on dit) interreligieux.

Je lisais récemment «Les prodiges de la vie», une nouvelle de 1904 de Stefan Zweig. Même si la structure en miroir du récit ne se réduit pas à son anecdote, celle-ci est éloquente pour notre propos. Esther, une jeune fille juive orpheline rescapée, étant enfant, de l'extermination, par les chrétiens, d'un ghetto juif, avait été confiée à un aubergiste grossier et fruste d'Anvers. Un jour un vieux peintre chrétien (catholique) à la recherche d'un modèle pour sa Madone l'aperçoit à la fenêtre de l'auberge et elle finit par accepter de poser pour la Madone. Malgré l'amour filial qui l'unit peu à peu au vieux peintre, elle refuse avec horreur de se convertir car elle hait les chrétiens qui ont exterminé sa famille. Mais peu à peu Esther s'adoucit et son féroce ressentiment cède devant l'amour qu'elle éprouve pour le Dieu-enfant des chrétiens. Jusqu'au jour où lors des fêtes de la Vierge à Anvers la cathédrale est saccagée par une foule de pillards armés de haches, de crocs, d'épées et de piques. Formée de gueux et de protestants chantant les psaumes de Genève, la marée sombre déferle et remplit les voûtes de la cathédrale de ses hurlements déchaînés. Esther est poignardée dans la chapelle où elle contemplait l'enfant de la Madone pour qui elle avait posé. Animé d'un sombre pressentiment, le vieux peintre, aux premières lueurs de l'aube, se précipite vers l'église et découvre l'effroyable spectacle. Le vieil homme qui touche à la fin de sa vie et la jeune fille qui la commençait à peine se trouvent réunis au cœur de ce mystère anthropologique et sacré. Il est significatif que par une finesse de la sensibilité de Zweig, Esther, qui n'a pas le temps de devenir femme et mère, devienne la victime de la haine religieuse fratricide. Comme Antigone, pourrait-on dire. Car toute guerre fratricide est, au fond, religieuse. Il s'agit bien, pour chacun des frères rivaux, d'une concurrence qui les conduit à une bataille sans trêve ni merci dont l'enjeu est toujours l'élection par Dieu du meilleur. Absente de cette lutte pour l'élection, la femme en supporte les pires effets. Antigone n'a pas davantage le temps de devenir femme dans le lien hyménal avec Hémon, ni mère. Et là aussi le conflit politique entre frères se colore de conflit religieux puisque l'un (Étéocle) a droit à la sépulture, l'autre (Polynice) non. De là à penser qu'il n'y a point de conflit politique qui ne soit aussi un conflit religieux. Ce qui nous amène à considérer que les fratries a-généalogiques sont en fait profondément enracinées dans le sol nourricier de l'ordre générationnel patriarcal. Le discours théorique libérateur produit par les fratries est une imposture. Rien n'y signale un écart par rapport à

l'idéologie verticale de la maîtrise et du pouvoir. Et si l'ordre générationnel asservissait la mère et la femme, l'ère des fratries fait mieux, elle programme son élimination. La paternité est rejetée mais Dieu en sort renforcé et le lien à Dieu devient prioritaire dans une société de fratries (petites ou grandes) rivales au nom d'une transcendance qui donne à leurs exactions la valeur d'actes de foi. La lutte fratricide pour le pouvoir politique, *et* la théologie sont confondues. C'est l'usage politique de la théologie qui éloigne les fils des pères et qui revêt de transcendance leurs luttes fratricides pour le pouvoir. La transmission éthique des pères est anéantie par un apparentement direct des fratries à Dieu : Caïn et Abel, Esaü et Jacob, Ismaël et Israël, inconciabilité des messages prophétiques au centre des trois grands Livres, histoire sans fin des scissions, Église d'Orient, Église d'Occident, maronites, catholiques, protestants, coptes, orthodoxes, Templiers, scission du courant ismaélien lui-même issu (comme le rappelle Christian Jambet) d'une scission du courant chiite, Fatimides, qarmates, nîzarîs, sunnites et leurs écoles, hanéfites, chaféites, malékites, hanbalites...

«Sunt lacrimae rerum», «Il y a ici des larmes pour le malheur» comme dit Enée en voyant représentés en tableaux les malheurs de Troie, à Carthage (*Énéide*, I, 462).

Aux fratries viriles, fratricides, théologiques et gynocidaires on pourrait préférer, si tant est qu'elles existent, des fratries incestueuses. J'entends par là des fratries constituées de frères et de sœurs, de fils et de filles. Des fratries mixtes qui ne soient plus androcentrées. Car pour ce qui est des fratries de sœurs, de filles, c'est-à-dire des sororités, je crains comme François Noudelmann qu'il n'y en ait point d'exemples probants. Et à donner un exemple je préférerais ne pas fonder une réflexion sur celui des sœurs Papin. Je m'en tiens à un constat plus radical : il n'y a pas de sororités au sens de fratries comme constructions politiques et théologiques a-généalogiques. La sororité serait plutôt à chercher au sein d'une solidarité entre toutes les femmes, liées par un même destin et par un même combat pour (re)conquérir une place dans la société. La sororité implique, alors, que la femme renonce par un acte moral à la misogynie qui lui a été inculquée par des siècles d'éducation patriarcale et qui l'a dressée à la fois contre ses sœurs d'infortune et contre les mères. Mais pour en revenir un instant à l'hypothèse de fratries «incestueuses», c'est-à-dire mixtes, constituées en communautés a-généalogiques constructives, représentatives de la collectivité humaine,

fortes de l'illusion d'universalité, en dehors de quelques périodes révolutionnaires qui sont toujours des exceptions dans le cours de l'Histoire et auxquelles ces communautés hybrides ne survivent pas, il faudra en chercher des exemples dans les mythes et dans la littérature. Nous avons parlé d'Antigone. Son lien à Polynice est sanctionné et l'ordre générationnel autoritaire est aussitôt rétabli par Créon, l'oncle maternel qui tient lieu, par défaut de parenté originelle, d'ancêtre tout-puissant. Le lien d'Antigone à Œdipe, son père mais aussi son frère, me paraît infiniment plus intéressant. La fiction familiale qui fait d'Antigone, pendant de longues années, la compagne d'Œdipe jusqu'à la mort apothéotique de celui-ci, digne d'un prophète, suggère la possibilité non d'une île (encore que...) mais, sur le plan romanesque tout du moins, d'une société rédimée. Je relis toujours avec ravissement la pièce de Sophocle *Œdipe à Colone* qui est à *Œdipe roi* ce que la Jérusalem céleste est à Sodome et Gomorrhe. Après bien des années d'errance, Antigone et son vieux frère (père) aveugle arrivent en Attique, à une butte sacrée nommée «le seuil d'Airain». Ce territoire dépend de Thésée, roi d'Athènes, mais il est le domaine des déesses redoutables, filles de la Terre et de l'Érèbe, les Euménides dont Œdipe implore la clémence et l'hospitalité. En contrebas, Colone aux beaux chevaux, cousins de Poséidon, la plus belle des campagnes aimée des rossignols qui modulent à voix limpide au creux vert de la ravine, Colone où s'épanchent vagabondes les sources du Céphise, Colone visité par Dionysos où les Muses se plaisent avec Aphrodite, Colone où croît l'olivier sur qui Zeus et Athéna veillent *est* le parfait envers de Thèbes la maudite où Œdipe craint de reposer. Car Œdipe ne reposera pas à Thèbes qu'il maudit de même qu'il maudit les fils mâles qui l'ont abandonné et qui se livrent une guerre fratricide. Guidé par les dieux, Œdipe choisit de disparaître dans l'Hadès à Colone, il repousse avec mépris l'ambassade de Créon et la requête de Polynice, il sort de la filiation en compagnie de ses sœurs, ses filles, qu'il arrache à l'ordre généalogique. Malheureuse Antigone qui par piété sororale y retourne pour mourir. Mais Antigone ne pouvait concevoir la vie sans frère, ayant, dans cette alliance avec un mythique frère marqué au sceau du père, passé sans une plainte toute sa jeunesse. La tombe invisible d'Œdipe couvrira de bienfaits la terre étrangère d'Athènes qu'il choisit pour mourir.

Œdipe est celui qui sort du naturalisme biologique de l'ordre impérial généalogique, de sa fatalité patriarcale et théocratique. Il est l'ennemi

de Créon, ce représentant de la loi de Dieu dont toutes les guerres fratricides se réclament, chaque fratrie revendiquant pour elle seule toute la transcendance. Antigone est l'amie, la sœur, l'alliée de ce héros innommable, puisqu'il réunit toute les positions généalogiques, avec qui elle invente une autre relation, plurielle et pure, dont seul Thésée comprend la valeur car la commune morale civique n'y voit que honte et scandale. C'est avec Antigone qu'Œdipe fuit devant la malédiction de la famille, la malédiction des Labdacides et de Thèbes, sa fin pourtant n'est pas celle d'un mortel pécheur et criminel mais d'un prophète ou d'un homme-dieu. Privée de ce double, de cet homme sans qualités, qui déborde l'assignation généalogique, Antigone ne pourra survivre. «Œdipe à Colone» est l'histoire d'une gémellité symbolique qui tente héroïquement de combattre l'oppression d'une causalité générationnelle. Ce couple inouï raconte l'épopée d'une humanité qui tente de se libérer de la contingence tribale, de la transcender et de convertir l'hérité, par un changement d'optique, en matière à penser révolutionnaire. Si l'on consent en effet à oublier, pour penser au-delà de ces canons, la tragédie de l'inceste, exercice mental difficile je le reconnais, on apercevra sans doute beaucoup mieux l'extraordinaire leçon de Colone. Le mariage du héros avec la Reine devenue veuve certes nous fait trembler, mais cette tragique conjoncture donne naissance pour l'éternité à une dyade mixte, à polarité masculine et féminine, qui contient l'idée ou le projet d'une notoriété vagabonde dont le potentiel symbolique est loin d'être épuisé.

La mort d'Œdipe n'est pas une mort biologique mais une disparition à laquelle seul Thésée assiste et dont il ne révélera jamais le mystère puisque de ce secret dépend la prospérité d'Athènes. L'erreur d'Antigone est-elle d'être retournée à Thèbes, la ville de la malédiction généalogique, tant le nom d'Antigone, une fois qu'elle se retrouve seule, est dur à porter? Antigone est le point critique du paradigme généalogique, et le point d'appui d'un nouveau paradigme qu'Œdipe ne peut inaugurer : vivant, il fuit la famille, miséreux, aveugle et maudit ; mort, il rejoint les Dieux, il échappe à toute fondation paradigmatique. Seule Antigone pourrait concevoir une continuité dynamique d'Œdipe en refusant comme lui de revenir à Thèbes. Peut-être eût-elle pu rester à Colone ou à Athènes sous la protection de Thésée, en tout cas loin de Créon vers qui son amour de Polynice (plus sûrement que celui d'Hémon) la ramène. Dans le registre des prescriptions, on peut se livrer à maints

raisonnements susceptibles d'épargner à Antigone le destin tragique qu'elle réclame pour se conformer à l'image d'Œdipe dont elle est le féminin versant. Laissons l'Antigone du mythe à sa paix retrouvée dans le tombeau que Créon lui destine. Cherchons ailleurs, aussi dans les littératures, des Antigones capables de suggérer à des générations de femmes une réappropriation de cette figure fondatrice qui nous oblige à un travail de l'imaginaire pour penser et régler autrement les rapports de parenté et de citoyenneté. En retournant à Thèbes, Antigone tombe sous la dure loi généalogique de Créon qui avait banni Œdipe. Pendant tout le temps passé avec Œdipe errant, Antigone avait-elle oublié l'état de la légitimité généalogique ? La noblesse de Thésée lui avait-elle fait oublier Créon ? Le paradigme fraternel inédit, dont les enseignements sont à envisager dans le sens d'une restauration du pouvoir des femmes dans la cité, ne pouvait sans doute s'illustrer qu'à Colone grâce à la bienveillance de Thésée et des «Bienveillantes». Pour que la tragédie prenne une autre fonction et un autre sens il convient donc de réinventer Colone, et c'est peut-être une des tâches de la littérature. D'une littérature qui donnerait à la cité de nouveaux modèles pour infléchir l'Histoire, cette tragique fatalité phallogocentrique qui éconduit les femmes, toutes les femmes, les mères, les filles et les sœurs.

Nous-même, qui tendions à donner de la généalogie une définition pleine de nostalgie pour des temps révolus où les figures parentales conservaieent leur prestige, vers quels abîmes marchons-nous en compagnie de nouvelles Antigone qui sauraient s'alléger du joug de Créon ? Entrons-nous, avec sa rebelle figure, en révolte contre l'autorité familiale et dans la contestation de cette filiation naturelle et spirituelle aujourd'hui conpuee ? La mythologie a fait des merveilles avec la filiation : Jésus fils de Dieu et d'une Vierge fait concurrence à Dionysos le "deux fois né", sorti de la cuisse de Jupiter, à Aphrodite née de Pontos et des bourses écumantes d'Ouranos, à Érichthonios né d'un morceau de laine qu'Héphaïstos avait honoré, à Athéna sortie toute armée de la tête de Zeus... Au regard de ces improvisations libertaires les progrès de la biogénétique sont peu de chose.

Une telle démarche, intégrer Antigone dans une théorie a-généalogique structurante et (osons le mot) morale, suppose un processus imaginaire qui n'a plus rien à voir avec les révoltes communautaires contre une autorité de tutelle. Antigone introduit du jeu dans la fonction paternelle : en tant que fils (Œdipe) de la mère, le Père est le frère, l'allié libérateur de

la dépendance généalogique (et générationnelle) ; en tant que frère (Créon) de la mère il est le chef qui bannit le fils coupable œdipien et accable sa descendance, il est les Érinyes de Laïos. Cette souplesse donne du champ à la pensée de la filiation car cette pensée n'est plus contrainte et nourrie seulement de ressentiment. C'est dans ce champ libre que la création peut prendre son essor. Une même marge de liberté redonne sens également à la mère qui souffrait dans son identité de l'ordre patriarcal généalogique. La figure de la mère ne cesse de se déplacer et conjugue toutes les positions concevables : *épouse* et *veuve* de Laïos, *sœur* de Créon et à travers son père Ménoécée, *descendante* par la branche féminine de Cadmos le fondateur de Thèbes (Laïos descendant, quant à lui, de Cadmos par la branche masculine). À travers Cadmos, Jocaste descend lointainement des amours de Zeus avec Io dont elle porte significativement le nom : «Io Kastos». Positions généalogiques donc multiples que la figure de Jocaste obligatoirement convoque, sans lesquelles le mythe ne fonctionne pas et auxquelles bien sûr il convient en couronnement d'ajouter celle de *mère* d'Œdipe. Cette position de mère n'est pourtant pas la dernière si l'on veut bien admettre qu'en bonne logique générationnelle Jocaste est à la fois la mère biologique d'Antigone et, en tant que mère du père, la *grand-mère* de sa propre fille comme de tous les enfants d'Œdipe. Cette exceptionnelle condensation opérée par Jocaste vaut bien celle d'Irma dans le fameux rêve de Freud dit «de l'injection faite à Irma». Jocaste est une figure fortement conjonctive qui dépasse en épanouissement ou en rayonnement symbolique celle de Laïos. Cette dernière en effet n'hérite notoirement que de la malédiction des Labdacides. L'élimination prévisible et punitive de Laïos détrône le père de sa position généalogique dominante tandis que Jocaste occupe, par son foisonnement identitaire, tout l'imaginaire de la filiation.

La valeur structurante du mythe est propre à remettre en question tout le paradigme généalogique. Je proposerais volontiers que nous repensions la filiation aujourd'hui contestée non pas à travers les guerres générationnelles et fratricides qui conduisent la société humaine à sa perte, mais à la lumière d'Antigone revisitée, cette médiatrice d'intelligibilité dont les créations des femmes depuis longtemps se sont inspirées. Le remède à nos maux physiques et à nos carences morales et intellectuelles se trouve (doit-on vraiment s'en étonner ?) du côté des femmes de bonne volonté et de leurs œuvres. La fraternisation avec

l'autre masculin solidaire, versant fraternel de la dyade, ni opposant, ni plénipotentiaire, et l'étoffement de la figure maternelle délivrée de son séculaire servage sont des stratégies symboliques proposées depuis longtemps par les récits, les poèmes, le théâtre et toutes les créations des femmes. Ces créations pourraient donc nous aider à ne pas en finir de façon imprudente (périlleuse pour notre avenir humain) avec la généalogie.

Coda

Se multiplient dans les revues, les hebdo, les journaux de toutes tendances, diagnostics et remèdes au sujet des violences graves à l'école et dans les quartiers, du désarroi des familles d'enfants délinquants, des violences dites «gratuites», des banlieues comme lieux du ban, du bannissement, devenues lieux de sécession, de la violence comme mécanisme de promotion interne, du caïdat, du viol et de la sodomisation des filles par les bandes de copains à la sortie des collèges, de l'agression en pleine classe des profs, du tabassage d'un plus faible par des plus forts, du «happy slapping» («joyeuse baffe») avec les téléphones portables, du shit, des consoles de jeux, du stockage d'images sadiques en provenance d'Irak ou d'un quelconque hangar à Évry, une des plus jeunes villes de France avec une moyenne d'âge de 26 ans, de l'indifférence des plus durs (Youssef Fofana) devant le meurtre et la mort (on égorge aujourd'hui pour un Lacoste, pour une casquette, pour un MP3), des violences intrafamiliales commises par les jeunes mâles... Et les jeunes mâles violents se multiplient aussi, nés sur place dans les quartiers ou venus de pays ravagés par la guerre civile (ex-Yougoslavie, Congo, Côte d'Ivoire, Haïti...) ou fuyant en masse tout simplement l'Afrique pauvre via les côtes des Canaries et d'Italie.

Depuis les émeutes de novembre 2005 et les violences qui ont accompagné les manifestations contre le CPE en 2006, le malaise s'intensifie, il avait été annoncé par des événements politiques :

le 29 mai 2005 où le peuple français votait massivement «non» (55%) au référendum sur la nouvelle Constitution européenne, *contre* la promotion médiatique dont cette Constitution avait bénéficié durant tous les mois qui précédèrent le 21 avril et le 5 mai 2005 qui ont abouti au score démocratique de Chirac et à la sanctification de la droite extrême, seul refuge contre l'extrême droite à la française.

La crise généalogique que vit la France aujourd'hui laisse donc entrevoir, derrière le rideau de fumée d'une crise de l'autorité qui discrédite les adultes et détériore les liens de filiation, une guerre (plus qu'une lutte) des classes. L'aspect nouveau du mouvement anti-CPE, comme le dit Jean-Pierre Le Goff, a été sa forte composante juvénile, étudiante et lycéenne, que n'ont pas maîtrisée les grandes centrales syndicales et que la gauche politique a tenté d'encadrer dans l'espoir de quelques profits électoraux. On a assisté à une alliance (toujours selon Le Goff, que je résume) : bobos-gauchistes/peuple adolescent et post adolescent/salariés des secteurs publics dont les acquis son aujourd'hui menacés. On a joué la carte du mouvement social contre l'État et obtenu un retrait du CPE qui ne règle rien. Ce qui me paraît intéressant au plus haut point c'est que les banlieues (les lieux du ban ou du bannissement) se sont engouffrées, avec les violences que l'on sait, dans les nouvelles voies émeutières qu'offraient ces manifestations. Situation paradoxale, s'il en est, car rien n'est plus éloigné de cette jeunesse «bannie» que le rêve d'un héritage de Mai-68 ou que le souci d'un Code du travail digne d'une prétendue démocratie occidentale.

Une guerre des classes, révélée par le 29 mai 2005 et par le mouvement anti-CPE est en train de remplacer le conflit des générations dont on avait (dans un premier temps) privilégié l'importance tout en déplorant que l'ère des fratries comme l'ordre générationnel où celle-ci s'enracine asservissent même la mère et la femme. La difficulté d'être jeune aujourd'hui sur fond de chômage de masse et de vide des idéaux contraste avec les certitudes des adultes, leurs parents ou grands-parents, nostalgiques de leur propre jeunesse et ouvrant de grands yeux face aux comportements violents des jeunes pour eux incompréhensibles, qu'ils soient avocats, médecins, magistrats, policiers, enseignants, chercheurs ou ouvriers et artisans. On peut considérer que les émeutes qui embrasent périodiquement les banlieues françaises et même les centres ville coïncident avec la montée chez les adultes d'un mécontentement de classe face au capitalisme effréné, à la société de consommation, aux dérapages d'extrême droite du politique, au vide idéologique des partis, à la politique du tout-sécuritaire et à une forme démocratique épaulée par le médiatique et dominée par le masculin, blanc, bourgeois, hétérosexuel. On dira qu'il y a toujours eu de la délinquance, mais il y a à présent des émeutes séditeuses qui font trembler la république ; ces émeutes, ces violences répondent à un problème qui est peut-être le

même ou en tout cas du même ordre que celui qui poussa 55% des électeurs français à voter non au référendum du 29 mai 2005. Étant donné ce que fut le matraquage médiatique en faveur du oui, les 55% vilipendés se sont bien rendus coupables d'une sédition. Le lien générationnel entre grands-parents, parents et jeunes pourrait donc se réactiver avec une fréquence croissante dans des mouvements de révolte, symptomatiques du mal-être de notre société. J'admets avec Mehdi Bellaj Kacem (*La psychose française*, Gallimard, 2006) que les insurgés de novembre n'étaient pas que des petits bougnoules et des petits négrillons, qu'ils étaient équitablement représentatifs de la France telle qu'elle est : «black-blanc-beur». J'admets également (comment faire autrement ?) que les problèmes, en banlieue, de chômage, de misère, d'abandon scolaire, le sentiment aigu d'exclusion sociale, le défaut d'appartenance (on n'est ni occidental ni africain, on n'est rien), l'absence d'une vraie politique de la ville et des quartiers, l'échec de la culture française, le triomphe du nihilisme «dépressionniste» petit-bourgeois, la morgue de Nicolas Sarkozy, l'absence de représentativité politique (médiatico-parlementaire) des populations issues de l'immigration arabe et africaine sub-saharienne exacerbent le ressentiment, la haine, la violence. Je sais de reste, étant professeur à l'université Paris 8-Saint-Denis, feu Vincennes, université populaire et égalitaire s'il en est, que les artistes, les philosophes, les scientifiques, les politiques de demain sont parmi nos Maghrébins et nos Africains qui aujourd'hui, malgré un contexte socioéconomique défavorable, se passionnent pour l'étude.

Faut-il pour autant alimenter la guerre des races, mépriser la génération des parents baby-boomers, dénigrer l'ouvrier occidental qui a deux siècles de luttes ouvrières derrière lui, stigmatiser *tous* ceux qui portent la lourde charge de l'éducation dans notre pays, hormis quelques têtes pensantes sauvées du déluge universel dans ce petit livre-pamphlet (Marx, Foucault, Freud, Deleuze, Bourdieu, Debord, Lyotard, Alain Badiou...) ? Et faut-il ignorer que les violences urbaines qui prennent pour cible l'État français sont le fait presque exclusif des mâles de la cité dont la rage n'épargne ni les écoles où ils se sont sentis humiliés par un principe démocratique et éducatif en échec (cela on peut le comprendre, essayer de le réparer) ni (et c'est là que le bât blesse) le sein qui les a nourris ? Les mères, les filles et les femmes sont, avant même les écoles, les bibliothèques, les associations de quartier et toute structure d'aide sociale, l'espace réel, corporel, mental, psychologique,

contre lequel s'exerce la vindicte virulente des mâles de la cité, soudés entre eux par une révolte de classe mais aussi par des pulsions sexistes, misogynes, fascistes. Plus que jamais, si nous voulons sortir de l'impasse politique contemporaine, nous devons réhabiliter, face à la figure émergente du paria, la figure politique d'Antigone, seule figure progressiste susceptible de nous sauver à la fois de l'égoïsme de l'homme classe moyenne «blanc» et de la violence meurtrière *et* suicidaire du banni. Antigone, en effet, est à la croisée, au carrefour, de ces positions extrêmes qu'elle concilie pourtant. Cible privilégiée de Créon, en qui s'incarne l'égoïsme mâle au pouvoir, elle est celle qui s'affronte seule, même si le peuple prend tacitement son parti, à la loi injuste et impie du tyran; elle est aussi celle qui accompagne le banni dans son épreuve qu'elle fait sienne, elle adoucit et son sort et son ressentiment, puis intercède en sa faveur et favorise sa métamorphose en figure rédimée. L'échéance tragique de ces opérations politiques surprenantes est un signe des temps. Les temps finalement ont peu changé, nous considérons avec la même méfiance que les Anciens la pérégrination d'Antigone et de ce père qui est bien plus qu'un père. Nous ne voulons voir que l'inceste et toujours l'inceste là où le texte de Sophocle nous signale autre chose, tout en mettant en scène l'incompréhension ou la compréhension tardive de Créon qui entraîne la mort sans rémission de la contrevenante à l'autorité du mâle dominant. La réhabilitation du banni, à l'œuvre dans la tragédie, reste en suspens, et le procès de l'égoïsme autoritaire et impie du tyran se résout à presque rien, le tyran est châtié dans sa lignée mais lui-même ne meurt pas et le peuple de Thèbes ne se révolte pas contre lui, en somme la justice divine le sanctionne tout en l'épargnant. La justice divine frappe Créon à travers son épouse et ses fils, il a le loisir, de la sorte, de méditer sur ses erreurs et ses méfaits, mais le *statu quo* est assuré et Thèbes ne mettra pas à profit l'expérience de Colone. La fable politique est lue comme une tragédie ou comme une métaphore de l'inconscient en Occident. Or Colone est le lieu d'un retournement idéologique qui ne déborde pas ses frontières sacrées. Exemple rare à méditer à l'heure où le droit des bannis, des indigènes de la république, d'une part, et celui de l'homme classe moyenne supérieure dominant blanc, d'autre part, s'affrontent sans autre solution que la violence et la répression, alternative écœurante dont les mères, les sœurs, les épouses, toutes les «filles», font les frais. C'est le moment où jamais de repenser Antigone et en

particulier Antigone à Colone à la lumière des créations des femmes qui, de façon plus ou moins évidente (il faut bien sûr lire les œuvres en intra-textualité), réélaborent et refont vivre cette figure fragile et pourtant tellement forte. Sans un renouveau d'Antigone, qui impose une relecture du mythe d'Œdipe à travers les créations qui s'en inspirent, nous ne sortirons pas des affrontements entre mâles dominants et mâles dominés, toujours moins dominés cependant que les femmes, toutes constituées (qu'elles soient blanches, noires, de toute couleur ou condition) en classe multi-race, dominée par les mâles de la Cité, de la famille, de la tribu et de cette tribu élargie qu'est le monde. La tragédie de Sophocle c'est bien aussi la nôtre, impuissants que nous sommes à sortir de l'emprise de Créon, de ses haines, de ses aveuglements et anathèmes. Chercher Antigone dans les œuvres et en particulier dans les œuvres des femmes c'est croire en une promesse de renouveau grâce à elle, à ses retours, à ses inspirations et à ses suggestions. C'est aussi tenter de découvrir avec quel nouveau Œdipe, quel nouveau Thésée, en quel nouveau lieu propitiatoire elle inventera de nouveaux modèles pour le monde de demain. Il y a fort à parier qu'elle n'œuvrera pas seule car, on l'aura compris, elle est une figure de gémellité active et non une guerrière solitaire, hostile aux mâles de la lignée. Par rapport à Électre, Antigone marque un progrès qui en dit long sur la révolution politique dont elle est l'initiatrice ; il n'y a chez elle ni haine de la mère ni dévotion ambiguë et exclusive au père. Et pour cause d'ailleurs, l'hybridisme des figures parentales interdit toute attitude stéréotypée chez cette fille d'une ère nouvelle. La généalogie devient un terrain d'exploration pour de nouveaux modèles de comportement et de gouvernement. Que ces nouveaux modèles aient été bloqués et empêchés de porter leurs fruits par l'empire de Créon et son emprise sur une démocratie asservie ne nous interdit pas de croire en la possibilité d'une lignée d'Antigone. Une lignée de filles, et de garçons aussi, qui ne seraient pas ses descendants biologiques (elle n'a point connu d'hyménée), mais symboliques et par là-même plus autonomes, libérés des contraintes et des impasses de la généalogie verticale que tout le mythe d'Œdipe et toutes ses composantes, d'une façon ou d'une autre, contestent. Nos littératures sont un champ béni pour ces découvertes d'un type nouveau, à l'origine, on peut l'espérer, d'un changement important et progressif dans nos habitudes de lecture, nos mentalités et nos sociétés.



Recherche de filiation(s)

René AGOSTINI

(Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)

-I-

Il était une fois un Centre de Poésie qui s'appelait «La poésie dans un jardin» ; par la force des choses, il devint... : le «CEPA»... Non ! ce n'est pas une négation, ça veut dire : «Centre Européen de Poésie d'Avignon»...

Giolla Brighde Mac Con Midhe, poète irlandais du 13^{ème} siècle : les poètes, initiés en douze ou quinze ans, s'occupent des généalogies, de la substance des choses anciennes, de la détermination des valeurs vraies de toute vie, personne ou groupe ; définissent la noblesse vraie ; aucune hiérarchie ne se conçoit sans leur aval ; aucun pouvoir, sans leur accord. On le voit, la poésie est essentiellement politique, le poète est un homme politique par excellence c'est-à-dire homme public c'est-à-dire vouant sa vie au bien public, à l'intérêt général.

Ici, aujourd'hui, la poésie n'est «politique» qu'en ce qu'elle est assignée à résidence dans le réseau de pouvoir de la mondanité «littéraire». Et ça montre patte blanche aux chapelles et citadelles...

La poésie est servante.

Les poètes ne sont toutefois pas obligés de servir.

Laisser l'écrit surestimé, surfait, idéalisé, à *sa place de mort*.

Rendre vie à l'oral.

Vive la parole vive !

On aurait aimé que le dit «Printemps des Poètes» ne soit pas un avatar comme bien d'autres de ce que Samuel Beckett appelait, dans un roman écrit en 1936, «Kultur»...

-II-

le chant des villes¹ c'est
silence chacun chez soi
entre les murs ou
dans la rue... enfin... chez soi... c'est
à l'étranger...

le chant des villes c'est
solitude quand on a oublié
qu'il n'y a pas séparation...

le chant des villes ?... :
réveils petit matin, lever avant
soleil
moteurs, lumières, agitation avant
jour...
– *qu'est-ce que c'est ?..*

*mais qu'est-ce qu'une ville ?...
est-ce quelque chose qui peut chanter ?...
un citadin, oui... mais... à propos...
qu'est-ce qu'un citadin ?...*

Surtout : qu'est-ce qu'un voisin ?

le chant des villes c'est
voix errante au fil
des rues et des quartiers

lieux branchés bondés où
rien ne se passe...
– parler silence qui

parle dans la tête
résonne... – cœur poitrine ventre...

le chant des villes c'est
le corps à la rumeur des arbres
les fontaines ne couvrent pas
l'obstiné murmure d'eaux souterraines...
– terre reverdie
ici et là qui
pousse, émerge – *remercie !*

le chant des villes c'est
feu à la chambre
deux corps plein ciel
petit appartement

le chant des villes ?... :
musique aux arbres et par les toits
joie matinale des oiseaux
dans l'immobilité de l'aube...

*... la poésie est un terrain vague
c'est le champ de recherche*

*à l'étranger on cherche
territoire
en solitude on recherche
le lien*

*la signification est là...
quelque part...
à même ce terrain vague...*

*ancien trésor enseveli
que la Terre garde, couve
surveillée par le Ciel...
-trésor d'Ancien relié
à un réseau d'étoiles
et de forces...*

Devenir archéologue
pour chanter
dans la ville. Sans la ville.

-III-

où est Celui Qui
écrit sur un tronc, une pierre, un rocher, un galet ?...

où, Celui Qui
écrit comme un Vent
dans la fumée de ce qui brûle doit brûler
ou dans le sable du désert pour
l'autre Vent Qui
effacera ?

*Lui, je veux Le voir
écouter Son silence
lire Ses yeux Ses mains
boire Son souffle
marcher à Ses côtés
à la cadence de Son cœur*

où est ce premier Homme sur la Terre, Homme de Ciel, l'Arbre Qui
marche ?... – aux marchés en scène ou en salon, Il passe (s'Il passe). A
Son passage (s'Il passe), les belles phrases tombent en poussière. Cela
arrive parfois, même quand Il passe très très loin – et même quand Il ne
passe pas...

où est-il, Celui Qui
Se résigne à écrire avec cette langue qui
n'est pas plus la Siègne et qu'Il n'aime pas plus que n'importe quelle
autre...

(il n'y a pas de langue pour le poète, la poésie est sans langue, c'est
une Voix sans langue)

... cette langue que
d'autres, la plupart,

polissent, font briller, miroir où
d'autres se verront comme
eux-mêmes se voient...

Et tous s'admireront.

où est-Il, Celui Qui
n'aime pas les mots, tous
plus ou moins insensés
colliers de perles, friandises, exploits conformes
écrans devant le vaste Monde ou
rideaux de fumée sans
Feu ?...

Il écrit, on le savait, sur les arbres, les pierres, toutes sortes de roches
et de cristaux, et dans la terre des sentiers, aux flancs des bas-côtés.

Mais ce qu'Il aimerait par-dessus tout, *je le sais*, c'est une vieille
table vermoulue dans un pré, sous un arbre, non loin d'une eau passante...

... J'allais oublier (ou bien je n'osais) : *on m'a dit* qu'Il a le projet
d'écrire sur l'eau, à même l'écume, dans les vagues, et qu'Il est très
tenté par les torrents, les cascades...

... mais où est-Il ?...

*Lui, je veux Le voir
écouter Son silence
lire Ses mains Ses yeux
boire Son souffle
marcher à Ses côtés
à la cadence de Son cœur.*

Moissac-Vallée-Française

NOTES

1. Thème du «Printemps des Poètes» en 2006.



LES DROITS DE LA FEMME

Robert BURNS, 1792

(poème écrit pour être dit par une amie du poète)¹

L'Europe rive son
œil sur de grosses affaires,
Le destin des empires et la chute des rois ;
Les charlatans d'Etat ont tous de beaux projets ;
Les Droits de l'Homme font bavasser même les petits !
Malgré tout ce grand bruit, qu'ici me soit permis
D'attirer l'attention sur les Droits de la Femme.

Dans la connexion des sexes entremêlés,
Son premier Droit, sacré, est à la *protection* !
La tendre fleur qui dresse la tête, joyeuse
Mais sans défense, succombera au mauvais temps
Et tombera et sera emportée sa beauté
A moins d'un bras de cœur qui brise la tempête.

Notre deuxième Droit... – ici, la détente est de mise,
C'est un Droit inviolable à la mode aujourd'hui
Et dont dispose tant tout homme de raison
Qu'il aime mieux mourir que le voir bafouer :
C'est le Droit au *respect*, dont se moquaient jadis
Les sauvages humains, violents, arrogants
Et qui, ivres, grossiers, allaient terroriser
Les dames, et dans l'intimité de leur demeure.

Merci à notre bonne étoile ! Ces horreurs ne sont plus !
Hommes bien élevés, c'est à vous que je parle !

(Les hommes de ce temps sont tous bien élevés, non ?...):
Soyez justes, voyez (nous ne pourrons qu'y gagner)
Comme de tels méfaits sont outrage à l'Esprit !

Venons-en à présent au troisième de nos Droits,
Présenté en dernier mais le plus important ;
Au diapason du cœur butineur de la femme,
Il fait humbles les rois, les fait se prosterner,
Avouer qu'ils s'y vouent... : c'est le Droit de la Femme
A votre *admiration* et à tous vos honneurs...

C'est dans cette sphère bénie de grâce
Que nous vivons, allons et avançons ;
C'est la Vie de la vie, c'est Amour immortel ;
La houle des émotions sous le jeu des visages
Et les tours et détours des forces de l'attraction...
Quel mufle, quel cœur sec, quel étourdi,
Quand auguste Beauté déploie tout de ses charmes,
Osera résister, lutter, prendre les armes ?...

Mais trêve de rois et
trêve de constitutions !
Assez de sang versé au théâtre des révolutions !
Puisse Sa Majesté vous rallier à Sa cause !
Ah ! ça ira, ça ira !² SA MAJESTÉ LA FEMME !

(Traduction de René Agostini)

NOTES

1. Robert Burns, *Pæms and Songs*, Dent Dutton, An Everyman Paperback, Londres, 1970, p. 528-529.
2. En français dans le texte original. C'est nous qui répétons (NdT).



