

ΔΙΑ – ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση
Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Διαμάντη ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ
Σοφία ΓΑΒΡΗΛΙΔΟΥ
Ruggero CAMPAGNOLI
Κατερίνα ΚΩΣΤΙΟΥ
Jean – Marc MOURA
Christina ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ
Victor-Arthur PÉGAY
Kalliopi PLOYMISTAKI
Mona SARAYA
Μαρία ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ
Ελένη ΧΑΣΑΠΗ κ.ά.

ΧΙΟΥΜΟΡ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Thierry BRIAULT
Μαρίνα ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟΥ
Christian DUTEIL
Constantin IRODOTOU
Faye MAMADOU
Joanna ZIOBROWSKA



Τεύχος 15

Θεσσαλονίκη

Σεπτέμβριος 2013

ΔΙΑ - ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια Έκδοση

Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας
Α.Π.Θ.

Διεύθυνση: Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.
Τ.Θ. 81 - 541 24 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνα: 23.10. 99.74.94
Τηλεομοιότυπο: 23.10. 99.75.65

Ηλεκτρονική Διεύθυνση: freris@frl.auth.gr
Ιστοσελίδα: <http://esg.frl.auth.gr/>

Συντακτική Επιτροπή:

- Kravets Yarema (Πανεπιστήμιο του Λβιβ - Ουκρανία)
- Montadon Alain (Πανεπιστήμιο του Κλερμόν-Φεράν - Γαλλία)
- Redouane Najib (Πανεπιστήμιο της Καλοφόρνια - Η.Π.Α.)
- Schmeling Manfred (Πανεπιστήμιο του Σααρμπρούκεν - Γερμανία)
- Semujanga Josias (Πανεπιστήμιο του Μοντρεάλ - Καναδάς)
- Ζ.Ι.Σιαφλέκης (Πανεπιστήμιο Αθηνών - Ελλάδα)
- Soncini Anna (Πανεπιστήμιο της Μπολόνια - Ιταλία)
- Torrez Vicente (Πανεπιστήμιο των Άνδεων - Κολομβία)
- Lélia Trocan (Πανεπιστήμιο Κράιοβα - Ρουμανία)
- Μιχάλης Τσιανίκας (Πανεπιστήμιο Φλίντερς - Αυστραλία)
- Γιώργος Φρέρης (Α.Π.Θ. - Ελλάδα)

Τα κείμενα που αποστέλλονται για δημοσίευση στο περιοδικό, διαβάζονται ανώνυμα για να αξιολογηθούν από δύο μέλη της Συντακτικής Επιτροπής καθώς και από ειδικούς επιστήμονες κατά περίπτωση.

Υπεύθυνος έκδοσης σύμφωνα με το νόμο: *Καθηγητής Γιώργος Φρέρης*
Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ.
Τ.Θ. 81 - 541 24 Θεσσαλονίκη

Υπεύθυνες διορθώσεων : *Δρ. Καλλιόπη Πλουμιστάκη,*
Γκρατσιέλλα-Φωτεινή Καστελλάνου, Επίκουρη Καθηγήτρια.

ISSN: 2 2 4 1 - 1 1 8 6

INTER - TEXTES

Revue Annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique

Adresse: Laboratoire de Littérature Comparée
Université Aristote de Thessalonique
B.P. 81 - GR 541 24 Thessalonique

Tél: +0030-23.10. 99.74.94

Télécopieur: +0030-23.10.99.75.65

Courriel: freris@frl.auth.gr

Site: <http://esg.frl.auth.gr/>

Comité Scientifique :

- Fréris Georges (Université Aristote de Thessalonique - Grèce)
- Kravets Yarema (Université de Lviv - Ukraine)
- Montadon Alain (Université de Clermont-Ferrand - France)
- Redouane Najib (California State University - U.S.A.)
- Schmeling Manfred (Université de Saarbrücken - Allemagne)
- Semujanga Josias (Université de Montréal- Canada)
- Siaflékis Z.I. (Université d'Athènes - Grèce)
- Soncini Anna (Université de Bologne - Italie)
- Torrez Vicente (Université des Andes - Colombie)
- Trocan Lélia (Université de Craïova – Roumanie)
- Tsianikas Mihalis (Flinders University - Australie)

Les textes reçus pour être publiés à la revue, sont envoyés anonymement pour évaluation à deux membres du Comité de Rédaction, mais aussi à des spécialistes selon le cas de chaque article.

Responsable devant la loi de l'édition: Professeur Georges Fréris
Département de Langue et de Littérature Françaises
B.P. 81 - GR 541 24 Thessalonique

Responsable des corrections: Dr Kalliopi Ploumistaki,
Gratsiella-Photini Kastellanou.

ISSN: 2 2 4 1 - 1 1 8 6

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα της Σύνταξης	7 - 8
I. Θέμα : Χιούμορ και λογοτεχνία	
- Moura, Jean-Marc: <i>La Littérature et l'humour, hier et aujourd'hui.</i>	11 – 18
- Riégay, Victor-Arthur: <i>Sourrire au passé et de moquer de soi: Bref essai de définition d'un humour moderniste.</i>	19 – 29
- Campagnoli, Ruggero: <i>L'Humour entre sarcasme et pathétique. Le drame d'Alphonse Allais.</i>	31 – 41
- Kalliopi, Ploumistak: <i>Bouvard et Pécuchet ou vers une étude de l'humour littéraire.</i>	43 – 52
- Κωστής, Κατερίνα: <i>Το Πλεόνασμα του ελλείμματος : ένα ιδιότυπο προσωπείο του Γιάννη Σκαρίμπα.</i>	53 – 61
- Μαρία Σπυριδοπούλου: <i>Το Μαύρο χιούμορ στον Μπρετόν και στη Ζιζέλ Πρασινός. Θεωρητικές και κειμενικές εκφάνσεις.</i>	63 – 75
- Αναγνωστοπούλου, Διαμάντη: <i>Το Υπερρεαλιστικό χιούμορ και η λειτουργία του στα κείμενα των ελλήνων υπερρεαλιστών, Α.Εμπειρικού και Ν.Εγγονόπουλου.</i>	77 – 83
- Οικονομοπούλου, Christina: <i>Humour de transgression-humour subversif: le cas du théâtre de Slimane Benaïssa.</i>	85 – 93
- Saraya, Mona: <i>L'Habit ne fait pas le révolutionnaire. L'Histoire à travers le prisme de l'ironie dans Los relámpagos de Agosto de Jorge Ibarguengoitia.</i>	95 – 105
- Χασάπη, Ελένη κ. ά.: <i>Αναπαραστάσεις εικόνων του κόσμου και πρόσληψη του χιουμοριστικού λογοτεχνικού αφηγήματος από παιδιά.</i>	107 – 112
- Γαβρηλίδου, Σοφία: <i>Το Σώμα ως πηγή χιούμορ στην παιδική λογοτεχνία.</i>	113 - 123
II. Δια-Κειμενικά :	
- Irodou, Constantin: <i>Pitié, catharsis et passion dans « Les Inconvénients de la pitié » de Donatien Alphonse François de Sade.</i>	127 - 153
- Duteil, Cristian: <i>Camus mène Combat (1944-1947) : entre morale et politique.</i>	155 - 163
- Briault, Thierry: <i>De la postdeconstruction (Mon amie la deconstruction).</i>	165 - 173
- Γρηγοροπούλου, Μαρίνα: <i>Natura, Homo, Litterae. Για τη Μαργκερίτ Γιουρσενάρ και το Νίκο Καζαντζάκη.</i>	175- 184
- Ziobrowska, Joanna: <i>Entre la tradition et la modernité. Les dimensions de l'Histoire dans les romans africains.</i>	185 - 197
- Faye, Mamadou: <i>Le Voyage dans Le Dédale des disciples de Rémy</i>	

III. Βιβλιοκριτική :

- **Δρ. Ολυμπία Αντωνιάδου:** Claude Benoît (dir.), *La Violence au féminin. Littérature, poésie, cinéma, théâtre*, Les éditions de la transparence, collection « c.f. » essais d'esthétique, 2011, 280 p. (ISBN: 978-2-35051-056-9). 213 - 215
- **Βασιλική Λαλαγιάννη:** Αγλαΐα Μπλιούμη, *Από τη μετανάστευση στο διαπολιτισμό. Όψεις γερμανικού πολιτισμού -γερμανόφωνης μεταναστευτικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Κορηλία Σφακιανάκη/Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ. (σειρά: «Διακεμενικά», αρ. 12), 2010, 230 σ. (ISBN: 978-960-6681-19-6). 215 - 216
- **Vassiliki Lalagianni:** *Le Conseil de la cloche et autres nouvelles grecques (1877-2008)*, anthologie établie, traduite et commentée par Stéphane Sawas, Paris, Éditions Rue D'Ulm / Presses de l'École Normale Supérieure, coll. Versions françaises, 2012, 200 p., (ISBN 978-2-7288-0482-5). 216 - 218
- **Milena Kirov:** Roumiana L.Stantcheva, *Littérature européenne / Littératures européennes. Les littératures balkaniques sont-elle européennes ?*, Éd. Balkani, Sofia, 2012. 218 - 219
- **Δρ. Καλλιόπη Πλουμιστάκη:** Αλέξανδρος Ν. Ακριτόπουλος, *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι ως λογοτέχνημα. Τα παραμύθια της Χαλδίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Ηρόδοτος, 2011, 361 σ., (ISBN: 978-960-485-005-1). 219 - 221
- **Δρ. Καλλιόπη Πλουμιστάκη:** Μιχάλης Πολίτης, *Ζητήματα γνωσιακής προσέγγισης της διδακτικής της μετάφρασης*, Αθήνα, Εκδόσεις Ανατολικός, 2012, σ. 233, (ISBN: 978-960-8429-87-1). 221 - 222
- **Δρ. Συμεών Δεγερμεντζίδης:** *Ρητορικός Παπαδιαμάντης*, Κείμενα των Μ.Ζ. Κοπιδάκη, Γ.Α. Χριστοδούλου, Θαν. Νάκα και Ν.Α.Ε. Καλοσπύρου, Γλωσσοφιλολογική Βιβλιοθήκη 10, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2011, 303 σ. (ISBN: 978-960-16-4407-3). 222 -224
- **Δρ. Συμεών Δεγερμεντζίδης:** Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, *Περί μελαγχολίας. Στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*. Αθήνα, Κίχλη, 2012, 291 σ. (ISBN: 618-5004-00-3). 224 -227
- **Αγλαΐα Μπλιούμη:** Ιωάννα Οικονόμου-Αγοραστού, *Συζητώντας για την Ελλάδα... στην αυλή της Βαϊμάρης... στα χρόνια του Γκαίτε*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2012, 254 σ. (ISBN: 978-960-12-2125-0). 227 -229
- **Αγλαΐα Μπλιούμη:** Μητραλέξη, Κατερίνα: *Η πρόσληψη του Heinrich Heine στην Ελλάδα. Κριτική θεώρηση*. Μαδρίτη: Editiones del Orto, 2012, . 302 σ. 229 - 232

Σημείωμα της Σύνταξης

Φίλε Αναγνώστη,

Με το δέκατο πέμπτο (15^ο) τεύχος των *Δια-Κειμένων*, το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας (Ε.Συ.Γ.) του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. διευρύνοντας τον προβληματισμό του σε θέματα περισσότερο «σύγχρονα» και «επίκαιρα», αποφάσισε να ασχοληθεί με το Χιούμορ στη λογοτεχνία, προκειμένου να ξεφύγει από την κατάθλιψη της πολιτικο-οικονομικής κατάστασης, που επηρεάζει σημαντικά τη λειτουργία και των πανεπιστημιακών ακαδημαϊκών μονάδων.

Φέτος, για πρώτη φορά, δεν μπορέσαμε να οργανώσουμε μία ημερίδα, εξαιτίας της αδυναμίας να βρούμε πόρους και της επαρκούς γραμματειακής υποστήριξης. Ωστόσο σκεφτήκαμε και ετοιμάσαμε ένα ειδικό τεύχος σε ένα συγκεκριμένο θέμα. Επιλέξαμε το Χιούμορ, γιατί απασχόλησε κι απασχολεί τις σύγχρονες κοινωνίες, παραμένει μια ιδιαίτερη μορφή ανθρώπινης επικοινωνίας που στοχεύει στο γέλιο, αλλά και γιατί η έννοιά του παραπέμπει και σε άλλες παρεμφερείς, όπως του σαρκασμού, της ειρωνείας κλπ. Όρος αγγλοσαξωνικός, με νορμανδική προέλευση, στα ελληνικά θα μπορούσαμε να το αποδώσουμε με τον όρο πνεύμα και τον χαρακτηρισμό πνευματώδης, λέξεις που ωστόσο παραπέμπουν και σε άλλα σημαίνοντα. Παρά το γεγονός ότι υπάρχουν ελάχιστα έργα για τη θεωρία σχετικά με το χιούμορ, η μεγάλη ποικιλία των μέσων που προκαλεί το γέλιο και τους στόχους του μέσω της γραφής, μας προέτρεψαν να μελετήσουμε μόνον το χιούμορ στο χώρο της λογοτεχνίας.

Είναι γνωστό ότι το χιούμορ υπόκειται σε πολλές διαβαθμίσεις και κατηγοριοποιήσεις, ανάλογα με το λογοτεχνικό είδος, του αισθητικού τρόπου έκφρασης και την οξύτητα της διατύπωσης. Υπάρχει το απλό χιούμορ που συνήθως δεν έχει κωμική χροιά, το καυστικό ή βιτριολικό χιούμορ που ερεθίζει ή και προσβάλλει κάποιον, το μαύρο χιούμορ, το γνωστό ως *black humor*, που διακωμωδεί θλιβερές καταστάσεις ή γεγονότα. Πολύ κοντά στο χιούμορ βρίσκεται και η παρωδία, που στοχεύει κυρίως στη γελοιοποίηση, ενώ η σάτιρα υπογραμμίζει τις αδυναμίες ενός ατόμου ή μιας κατάστασης με σκοπόμια επικείμενη βελτίωση. Παραπλήσια έννοια είναι και ο αυτοσαρκασμός, δηλαδή ο τρόπος που αποβλέπει να στείλει ένα μήνυμα στο συνομιλητή κάποιου.

Πρόκειται για μια σειρά από μορφές και εκφάνσεις που ο έντεχνος λόγος χρησιμοποιεί ώστε να προκληθεί το γέλιο ή έστω το χαμόγελο στον αναγνώστη. Κι αυτή η σύνδεση του χιούμορ με τη λογοτεχνία, η οποία προϋποθέτει πνεύμα, μυαλό, παιδεία, καημό προσωπικό και εσωτερική ανάγκη έκφρασης, αποτελεί ένα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας. Αν με την πρώτη σκέψη η μεγάλη ποικιλία των μορφών του χιούμορ φαίνεται να προκαλεί ένα «μπέρδεμα», στην ουσία όλα τα στοιχεία των εκφάσεων του χιούμορ συνυπάρχουν κι αλληλοσυμπληρώνονται. Με στόχο λοιπόν το χιούμορ στη λογοτεχνική παραγωγή, σε ελληνικό και διεθνές επίπεδο, εξετάζουμε σήμερα, σε περιορισμένο πάντοτε κλίμακα, πώς αυτή η λογοτεχνική τάση του χιούμορ επιδρά στον έντεχνο λόγο, ποιά θεματική διαπραγματεύεται, τι αποτελέσματα έχει, πόσο έχει αναπτυχθεί και γιατί και ποιό αναγνωστικό κοινό ενδιαφέρει. Η όλη ερευνητική προσπάθεια εστιάστηκε αρχικά γύρω από τη χρήση του λογοτεχνικού λόγου, μετά σε

ορισμένους θεσμούς και στη νέα τάση προς τη λογοτεχνία εκ μέρους των δημιουργών και των αναγνωστών της και τέλος πως αυτή εμφανίζεται μέσω της γραφής.

Τα έντεκα άρθρα των ερευνητών που ασχολούνται ειδικά με το θέμα του χιούμορ συμπληρώνονται από άλλα έξι άρθρα, από μελετητές που προέρχονται από την Αίγυπτο και την Πολωνία, την Ιταλία και τη Σενεγάλη και φυσικά τη Γαλλία και την Ελλάδα. Όλα τα άρθρα-μελέτες εξετάζουν ενδιαφέρουσες πτυχές της έντεχνης γραφής και πιστεύουμε πως η πλούσια και ποικίλη ύλη κι αυτού του τεύχους, θα προβληματίσει το κοινό, όπως στο παρελθόν, θ'ανοίξει νέους ορίζοντες, θα διευρύνει στενές αντιλήψεις, γύρω από τα θέματα της σύγχρονης μελέτης της λογοτεχνίας, σε μια μεταβατική περίοδο όπου παράδοση, τεχνολογία και νέα κοινωνικά δεδομένα συναντώνται, ταυτίζονται και δημιουργούν κάτι καινούργιο.

Όπως και τα τρία προηγούμενα, το παρόν τεύχος εκδίδεται σε ηλεκτρονική μορφή για ευνότητος λόγους πλέον. Η ενίσχυση εκδηλώσεων μόνον με στόχευση τη τεχνολογία ή το άμεσο οικονομικό όφελος –άλλο σημάδι της σύγχρονης παρακμής των ανθρωπιστικών σπουδών- ενισχύει τον προβληματισμό μας για το μέλλον τους. Χάρη όμως στην υπομονή ορισμένων φίλων ερευνητών και στο «μεράκι» μερικών πολύτιμων αλλά αθέατων υποστηρικτών του Εργαστηρίου, κατορθώνουμε να συνεχίσουμε τη δράση μας, σε βαθμό ικανοποιητικό. Εξάλλου το γεγονός ότι η πραγματοποίηση των περισσότερων δραστηριοτήτων του Ε.Συ.Γ. διεξάγεται, είτε εκτός των στενών ακαδημαϊκών πλαισίων, είτε με τη συνδρομή ατόμων που δεν έχουν άμεση σχέση με την στενή έννοια της ακαδημαϊκής σταδιοδρομίας, σηματοδοτεί και συμβάλλει στην ευρύτερη διάδοση της πανεπιστημιακής έρευνας προς την κοινωνία και συνδέει τους άρρηκτους δεσμούς της κοινωνίας με την πανεπιστημιακή ερευνητική κοινότητα.

Φυσικά, το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Α.Π.Θ., με το σημερινό τεύχος, δίνει για άλλη μια φορά δυναμικά το παρόν στον ευρύτερο ερευνητικό χώρο της Συγκριτικής Γραμματολογίας, καταθέτοντας τη συμβολή του στην έρευνα και στις συγκριτολογικές σπουδές, σε μια εποχή δύσκολη για τις πανεπιστημιακές και κυρίως τις ανθρωπιστικές σπουδές, όχι μόνο στη χώρα μας, αλλά και σε διεθνές επίπεδο. Γι αυτό το λόγο ευχαριστούμε θερμά, όλους τους ερευνητές, Έλληνες και ξένους, που δέχθηκαν τη συνεργασία που τους προτείναμε. Τέλος εκφράζουμε την ευγνωμοσύνη μας προς την Επιτροπή Ερευνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου και το Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, που πάντα στέκονται αρωγοί στην επίτευξη των ερευνητικών μας στόχων.

Καθηγητής Γιώργος Φρέρης
Διευθυντής Εργαστηρίου
Συγκριτικής Γραμματολογίας

ΧΙΟΥΜΟΡ
ΚΑΙ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

JEAN-MARC MOURA*

**LA LITTÉRATURE ET L'HUMOUR,
HIER ET AUJOURD'HUI**

« Humour » est un mot prestigieux mais peu clair, tout le monde cherche à en avoir sans savoir véritablement de quoi il s'agit. Il paraît que le sens de l'humour améliore l'espérance de vie de 20%, mais encore faudrait-il comprendre ce qu'est le sens de l'humour. La question est d'ailleurs encore plus compliquée en littérature dans la mesure où nous avons affaire à des textes écrits, ce qui provoque un type particulier de rire.

Humour et littérature sont souvent abordés de manière aussi libre que confuse. Le récent *Dictionnaire amoureux de l'humour* de Jean-Loup Chiflet mêle joyeusement Voltaire et Laurent Ruquier, Molière et Albert Algoud, La Bruyère et Darry Cowl. Il définit sommairement l'humour : « c'est avant tout une réflexion, une histoire que l'on s'adresse à soi-même. » (p. 306), se repliant finalement sur la définition du *Littré* : « une sorte de gaité railleuse et originale » (p. 307). Dans *Dix siècles d'humour dans la littérature française* (Plon, 2005), Jacques Rouvière propose une anthologie partant des goliards, ces clercs errant du Moyen-Age, et des troubadours pour aller jusqu'à San Antonio et aux « saltimbanques » tels Guy Bedos ou Pierre Desproges, en passant par Clément Marot, François Rabelais, Paul Scarron, Voltaire, Alphonse Allais ou encore Jules Renard. Dès l'introduction, il se fixe pour but de rendre compte de tout l'humour littéraire français mais sans se soucier de définir ce qu'il entend par humour ou par littérature.

Or, il me semble qu'humour et littérature gagnent à être considérés conjointement. Les écrits comiques appartiennent en effet à un ensemble singulier de textes : les textes provoquant une réaction corporelle visible. Comme le fantastique, le mélodrame et le pornographique, ils visent une manifestation physiologique perceptible de l'état du lecteur. Aussi est-il intéressant de s'interroger : comment la littérature peut-elle provoquer cet état d'hilarité ? Par quels moyens le fait-elle et de quel type de littérature parlons-nous ? La réponse à ces questions permettra peut-être de comprendre les liens et les propriétés du littéraire et de l'humoristique.

Partons d'un constat sur le présent : l'art comique se porte particulièrement bien dans notre société, que ce soit au théâtre (les reprises incessantes des pièces de Georges Feydeau), au cinéma (le succès extraordinaire de *Bienvenue chez les ch'tis*), au café-théâtre ou au music-hall (les spectacles de comiques tels Dany Boon, Gad Elmaleh, Florence Foresti, Anne Roumanoff font salle comble). A la radio et à la télévision, des émissions telles *Les Grosses Têtes* (créée en septembre 1977) ou celle de Laurent Ruquier voisinent avec les commentaires satiriques de l'actualité (Stéphane Guillon ou sous la forme d'imitations : Nicolas Canteloup, Laurent Gerra). Aux Etats-Unis, des forces économiques considérables se vouent à la production du rire, l'industrie du divertissement investit des millions de dollars pour tenter de faire rire les téléspectateurs soir après soir, avec les « late night shows » de David Letterman, Jay Leno et Conan

* Professeur de Littérature Comparée à l'Université de Paris-Ouest.

O'Brien.

C'est que la médiatisation ouvre à une représentation comique de la vie (Paul Yonnet), elle réduit les personnes qui se produisent régulièrement sur les ondes et l'écran, les « *people* », à quelques traits stéréotypés que l'on ridiculise : les « Guignols de l'info » de Canal Plus en sont l'illustration notoire. Sur cette « planète du rire », on attend du comique qu'il distraie, au sens de « détacher » et de « divertir », qu'il mette en garde contre les excès de la marginalité ou du conservatisme, dévalorisant toute initiative individuelle affirmée.

Parallèlement, les travaux consacrés au rire, au comique et à l'humour se sont extraordinairement développés. Le XXe siècle a donné au rire et à l'humour une place de choix dans les recherches, universitaires ou non. D'innombrables études ont tenté d'en préciser les apanages, du *Rire* d'Henri Bergson aux écrits de Gilles Deleuze et Félix Guattari, de Sigmund Freud et des surréalistes aux études de Robert Escarpit, Dominique Noguez, Olivier Mongin, ou récemment Anne Chamayou et Alastair Duncan.

Désormais, les recherches s'ordonnent selon un partage --qu'il ne faudrait pas durcir à l'excès-- entre des travaux orientés vers la linguistique, la sociologie, la pragmatique, les études de cognition sur le rire et sa production, et des travaux faisant une place à l'humour comme phénomène spécifique, distinct du comique, relevant d'une approche plus philosophique et psychologique.

Les diagnostics sur la propension contemporaine au comique oscillent entre le constat d'une victoire du rire démocratique (P. Yonnet) et celui d'un engloutissement du rire authentique par la prolifération banale et la dissolution dans le « fun » généralisé de la « société humoristique ». Dans ce débat, l'humour apparaît comme un objet social valorisé, une denrée rare et peut-être en voie d'extinction, dans le monde du rire trivial ou de la décontraction générale. Mais nous ne pouvons en rester à ce type de diagnostic global.

Je voudrais donc indiquer ici ce qui distingue l'humour du comique actuel et montrer que l'humour est lié de manière privilégiée à la littérature. Ce qui appelle une triple tâche :

- affronter une série de clichés sur l'humour ;
- dégager certains liens entre le rire et le texte ;
- m'intéresser aux formes, déroutantes, de l'humour.

CLICHÉS DE L'HUMOUR

Parler de l'humour est délicat parce qu'il faut d'abord affronter un certain nombre de clichés. Le premier est résumé par une formule de Pierre Daninos, « *l'humour, calvaire des définisseurs* ». Selon beaucoup d'auteurs, il serait en effet impossible de réduire théoriquement ce qui incarne un « je ne sais quoi » de l'esprit sans le détruire du même geste.

Mark Twain, grand expert en ce domaine, prétendait ainsi qu'analyser l'humour, c'est comme disséquer une grenouille. Personne n'aime vraiment ça et, en général, la grenouille finit par en mourir.

En outre, celui qui cherche à expliquer l'humour va être accusé de n'en pas avoir. L'humour se meut sur un plan où la raison rit d'elle-même et la batterie de notions sévères à laquelle on est contraint de recourir pour l'étudier le transforme en sujet ennuyeux. Les gens sont généralement déçus de constater que l'analyse de l'humour est austère.

Mais après tout, pour quelles raisons l'analyse de l'humour devrait-elle être humoristique ? Pour emprunter une comparaison, on ne demande pas à un traité sur la sexualité d'être excitant mais de nous informer sur les processus sexuels, pourquoi en irait-il autrement pour l'humour ?

Un deuxième cliché concerne les liens de l'humour au rire. Comment situer l'humour par rapport à un phénomène humain fondamental et si complexe ?

On peut certes se reporter au principe général résumé par Otto Julius Bierbaum :

« L'humour, c'est quand on rit quand même » (*Humor ist, wenn man trotzdem lacht*), mais il suggère précisément qu'une étude un peu poussée appelle la confrontation de l'idée d'humour à l'histoire, immense, du rire. Ce qui suppose, au moins, la distinction de l'humour et du phénomène, pas plus clair, du comique.

-Un dernier lieu commun s'attache au caractère protéiforme de l'humour : il n'est cantonné ni à un thème particulier, ni à des formes ni à un genre littéraire. Nombre de formules ont tenté de lui assigner un contenu : « L'humour est la politesse du désespoir », ou l'humour est le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude (Milan Kundera), mais le vague de ces énoncés (par ailleurs assez justes) indique qu'il est impossible de lui assigner un contenu précis. Il peut concerner des catégories aussi différentes que les fonctionnaires (Courteline ; Shepard), les touristes (J.K. Jerome), une classe sociale (*Babbitt* de Sinclair Lewis) voire être l'apanage de certaines communautés (humour juif).

En somme, l'humour est comme Dieu, partout et nulle part, et l'on risque de s'épuiser et d'épuiser la patience de ses auditeurs à vouloir lui assigner un lieu et une forme. En fait, analyser l'humour, c'est chercher à introduire des règles là où l'art des règles lui-même est en cause, ce qui ressemble à une aporie.

L'histoire du mot n'est guère éclairante : « humour » a été emprunté à la langue française par l'anglais (il provient d' « humeur »-- du latin « humor » = liquide) avant d'y revenir à l'âge moderne. Pour le sens commun, le nom tend à désigner tout élément visant à provoquer le rire. Mais il peut aussi se rattacher à une disposition intellectuelle vague. Comme l'ingéniosité en la matière semble inépuisable, les présentations du substantif « humour » se concluent souvent par des considérations sur son caractère indéfinissable, dont Paul Valéry a donné un modèle largement cité :

Le mot « humour » est intraduisible. S'il ne l'était pas, les Français ne l'emploieraient pas. Mais ils l'emploient précisément à cause de l'indéterminé qu'ils y mettent, et qui en fait un mot très convenable à la dispute des goûts et des couleurs. Chaque proposition qui le contient en modifie le sens ; tellement que ce sens lui-même n'est rigoureusement que l'ensemble statistique de toutes les phrases qui le contiennent, et qui viendront à le contenir.

La définition d'un terme ne sera jamais en effet que l'ensemble des occurrences dans lesquelles il a été utilisé, et comme celles de l'humour sont nombreuses et inconciliables, les tentatives de classement viennent se superposer sans qu'une solution de continuité puisse être trouvée.

HUMOUR ET COMIQUE

Bergson a remarqué que rire et comique ont été étudiés depuis les origines de la pensée occidentale :

Les plus grands penseurs, depuis Aristote, se sont attaqués à ce petit problème, qui toujours se dérobe sous l'effort, glisse, s'échappe, se redresse, impertinent défi jeté à la spéculation philosophique.

C'est que le propre de l'homme (selon Rabelais) est loin de la simple mimique faciale accompagnée de vocalisations qu'on est d'abord tenté d'y reconnaître. Il est certains humours (grinçant, macabre) qui ne font pas rire et des rires qui ne doivent rien au comique (joie, chatouillement, politesse, gêne, hystérie). Un phénomène si déroutant ne se réduit pas à un « petit problème », il a provoqué la curiosité des penseurs qui ont d'abord interrogé sa valeur puis ses causes. Les théories en sont extrêmement nombreuses.

Au XX^e siècle, les études, élargies aux fonctions sociales du rire et à des perspectives anthropologiques voire interculturelles. Les recherches éthologiques et cognitives sur le rire ont pris leurs distances avec les théories des siècles passés et le faible nombre de données empiriques qu'elles intégraient. Un spécialiste de la cognition

comme Robert Provine peut dès lors ironiser :

La philosophie est à la science ce que l'alcool est au sexe : ça stimule l'imagination, ça attise la passion, ça facilite les choses, mais dès qu'il faut passer à l'acte, ça peut donner un fiasco.

Ainsi, la plupart des travaux philosophiques présupposaient l'intentionnalité et la maîtrise consciente du rire, alors qu'on rit difficilement sur commande et qu'il est parfois difficile de s'arrêter lorsqu'on commence à rire (le fou rire). Le rire nous dépouille en fait de notre vernis de culture et de langage, il met à mal l'hypothèse voulant que nous soyons des créatures rationnelles, capables de contrôler pleinement notre comportement. C'est une dimension que les théoriciens passés, concentrés sur un rire « cultivé » quand il n'était pas franchement élitiste, ont peu prise en compte. Le rire est loin de se résumer à l'expression civilisée de la joie.

Le comique apparaît désormais comme un système complexe de représentations, de croyances et de valeurs codées. L'humour s'en distingue en ce qu'il est perçu comme une attitude de l'esprit ne se laissant pas résumer à la production de l'hilarité.

L'humour a des sources mêlées et des effets ambivalents. Il serait une attitude de l'esprit faite de réserve et de nuance. Un élément important a été négligé de la critique, le fait qu'il s'exprime de préférence par le texte et dans la littérature.

RIRE ET TEXTE

En ces temps d'interrogations sur la littérature, sur les capacités cognitives qu'elle mobilise et sur son éventuelle survie à l'âge numérique, il est intéressant de la confronter au domaine du rire en se demandant, par exemple: est-ce qu'un texte peut nous faire rire ? Oui, répondra-t-on, bien sûr, et même parfois aux éclats. Mais le fait est d'autant plus remarquable que le texte n'est sûrement pas le médium le plus efficace pour cela. Les travaux sur la cognition et les occurrences sociales du rire montrent que la représentation théâtrale, le *one man show* ou un groupe d'amis de bonne humeur sont bien plus appropriés à cet effet. « Il n'est de vrai rire que facile » et, en réalité, le texte lu fait moins rire que sourire, à condition de ne pas voir dans le sourire une hilarité à l'énergie affaiblie ou « le commencement de la grimace » (Jules Renard).

Bien des éléments empêchent le texte littéraire d'être un médium propice au rire. La littérature relève d'une communication différée quand le rire jaillit habituellement au sein d'un groupe de personnes qui se connaissent (ou se reconnaissent provisoirement) comme les membres d'une communauté de rieurs. Elle passe par des œuvres d'une certaine longueur voire très longues, alors que le rire est généralement provoqué par des événements ou des actes de parole assez brefs et plutôt spontanés. Les niveaux de sens de ces œuvres ne sont pas nécessairement homogènes quand le rire naît d'une source simple et directe. Parmi tous les moyens de déclencher le rire, le texte –relation *in absentia* entre un auteur et un lecteur--, se présente donc comme un médium particulièrement improbable. Il est bien plus facile de provoquer l'hilarité chez un interlocuteur que l'on a en face de soi et par des moyens rudimentaires (voire involontaires) que de faire rire un lecteur que l'on ne connaît pas et qui lira dans un contexte qu'on ignore.

Les théoriciens du comique ont beau dresser régulièrement des listes de procédés narratifs récurrents et les philosophes nous expliquer les causes du rire à partir d'exemples de tous ordres, la littérature comique est, d'une certaine façon, un tour de force et, en tout cas, un exercice délicat. C'est bien une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens. Cette difficulté (éventuellement renforcée par les circonstances historiques) va être propice à la singularité de l'humour.

Seul, ne partageant pas forcément toutes les valeurs du texte parcouru, ayant tout loisir de reconnaître les significations complexes de l'œuvre, le lecteur peut s'amuser du texte, mais d'un rire particulier qui ne l'envahit pas tout à fait et qu'il peut nuancer *ad libitum*. Or, là où la franche hilarité est empêchée pourra naître un autre type de rire, aux résonances plus complexes. En ce sens, le texte littéraire constitue le médium privilégié

de l'humour, il ne peut déclencher qu'un sourire très particulier, une forme de distance à l'égard de son propre rire où la critique s'accorde à reconnaître la retenue et la complexité humoristiques.

FORMES DE L'HUMOUR

La difficulté réside dans le fait que l'humour est présent dans tous les genres, traversant l'ensemble des thématiques, cultivant tous les registres et tous les types de personnages. Un fait demeure toutefois : l'inscription singulière de l'humoriste dans son texte, cet *ethos* humoristique qui s'affirme dès *Les Contes de Canterbury*, et qui répond à la construction d'une sensibilité littéraire ambivalente, entre proximité et distance. Elle a souvent été relevée par les auteurs, de Froissart, notant que les Anglais « se réjouissent tristement », à Fernand Baldensperger faisant de l'humour « le baiser que se donnent la joie et la douleur ». Alors que nous rions lorsque quelque chose crée un désordre puis le résout rapidement et joyeusement, l'humour nous fait sourire par un désaccord, un désordre qu'il ne prétend nullement réparer.

Fréquemment, on ne prend pas le temps de distinguer trois formes du rire et du faire rire que sont le comique, le satirique et l'humoristique.

Depuis ses origines (disons Aristophane), la comédie a cultivé deux types de rire: l'un dévoué à l'hilarité sans souci de mesure ni de vraisemblance, ressortit à la farce et aux mécanismes simples, l'autre cultive en revanche une représentation enjouée de la réalité dissimulant une critique des mœurs.

Le premier privilégie les attaques du physique, des ridicules corporels d'un individu, « l'attaque au faciès » ou la mécanique de son comportement.

Le second arrache « l'enveloppe brillante dont chacun, paradant sous les regards, recouvrait sa laideur intérieure » (Horace). Et, au fond, la satire ne plaisante guère : *La résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941) de Berthold Brecht ou *Le Dictateur* (1940) de Charlie Chaplin sont des satires dont les éléments plaisants servent une dénonciation profondément sérieuse.

Un troisième type de rire ne se veut ni simple ni édifiant, il correspond à l'humour.

Mais, au plan formel, comment décrire ces trois catégories de rire, le comique, le satirique et l'humoristique ?

Un texte/discours « pour rire » appelle l'interaction de trois instances : le rieur, le lecteur ou le public qu'il vise et le risible (l'objet du rire). Les relations entre les trois instances –rieur, public et risible— varient *ad libitum*, mais trois dispositifs s'observent. Dans les deux premiers (comique et satirique), les rieurs se coupent du risible pour s'en amuser ou le juger :

-par le comique, le rieur et son public marquent leur distance par rapport au risible pour s'en amuser. Le comique misogynne est typique de ce rire. Ainsi, Chamfort :

Il y a des femmes qui n'aiment pas faire souffrir plusieurs hommes à la fois et préfèrent s'appliquer à un seul : ce sont les femmes fidèles

ou d'Oscar Wilde :

La bigamie consiste à avoir une femme de trop. La monogamie aussi.

Ce comique est le produit des hommes qui ne savent s'intéresser qu'à une seule forme de profondeur chez la femme, celle du décolleté (Zsa Zsa Gabor).

Dans le comique en tout cas, le risible consiste en toute déviation par rapport à une norme (implicite ou non), toute anomalie. Il s'agit d'un texte/discours pour *rire de*, où l'objet du rire est un objet indifférent, tenu à distance ;

-par la satire, le rieur et lecteur/auditeur se séparent du risible tout en le jugeant, le condamnant et en proposant une norme. Puisqu'il s'agit de « dire la vérité en riant », la satire se distingue du comique par la « visée correctrice », intention réformatrice. Le risible consiste en toute déviation par rapport à une norme clairement affirmée et

présentée comme légitime, on y rit d'une cible jugée et condamnée. On peut penser aux *Châtiments* de Victor Hugo attaquant « Napoléon le petit ».

La satire est un texte pour *rire contre*, où l'objet du rire est une cible que le rieur punit et à laquelle il oppose ses valeurs.

Avec l'humour, en revanche, rieur et lecteur/auditeur ne se séparent pas du risible, ils s'y incluent dans une sorte de coexistence amusée. La tendance à l'autodérision a été mise en lumière, au plan métapsychologique, par Sigmund Freud, qui y reconnaît le sourire de l'adulte que l'on veut être vis-à-vis de l'enfant en nous, qui est exposé à l'angoisse. Dans les termes de la topique freudienne, l'humoriste est capable de reporter tout le poids psychique sur le surmoi qui prend une perspective détachée, bienveillante à l'égard du moi souffrant. Il rit donc d'un spectacle auquel il est pourtant loin d'être étranger :

--en témoigne l'exemple fameux : un lundi, un condamné à mort conduit à la potence, il s'écrie : « La semaine commence bien ! ». L'humour ne se résigne pas, il défie et implique non seulement le triomphe du moi, mais encore du principe de plaisir qui s'affirme malgré les circonstances extérieures les plus défavorables. A l'image de l'homme pascalien,

Quand l'univers l'écraserait, [il] serait encore plus noble que ce qui le nie », non seulement « parce qu'il sait qu'il meurt ,

mais parce qu'il parvient à en faire une occasion de rire. De Pierre Cami, qui vient de se faire amputer d'une jambe :

Tout va bien je n'ai plus qu'un pied dans la tombe, et comme je deviens sourd, je n'entendrai pas ma dernière heure sonner.

On appelle parfois cette veine humoristique, « l'humour noir ». Jonathan Swift en fut un maître : lorsqu'il écrit les *Vers sur la mort du Docteur Swift* (1739) et surtout la *Modeste proposition*, il s'inscrit dans la veine humoristique cultivant le sérieux par excellence, celui qui touche à la maladie, la mort et au caractère désespérant de l'existence.

A l'âge contemporain, l'*Anthologie de l'humour noir* d'André Breton introduit l'expression « humour noir », mais dans un sens propre aux surréalistes. Le Moi affronte tout ce qui l'amoindrit, opposant à l'ensemble des répressions de la vie (de la plus évidente, la mort, à toutes celles qui corrodent la liberté de jouir) un climat de subversion affective et intellectuelle. Comme l'écrit Breton,

Il ne s'agit que de rendre à l'homme toute la puissance qu'il a été capable de mettre sur le nom de Dieu.

L'humour correspond donc à un texte/discours pour *rire avec*, où objet et sujet du rire sont inséparables.

Alors que comique et satire se fondent sur la dualité rieur/risible et que leur rire procède par détachement (moquerie, mépris, triomphe), l'humour marque la coexistence du rieur et du risible, avec l'ambivalence de qui rit dans le devenir tout en l'observant : « L'esprit rit des choses ; l'humour rit avec elles » (Carlyle). Les uns –comique et satire– créent une communauté de rieurs, l'autre manifeste aussi la communauté du rieur et de ce dont il rit.

Décrire l'humour du texte littéraire suppose donc de mettre en évidence un agencement très particulier. L'humoriste construit un système d'alliances hétérodoxes qui peut concerner n'importe quel constituant du texte, mais il existe des dominantes dans les usages humoristiques, qui s'attachent aux grandes composantes de l'étude littéraire : modes discursifs, genres, catégories rhétoriques, thématique et personnages.

Prenons l'exemple du mode : il est tentant –et commun-- d'opposer l'humour au sérieux, pourtant Falstaff, évoquant « une plaisanterie dite d'un air sérieux », ou maintes formules, résumant l'humour à un sourire brillant à travers les larmes, soulignent que

L'humour manipule le sérieux bien plus qu'il ne le contredit ou l'annule. Tandis qu'ironie, comique, satire ont quelque chose de sérieux à dire –pour Vladimir Jankélévitch, l'ironie ne serait qu' « un sérieux un peu compliqué » --et que la plaisanterie peut servir un strict conservatisme, le texte humoristique ne dit sérieusement rien, ne prend probablement rien au sérieux mais en conserve l'apparence. On pourrait avancer qu'il se rapporte au sérieux (et à tous les modes) comme un virus se relie à un organisme, il en adopte les caractères de base pour le pénétrer, avant de s'y développer à son gré. Ainsi, pour Tristan Tzara, Dada était « un microbe vierge qui s'introduit avec l'insistance de l'air dans tous les espaces que la raison n'a pu combler de mots ou de conventions. »

Le discours sérieux vise une cohérence et une maîtrise de la composition. L'humour va lui substituer un sérieux désordre, où les règles de composition seront joyeusement ignorées. Au XVII^e siècle, Paul Scarron intitule ainsi certains des chapitres du *Roman comique* : « Qui ne contient pas grand-chose », « Qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de le lire », « Qui n'a pas besoin de titre ». A la différence de la mécanique comique ou de l'ordonnance didactique de la satire, la digression peut constituer le centre toujours dérobé d'une œuvre, comme chez Sterne ou Diderot, grâce aux constantes intrusions du narrateur. C'est que l'humoriste ne vise aucune leçon, aucune intrigue bien faite qui enserrerait ce qui demeure ouvert, éclaté comme le rire. Cet inachèvement sans drame, cette ouverture empêchant toute fin réelle laissent transparaître l'effet humoristique par excellence, le sens de la futilité de toute maîtrise.

En matière de genre littéraire, l'humoriste est de l'avis de Voltaire : « Tous les genres sont bons, sauf le genre ennuyeux » (et même ce dernier peut être cultivé, comme il apparaît parfois chez Sterne ou chez Jules Renard). Le classement, le partage, l'ordonnance étant du côté du sérieux, l'humour réunit plutôt les genres. Son ambivalence générique se vérifie aux niveaux du métatexte (auto-dénomination du texte : André Gide reprend ainsi la dénomination médiévale de « sotie » pour désigner une œuvre comme *Paludes*), du paratexte (titre et autres mentions, comme « Messieurs les ronds-de-cuir de Georges Courteline).

L'exploration de la rhétorique de l'humour semble vouée à l'échec. La défamiliarisation humoristique se laisse mal réduire à une liste de tropes. Comment rendre compte du début de la tirade de Cyrano ?

C'est un roc !... C'est un pic !... C'est un cap !...
Que dis-je, c'est un cap ? C'est une péninsule.

S'agit-il d'une métaphore, sur la base de l'analogie nez/géographie côtière ? D'une gradation, comme le laisse supposer le développement de la séquence ? D'une hyperbole, décelable à l'exagération du discours quant à son objet ? Ou des trois à la fois ? Et ne conviendrait-il pas de mentionner aussi l'auto-dérision d'un locuteur se décrivant par ses défauts ? La complexité humoristique défie l'analyse, on peut cependant s'interroger sur les figures qu'elle sollicite plus particulièrement.

La syllepse, qui autorise la coexistence de deux sens différents dans un même mot, est probablement la figure la plus souvent évoquée dans les travaux sur l'humour.

Freud en donne plusieurs exemples dans *Le Mot d'esprit et ses relations à l'inconscient*, Noguez cite Boris Vian : « Je passe le plus clair de mon temps à l'obscurcir ». Le mot de Francis Picabia, « Les hommes couverts de croix me font penser à un cimetière », cultive ce jeu subtil du recouvrement partiel de deux sens, l'un propre et l'autre figuré, qui par superposition et transparence s'imposent ensemble à l'esprit.

La syllepse, avec son goût du détour et son scepticisme léger, possède une dualité textuelle s'accordant à la vision de l'humoriste. C'est pourquoi l'on pourrait présenter l'humour comme un *art de la syllepse généralisée* et reconnaître dans le texte humoristique le recouvrement de deux sens, de deux discours, de deux genres, de deux modes, l'un comique et l'autre « engagé », « impliqué », qui s'imposent ensemble dans un sourire irrémédiablement mêlé.

S'il est impossible de cantonner l'humour à une thématique particulière, on peut

décrire la façon singulière dont il s'empare d'un thème comique. Dans le texte humoristique, le risible n'est pas séparé de l'humoriste, par exemple dans les œuvres mettant en scène un personnage étranger que son regard « naïf » mène à débusquer les ridicules de la société à laquelle appartient l'auteur (sans qu'il marque de coupure avec celle-ci), des *Lettres persanes* de Montesquieu aux *Carnets du Major Thomson* (1973) de Pierre Daninos ou aux évocations de l'Angleterre selon Georges Mikes. Du point de vue sceptique de l'humoriste, il n'y a pas plus de rieur que de risible isolés, le monde est risible de part en part, mais l'auteur a soin de montrer qu'il ne s'exclut nullement de celui-ci.

Cette ambivalence des formes et du regard s'incarne dans la narration humoristique par la réapparition obstinée dans l'histoire littéraire d'un couple de personnages qui se soutiennent, se trahissent et se réconcilient dans l'adversité. On pourrait presque évoquer ici une sorte d'archétype de l'humour : depuis les personnages du *Satiricon* de Pétrone, Encolpe et Ascylte, jusqu'au duo du bon vivant matérialiste et de l'idéaliste délirant formé par Sancho et son maître ou aux deux princes de *La Princesse Brambilla* (1820) d'E.T.A. Hoffmann, le tandem « contradictoire » paraît lié au sourire humoristique. Bouvard et Pécuchet, tendus vers le savoir comme le chevalier à la triste figure vers l'idéal chevaleresque, ou Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*.

Le contraste des personnages produit un effet comique mais la divergence des regards qu'ils portent sur leur monde autorise la prise en compte souriante des deux pôles entre lesquels se juge toute réalité. On voit comment loin de relever de quelque ineffable, les formes humoristiques peuvent être décrites dans leurs relations aux composantes générales de l'étude littéraire.

Le texte littéraire apparaît donc bien comme un médium peu adapté pour le rire, et, précisément pour cette raison, comme la source naturelle de l'humour. Dans sa version humoristique, il est un texte « pour sourire », si l'on veut bien, avec Alain, reconnaître dans le sourire la perfection du rire. Le rire nous libère mais il risque, par là, de nous couper de la sensibilité (Bergson parlait d'anesthésie momentanée du cœur). Le sourire de l'humour va aussi loin qu'il peut sur le chemin de cette liberté sans abdiquer les valeurs d'autonomie et d'empathie, refusant la distance et l'absence fréquente de générosité du rieur. Il rejette la simplicité hilare pour percevoir toutes les possibilités du rire, y compris celles qui lui semblent contraires.

On connaît le mot de Horace Walpole, « *This world is a comedy to those that think, a tragedy to those that feel* ». L'humoriste est celui qui réussit à concilier la pensée et la sensibilité, d'où le lien de l'humour à l'ambivalence littéraire et ses formes faisant coexister les opposés, selon une poétique très éloignée des défoulements hilares contemporains. Il est alors, selon la formule d'Henri Lopes, un « pleurer-rire ».

En un temps où la production quasiment industrielle du comique répond au principe bergsonien du « mécanique plaqué sur du vivant », il serait dommage de perdre de vue ces spécificités et ces formes littéraires et de négliger le sourire profondément humain de l'humour.

VICTOR-ARTHUR PIÉGAY*

***SOURIRE AU PASSÉ ET SE MOQUER DE SOI :
BREF ESSAI DE DÉFINITION D'UN HUMOUR MODERNISTE***

Modernisme et humour. Le simple fait de relier ces deux substantifs par une copule pourrait presque faire figure de plaisanterie. Comment serait-il possible de tenir un discours critique ferme et d'aboutir à des certitudes sur l'un et l'autre terme puisqu'ils souffrent tous deux d'ambiguïtés quasi impossibles à lever ? En effet, et sans même se livrer déjà à l'exégèse des textes, l'on peut affirmer d'emblée que le modernisme est, tout comme l'humour, une *notion fuyante*¹ pour reprendre l'expression de Franck Evrard. Dans un ouvrage récent, Jean-Marc Moura va plus loin encore en affirmant que [...] «l'humour, en tant que phénomène clairement identifié et généralement accepté, n'existe pas»². L'on pourrait finalement en dire autant du modernisme. En effet, s'il s'apparente à un concept forgé par la critique anglo-saxonne d'après-guerre, il n'en existe aucune définition absolument univoque. Bien plus, certaines aires culturelles européennes, au premier rang desquelles la France, ignorent quasi totalement ce concept, préférant ne pas ajouter à la notion de « modernité » une étiquette plus relative et problématique encore. En l'état, le terme serait censé désigner à la fois une période de l'histoire littéraire allant de la contestation des réalismes de la fin du XIX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, mais aussi une esthétique plurielle regroupant tous les mouvements et auteurs novateurs de ladite période. Toutefois, à la différence de certains mouvements du XIX^e siècle, pensons au Romantisme ou au Naturalisme, le modernisme a été créé après-coup. Que l'adjectif « moderne » apparaisse sous la plume de certains auteurs de cette époque – Virginia Woolf n'écrit-elle pas son fameux article intitulé «Le Roman moderne» en 1919 ? – cela n'est guère douteux, mais le « -isme » transformant une série de points communs entre des œuvres et des auteurs en un mouvement esthétique et culturel unifié et cohérent, datable et définissable, est une pure création critique. Aussi depuis plus d'une soixantaine d'années la critique anglo-saxonne propose-t-elle, dans des ouvrages qui se comptent désormais par centaines, de définir un concept fuyant qui suscite davantage de questions qu'il ne donne de réponses sur la cohérence de l'une des périodes les plus bouillonnantes de l'histoire littéraire et artistique occidentale. Le modernisme est-il un phénomène purement anglo-saxon ou européen ? Quelle différence faire entre modernisme et avant-garde ? Quand commence le modernisme ? Quand finit-il ? Quelles sont ses caractéristiques ? Autant d'interrogations auxquelles les critiques apportent, au gré des ouvrages, des réponses toujours différentes, «chaque auteur emprunt[ant] à ses prédécesseurs ce qui lui semble utile à sa démonstration»³ précisément comme qui

* Enseignant à l'Université de Bourgogne.

¹ Franck Evrard, *L'Humour*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 24.

² Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 1.

³ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, p. 1.

s'essaie à définir l'humour. Des points communs existent entre ces différentes études, c'est indéniable, mais ne masquent pas l'extrême plasticité du concept.

À bien regarder les ouvrages récents ainsi que certaines sommes critiques consacrées à la notion⁴, trois problématiques principales apparaissent quand il s'agit de définir le modernisme : une question d'extension géographique et culturelle – est-il anglo-saxon ou européen – une question de périodisation – quand commence le modernisme et quand finit-il, quand a lieu le glissement du modernisme à ce qui serait à la fois sa continuation et son dépassement, le postmodernisme – et une série de points communs dans l'ordre des formes, des thèmes et des tons qui seraient le lot des œuvres susceptibles d'être regroupées sous cette étiquette, à l'échelle réduite du monde anglo-saxon (Grande-Bretagne et Etats-Unis) et, depuis peu et selon une logique salutaire d'extension du champ d'application du concept critique, à celle de l'Europe⁵. Toutefois, l'élargissement du concept hors des limites du monde anglo-saxon – à l'Allemagne, à la France, à l'Espagne, à l'Italie – tend à accuser d'une manière plus criante encore le peu de cohérence d'une notion critique qui, forgée en pleine période structuraliste, peine à abandonner les seuls critères formels et structuraux pour rendre compte de la légitimité de l'association d'œuvres parfois très différentes. Or aujourd'hui, alors que tout ou presque a été tenté pour conférer à cette problématique notion de modernisme une univocité, y compris en l'étudiant à l'aune de la notion d'ironie, presque personne ne s'est intéressé à l'humour propre au roman moderniste⁶. C'est ce que constate Christine Berberich, éditrice de la revue *Modernism/Modernity*, dans le jugement qu'elle prononce en quatrième de couverture de l'un des rares ouvrages récents à aborder la question, *Dark Humor and Social Satire in the Modern British Novel* de Lisa Colletta, qui, selon elle, «remplit un vide dans la critique littéraire»⁷ (nous traduisons). L'un des premiers mérites de ce livre consiste en effet à mettre au jour la parenté, trop souvent négligée, entre le roman moderniste et l'humour :

[d]e nombreuses œuvres de la période insistent sur le fait d'être amusantes, en explorant les thèmes-clés du Modernisme : aliénation, incertitude, instabilité, mécanisation, et fragmentation, à travers une forme grinçante de comédie [...].⁸ (nous traduisons).

Humour et modernisme ne seraient ainsi pas incompatibles. Bien plus, l'humour moderniste aurait, comme les autres types d'humour, une couleur, «sombre» selon l'adjectif de Lisa Colletta, donc grise, voire noire, nous y reviendrons. Toutefois, l'ouvrage de Lisa Colletta, s'il ouvre le canon à des auteurs mineurs, n'évite pas le travers qui consiste à limiter le modernisme à la Grande-Bretagne, s'intéressant uniquement à l'humour d'auteurs comme Woolf, Compton-Burnett, Waugh et Powell. Si l'on a longtemps considéré que l'humour était un trait typiquement anglais, l'on a depuis revu

⁴ Pensons à l'ouvrage collectif dirigé par Malcolm Bradbury & James McFarlane, *Modernism : 1890-1930*, Harmondsworth, New York, Penguin Books, 1976 et à celui, plus récent, dirigé par Peter Brooker, Andrzej Gasiorek & Deborah Longworth, *The Oxford Handbook of Modernism*, Oxford, New York, Auckland, Oxford University Press, 2010.

⁵ Voir *infra* p. 9 pour quelques exemples hispaniques et, pour le domaine français, un ouvrage récent dirigé par Catherine Bernard & Régis Salado, *Modernité/Modernism*, Paris, Université Paris VII-Denis Diderot, 2008.

⁶ Précisons par ailleurs que le modernisme, en tant que révolution esthétique, concernerait la totalité des arts dès la fin du XIX^e siècle, de la peinture impressionniste puis abstraite à la musique atonale, des premières tentatives des frères Lumière avec le cinématographe jusqu'aux chef d'œuvre expressionniste que sont *Le Cabinet du docteur Caligari* ou *Nosferatu* et, en littérature, la totalité des genres. De poésie et de théâtre il ne sera pas question ici et l'on ne saurait épuiser en un seul article aux dimensions limitées la question de l'humour moderniste, aussi réduirions-nous notre investigation à un aspect de cet humour, décelable au sein du genre romanesque.

⁷ Lisa Colletta, *Dark Humor and Social Satire in the Modern British Novel*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, 2003.

⁸ Lisa Colletta, *Dark Humor and Social Satire in the Modern British Novel*, p. 1-2.

notre jugement et il doit en aller de même du modernisme que l'on pourrait, là encore, apprécier à l'aune du voyage lexical du terme même d'« humour ». De même que le substantif français « humeur » a traversé la manche pour nous revenir riche d'un sens tout neuf⁹, il est grand temps que le modernisme anglo-saxon, dont la quasi-totalité des critiques reconnaissent l'origine française chez des auteurs comme Baudelaire et Flaubert, nous revienne et s'élargisse, non aux seules dimensions de la littérature française, mais à celle d'un continent tout entier. C'est la raison pour laquelle le présent article cherchera à montrer que l'humour moderniste existe à l'échelle de l'Europe où plusieurs auteurs novateurs de la période partagent sa couleur et son fonctionnement. L'humour pourrait ainsi constituer un trait définitoire susceptible de conférer une légitimité à une esthétique plurielle et éclatée. La brièveté de cet article ne permettra pas d'épuiser le sujet de l'humour moderniste, mais l'insistance sur un aspect de celui-ci, en l'occurrence l'humour macabre, permettra d'en apprécier le fonctionnement : pour les romanciers modernistes en effet, l'humour macabre permet à la fois de sourire au passé et de se moquer de soi, en même temps que de critiquer de façon voilée le Naturalisme du siècle précédent.

L'HUMOUR SOLUBLE DANS LE MODERNISME (OU RECIPROQUEMENT) ?

Au sein d'un ouvrage canonique des *modernist studies*, David Lodge tente de circonscrire, dans un article intitulé « Le Langage de la fiction moderniste » (nous traduisons), sept caractéristiques du roman expérimental du tournant du siècle :

- Une forme expérimentale et innovante par rapport au roman réaliste ou naturaliste du XIX^e siècle
- Un attrait très fort pour la conscience et son fonctionnement, voire pour l'inconscient dans la mouvance des travaux de Freud
- Ces romans n'ont pas de véritables débuts, pas d'expositions où le narrateur nous guide dans la fiction, s'opère une généralisation de l'incipit *in medias res*
- Ces romans n'ont pas de véritables fins, ces dernières sont ouvertes ou ambiguës
- La structure narrative s'affaiblit : l'intrigue tend à se raréfier voire à disparaître. Pour compenser cette disparition, les romanciers ont recours à d'autres modes d'ordonnement de la matière narrative comme des effets de rythme ou de musicalité
- Disparition du narrateur omniscient : la présence du narrateur se fait plus ténue
- Recours à une pluralité de points de vue.¹⁰

On le voit, les caractéristiques alléguées par David Lodge appartiennent au domaine narratif et structural et cela ne doit pas nous étonner : le développement exponentiel des *modernist studies* durant les années soixante-dix coïncide évidemment avec celui de la critique structuraliste qui a su trouver sa matière dans des œuvres romanesques qui donnent, plus qu'aucune autre, l'impression d'une clôture et d'un fonctionnement autoréférentiel. On comprend ainsi qu'une notion comme l'humour, en ce qu'elle est plutôt de l'ordre des effets produits par le texte sur ses récepteurs¹¹, ne saurait trouver sa place dans une telle typologie qui ne convoque pas le pôle de la réception. Les caractéristiques mentionnées semblent d'ailleurs particulièrement convenir au roman du courant de conscience anglo-saxon, celui de Joyce, de Woolf et de Faulkner, mais paraissent d'une application plus malaisée pour les romans d'autres auteurs européens à bon droit perçus comme novateurs, mais qui ne regrouperaient pas la totalité de ces sept

⁹ Le lecteur trouvera une salutaire explication étymologique du « [...] doublet français : "humeur" et "humour" » au début de l'ouvrage de Franck Evrard, *L'Humour*, p. 9.

¹⁰ David Lodge, « The Language of Modernist Fiction » in Malcolm Bradbury & James McFarlane (ed.), *op. cit.*, p. 481.

¹¹ Jean-Marc Moura rappelle ainsi que « [l]es écrits comiques et humoristiques appartiennent à l'ensemble singulier des textes provoquant une réaction corporelle reconnaissable ; comme le fantastique, le mélodrame et le pornographique, ils visent une manifestation physiologique perceptible de l'état du lecteur », *Le Sens littéraire de l'humour*, p. 4.

caractéristiques visiblement définies à partir de romans comme *Ulysse* et *Mrs Dalloway*, deux œuvres utilisées par Lodge dans la suite de son article.

Y a-t-il une place pour l'humour dans le modernisme ou, pour le dire autrement, les textes modernistes sont-ils humoristiques ? De la même façon que les critères de Lodge semblent impossibles à valider par toutes les œuvres susceptibles d'être intégrées au canon moderniste, il ne s'agit pas ici de proclamer l'humour comme une condition *sine qua non* du texte moderniste, mais plutôt de chercher si l'humour est décelable dans certains grands textes et si ces derniers présentent des formes voisines d'humour. Cependant, à la question « Quel texte littéraire vous fait le plus rire ? » il y a peu de chance que le sondé réponde, en première analyse, *Ulysse*, *Mrs Dalloway*, *Du côté de chez Swann*, *La Montagne magique*, *La Terre vaine* ou *En attendant Godot*. Pourtant, si l'humour est bien la [f]orme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites ou encore la forme d'esprit railleuse qui attire l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité¹², ne transparait-il pas dans l'attitude du clan Verdurin, dans la métamorphose d'Orlando, qui d'homme devient femme dans le roman éponyme de Woolf ou celle de Gregor Samsa dans *La Métamorphose* de Kafka qui «[u]n matin, au sortir d'un rêve agité, s'éveille[e] transformé dans son lit en une véritable vermine»¹³. N'y a-t-il pas une forme d'humour dans l'attitude d'évitement de Bloom le 16 juin 1904, cherchant désespérément à ne pas croiser le prétendant d'une infidèle Pénélope prénommée Molly ou dans les gesticulations du bien nommé Augusto Pérez, à bien des égards précurseur de Roquentin, dans le *Brouillard* de Miguel de Unamuno ? Si ces textes ne nous font pas rire à gorge déployée, ils n'en intègrent pas moins des touches d'humour, suscitant ici et là un rire sérieux ou un sourire contenu. Comment pourrait-il en aller autrement si le modernisme est bien cet art si souvent décrit comme élitiste – et parfois pour cette raison décrié – qui se plaît à une écriture volontiers cryptée, rendant impossible l'immédiateté nécessaire au pur comique ou au farcesque ? L'on s'accordera ici à considérer comme humoristique toute manifestation textuelle faisant naître un sourire chez le lecteur, non forcément le rire puisque, si l'on suit Jean-Marc Moura,

[l]'humour apparaît comme une attitude de l'esprit liée à une hilarité spécifique, faite de réserve. Valorisée par les jugements sur le rire pour sa subtilité, qui empêche de le limiter au simple divertissement, il peut s'exprimer dans des contextes particuliers, à l'écart du comique spontané ou mécaniquement provoqué. Le texte, littéraire ou non, s'accorde particulièrement bien à cette vocation dans la mesure où il est loin d'être le médium le mieux adapté au déclenchement du rire.¹⁴

Bien plus, l'humour moderniste (s'il existe, restons prudent) ne marquerait-il pas cette

[...] différenciation graduelle d'avec le comique, consistant dans la reconnaissance progressive du fait que certaines attitudes, certains textes ne visent pas exclusivement le rire et sont l'indice d'un tempérament, d'une vision du monde ou d'un mode de création particulier, typique de l'âge moderne¹⁵ ?

Différenciation d'avec ou progrès par rapport à ? Il est en effet difficile de gommer l'idée de progrès au sein de l'esthétique moderniste tant elle a partie liée au sens même de l'adjectif « moderne ». Dans une définition verticale en effet, est moderne ce qui vient après ce qui est devenu ancien, mais ce qui cherche aussi à surclasser l'ancien puisque la

¹² Ces deux définitions sont respectivement empruntées au *Petit Robert* et au *Trésor de la Langue Française* en ligne.

¹³ Franz Kafka, *La Métamorphose*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 5.

¹⁴ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, p. 42.

¹⁵ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, p. 47.

modernité implique *une idée de rupture liée à un état d'insatisfaction*¹⁶. L'humour constituerait donc une avancée, non seulement par rapport à des formes de comique trouvant leur origine dans l'Antiquité et s'exprimant au sein d'un genre, comme la satire par exemple, mais aussi par rapport au comique pré-moderne qui sévirait chez des auteurs comme Rabelais ou Cervantès. Il n'est pas interdit d'affirmer qu'il commencerait, dans l'histoire littéraire moderniste, avec Flaubert, subissant une éclipse durant l'ère naturaliste. Là encore, et sans même citer *Bouvard et Pécuchet* ou *Le Dictionnaire des idées reçues*, mais en gardant à l'esprit *Madame Bovary* et *L'Education sentimentale*, qui oserait se demander, sérieusement, où réside plutôt l'humour, entre l'œuvre flaubertienne d'un côté, *La Comédie humaine* et le cycle des *Rougon-Macquart* de l'autre ? Sur le plan de l'humour, l'on rejoindrait ainsi les théories anglo-saxonnes fonctionnant selon l'idée d'un modernisme synonyme de rupture avec le passé selon un principe d'exclusion. Sa nature serait ainsi de prendre pour cible les œuvres du passé, au premier rang desquelles les romans réalistes et naturalistes selon une éthique polémique. Mais à bien regarder certains textes, les œuvres modernistes, à la différence des avant-gardes dont les manifestations les plus iconoclastes et corrosives passent peut-être par une négation du passé, impliquent davantage une modernité horizontale, une modernité d'intégration, qu'une modernité d'exclusion. Bien plus, l'emploi de l'humour par certains auteurs correspond à cet *ethos* et apparaît comme un phénomène susceptible de conférer une légitimité à ce concept fluctuant et dont on a bien vu que les définitions purement narratives et stylistiques ne sauraient convenir qu'à une partie – restreinte – du corpus anglo-saxon. Jusqu'à présent, le modernisme était un problème relevant davantage d'une esthétique et d'une stylistique que d'une éthique, cette dernière n'étant pas questionnée car schématisée dans une attitude de rejet caractérisée des œuvres du passé, au premier rang desquelles le roman réaliste et naturaliste, sans exclure que le roman moderniste puisse s'abreuver à la source de Rabelais, Cervantès et Sterne, modernistes avant la lettre. Or si l'on adopte la posture inverse, si l'on ouvre les frontières et que l'on prend davantage en compte le jeu des références littéraires et culturelles que les œuvres modernistes présentent, l'on verra que le modernisme est moins un art de la table-rase que de l'héritage et que l'humour moderniste, par les références qu'il permet, par le sourire au passé qu'il constitue, a partie liée avec cette éthique d'intégration.

« ANATOMIE PAR LA LUMIERE, VOUS COMPRENEZ, TRIOMPHE DES TEMPS NOUVEAUX » (THOMAS MANN, *LA MONTAGNE MAGIQUE*)

Il ne s'agira pas ici d'épuiser le sujet de l'humour moderniste – un ouvrage n'y suffirait pas – mais de donner quelques pistes susceptibles d'éclairer le fonctionnement de cet humour particulier, tout en se demandant s'il pourrait constituer un critère susceptible de réunir, dans une optique comparatiste, certaines œuvres jusqu'ici peu rapprochées par une critique encore trop centrée sur les spécificités nationales.

La lecture des romans modernistes que sont les canoniques *Ulysse* et *Orlando*, mais aussi d'un texte moins travaillé sous cet angle particulier, *La Montagne magique*, ou encore, des romans méconnus de Ramón Gómez de la Serna, *Le Docteur invraisemblable* et *Polycéphale et madame*, dévoile l'existence d'un humour macabre associé, d'une façon étonnante lorsque l'on connaît l'importance de la vie intérieure pour le roman moderniste, au corps. Certaines scènes sont ainsi susceptibles d'illustrer l'éthique de l'humour moderniste sous trois aspects au moins, interdépendants comme on le verra : le retour vers des *topoi* anciens selon cette fameuse logique horizontale d'intégration, l'auto-dérision, mais aussi un versant polémique à travers des prises de position potentiellement anti-naturalistes.

Si la présence du corps comme élément primordial de l'humour moderniste a de quoi étonner, il en va de même de la scène qui pourrait, à elle seule, emblématiser le fonctionnement de cet humour. Il s'agit d'un passage du roman intitulé *Polycéphale et*

¹⁶ Arnaud Schmitt, « Les modernités pragmatistes : un phénomène horizontal » in Sylvie Jouanny, Francis Claudon & Sophie Elias, *La Modernité mode d'emploi*, Paris, Ed. Kimé, 2006, p. 161.

madame dû à la plume du polygraphe espagnol Ramón Gómez de la Serna. Dire que l'on a peu coutume de voir en l'Espagne une grande nation moderniste est un doux euphémisme. Parent pauvre des *modernist studies* en dépit de quelques critiques de bonne volonté,¹⁷ la spécificité d'une production romanesque bouillonnante de même que sa confrontation avec le reste des pays européens dans une optique comparatiste ont trop longtemps été négligées.

Le roman de Ramón Gómez de la Serna, qui date de 1933, met en scène *l'histoire d'âmes complexes*¹⁸, Perfecto et son épouse, la belle Edma, sillonnant l'Europe à la recherche d'eux-mêmes et d'une unité puisqu'ils possèdent tous deux – c'est là le sens du titre – une individualité plurielle liée à la multiplicité de leurs ancêtres qui cohabitent en eux, infléchissant leurs caractères au gré des circonstances. Incapables de vivre en couple car possédant des personnalités trop fortes pour pouvoir s'entendre, les époux finissent par se déchirer et par se séparer, le lecteur ne suivant plus dans ses tribulations que Perfecto à partir de la seconde moitié du roman. Le chapitre XXI, portant le joli titre de « YRSS OSSXNK » - dans ce roman, tous les chapitres portent des titres *difficilement compréhensibles*¹⁹ selon Ramón – nous montre Perfecto participant à un événement des plus étonnants : «le [...] Bal des Os qui se tenait au « Moulin d'Or »²⁰. Le concept de ce bal on ne peut plus moderne est le suivant :

[...] le salon était illuminé de puissants rayons X et infra-verts, d'où s'ensuivait le spectacle le plus divertissant du monde. Tous les danseurs étaient transformés en squelettes²¹.

Sans qu'il ne suscite un rire franc, l'humour d'une telle scène ne fait aucun doute et apparaît d'emblée dès le titre délicieusement dénué de sens du chapitre : les danseurs se voient transformés en squelettes qui dansent les uns avec les autres, mais l'absence de chair peut engendrer quelques erreurs. Durant le bal, Perfecto se trompe ainsi de cavalier, invitant un homme à danser, ce qui conduit le protagoniste à penser :

Si je comptais les côtes [...], peut-être éviterais-je pareille gaffe... S'il manque une côte, ce sera un homme ; et certainement une femme s'il y a une côte de trop²².

Il est évidemment extrêmement tentant d'associer cette scène à une forme d'humour noir au sens que donne André Breton à cette expression. Toutefois, deux objections peuvent être formulées. D'une part, son utilisation pour les romans antérieurs aux années quarante pourrait légitimement passer pour anachronique, tant «[...] l'association des mots « humour » et « noir » n'avait guère de sens avant la Seconde Guerre mondiale [...]»²³. Par ailleurs, si l'on suppose à bon droit que la scène de Ramón n'est pas qu'une *simple plaisanterie sur la mort ou la souffrance*²⁴ comme ce que le sens commun voudrait taxer d'humour noir, et si *L'Anthologie bretonienne* incluait des auteurs que l'on pourrait

¹⁷ Citons, entre autres, les travaux de Christopher Soufas, notamment *The subject in question : early contemporary Spanish literature and modernism*, Washington D. C., Catholic University of America Press, 2007, ou encore l'article, plus ancien, de John Butt, « Modernismo y Modernism » in Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, ¿ *Qué es el Modernismo ? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1990 ou encore la monographie consacrée à Ramón Gómez de la Serna par John A. McCullough, *The dilemma of modernity : Ramón Gómez de la Serna and the Spanish modernist novel*, New York, Washington, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007.

¹⁸ Ramón Gómez de la Serna, *Polycéphale et madame*, trad. Carmen Abreu, Marseille, André Dimanche Editeur, 1992, p. 9.

¹⁹ Ramón Gómez de la Serna, *Polycéphale et madame*, p. 9.

²⁰ Ramón Gómez de la Serna, *Polycéphale et madame*, p. 156.

²¹ Ramón Gómez de la Serna, *Polycéphale et madame*, p. 156.

²² Ramón Gómez de la Serna, *Polycéphale et madame*, p. 159.

²³ Franck Evrard, *L'Humour*, p. 19.

²⁴ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, p. 130.

associer au Modernisme comme Kafka et Gide, il est impossible de voir, dans ce texte, une attitude similaire à celle de Breton qui consistait à

[...] ne pas rechercher les éléments d'une esthétique, mais une manière de vivre (éventuellement de mourir) qui déborde toute préoccupation textuelle bien qu'elle s'y manifeste d'abord²⁵.

Au contraire, l'extrait de Ramón est pénétré de l'importance du texte en ce qu'il pose doublement la question de la référence : à des motifs et *topoi* antérieurs dans l'histoire des arts, et à soi-même comme texte moderne pour s'en moquer dans une optique d'auto-dérision. Dans cette scène en effet, l'humour réside dans l'association de l'une des techniques les plus modernes qui soient, les rayons X découverts par le physicien allemand Wilhelm Röntgen en 1895, avec le *topos* qu'il réutilise : celui de la danse macabre voire du *memento mori*, mais aussi, dans le jeu métalittéraire enclenché ici par Ramón qui consiste à se jouer des caractéristiques mêmes des œuvres modernes telles qu'elles ont été exposées dans les textes théoriques de l'époque. Si l'humour est, selon Luigi Pirandello, le *sentiment du contraire*²⁶, alors ce sentiment, rendu plus perceptible encore par l'utilisation de ce que Dominique Noguez considère comme un trope-clé de l'humour²⁷, l'oxymore, fonctionne ici à deux niveaux : par le rappel de *topoi* ancestraux associés à la technique moderne de la radiographie, mais aussi dans la disparition de la matière propre au modernisme qu'est normalement la vie psychique au profit d'un dévoilement curieux de l'intériorité physique qui semble presque prendre au pied de la lettre l'expression « infra-réalisme » forgée par José Ortega y Gasset pour définir certains romans de cette période²⁸. Ce terme, désignant le glissement d'une littérature macroscopique réaliste à une littérature microscopique moderniste fonctionnant sur l'hypertrophie du détail et qui n'est plus astreinte à une représentation mimétique de la réalité, mais peut s'autoriser des fugues vers l'onirique voire le fantastique, est ici comme prise au pied de la lettre en tant qu'une plongée vers les détails les plus cachés d'une intériorité, non spirituelle mais corporelle. Maintes fois défini comme roman de la conscience, le roman moderniste se ferait-il ici, plaisamment, roman du corps ? Pour le dire autrement, chez Ramón, le roman moderniste est déjà parodie de modernisme en ce qu'il oublie la psyché pour le corps : on ne plonge plus dans les méandres d'un esprit humain, mais on regarde directement les os.

C'est aussi ce qui se passe dans *La Montagne magique* de Thomas Mann, au sein d'un chapitre intitulé « Seigneur, je vois ! ». Le protagoniste, Hans Castorp, est invité à *voir à l'intérieur d'un organisme humain*²⁹ grâce aux rayons X, en l'occurrence celui de son cousin Joachim Ziemsén. Chez Mann comme chez Ramón, la référence au *topos* du *memento mori* est aussi de mise, d'une façon plus explicite d'ailleurs, le terme latin apparaissant dans le texte, Hans Castorp «[n]e se lassa[nt] pas [...] d'explorer la forme sépulcrale de Joachim et ses ossements de cadavre, cette charpente dénudée et ce memento d'une maigreur de fuseau»³⁰. De la même façon, l'auto-dérision que suppose le fait de concrétiser un infra-réalisme typiquement moderniste se retrouve ici. Toutefois, le

²⁵ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, p. 131.

²⁶ Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature : l'humour tragique de la vie*, trad. Georges Piroué, Paris, Folio essais, 1990.

²⁷ « L'humour est par excellence un *oxymoron* – une alliance quasi impossible, dialectique, détonante, de termes antinomiques » in Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours. Jarry, Dada, Vian, etc.*, Paris, Hatier, 1996, p. 22.

²⁸ « À l'ascension poétique peut se substituer une immersion sous le niveau de la perspective naturelle. Les meilleurs exemples de la façon dont on dépasse le réalisme en voulant le pousser à l'extrême – il suffit pour cela d'observer une loupe à la main les choses microscopiques de la vie – , ce sont Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce » in José Ortega y Gasset, *La Déshumanisation de l'art*, trad. Paul Aubert & Eve Giustiniani, Cabris, Sulliver, 2008, p. 95.

²⁹ Thomas Mann, *La Montagne magique*, trad. Maurice Betz, Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 250.

³⁰ Thomas Mann, *La Montagne magique*, p. 251.

texte de Mann semble apporter deux détails supplémentaires susceptibles de venir enrichir l'analyse précédente. D'une part, l'architecture référentielle du texte est plus complexe que celle de Ramón car, là où l'écrivain espagnol faisait uniquement référence aux *topoi* de la danse macabre et du *memento mori*, Thomas Mann mêle un peu plus les références en convoquant ici – mais le mécanisme d'union des contraires reste le même – les images de la sorcellerie et de l'alchimie :

[...] on ne savait pas si l'on était dans l'atelier d'un photographe, dans une chambre noire, dans l'atelier d'un inventeur, ou dans une officine technique de sorcellerie³¹.

Thomas Mann faisant ensuite du petit groupe de personnages présents des *alchimistes*³². Mais l'on observe aussi, chez Thomas Mann, ce qui pourrait passer pour un jeu autour de la narration omnisciente qui légitimerait le titre du chapitre. Ce qui se lit ici en effet, c'est le rêve de tout narrateur omniscient : voir à l'intérieur du personnage, devenir un véritable dieu capable, comme Hans Castorp, de regarder à travers la chair. S'il est vrai, pour reprendre le critère de David Lodge, que le narrateur omniscient disparaît du roman moderniste, c'est d'une manière ludique que le romancier le remplace. Deux choix seraient dès lors possibles en matière de voix narrative dans le roman moderniste : le premier consistant à multiplier les imprécisions d'un narrateur à l'omniscience défailante désormais indigne de confiance – ce qui se retrouverait par exemple dans un roman comme *Les Faux-Monnayeurs* de Gide raconté par un narrateur-diable ou dans les romans anglo-saxons mettant en scène des *unreliable narrators* à la manière du *Bon soldat* de Ford Madox Ford – , ou, dans le cas inverse et comme ici, des dérisions de narrateurs omniscients qui peuvent jeter leur regard, en accompagnant le protagoniste, à l'intérieur même des êtres.

L'humour moderniste ainsi présenté permettrait de réunir des textes aussi différents que ceux de Ramón et de Mann. Toutefois, les œuvres anglo-saxonnes, pour lesquelles les critères narratifs et structuraux des *modernist studies* ont été énoncés, peuvent-elles passer le test de cette forme particulière d'humour ?

SI L'ÂME POUVAIT ÊTRE QUELQUE PART, ELLE SERAIT AU FOND DES OS
(RAMON GOMEZ DE LA SERNA, LE DOCTEUR INVRAISEMBLABLE)

Le roman moderniste anglo-saxon, amplement défini comme roman du courant de conscience par la critique, ne semble pas pouvoir *a priori* s'accommoder de cet humour du corps défini plus haut. Comment pourrait-il apparaître en effet, lorsque l'une des plus éminentes romancières britanniques à laquelle il ne viendrait à l'idée de personne de refuser l'étiquette de « moderniste » a pu affirmer d'une façon polémique la fin du matérialisme réaliste ou, pour le dire autrement, post-victorien, et l'entrée du roman dans l'ère du spiritualisme ? Les mots sont connus et ont été maintes fois commentés. Il n'en demeure pas moins qu'ils conservent, aujourd'hui encore, toute leur prégnance pour définir le roman moderniste. Brocardant les post-victoriens que sont H. G. Wells, Arnold Bennett et John Galsworthy, Virginia Woolf écrit, dans « Le Roman moderne » :

Si nous essayions de formuler notre sentiment en un seul mot, nous dirions que ces trois écrivains sont des matérialistes. C'est parce qu'ils s'intéressent non à l'esprit mais au corps qu'ils nous ont déçus et nous ont laissés avec l'impression que plus vite le roman anglais leur tournera le dos, aussi poliment que possible, et ira de l'avant, fût-ce dans le désert, mieux cela vaudra pour son âme.³³

Et Woolf d'ajouter que « [p]our les modernes, 'cela', l'intérêt essentiel, gît très vraisemblablement dans les régions obscures de la psychologie »³⁴. Mais qu'en est-il de

³¹ Thomas Mann, *La Montagne magique*, p. 247.

³² Thomas Mann, *La Montagne magique*, p. 249.

³³ Virginia Woolf, *L'Art du roman*, trad. Rose Celli, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009, p. 8-9.

³⁴ Virginia Woolf, *L'Art du roman*, p. 15.

l'humour dans le roman anglo-saxon de cette période ? L'on verra ici, en recourant à deux exemples empruntés aux auteurs canoniques que sont Joyce et Woolf elle-même, que l'humour, lorsqu'il apparaît, ne concerne pas tant les *régions obscures de la psychologie* que celles, non moins sombres, du corps. Semblable en cela à ses formes contemporaines européennes, l'humour moderniste insulaire est un humour tourné vers le passé, pratiquant l'auto-dérision, mais aussi, peut-être, un humour polémique de prise de distance avec le Naturalisme.

Comme *La Montagne magique* ou *Polycéphale et madame, Ulysse* contient aussi – « évidemment ! » serions-nous tenté de dire en raison de l'ampleur de l'ouvrage et de ses prétentions encyclopédiques – son *memento mori*, qui prend la forme de la catabase symbolique de Bloom dans le sixième chapitre, intitulé dans les plans préparatoires de Joyce « Hadès », mais qui aurait tout aussi bien pu s'appeler « Que philosopher c'est apprendre à mourir ». Dans ce chapitre qui voit Bloom se rendre, en compagnie d'autres Dublinois, à l'enterrement de Patrick Dignam, nous suivons le courant de conscience du personnage qui pense, situation oblige, principalement à la mort. Cette méditation sur la mort est teintée d'un humour macabre qui émane de la vision du monde de Bloom, lequel considère les morts qui peuplent le cimetière comme *une belle collection*³⁵ et se livre à l'une des ses activités favorites, en prise directe sur sa qualité d'Ulysse moderne se devant de posséder la *metis* de son modèle antique : imaginer des solutions aux problèmes pratiques, ici en l'occurrence le gain de place que constituerait le fait d'enterrer les morts debout³⁶. Mais chez Joyce comme chez Ramón et chez Mann, l'humour macabre se double d'un discours référentiel implicite renvoyant à des motifs ou à des œuvres littéraires du passé. C'est en effet la référence shakespearienne à *Hamlet* et à sa fameuse scène du cimetière qui est ici convoquée explicitement, «[i]l faut bien rire quelquefois : pourquoi pas de cette façon-là ? Fossoyeurs d'Hamlet»³⁷, mais aussi, à travers elle, une référence plus plastique à une tradition humoristique et parodique anglo-saxonne puisque le *Pauvre Dignam* pensé par Bloom évoquant le *Hélas ! Pauvre Yorick* d'Hamlet lui-même s'était déjà trouvé parodié par Laurence Sterne dans son ouvrage *Vie et opinions de Tristram Shandy* ou l'humoriste anglais adjoint aux lamentations du narrateur et faux-autobiographe Tristram une page noire en mémoire du pasteur portant le même nom que le bouffon d'*Hamlet*³⁸. Mais ce passage est aussi emblématique d'une écriture qui se commente d'une façon plaisante. En effet, à l'interrogation bloomienne sur la volonté des morts du cimetière d'entendre une *bonne blague* ou de *se faire blaguer*³⁹ répond l'écriture joycienne qui rit avec le macabre, avec les corps morts. Est-ce à dire que l'humour moderniste entraîne la résurgence d'une forme de matérialisme qui témoignerait d'un paradoxal retour vers un passé réaliste voire naturaliste, vers ce qui était fustigé par Virginia Woolf en 1919 ? Ce fameux spiritualisme célébré par la romancière n'aura peut-être pas fait long feu car il ne faut jamais oublier que le terme même de modernisme implique des caractéristiques éphémères par nature, tout comme cette modernité dont Henri Meschonnic a, justement d'une manière humoristique, célébré la labilité : «[q]uand je répète : modernité modernité, on a pas fini le deuxième mot qu'elle a déjà changé»⁴⁰. Or c'est Virginia Woolf qui emblématise le mieux, dans sa fiction cette fois-ci et non dans ses essais, cette transformation du modernisme et ce retour au corps qui signale déjà un versant auto-parodique dans un roman intitulé *Orlando*. D'une façon plaisante, ce n'est pas par le motif central de la métamorphose liée au changement de sexe du protagoniste qui, au tiers du roman, passe d'homme à femme, que se dit ce retour

³⁵ James Joyce, *Ulysse*, trad. Auguste Morel, assisté de Stuart Gilbert, entièrement revue par Valéry Larbaud et l'auteur in *Œuvres II* (éd. Jacques Aubert), Paris, Gallimard, 1995, p. 122.

³⁶ « Plus de place si on les enterrait debout. Assis ou à genoux on ne pourrait pas. Debout ? », James Joyce, *Ulysse*, p. 122.

³⁷ James Joyce, *Ulysse*, p. 122.

³⁸ Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, trad. Charles Mauron, Paris, GF Flammarion, 1982, p. 50.

³⁹ Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, p. 122.

⁴⁰ Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, 1993, p. 16.

humoristique vers le corps et l'on comprend que, en bon écrivain précurseur du *gender* par opposition au sexe, Virginia Woolf puisse traiter comme un détail une transformation qui, elle, ne prend sens que dans la psyché. Il n'empêche : dans une digression très sternienne qui confère au texte sa nature générique d'anti-roman, Orlando, tombée en léthargie car immobilisée dans sa réflexion autour du sujet d'un futur écrit n'est-elle pas présentée par le facétieux narrateur comme un cadavre :

Si donc le sujet de votre biographie ne veut ni aimer ni tuer, mais ne veut que méditer et imaginer, nous pouvons conclure que lui ou elle n'est ni plus ni moins qu'un cadavre et ainsi nous l'abandonnerons⁴¹.

Cette citation est d'importance en ce qu'elle prend l'exact contre-pied à la fois des écrits théoriques antérieurs de Virginia Woolf, mais aussi d'une fiction, fort peu humoristique intitulé *Vers le phare*, le roman précédent *Orlando* dans la production de la romancière. La pause narrative dans laquelle le pseudo-biographe se lamente de l'inactivité de sa créature parodie en effet la fameuse section de *Vers le phare*, vierge de toute intrigue comme de personnages humains, intitulée « Le Temps passe ». D'une façon humoristique et à travers une forme d'auto-dérision, Virginia Woolf va même jusqu'à placer « la vie », qu'elle considérait dans « Le Roman moderne » comme synonyme de « l'esprit », non plus dans les pensées, la méditation, le retour sur soi, mais dans le sang, selon cet adage : « [I]à où il y a du sang il y a de la vie »⁴². L'on se méfiera à bon droit du narrateur et faux-biographe d'*Orlando* qui, sans appartenir pleinement à la catégorie des *unreliable narrators*, n'en constitue pas moins une figure sternienne pratiquant volontiers l'ironie et la moquerie délibérée à l'encontre du lecteur. Néanmoins, en vertu de quoi n'y aurait-il pas lieu de le croire, quand la romancière elle-même qui se cache derrière un masque souriant professe, au sein de son journal, avoir voulu écrire une fantaisie pour se reposer du roman précédent qui, succédant à *Mrs Dalloway*, s'ancrait dans une veine plus sérieuse encore. Dès lors, comment ne pas souscrire à l'idée d'une auto-parodie ? Autour d'*Orlando* le temps passe, mais cette fois le lecteur s'ennuie et attend le retour de la vie, c'est-à-dire du sang et du corps, pourquoi pas d'une forme d'érotisme comme celui de *L'Amant de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence auquel le narrateur fait ici référence à demi-mot en convoquant la figure du *garde-chasse*⁴³.

Du sang et des os comme outils d'auto-dérision ? L'impression qui émane de ces textes est celle d'un modernisme déjà conscient de lui-même et qui est d'emblée sa propre parodie. « Si l'âme pouvait être quelque part, elle serait au fond des os »⁴⁴ écrit Ramón Gómez de la Serna dans un autre roman, antérieur à *Polycéphale et madame*, intitulé *Le Docteur invraisemblable*. Prenant la forme d'une fausse autobiographie professionnelle – un narrateur premier délègue la responsabilité du texte au protagoniste même, le docteur Vivar – le roman se présente comme une succession de cas cliniques illustrant des pathologies incongrues. Or il est intéressant de constater que le roman de Ramón tel qu'il est publié pour la première fois en 1914 ne contenait qu'une dizaine de cas cliniques seulement et présentait, du point de vue de la méthode employée par le docteur Vivar pour traiter de troubles pour la plupart psychosomatiques, une ressemblance troublante avec la récente méthode freudienne que Ramón s'est pourtant défendu de connaître. Ce qui peut à bon droit nous troubler, c'est que dans la deuxième version du texte de Ramón – de court roman il devient roman long en 1921, les cas cliniques augmentant à près d'une centaine – l'âme passe au second plan et le corps opère un retour fracassant comme dans ce chapitre qui contient la citation proposée plus haut en guise de titre, intitulé « La Plus singulière des radiographies ». Mais au-delà de l'auto-

⁴¹ Virginia Woolf, *Orlando*, trad. Jacques Aubert in *Œuvres romanesques II* (éd. Jacques Aubert), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 368.

⁴² Virginia Woolf, *Orlando*, p. 366.

⁴³ Virginia Woolf, *Orlando*, p. 368.

⁴⁴ Ramón Gómez de la Serna, *Le Docteur invraisemblable*, trad. Marcelle Auclair, Paris, Editions Gérard Lebovici, 1984, p. 87.

dérision, l'humour du corps peut se faire aussi humour polémique chez ces auteurs et pour terminer, l'on pourrait s'amuser à regarder comment, chez des romanciers séparés par le temps comme par l'espace, deux formules quasi jumelles se retrouvent dans ces passages qui présentent le macabre de façon humoristique. Chez Joyce, Bloom pense que l'humour macabre des fossoyeurs d'«Hamlet montre une profonde connaissance du cœur humain»⁴⁵. Chez Ramón, le narrateur affirme que le bal des os est un «cauchemar [...] horrible, mais d'une inoubliable nouveauté avant d'ajouter que les participants avanc[ent] dans une compréhension du corps humain telle qu'ils n'en avaient jamais eue». On ne s'appesantira pas ici sur le caractère autoréférentiel de ces passages pour insister surtout sur la connaissance de la vie que nous permet l'humour de la mort. Pour devenir à notre tour humoriste, nous serions tenté d'affirmer que nos auteurs, que l'on peut désormais réunir, signent aussi par cette méditation humoristico-macabre sur la vie, l'acte de décès du Naturalisme dans ces différents textes. On rappellera ici les mots de Zola dans la préface de *Thérèse Raquin* :

Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. [...] J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur les cadavres⁴⁶.

Au contraire de Zola qui, souhaitant se livrer littérairement à une expérience physiologique en appliquant à la vie ce que l'on réserve habituellement à la mort et qui ne parviendrait à insuffler à ses personnages qu'une rigidité toute cadavérique, les auteurs modernistes, souhaitant agir physiologiquement sur leurs lecteurs, parviennent, en unissant les contraires l'espace d'un instant – la vie et la mort – et en oubliant toute prétention scientifique, à créer un corps et un cœur, bref, à créer de la vie.

Jamais l'art ne démontre mieux son don magique qu'en se moquant de lui-même. Car, en faisant le geste de s'anéantir lui-même, il reste toujours de l'art, et par une merveilleuse dialectique, cette négation est aussi le gage de sa conservation et de son triomphe⁴⁷.

écrit José Ortega y Gasset dans *La Déshumanisation de l'art*. L'utilisation de cet humour macabre par un modernisme européen qu'il participe à légitimer constitue peut-être la vivante (?) image d'un anéantissement fécond, dernier oxymore d'une esthétique fascinante qui se double d'un éthique de la récapitulation des modernités qui l'ont précédé.

À ce titre, la meilleure plaisanterie du modernisme ne serait-elle pas sa mort elle-même et son dépassement dans le postmodernisme ? L'on est en effet en droit de se le demander lorsque l'on constate la place qu'occupe déjà la notion d'auto-dérision voire d'auto-critique au sein des romans modernistes mêmes. De plus, le fait de retrouver cette tendance affichée dans des œuvres d'auteurs allemands, espagnols et anglais – corpus qui pourrait sans le moindre doute être enrichi – semble nous mettre sur la voie d'un humour sinon déjà mondialisé, du moins européenisé. Si la place nous manque pour filer ce rapprochement entre modernisme et postmodernisme, ces constantes de l'humour à l'échelle européenne semblent pouvoir légitimer une notion problématique qui n'a pas fini d'être discutée.

⁴⁵ James Joyce, *Ulysse*, p. 122-123.

⁴⁶ Emile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, L'aventurine coll. « Classiques universels », p. 6.

⁴⁷ José Ortega y Gasset, *La Déshumanisation de l'art*, p. 106.

RUGGERO CAMPAGNOLI*

***L'HUMOUR ENTRE SARCASME ET PATHÉTIQUE.
LE DRAME D'ALPHONSE ALLAIS***

Le petit conte *Un drame bien parisien* d'Alphonse Allais a eu l'honneur d'un commentaire très complexe de la part d'Umberto Eco dans son *Lector in fabula*. Peut-être n'est-il pas inutile de décomplexifier la lecture de ces quelques pages, en soulignant que leur fonction n'est pas seulement, ou pas trop, d'être narratologiques, mais plutôt d'être humoristiques.

Le passage du très complexe à l'assez simple n'est pas trop difficile. Il suffit d'enlever au texte quelques lignes que le lecteur-collaborateur cher au sémioticien remplit volontiers, à savoir les lignes qui, dans le chapitre sixième, suivent le mot « Pirogue » et précèdent les mots « à la faveur d'un petit souper »¹. Ce sont les seules lignes, en effet, qui dépassent les limites de l'humour pour casser la cohérence de la narration, attribuant à deux personnages nouveaux des connaissances que, suivant les règles appliquées dans tout le reste de la narration, ils ne pourraient absolument pas avoir. Le hasard comique au contraire, poussé à son extrémité, permet aux deux époux de se déguiser aléatoirement l'une en pirogue congolaise, l'autre en templier fin de siècle, sans savoir que c'est le masque que l'autre s'attend à voir.

Imaginons, donc, pour un instant que Raoul et Marguerite se reconnaissent l'un l'autre et qu'ils appliquent l'attitude que le narrateur leur a prêtée, c'est-à-dire que « c'était à croire que ces deux cochons-là se disputaient pour s'offrir l'occasion de se raccommoier »². En effet, comme il est dit, « Cette », je souligne, « Cette petite mésaventure servit de leçon à Raoul et à Marguerite. À partir de ce moment, ils ne se disputèrent plus jamais et furent parfaitement heureux »³. Tout rentrerait dans l'ordre.

Reprenons, donc, du début ce petit conte provisoirement libéré de son incohérence majeure et lisons au chapitre premier le titre et l'exergue.

Chapitre I

Où l'on fait connaissance avec un Monsieur et une Dame qui auraient pu être heureux, sans leurs éternels malentendus.

O qu'il ha bien sceu
Choisir, le challan !
RABELAIS⁴.

* Professeur émérite de Littérature Française à l'Université de Bologne.

¹ Alphonse Allais, *À se tordre. Histoires chatnoiresques*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », p. 95.

² *Ibidem*, p. 90.

³ *Ibidem*, p. 95.

⁴ *Ibidem*, p. 89.

On ne saurait pas donner trop d'importance à la citation de Rabelais, car l'humour est déclenché tout de suite, dès les premières lignes, par le contraste stylistique entre les deux phrases, la première - le titre - renvoyant au lieu commun d'une histoire de conflits de couple telle qu'elle était célébrée dans la littérature bourgeoise de la belle époque, la seconde - l'exergue - ouvrant au contraire sur un ailleurs antithétique au conformisme pathétique de la modernité, modernité souvent soumise aux blagues d'Alphonse Allais⁵. Le poncif à la Porto-Riche est ainsi offert au regard rabelaisien qui en signale la moutonnerie et en fait matière de sarcasme joyeux. Nul n'ignore, évidemment, que la phrase citée vient de l'épisode des moutons et qu'elle est prononcée par le marchand de moutons qui approuve le choix que Panurge a fait du plus beau mouton du troupeau. Mais Panurge jette ce mouton à l'eau et le mouton est suivi par le troupeau entier, « car comme vous sçavez estre du mouton le naturel, tous jours suyvre le premier, quelque part qu'il aille. Aussi le dict Aristoteles, *lib. 9. de Histo. animal*, estre le plus sot et inepte animant du monde »⁶. Le marchand suit aussi, entraîné par le dernier mouton qu'il cherche inutilement d'arrêter. Un très explicite rapport est mis immédiatement en évidence avec le lecteur, qui peut trouver bien choisie, par le challan/auteur, l'histoire annoncée dans le titre du premier chapitre, car c'est lui le mouton/moutonnier destiné à tomber à l'eau tandis que le texte panurgien rit de lui et du lecteur qui lui fait confiance.

On a déjà deux lecteurs donc : l'un (à la Porto-Riche) qui est attiré par le pathétique mélo, l'autre qui soumet le premier au sarcasme (à la Rabelais). Mais, avec deux lecteurs, l'humour ne jaillit pas, car le premier lecteur n'atteint pas le rire sarcastique et le deuxième n'est pas intéressé par la narration destinée au premier.

Il faut donc un troisième lecteur, qui tout en riant du pathétique jouisse des poncifs de la narration.

Ce troisième lecteur, qui est LE lecteur auquel le drame bien parisien s'adresse en synthèse, trouve place dans le récit dès la première page où il est gratifié d'une personnification métonymique, sous le nom d'Henry d'Erville, auteur des quatre vers de romance loufoque qui réveillent inopinément l'amour fou et la jalousie de Raoul, le protagoniste masculin, pour Marguerite, le protagoniste féminin.

L'averse, chère à la grenouille,
Parfume le bois rajeuni.
... Le bois, il est comme Nini.
Y sent bon quand y s'débarbouille⁷.

Ces vers, vision burlesque et légèrement érotisée du paysage arcado-romantique, évoquent très bien leur auteur.

Henry d'Erville, « le Colonel » ainsi qu'on le nomme au Chat Noir, est un de nos doyens. Grand, d'allure distinguée, tête expressive, profil de médaille, ressemble beaucoup à Napoléon III ; le chapeau légèrement incliné sur l'oreille, la démarche vive,

⁵ Voir Alphonse Allais, *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, 1883 (tableau entièrement blanc), ou *Un coin d'art moderne*, dans *Rose et vert-pomme*, Paris, Ollendorf, 1894, p. 1-11. « En 1884, Alphonse Allais avait exposé un monochrome noir *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* ainsi qu'*Une Récolte de tomates sur les bords de la mer Rouge par des cardinaux apoplectiques*. Le même Alphonse Allais fait l'éloge du cul-de-jatte motorisé pour la guerre. Cami propose également le cul-de-jatte à vapeur. Tableau peint par un âne, monochrome qui tourne en dérision la peinture ou une certaine peinture moderniste; machines qui ridiculisent la technologie, les activités sérieuses. (Jean-Pierre Mourey, *Ouvertures*, dans *Figures du loufoque, à la fin du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 7).

⁶ François Rabelais, *Œuvres*, sous la direction d'Abel Lefranc, Genève-Lille, Droz-Giard, 1955, vol. V, p. 129.

⁷ Alphonse Allais, *À se tordre. Histoires chatnoiresques*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », p. 89.

alerte, fait songer à un officier supérieur. Voilà pour le physique. Très accueillant, d'humeur toujours égale, d'une gaieté saine, de bon aloi, d'une exquise urbanité, d'une grande fraîcheur d'idées, avec cela très tolérant, par conséquent plein d'indulgence, voilà pour le moral.

J'ajouterai, d'une modestie exagérée, et j'aurai peint d'Erville quand j'aurai dit qu'il prend autant de peine à éviter la réclame et à faire qu'on ne parle pas de lui, que d'autres s'en donnent à faire clamer leur nom à tous propos.

Henry d'Erville est issu d'une vieille famille parlementaire. Fils d'un conseiller à la Cour de Cassation du second empire, il a été élevé durement.

A l'âge de sept ans, il s'était échappé du collège pour assister à une exécution capitale. Reconnu dans la foule, il réintégra la prison escorté par deux gendarmes, et se prétend à ce titre «le doyen des repris de Justice ». Il se souvient avec plaisir de cette anecdote et, pour cela, peut-être aussi pour d'autres causes, a commis cette chanson que je ne puis résister au désir de citer, et qui résuma tout ce qu'il y a de fine satire et de joyeuse philosophie dans ce caractère exceptionnel : Les Repris de Justice⁸.

Comme par hasard, mais pas du tout en vérité, l'épisode emblématique de l'homme unit l'aspect tragique de l'exécution capitale et l'aspect comique de l'enfant pris par les oreilles (une espèce de Pinocchio). C'est dans cet amalgame que les vers, et leur auteur, représentent l'union, chez le lecteur intelligent, du plaisir du poncif et du plaisir du sarcasme sur le poncif, ce qui donne lieu au respect de la définition plus commune de l'humour, telle qu'elle est donnée, sous forme dubitative bien sûr, à cause du caractère vague et fuyant de la notion, par le Grand Larousse du XIX^e siècle : « l'humour est tantôt une gaieté sérieuse et flegmatique, tantôt une raillerie pleine d'amertume, mais cachée sous la forme du panégyrique, tantôt une mélancolie qui tourne au sourire ironique »⁹. Les grands humoristes, comme Alphonse Allais, savent produire la synthèse.

Le texte se construira donc inévitablement sur la polyphonie de trois voix : une voix ancienne, teintée de tragique (il ne faut pas oublier que Panurge, avec leurs moutons, assassine tous les moutonniers), une voix moderne, teintée de pathétique fin de siècle, et une voix actuelle dans le temps du texte, actuelle dans le sens qu'elle régit la synthèse, voix qui est humoristique¹⁰.

Sur le ton tragique, et distanciée par le caractère suranné de la langue, le deuxième exergue rappelle que

Amour en latin faict amor.
Or donc provient d'amour la mort
Et, par avant, soulcy qui mord,
Deuils Plours, Pièges, forfaitz, remord...
(Blason d'amour.)

Rien de plus dramatique, d'autant plus si l'on tient compte du fait que cette exergue a déjà trouvé place dans *Le Rouge et le noir* de Stendhal, au quinzième

⁸ Horace Valbel, *Les Chansonniers et les cabarets artistiques*, Paris, Dentu, s.d., p. 5.

⁹ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, a. v.

¹⁰ Ou fumiste, si on veut : « Faire sentir à quelqu'un, dans une assemblée nombreuse, par une série de mots, qu'il est un imbécile, c'est le propre de l'esprit. Abonder dans son sens et lui faire donner la quintessence même de son imbécillité, c'est le propre du fumisme. L'esprit demande à être payé sur-le-champ par des bravos ou de discrets sourires, le fumisme porte en soi-même sa propre récompense: il fait de l'art pour l'art. Afin de passer pour un homme d'esprit il suffit parfois d'être un âne couvert de la peau du lion; pour être un bon fumiste, il est souvent indispensable d'être un lion couvert d'une peau d'âne ». (G. Fragerolle, *Le fumisme*, « l'Hydropathe », 12 mai 1880, cité par Antoine Court, *Cap et Gaston inventeurs loufoques*, dans *Figures du loufoque*, à la fin du XXe siècle, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 7).

chapitre, « Le chant du coq ». Celui dans lequel, « quand Julien sortit de la chambre de Mme de Rênal, on eût pu dire, en style de roman, qu'il n'avait plus rien à désirer »¹¹, et sur lequel la mort plane sur la situation romanesque des personnages.

Le déroulement du troisième chapitre du *Drame bien parisien*, « où nos amis se réconcilient comme je vous souhaite de vous réconcilier souvent, vous qui faites vos malins »¹², le lecteur peut facilement l'imaginer, et donc le titre peut lui suffire avec les quelques mots du poème de John Donne, *The Canonization*, qui parle d'une canonisation des amants après la mort, ce qui n'a rien à voir avec la réconciliation des amants imaginée par le lecteur malin, mais qui confirme la présence du regard distant et tragique sur le pathétique moderne.

L'exergue du quatrième chapitre change totalement de registre et assume pour la première fois la voix humoristique dans cette position d'ouverture.

C'est épatant ce que le monde deviennent rosse depuis quelque
temps !
(Paroles de ma concierge dans la
matinée de lundi dernier.)¹³

On remarque cependant la cohérence de la distanciation linguistique, car le français de la concierge se distingue nettement, par solécisme codifié, de la langue de l'écriture hors des exergues. Cette distanciation est un procédé efficace de désinvestissement du monophonique, assumé par n'importe quelle voix.

Le chapitre cinquième est ouvert en effet par une autre citation distanciée par la langue, c'est à dire par deux vers du félibrige Auguste Marin

Mai vouéli vièure pamens :
La vida es tant bello !¹⁴
AUGUSTE MARIN.

Au sixième, je confesse de n'avoir pas trouvé de renseignements sur le nommé Henry O'Mercier, sauf qu'il ressemble à ce Maurice O' Reilly auquel le recueil est dédié. En tout cas, la langue est encore différente, pour la deuxième fois l'anglais, et la signification reste pertinente : qui rit de qui ?

– I say, don't you think
the rajah laughs at us ?
– Perhaps, sir.
HENRY O'MERCIER¹⁵.

Les personnages du petit drame en question sont trois. Celui qui rit, le rajah, est de toute évidence celui qui détient le pouvoir, tandis que les deux autres lui sont subordonnés. « Sir » pouvant être attribué à la voix romanesque et le valet étant compatible avec la voix humoristique, d'autant plus qu'on peut risquer d'affirmer que la citation, en cohérence avec l'incohérence du chapitre, est fausse.

En d'autres termes, il me semble évident qu'au sixième chapitre, là « où la situation s'embrouille », celui qui rit et qui se moque est le détenteur du texte ; il

¹¹ Stendhal, *Le Rouge et le noir, Chronique du XIX^e siècle*, Paris, Garnier, 1925, p. 84.

¹² Alphonse Allais, *À se tordre. Histoires chatnoiresques*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », p. 92.

¹³ *Ibidem*, p. 92 (mais corrige : devient>deviennent).

¹⁴ « Davantage je veux vivre pourtant: /La vie est tant belle! » (Alphonse Allais, *À se tordre. Histoires chatnoiresques*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », p. 93.

¹⁵ *Ibidem*, p. 94.

rit de ses lecteurs pathétophiles, avec ses lecteurs sarcastiques, mais en médiation humoristique, soulignée par l'exotisme des personnages et par leur conscience d'être risibles. Mais on devra forcément revenir sur ce sixième chapitre si différent dans la narration.

Au septième, avec George Auriol, la voix des exergues se met définitivement en contiguïté avec le détenteur du texte, qui fréquente lui aussi le « Divan Japonais », le café fondé en 1883 par l'épicier poète Jehan Sarrazin et célébré par Toulouse-Lautrec. De plus, Alphonse Allais a dédié à George Auriol un *Essai* qui permet de comprendre à quel point Auriol peut être employé comme alter ego humoristique. « Lecteur lointain, si jamais tu rencontres Auriol, n'oppose aucun barrage au torrent de ses assertions, si chimériques qu'elles te semblent ; tu serais traité, sur l'heure, à toi seul, de *tas de m... !* ou de *espèce de t... !* grossièretés purement décoratives, ne signifiant aucunement que tu vis de libéralités féminines ou que tu entretiens avec les gens de ton propre sexe des relations coupables »¹⁶. Les deux vers de l'exergue sont pris de la revue légère de George Auriol et Narcisse Lebeau *Pourvu qu'on rigole*¹⁷ (titre emblématique).

*Buvons le vermouth grenadine,
Espoir de nos vieux bataillons.
GEORGE AURIOL*¹⁸.

Le drame touche à sa fin : un « dénouement heureux pour tout le monde, sauf pour les autres »¹⁹. L'expression est drôle, mais elle trouve son origine dans le syntagme *tout, sauf* qui est si fréquemment présent dans les citations des dictionnaires. Il s'agit d'un non-sens très facilement construit, qui est la dernière marque de l'humour sur une conclusion dans laquelle les trois lecteurs convergent enfin dans la perspective humoristique. Les autres justement n'existent pas, il n'y a personne qui ne soit pas content de ce dénouement heureux : le sarcasme et le pathétique sont assumés et subjugués par l'humorisme, qui donne justement le signe de sa présence avec le non-sens, qui est plutôt un anti-sens. Les seuls autres qui peuvent exister sont le faux Raoul et la fausse Marguerite qui ne se sont pas reconnus au bal masqué. Mais leur rencontre se conclut par un petit souper favorable lui aussi au bonheur.

Les exergues régissent, ainsi, les modalités de lecture et leur synthèse, avec des moyens que l'on retrouve dans le texte des chapitres.

Au premier chapitre on a déjà vu Henry d'Erville anticiper George Auriol, mais on trouve aussi l'altérité linguistique dans la traduction latine de divine Marguerite en *diva Margarita*²⁰. Du côté du sarcasme se place la violence du coup

¹⁶ Alphonse Allais, *Essai sur mon ami George Auriol*, dans *Deux et deux font cinq*, La Bibliothèque électronique du Québec, p. 170.

¹⁷ « Des mots, des couplets, des jambes de petites femmes, voilà le bilan de la soirée, le tout avec un réel talent et une infatigable fantaisie. Une réserve, pourtant. Quelques refrains m'ont semblé être conçus dans un esprit charmant, mais un peu nébuleux. J'ai bien peur, entre autres, que le gros public ne saisisse pas exactement le sens symbolique du couplet suivant : *Buvons le vermouth-grenadine./ Espoir de nos vieux bataillons ;/ Celui qui dort, celui-là dîne !/ Buvons, buvons, buvons !* » (Francisque Sarcey, dans « Le Chat Noir » du 20 décembre 1890, cité par Gregory Haleux, Jehan Sarrazin, poète aux olives, <http://www.cynthia3000.info/blog/p,603/>). Mis en musique, ces vers ont donné lieu à « la marche nationale du Vermouth-Grenadine » (*Ibidem*).

¹⁸ Alphonse Allais, *À se tordre. Histoires chatnoiresques*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », p. 95.

¹⁹ *Ibidem*, p. 95.

²⁰ *Ibidem*, p. 89.

de pied dans le cul²¹, tandis de du côté du pathétique se place la glose sur le nom de Marguerite, défini un joli nom pour les amours²².

Au deuxième chapitre, qui prétend de ne pas se rattacher directement à l'action²³, les personnages en viennent aux plus regrettables violences réciproques²⁴, évitées par une astuce toute féminine de Marguerite, qui demande à Raoul de la défendre de sa propre agressivité ; la violence se transforme alors en câlinerie souriante légèrement loufoque.

Le troisième chapitre est laissé sans difficulté à l'imagination du lecteur. Au quatrième le drame bourgeois se prépare par deux lettres anonymes, et l'aspect comique est soutenu par la définition des masques, un Templier fin de siècle²⁵ et une Pirogue congolaise²⁶.

Dans le cinquième, le Templier et la Pirogue se rencontrent et au septième la situation, qui s'était été embrouillée au sixième, tourne, je le répète, au dénouement heureux avec cette petite note humoristique attribuée par l'expression *sauf les autres*. Rien de trop compliqué, en effet.

Si Raoul et Marguerite se fussent reconnus au bal, l'histoire serait absolument cohérente, sauf seulement la coïncidence excessive pour laquelle, pour épier Marguerite, Raoul s'est masqué en Templier fin de siècle et Marguerite, pour épier Raoul, s'est masquée en pirogue congolaise, alors qu'ils devaient connaître seulement le masque choisi par l'autre. En somme, tout se remettrait en place si lui c'était Raoul et elle, c'était Marguerite. Mais il faut admettre au contraire qu'ils ne se reconnaissent pas : Lui, ce n'était pas Raoul. Elle, ce n'était pas Marguerite²⁷.

La torsion de l'histoire n'est pourtant pas si grave. Il suffit de savoir que nous sommes au bal des *Incohérents*, où il arrive des choses étranges, qui sont évoquées, par exemple, par les catalogues des expositions des arts incohérents.

Les gens de bon sens, fiers de leur épaisse raison, ont poussé des cris de paon ; des artistes commerçants qui se sont fait une spécialité de l'art bassinant, sous le prétexte spécieux d'archéologie, de philosophie et d'autres balançoires en ie, ont beuglé comme des sourds, et le troupeau des moutons de Panurge, qui pâturent en plein art officiel, ont bêlé de concert²⁸.

²¹ *Ibidem*, p. 90.

²² *Ibidem*, p. 89.

²³ *Ibidem*, p. 90.

²⁴ *Ibidem*, p. 91.

²⁵ *Ibidem*, p. 94. Le choix n'est pas anodin. « À la Belle époque, des occultistes de différents courants revendiquent à leur tour l'héritage du Temple : Joséphin Péladan (1859-1918) réussit le tour de force de défendre le catholicisme romain tout en se réclamant d'une tradition rosicrucienne et d'une tradition templière familiales, sur fond d'occultisme, d'art et de littérature. Son Ordre de la Rose-Croix du Temple et du Graal, né en 1890, reprend, certes, la devise du Temple "non nobis Domine, sed nominis tuo gloriae solae", mais il se fera surtout connaître à travers les extravagances littéraires de son grand maître et des Salons de la Rose-Croix où des artistes de renom viendront exposer leurs œuvres. Ici ou là, Péladan passe aussi pour avoir été grand maître, de 1892 à 1894 dit-on, de la lignée templière de Fabré-Palaprat » voir *Trois siècles de résurgences templières*, écrit pour Serge Caillet (C.:B.:C.:S.:), recherche d'Amorifer (m.:e.:s.:a.:) : <http://www.hermandubis.com.br/artigos/FR/artigoemfrances005troissieclesderesurgencestemplieres.htm> (9 mai 2012).

²⁶ *Ibidem*, p. 94. Pirogue à rame de six mètres de long pour la pêche artisanale.

²⁷ *Ibidem*, p. 95.

²⁸ *Catalogue illustré de l'exposition des Arts Incohérents*, Paris, Bernard, 1884, Avant-propos.

Voilà qu'il est dit, encore une fois sous le signe de Panurge : chez les incohérents on est obligé de sortir du bon sens et de la cohérence, narrative ou autre. Car l'incohérent éborgnera la raison²⁹, mettra ses culottes à l'envers³⁰, une idylle incohérente passera de l'amour à la mort sans transition³¹, les frères siamois incohérents seront deux dont une sœur, la sœur étant « âgée de quarante ans de plus que son frère, car elle n'est pas du même lit »³², un plongeur incohérent sera « un plongeur à cheval au siècle de Périclès »³³.

La torsion qu'Allais fait subir à la narration n'est donc pas excessive, une fois entrés chez les *Incohérents*. Il faut aussi ajouter que, derrière le chapitre sixième il y a une « 'blague' qui a circulé au Quartier latin, et que F. Champsaur rapporte dans *Dinah Samuel* (1880) : un mari et son épouse, tout aussi soupçonneux l'un que l'autre, ont remarqué l'habit que chacun a commandé à l'occasion du bal costumé de la mi-carême que l'Opéra organise, celui d'un Polichinelle rouge pour l'homme, celui d'un Domino bleu pour la femme. Au milieu de la nuit de bal, un Polichinelle rouge invite un Domino bleu à un souper privé. L'homme embrasse la dame qui résiste à peine, jusqu'au moment où les deux personnages se démasquent : 'Eh bien! Ce n'était ni l'un ni l'autre' »³⁴.

La différence importante c'est que Marguerite n'a aucune raison de s'habiller en pirogue congolaise, ni Raoul en templier fin de siècle. Mais une extrême rationalisation est encore possible : les personnes concernés sont quatre. L'ami anonyme qui révèle à Raoul que Marguerite sera masquée en pirogue congolaise est en vérité une admiratrice qui veut être approchée par lui au bal où elle portera le masque de pirogue congolaise : Marguerite^b. L'amie anonyme qui révèle à Marguerite que Raoul sera masqué en templier fin de siècle est en vérité un admirateur qui veut être approché par elle au bal où il portera le masque de templier fin de siècle : Raoul^b. Il est par conséquent normal que Marguerite^b soit étonnée de ne pas être approchée par Raoul et Raoul^b par Marguerite, Raoul et Marguerite pour une raison quelconque n'étant pas visibles à leurs yeux. D'autre côté Raoul et Marguerite, s'étant cherchés, peuvent s'être trouvés et expliqués tout de suite, et réconciliés après « cette petite mésaventure »³⁵ du faux soupçon. La narration reste incohérente, mais l'incohérence est déterminée par des vides qu'on peut remplir, ce qui donne un sens au pari narratologique mis en œuvre par Allais, qui n'est pas du tout limité à se moquer du lecteur. Ce n'est donc pas par un pur goût de rationalisation qu'il vaut la peine d'avancer ces remarques, mais parce que la possibilité de rationalisation est, à mon avis, partie intégrante du pari.

On ne se moque pas du lecteur, en effet, avec un dénouement heureux si commun et sans faille : « À partir de ce moment, ils ne se disputèrent plus jamais et furent parfaitement heureux. Ils n'ont pas encore beaucoup d'enfants, mais ça viendra »³⁶.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 34.

³¹ *Ibidem*, p. 96.

³² *Ibidem*, p. 108.

³³ Jules Lévy, *Catalogue illustré de l'exposition des arts incohérents du 12 mai au 15 octobre 1889*, p. 49.

³⁴ Daniel Grojnowski, *Comiques. D'Alphonse Allais à Charlot*, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 35.

³⁵ Alphonse Allais, *À se tordre. Histoires chatnoiresques*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », p. 95.

³⁶ *Ibidem*, p. 95.

Le dénouement heureux dans le confortable n'est pas seulement bourgeois, il est cher aussi au populaire qui est monté à l'exergue avec la concierge du narrateur –tandis que les bourgeois portorichiens sont exclus du niveau-exergue. Dans le dénouement heureux l'humour, le sourire, produit la synthèse des deux autres voix présentes dans la narration, le sarcasme et le pathétique, et donne la nuance fondamentale du comique d'Alphonse Allais.

Cette nuance n'est pas à lui seul, du reste. Dans le *Roman incohérent* de Joliet, les « compagnons de la Méduse », fatigués de la vie de bohème, admettent : « Au fond nous regrettons la vie de famille et nous avons la nostalgie du pot-au-feu »³⁷. Dans *Nous deux* de Paul Bilhaud, l'auteur du tableau monochrome noir intitulé *Combat de nègres dans un tunnel* (1882), repris plus tard par Alphonse Allais, on lit au premier chapitre :

Où l'auteur comprend la nécessité de passer tout de suite au dernier chapitre.

L'amour ?... C'est nous deux !
Riquette.

Il n'y a pas trois façons de lire un volume ; mais il y en a deux :

1° Commencer par le commencement et aller ainsi, de page en page, jusqu'à la fin.

Cette façon est simple et logique. C'est la moins usitée.

2° Revenir à la première page, après avoir couru à la dernière, pour voir « si ça finit bien ».

Cette seconde manière est la plus couramment employée et elle a pour résultat fréquent d'empêcher la lecture d'un volume dès qu'il est constaté que « ça finit mal ».

Un auteur tant soit peu avisé devrait donc toujours rassurer le lecteur dès le premier chapitre.

Le seul moyen, pour cela, est de commencer par le dernier.

C'est ce que je vais faire.

CHAPITRE DERNIER

Que vous dire de plus ? Rien, sinon qu'ils sont très heureux, continuent à s'aimer et s'aimeront toujours.

FIN

Et sans plus tarder, je commence l'histoire de Riquette et de Riquet, maintenant que me suis assuré, pour qu'on la lise, une chance, si petite soit-elle³⁸.

Le jeu narratologique n'empêche pas la proposition d'une synthèse idéologique interclassiste, qui se fonde sur l'idée de bonheur commune à toutes les classes, ou à la majorité, par l'intermédiaire de l'artisme belle époque. L'humour qui la véhicule n'est pas un humour quelconque, c'est l'image la plus forte que la France s'est construite et qui a fait de sa culture de la belle époque une forme du monde, comme le témoigne le personnage d'Adriana, qui marque l'abîme de bonheur le plus profond dans le film de Woody Allen *Midnight in Paris*. C'est cette image de la France qui reste aussi, plus que d'autres, dans nos rêves. Avec la distance de la langue autre c'est donc l'exergue félibrige qui surmonte cette opération de synthèse dans le bonheur : *Mai vouéli vièure pamens : La vida es tant bello !*

³⁷ Charles Joliet, *Roman incohérent*, Paris, Jules Lévy, 1887, p. 15.

³⁸ Paul Bilhaud, *Nous deux*, Paris, Simonis Empis, 1903, p. 2-3.

ANNEXE

UN DRAME BIEN PARISIEN

CHAPITRE PREMIER

Où l'on fait connaissance avec un monsieur et une dame qui auraient pu être heureux, sans leurs éternels malentendus.

O qu'il ha bien sceu choisir, le challan !
RABELAIS.

À l'époque où commence cette histoire, Raoul et Marguerite (un joli nom pour les amours) étaient mariés depuis cinq mois environ.

Mariage d'inclination, bien entendu.

Raoul, un beau soir, en entendant Marguerite chanter la jolie romance du colonel Henry d'Erville :

*L'averse, chère à la grenouille,
Parfume le bois rajeuni.
... Le bois, il est comme Nini.
Y sent bon quand y s'débarbouille.*

Raoul, dis-je, s'était juré que la divine Marguerite (diva Margarita) n'appartiendrait jamais à un autre homme qu'à lui-même.

Le ménage eût été le plus heureux de tous les ménages, sans le fichu caractère des deux conjoints.

– 89 –

Pour un oui, pour un non, crac ! une assiette cassée, une gifle, un coup de pied dans le cul.

À ces bruits, Amour fuyait éploré, attendant, au coin du grand parc, l'heure toujours proche de la réconciliation.

Alors, des baisers sans nombre, des caresses sans fin, tendres et bien informées, des ardeurs d'enfer.

C'était à croire que ces deux cochons-là se disputaient pour s'offrir l'occasion de se raccommo-der.

CHAPITRE II

Simple épisode qui, sans se rattacher directement à l'action, donnera à la clientèle une idée sur la façon de vivre de nos héros.

*Amour en latin faict amor.
Or donc provient d'amour la mort
Et, par avant, soulcly qui mord,
Deuils Plours, Pièges, forfaitz, remord...
(Blason d'amour.)*

Un jour, pourtant, ce fut plus grave que d'habitude.

Un soir, plutôt.

Ils étaient allés au Théâtre d'Application, où l'on jouait, entre autres pièces, L'Infidèle, de M. de Porto-Riche.

– 90 –

– Quand tu auras assez vu Grosclaude, grincha Raoul, tu me le diras.

– Et toi, vitupéra Marguerite, quand tu connaîtras Mlle Moreno par cœur, tu me passeras la lorgnette.

Inaugurée sur ce ton, la conversation ne pouvait se terminer que par les plus regrettables violences réciproques.

Dans le coupé qui les ramenait, Marguerite prit plaisir à gratter sur l'amour-propre de Raoul comme sur une vieille mandoline hors d'usage.

Aussi, pas plutôt rentrés chez eux, les belligérants prirent leurs positions respectives.

La main levée, l'œil dur, la moustache telle celle des chats furibonds, Raoul marcha sur Marguerite, qui commença, dès lors, à n'en pas mener large.

La pauvre s'enfuit, furtive et rapide, comme fait la biche en les grands bois.

Raoul allait la rattraper.

Alors, l'éclair génial de la suprême angoisse fulgura le petit cerveau de Marguerite.

Se retournant brusquement, elle se jeta dans les bras de Raoul en s'écriant :

– Je t'en prie, mon petit Raoul, défends-moi !

– 91 –

CHAPITRE III

Où nos amis se réconcilient comme je vous souhaite de vous réconcilier souvent, vous qui faites vos malins.

«Hold your tongue, please !»

CHAPITRE IV

Comment l'on pourra constater que les gens qui se mêlent de ce qui ne les regarde pas feraient beaucoup mieux de rester tranquilles.

C'est épatant ce que le monde devien[nen]t rosse depuis quelque
temps !*

(Paroles de ma concierge dans la
matinée de lundi dernier.)

Un matin, Raoul reçut le mot suivant :

« Si vous voulez, une fois par hasard, voir votre femme en belle humeur, allez donc, jeudi, au bal des Incohérents, au Moulin-Rouge. Elle y sera, masquée et déguisée en pirogue congolaise. À bon entendeur, salut ! »

UN AMI.

Le même matin, Marguerite reçut le mot suivant :

– 92 –

« Si vous voulez, une fois par hasard, voir votre mari en belle humeur, allez donc, jeudi, au bal des Incohérents, au Moulin-Rouge. Il y sera, masqué et déguisé en templier fin de siècle. À bonne entendeuse, salut ! »

UNE AMIE.

Ces billets ne tombèrent pas dans l'oreille de deux sourds.

Dissimulant admirablement leurs desseins, quand arriva le fatal jour :

– Ma chère amie, fit Raoul de son air le plus innocent, je vais être forcé de vous quitter jusqu'à demain. Des intérêts de la plus haute importance m'appellent à Dunkerque.

– Ça tombe bien, répondit Marguerite, délicieusement candide, je viens de recevoir un télégramme de ma tante Aspasia, laquelle, fort souffrante, me mande à son chevet.

CHAPITRE V

Où l'on voit la folle jeunesse d'aujourd'hui tournoyer dans les plus chimériques et passagers plaisirs au lieu de songer à l'éternité.

Mai vouéli vièure pamens :
La vida es tant bello !
AUGUSTE MARIN.

– 93 –

Les échos du Diable boiteux ont été unanimes à proclamer que le bal des Incohérents revêtait cette année un éclat inaccoutumé.

Beaucoup d'épaules et pas mal de jambes, sans compter les accessoires.

Deux assistants semblaient ne pas prendre part à la folie générale : un Templier fin de siècle et une Pirogue congolaise, tous deux hermétiquement masqués.

Sur le coup de trois heures du matin, le Templier s'approcha de la Pirogue et l'invita à venir souper avec lui.

Pour toute réponse, la Pirogue appuya sa petite main sur le robuste bras du Templier, et le couple s'éloigna.

CHAPITRE VI

Où la situation s'embrouille.

*– I say, don't you think
the rajah laughs at us ?*
– Perhaps, sir.
HENRY O'MERCIER.

– Laisse-nous un instant, fit le Templier au garçon du restaurant, nous allons faire notre menu et nous vous sonnerons. Le garçon se retira et le Templier verrouilla soigneusement la porte du cabinet.

– 94 –

Puis, d'un mouvement brusque, après s'être débarrassé de son masque, il arracha le loup de la Pirogue.

Tous les deux poussèrent, en même temps, un cri de stupeur, en ne se reconnaissant ni l'un ni l'autre.

Lui, ce n'était pas Raoul.

Elle, ce n'était pas Marguerite.

Ils se présentèrent mutuellement leurs excuses, et ne tardèrent pas à lier connaissance à la faveur d'un petit souper, je ne vous dis que ça.

CHAPITRE VII

Dénouement heureux pour tout le monde, sauf pour les autres.

*Buvons le vermouth grenadine,
Espoir de nos vieux bataillons.*
GEORGE AURIOL.

Cette petite mésaventure servit de leçon à Raoul et à Marguerite.

À partir de ce moment, ils ne se disputèrent plus jamais et furent parfaitement heureux.

Ils n'ont pas encore beaucoup d'enfants, mais ça viendra.

KALLIOPI PLOUMISTAKI*

BOUVARD ET PÉCUCHET
OU VERS UNE ÉTUDE DE L'HUMOUR LITTÉRAIRE

« L'avenir seul peut rire et seul peut bafouer
Avec le puissant rire il ne faut pas jouer. »
Victor Hugo, « Le Rire » XXVI in *Toute la Lyre*, 1893.

Roman inachevé et posthume, *Bouvard et Pécuchet* est publié en 1881 un an après la mort de son auteur Gustave Flaubert. Suivi par le *Dictionnaire des idées reçues*, qualifié par le sous-titre *Encyclopédie de la bêtise humaine*, et un certain nombre d'implications explicatives portant sur les défauts de l'esprit humain, *Bouvard et Pécuchet* dévoile à l'improviste la vertu éminente de Flaubert réaliste : la verve humoristique comme technique innovante par rapport à son œuvre précédente. Ainsi la question « *comment le sérieux fait-il rire ?* » pourrait-elle inclure le sens de l'humour flaubertien.

Pour ce, nous verrons dans un premier temps que le roman doit être situé dans son époque sur les plans littéraire, artistique et social. Dans un deuxième temps nous tâcherons de répondre à l'interrogation ci-dessous en nous attachant à une analyse des procédés de l'humour flaubertien. Enfin, nous nous référerons à la réception du livre lors de l'ère moderne en se rattachant aux diverses adaptations effectuées dans les autres domaines artistiques.

ESTHÉTIQUE DU RIRE AU XIX^e SIÈCLE : ENTRE LE PHYSIOLOGIQUE ET LE SPIRITUEL

Le XIX^e siècle reçoit un héritage important de diverses formes de l'humour. Les différentes variantes de l'humour apparaissent ardemment dans l'histoire de la littérature française en disposant de plusieurs traits : le caractère plaisant des fabliaux, des moralités, des sotties, des farces du Moyen Âge ; l'esprit de gaieté de Rabelais exprimé par la grosse plaisanterie ; la verve satirique de Boileau, la pastorale, le sens de la parodie chez La Fontaine, les compléments sur l'art du comique par Molière, l'aspect ironique de La Bruyère ; le renouvellement de la comédie par Marivaux, le comique sérieux de Diderot et le comique divertissant de Beaumarchais. Évidemment, il faut mentionner les influences des autres littératures européennes comme la comédie antique gréco-latine, le théâtre shakespearien, la *commedia dell'arte*.

Les écrivains du XIX^e siècle suivent cette tradition du rire en l'adoptant et l'évoluant dans tout genre littéraire. La comédie et le théâtre comique en général ne constituent pas exclusivement le seul champ du fait humoristique. Dans la première

* Dr. Enseignante – Chercheur au Laboratoire de Littérature Comparée.

moitié du XIX^e siècle, assurément, la popularité du vaudeville trouva son apogée à travers les pièces d'Eugène Scribe et d'Eugène Labiche. Parallèlement, dans l'univers artistique, Honoré Daumier impressionna et charma le public avec ses œuvres satiriques transformant les hommes politiques en caricatures ; la contribution humoristique de Daumier envers le public parisien fut illustrée par Charles Baudelaire dans son article « Quelques caricaturistes français. Carle, Vernet, Pigal, Charlet, Daumier, Monnier, Grandville, Gavarni, Trimolet, Traviès, Jacque » paru le 1^{er} octobre 1857 dans le *Présent* :

Je veux parler maintenant de l'un des hommes les plus importants, je ne dirai pas seulement de la caricature, mais encore de l'art moderne, d'un homme qui, tous les matins, divertit la population parisienne, qui, chaque jour, satisfait aux besoins de la gaieté publique et lui donne sa pâture. Le bourgeois, l'homme d'affaires, le gamin, la femme, rient et passent souvent, les ingrats! sans regarder le nom¹.

De motivation bienveillante et sincère, le grand caricaturiste² « a subi certainement l'attraction ou le vertige de la sottise humaine »³.

En outre, Ch. Baudelaire démontra une sensibilisation incontestable promue dans son essai « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », publié le 8 juillet 1855 dans le *Portefeuille* ; il y insista, d'un côté, sur l'influence politique et sociale à la caricature, et de l'autre sur le rappel de la corruption ésotérique de l'existence humaine. Traité d'une optique religieuse considérant que le « rire et les larmes ne peuvent pas se faire voir dans le paradis de délices. Ils sont également les enfants de la peine, et ils sont venus parce que le corps de l'homme énervé manquait de force pour les contraindre »⁴, Ch. Baudelaire soutint la dimension satanique du rire dépourvu de traits innocents et purs. Par extension, celui qui rit au détriment de l'autrui, rit avec le manque, la faiblesse ou la difformité de l'autre tout en l'anéantissant. Ainsi une allure de méchanceté sinon de supériorité en jaillit-elle. Et des interrogations seraient abruptement posées *Je ris, donc suis-je méchant ?* ou encore *Je ris, donc suis-je supérieur de l'autre ?*. Ce qui en résulte, c'est que Ch. Baudelaire rajoute à ce spasme du visage, si intéressant pour le physiologiste, un manque de sacré, un brin de soupçon démoniaque pour le rieur et certes pas pour l'objet suscitant les rires, même les fous-rires. Vu comme un symptôme, le rire impliquerait une pathologie psychologique ; à ne pas oublier que le rire renvoie à l'expression privilégiée de la folie et de la névrose. Pour rappeler la philosophie d'Henri Bergson, le rire, expression unique de l'homme, ne se rencontre pas aux animaux ; un fait supplémentaire qui met l'accent sur la supériorité « de l'homme sur la nature ». Cependant, le rire innocent s'y révèle lorsque celui-ci a sa source à la joie et à la création artistique comme durant les spectacles. Après avoir pris en considération les œuvres comiques, Ch. Baudelaire aboutit en divisant l'élément comique en deux catégories :

J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce *une*, et qui veut être saisie par intuition⁵.

¹ Article reproduit dans le livre Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, coll. : « L'Intégrale », 1968, p. 380.

² *Ibid.*, p. 383 : « Quant au moral, Daumier à quelques rapports avec Molière. Comme lui ; il va droit au but. L'idée se dégage d'emblée. On regarde, on a compris. [...] Son comique est, pour ainsi dire, involontaire [...] Sa caricature est formidable d'ampleur, mais sans rancune et sans fiel. Il y a dans toute son œuvre un fonds d'honnêteté et de bonhomie ».

³ Jean Laran (dir.), *L'art de notre temps*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-arts, 1912, p. 43.

⁴ Ch. Baudelaire, *op.cit.*, p. 373.

⁵ *Ibid.*, p. 375.

La deuxième moitié du XIX^e siècle se montre penché sur la plaisanterie et le comique de (non-)sérieux afin de se libérer de la sévérité des contraintes réalistes et puis naturalistes. L'éditeur Eugène Philipon lança le *Petit Journal pour rire* pour le divertissement du public français au sujet des modes parisiennes et de la toilette de Paris. Preuve de cette nécessité du lecteur français pour le comique fut *Le Rire*, un autre hebdomadaire humoristique paru tous les samedis, et fondé par Félix Juven, dont le succès couvrit toute la période de la Belle Époque jusqu'en 1950.

L'esprit du comique sérieux répond au roman philosophique de Victor Hugo *L'Homme qui rit* (1869), méconnu au large public, pourtant un chef-d'œuvre pour les écrivains et les critiques de l'époque. Le visage mutilé de Gwynplaine donne l'image d'un rire permanent désignant une double fonction : la déformation physique consiste un atout dans le monde du spectacle en favorisant les rires du spectateur insensible face au drame du héros, et métaphoriquement l'aliénation des valeurs et des droits au profit de l'aristocratie. Le masque n'est utilisé que dans la vie privée du personnage tandis que dans ce cas le déguisement n'est pas permis sur scène. Pour le héros mutilé, victime de jeux des apparences, ce rire extérieur et superficiel cache le vrai malheur ésotérique ; ce monstre devient un clown, un bouffon dans la Chambre des Lords. En somme, Victor Hugo élabore une étude sur les perspectives symboliques du rire sur un plan individuel et collectif, et il le conçoit comme une sorte de remède face aux monstruosité politiques et sociales. Le pouvoir du rire semble composer la poétique de V. Hugo : dès la Préface de *Cromwell*, et de la foule s'éclatant aux rires rassemblée pour la fête des rois dans *Notre-Dame de Paris*, et du sourire de Jean Valjean avant de mourir dans *Les Misérables*, jusqu'à l'esthétique du poème « Le Rire » (novembre 1867) du recueil posthume *Toute la Lyre* (1893) vérifiant sa puissance à l'image d'une arme à feu (« Le rire est la mitraille »).

Au XIX^e siècle, le comique s'étant affiché dans les textes de tout genre littéraire ne fait pas toujours rire, et il apparaît éventuellement même dans des œuvres considérées comme classiques ou « sérieuses », comme *Les Fleurs du mal* ou *Les Chants de Maldoror*. Pendant le romantisme, le rire se révèle démocratique et politique ; à l'inverse, le réalisme lui apporte une configuration s'inclinant vers le grotesque, la parodie et le pastiche. Alors, dans une ambiance artistique illustrant la dégradation de la figure de Louis-Philippe, donc son affaiblissement, sous la forme de poires par H. Daumier, et sous l'impact des événements politiques de la Révolution française de 1848 esquissés même dans *L'éducation sentimentale*, fut conçu et écrit quelques années plus tard le roman du Savoir, le roman de la « bêtise délirante » nommé *Bouvard et Pécuchet* à travers lequel G. Flaubert décrivit l'encyclopédisme caricatural des personnages parodiques et grotesques chassant le savoir dans tous ses états en critiquant le scientisme illimité de son époque, et les risques potentiels courus par les ignorants et les opiniâtres.

UNE LECTURE BERGSONIENNE DE BOUVARD ET PECUCHET

Pour dépeindre les dimensions de l'humour littéraire dans *Bouvard et Pécuchet*, nous suivons la réflexion d'Henri Bergson abordée dans sa fameuse étude *Le rire. Essai sur la signification du comique*, qui sert à offrir des bases théoriques sur le rire de manière globale, inspirées de textes littéraires, et ensuite sur les traits particuliers du registre comique⁶.

En premier lieu, H. Bergson se met à définir la signification du rire en soulignant son aspect individuel, et par conséquent son impact au sein du groupe social. Suit la distinction entre le comique des formes, et le comique des mouvements.

⁶ Au fil du temps, les lois théoriques de Bergson ont été reprises par d'autres théoriciens. À titre indicatif nous nous référons à certains ouvrages que nous avons consultés : Charles Lalo, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949 ; Robert Escarpit, *L'humour*, Paris, PUF, coll. : « Que sais-je ? », 1960 ; Jean Emelina, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, coll. : « Présences Critiques », 1991 ; Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, hors collection, 2010.

Si Bouvard et Pécuchet ne faisaient pas partie de la société parisienne et puis provinciale, s'ils n'étaient pas aperçus par le regard de l'autre, le comique de leur personnalité ne serait jamais été révélé : « Ils s'étaient juré de taire tout cela ; mais leur figure rayonnait. Aussi leurs collègues les trouvaient drôles »⁷ ; l'utilisation de l'adjectif *drôle* reflète tant l'aspect du comique que l'idée de la bizarrerie. Marquons ultérieurement l'idée du philosophe reconnaissant la condition du facteur social du rire qui « doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale »⁸, soit esquisser les mœurs d'une époque, satiriser les comportements sociaux, et railler bien entendu la classe bourgeoise.

D'une part, c'est le comique des formes. Dès leur rencontre hasardeuse, les deux copistes manifestent étrangement une convergence absolue d'idées, de croyances, de comportements, d'attitudes, de réactions, de volontés et d'espoirs. Comme si l'un constitue l'âme sœur ou le reflet de l'autre. Dans ce cas, H. Bergson nous explique que l'élément comique provient d'une certaine difformité mécanique de la physiologie de sorte que le comique de la caricature s'y établit. Pour Bouvard et Pécuchet, la « difformité physique » n'est pas corporelle mais elle porte sur l'ensemble de leur image extérieure en tant qu'union amicale de deux personnes, équilibrée et harmonieuse, et c'est elle qui provoque le rire, puisque cette identification systématique et automatique devant toute question dépasse l'ordinaire ; au contraire, cette force unificatrice rappellerait paradoxalement un couple amoureux. Effectivement, Bouvard et Pécuchet deviennent « des caricatures plus ressemblants que des portraits, des caricatures à l'exagération est à peine sensible »⁹.

Néanmoins, devant la difficulté et l'échec de leurs entreprises pour conquérir le savoir, Bouvard fait des grimaces et Pécuchet montre son mécontentement et son indignation en expulsant par la fenêtre l'objet-preuve d'échec, ou en claquant la porte. Autrefois, l'alternance des couleurs de leur visage, de la rougeur à la pâleur, témoigne leur état sentimental dans ses extrémités. À cause de sa physique, Bouvard, en particulier, se présente plus bruyant devant la chaleur (« Il poussait du bout des lèvres une espèce de sifflement continu », 714), ou après avoir quitté la gymnastique (« Il devint très lourd, soufflait après ses repas comme un cachalot », 882). Enfin, cette suggestion est renforcée par G. Flaubert qui met l'accent sur les sons émis par ses personnages en dénommant nettement l'identité du rire de chacun :

C'était un rire particulier, une seule note très basse, toujours la même, poussée à de longs intervalles. Celui de Bouvard était contenu, sonore, découvrait ses dents, lui secouait les épaules, et les consommateurs à la porte s'en retournaient. (716)

En conséquence, Bouvard se veut plus expressif, parce que son rire est accompagné par des gestes et des mouvements.

Pratique plutôt théâtrale, le déguisement, sinon la mascarade, est adopté par Bouvard et Pécuchet dans le V^e chapitre consacré à la lecture des romans historiques. Au fur et à mesure les deux héros aiment sans cesse interpréter de nouveaux rôles – agriculteurs, chimistes, anatomistes, physiologistes, médecins, géologues, archéologues, historiens – et se comporter comme des spécialistes du genre même en soignant l'apparence extérieure pour que le corps devienne celui d'un autre : « Ils se sacrèrent artistes. Pécuchet porta des moustaches, et Bouvard ne trouva rien de mieux, avec sa mine ronde et sa calvitie, que de se faire 'une tête à la Béranger' ! » (836). Carrément risible, cette dernière opération porterait une critique sur les tentatives des soi-disant artistes. La mascarade ne s'épuise pas aux différents rôles mais elle se répand aussi à l'espace tantôt

⁷ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* [1881] in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. : « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1952, p. 725. Toute autre référence sera donnée après la citation dans le corps du texte.

⁸ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, coll. : « Quadrige », 2007 [1^{ère} édition 1940], p. 6.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

métamorphosé en jardin japonais, tantôt en musée. Cette succession rapide de fonctions, de tableaux et de scènes ressemble à l'univers du théâtre soit de la *commedia dell' arte* soit du théâtre moderne.

Auprès de leur nature parodique, Bouvard et Pécuchet, porte-parole de leur créateur, transmettent la position de G. Flaubert pour les romans romantiques et humoristiques de l'époque ; les premiers ont beau valoriser extrêmement le monde sentimental, alors que les seconds s'intéressent à l'insignifiant que l'écrivain y insère en interrompant « la narration pour parler de son chien, de ses pantoufles, ou de sa maîtresse » (829).

La maladresse en gestes surtout de Bouvard – plus comique que Pécuchet (?) – suscite les ricanements des paysans prêts à suivre toute épreuve ou démonstration des deux amis, à rassurer un instant risible, et à sentir en fin de compte l'humeur agréable devant la faiblesse de l'autre. Lisons plus précisément dans l'épisode se déroulant dans le jardin fabriqué sous l'influence d'un pastiche de genres :

Mme Bordin éclata de rire. Tous firent comme elle. Le curé poussait une sorte de gloussement, Hurel toussait, le Docteur en pleurait, sa femme fut prise d'un spasme nerveux, – et Foureau, homme sans gêne, cassa un Abd-el-Kader qu'il mit dans sa poche, comme souvenir. (755)

Cet incident fait penser à la loi de Bergson où le comique sur le physique met en question le moral¹⁰. Rire alors avec l'incapacité corporelle de l'autre ramène à la gêne de l'actant, et à la cruauté du spectateur.

Au commencement du roman, la coïncidence frappante d'inscription du nom dans la casquette fait rapprocher les deux promeneurs solitaires en produisant un effet comique dû à l'identification entre les personnes et leurs chapeaux. La trouvaille de la chosification du personnage est accentuée lorsque nous confondons « la personne avec la fonction qu'elle exerce »¹¹. Soit Bouvard et Pécuchet pratiquent le métier du copiste dans une maison de commerce et au ministère de la marine respectivement ; en réalité, ils n'ont pas cessé de le pratiquer car ils continuent à imiter leur vie professionnelle antérieure même dans leur vie personnelle en province. Ces faux savants sont devenus imitateurs de leur propre vie en tournant « le dos au réel »¹².

En deuxième lieu, Henri Bergson analyse le comique, issu de la scène théâtrale et de la vie quotidienne, en trois catégories : le comique de situation, le comique de mots, et le comique de caractère.

Selon le philosophe français, la répétition est un élément constitutif du comique de la situation. *Bouvard et Pécuchet* dispose d'une structure itérative et circulaire comme une spirale¹³, un leitmotiv ou un refrain monotone¹⁴ d'un chapitre à l'autre : choisir une discipline, rassembler les ouvrages indispensables, lire, passer à l'application, échouer, se décevoir momentanément, définir une nouvelle discipline. Au début de l'histoire, le lecteur et les voisins de Bouvard et Pécuchet se montrent curieux devant tout plan des deux copistes, mais par la suite, ils connaissent l'aboutissement de toute affaire assumée. Bien que cette situation divertisse les voisins, elle crée des ambitions frivoles aux deux « greffiers »¹⁵ attendant l'épanouissement des fleurs exotiques – c'est-à-dire l'impossible-

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² Expression de Françoise Gaillard traitée dans son article « *Bouvard et Pécuchet*, un conte sur la folie ordinaire (L'exemple du chapitre III) » in F. Lecerle, S. Messina (éd.), *Flaubert. L'Autre pour Jean Bruneau*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 159.

¹³ À propos voir : Yvan Leclerc, *La Spirale et le monument. Essai sur « Bouvard et Pécuchet »*, Paris, SEDES, 1988.

¹⁴ La monotonie du roman a été soulignée par Jean-Paul Sartre dans *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, vol. I, p. 640.

¹⁵ Selon R. Dumesnil, l'intertexte dont Flaubert est inspiré, est la nouvelle de Barthélemy Maurice *Les Deux Greffiers*, publiée dans la *Gazette des Tribunaux* en 1841.

les nouvelles commandes, les réponses dans les manuels, les conseils de professionnels, la réussite du jardin « poétique » et du laboratoire, les applaudissements du public, les apports du hasard créateur et destructeur, le succès aux salles parisiennes. De réels « saltimbanques » à l'attente illusoire des ovations.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, le comique de mots n'a pas la même dynamique que chez Molière (niveaux de langue, équivoques, jeux de mots). Les vocables semblent ne pas être détachés de leurs synonymes, leurs mots dérivés, leur champ notionnel. Quand les héros prononcent ou écoutent un mot, ils évoquent tout de suite un mot de la même famille et ainsi de suite, à l'image de liens numériques actuelles. Cette transposition sémantique – de la pratique du jardinage jusqu'aux expériences chimiques – se transforme en jeu étroitement attaché aux calembours, aux actes exagérés, aux conclusions absurdes. Gustave Flaubert fait semblant admirer les efforts de ses personnages (« Avec quel soin, il ajustait les deux libers ! comme il serrait les ligatures ! », 738), aptes d'inventer si oisivement des mots pour la forme de nuages. Certaines fois le ton interne de Bouvard et Pécuchet ne correspond pas au ton externe de la situation ; face au feu dévorant leurs biens, Pécuchet s'adresse tranquillement à Bouvard pour lui imposer le rythme du pas gymnastique. D'autres fois, la sonorité merveilleuse de mots représente, seulement pour les deux bonhommes, la matérialité extraordinaire de l'objet, avant de sélectionner les espèces florales.

Dès lors, la langue de livres, le discours scientifique et les savoirs ne confirment pas le succès d'une affaire à cause du manque de formation et de l'approche superficielle de connaissances. Par exemple, dans une bibliothèque, Bouvard et Pécuchet cherchent à dénombrer les volumes qu'à s'informer. Toutes les formules marquant leur ignorance (« C'est que, peut-être... », « nous ne savons pas... », « Ce qui leur manquait... »), et toutes les remarques métalinguistiques (« la syntaxe est une fantaisie, et la grammaire une illusion ») riment avec le mot calembour. Imaginons enfin leur embarras quand ils se heurtent contre des principes scientifiques contradictoires comme « les corps simples sont peut-être composés » (762).

Après avoir subi les critiques dévalorisantes et les éclats de rire de leurs voisins lors de manifestations spectaculaires, Bouvard et Pécuchet éprouvent de la désolation et du dégoût auprès de leur entourage. C'est pourquoi ils décident de rompre les liens avec le monde extérieur. Relatif au comique de caractère, Henri Bergson raisonne explicitement : « Quiconque s'isole s'expose au ridicule, parce que le comique est fait, en grande partie, de cet isolement même »¹⁶. Autrement dit, le refus et le mépris de l'autre soumet Bouvard et Pécuchet à l'insociabilité, éloignés des autres et de l'autre sexe, et à l'enfermement en soi. Pour eux, le salut arrive après leur rencontre et leur vie partagée. Jadis, chacun vivait sa propre solitude sans rapports interpersonnels ; à titre indicatif, Pécuchet passait son temps en inspectant les travaux publics. Nous pourrions se rendre compte que le « *je* » triste – de la vieillesse – de Bouvard et Pécuchet accepterait volontiers de devenir un autre « *je* » heureux en imitant la fonction d'autres professionnels, de « saltimbanque sur les places publiques » ou de « deux Anglais » ayant perdu leur passeport.

Les particularités et les défauts du caractère de ces deux personnages flaubertiens – naïveté, identification (âge, trois prénoms, métier, inscriptions dans la casquette, goûts, idéologies, quête du savoir, encyclopédisme, bêtise, illusions) – forment des types dont le nom constitue le titre de l'œuvre à la manière de grandes comédies de Molière¹⁷.

¹⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁷ *Ibid.*, p. 125 : « Le titre même des grandes comédies est déjà significatif. Le Misanthrope, l'Avare, le Joueur, le Distrait, etc., voilà des noms de genres ; et là même où la comédie de caractère a pour titre un nom propre, ce nom propre est bien vite entraîné, par le poids de son contenu, dans le courant des noms communs. Nous disons 'un Tartuffe', tandis que nous ne dirions pas 'une Phèdre' ou 'un Polyeucte'. »

Une fois commencé le projet de *Bouvard et Pécuchet*, Gustave Flaubert lui-même déclara à George Sand qu'il eut « la prétention d'être comique »¹⁸. Dans le discours littéraire, le comique se manifeste *via* les descriptions¹⁹ ridiculisant et parodiant les tentatives, les efforts, les points de référence et les concepts de Bouvard et Pécuchet. Cependant, le roman de G. Flaubert contient des signes propres au théâtre, liés à la forme (de caractère, de situation, de mots, de mœurs) et à l'effet (répétition) du comique qui constitueraient une base essentielle – les didascalies – pour une adaptation théâtrale ou cinématographique. Somme toute, le pastiche dans *Bouvard et Pécuchet* ne se limite pas aux actes, à l'intrigue et aux personnages, mais il annonce le mélange des genres en plus. Le transfert du discours romanesque à l'image contribue à l'accomplissement de l'œuvre initiale, puisque la gestuelle et la prosodie (grimaces, mimiques, regards, costumes, tons, rythmes), le décor et le mouvement y seraient mis en relief.

Ces possibilités s'avèrent fructueuses pour l'adaptation du roman au théâtre français dès 1980 sous la mise en scène de Jean-Louis Sarthou dans le Théâtre de Marie Stuart jusqu'en 2013 sous la mise en scène de Vincent Colin au Théâtre du Lucernaire ; et en film pour la télévision réalisé par Jean-Daniel Verhaeghe en 1989.

Au théâtre les domestiques se mettent à la place de leur maître, le riche à la place du pauvre, les femmes se déguisent en hommes et *vice versa*. De leur part, Bouvard et Pécuchet se soumettent à des expériences de différents rôles professionnels. Leur comportement et leur statut généralement inconscients laissent réfléchir à la virilité de chacun ; concernant les caractéristiques propres à la distinction du sexe, Albert Thibaudet y riposte : « Bouvard est l'homme solide, l'homme à femmes, le roquentin, Pécuchet représente l'élément féminin non positivement, mais négativement, dans la mesure où il n'est pas un homme »²⁰. Mascarades, déguisements, illusions, rebondissements, coïncidences sont les composantes inhérentes immigrant d'un genre littéraire à l'autre.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, Gustave Flaubert s'expérimente en plusieurs niveaux, et il s'exprime par un langage rigide. Car il élabore une fresque de son époque du réalisme à l'aide de personnages atrophiés et navrants, mais pas antipathiques ; il rédige une histoire sérieuse et comique en même temps tout en insinuant plusieurs aspects substantiels de l'humour à travers les situations et les caractères, et en présageant délicatement un discours sur les genres littéraires.

Pour clore, nous devrions souligner que l'humour flaubertien est de nature équivoque : ironique et comique, loufoque et ridicule, absent et présent. Le comique dans *Bouvard et Pécuchet* n'est pas immédiatement ressenti par le lecteur, un fait qui expliquerait la pensée de l'écrivain à propos du « comique qui ne fait pas rire ». Pourtant, ce *riktus* repose sur cette antithèse binôme – typique pour le monde du théâtre – entre le *puissant* et le *faible*, le *dominant* et le *dominé* qui correspondrait symboliquement à la paire *Savoir-Ignorance*, *Intelligence-Bêtise*. En se différenciant de la technique de Molière, Gustave Flaubert nous démontre qu'il n'est pas impossible de rire avec le sérieux et l'inattendu, le manque de mesure et de goût.

¹⁸ Lettre du 1^{er} juillet 1872 destinée à George Sand in Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Club de l'Honnête Homme, vol. XV, 1975, p. 140.

¹⁹ Éric Le Calvez relie la description au langage dans son article « Paysage mouvant, paysages décrits dans *Bouvard et Pécuchet* » (in Bernard Masson (dir.), *Gustave Flaubert 3. Mythes et religions* (2), *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Lettres Modernes, 1988, p. 190) : « La description est essentiellement parodique parce que les deux bonshommes opèrent une lecture dysfonctionnante des signes ou parce que les signes naturels sont devenus pour eux dysfonctionnants. »

²⁰ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 215.

ANNEXES

Le rire dans la presse française au XIX^e siècle



Sources

1. http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0625/m903827_cvc-0-172_p.jpg
2. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Rire_-_Caran_d%27Ache.jpg (janvier 2013)

Bouvard et Pécuchet en images

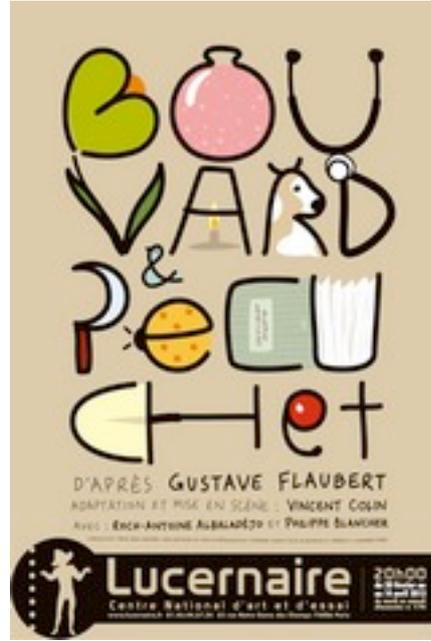
Au théâtre

en 1980



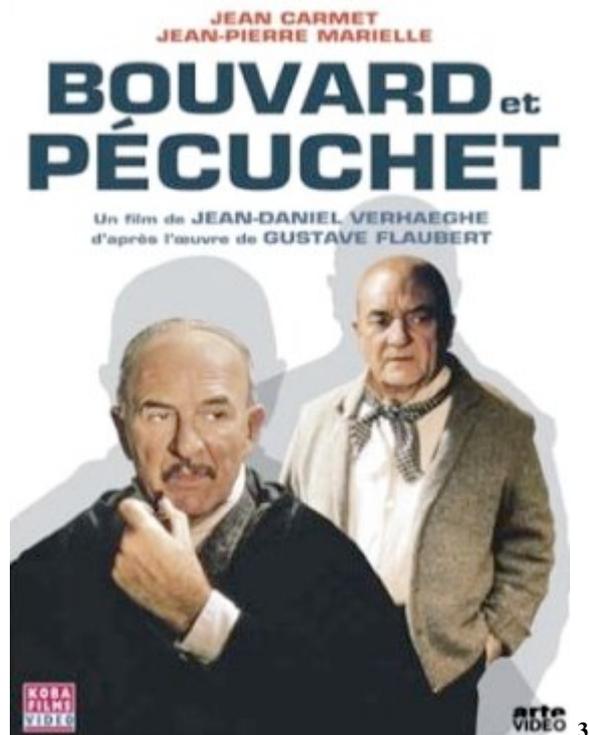
1.

en 2013



2.

Au cinéma en 1989



3.

En Bandes Dessinées



4.

Sources

1. http://www.lesarchivesduspectacle.net/Documents/S/S23514_1.jpg (janvier 2013)
2. http://www.lucernaire.fr/beta1/index.php?option=com_content&task=view&id=1163&Itemid=54 (février 2013)
3. <http://www.cinemotions.com/Bouvard-et-Pecuchet-tt29727> (janvier 2013)
4. http://flaubert.univ-rouen.fr/bouvard_et_pecuchet/bd4.jpg (janvier 2013)

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΩΣΤΙΟΥ*

**ΤΟ ΠΛΕΟΝΑΣΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΕΙΜΜΑΤΟΣ :
ΕΝΑ ΙΔΙΟΤΥΠΟ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΣΚΑΡΙΜΠΑ**

*If form leads to content or «embodies»
meaning, then disability's disruption of
acculturated bodily norms
also suggests a corresponding
misalignment
of subjectivity itself.*

David Mitchell and Sharon Snyder

Αν η Γενιά του '30 ανέπτυξε μια διπλή, αντιφατική σχέση με την πραγματικότητα, όπως επισημαίνει ο Πάν. Μουλλάς, και οι συγγραφείς της, με κριτήριο αυτή τη σχέση, μπορούν να ταξινομηθούν στην παράδοση ή στην πρωτοπορία, τότε ο Σκαρίμπας πρέπει να τοποθετηθεί στην εμπροσθοφυλακή της πρωτοπορίας. Βασικό όπλο για την κατάκτηση αυτής της θέσης είναι η μοντέρνα ειρωνεία του η οποία υπονομεύει ή και ανατρέπει κάθε καθεστηκυία τάξη πραγμάτων τόσο σε επίπεδο νοηματικό όσο και σε επίπεδο γλωσσικής κατασκευής.

Ένας τρόπος για να μελετήσει κανείς αυτή του την κατάκτηση είναι η προσέγγιση της ειρωνείας του έργου του στο επίπεδο της γλωσσικής ύλης και των εργαλείων που ως συγγραφέας διαθέτει για την πραγμάτωση του στόχου του. Ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία του είναι οι χαρακτήρες. Η μελέτη της ταυτότητας των ιδιότυπων χαρακτήρων του Σκαρίμπα συνιστά μια υπόθεση εργασίας ιδιαίτερος ενδιαφέρονσα, εφόσον φωτίζει τη λογοτεχνική του ενδοχώρα και βοηθά στη μελέτη της προσωπικής του μυθολογίας.

Στην παρούσα εργασία θα εστιάσω σε ένα πρωτοποριακό δραματικό προσώπειο που πλάθει ο συγγραφέας στη δεκαετία του 1920 και εγκαθιστά στην πρώτη του συλλογή διηγημάτων με τίτλο *Καϋμοί στο Γριπονήσι* (1930)¹. Πρόκειται για τον πρωταγωνιστή του διηγήματος «Ούλοι μαζί κι ο έρωτας», ο οποίος είναι κωφάλαλος. Αλλά πριν προσεγγίσουμε τον ανώνυμο ήρωα του Σκαρίμπα ας εξετάσουμε κάποιες παραμέτρους της αναπαράστασης της αναπηρίας στη λογοτεχνία, καθώς και κάποιους παραδειγματικούς χαρακτήρες της νεοελληνικής πεζογραφίας, με ανάλογη αναπηρία, έως την εποχή που εμφανίζεται το διήγημα του Σκαρίμπα. Στόχος μας είναι να ανιχνεύσουμε τον βαθμό ηγεμονίας της «αρτιμελούς» κανονικότητας, σύμφωνα με την οποία οι ανάπηροι, άρα και οι κωφάλαλοι, συνδέονται με μια σειρά αρνητικών στερεοτύπων, τα οποία συνιστούν έκδοχα ενός «πολιτισμικού ιμπεριαλισμού» έκτυπου στα λογοτεχνικά κείμενα².

Όπως έχει δείξει ο Ντάγκλας Μπέιντον (Douglas Baynton) «η έννοια της

* Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών.

¹ Γιάννης Σκαρίμπας, *Καϋμοί στο Γριπονήσι*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1994 (1930). Οι αριθμοί σε παρένθεση στο τέλος των παραθεμάτων παραπέμπουν στην παραπάνω έκδοση.

² Για την ιστορία της αναπηρίας βλ. Barnes C. and Mercer G., *Disability*, UK, Polity Press, 2003.

κωφαλαλίας, όπως και οι έννοιες φύλο, έθνος, ηλικία και άλλες όπου ενέχεται η έννοια της φυσικής διαφοράς δεν έχουν σταθερό περιεχόμενο· είναι μέρος ενός πολιτισμικά διαμορφωμένου σημασιακού δικτύου και πρέπει κάθε φορά να ερμηνεύονται. Η πρόσληψη της έννοιας «κωφάλαλος» αλλάζει ανάλογα με την εποχή και έχει την ιστορία της»³.

Μέσα στο πλαίσιο της διαπολιτισμικής κριτικής τα τελευταία χρόνια η αναπηρία έχει συνδεθεί με την μετα-αποικιοκρατική ιδεολογία στη βάση του εξής παραλληλισμού: οι θεωρούμενοι φυσιολογικοί άνθρωποι συμπεριφέρονται απέναντι στους ανάπηρους σαν αποικιοκράτες, δηλαδή οι πράξεις τους καθορίζονται από πατερναλισμό, εθνοκεντρισμό, αρνητικά στερεότυπα και η στόχευσή τους είναι η οικονομική εκμετάλλευση και η δημιουργία τεχνητών εξαρτήσεων. Συχνά οι εμπειρίες της αναπηρίας και της αποικιοκρατίας έχουν συνδεθεί με τέτοιο τρόπο ώστε έχει δημιουργηθεί κοινή ρητορική και κυρίως ένας μεγάλος αριθμός κοινών μεταφορών: η αποικιοκρατία είναι δυνατόν να προσληφθεί μέσα από τη μεταφορά της αναπηρίας και της αρρώστιας του εθνικού σώματος, ενώ συχνά χρησιμοποιείται ως σύμβολο των κακών της αποικιοκρατίας· αντίστροφα, η ρητορική που σημαίνει την κοινωνική εκβολή του προβλήματος της αναπηρίας παραπέμπει σε θέματα και δηλώνεται με όρους που σχετίζονται άμεσα με την αποικιοκρατία (εξορία, σύνορα, εγκλεισμός, κτλ.).

Ασφαλώς, η αναπαράσταση των κωφάλαλων και γενικότερα των ανάπηρων χαρακτήρων στη λογοτεχνία, είναι, όπως έδειξε ο Martin F. Norden για τον κινηματογράφο, μια πολιτική πράξη και συνδέεται άμεσα με την τάση της εξουσίας να αντιμετωπίζει τις μειονότητες διαιρώντας και απομονώνοντας. Η εξεικόνιση των ανάπηρων χαρακτήρων είναι πρωτίστως μια πολιτισμική κατασκευή, η οποία συνήθως ορίζεται από την κυρίαρχη ιδεολογία. Η τάση των κινηματογραφιστών να απομονώνουν τους ανάπηρους χαρακτήρες στα έργα τους είναι συμβατή με τον τρόπο με τον οποίο η συμβατική κοινωνία αντιμετώπιζε τους ανάπηρους επί αιώνες: έκανε ό,τι είναι δυνατόν για να διατηρήσει την εξουσία της κρατώντας τις μειονότητες, στις οποίες ανήκουν οι ανάπηροι, άρα και οι κωφάλαλοι, «στη θέση τους», δηλαδή εκτός κοινωνίας. Στην περίπτωση των ανάπηρων η βιομηχανία του κινηματογράφου δημιούργησε με τα χρόνια μια σειρά στερεοτύπων, τόσο σταθερών και διαβρωτικών, ώστε να γίνουν βασικό όχημα πρόσληψης των ανάπηρων από την κοινωνία και να συσκοτίσουν την πρόσληψη της αναπηρίας από τους ίδιους τους ανάπηρους, οι οποίοι δεν ένιωθαν αναγκαστικά απομονωμένοι και περιθωριακοί⁴. Επιπλέον, όπως έδειξε ο μελετητής, η απεικόνιση των ανάπηρων στα κινηματογραφικά έργα είναι αναξιόπιστη, αφού δεν αναπαριστά τις εμπειρίες και τον τρόπο ζωής των ανάπηρων στην πραγματικότητα⁵.

Παρόμοια στερεότυπα αναδύονται και από τα λογοτεχνικά έργα, ενώ και εδώ υπάρχει χάσμα ανάμεσα στην πραγματικότητα και στους πλασματικούς χαρακτήρες ή τα

³ Douglas Baynton, «‘A Silent Exile on This Earth’: The Metaphorical Construction of Deafness in the Nineteenth Century», Lennard J. Davis (ed.), *The Disability Studies Reader*, New York and London, Routledge, 2010, 33-51: 33 (1997).

⁴ Παρόμοια αντίληψη εκφράζει και ο Baynton, ο οποίος υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι που διαθέτουν ακοή χρησιμοποιούν μεταφορές με σημαντικές συνέπειες στη ζωή των κωφάλαλων: «Οι πιο επίμονες εικόνες της κωφαλαλίας ανάμεσα στους ανθρώπους με ακοή είναι εικόνες που σχετίζονται με απομόνωση και εξαίρεση και είναι εικόνες που οι κωφάλαλοι απορρίπτουν εφόσον βλέπουν της εαυτούς τους μέρος μιας κοινότητας και ενός πολιτισμού κωφάλαλων.[...] Οι μεταφορές της κωφαλαλίας —που εκφράζουν απομόνωση και ξενότητα, τη ζωική φύση, σκοτάδι και σιωπή— είναι προβολές που αντανακλούν τις ανάγκες και τις σταθερές του κυρίαρχου πολιτισμού, όχι τις εμπειρίες των περισσότερων κωφάλαλων» (Baynton, *ό.π.*, 46). Συναφή άποψη εκφράζει και ο Harlan Lane, όταν υποστηρίζει ότι κωφάλαλοι δεν θεωρούν τους εαυτούς τους ανάπηρους (Harlan Lane, “Construction of Deafness”, Lennard J. Davis (ed.), *The Disability Studies Reader*, *ό.π.*, 83).

⁵ Martin F. Norden, *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*, USA, Rutgers University Press, 1994, 1-13: 2-3.

προσωπεία που την ενσαρκώνουν στη λογοτεχνία. Μια αναδρομή στη νεοελληνική πεζογραφία έχει να επιδείξει αρκετούς κωφάλαλους οι οποίοι είτε ως πρωταγωνιστές είτε ως δευτεραγωνιστές εμφανίζονται σε αρκετά έργα του 19^{ου} και του 20ού αιώνα (του Τίμου Μωραϊτίνη, του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη, του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, του Γεωργίου Δροσίνη, του Γιάννη Ψυχάρη, του Αργύρη Εφταλιώτη, του Ζαχ. Παπαντωνίου, του Δημοσθένη Βουτυρά, του Νίκου Καζαντζάκη, του Στράτη Μυριβήλη, του Παντελή Πρεβελάκη, του Νίκου Αθανασιάδη, του Τάσου Αθανασιάδη, του Ηλία Βενέζη, για να μείνω στις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις, έως τη Γενιά του '30). Αλλά και η ξένη λογοτεχνία επεφύλαξε ιδιαίτερη θέση στους κωφάλαλους οι οποίοι εμφανίζονται σε πολλά έργα από τον Σαίξπηρ και τον Θερβάντες ως τον Ίβο Αντριτς και τον Ιόν Λούκα Καρατζιάλε⁶.

Διερευνώντας κανείς τον τρόπο με τον οποίο δομούνται και λειτουργούν οι ανάπηροι χαρακτήρες στα έργα των παραπάνω λογοτεχνών μπορεί να καταλήξει με ασφάλεια σε ορισμένα τυπολογικά χαρακτηριστικά τα οποία επανέρχονται συστηματικά:

α) Η μοίρα των κωφάλαλων είναι κατά κανόνα συνδεδεμένη με την πικρία, τη θλίψη, την απογοήτευση, την απομόνωση. Σε κάποιες περιπτώσεις, οι χαρακτήρες αυτοί παρουσιάζονται ως πνευματικά ελλειμματικοί ή εχθρικοί. Σπανίως κατέχουν ένα ιδιαίτερο χάρισμα ή δεξιότητα στη χρήση της μιμικής γλώσσας. Κάποτε γίνονται ενεργούμενα κακόβουλων ανθρώπων. Πολύ συχνά αυτοκτονούν ή έχουν κακό τέλος.

β) Το περιβάλλον τους αντιμετωπίζει άλλοτε με εχθρότητα και άλλοτε με συμπόνια. Σε κάθε περίπτωση ο χαρακτήρας αυτός περιθωριοποιείται, ενώ συχνά μετατρέπεται σε περίγελω και αποδιοπομπαίο τράγο.

γ) Σε πολλά έργα επανέρχεται σταθερά το ερώτημα της προέλευσης της διπλής αυτής αναπηρίας, η οποία θεωρείται βάρος και κατάρα. Η ασθένεια αποδίδεται συνήθως σε μεταφυσικά αίτια (συνάντηση με τις νεράιδες που αφαιρούν τη φωνή, μητρική κατάρα ή δαιμονικό, σπανίως σε οργανική βλάβη (έλλειψη ακουστικών παραστάσεων). Τα ίδια στερεότυπα ισχύουν και για την ξένη λογοτεχνία.

Η μόνη περίπτωση λογοτεχνικού έργου όπου ο κωφάλαλος επιβάλλει τη δική του πρόσληψη όχι μόνο της αναπηρίας του, αλλά και της πραγματικότητας και ακόμη περισσότερο, της κυρίαρχης κανονικότητας, διαφοροποιώντας, συνάμα και τη δυναμική της γραφής είναι η περίπτωση του αφηγήματος του Σκαρίμπα, το οποίο θα προσεγγίσουμε. Το αφήγημα ήδη εξ αρχής εκκινεί με ένα παράδοξο: αφηγητής είναι ουσιαστικά ο ίδιος ο κωφάλαλος. Γιατί μπορεί η αφήγηση να πραγματώνεται σε γ' πρόσωπο, αλλά αυτός που συγκροτεί τον λόγο είναι εγκατεστημένος στη συνείδηση του ήρωα και μεταφέρει τις απόψεις του για τον κόσμο που τον περιβάλλει και για τη θέση του μέσα σ' αυτόν. Η έντονη σφραγίδα του ιδιολέκτου του και οι λεκτικές συστάδες συναισθηματικής φόρτισης δεν αφήνουν περιθώριο αμφιβολίας. Η κυρίαρχη θεμελιώδης αφηγηματική συνθήκη που θέτει τον κωφάλαλο στο κέντρο ή στο περιθώριο της αφήγησης, αλλά οπωσδήποτε εντός του πεδίου εστίασης του αφηγητή εδώ ανατρέπεται, αφού φορέας της αφήγησης είναι ουσιαστικά ο κωφάλαλος και στο πεδίο εστίασης τοποθετείται ο θεωρούμενος φυσιολογικός φίλος του, δηλαδή η νόρμα. Η αφήγηση υποτάσσεται στις πραγματικές δυνατότητες του δραματικού προσώπου: όλα τα πρόσωπα, εύλογα, είναι ανώνυμα, εφόσον δεν είναι δυνατόν να προσληφθούν από έναν κωφάλαλο μέσω του ονόματός τους, δηλαδή μέσω της γλώσσας. Ο Μαρκ Σέρυ (Mark Sherry) συνδέει την αναπηρία με το θέμα της ταυτότητας και υποστηρίζει ότι η

⁶⁶ Σε έργα των Σαίξπηρ, Θερβάντες, Καρόλου Ντίκενς, Μίλτωνος, Εμίλ Ζολά, Έκτορος Μαλό, Αλφρέντ Μισέ, Χένρι Χάινε, Μπανβίλ, Λέοντος Τολστόι, Τουργκιένιεφ, Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, Μπόρις Πάστερνακ, Εδμόνδο Ντε Αμίκις, Γκαμπριέλε ντ' Αννούντσιο, Χουάν Ραμόν Χιμένεθ, Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ, Ίβο Αντριτς, Ιόν Λούκα Καρατζιάλε κ.ά. Μια πρώτη, ενδεικτική, καταγραφή των λογοτεχνικών έργων όπου εμφανίζονται κωφάλαλοι έχει κάνει ο Β. Λαζανάς, εξετάζοντας τα κείμενα μέσα από την οπτική της ιατρικής την οποία υπηρετεί: Οι κωφάλαλοι στην ξένη και τη νεοελληνική λογοτεχνία, Αθήνα, Παπαδήμας, 1992.

αναπηρία, όπως το φύλο και η θρησκεία, είναι μια ταυτότητα με κοινωνικές και προσωπικές διαστάσεις που συνδέονται με ζητήματα κοινωνικοποίησης, αισθήματα απομόνωσης και υπερηφάνειας ή, αντίθετα, με αισθήματα διαφοροποίησης, εξαίρεσης και ντροπής⁷. Στο διήγημα του Σκαρίμπα κυριαρχούν τα αισθήματα «απομόνωσης και περηφάνειας», καθώς η πραγματικότητα διυλίζεται μέσα από τον ψυχισμό του κωφάλαλου, ενώ ο ίδιος αυτοπαρουσιάζεται θετικά, με αφοπλιστική αθωότητα για την «υποψιασμένη» και ύποπτη δεκτικότητά μας:

Όλοι μαζί κι ο έρωτας ήσαν πράγματα πολύ αμφίβολα, απίθανα. Παραλίγο να μην ήσαν καθόλου.

Ενώ αυτός ήταν ένας άνθρωπος καλότατος, μια ψυχή προζύμι. Είναι βέβαιο». (83)

Πολύ σύντομα ο πρωταγωνιστής αποκαλύπτει το γεγονός ότι είναι «κουφός και μουγγός» μεταστρέφοντας εξ αρχής την αισθητηριακή έλλειψη σε φυσικό πλεονέκτημα, αφού σε σύγκριση με τους άλλους θεωρεί τον εαυτό του χαρισματικό και ανώτερο:

Κουφός—και μουγκός—καθώς ήταν, έβλεπε ούλα τα πράγματα—τους ανθρώπους, τ' αντικείμενα—σαν στο βάθος μιας σκηνής τοποθετημένα, να παίζουν το καθένα το ρόλο του, κάτι ρόλους κωμικούς φασουλήστικους, έτσι να κάνουν το καθένα τις δουλειές του, κάτι δουλειές δίχως νόημα—δίχως φωνή—και χωρίς σκέψη.

Όλα τα πράγματα (στην ίδια σειρά) δίχως όνομα—οι άνθρωποι, τα ζώα, τα πράγματα—δίχως άλλο γνώρισμα πάρεξ μόνο το σχήμα και (προς απόκου) το βάρος τους, ήσαν τόσο κοινά και γελοία μπροστά του—τόσο κατώτερα—που έφτανε, ως και να τα λυπάται στην ψυχή του, ως και να παίζει ακόμα, έφτανε, με την ακυβερνησία τους [...] Τι μαγική δύναμη που στην είχε! Και τόξερε. Τόξερε ότι της φύσης ήταν αυτός προνομιάς κ' ευνοούμενος, ο «άνθρωπος –θαύμα!»—κατά που λέμε... (83-84)

Ο κωφάλαλος του Σκαρίμπα ασκεί κριτική στους θεωρούμενους κανονικούς ανθρώπους, δηλαδή στη νόρμα, την οποία θεωρεί ελλειμματική εξαιρώντας, παράλληλα, το δικό του πλεόνασμα χαρισμάτων και δεξιοτήτων:

Τα μάτια τους, τα χείλη τους κινώσαν. Χειρονομούσαν μπροστά του, μη μπορώντας να μαντέψουν τη σκέψη του, μη ξέροντας τι έπρεπε να κάμουν, έτσι αμήχανοι, κουτοί, αξιολύπητοι κι αστείοι.

[...]

Τα τραίνα, τα κάρρα τους τάραζαν, τους έκαναν να σκεπάζουν με τις απαλάμες τ' αυτιά τους. Η αστραπή τους χαντάκωνε—ενώ γι' αυτόν ούλα αυτά—ήσαν όμορφα και διάβαιναν σαν ζουγραφιές λαφριά κι ανάηχα, χωρίς κακία, χωρίς θορύβους, χωρίς βάρος.

Αυτοί, τι διάλο επέθαιναν και λάκαγαν; Τι κάθε τόσο ανοιγόκλειναν το στόμα;» (84)

Η βασική αφηγηματική μέθοδος του Σκαρίμπα στο αφήγημα αυτό είναι η ανοικείωση. Οχημά της η ειρωνική οπτική της αφήγησης. Αποστασιοποιημένος και δίχως τις εμπειρίες της νόρμας ο κωφάλαλος υιοθετεί αποκλίνουσα οπτική προσλαμβάνοντας την πραγματικότητα μέσα από ένα λοξό πρίσμα. Η ιδιαίτερη γλώσσα του κωφάλαλου γίνεται μέτρο των δυνατοτήτων της νόρμας. Όπως υποστηρίζει ο Χάρλαν Λέιν (Hallan Lane), υπάρχουν δύο ερμηνείες της κωφαλαλίας, αντικρουόμενες και ανταγωνιστικές: η μία θεωρεί την κωφαλαλία αναπηρία, η άλλη γλωσσική μειονότητα. Ο Λέιν αντιμετωπίζει την κωφαλαλία σαν μια ιδιαίτερη κουλτούρα με δική της γλώσσα⁸. Στο αφήγημα του Σκαρίμπα το πρώτο στοιχείο της συμπεριφοράς της νόρμας που την εκθέτει

⁷ Mark Sherry, «(Post)colonizing disability», Lennard J. Davis (ed.), *The Disability Studies Reader* ό.π., 94-106: 104.

⁸ Harlan Lane, «Construction of Deafness», Lennard J. Davis (ed.), *The Disability Studies Reader*, ό.π., 77-93: 78.

στα μάτια του πρωταγωνιστή είναι η ανικανότητά της στη χρήση της μιμικής γλώσσας η οποία παρουσιάζεται σαν ένας άριστος τρόπος επικοινωνίας:

Τα χέρια τους, τα χέρια αυτά τα πολύτιμα, τα δάχτυλα που με δαύτα αυτός θα μπόραε να παραστήσει ούλα τα πράγματα, το πιο μικρό ως το πιο μεγάλο, το πιο σκληρό ως το πιο τρυφερότερο, απ το χνούδι του δαμάσκηνου ως του βάτραχου το μούδιασμα, τα λουλούδια και τη θάλασσα, τα' άστρα και το φεγγάρι, αυτοί—ω αυτοί—τ' άφηναν να κρέμονται άπραγα σαν ξύλα.

Σαν ξύλα ορέ τα δάχτυλα, ενώ απ' την άλλη μεριά σκοτώνονταν να συνεννοηθούνε μεταξύ τους, να μπουν στην έννοια των πραγμάτων, να μεταδώσουν τις γνώμες τους στους άλλους.

Υπολείπονταν τόσο, που λιγάκι ακόμα και θα τους έπαιρνε αντάμα του το τίποτα. Δεν θάσαν—δεν θα ύπαρχαν.

Δούλευαν τα χείλια τους--επί ώρες ολόκληρες—σαν νάταν δυνατό να παραστήσουν μ' αυτά το δαχτυλίδι, το ψάρι, το άρωμα, να δώσουν την ιδέα του σωστού ή του λειπού, του καλού ή του κακού, του πόθου ή του έρωτα, την ίδια την υφή προσώπων, των αντικείμενων, το σχήμα ή την καρικατούρα του Προέδρου.

Ως φαίνεται κάποιο ελάττωμα θάχε το κακόμοιρο μυαλό τους και δεν ένιωθαν τα' ήταν μπορούμενο και πρέπο, πώς να βρουν το ντορό της σωτηρίας τους, πώς να μπουν στο απλούστατο νόημα του βίου.

Μα ήσαν για γέλια.

Έχοντας χωρίς άλλο μεγάλη ατέλεια του νου έκαναν κάτι πράματα κωμικά και ακατανόητα. (84-85)

Χωρίς την εμπειρία του ήχου, το παίξιμο μουσικών οργάνων φαντάζει σαν μια ακατανόητη δραστηριότητα με κωμικά αποτελέσματα όσον αφορά την επίδρασή της στους ανθρώπους: «τρεμολυγίνονται στις θέσεις τους» και μετά «κάποια τρέλα σαν μανία τους σηκώνει και γίνονται ξέφρενοι» (85). Οι όροι με τους οποίους περιγράφεται μια παρέα ανθρώπων που παίζουν μουσική και χορεύουν είναι οι όροι με τους οποίους θα περιέγραφε κανείς τα συμπτώματα μιας ασθένειας.

Μέσα από αυτήν την τελείως ανεστραμμένη θέαση του κόσμου, ο ήρωας επικεντρώνεται στον φίλο του, τον οποίο έχει επιλέξει για παρέα ελλείψει «ομοίου του». Οι όροι αντιστρέφονται: ο εύλογα ανώνυμος φίλος του χαρακτηρίζεται από τον κωφάλαλο «μουρλός», «σκαρταδιασμένος» και «αξιολύπητος». (86) Ο τρόπος με τον οποίο προσπαθεί να επικοινωνήσει μαζί του, είτε με τον λόγο, είτε με μολύβι και χαρτί, καταλήγει σε ασυνεννοησία: «Κούναι τα χείλη του, ίδρωνε να του παραστήσει τις ιδέες» και «Βλέπεις τα δάχτυλα τάχε για ομορφιά». (86)

Στο σύντομο αυτό αφήγημα η αφήγηση κλιμακώνεται από έξω προς τα μέσα, από την εξωτερική πραγματικότητα στον εσωτερικό κόσμο του κωφάλαλου, έως τον εσωτερο πυρήνα του: προηγείται η περιγραφή της γύρω πραγματικότητας, έτσι όπως την προσλαμβάνει ο κωφάλαλος· ακολουθεί περιγραφή του τρόπου πρόσληψής της τόσο από εκείνον όσο και από τον διαφορετικό Άλλο, στην προκειμένη περίπτωση από τους φυσιολογικούς ανθρώπους· στη συνέχεια ορίζονται ο τρόπος αλλά και τα όρια επικοινωνίας με τον συγκεκριμένο Άλλο, δηλαδή το φίλο του· η αφήγηση κλείνει με τη συνάντηση του κωφάλαλου με το ερωτικό αντικείμενο του πόθου του, την κόρη του παπά, καταλήγοντας στην αρχική διαπίστωση: η συμβατική πραγματικότητα, έτσι όπως την προσλαμβάνει η νόρμα δεν υπάρχει.

Ο τρόπος επικοινωνίας, η γλώσσα που πρέπει να χρησιμοποιηθεί, αποτελεί κομβικό θέμα του αφήγηματος. Ο ήρωας αναρωτιέται αν είναι καλύτερα να επικοινωνήσει με την αγαπημένη του, όπως ο φίλος του, που «ανοιγοκλείνει το στόμα» (εξ ου και τον αποκαλεί «χαμ χαμ χάμα»):

Τρεις φορές, χαμ, χαμ, χαμ ίσον: σ' αγαπώ, σ' αγαπώ, σ' αγαπώ. Κι ευτύς άλλες τρεις, χαμ, χαμ, χαμ. Κι άλλες τρεις κι άλλες τρεις. Όποιος καθήσει με γκαβούς θα γκαβίσει. Μπορεί νάταν μάγια. Όμως αυτός θα μπόραε το «σ' αγαπώ, σ' αγαπώ, σ' αγαπώ» να της τόδινε, με τη μαεστρία των δακτυλώ του θεία φτιαγμένο... (87)

Τελικά αποφασίζει να της εξομολογηθεί τον έρωτά του, όπως και ο φίλος του, ανοιγοκλείνοντας τα χείλη

κι ας με τα δάχτυλά του αυτός θα μπόραε να της διατυπώσει σαν μπούρμπουλας τους πόθους του να τους της κάνει αραχνούφαντους σαν κείνους της Ίσιδας τους πέπλους. Μόνο;

Να της παραστήσει τις γαρδένιες, τους ανέμους και την πάχνη. Τις πεταλούδες που ασηκώθηκαν ούλες μαζί ένα βράδυ απ' τα γεράνια. Την ψιχάλα που λάμπει στον αέρα όταν σκάζει το κύμα. Την χρυσόσκονη που αφήνει η πεταλούδα πα στα τζάμια. Τις τριχούλες που κατσαρώνουν στ' αφάλι του ροιδιού. (88)

Η ερωτική επιχείρηση αποτυγχάνει για μια ακόμη φορά, παρά το γεγονός ότι ο ήρωας χρησιμοποιεί τον ενδεδειγμένο τρόπο επικοινωνίας, αυτόν του φίλου του. Το αφήγημα τελειώνει με τον κωφάλαλο ήρωα να σκέφτεται την εμπειρία του με την κόρη και να στοχάζεται πάνω στην «αλήθεια» του κόσμου:

Σκεφτόταν ούλη μέρα ως που νύχτωσε κι ως που έπεσε για ύπνο. Μα πού ύπνος.

Με τα μάτια ανοιχτά στο σκοτάδι τάβλεπε ούλα ομπρός του, το σπιτάκι, την σκαλίτσα και την κόρη.

Έτσι μικροσκοπικά, ως του τα σκέδιασε, σε κείνο το χαρτάκι, ο χαμ χαμ χάμας. Τοσαδούτσικα, ούλα μικρουλάκια, κουκλίστικα. Κ' επίπεδα, σαν φωτογραφίες και σαν ψέματα. Σκεδόν σαν ένα τίποτα...» (89)

Το αφήγημα τελειώνει με αποσιωπητικά τα οποία εξεικονίζουν τη σιωπή, αγαπημένο θεματικό μοτίβο αρκετών έργων του Σκαρίμπα, στην οποία είναι βυθισμένος ο ήρωας και όπου βυθίζεται και το αφήγημα. Εξάλλου, εξ αρχής το αφήγημα συγκροτείται μέσα στην ιδιότυπη συνθήκη ότι ο λόγος που το δομεί είναι λόγος μη διατυπωμένος, μη εκφωνημένος, είναι λόγος άηχος, δηλαδή της σιωπής. Η μόνη στιγμή στο αφήγημα όπου διατυπώνεται η κρίση του αφηγητή είναι για να τονιστεί ότι αφού λείπει η μόνη απόδειξη της ύπαρξης των πραγμάτων, ο ήχος, ο ήρωας του αφηγήματος είναι ελεύθερος από τις καθιερωμένες συμβάσεις που διέπουν τη νόρμα:

Δίχως άλλη απόδειξη της ύπαρξής τους εξόν απ' την ανάμνηση, δίχως φωνή, μ' ελαττωμένο—στην συνείδησή του—το βάρος των πραγμάτων, ήσαν αυτά ούλα βουβά κι αλαφριά κ' επίπεδα, σαν οι φωτογραφίες και το ψέμα. Σχεδόν σαν ένα τίποτα...

Η σκέψη του φαιδρή—δίχως αίσθηση του κρότου—ανύποπτη, παιγνιδιάρικη και απλή, ενεργούσε ελεύθερα μέσα σε κόσμον άφωνο, πολύ ευχάριστον να πούμε. (86-87)

Αξίζει να σημειωθεί ότι το ίδιο αυτό απόσπασμα επαναλαμβάνεται μερικώς στο τέλος ως σκέψη του ήρωα, επιβεβαιώνοντας την οπτική γωνία της αφήγησης.

Κρίνοντας το αφήγημα με όρους της κοινωνιολογίας μπορούμε να επισημάνουμε ότι με το αφήγημα αυτό ο Σκαρίμπα ανατρέπει όλα τα μοντέλα που εκφράζουν τις κυρίαρχες απόψεις για την αναπηρία (ηθικό, ιατρικό, κοινωνικό). Όσον αφορά τον χώρο της φιλολογικής επιστήμης πρέπει να επισημανθεί ότι με όποια μέθοδο και αν προσεγγίσει κανείς το συγκεκριμένο αφήγημα, εύλογα καταλήγει στο συμπέρασμα ότι, παρόλο που είναι προϊόν της πρώιμης λογοτεχνικής φάσης του Σκαρίμπα, προεξαγγέλλει τον ανατρεπτικό του Μοντερνισμό. Με όπλο του την ειρωνεία ο συγγραφέας υπονομεύει τον συμβατικό τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας υπερβαίνοντας τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη. Αντιστρέφοντας την εδραιωμένη έως τότε αφηγηματική συνθήκη της λογοτεχνίας, που τοποθετούσε τη νόρμα στη θέση του αφηγητή και τον ανάπηρο στη θέση του αντικειμένου της αφήγησης, δημιουργεί ένα αφήγημα που υπονομεύει την ερμηνευτική ετοιμότητα όχι μόνο του μεσοπολεμικού αλλά και του σημερινού αναγνώστη (και ας έχουν μεσολαβήσει 80 χρόνια Μοντερνισμού και Μεταμοντερνισμού).

Το ερώτημα που προκύπτει αβίαστα είναι ποιος είναι ο στόχος του Σκαρίμπα; Πρώτα πρώτα το δραματικό προσωπείο του κωφάλαλου, --πλασμένο, πρέπει να σημειωθεί: με εξαιρετική γνώση και ευαισθησία—, είναι απόρροια του ειρωνικού του

ύφους, αφού το ειρωνικό χάσμα που ανοίγεται ανάμεσα στην κυρίαρχη άποψη για την κωφάλαλία και στην άποψη του κωφάλαλου για την κατάστασή του, εισάγει στο κείμενο διπλή αξιολογική κλίμακα αποσταθεροποιώντας την προσληπτική ευαισθησία του αναγνώστη και ανατρέποντας τις σταθερές του. Ακόμη περισσότερο: θέτοντας εν αμφιβόλω την αποτελεσματικότητα της λειτουργίας της νόρμας δυναμιτίζει και αυτές τις τελευταίες βεβαιότητες του αναγνώστη για την ανθρώπινη φύση και κοινωνία και το σημαντικότερο μέσο έκφρασής της, τον λόγο. Τα βασικά ερωτήματα που απορρέουν από το αφήγημα αφορούν δύο μείζονα, σύνθετα ερωτήματα που επανέρχονται σε όλο το έργο του συγγραφέα: α) ποια είναι η ταυτότητα της ανθρώπινης φύσης; Και το υποερώτημα: πώς και από ποιον ορίζεται η νόρμα; β) πόσο αποτελεσματικό είναι το κατεξοχήν εργαλείο επικοινωνίας των ανθρώπων, ο λόγος; Και το παράλληλο ερώτημα: πώς μπορεί ο μη λόγος να γίνει αντικείμενο της λογοτεχνικής γραφής;

Ο διόλου τυχαία ανώνυμος ήρωας του αφηγήματος μετατρέπεται σε εργαλείο διερεύνησης των εννοιών νόρμα και απόκλιση και αναζήτησης των ορίων της ανθρωπότητας, και της επικοινωνίας, των σταθερών της αυτογνωσίας, της αντίληψης περί ετερότητας, της πρόσληψης του Άλλου. Αποδεικνύει, επίσης, ότι «η κανονικότητα είναι μια κατασκευή επιβεβλημένη σε μια πραγματικότητα στην οποία υπάρχει μόνο η διαφορά»⁹. Οι θεωρητικοί επισημαίνουν ότι στη λογοτεχνία, η αναπαράσταση της αναπηρίας έχει στόχο να αντιμετωπίσει τα πολιτισμικά στερεότυπα. Η αναπηρία συχνά γίνεται μια μεταφορά της ζωικής αντίστασης του σώματος στην πολιτισμική επιθυμία «ενδυνάμωσης της κανονικότητας» [“enforce normalcy”]. Ο όρος ανήκει στον Ντέιβις Λένναρντ (Davis Lennard) ο οποίος επισημαίνει ότι όπως ακριβώς «η διαμόρφωση των εννοιών της φυλής, της τάξης και του φύλου κανονίζει τη ζωή όσων δεν είναι μαύροι, φτωχοί ή γυναίκες, έτσι η αντίληψη για την αναπηρία ρυθμίζει τα σώματα όσων είναι «φυσιολογικοί». Η αλήθεια είναι ότι η ίδια η έννοια της κανονικότητας στη βάση της οποίας οι περισσότεροι άνθρωποι (εξ ορισμού) διαμορφώνουν την ύπαρξή τους είναι στην πραγματικότητα αζεδιάλυτα δεμένη με την έννοια της αναπηρίας, ή μάλλον, η έννοια της αναπηρίας είναι μια λειτουργία της έννοιας της κανονικότητας. Κανονικότητα και αναπηρία είναι μέρος του ίδιου συστήματος»¹⁰.

Επιπλέον, το δραματικό προσωπείο του Σκαρίμπα, γίνεται ένα εξαιρετικό αφηγηματικό εργαλείο μέσω του οποίου ο συγγραφέας διερευνά τα όρια της λογοτεχνικής γραφής, η οποία συχνά καταφεύγει στη σιωπή για να μη καταποντιστεί στην α-σημία. Δεν είναι τυχαίο ότι η γλώσσα του αφηγήματος, έχοντας έντονη τη σφραγίδα του ιδιολέκτου του ήρωα, συγκροτείται από έναν έντονα ρυθμικό λόγο. Ολόκληρο το αφήγημα μπορεί να αναγνωσθεί σαν μια μεταφορά της ίδιας της λογοτεχνικής γραφής που αγωνίζεται να επιβάλει έναν ρυθμό στη σιωπή, να συλλάβει τις ποικίλες εκδοχές μιας μεταλλασσόμενης πραγματικότητας μέσω μιας από τη φύση της προδοτικής και διολισθαίνουσας γλώσσας, καταλήγοντας συχνά σε ένα άηχο ή κενό ρήμα. Η σιωπή, που ρητά ή υπόρητα θεματοποιείται στο αφήγημα, είναι μια μεταφορά που αντανακλά την πολύσημη σχέση του προσωπείου με τα πράγματα. Όπως υποστηρίζει ο Μπείντον, η σιωπή ενσωματώνει τη διπλή ταυτότητα του κωφάλαλου: την αθωότητα και την άγνοια. Η κωφάλαλία είναι μια σχέση με τον κόσμο και τα πράγματα όχι μια «κατάσταση» και η χρήση της μεταφοράς της «σιωπής» είναι μια ένδειξη του τρόπου με τον οποίο αυτή η σχέση ορίζεται από τη νόρμα. Οι κωφάλαλοι, διαμορφωμένοι με διαφορετικό τρόπο από το κυρίαρχο μοντέλο της κανονικότητας, έχουν ένα μεγάλο ηθικό πλεονέκτημα καθώς μένουν άθικτοι από τη διαφθορά του κόσμου. «Είναι αθώοι, παρά ζουν στο σκοτάδι, και η κωφάλαλία τους είναι άσυλο, παρά φυλακή. Επομένως, η κωφάλαλία εμπεριέχει και τα δύο: το πλεονέκτημα της αθωότητας και το βάσανο της άγνοιας: δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος.», επισημαίνει ο

⁹ Oliver M., *Understanding disability : From theory to practice*. New York, Palgrave, 1996, 88.

¹⁰ Davis Lennard, *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*, New York, Verso, 1995, 2.

μελετητής¹¹. Ο κωφάλαλος του Σκαρίμπα είναι αθώος και ανυποψίαστος για την σωτήρια άγνοιά του, ενώ συχνά προστατεύεται από την ασυλία της σιωπής. Αντίστοιχα, στο συγκεκριμένο αφήγημα ο ήχος συχνά συνιστά μετωνυμία της βίας ή της έλλειψης. Π.χ.: «Έκρουε τα χέρια του ή φύσαε τη μύτη κ' οι άλλοι ταράζονταν, ανησυχούσαν, κοίταζαν ξωπίσω τους, στέκονταν» (84). «Τα τραίνα, τα κάρρα τους τάραζαν, τους έκαναν να σκεπάζουν με τις απαλάμες τ' αφτιά τους. Η αστραπή τους χαντάκωνε». (84). «Κούναι τα χείλη του, ιδρώνει να του παραστήσει τις ιδέες.» (86).

Το ερώτημα γιατί ο Σκαρίμπα έπλασε το συγκεκριμένο δραματικό προσωπίο μπορεί να απαντηθεί και μέσα από άλλο δρόμο αφού η ανάγκη μιας αφήγησης προκύπτει όταν κάτι βγαίνει έξω από τη γραμμή της κανονικότητας και ο Σκαρίμπα είναι μέγας δεξιότηχης της απόκλισης σε όλα τα επίπεδα της λογοτεχνικής δημιουργίας. Όπως επισημαίνουν οι David Mitchell and Sharon Snyder στη λειτουργία μιας αφήγησης εμπεριέχεται «η εξαφάνιση της διαφοράς μέσω μιας «θεραπείας», η διάσωση του καταφρονημένου αντικειμένου από την κοινωνική αποδοκιμασία, η εξόντωση του έκτροπου ως εξαγνισμός του κοινωνικού σώματος ή η αναθεώρηση ενός εναλλακτικού τρόπου ύπαρξης. Εφόσον ό,τι αποκαλούμε αναπηρία έχει, ιστορικά, αποτελέσει αντικείμενο αφήγησης ως στοιχείο απόκλισης ενός σώματος από τις κοινώς αποδεκτές νόρμες που αφορούν τη σωματική εμφάνιση και ικανότητα, η αναπηρία πάντα λειτούργησε ως μια από τις πιο σημαντικές εκδοχές ετερότητας που προκαλούν την ανάγκη της αφήγησης»¹². Ένα αντικείμενο γίνεται αντικείμενο αφήγησης όταν συνιστά απόκλιση από τη νόρμα. Το κανονικό, το συνηθισμένο, το οικείο δεν πυροδοτούν μια αφήγηση. Ό,τι η κοινωνία απομονώνει, απορρίπτει, εξαφανίζει, γίνεται η κινητήρια δύναμη της αφήγησης, όπως εύστοχα υποστηρίζουν οι μελετητές, επισημαίνοντας το παράδοξο της συνθήκης.

Αξίζει κανείς να ερευνήσει πόσο αποκλίνει η ποιητική του Σκαρίμπα στο αφήγημα που εξετάζουμε από την ποιητική άλλων συγχρόνων του συγγραφέων που έχουν αξιοποιήσει λογοτεχνικά το ίδιο θέμα. Κι αυτό γιατί εκείνη την εποχή, μετά τον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο γίνεται η τόσο σημαντική για την τέχνη στροφή προς τις δημιουργικές δυνάμεις που εδράζονται στο εσωτερικό της ανθρώπινης εμπειρίας. Επομένως, επανατίθενται εξαρχής οι όροι και οι προϋποθέσεις προσέγγισης της ανθρώπινης συνθήκης. Κατά κανόνα, λοιπόν, οι κωφάλαλοι εμφανίζονται με αρνητικό τρόπο, όπως περιγράφηκε παραπάνω. Οι μόνες περιπτώσεις, από όσο έχω εντοπίσει μιας και το θέμα απαιτεί συστηματικότερη έρευνα¹³, όπου η πρόσληψη των κωφάλαλων αποκλίνει ελαφρώς από τον συνήθη τρόπο με τον οποίο αυτοί αποτυπώνονται στα έργα της νεοελληνικής πεζογραφίας είναι το έργο του Παντελή Πρεβελάκη *Το χρονικό μιας πολιτείας* (1939) όπου γίνεται λόγος για το «εργαστήρι του Θωμά του κουφού» ο οποίος φτιάχνει, παραδόξως, λύρες και μουσικά όργανα και το έργο του Νίκου Καζαντζάκη *Ο βίος και η πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (1947), όπου εξαίρονται οι κωφάλαλοι γιατί μπορούν να εκφράζουν τον εσωτερικό τους κόσμο πιο αυθόρμητα, παραστατικά και ζωντανά από ό,τι με τον λόγο. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο διήγημα του Πρεβελάκη «Ο Κρητικός» (1948) οι νεράιδες και οι δαίμονες, που συνήθως ενοχοποιούνται για την αλαλία των ανθρώπων¹⁴, αφού τους κλέβουν τη φωνή, μπορούν να χαρίσουν στους ανθρώπους την ικανότητα να παίζουν με άριστο τρόπο τη λύρα. Παραδόξως κωφάλαλος,

¹¹ Baynton, ό.π., 39, 40.

¹² David Mitchell and Sharon Snyder, «Narrative prosthesis», Lennard J. Davis (ed.), *The Disability Studies Reader*, ό.π., 274-287: 279-280.

¹³ Πέρα από τα αφηγήματα γνωστών λογοτεχνών, αρκετά αφηγήματα βρίσκονται διάσπαρτα στον περιοδικό τύπο. Βλ. για παράδειγμα το αφήγημα του Α. Γ. Κωνσταντινίδη «Η κωφάλαλος», περ. Εβδομάς, 7.10.1889. Ευχαριστώ τον συνάδελφο Νίκο Φαλαγκά που το έθεσε υπόψη μου.

¹⁴ Για παράδειγμα, οι νεράιδες κλέβουν τη φωνή των ηρώων στα αφηγήματα του Αλ. Παπαδιαμάντη «Βενέτικα», «Κρούσματα», «Ο Αλαφροϊσκιωτος», ενώ στο «Ο θάνατος της κόρης» είναι η κατάρρα της μάνας «να πιαστεί η γλώσσα» της κόρης, που ευθύνεται για την αναπηρία της. Αλλά και αργότερα, στο αφήγημα του Βουτυρά «Ο γιος της βουβής» η κωφαλαλία αποδίδεται σε κατάληψη της ηρωίδας από δαίμονες.

επίσης, είναι και ο γέρος που παίζει σαντούρι στο έργο του Στράτη Μυριβήλη *Η Παναγιά η Γοργόνα* (1949). Ακόμη, ο κωφάλαλος περιγράφεται ως χαρισματικός, με λυρικό έως ονειρικό τρόπο, στο διήγημα «Η μουγγή» του Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ, του οποίου η ελληνική μετάφραση δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία* στις 11.1.1961. Εκεί ο ήρωας, βυθισμένος στις ονειρικές φαντασιώσεις του, παρουσιάζεται να έχει ιδιαίτερες ικανότητες μιμικής γλώσσας και οξυδερκέστατη όραση. Αλλά όλες αυτές οι «εναλλακτικές» περιπτώσεις εκτός του ότι δεν πλησιάζουν καν την αντισυμβατική και ανατρεπτική φύση του δραματικού προσωπείου που πλάθει ο Σκαρίμπα και της γραφής του στο αφήγημα «Ούλοι μαζί κι ο Έρωτας», βρίσκονται και χρονικά απομακρυσμένοι από τη χρονιά γέννησης του χαριτωμένου και χαρισματικού ανώνυμου ήρωα του Σκαρίμπα, του οποίου το πρώιμο παράδειγμα, εάν είχε προσεχθεί με τρόπο σύστοιχο της δυναμικής του, θα διαμόρφωνε ενδεχομένως πολύ δραστικότερα τη νεοελληνική πεζογραφία.

ΜΑΡΙΑ ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ*

ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΧΙΟΥΜΟΡ

***ΣΤΟΝ ΜΠΡΕΤΟΝ ΚΑΙ ΣΤΗ ΖΙΖΕΛ ΠΡΑΣΙΝΟΣ:
ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ***

Αυτό που επιλέγει ο Μπρετόν είναι το χιούμορ, μαύρο κατά προτίμηση, εν μέρει το παιχνίδι, που παράγει ρηματικές αναλογίες, και κυρίως την τολμηρή εικόνα ως το ύψιστο σημείο (point suprême) όπου συγκλίνουν όλα τα δίπολα, όλες οι αντιθέσεις και κυριαρχεί η υπερπραγματικότητα. Στο παρόν άρθρο θα ασχοληθούμε με την γνωστή στις μέρες μας έννοια του μαύρου χιούμορ που δημιουργήθηκε από τον ιδρυτή της πρωτοπορίας και προβλήθηκε χάρη στην *Ανθολογία* του, προσπαθώντας να αναδείξουμε τις θεωρητικές και ποιητικές καταβολές της αλλά και το διαφεύγον νόημά της, την ακαθοριστία της μέσα από τα ίδια τα κείμενα του. Μετά την προσπάθειά μας να ορίσουμε τις βασικές συντεταγμένες του μαύρου χιούμορ θα αναλύσουμε τις διάφορες εκφάνσεις του στα αυτοματικά κείμενα της Πρασινός, η οποία υπήρξε το παιδί-θαύμα του Σουρεαλισμού και, μετά την έκδοση του τελευταίου αυτοματικού της κειμένου *Sondue* (1939), έπεσε στην αφάνεια (ο ίδιος ο Μπρετόν έκανε πως δεν την ήξερε όταν τη συναντούσε στα εγκαίνια διαφόρων εκθέσεων στο Παρίσι¹), και θα ήταν σαν να μην είχε διαβεί ποτέ το κατώφλι της place Blanche αν δεν την είχε αποθανάτισει ο Μαν Ρέυ στην περίφημη φωτογραφία του με όλους τους σουρεαλιστές να την ακούν έκθαμβοι καθώς διαβάζει τα κείμενά της. Και η Πρασινός όμως, όπως και η έννοια του μαύρου χιούμορ, αποτελεί μια διαφεύγουσα αινιγματική μορφή του Σουρεαλισμού, ένα είδος ανεξερεύνητου θησαυροφυλάκιου, από το οποίο μπορεί κανείς να αντλήσει πρισματικές και πολύσημες όψεις σημαντικών στοιχείων/πολιορκητικών κριών της πρωτοπορίας αυτής. Θα προσπαθήσουμε συνεπώς να προσεγγίσουμε το νόημα της αντικειμενικά τυχαίας συνάντησης του μαύρου χιούμορ στα γραπτά της έφηβης Ζιζέλ, έχοντας κατά νου πως τα κείμενά της υπήρξαν ένα είδος φροϋδικού «παυσίπουνου» και ναρκισσιστικής αυτοάμυνας

* Μεταφράστρια και μέλος ΕΕΔΠ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, είναι Πτυχιούχος γαλλικής και ιταλικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ca' Foscari της Βενετίας και Διδάκτωρ Συγκριτικής Γραμματολογίας του ΑΠΘ.

¹ Βλ. συνέντευξη της Ζιζέλ Πρασινός με τη Μαρία Σπυριδοπούλου στις 17/10/1987 στο σπίτι της στο Παρίσι στο Annexe της αδημοσίευτης πτυχιακής εργασίας Maria Spiridopoulou, *Echos surréalistes dans l'œuvre de Gisèle Prassinos*, Université degli Studi di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 1986-87, σ. 145-149. Δημοσιεύτηκε με τίτλο «Une quête de l'identité à travers la Grèce, la France et l'Italie» στο *Δια-Κείμενα*, τχ. 9, Ετήσια Έκδοση Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ., 2007, σ. 13.

ενάντια στην εξωτερική πραγματικότητα των μεγάλων, η απόλυτη εδραίωση της αρχής της ευχαρίστησης ενάντια στην αρχή της εν πολλοίς (οδυνηρής) πραγματικότητας.

ΤΟ ΧΙΟΥΜΟΡ ΚΑΙ Η ΑΛΛΑΓΗ ΤΟΥ ΑΠΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟ ΣΕ ΜΑΥΡΟ

σημάδι της μεγαλύτερης ανυπακοής{...} το μαύρο χιούμορ αντιπαραθέτει μιαν ατμόσφαιρα συναισθηματικής και διανοητικής ανατροπής που κινδυνεύει σοβαρά να απειλήσει την υγεία αυτού που πιστεύει πως μένει όρθιος

Annie Le Brun, *L'humour noir*

Ο Μπρετόν επινοεί τον όρο μαύρο χιούμορ² και τον αναγγέλλει για πρώτη φορά δημόσια στη διάλεξη που έδωσε στις 9 Οκτωβρίου 1937 με τίτλο «De l'humour noir» στην Comédie des Champs-Élysées³. Δεν είναι η πρώτη φορά όμως που τον απασχολεί η αισθητική κατηγορία του χιούμορ ούτε κατέληξε στην ανακήρυξη αυτής της έννοιας, ως μιας από τις σημαντικότερες –ίσως και η τελευταία– εκφάνσεις του σουρεαλισμού έχοντας ακολουθήσει ευθύγραμμη πορεία στη σκέψη του ή έχοντας επινοήσει *in statu nascendi* μιαν ιδέα με την οποία, δύο χρόνια αργότερα, θα διατρέξει 2,5 περίπου αιώνες λογοτεχνικής ιστορίας αρχής γενομένης από τον Σουίφτ και φτάνοντας ως την Πρασινός. Η προϊστορία του προβληματισμού του γύρω από την έννοια του χιούμορ ανέρχεται στα 1916, όταν γνωρίζει τον Ζακ Βασέ, χωρίς τη γνωριμία του οποίου θα είχε γίνει ποιητής, όπως παραδέχεται το 1923⁴. Οι οφειλές του στον Βασέ, ο οποίος του ασκεί κάτι σαν μαγεία, και ο θαυμασμός του στην ανωτερότητα του εκκεντρικού νεαρού ποιητή έχουν βασικό σημείο αναφοράς τους το χιούμορ: «Είναι ακόμη πολύ δύσκολο να ορίσω αυτό που ο Ζακ Βασέ εννοούσε με το ‘umour’ (χωρίς το h) και να δείξω επακριβώς πού βρισκόμαστε σ’ αυτό τον αγώνα που είχε αναλάβει ανάμεσα στην ιδιότητα να συγκινείσαι και σε ορισμένα υψηλά στοιχεία»⁵. Πράγματι, ο Μπρετόν, μολονότι έχουν παρέλθει έξι χρόνια από την αυτοκτονία του αγαπημένου φίλου και μέντορά του, δείχνει να μην έχει καταλάβει τι ακριβώς σήμαινε χιούμορ για τον Βασέ, κάτι που του είχε προσάψει και ο ίδιος σε μία επιστολή του στις 11 Οκτωβρίου 1916: «Ελπίζω να κρατήσει η φιλία μας, μολονότι αντιλαμβάνεσαι μόνο κατά προσέγγιση το umour»⁶. Και παρά το γεγονός πως σε άλλη μεταγενέστερη επιστολή του (18 Αυγούστου 1917) ο Βασέ προσπαθεί να το εξηγήσει στον Μπρετόν όσο μπορεί καλύτερα: «θα είναι χιουμοριστικός αυτός που δεν θα αφήνει ποτέ τον εαυτό του να πιαστεί στην κρυφή πονηριά της ζωής των πάντων, αυτός που νιώθει την οφθαλμαπάτη των παγκοσμίων ομοιοτήτων-συμβόλων»⁷.

Το σίγουρο είναι πάντως πως για τον Μπρετόν η πρακτική του umour (όπως αρέσκεται να το γράφει ο Βασέ) δεν έχει να κάνει με το να είσαι αστείος αλλά με το να διευρύνεις τα όρια της ποίησης: «Θα έρθει ο καιρός, αργότερα, να αντιπαραβάλλουμε το umour με αυτή την ποίηση, που εν ανάγκη είναι χωρίς ποιήματα: την ποίηση όπως την αντιλαμβανόμαστε»⁸. Και μάλλον το χιούμορ έχει να κάνει με το να αναδείξεις τις κρυφές εκείνες ομοιότητες που διέπουν όλα τα στοιχεία, καταργώντας την έννοια της

² Λέει στον πρόλογο της έκδοσης του 1966 της *Ανθολογίας* πως το βιβλίο αυτό σημάδεψε την εποχή του αφού «αρκεί να θυμήσουμε ότι με την εμφάνισή τους οι λέξεις “μαύρο χιούμορ” δεν έβγαζαν νόημα (αν δεν παρέπεμπαν σε μια μορφή αστεϊσμού, ίδιον των “μαύρων”!)» (βλ. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, J. J. Pauvert, 1966, σ. 5). Όσο για το χιούμορ (< αγγλ. humour), αυτό προέρχεται απλά από το λατινικό umor, που σημαίνει υγρό, ζωτικός χυμός..

³ Βλ. σχετικά Christophe Graulle, *André Breton et l'humour noir: une révolte supérieure de l'esprit*, L'Harmattan, 2000, σ. 9.

⁴ André Breton, «La Confession dédaigneuse» στο *Les pas perdus*, Gallimard, 1969, σ. 8.

⁵ Στο ίδιο, σ. 14-15.

⁶ Την επιστολή παραθέτει ο John Matthews στο *André Breton: sketch for an Early Portrait*, John Benjamin Publishing Company, 1986, σ. 65.

⁷ Στο ίδιο.

⁸ André Breton, *ό.π.*, σ. 15.

παραδοσιακής αναλογίας, ανατρέποντας τις παραδεδομένες σχέσεις σημαίνοντος-σημαινόμενου, επαναπροσδιορίζοντας τις σημασίες των λέξεων και απαγκιστρώνοντάς τες από τη φυλακή των λεξικών. Έχει να κάνει μάλλον με όλες εκείνες τις τολμηρές μεταφορές και εικόνες που χαρακτήρισαν την σουρεαλιστική ποίηση, τη δύναμη των οποίων επεξεργάστηκε και ανήγγειλε αργότερα στο *Μανιφέστο* του ο Μπρετόν⁹. Η έννοια όμως του χιούμορ παραμένει ανενεργή στη σκέψη του μέχρι τη δεκαετία του '30, μέχρις ότου δηλαδή εμφανιστούν στα γαλλικά δύο σημαντικά έργα του Χέγκελ και του Φρόντ, που θα πυροδοτήσουν εκ νέου το ενδιαφέρον του και θα τον στρέψουν στην θεωρητική επεξεργασία του. Στο *Σεμινάριο Αισθητικής*, που μεταφράστηκε το 1931, ο Χέγκελ παρουσιάζει τη δυνατότητα σύλληψης ενός χιούμορ που διατηρεί τον υποκειμενικό του χαρακτήρα αλλά επηρεάζεται από το αντικείμενο και την πραγματική του μορφή, πράγμα που τον οδηγεί στη δημιουργία ενός χιούμορ κατά κάποιον τρόπο αντικειμενικού. Μ' αυτό ως όπλο καταφέρεται ενάντια στον υποκειμενισμό της ρομαντικής τέχνης και επηρεάζει ορατά πλέον τον Μπρετόν, ο οποίος αναπαράγει τη σκέψη του το 1932 στο «*Misère de la poésie*»¹⁰. Μάλιστα στη διάλεξή του με θέμα «Η σουρεαλιστική θέση του αντικειμένου», την οποία έδωσε στην Πράγα το 1935, ο Μπρετόν βαπτίζει πλέον το χιούμορ ως αντικειμενικό αναφερόμενος άμεσα στον Χέγκελ: «η μαύρη σφίγγα του *αντικειμενικού χιούμορ* δεν μπορούσε να μη συναντήσει, στο δρόμο που σπιθίζει, στο δρόμο του μέλλοντος, την άσπρη σφίγγα του *αντικειμενικά τυχαίου*»¹¹. Το βιβλίο του Φρόντ το *Ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο* (1905) εμφανίστηκε στα γαλλικά το 1930 και σίγουρα δεν πέρασε απαρατήρητο από τον Μπρετόν¹², ο οποίος όμως έκανε άμεσες αναφορές στο φροϋδικό χιούμορ μόνο το 1939 στην «Εισαγωγή» της *Ανθολογίας*: εκεί παραθέτει ολόκληρο απόσπασμα¹³ και κάνει εκτεταμένη αναφορά στον Φρόντ σε αντίθεση με τον Χέγκελ. Το πέρασμα από το αντικειμενικό χιούμορ στο μαύρο συντελείται συνεπώς χρονικά τη διετία 1935-37¹⁴ και το 1939 κατοχυρώνεται πλέον η διαχρονική αξία του μαύρου χιούμορ μέσα από τη ευρετηρίαση επιλεγμένων και σύντομων έργων διαφόρων Ευρωπαίων συγγραφέων, τους οποίους ο Μπρετόν παρουσιάζει με ευσύνοπτα κριτικά σημειώματα και σχολιασμό της σχέσης τους με το χιούμορ. Φαίνεται πως στην προσπάθειά του να ορίσει το δικό του σουρεαλιστικό χιούμορ, κρατά τον όρο *αντικειμενικά* του Χέγκελ για το *τυχαίο*, για τις «τυχαίες συναντήσεις» και τις «*rétrifiantes coïncidences*» του Λωτρεαμόν, και εστιάζει στο φροϋδικό χιούμορ και στις ιδιότητές του, δανειζόμενος από τον Ουισμάν τον όρο του μαύρου χιούμορ¹⁵. Εξάλλου ποτέ δεν τον απασχόλησε η σκέψη της λογικής συνεπαγωγής

⁹ Βλ. σχετικά τη «γλωσσική θεωρία» του Μπρετόν στο *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, 1981, σ. 46-48.

¹⁰ *Misère de la poésie* στο melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm#par_70.

¹¹ «Position politique du surréalisme (1935): Position surréaliste de l'objet» στο *Préface, Anthologie de l'humour noir*, ό.π., σ. 13.

¹² Είναι αναμφισβήτητο πως ο Μπρετόν ήταν άριστα ενημερωμένος σχετικά με το έργο του Φρόντ και διάβαζε με μεγάλη προσοχή κάθε βιβλίο του που μεταφραζόταν στα γαλλικά αν κρίνουμε από τη σχολαστικού τύπου επισήμανση, την οποία απηύθυνε με επιστολή του το 1932 στο Φρόντ, σχετικά με την παράλειψη του ονόματος του Volkelt (επινοητής της συμβολικής λειτουργίας των ονείρων τον 19^ο αι.) από τη βιβλιογραφία της γαλλικής έκδοσης της *Θεωρίας των ονείρων*. Στην προσπάθειά του να αιτιολογήσει την παράλειψη αυτή, ο Φρόντ του αποστέλλει τρεις επιστολές, οι οποίες παρατίθενται στο André Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, 1955, σ. 173-176.

¹³ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, ό.π., σ. 15.

¹⁴ Το 1935 το ονομάζει αντικειμενικό ενώ το 1937 δίνει διάλεξη για το μαύρο χιούμορ! Στο ενδιαφέρον βιβλίο της για το αντικειμενικό χιούμορ, η Colombet δεν ξεχωρίζει χρονικά την επινόηση του αντικειμενικού από το μαύρο χιούμορ, θεωρώντας κατά κάποιο τρόπο ισοδύναμα. Μάλιστα στις θεωρητικές οφειλές του Μπρετόν στον Χέγκελ και στον Μπρετόν προσθέτει τον Μαρξ, τον Ένγκελς, τον Μπωντλαίρ αλλά και τον Ρεμπώ. Βλ. σχετικά Marie J.A. Colombet, *L'humour objectif*, Ed. Publibook, 2008, σ. 15-16.

¹⁵ Βλ. *Anthologie*, ό.π., σ. 189.

των ιδεών του και μιας αλληλένδετης σύνδεσής τους: «Χωρίς καμία προσποίηση, μπορώ να πω πως ποτέ δεν με ένοιαξε να είμαι συνεπής με τον εαυτό μου»¹⁶.

Έχει όμως στ' αλήθεια σχέση το μαύρο χιούμορ με τη θεωρία του Φρόντντ έτσι ώστε να μπορούμε να ανιχνεύσουμε κάποια κοινά στοιχεία; Το φροϋδικό χιούμορ αποτελεί μια ιδιαίτερη μορφή του κωμικού που διαθέτει κάτι *απελευθερωτικό, μεγαλειώδες και ανυψωτικό*¹⁷ και δίνει τη δυνατότητα στο εγώ να το στρέψει στο ίδιο του το πρόσωπο και να γίνει συγχρόνως θεατής και πρωταγωνιστής, να συμπεριφερθεί στον εαυτό του ως παιδί και ταυτόχρονα να παίζει απέναντι σ' αυτό το παιδί το ρόλο του ενήλικα¹⁸. Για τον Μπρετόν το χιούμορ είναι «μια αξία όχι μόνο *ανυψωτική* ανάμεσα σε όλες αλλά και ικανή να τις υποτάξει όλες»¹⁹: παρατηρούμε πως πρόκειται για τον ίδιο φροϋδικό χαρακτηρισμό, παρά το γενικόλογό και αόριστο ορισμό του χιούμορ. Μάλιστα ο Μπρετόν επισφραγίζει την ακαθοριστία της έννοιας συμπληρώνοντας πως «μας διαφεύγει και θα μας διαφεύγει αναμφίβολα για πολύ καιρό ένας ολικός προσδιορισμός του»²⁰. Παραδεχόμενος συνεπώς τη δυσκολία να δώσει τις ακριβείς συντεταγμένες της έννοιας, (την οποία ωστόσο προβάλλει ως καθολική αξία αυθαιρετώντας απόλυτα στην επιλογή των διαφόρων εκφάνσεων της μέσα από τους συγγραφείς της *Ανθολογίας* του), ο Μπρετόν επιδιώκει να καταγράψει τα στοιχεία που περιορίζουν το μαύρο χιούμορ και το εμποδίζουν να αναδυθεί. Ένα από αυτά είναι «το αστείο χωρίς σοβαρότητα»²¹: το χιούμορ δηλαδή όχι μόνο δεν αποκλείει το στοιχείο της σοβαρότητας αλλά είναι άμεσα συνυφασμένο με αυτό, δεν πρόκειται για κάτι ελαφρύ και ανόητο, πράγμα που παραπέμπει άμεσα στη φροϋδική σχέση χιούμορ και μελαγχολίας, στο τραγικό συναίσθημα της ζωής που κρύβεται πίσω από την απόσταση του χιουμορίστα και μετουσιώνει την οδυνηρή διάθεση και το δυσάρεστο συναίσθημα σε πηγή ευχαρίστησης. Η χιουμοριστική στάση, λέει ο Φρόντντ, είναι η άρνηση να παραδοθείς στην οδύνη²² και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ίταλο Καλβίνο μιλώντας για την αξία της ελαφρότητας στη λογοτεχνία «το χιούμορ είναι το κωμικό που έχασε τη σωματική του βαρύτητα (τη διάσταση εκείνη της ανθρώπινης σαρκικότητας που κατέστησε σπουδαίους τον Βοκάκιο και τον Ραμπλαί) και αμφισβητεί το εγώ, τον κόσμο και όλο το πλέγμα των σχέσεών τους»²³. Ο Καλβίνο εξηγεί εξάιρετα γιατί το χιούμορ, παρόλο που μοιάζει αβαρές και ελαφρύ, είναι ακριβώς τα αντίθετο, διακρίνεται από μια αβαρή βαρύτητα. Τέλος, για τον Μπρετόν το μαύρο χιούμορ είναι ο «θανάσιμος εχθρός της συναισθηματικότητας»²⁴: μήπως όμως το χιούμορ δεν είναι για τον Φρόντντ ένα μέσο για την επίτευξη της

¹⁶ «La Confession dédaigneuse», *ό.π.*, σ. 10.

¹⁷ Έτσι ακριβώς το χαρακτηρίζει ο Φρόντντ, θεωρώντας μάλιστα το μεγαλειώδες, που συσχετίζεται άμεσα με το θρίαμβο του ναρκισσισμού, και το ανυψωτικό είναι χαρακτηριστικά τα οποία δε διαθέτει ούτε το ευφυολόγημα ούτε το κωμικό αλλά μόνο το χιούμορ (η υπογράμμιση στο κείμενο είναι δική μας). Βλ. σχετικά Sigmund Freud, *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο, Το χιούμορ*, Πλέθρον, 2009, σ. 311.

¹⁸ S. Freud, *ό.π.*, σ. 313. Το παιδί-ενήλικας, ο αφηγητής-πρωταγωνιστής, που με τη χιουμοριστική του στάση στραμμένη στο ίδιο του το πρόσωπο «αμύνεται έναντι της πιθανής οδύνης», μας φέρνουν στο νου την μορφή της κατ' εξοχήν γυναίκας-παιδιού του σουρεαλισμού, τη Ζιζέλ Πρασινός που πιθανότατα ενσαρκώνει με τα κείμενά της, όπως θα δούμε, με τον εναργέστερο τρόπο τη θεωρία του Φρόντντ, αμυνόμενη χιουμοριστικά έναντι της πραγματικότητας των μεγάλων και της επικινδυνότητάς της. Εκτός του μαύρου χιούμορ λοιπόν, μπορεί κάλλιστα να ανιχνευτεί η επίδραση της θεωρίας του Φρόντντ και στην επινόηση του σουρεαλιστικού μύθου της γυναίκας-παιδιού και να εμπλουτιστεί έτσι το ενδιαφέρον άρθρο του Gérard Legrand, το οποίο δεν αναφέρεται καθόλου στον Φρόντντ και ελάχιστα στην Πρασινός. Βλ. Σχετικά, «A propos de la femme-enfant: contribution à une typologie de la femme surréaliste», *Obliques*, no. 14-15, 1977, σ. 9-12.

¹⁹ André Breton, *Anthologie*, *ό.π.*, σ. 10.

²⁰ Στο ίδιο.

²¹ André Breton, *ό.π.*, σ. 16.

²² Sigmund Freud, *ό.π.*, σ. 312.

²³ Ίταλο Καλβίνο, *Έξι προτάσεις για την επόμενη χιλιετία* (εισ., μτφ., επίμ. Μαρία Σπυριδοπούλου), Αλεξάνδρεια, 1995, σ. 51.

²⁴ André Breton, *ό.π.*, σ. 16.

ευχαρίστησης, μια «εξοικονομημένη συναισθηματική δαπάνη», όπου ενώ υπάρχει ένα δυσάρεστο συναίσθημα, αυτό εξοικονομείται, καταπνίγεται τρόπον τινά και μετατρέπεται σε χιούμορ αντισταθμίζοντας έτσι την πραγματικότητα; Αν λοιπόν το φροϋδικό χιούμορ δεν επιτρέπει την άμεση έκφραση συναισθημάτων και ο εξ αντιθέτου ορισμός του μαύρου χιούμορ δίνεται ως μια κατάσταση απουσίας οποιουδήποτε συναισθήματος, ένα είδος αποστασιοποίησης και ψυχρότητας, τότε είναι ολοφάνερη πλέον η επίδραση του Φρόντ στο χαρακτηρισμό που δίνει ο Μπρετόν στο μαύρο χιούμορ.

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΠΡΑΣΙΝΟΣ ΣΤΗΝ ΟΜΑΔΑ ΤΩΝ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ

Ζιζέλ Πρασινός, *όνειρο της Κίνας, της Γαλλίας, της γειτονιάς της {...}*
Γράφει όπως ποτέ δεν της είπαν να γράψει.
Πωλ Ελύάρ, Επίμετρο στη *Μανιακή Φωτιά* της Ζ. Πρασινός (1935)

Η ιστορία του σουρεαλισμού έχει καταγραφεί και έχει περάσει στη «συλλογική μνήμη» των ερευνητών (τουλάχιστον ως τη δεκαετία του '90) ως μια ακραφνώς αντρική υπόθεση, αν λάβουμε υπόψη μας ότι ως το 1935 ονόματα γυναικών συγγραφέων και καλλιτεχνίδων δεν εμφανίζονται σε εκθέσεις, ομαδικές εκδόσεις ή διακηρύξεις²⁵. Εξάλλου, κατά τη διάρκεια της πιο ανθηρής, δυναμικής και ανοδικής πορείας του κινήματος, την περίοδο δηλαδή 1924-1933, ούτε μία γυναίκα δεν παρουσιάζεται ως επίσημο μέλος της ομάδας των Σουρεαλιστών, ενώ ανατρέχοντας στα ονόματα που συμμετέχουν στο περιοδικό *Σουρεαλιστική Επανάσταση* (1924-29) εντοπίζουμε μόνο την καλλιτέχνη Βαλεντίν Πενρούζ στο δωδέκατο και τελευταίο τεύχος, το οποίο αναφέρει τη σύντομη απάντησή της στην έρευνα για τον έρωτα²⁶. Και στο επόμενο περιοδικό όμως, ο *Σουρεαλισμός στην Υπηρεσία της Επανάστασης* (1930-33) μόνο μία φορά κάνουν την εμφάνισή τους τρεις καλλιτέχνιδες (Βαλεντίν Ουγκώ, Γκαλά Ελύάρ και Μαρί-Μπερτ Ερνστ), από τις οποίες οι δύο ήταν σύζυγοι μελών της ομάδας ενώ και οι τρεις παρουσιάζουν καλλιτεχνικό και όχι συγγραφικό έργο²⁷.

Στο σημείο αυτό εύλογα δημιουργείται το ερώτημα τι συνέβη γύρω στο 1935 –την ίδια χρονιά που η Πρασινός δημοσιεύει, δεκαπεντάχρονη ακόμη, το πρώτο της κείμενο *Sauterelle arthritique*, με πρόλογο του Πωλ Ελύάρ– και οι Σουρεαλιστές γίνονται πιο δεκτικοί στην έλευση «νέου αίματος» και δη γυναικείου στην ομάδα τους; Και γιατί η

²⁵ Όσο για τις ομαδικές πολιτικές δηλώσεις και διακηρύξεις, βρίσκουμε τα πρώτα γυναικεία ονόματα που παρατίθενται σε ισότιμη βάση δίπλα στους άντρες σουρεαλιστές μόλις το 1934 (τα κείμενα-διακηρύξεις της σουρεαλιστικής περιόδου 1924-1939 τα έχει συμπεριλάβει στο βιβλίο του *Η ιστορία του σουρεαλισμού* ο Μωρίς Ναντώ: βλ. σχετικά Maurice Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo*, Mondadori, 1980, σ. 181-435): α) στο πολιτικό κείμενο «Κάλεσμα στη μάχη» της 6^{ης} Φεβρουαρίου, οι σουρεαλιστές προωθούν την εργατική ενότητα ενάντια στην απειλή του φασισμού και συνυπογράφουν μαζί με τις Βαλεντίν Ουγκώ και Ντόρα Μάαρ (Nadeau, *ό.π.*, σ. 337-340) και β) στο κείμενο διαμαρτυρία ενάντια στην απέλαση του Τρότσκι από το γαλλικό έδαφος («Ο πλανήτης χωρίς βίβλους») το οποίο συνυπογράφει και η Βαλεντίν Ουγκώ (Nadeau, *ό.π.*, σ. 341-342). Η Suleiman εστιάζει στις ομαδικές δηλώσεις που συνδέονται με τη σουρεαλιστική θεωρία και αναφέρει πως η πρώτη είναι αυτή με τον τίτλο «Την εποχή που είχαν δικίο οι σουρεαλιστές» του 1935, που περιέχει τις υπογραφές τριών γυναικών: των Μερé Όπενχαιμ, Ντόρα Μάαρ και Μαρί-Λουίζ Μαγιού (βλ. Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1990, σ. 30). Για τους Σουρεαλιστές όμως εξίσου σημαίνουσα είναι και η πολιτική δράση και στράτευση, εξ ου και οι πολλές πολιτικές δηλώσεις/κάλεσματα/διαμαρτυρίες της ομάδας απέναντι σε πολιτικά ζητήματα που ανέκυπταν συνεχώς. Γι' αυτό, αν μαζί με την επίσημη ομάδα των Σουρεαλιστών συνυπέγραψαν και ορισμένες γυναίκες, δεν είναι κατανοητό γιατί αυτό δε θα πρέπει ληφθεί υπόψη ή να θεωρηθεί λιγότερο σημαντικό. Επιπροσθέτως, σημαντικό είναι και το κείμενο της Κλωντ Καάν «Η ποίηση διατηρεί το μυστικό της» (1934), το οποίο προοριζόταν για συλλογική χρήση και στο οποίο η καλλιτέχνη μιλά για την άμεση και έμμεση δράση της ποίησης με αφορμή το διαχωρισμό του Τζαρά σε φανερό και λανθάνον περιεχόμενο ενός ποιήματος (Nadeau, *ό.π.*, σ. 342-348).

²⁶ Nadeau, *ό.π.*, σ. 442-443. Μπορεί κανείς πλέον να ξεφυλλίσει και το ψηφιοποιημένο περιοδικό στο http://melusine.univ-paris3.fr/Revolution_surrealiste/Revol_surr_index.htm

²⁷ Στο ίδιο, σ. 444.

πολυπληθής παρουσία και πολυσχιδής δραστηριότητα των γυναικών στο εσωτερικό αυτής της πρωτοπορίας²⁸ δεν έχει προβληθεί επαρκώς ως τη δεκαετία του '90, με αποτέλεσμα να αγνοείται από την κριτική, τους ιστορικούς και το ευρύτερο αναγνωστικό κοινό; Προσπαθώντας να ρίξουμε λίγο φως σε κάποιες γκρίζες περιοχές του Σουρεαλισμού, ίσως μπορέσουμε να σκιαγραφήσουμε καλύτερα την ιδιαίτερη, ιστορική θα έλεγα, θέση της Πρασινός στην *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ*. Η αποχώρηση του Αραγκόν το 1932 από την ομάδα –σημαντική απώλεια για τους σουρεαλιστές– και η αυτοκτονία το 1935 του Ρενέ Κρεβέλ, ιδρυτικού μέλους της πρωτοπορίας σηματοδοτούν τη φθίνουσα εξέλιξη και καθοδική από άποψη ορμής και ιδεών πορεία του σουρεαλισμού. Έτσι, η εμφάνιση στο σουρεαλιστικό προσκήνιο νεαρών γυναικών, γεννημένων μεταξύ του 1910 και 1920 (όπως η Πρασινός), τροφοδοτεί με νέα «μυθολογήματα»²⁹ τις σουρεαλιστικές θεωρίες και τονώνει την αδυνατισμένη αυτοματική σκευή και παραγωγή δημιουργώντας ένα δεύτερο κύμα αναζωογόνησης της ήδη κουρασμένης πρωτοπορίας. Οι νέες συγγραφείς και καλλιτέχνιδες, μολονότι απαραίτητες στην ομάδα των Σουρεαλιστών, θα διαδραματίσουν εντέλει δευτερεύοντα ρόλο στην ιστορία της πρωτοπορίας και θα περιθωριοποιηθούν διπλά: αφενός λόγω της νεαρής τους ηλικίας και αφετέρου λόγω της «χειραγώγησής» τους από τους άντρες Σουρεαλιστές, οι οποίοι εστίασαν αποκλειστικά στη χρησιμοποίησή τους για τους σκοπούς της σουρεαλιστικής επανάστασης και των ιδεών της, παραβλέποντας έτσι τα ξεχωριστά υφολογικά τους χαρακτηριστικά και τις ιδιαίτερες καλλιτεχνικές τους δημιουργίες. Ένα είδος ομογενοποίησης και αφομοίωσης στο βωμό των επιταγών του «πάπα» του σουρεαλισμού, του Μπρετόν και της ομάδας του, οι οποίοι δεν εξέλαβαν ποτέ ως ικανό και αναγκαίο δημιουργικό τμήμα του σουρεαλισμού τις γυναίκες, εγκλωβίζοντάς τες στην «περίοπτη» θέση της μούσας, της συζύγου, της ερωμένης. Χρειάζεται να πούμε πως η πρώτη ιστορία του σουρεαλισμού, του κατ' εξοχήν ιστορικού της πρωτοπορίας Μωρίς Ναντώ, δεν αναφέρεται καθόλου σ' αυτές και δεν τους αφιερώνει ούτε μία παράγραφο, πράγμα που αναπόφευκτα, νομίζω, επηρέασε τους μεταγενέστερους κριτικούς, οι οποίοι θεώρησαν πως σουρεαλιστές ήταν εκείνοι των οποίων τα ονόματα αναγράφονταν στις ομαδικές διακηρύξεις και στις επίσημες έρευνες και κείμενα της ομάδας;

Είναι συνεπώς εξέχουσας σημασίας το γεγονός ότι στο corpus των κειμένων που ετοίμασε ο Μπρετόν για την αρχική έκδοση³⁰ της *Ανθολογίας του Μαύρου Χιούμορ*, ανάμεσα σε 42 ονόματα, ξεχωρίζει η Ζιζέλ Πρασινός ως η μόνη γυναίκα³¹, ενώ στην οριστική έκδοση με τους 45 συγγραφείς μοιράζεται αυτή την ξεχωριστή τιμή μαζί με τη

²⁸ Βλ. σχετικά Georgiana Colville, *Scandaleusement d'elles*, Jean-Michel Place, 1998, όπου παρουσιάζονται οι καλλιτεχνικές δημιουργίες και τα κείμενα γυναικών που αποτέλεσαν ενεργό τμήμα της πρωτοπορίας και συνέβαλαν στη δημιουργία του μύθου της γυναίκας.

²⁹ Δανείζομαι τον όρο από τον G. Legrand, ο οποίος τον αναφέρει μιλώντας για τη γυναίκα-παιδί (ό.π., σ. 9).

³⁰ Η αρχική έκδοση ήταν έτοιμη το 1939-40 αλλά απαγορεύτηκε από το καθεστώς Βισύ και έτσι ουσιαστικά η *Ανθολογία* τυπώθηκε το 1947 και οριστικοποιήθηκε το 1966 στον εκδότη Jean-Jacques Pauvert. Στην οριστική έκδοση έχει συμπεριληφθεί τα ονόματα της Λεονόρ Κάρινκτον, της Ζιζέλ Πρασινός, του Ζαν Φερού και του Ζαν-Πιερ Ντυπρέ.

³¹ Σύμφωνα με τη Suleiman η μόνη γυναίκα στην αρχική έκδοσή της *Ανθολογίας* του 1939 ήταν η Λεονόρ Κάρινκτον (ό.π., σ. 211 σημ. 28), ενώ, σύμφωνα με την Αννί Ρισάρ είναι η Ζιζέλ Πρασινός: «Ο Αντρέ Μπρετόν ενθρονίζει έτσι τη Ζιζέλ Πρασινός στην πρώτη έκδοση της *Ανθολογίας* του μαύρου χιούμορ όπου είναι η μόνη συγγραφέας» (Annie Richard, «L'allégorie de la femme-enfant alias Gisèle Prassinos comme aporie de genre dans le surréalisme» στο Guillaume Bridet et Anne Tomiche, *Genres et avant-gardes*, L'Harmattan, 2012, σ. 147). Η Ρισάρ όμως, πέραν του ότι έχει ασχοληθεί με την Πρασινός εδώ και μία εικοσαετία και είναι η βασική μελετήτριά της στη Γαλλία, υπήρξε και προσωπική της φίλη και ασχολήθηκε με το αρχείο της. Εξάλλου, πρέπει να έχουμε κατά νου πως το 1939 είναι και η χρονιά που η Πρασινός εξέδωσε το τελευταίο της αυτοματικό κείμενο και αποτελεί την κορύφωση της δόξας της οποίας έχαιρε στην ομάδα των Σουρεαλιστών αρχής γενομένης από το 1934. Θα ήταν συνεπώς παράλογο να μην έχει συμπεριληφθεί η Πρασινός στην *Ανθολογία* αλλά η κατά 3 χρόνια μεγαλύτερή της Αγγλίδα Κάρινκτον, η οποία σίγουρα δεν «εξυπηρετούσε» το μύθο της γυναίκας-παιδιού.

Λεονόρ Κάρινκτον. Η ιστορική θέση της όμως στο σουρεαλισμό τεκμαίρεται επιπροσθέτως αν συνυπολογίσουμε πως είναι η πιο νεαρή απ' όλες τις γυναίκες που πλαισίωσαν την ομάδα, η μόνη στην οποία έγινε η τιμή να τυπώσει για πρώτη φορά και μάλιστα σε ηλικία μόλις 15 χρόνων κείμενό της και, τέλος, από τις λίγες, ελάχιστες θα έλεγα, σουρεαλίστριες που δεν ήταν ξένη (όσο παράδοξο κι αν ακούγεται αφού ο πατέρας της ήταν Έλληνας και η μητέρα της Ιταλίδα) και τα γαλλικά ήταν η «μητρική» της γλώσσα. Οι περισσότερες από τις σουρεαλίστριες δεν είναι Γαλλίδες³² ενώ η μικρή γαλλόφωνη³³ Ζιζέλ, που στην πραγματικότητα δεν μιλά άλλη γλώσσα εκτός από τα γαλλικά, έχει το εκδοτικό προβάδισμα απέναντι σε πολλές άλλες συγγραφείς που είδαν τα έργα τους να μεταφράζονται τις τελευταίες δεκαετίες στη Γαλλία, ενώ επιβεβαιώνει το μύθο της αυτόματης γραφής τη στιγμή ακριβώς που ο αυτοματισμός ήταν σε κρίση³⁴. Η εκδοτική αυτή υπεροχή διαφαίνεται και από το γεγονός πως είναι η μόνη συγγραφέας της οποίας τρία βιβλία (*Sauterelle arthritique*, *Quand le bruit travaille*, *Sondue*) έχει συμπεριλάβει ο Ναντώ στο «Σχεδιάσμα μη συστηματικής βιβλιογραφίας» του, η οποία αποτελείται, όπως διευκρινίζει, από έργα που διαπνέονται από το πνεύμα του σουρεαλισμού και παρατίθεται ως παράρτημα στο τέλος της *Ιστορίας* του.

Η μοναδικότητα όμως της Πρασινός συνάγεται και από τον τρόπο με τον οποίο την παρουσιάζει ο Μπρετόν στο κριτικό σημείωμα που προτάσσει πριν από το έργο κάθε συγγραφέα στην *Ανθολογία* του. Μέσα σε μιάμιση περίπου σελίδα συνθέτει έναν αζεπέραστο ύμνο στο πρόσωπό της, της πλέκει ένα εγκώμιο γεμάτο αναφορές από τις τέχνες και τη λογοτεχνία, το οποίο δεν επιδέχεται καμία σύγκριση με τον εξίσου εκθειαστικό αλλά φτωχό σε αναφορές σχολιασμό που κάνει στη Λεονόρ Κάρινκτον³⁵. Η Πρασινός είναι το έργο που ο Νταλί ονόμασε *Αυτοκρατορικό μνημείο στη γυναίκα-παιδί* (1929)³⁶, η *Νεαρή χίμαιρα* του Ερνστ (1920), η μυστηριώδης, διφορούμενη (και ερωτική, θα προσέθετα) νεαρή μαθήτρια που ταυτίστηκε με τη μούσα της «Αυτόματης Γραφής» και κοσμεί το εξωφύλλο της *Σουρεαλιστικής Επανάστασης*³⁷. Ήταν δεκατετράχρονη «όταν μας δόθηκε η ευκαιρία να την ακούσουμε για πρώτη φορά»³⁸ λέει ο Μπρετόν, ο οποίος τη συνδέει άμεσα με τη συνομήλική της Ιουλιέττα³⁹, ενδυναμώνοντας την ερωτική αλλά και συγχρόνως αθώα εικόνα της, που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το μύθο της γυναίκας-παιδιού στο σουρεαλισμό. Δεν τελειώνει όμως εδώ ο εκθειασμός και οι ταυτίσεις της Πρασινός με λογοτεχνικά πρόσωπα. Είναι επίσης η βασίλισσα Μαμπ, η πνευματική μητέρα όλων των νεραϊδών, που «ρόλος της είναι να μπαίνει στις μύτες των

³² Η Λεονόρ Κάρινκτον, η Αιλήν Αγκάρ και η Κολκούν είναι Αγγλίδες, η Όπενχαιμ είναι Ελβετίδα, η Τζόυς Μάνσουρ Αιγύπτια, η Λεονόρ Φίνι Αργεντινοϊταλίδα, η Νέλλυ Καπλάν Αργεντινή, η Ρεμέντιος Βάρο Ισπανίδα, η Τογιέν Τσέχα, η Ούνικα Ζουρν Γερμανίδα.

³³ Είναι στ' αλήθεια γαλλόφωνη ενώ δεν ήξερε άλλη γλώσσα; Με μια μητρική γλώσσα εξορισμένη για πάντα λόγω του πρόωγου θανάτου της Ιταλίδας μητέρας της και μια πατρική αποκλεισμένη από το σπίτι στο Παρίσι με σκοπό την άριστη ενσωμάτωσή της στη γαλλική κοινωνία; Την ελληνική γλώσσα του πατέρα θα την αναζητήσει στη συνέχεια και θα τη συναντήσει όταν θα μεταφράσει από κοινού με το σύζυγό της Πέτρο Φρυδά τα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη στα γαλλικά.

³⁴ Λέει χαρακτηριστικά ο Μπρετόν το 1933 στο τχ. 3-4 του περιοδικού *Minotaure*: «Η ιστορία της αυτόματης γραφής στο σουρεαλισμό είναι, δεν φοβάμαι να το πω, μια ιστορία συνεχούς κακοτυχίας» («Message automatique», *Point de jour*, Gallimard, 1970, σ. 165). Και η Πρασινός, αναφερόμενη στην αυτόματη γραφή, διαβεβαιώνει με σκεπτικισμό: «Ενσάρκωνα τη θεωρία τους» (βλ. Annie Richard, *Le monde suspendu de Gisèle Prassinos*, H. B. Editions, 1997, σ. 26).

³⁵ Στην παρουσίαση της Κάρινκτον εστιάζει κυρίως στην εντυπωσιακή ομορφιά της και την παρομοιάζει με τη Μάγισσα του Μισελέ. Εξάλλου το 1939, η Κάρινκτον είχε δημοσιεύσει μόνο την *Οβάλ γυναίκα*.

³⁶ Βασικό έργο του amour sublime! Υπάρχει κι ένα ακόμη έργο του Νταλί με τίτλο «Μνήμη της γυναίκας-παιδιού» του 1932.

³⁷ *La Revolution surréaliste*, no. 9-10, 1 Οκτ. 1927, Εξώφυλλο: Κορίτσι καθισμένο σε θρανίο: «Η αυτόματη γραφή».

³⁸ André Breton, *Anthologie*, ό.π., σ. 431.

³⁹ Βλ. 1^η πράξη 3^η σκηνή του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, όπου η παραμάνα λέει πως σε δύο βδομάδες και κάτι η Ιουλιέττα θα κλείσει τα δεκατέσσερα.

ανθρώπων όταν κοιμούνται» και να τις γαργαλάει δημιουργώντας τους ερωτικές φαντασίες, πλέκοντας σαν την αράχνη έναν ψευδαισθητικό ιστό γύρω από τα θύματά της⁴⁰. Με το χαρακτηρισμό του Μπρετόν, η αισθητική του μικροσκοπικού και του ανάλαφρου της κέλτικης Μάμπ (την άμαξά της, που είναι από φουντουκότσουφλο, μας λέει ο Σαίξπηρ τη «σέρνει ένα ζεύγος απειροελάχιστων ατόμων») διαπερνά και τη μικρή Ζιζέλ, υποδηλώνοντας πως με την ανήλικη και χωρίς ηλικία παρουσία της κεντρίζει την ερωτική φαντασία των Σουρεαλιστών και υφαίνει στο μυαλό τους εικόνες και συνειρμούς πρωτόγνωρους. Η Πρασινός με τις παράδοξες, διαστρεφικές εικόνες της εντυπωσιάζει σε τέτοιο βαθμό που κάνει τα «παράξενα σώματα» του «ηθικού αεροδυναμισμού» του Σαλβαντόρ Νταλί να ωχριούν μπροστά της. Η εντυπωσιακή «μικρή γριά», λέει χαρακτηριστικά ο Μπρετόν, «θα περάσει ένα άσχημο τέταρτο της ώρας», υποδηλώνοντας πως δεν θα αντέξει στη σύγκριση με το αυτοματικό κείμενο της Πρασινός, το οποίο παραθέτει ευθύς αμέσως και το οποίο βρήθει από διαμελισμένα μέλη και αναδεικνύει μια χαριτωμένη, μακάβρια παιδική φαντασία. Και κλείνει το σχολιασμό του με ιδιαίτερα σημαίνοντα και λακωνικό τρόπο, που φανερώνει όμως την ανωτερότητα των εικόνων και του μαύρου χιούμορ της Πρασινός: «όμως το ύφος της Ζιζέλ Πρασινός είναι μοναδικό: όλοι οι ποιητές το ζηλεύουν»⁴¹, ακόμη και ο Σουίφτ χαμηλώνει τα μάτια, ακόμη και ο μαρκήσιος ντε Σαντ υποκλίνεται εμπρός της.

ΤΑ ΑΥΤΟΜΑΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΧΙΟΥΜΟΡ² ΤΗΣ ΕΦΗΒΗΣ ΖΙΖΕΛ ΠΡΑΣΙΝΟΣ

Ηθική της διάσπασης, της κατάργησης, της άρνησης, της εξέγερσης,
ηθική των παιδιών...
Πωλ Ελύαρ, Πρόλογος στο *Αρθρική Ακρίδα* της Ζ. Πρασινός, 1934

Το μαύρο χιούμορ θα μπορούσε να οριστεί απλά ως το γέλιο του τραγικού, η ένωση των αντιθέτων, η μετατροπή του τραγικού σε κωμικό που δίνει πλήρη, ακραία ελευθερία στο υποκείμενο ενώ μεταμορφώνει το λιγότερο αποδεκτό γεγονός σε αθώο ψυχαγωγικό παιχνίδι. Θα μπορούσαμε επίσης να πούμε –φροϋδικά– πως αντιστρέφει τα τραύματα της εξωτερικής πραγματικότητας μετατρέποντάς τα σε στοιχεία ευχαρίστησης, πως δεν λύνει απλά τις αντιφάσεις και τις αντιθέσεις αλλά τις καταργεί ανατρέποντας το αναμενόμενο. Για τον Graulle, σημαντικό στοιχείο του είναι η ύπαρξη του τυχαίου που λειτουργεί ως μια νέα οργανωτική αρχή του κόσμου και μπορεί να αιτιολογήσει τη διάχυση/εξαφάνιση του νοήματος αλλά και την ευχαρίστηση που νιώθει κανείς βλέποντας αυτήν την εξαφάνιση⁴². Στην προσπάθειά της να ορίσει τις ιδιότητες του χιούμορ των σουρεαλιστών, η Martine Antle μιλά για αισθητική του απροσδόκητου, της έκπληξης, της αποξένωσης και του ανοίκειου, για αμφισβήτηση της κοινής λογικής, για μετατόπιση σημασιών, για κειμενική μήτρα που φτιάχνει αινιγματικά αντικείμενα και δημιουργεί μιαν ανομοιογενή και ασυνεχή δομή στο έργο, ή ακόμη και για συνεχές πέρασμα από ένα σύστημα σημείων σε άλλο⁴³. Στο τέλος όμως υποστηρίζει ότι το χαρακτηρίζει η αισθητική της αρνητικότητας και ότι ξεφεύγει από κάθε ορισμό. Με το μοντέρνο χιούμορ από την άλλη «το υποκείμενο διατηρεί απόσταση από το κυριολεκτικό εκφώνημα αφού το σημαινόμενο διασπάται σε κυριολεκτικό και λανθάνον, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους μ' έναν εξαιρετικά διφορούμενο δεσμό: «[...] το χιούμορ κλυδωνίζει την πραγματικότητα και θεσπίζει μιαν ερμηνευτική αβεβαιότητα»⁴⁴. Σε τι όμως διαφέρει το μαύρο χιούμορ από το χιούμορ ή μήπως είναι απλά ένα υποείδος του; Και άραγε φτάνει η σύζευξη κατήφειας και ευθυμίας που χαρακτηρίζει παραδοσιακά το χιούμορ⁴⁵ για να το διαφοροποιήσει από το μαύρο χιούμορ; Το γεγονός πως, σε αντίθεση

⁴⁰ Βλ. σχετικά 1^η πράξη 4^η σκηνή.

⁴¹ André Breton, *ό.π.*, σ. 432.

⁴² Christophe Graulle, *ό.π.*, σ. 16.

⁴³ Martine Antle, «Amour et humour surréalistes: parcours et traverses», *Mélusine* n°X, *Amour-Humour*, 1988, L'Age d'Homme, σ. 23-24.

⁴⁴ Frank Evrard, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996, σ. 38.

⁴⁵ Σχετικά με την ψυχαναλυτική θεωρία βλ. Robert Escarpit, *L'humour*, PUF, «Que sais-je?».

με την ειρωνεία που ντύνεται με το σχήμα λόγου της αντίφρασης, το χιούμορ –διαφεύγον ως προς τη μορφή και ως προς το περιεχόμενο– δεν χαρακτηρίζεται από κανένα συγκεκριμένο ρητορικό τρόπο το καθιστά «ένα φαινόμενο δύσκολα εντοπίσιμο και προσδιορίσιμο μέσα σ' ένα λογοτεχνικό έργο»⁴⁶. Θα μπορούσαμε συνεπώς να πούμε πως κοινή συνισταμένη και σημείο συνάντησης του μαύρου και του μοντέρνου χιούμορ είναι η ακαθοριστία, η οργάνωση μιας διαφορετικής χρήσης του λόγου, το διαφορούμενο, και ίσως το άπιαστο-διαφεύγον νόημα, το μη αποφασίσιμο.

Στα αυτοματικά κείμενα που έγραψε η Πρασινός την περίοδο 1934-1939⁴⁷, πίσω από την απρόσκοπτη, ονειρική ροή του λόγου και τις παράξενες, ετερόκλητες εικόνες, κρύβεται μια τραγική φαντασία που ξέρει να αναμειγνύει με θαυμαστό τρόπο το χιούμορ, τη δηκτικότητα και τον (αυτο)σαρκασμό, την κριτική στις παραδεδομένες αλήθειες. Μέσα από σκληρές, μακάβριες εικόνες προβάλλει έτσι η δυνατότητα μιας άλλης πραγματικότητας, αυθαίρετης, παράλογης, αντίστροφης, που καταργεί κάθε έννοια του χώρου, του χρόνου, του αιτιατού, και αποδεσμεύει τα όρια της σκέψης, δημιουργώντας έναν άλλο κόσμο, όπου όλα είναι εφικτά και αληθινά, «ανθρώπινα». Έτσι ένας άντρας μπορεί να ζει στον ουρανό μαζί με τα τέσσερα παιδιά του, εκ των οποίων το πρώτο να είναι «κάτι σαν τυφλοπόντικας με κοντό τρίχωμα και αυτιά κομμένα που εξαφανίζονταν όταν πλησίαζε ο χειμώνας» (*Θυγατρική Αφοσίωση*). Μικρά λουλούδια μπορούν να κολυμπούν μέσα στο αίμα των ηττημένων και να ανοίγουν με το άγγιγμα του φρέσκου υγρού που τρέχει κάνοντας το χορτάρι να γέρνει (*Μάχη του Φοντενουά*). Το μακάβριο συνομιλεί με το καθημερινό, το οικείο με το τρομακτικό, το κωμικό συχνά με το τερατώδες, με μια εκρηκτική, αέναη εναλλαγή φρίκης και παιχνιδιού, που εικονοποιείται μέσα από έναν λόγο λιτό, χωρίς εντυπωσιασμούς, θεαματικότητες ή μελοδραματισμούς. Μια γυναίκα μπορεί να κυνηγάει έναν σκύλο, σέρνοντας τις χωρίς πόδια γάμπες της, που είναι καλυμμένες με μαύρο βελούδο, ενώ ο σκύλος μπορεί να έχει στο στόμα του ένα φύλο αγριοκερασιάς από το οποίο κρέμονται δυο κομμάτια ματωμένης σάρκας, φρεσκοκομμένα (*Σοντού*).

Όλα τα σύντομα κείμενα της Πρασινός έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: αρχίζουν με μια απρόσμενη, παράλογη φράση, που επιβάλλεται ως εικόνα ή ως παράδοξη αίσθηση στον αναγνώστη και διακρίνεται από το μέγιστο βαθμό αυθαιρεσίας: «Μέσα σ' ένα πολύ μεγάλο δωμάτιο, ένας τετράγωνος άντρας ξυρίστηκε» (*Η σούπα είναι έτοιμη*), «Μια μέρα, πάνω στην οροφή ενός λεωφορείου, βρέθηκε ένα πτώμα κότας κομματιασμένο και γεμισμένο με λεπτοκαμωμένα χαλίκια» (*Τζαμπατζής*), «Ο δρόμος είναι ένα τραπέζιο με στενή βάση που πάνω της πέφτει η νύχτα σχηματίζοντας βαριές καμπύλες» (*Γεωμετρία*). Καθώς εξελίσσονται μετά από ένα «κυρίως ρηματικό-ακουστικό incipit»⁴⁸ και ξεδιπλώνουν ένα είδος οραματικής φαντασίας, τα κείμενα αυτά παίρνουν διάφορες μορφές: παραμύθι, σύντομο αφήγημα, διάλογος, μονόλογος, φιλοσοφικός συλλογισμός, ανάμνηση. Μορφές τις οποίες η Πρασινός υιοθετεί χιουμοριστικά ως μοντέλα μόνο και μόνο για να τα παραβιάσει, να τα διαφθείρει, να τα διαταράξει με τη απρόσμενη εισαγωγή και την ύπουλη παρείσφρηση διαφορούμενων όντων, αλλόκοτων εικόνων και παράδοξων καταστάσεων. Έτσι εμφανίζονται τερατόμορφα όντα που κλυδωνίζουν την ίδια την έννοια του ανθρώπινου σώματος, αντικείμενα που υπονομεύουν κάθε ιδιότητα που θα μπορούσε «φυσιολογικά» να τους αποδοθεί καθώς μεταμορφώνονται σε εφιαλτικά επινοήματα μιας παράδοξης πραγματικότητας και, τέλος, καταστάσεις και πράξεις που σαρκάζουν και γελοιοποιούν κοινωνικές αξίες όπως το σχολείο και η διαπαιδαγώγηση των παιδιών, η οικογένεια, η πατρική εξουσία, ο γάμος, η γυναικεία ομορφιά και το γυναικείο σώμα.

1960, σ. 28.

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 3-4.

⁴⁷ Τα περισσότερα από αυτά βρίσκονται συγκεντρωμένα στη συλλογή *Trouver sans chercher*, Flammarion, 1976. Υπάρχουν και πολλά άλλα όμως που παραμένουν αδημοσίευτα και αχρονολόγητα και βρίσκονται στο αρχείο της.

⁴⁸ Jacqueline Chénieux, *Le surréalisme et le roman*, L'Age d'Homme, 1983, σ. 305.

Το μαύρο χιούμορ της φαινομενικά αθάνας Πρασινός έχει συνεπώς τρεις αγωγούς μεταφοράς, τρεις βασικούς φορείς υποδοχής: τα όντα, τα αντικείμενα και τις καταστάσεις. Στο *Τραγικός Φανατισμός* το σώμα μιας μικροσκοπικής γριούλας το διαπερνούν μωβ βελόνες πλεξίματος, τις οποίες έμπηξε η ίδια για να το ομορφύνει και στην άκρη της καθεμιάς έδεσε μια μικρή πράσινη κορδέλα! Τα δε πόδια της είναι δεμένα στον κορμό της με σπάγκο! Αισθητική του μακάβριου στολιδίου και του κομματιασμένου γερασμένου σώματος που επιμένει να δείχνει όμορφο. Χωρίς έλεος, η αφηγήτρια αποιεροποιεί τους ηλικιωμένους και μάλιστα σαρκάζει ηχηρά την αδυναμία τους να περπατήσουν. Ένα από τα εργαλεία του ονείρου, του ευφυολογήματος αλλά και της αυτόματης γραφής θα προσέθετα, είναι η συμπύκνωση, που εμφανίζεται ως βασικός μηχανισμός λειτουργίας ασυνείδητων διεργασιών. Κύριο χαρακτηριστικό της είναι ο επικαθορισμός ή υπερκαθορισμός όπου «για κάθε στοιχείο του έκδηλου υπάρχουν περισσότερα του ενός στοιχεία του λανθάνοντος περιεχόμενου»⁴⁹. Αυτό σημαίνει πως στο αυτοματικό κείμενο η θέληση για ομορφιά της γριούλας με το βασανιστικά στολισμένο σώμα μπορεί να διαβαστεί με περισσότερους από έναν τρόπους, δηλαδή μία και μόνη αναπαράσταση μπορεί να παραπέμψει σε πολλές συνειρμικές αλυσίδες. Θα μπορούσε κάλλιστα συνεπώς η αλλόκοτη αυτή εικόνα να ερμηνευτεί ως διπλός σαρκασμός απέναντι στο γυναικείο σώμα: αφενός μια χιουμοριστική αναφορά στην αναπόφευκτη φθορά της ομορφιάς της γυναίκας, την οποία εξυμνούν με τόση πίστη και σθένος οι Σουρεαλιστές, και αφετέρου στα διαμελισμένα/δεμένα με σπάγκο γυναικεία σώματα που κατασκευάζει την ίδια εποχή ο Γερμανός καλλιτέχνης Μπελμέρ⁵⁰, δίνοντάς τους το όνομα κούκλες, ως αναπαράσταση του «αγαπημένου αντικειμένου». Ένα χιούμορ διπλά μαύρο που απαξιώνει τις ίδιες τις αξίες του Σουρεαλισμού.

Στην *Πρωτόγονη ομορφιά*, η πρωταγωνίστρια του «παραμυθίου» είναι ένα μικρό κοριτσάκι με γυάλινα μάτια και πόδια από χαρτοπολτό, ενώ το δεξί της χέρι είναι πολύ μακρύ σε αντίθεση με το αριστερό που της φτάνει μόλις στην κοιλιά. Αισθητική της παραμόρφωσης: εδώ η έννοια του σώματος είναι φανερά διαταραγμένη και συνειρμικά συνδεδεμένη με τα εφιαλτικά, βασανισμένα σώματα του Μπελμέρ⁵¹. Μπορεί όμως να συνδέεται και με την αυτόματη γραφή, με την ολοφάνερα πρωτοφανή δεξιοότητα του δεξιού χεριού της μικρής Ζιζέλ, που εκείνη την περίοδο ανακάλυψε πως είναι υπέρμετρα ταλαντούχο, τόσο που να θαυμάζουν όλοι ό,τι παράγει. Στο κείμενο η *Σούπα είναι έτοιμη*, το μικρό κοριτσάκι δεν έχει μύτη και στη θέση της βρίσκουμε ένα κίτρινο κουμπί ραμμένο με μαύρη κλωστή. Επιπλέον «τα μάτια της είναι δίπλα στα αυτιά της και όταν κλείνουν, κάνουν το στόμα να στραβώνει και να πηγαίνει ανάμεσα στο λαιμό και στα μαλλιά της». Το μαύρο χιούμορ, όπως και το παράλογο, δημιουργεί πάντα παράδοξες εικόνες στην Πρασινός και, όπως είδαμε, ο μηχανισμός που το θέτει σε λειτουργία βασίζεται σε μια συνεχή υπονόμηση της έννοιας του σώματος και του νοήματος. Οι παραμορφωτικές εικόνες της αναμενόμενης ομορφιάς ενός μικρού κοριτσιού και των αρμονικών αναλογιών του προσώπου της θυμίζουν εκ πρώτης όψεως πίνακες του Πικάσο. Ταυτόχρονα όμως εξαπατούν με την εφιαλτική αθωότητά τους υποδηλώνοντας έναν αυτοσαρκασμό απέναντι στην εξουσία των μεγάλων που θέλει τα μικρά κορίτσια όπως η Ζιζέλ να υπακούουν σε συγκεκριμένους κανόνες συμπεριφοράς και να μην

⁴⁹ Μ. Χρυσανθόπουλος, «Επίμετρο» στο S. Freud, *ό.π.*, σ. 322-323.

⁵⁰ Σ' ένα άλλο εξαιρετικό κείμενο της ίδιας περιόδου, στη *Γέννηση*, οι αναφορές στον Μπελμέρ είναι έκδηλες: εδώ ο αφηγητής «ήθελε μια μεγάλη νεκρή κούκλα για να την έχει στην αγκαλιά του και να την πνίξει», και προσπαθεί να την πλάσει. Όταν παίρνει μορφή, την καταστρέφει. Βλ. Ζιζέλ Πρασινός, «Η γέννηση» (μτφ. Μαρία Σπυριδοπούλου) στο ιστολόγιο για το μικρό δίηγημα του λογοτεχνικού περιοδικού *Πλανόδιον*, 18 Ιουνίου 2010, <http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/06/18/gisele-prassinos-i-gennisi/>

⁵¹ Η Πρασινός φαίνεται πως γνώριζε τις κατασκευές του Γερμανού καλλιτέχνη, αφού έχει γράψει το 1937 ένα ποίημα γι' αυτόν με τίτλο «hans bellmer». Σ' αυτό μιλά για τα παιδιά που τρέχουν μέσα σε σπηλιές με κάμπιες, ενώ οι σοφοί άντρες τα πετσοκόβουν ανήσυχοι και γεμάτοι ζήλια, θέλοντας να τα κάνουν γυναίκες, και στο τέλος τα αφήνουν να σαπίσουν στα μουχλιασμένα δέντρα. Είναι ακριβώς οι εφιαλτικές φωτογραφίες με τις κομματιασμένες κούκλες του Μπελμπερ στα δάση!

κάνουν γκριμάτσες. Ο σαρκασμός μπορεί να απευθύνεται και απέναντι στους ίδιους τους Σουρεαλιστές που καλλιέργησαν το μύθο της γυναίκας-παιδιού και εξύμνησαν με πολλαπλούς τρόπους τη γυναικεία ομορφιά. Το παραμορφωμένο πρόσωπο μπορεί επίσης να συνδέεται με την παραβίαση της ηλικίας της και την αμηχανία που ένιωσε η μικρή Ζιζέλ όταν την έβαλαν να κάνει πως διαβάζει στην κάθε άλλο παρά φυσική φωτογραφία του Μαν Ρέυ.

Η σχέση των αντικειμένων με το χώρο αλλά και με τα άλλα αντικείμενα δημιουργούν παράξενες εικόνες ενώ τα επίθετα που τα συνοδεύουν για να τα προσδιορίσουν υπονομεύουν τις ιδιότητές τους και κατά συνέπεια την ύπαρξη και τη λειτουργία των ίδιων των αντικειμένων. Δίπλα σε μια μαγεμένη κουζίνα, μια Κυριακή, μια γυναίκα αγωνίζεται να μετρήσει με το βάρος ενός κιλού τα κολλημένα μαλλιά της, ενώ ο άντρας της είναι έξω και μιλάει στη γη (*Η συνέχεια των ηλικιών*). Μέσα στην ακίνητη, ανιαρή καθημερινότητα ενός ζευγαριού, ξεπηδά δίπλα στην κουζίνα, στο κατ'εξοχήν γυναικείο σύμβολο νοικοκυροσύνης και «ταλέντου», το σύμβολο της γυναικείας θηλυκότητας, η απόλυτη ταύτιση της γυναίκας με το φύλο της, τα μακριά μαλλιά της. Μόνο που αυτά είναι κολλημένα και η ίδια έχει καταπιαστεί μαζί τους προσπαθώντας να τα ζυγίζει, να μετρήσει τη γυναικεία της υπόσταση. Και ο χλευασμός συνεχίζεται μασκαρεμένος πίσω από την φαινομενικά αθώα εικόνα του συζύγου που ασχολείται με τα χωράφια και τη γη μιλώντας μαζί τους. Έτσι το μαύρο χιούμορ της αδυσώπητης έφηβης συμπαρασύρει σύμβολα, ζευγάρια, γάμο, έλλειψη επικοινωνίας, κυριακάτικη ατμόσφαιρα και γαλήνη, οικογενειακή θαλπωρή...

Στο κείμενο *Βεντά και το παράσιτο*, ένας πατέρας σφηνώνει στο κεφάλι της νεογέννητης κόρης του ένα σκουλήκι και αυτό συμβιώνει μαζί της. Στην αρχή λόγω της ηλεκτρικής δύναμης του σώματός του, λάμπει και ξεχωρίζει ανάμεσα στα μαλλιά της με αποτέλεσμα όλοι να πιστεύουν πως η Βεντά είναι ένα διαβολικό μωρό. Στη συνέχεια το σκουλήκι αρχίζει να σκάβει βαθιές τρύπες μέσα στη μαλακή, τρυφερή σάρκα του μωρού μέχρις ότου φτάνει στον εγκέφαλό του, τον οποίο αρχίζει να τρώει αργά και σταθερά κάθε πρωί. Μέχρις ότου βαριέται και τον αφήνει. Η Βεντά εξελίσσεται σε έξυπνο κορίτσι αφού το σκουλήκι τη βοηθά πάντα στα μαθήματά της. Όμως χάρη στην ηλεκτρική λάμψη του σκουληκιού, η Βεντά ξεχωρίζει από τα άλλα κορίτσια και δεν καταφέρνει να απελευθερωθεί ποτέ από αυτό. Ούτε όταν το ζητά ρητά από τον πατέρα της για να παντρευτεί έναν νεαρό, ο οποίος δε θέλει να υπάρξει τρίτος ανάμεσά τους γιατί τους εμποδίζει να εκφράσουν την αγάπη τους. Προτού πεθάνει, ο πατέρας της ζητά να του ορκιστεί πως δε θα αποχωριστεί ποτέ το λαμπερό σκουλήκι. Η Βεντά γερνάει, τα μαλλιά της ασπρίζουν και το λαμπερό σκουλήκι ζει πάντα σφυρίζοντας χαρούμενα και καταστρέφοντας το κεφάλι της. Η Βεντά χάνει τα λογικά της και πεθαίνει αλλά μέσα στον τάφο της βρίσκουν το ελκυστικό σώμα της καθώς το αποτέλειωνε το λαμπερό σκουλήκι. Από το πρώτο αυτό κυριολεκτικό επίπεδο αφήγησης περνάμε, με το απολαυστικό τράνταγμα ενός ξαφνικού άλματος, σε άλλα επίπεδα ή συνειρμικά περιεχόμενα, που λανθάνουν αλλά αναδεικνύουν υπαινισσομένες αλήθειες, αλήθειες που δεν εντοπίζονται σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο του αφηγήματος αλλά παραμένουν μετέωρες σαν μακρινοί ορίζοντες, διαφεύγοντα νοήματα. Τα μικρά κορίτσια, ήδη από τη γέννησή τους, δεν είναι ελεύθερα να αποφασίσουν για τη ζωή τους, διαπαιδαγωγούνται ακολουθώντας τις επιταγές της πατρικής εξουσίας, που όμως τα καταπιέζει και καθορίζει την εξέλιξή τους. Η μητέρα υπακούει στη θέληση του πατέρα, που μεταμορφώνει τη Βεντά σε αντικείμενο θαυμασμού. Αυτό μπορεί να είναι μία από τις ερμηνείες που κρύβονται πίσω από την ανατρεπτική αυτή γραφή του μαύρου χιούμορ με το πολλαπλό νόημα. Το νεογέννητο μεταμορφώνεται από διαβολικό παιδί σε έξυπνο κορίτσι χάρη στη συμβίωσή του με το δώρο του πατέρα, που την κάνει να ξεχωρίζει και την ακολουθεί ως τον τάφο. Δε θα μπορούσε άραγε να είναι όχι μόνον η πατρική εξουσία αλλά και η μόρφωση, η διαπαιδαγώγηση μέσω μιας λαμπερής αλλά «ενοχλητικής» ελληνικότητας που παρεισφρεί στα κύτταρα του εγκεφάλου της πρωταγωνίστριας και δεν την αφήνει να συνάψει ισότιμες σχέσεις με τους γύρω της; Που την κάνει να ξεχωρίζει και να θέλει να κρύψει ή να σκοτώσει μια για πάντα το δυνάστη της; Ένα είδος ρητής και άγραφης παρακαταθήκης που τη συνοδεύει σε όλη της τη ζωή σθεναρά και αποφασιστικά; Ακόμη

και ο νεαρός άντρας που θέλει να την παντρευτεί νιώθει το λαμπερό σκουλήκι ως παρεμβολή και εμπόδιο ανάμεσά τους αλλά ο πατέρας είναι άτεγκτος.

Η Ζιζέλ Πρασινός καυτηριάζει σαρκαστικά οικογενειακές και κοινωνικές παραδόσεις αλλά και σουρεαλιστικές αξίες όπως η γυναικεία ομορφιά, η εξύμνηση του γυναικείου σώματος, ο μύθος της γυναίκας-παιδιού, ανεβάζοντας έτσι στο τετράγωνο τη δύναμη του μαύρου χιούμορ. Η διάχυση-διαφυγή του νοήματος μέσα στο λαβύρινθο του μαύρου χιούμορ των κειμένων της είναι ολοφάνερη και το νόημα συγκροτείται μαζί με το δικό του μη-νόημα σε μια περιοχή ακαθόριστη, αυτή του in-between, σ' ένα αμφίβολο και πάντα μετακινούμενο σημείο ή ορίζοντα. Πρόκειται ίσως για μια περιοχή ενός απόντος ή λανθάνοντος σημαινόμενου που γι' αυτό λέει πάντα κάτι περισσότερο και συγκροτείται με βάση την επιλογή ενός ασυνήθιστου σημαίνοντος. Τα λανθάνοντα αυτά περιεχόμενα πρέπει να προσπαθήσουμε να τα προσδιορίσουμε για να μπορέσει να λειτουργήσει το μαύρο χιούμορ, ένα χιούμορ που, όπως λέει και η Dominique Noguez, είναι «συνταγματικά υπο-ανάπτυκτο και συνειρμικά υπερ-ανεπτυγμένο»⁵².

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :

ΓΙΑ ΤΗΝ ΖΙΖΕΛ ΠΡΑΣΙΝΟΣ:

- LEGRAND GERARD, «A propos de la femme-enfant: contribution à une typologie de la femme surréaliste», *Obliques*, n° 14-15, 1977, numéro spécial *La Femme Surréaliste*, σσ. 9-12.
- PRASSINOS GISELE, «Une quête de l'identité a travers la Grèce, la France et l'Italie» (entretien avec Maria Spiridopoulou), *Δια-Κείμενα*, τχ. 9, Ετήσια Έκδοση Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ., 2007, σ. 191-198.
- PRASSINOS GISELE, «Η γέννηση» (μτφ. Μαρία Σπυριδοπούλου), ιστολόγιο για το μικρό διήγημα του λογοτεχνικού περιοδικού *Πλανόδιον*, 18 Ιουνίου 2010, <http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/06/18/gisele-prassinos-i-gennisi/>.
- RICHARD ANNIE, «L'allégorie de la femme-enfant alias Gisèle Prassinos comme aporie de genre dans le surréalisme» in Bridet G. et Tomiche A. (sous la dir.), *Genres et avant-gardes*, L'Harmattan, 2012, p. 147-159.
- RICHARD ANNIE, *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, H. B. Editions, 1997.
- SPIRIDOPOULOU MARIA, *Echos surréalistes dans l'oeuvre de Gisèle Prassinos*, Università degli Studi di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 1987, σ. 170 (αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία).

ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ:

- ANTLE MARTINE, «Amour et humour surréalistes: parcours et traversées» στο *Mélusine* n. X, *Amour-Humour*, 1988, L'Age d'Homme, σ. 23-34.
- BRETON ANDRE, *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- BRETON ANDRE, «La Confession dédaigneuse», *Les Pas perdus*, Gallimard, 1969, p. 7-21.
- BRETON ANDRE, *Misère de la poésie*, 1932, http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm#par_70.
- BRETON ANDRE, «Message automatique», *Point de jour*, Gallimard, 1970.
- CHENIEUX JACQUELINE, *Le Surréalisme et le roman*, L'Age d'Homme, 1983.
- COLOMBET MARIE J.A., *L'Humour objectif*, Paris, Ed. Publibook, 2008.
- ESCARPIT ROBERT, *L'Humour*, PUF, «Que sais-je?», 1960.
- EVRARD FRANCK, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996.
- FREUD SIGMUND, *Το Ευφρολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο, Το χιούμορ*, Πλέθρον, 2009.

⁵² Noguez Dominique, «Structure du langage humoristique» στο *Revue d'Esthétique Littéraire*, n° 22, 1969, σ. 47.

- GRAULLE CHRISTOPHE, *André Breton et l'humour noir: une révolte supérieure de l'esprit*, L'Harmattan, 2000.
- ΚΑΛΒΙΝΟ ΙΤΑΛΟ, *Έξι προτάσεις για την επόμενη χιλιετία* (εισ., μτφ. επίμ. Μαρία Σπυριδοπούλου), Αλεξάνδρεια, 1995.
- MATTHEWS JOHN, *André Breton: sketch for an Early Portrait* John Benjamin Publishing Company, 1986.
- NOGUEZ DOMINIQUE, «Structure du langage humoristique», *Revue d'Esthétique Littéraire*, n° 22, 1969, p. 37-54.
- SULEIMAN SUSAN RUBIN, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1990.

ΔΙΑΜΑΝΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ*

**ΤΟ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟ ΧΙΟΥΜΟΡ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ
ΣΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΩΝ
Α. ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ ΚΑΙ Ν. ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ**

Ο υπερρεαλισμός προσπάθησε με πολλούς τρόπους και τεχνικές να ανατρέψει το λογοκρατικό οικοδόμημα και να οδηγήσει σε μια ευρεία και ανανεωμένη θεώρηση της πραγματικότητας στην οποία εισχωρεί «οτιδήποτε μπορεί να περιέχει το άλογο στοιχείο μέχρι να υπάρξει μια νέα τάξη πραγμάτων του κόσμου» (Breton). Ήδη από το 1924, οι υπερρεαλιστές επιδιώκουν να μεταμορφώσουν το λόγο και τον κόσμο μέσα από τη σύνδεση της πρακτικής του ονείρου με την αυτόματη γραφή, την ανέλκυση του ασυνειδήτου ως απελευθερωτικού μοχλού και του θαυμάσιου ως διανοητικής και αισθητικής ευχαρίστησης. Ο υπερρεαλισμός συγκροτεί την ύπαρξή του στο σημείο συνάντησης δύο δυνάμεων αλληλένδετων μεταξύ τους, της αρχής της πραγματικότητας και της αρχής της ευχαρίστησης. Ο έρωτας και η επιθυμία επιτρέπουν να λυθούν οι αντινομίες μεταξύ των δύο αυτών δυνάμεων με σκοπό τη θέαση μιας ανθρωπότητας συμφιλιωμένης με τον εαυτό της αλλά και με το σύμπαν (cosmos). Μείζον όπλο σ' αυτή την επιδίωξη είναι, ανάμεσα σε άλλα, το χιούμορ, το οποίο, ως έννοια για τους υπερρεαλιστές έλκει την καταγωγή του από το «αντικειμενικό χιούμορ» του Hegel¹ αλλά και τις φροϋδικές απόψεις που περιλαμβάνονται στο μεταφρασμένο το 1930 στα γαλλικά έργο του Φρόντ «*Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*» (Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο)². Το χιούμορ στον Hegel και στο Breton έχει σχέση με τα αντικείμενα στην αναπαράσταση του πραγματικού, την οποία ανατρέπει. Έχει σκοπό να κατατμήσει την αναπαράσταση που κάνουμε για τα γεγονότα και να απαλλάξει από την καταπίεση που ασκούν στο εγώ εξ ου και προσλαμβάνει για τους υπερρεαλιστές έναν ανατρεπτικό χαρακτήρα³. Όσο για τη φροϋδική επίδραση, ο Breton στην *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ*, αναφέρει ακριβώς τον ορισμό του ρόλου του χιούμορ από το Φρόντ: «τρόπος της σκέψης που τείνει να απαλλάξει από την απαιτούμενη δαπάνη από τον πόνο»⁴. Λειτουργεί δηλαδή για το εγώ, ως άμυνα μπροστά στην αντικειμενική

* Καθηγήτρια Νεώτερης και Σύγχρονης Λογοτεχνίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου (ΤΕΠΑΕΣ).

¹ Hegel, *Cours d'esthétique*, Παρίσι, Aubier, 1945, τ. 2, σ. 333. Επίσης έλκυσε τους υπερρεαλιστές στον Hegel η αφοσίωσή του στην ελευθερία και η μέριμνά του για την συμφιλίωση των αντιθέσεων, βλ. C. W. E. Bigsby, *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μτφ. Ε. Μοσχονά, Αθήνα, Ερμής, 1979, σ. 84.

² S. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Παρίσι, Gallimard /idées, 1985, σ. 399-408.

³ Βλ. J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Παρίσι, PUF, 1984, σ. 122-125.

⁴ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Παρίσι, éditeur Jean-Jacques Pauvert, 1972, σ. 16-17.

πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου μέσα από την εξιδανίκευση και αποδεικνύεται ικανό να μας απελευθερώσει και να μας ανυψώσει, μέσα από τη διαστροφή της αναπαράστασης του εξωτερικού αυτού κόσμου.

Είναι καιρός, λέει ο Φρόντ, να εξοικειωθούμε με κάποια χαρακτηριστικά του χιούμορ. Το χιούμορ δεν έχει μόνο κάτι το απελευθερωτικό, ανάλογο με εκείνο που υπάρχει στο ευφυολόγημα και στο κωμικό στοιχείο αλλά και ακόμη κάτι το εξιδανικευτικό και το ανώτερο, χαρακτηριστικά που δεν συναντιούνται μέσα στους [άλλους] δύο τρόπους απόκτησης της ευχαρίστησης μέσα από μια διανοητική δραστηριότητα. Το εξιδανικευτικό αποβλέπει φανερά στο θρίαμβο του ναρκισσισμού, στο να καταστήσει άτρωτο το εγώ που επιβεβαιώνεται θριαμβευτικά. Το εγώ αρνείται να αφηθεί να καταταμηθεί, να αφηθεί να υποστεί την οδύνη που προκαλεί η εξωτερική πραγματικότητα, αρνείται να δεχτεί ότι τα τραύματα που προέρχονται από τον εξωτερικό κόσμο μπορούν να το αγγίξουν πολύ περισσότερο φαίνεται ότι μπορούν ακόμη και να γίνουν ευκαιρίες ευχαρίστησης⁵.

Το χιούμορ, μέσα από στοιχεία όπως το απρόσμενο, η έκπληξη, η ανάμιξη του γκροτέσκου με το τραγικό, παράγει ρωγμές μέσα από το λόγο στην οδυνηρή πραγματικότητα, απαλλάσσοντάς την από τα θλιβερά της στοιχεία, δημιουργώντας για το υποκείμενο ένα καταφύγιο. Έτσι, το χιούμορ αποτελεί μια οιονεί «ρεβάνς της αρχής της ευχαρίστησης που προσδένεται στο υπερεγώ πάνω στην αρχή της πραγματικότητας που προσδένεται στο εγώ»⁶. Το χιούμορ απαντά στην ανάγκη του υποκειμένου να αγγίξει τον πιο υψηλό βαθμό ανεξαρτησίας, να παραβιάσει διανοητικά απαγορεύσεις και λογοκρισίες, βρίσκοντας την ικανοποίηση μέσα στο φαντασιακό. Στον εκ νέου ορισμό της πραγματικότητας που οι υπερρεαλιστές διατυπώνουν, για να συμπεριλάβει τον συνειδητό και τον ασυνείδητο κόσμο, το χιούμορ λειτουργεί προς αυτή την κατεύθυνση απελευθερώνοντας το πνεύμα από τα δεσμά της λογικής, αναδεικνύοντας το ασυνείδητο και παρέχοντας ένα απελευθερωτικό μήνυμα σ' αυτούς που είναι παγιδευμένοι σε μια πολύ περιορισμένη εκδοχή της πραγματικότητας.

Το χιούμορ έχει μια δύναμη ανατροπής γιατί μ' αυτό παίρνεις αποστάσεις από τη δυσφορία της καθημερινής ζωής. Η πραγματική ζωή χάνει τη σοβαρή της πλευρά και γίνεται θέμα ειρωνείας και σαρκασμού γι' αυτόν που την παρατηρεί. Το χιούμορ ανατρέπει τις σχέσεις των αντικειμένων μέσα από την έκπληξη, τη μετοικεσία, τις αναπάντεχες συσχετίσεις, απελευθερώνοντας το πνεύμα, προετοιμάζοντάς το να εισχωρήσει στην άλλη πραγματικότητα, την υπερ-πραγματικότητα⁷, που συμφιλώνει την ψυχική-εσωτερική με την εξωτερική-αντικειμενική πραγματικότητα. Έτσι λειτουργεί υπόρρητα ως κριτική του συνηθισμένου τρόπου σκέψης σπάζοντας τις υποκρισίες, τα κοινωνικά προσκόμματα και τις συμβάσεις, ως στάση ανυπακοής ενάντια στην καθεστηκυία τάξη, συμβάλλοντας στην αναζήτηση της ανανέωσης της υποκειμενικότητας, προσλαμβάνοντας μια υψηλή ηθική αξία και προσχωρώντας σε μια «ηθική στάση».

Η υπερρεαλιστική χρήση και η αξία του χιούμορ δεν είναι ομοιογενείς και ποικίλλουν από την αρχή του κινήματος αλλά και μετά την κρίση του Δεύτερου Μανιφέστου (1929). Αρχικά ο Breton μιλά για το «υποκειμενικό χιούμορ» που «προκύπτει από την ανάγκη της προσωπικότητας να αγγίξει τον πιο υψηλό βαθμό ανεξαρτησίας». Η Anne-Marie Amiot θυμίζει την προσοχή που επέδειξε ο Breton στο θέμα ήδη από το 1923 στο «La Confession dédaigneuse» όπου το διαβρωτικό «umour», που καλλιέργησε ο Jacques Vaché κατά τη διάρκεια του α' παγκοσμίου πολέμου, παραβάλλεται με τον ποιητικό τρόπο που υπερασπίζεται ο συν-συγγραφέας των *Champs Magnétiques (Μαγνητικών πεδίων)*⁸. Αργότερα, το χιούμορ γίνεται «αντικειμενικό» και

⁵ Αυτόθι, σ. 16.

⁶ Αυτόθι, σ. 256.

⁷ «Το χιούμορ είναι η χειροπιαστή εκδήλωση της υπερπραγματικότητας», στο M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Παρίσι, Seuil/ points, 1970, σ. 58.

⁸ A-M Amiot, «L'humour fou d'André Breton», στο *Europe*, «André Breton», no 743, mars 1991,

συνδέεται άρρηκτα με τα άλλα δύο βασικά στοιχεία του υπερρεαλισμού, τον έρωτα και το αντικειμενικό τυχαίο (*hasard objectif*)⁹, μέχρι να γίνει «μαύρο», «το χρώμα της αναρχικής σημαίας»¹⁰, παίρνοντας έτσι μέρος στην ανατρεπτική δύναμη του υπερρεαλισμού. Το μαύρο χιούμορ δρα ως «εργαλείο επικίνδυνο γι' αυτόν που το χειρίζεται, ως απόλυτο όπλο, αμυντικό και επιθετικό, ως βρισιά που την απευθύνει κανείς στους κάθε λογής υποταγμένους»¹¹. Η παραβολή του ως εργαλείου του αποδίδει μεταμορφωτική χρήση και η παραβολή του ως όπλου του αποδίδει τη δύναμη να δημιουργήσει μια νέα πραγματικότητα και μια νέα τάξη πραγμάτων του κόσμου.

Τόσο το χιούμορ όσο και το αντικειμενικό τυχαίο είναι δύο στάσεις του πνεύματος που συναιρούνται μέσα στην ποιητική πρακτική των υπερρεαλιστών. Το χιούμορ προέρχεται από την ευχαρίστηση που προκαλούν οι λέξεις και χαρακτηρίζεται από την «αμυντική του αξία» απέναντι «στις απειλές της εξωτερικής πραγματικότητας» ενώ το τυχαίο προέρχεται από την επιθυμία, που προκαλείται από τα πράγματα και το χρόνο και αντιστοιχεί «στην ανάγκη να επερωτήσεις με πάθος μερικές καταστάσεις της ζωής»¹². Όποια ανατροπή φέρουν τα γεγονότα στο αντικειμενικό τυχαίο την ίδια ανατροπή φέρουν οι λέξεις στο χιούμορ. Όπως το χιούμορ κατατέμνει την αναπαράσταση του κόσμου έτσι και το τυχαίο δημιουργεί πλήγματα στην ίδια την πραγματικότητα. Το χιούμορ αποδεικνύεται ως απαραίτητη προϋπόθεση για να αναγνωρίσει κανείς την υπερρεαλιστική φύση της δημιουργίας. Ο Aragon μάλιστα ισχυρίζεται ότι το υπερπραγματικό εδρεύει στο χιουμοριστικό μετωρισμό του πραγματικού που ανιχνεύεται στο γοητευτικό συναίσθημα του «μυστηρίου»¹³. Όπως υπάρχει ισοτιμία ανάμεσα στην ποιητική δημιουργία και το χιούμορ, αφού διέπονται από την ίδια δύναμη¹⁴ να απομακρύνουν την επιφάνεια για να αποκαλύψουν το λανθάνον περιεχόμενό της, έτσι και «ο έρωτας και το χιούμορ διέπονται από την ίδια επιθυμία να ξαναδημιουργήσουν τον κόσμο»¹⁵.

Το χιούμορ στα ελληνικά υπερρεαλιστικά κείμενα, συνδεδεμένο με τον έρωτα, την επιθυμία, το αντικειμενικό τυχαίο, το ά-λογο και το παράδοξο, σημειώνει τη δυνατότητα της γραφής να αναλάβει μια τομή-ρωγή. Τα κείμενα γίνονται διφορούμενα και προτρέπουν τον αναγνώστη να διερωτηθεί, προκαλώντας του μια ταραχή μέσα από την παρεμβολή ασυνήθιστων καταστάσεων, γεγονότων ή προσώπων που μετατοπίζονται στο χώρο και στο χρόνο.

Μέσα σε μια σειρά από αφηγηματικά κείμενα στα *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*¹⁶, ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί μυθικά ή ιστορικά πρόσωπα για τους μυθιστορηματικούς ήρωες. Η μυθική και ιστορική επένδυση των ηρώων συσκοτίζει ειρωνικά την αντίληψη του αναγνώστη και δημιουργεί το αίσθημα της ανοικείας παραδοξότητας, η οποία συνδέεται άρρηκτα με την αποσύνθεση του παλαιού κόσμου και την ανασύνθεση ενός νέου κόσμου απαλλαγμένου από την ενοχή και με ελεύθερη την επιθυμία και την άσκηση της σεξουαλικότητας.

σ. 150.

⁹ Για τον τρόπο με τον οποίο το «αντικειμενικό τυχαίο» και το «μαύρο χιούμορ» συνιστούν τους δύο βασικούς πόλους του υπερρεαλισμού της δεκαετίας του τριάντα βλ. J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, ό.π., σ. 111-129. Για τις συναρθρώσεις ανάμεσα σε έρωτα και χιούμορ βλ. περ. *Méluşine*, no X, L'Age d'homme, 1988, αφιέρωμα «Amour-humour».

¹⁰ J. Chénieux-Gendron, ό.π., σ. 127.

¹¹ Cl. Courtot, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Παρίσι, Le Terrain vague, 1965, σ. 118.

¹² Βλ. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, ό.π., σ. 14, όπου ο Breton παραπέμπει και σε προηγούμενες σχετικές αναφορές του στο θέμα, όπως στη διάλεξη που έδωσε στην Πράγα το 1935, *Position politique du Surréalisme* (1935) : «Situation surréaliste de l'objet».

¹³ L. Aragon, «L'ombre de l'inventeur», στο *La Révolution surréaliste*, no 1, 1^{er} déc. 1924, σ. 22-24.

¹⁴ L. Aragon, *Le Traité du style*, Παρίσι, Gallimard/ L'imaginaire, 1980, σ. 133.

¹⁵ Annette Tamuly, «Amour, humour: une passerelle naturelle et surnaturelle jetée sur la vie», στο *Méluşine*, ό.π., σ. 39.

¹⁶ Α. Εμπειρικός, *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, Αθήνα, Πλειάς, 1974.

Ο Νέρων, στο κείμενο «Nerone»¹⁷, «ροδοστεφής, γαλήνιος και θεϊκός» και η Ποππαία «φιλομειδής και ωραία» δοξάζονται μέσα στη θριαμβευτική είσοδό τους στο στίβο, όχι μόνο του Κολοσσαίου, όπως λέει το κείμενο και ανακαλεί ίσως η ιστορική πραγματικότητα, αλλά και στο στίβο της ελεύθερης σεξουαλικότητας και της απελευθέρωσης των ενστίκτων. Μέσα απ' αυτή την οπτική ο Νέρων της αφήγησης ταυτίζεται με τον ίδιο τον αφηγητή:

Τότε ο Νέρων, εστράφη προς εμέ και ύψωσε την δεξιάν του. Εκείνη την ώρα, κόντεψα να τρελλαθώ. Ο αυτοκράτωρ Νέρωνας είμουν εγώ! (σ. 86).

Αντίστοιχα στο «Παλληκάρι της Λεοντουπόλεως»¹⁸, ήρωας της αφήγησης είναι ο άγνωστος ευεργέτης της Λεοντουπόλεως, που με απροσδόκητο τρόπο αλλάζει «εκ θεμελίων τον ρυθμόν της ζωής αυτής της ωραίας, αλλά φθινούσης μέχρι της στιγμής εκείνης πόλεως» (σ. 102). Ο «παράδοξος αυτός» άνθρωπος αλλάζει με τη δράση του τη ρυμοτομία, τη στάση και τη συμπεριφορά των ανδρών και των γυναικών, φιλελευθεροποιεί τη νομοθεσία και φέρνει νέες τάσεις για την τέχνη. Η δράση του αυτή αποκαλείται «Σπαργάνειον Έπος» και παραπέμπει τόσο στα σπάργανα και στη μητέρα όσο και διακειμενικά στη μυθική ιστορία του Ηρακλή που ελευθερώθηκε από τα σπάργανά του και πάλεψε με δύο φίδια που του είχε στείλει η Ήρα, τα οποία στραγγάλισε. Η ταυτότητά του αποκαλύπτεται ξαφνικά από την Τύχη (διάβαζε το αντικειμενικό τυχαίο) – μια κοπέλα που πουλά κάρτες και με την οποία ο αφηγητής-ερευνητής της ταυτότητας του ήρωα συνδέεται ερωτικά. Μία από τις κάρτες της Τύχης αναπαριστά τον «δημοφιλή ευεργέτην και σωτήρα» της πόλεως και όπως ο αφηγητής ακουμπά τα χείλη του να τη φιλήσει, αποσπάται η πελερίνα που τον σκεπάζει και αποκαλύπτεται πίσω από την εικόνα του ευεργέτη η εικόνα του Ηρακλή του ροπαλοφόρου (διάβαζε φαλλοφόρου). Ο Εμπειρικός μέσα από την απροσδόκητη επιτύπωση των τριών αυτών μορφών (του Ηρακλή, του ευεργέτη και του αφηγητή-ποιητή) εισάγει τον προβληματισμό του για μια νέα στάση του ανθρώπου μέσα στον κόσμο.

Σε δύο κείμενα, τον «Ερμόλαο τον Μακεδόνα»¹⁹ και τον «Νεοπτόλεμο Α' Βασιλέα των Ελλήνων»²⁰, τα ιστορικά πρόσωπα των τίτλων, χωρίς να απηχούν στην αφήγηση το ιστορικό τους περιεχόμενο, ο μεν Ερμόλαος, φέρων «μακρύ και δυνατό κοντάρι», αναγγέλλει σε πρόληψη την μέλλουσα ένδοξη ιστορία του Μ. Αλεξάνδρου, ο δε Νεοπτόλεμος της αφήγησης, πρώην έγκλειστος σε φρενοκομείο, διότι ανάμεσα σε άλλα καταστρέφει το Άγαλμα της Λογικής, μέσα από ριπές υπερρεαλιστικού χιούμορ που συγκροτεί τη σημασία των λεγομένων του, μέσα από την έκλυση του ανοίκειου και του παράδοξου, προσφεύγει στην ταύτιση με τον ίδιο τον δημιουργό Α. Εμπειρικό, αφού αυτός που τον σώζει είναι «ψυχαναλυτής και ποιητής ευφάνταστος», ενώνοντας έτσι κατά μήκος της αφήγησης τον ήρωα και το δημιουργό της. Αυτή η ταύτιση μέσω της χιουμοριστικής ανατροπής του δίνει τη δυνατότητα να μιλήσει για τις βασικές του αρχές : το ασυνείδητο, τη δύναμη του έρωτα και της σεξουαλικότητας (μιλώντας για το αίμα και το σπέρμα σε εξίσωση με το γάλα), τη συσχέτιση λογικής και τρέλας, τη σχέση ηρωισμού – ερωτισμού και τη διάσταση του ά-χρονου χρόνου, που είναι ο χρόνος της ποιητικής δημιουργίας αλλά και του ασυνείδητου. Αυτή την αλήθειά του, ο ήρωας Νεοπτόλεμος, μέσα απ' αυτό το παίξιμο με τις περσόνες, την εμπιστεύεται τελικά ως κληρονομιά ανακάλυψης στον αναγνώστη.

Στην «Επιστροφή του Οδυσσέως»²¹, ο ήρωας της αφήγησης μορμόνος Δανιήλ Κάρτερ συνδέεται με τον μυθικό Οδυσσέα ως προς τα χαρακτηριστικά που θέλει να του αποδώσει ο συγγραφέας, δηλαδή της ελεύθερης σεξουαλικότητας, των οραματικών

¹⁷ Γραπτά..., ό.π., σ. 85-86.

¹⁸ Αυτόθι, σ. 101-106.

¹⁹ Αυτόθι, σ. 97-100.

²⁰ Αυτόθι, σ. 123-130.

²¹ Αυτόθι, σ. 157-162.

προθέσεων, της αρσενικής κτητικότητας²². Ο ήρωας της αφήγησης Δανιήλ Κάρτερ, συνδεδεμένος με τον Οδυσσέα παρακειμενικά, μέσα από τον τίτλο του κειμένου και διακειμενικά, μέσα από αναφορές στη γυναικεία στάση της Πηνελόπης-συντρόφου και στους μνηστήρες, χωρίς να παύσει να είναι ο Άλλος, συναντά σιγά-σιγά στο τέλος της αφήγησης τον ίδιο τον συγγραφέα, του οποίου γίνεται το αντίγραφο, αφού ο Δανιήλ Κάρτερ γίνεται εν τέλει και συγγραφέας. Τις τρεις αυτές μορφές τις συνδέει η δημιουργική πνοή ενός πνεύματος απελευθερωμένου από τις συμβάσεις και τις αντιφάσεις.

Σ' όλα τα παραπάνω κείμενα ο Α. Εμπειρικός μέσα από το υπερρεαλιστικό χιούμορ επιχειρεί μια ριζική επανατοποθέτηση της αντίληψης του πραγματικού, του ιστορικού και του μυθολογικού. Τα όποια μυθολογικά ή ιστορικά στοιχεία είναι το αντικείμενα μιας «χιουμοριστικής» παρεκτροπής, η οποία επιτρέπει όχι τόσο την αναπαράσταση του ίδιου αλλά την απόδοση του αστάθμητου και του παράδοξου όσο και την έκφραση της αμφιθυμίας των συναισθημάτων μέσα από την αντιστροφή της αναπαράστασης. Επινοεί νέες εκδοχές των μύθων και των ιστοριών, στρέφει την ένταση στον εσωτερικό κόσμο των επιθυμιών και των ανολοκλήρωτων πράξεων, χτίζοντας αναπαραστάσεις πλήρεις αντιφάσεων, αυθαιρεσιών, εκπλήξεων, απροσδιοριστίας, μείξης λογικής και τρέλας, πάθους, που χρησιμεύουν ως μοντέλα σε μια κοινωνία που πρόκειται να έρθει. Μέσα από το χιούμορ δημιουργεί την «Άλλη Σκηνή»²³, επιδιώκει να υπαινιχθεί μια ολοκληρωμένη αναδιάταξη ηθών, θεσμών, νόμων και συνειδήσεων, προσβλέποντας να αντιπαραθέσει στις κοινωνικές επιταγές τις ανάγκες της ευχαρίστησης του ατόμου.

Το χιούμορ, είναι ένα βασικό συστατικό της ποιητικής γραφής του Εγγονόπουλου, το οποίο έχει επισημανθεί πολλές φορές από την κριτική²⁴. Μοιάζει να είναι το όπλο του ενάντια στη συμβατικότητα, στη λυρική διάχυση, στην οδύνη των λεγομένων του, στην οδυνηρή κάθε φορά πραγματικότητα και στη σοβαροφάνεια. Μέσα από το χιούμορ σαρκάζει και αυτοσαρκάζεται, ειρωνεύεται, ανοίγοντας τη γραφή του στο παράδοξο, στην έκπληξη, στο ά-λογο, στο ασύνηθες αμβλύνοντας τραύματα, εντάσεις, διχασμούς και συγκρούσεις. Το χιούμορ λειτουργεί εκτός από τα κείμενα και στους τίτλους των ποιημάτων του ή των συλλογών του²⁵, προετοιμάζοντας τον αναγνώστη για την είσοδό του στο χώρο του ανοίκειου και του φαντασιακού. Ο χώρος του ποιήματος γίνεται μία «σκηνή» με ανάμεικτα υλικά από πρόσωπα, ιστορικά, μυθικά και μυθοπλαστικά, από τοπωνύμια πραγματικά αλλά και φανταστικά, από αντικείμενα (γυαλιά, ποτήρια, καράφες, χουνιά, ραπτομηχανές, σαπούνια, σίδερα, υφάσματα, κασέλες), από μουσικά όργανα (άρπες, πιάνο, βιολιά, αυλούς, πλαγιάυλους, φλογέρες), από χρώματα. Όλα αυτά τα «παράταιρα» στοιχεία αποκτούν συνοχή και συνεκτικότητα μέσα από την «επιθυμία, μόνη δύναμη του κόσμου»²⁶, η οποία υπήρξε η θεμελιώδης αρχή της υπερρεαλιστικής ηθικής. Ποίηση άλλωστε για τους υπερρεαλιστές είναι η

²² Βλ. σχετική ανάλυση στο Δ. Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα, Ύψιλον, 1990, σ. 152 και Δ. Αναγνωστοπούλου και Θ. Τζαβάρας, *Ψυχαναλυτικές αναψηλαφήσεις στο έργο του Α. Εμπειρικού*, Αθήνα, Συνάψεις, 2006, σ. 21.

²³ Βλ. σχετικά Α. Παγουλάτος, «Ρητορικό ύφος και χιούμορ στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού», *Ουτοπία*, 49/2002, αφιέρωμα στον Α. Εμπειρικό, σ. 70 (σ. 65-74).

²⁴ Βλ. σχετικά: α) Ν. Βαλαωρίτης, «Το χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό», *Διαβάζω*, 120/1985, σ. 25-26 και στο βιβλίο του *Για μια θεωρία της γραφής*, Αθήνα, Εξάντας, 1990, σ. 156-158, β) Φρ. Αμπατζοπούλου, *Νίκος Εγγονόπουλος, Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας*, Αθήνα, Στιγμή, 1987, σ. 88-90, γ) Α. Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Γνώση, 1983, σ. 165, δ) Στ. Διαλησμάς, «Εκδοχές του χιούμορ στο Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου», στο Γ. Γιατρομανωλάκη (επιμ.), *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1996, σ. 83-97, ε) Δ. Δημηρούλης, «Το ιδεολογικό φρέαρ», ένθετο *Βιβλιοθήκη Ελευθεροτυπίας*, 369/Παρασκευή 12 Αυγούστου, 2005, αφιέρωμα «Νίκος Εγγονόπουλος, Ελληνοκεντρικός και οικουμενικός», σ. 12-14.

²⁵ Βλ. ενδεικτικά «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν», «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής», αλλά και πολλοί τίτλοι ποιημάτων όπως π.χ. Το καράβι του δάσους, Οδοστρωτήρες, Το σκυροκονίαμα των ηρωικών παρθένων, Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα, ο Jef, το μέγα αυτόματον, κτλ.

²⁶ A. Breton, *Amour fou*, Παρίσι, Gallimard /folio, 1982, σ. 129.

λειτουργική σχέση ανάμεσα στα διαφορετικά στοιχεία, όπως το όνειρο, το θαυμάσιο, ο έρωτας, η επιθυμία, το χιούμορ, η έκπληξη, η ανοίκεια παραδοξότητα, και το ποίημα δεν έχει άλλο σκοπό από το να πραγματώσει και να κάνει αισθητή αυτή τη σχέση.

Στο Σεβάχ το θαλασσινό, μέσα σ' ένα τοπίο γεμάτο μουσική, χρώματα μπλε, ροζ και άσπρο, γυναικείες αινιγματικές παρουσίες «τότες είν' ακριβώς /η ώρα/ όπου κι' εγώ/ περνώ απαλά το χέρι/ στη βάση του κρανίου μου/ και το βυθίζω απότομα/ -βαθιά-/ μέσ' στο κεφάλι μου/ και τραβώ έξω/ το μυαλό μου/ και στίβω ήρεμα/ τη φαιά μου/ ουσία/ ανάμεσα/ στα δάχτυλά μου/ κι' όταν όλα/ τα υγρά/ χυθούν/ [...] / μνήσκει μονάχα/ μέσα στην απαλάμη μου/ -και ζει-/ ένα μικρό λουλούδι/ [...] / και μου/ λέει/ για τα όνειρα/ που σφυρούν τη νύχτα/ [...]. Η υπερρεαλιστική αυθαιρεσία αναδεικνύει την απεμπόληση της λογικής και την κατίσχυση «των ονειρών που σφυρούν τη νύχτα» και της τέχνης, η οποία ταυτίζεται με τη γυναίκα (ΑΥΤΗ)²⁷.

Στο «Περί ύψους»²⁸, ο ιταλός πυροτεχνουργός-ποιητής ασχολείται με τη χειρωνακτική άσκηση της επικίνδυνης τέχνης του. Τα «εργόχειρά του» που αναδεικνύουν τη χειρωναξία της ποίησης αλλά και της ζωγραφικής, περιέχουν στοιχεία που «δυναμιτίζουν» και θέτουν σε κίνδυνο τον ίδιο και το εργαστήριό του. Ωστόσο, «το μοιραίον ποτέ δεν επέρχεται» διότι υπάρχει «η σύζυγος που γρηγορεί». Μέσα από τη χιουμοριστική αναφορά στην «ευλάβεια» της συζύγου και στον δυναμιτιστή ιταλό πυροτεχνουργό, στήνει το σκηνικό για να μιλήσει για την επικινδυνότητα της τέχνης του, για την έλλειψη κατανόησης την οποία αντιμετωπίζει από τους άλλους και τον κατατρεγμό που υφίσταται, αλλά και για τη στοργή, την προστασία και την αγάπη που του προσφέρει η γυναικεία παρουσία δίπλα του.

Μέσα από μια παρόμοια «χιουμοριστική αυθαιρεσία» χτίζει μια πόλη ελληνική, ωραία και περίεργη, μια «πόλη του φωτός»²⁹ στην οποία «συγκατοικούν αρμονικά και με κατανόηση, με τας εκατέρωθεν, φυσικά, παραχωρήσεις οι ζωντανοί με τους νεκρούς». Δημιουργεί έτσι τον κατάλληλο τόπο για να συναντήσει πρόσωπα αγαπητά όπως ο πατέρας του, συγγραφείς και φιλοσόφους όπως «την κόμησσα ντε Νοάιγ, τον μαρκήσιο ντε Σαντ και τον Εμπεδοκλή», μουσικούς όπως τον Μότσαρτ, ήρωες της Επανάστασης όπως τον Οδυσσέα Ανδρούτσο και τον Ρήγα Βελεστινλή.

Αλλού γίνεται ο «Βελισάριος» που, παρέα με τον Ανδρέα Εμπειρικό, αναλαμβάνει να «απαλλάξει τη χώρα από τα βάσανα», να τη σώσει και να τη λυτρώσει. Βέβαια αυτοί οι δύο παλεύουν «ανάμεσιν/ στους φιλόδοξους με τ' ακαθόριστα σχέδια/ τους άγρια λυσσαγμένους-παρ' όλο το ισχνότατο των εφοδίων τους-/ για μιαν όσο μπορούσαν πλατύτερη επικράτηση/ τους άγουρους-σαλιάρηδες-διακονιάρους και κλέφτες της δόξας»³⁰, δίνοντας μ' αυτό τον τρόπο το στίγμα της «φθίνουσας περιόδου του '30».

Αλλού γίνεται σαρκαστικός για την οδυνηρή ιστορική συγκυρία στην οποία ζει, λέγοντας «η τέχνη κι' η ποίηση δεν μας βοηθούν να ζήσουμε:/ η τέχνη και η ποίησις μας βοηθούνε/ να πεθάνουμε»³¹, και αλλού, χρησιμοποιώντας «χιουμοριστικά» ποδοσφαιρική ορολογία, προτρέπει όλους να τρέξουν στα γκολ-ποστ και να είναι έτοιμοι και άγρυπνοι φρουροί για να «μην αρχινίσουνε να πέφτουνε/ τα τέρματα/ βροχή/ και/ ηττηθούμε»³².

Από την παραπάνω αδρομερή περιδιάβαση σε κείμενα των δύο ελλήνων υπερρεαλιστών διαπιστώνουμε ότι το υπερρεαλιστικό χιούμορ έχει χαρακτήρα

²⁷ Ν. Εγγονόπουλος, «Ο Σεβάχ Θαλασσινός», συλλ. Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής (1939), *Ποιήματα*, α' τ., Αθήνα, Ίκαρος, 1977, σ. 69-74.

²⁸ Ν. Εγγονόπουλος, «Περί ύψους», συλλ. Εν Ανθρῶ Ἑλληνι Λόγω (1957), *Ποιήματα*, β' τ., Αθήνα, Ίκαρος, 1985, σ. 183-185.

²⁹ Ν. Εγγονόπουλος, «Η πόλις του φωτός», *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Αθήνα, Ίκαρος, 1978, σ. 73-74.

³⁰ Ν. Εγγονόπουλος, «Ο Βελισάριος», *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, ό.π., σ. 161-162.

³¹ Ν. Εγγονόπουλος, «Νέα περί του θανάτου του Ισπανού ποιητού Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα στις 19 Αυγούστου του 1936 μέσα στο χαντάκι του Καμίνο Ντε Λα Φουέντε», συλλ. Εν Ανθρῶ Ἑλληνι Λόγω (1957), *Ποιήματα*, β' τ., ό.π., σ. 191-192.

³² Ν. Εγγονόπουλος, «Τα γκολ-ποστ», *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, ό.π., σ. 109-110.

ανατρεπτικό και συνδέεται άμεσα με την ανάδυση της επιθυμίας, το θρίαμβο της αρχής της ευχαρίστησης και την ανέλκυση του θαυμάσιου (merveilleux). Λειτουργεί για το υποκείμενο ως άμυνα στην αντικειμενική πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου και ως διαστροφή της αναπαράστασής του μέσα από το χιούμορ. Πραγματώνει την τόλμη του καλλιτέχνη να σκεφτεί και να αποτυπώσει μέσω της τέχνης του όσα ο κόσμος σκέφτεται αλλά διστάζει να τα δείξει και προσπαθεί να τα απωθήσει και να τα αποκρύψει. Το χιούμορ γίνεται έτσι αντιληπτό ως δύναμη εξέγερσης απέναντι σε μια οδυνηρή ή υποκριτική πραγματικότητα που ο υπερρεαλισμός οφείλει να αποσυνθέσει. Είναι μια μεταμόρφωση του πνεύματος της μη υποταγής, μια άρνηση σύμπραξης στις κοινωνικές ή καλλιτεχνικές προκαταλήψεις.

Έτσι, το χιούμορ αναπαριστά ένα ποιοτικό άλμα ανάμεσα σε μια απελπισμένη κατάσταση και την ανάληψη μιας περιπέτειας. Επιτρέπει στους υπερρεαλιστές να θεωρήσουν τον κόσμο από μια άλλη οπτική γωνία, θραύοντας τις οικείες σχέσεις αντικειμένων και υποκειμένων, αιτίου-αιτιατού, και τα όρια της ρασιοναλιστικής λογικής. Το χιούμορ αναποδογυρίζει τις συνήθειες και τις βεβαιότητες μέσα από την ανοικείωση και τις αναπάντεχες συγκλίσεις. Αντεπεξέρχεται έτσι την όποια καθεστηκία πραγματικότητα, προετοιμάζοντας την οδό για την έλευση μιας άλλης πραγματικότητας, της υπερπραγματικότητας. Μ' αυτό το όργιο των αλλόκοτων εικόνων που στήνει δεν πρέπει, όπως λέει ο Εγγονόπουλος «Να [μην] ταραχθή κανείς: η εικόν αυτή είναι η μόνη που εβοήθησε τον αποθανόντα αόμματο φαροφύλακα να ανακαλύψει το μυστικόν του φρέατος»³³.

³³ Ν. Εγγονόπουλος, «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν Ι» , *Ποιήματα*, α' τ., ό.π., σ. 13-14.

CHRISTINA OIKONOMOPOULOU*

HUMOUR DE TRANSGRESSION-HUMOUR SUBVERSIF :
LE CAS DU THÉÂTRE DE SLIMANE BENAÏSSA

Dans la pièce *Confessions d'un musulman de mauvaise foi* de Slimane Benaïssa, Karim, le protagoniste algérien, pose la question suivante à Micheline Telstar, enseignante française :

Karim : Pardon, Madame, 'humour' ça veut dire quoi ?

Micheline : Quelque chose qui souligne parfois l'absurdité de ce monde, pour faire rire¹.

C'est sur ce contexte que notre étude portera, ayant comme point de référence l'humour tel qu'il se dégage des œuvres théâtrales de S. Benaïssa. Comme le titre l'indique, nous ambitionnons d'y approcher, interpréter et évaluer son importance au niveau thématique et stylistique, afin de prouver son dynamisme en tant que facteur de subversion et de transgression de l'arbitraire des institutions maghrébines.

Pour mieux illustrer notre réflexion, nous allons évoquer des extraits des trois pièces de S. Benaïssa, les plus représentatives de l'usage que l'auteur fait de l'humour. C'est ainsi que *Au-delà du voile*, *Prophètes sans Dieu* et *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*² constitueront le corpus de notre recherche.

Dramaturge, metteur en scène et acteur, Slimane Benaïssa est né en 1943 des parents berbères à Guelma, ville du Sud-Est d'Algérie³. Il fut élevé dans un environnement multiculturel où régnait la tolérance religieuse, due à la cohabitation des Benaïssa avec une famille juive et une famille chrétienne. Son contact direct, dès son enfance, avec un plurilinguisme vivant, à savoir le français à l'école, l'arabe à la medersa et le berbère au foyer familial, lui a permis de former une identité culturelle polyvalente: « Pour ma part, je me définis comme tri-culturel, de cultures berbère, française et arabe. Ma langue est pluralité, mon lieu culturel est mon métissage »⁴. Ayant effectué des études au Collège Technique d'Annaba, des études de Mathématiques et de Littérature Arabe à l'université de la même ville, S. Benaïssa découvre la magie du théâtre en 1962, année de l'Indépendance d'Algérie de la colonisation française. En 1977, il est nommé directeur du Théâtre d'Annaba, mais une année plus tard il quitte ce poste pour former sa propre

* Πτυχίο Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών. Μεταπτυχιακό και Διδακτορικό Δίπλωμα Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας από το Παν/μιο Σορβόνη, PARIS IV, διδάσκει σήμερα ως μέλος ΕΕΔΙΠ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

¹ Slimane Benaïssa, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2004, p. 33.

² Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman, 1991, *Prophètes sans dieu*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 1999.

³ Voir la biographie complète du dramaturge sur son site officiel, <http://www.slimane-benaïssa.com>.

⁴ Slimane Benaïssa, *Mes sept lieux d'écriture*, p. 1., <http://www.slimane-benaïssa.com/Romans/Mes-sept-lieux-d-écriture.html>.

troupe de théâtre, appelée « Amenas » -qui signifie « miroir » en berbère. En 1993, la deuxième année de ce qu'on appelle « la décennie noire » de l'histoire d'Algérie⁵, puisque marquée par l'intégrisme islamiste, le terrorisme étatique, la censure imposée et plusieurs assassinats des hommes politiques et des intellectuels⁶, S. Benaïssa décide de quitter définitivement sa patrie et choisir la voie de l'auto-exil vers Paris, où il vit et travaille jusqu'aujourd'hui.

Très prolifique, au niveau d'écriture dramatique et de représentation scénique, S. Benaïssa est l'auteur de plus d'une vingtaine de pièces de théâtre qui réjouissent d'une forte réception parmi les spectateurs des théâtres où elles sont jouées⁷.

Essayant d'inscrire la pratique textuelle théâtrale de S. Benaïssa dans la littérature maghrébine francophone, nous déduirions inévitablement sa classification à la deuxième génération d'écrivains⁸.

Marqués pendant leur enfance par le rêve de la libération du joug impérialiste, ces auteurs sont devenus adultes aux alentours du temps de l'Indépendance⁹ et ont goûté l'espoir enivrant d'une ère nouvelle, prometteuse de liberté et de prospérité nationale. Slimane Benaïssa confesse : « Le jour de l'Indépendance, j'étais ailleurs ! On espérait tout ! On voyait des choses atroces mais on faisait bénir les malheurs. Il y avait une extase fantastique ! »¹⁰. Néanmoins, leurs attentes se sont vite trahies, d'où la nécessité d'une production scripturaire qui mettrait le ton sur la désillusion cruelle des objectifs initiaux de la lutte décolonisatrice, l'urgence obstinée de dénoncer les atrocités qui y survenaient¹¹, et le besoin de conserver la mémoire individuelle et collective. S. Benaïssa précise : « Comment écrire aujourd'hui sur la douleur algérienne sans que les mots ne trahissent le réel ? Comment mettre en perspective l'histoire, la mémoire, la religion d'un pays qui a sombré dans la violence ? »¹². Sous forme d'écriture exilique¹³, son écriture témoigne la distanciation physique et la marginalisation obligatoire du créateur du pays natal. À la fin de sa pièce *Prophètes sans Dieu*, S. Benaïssa écrit : « Oui, l'exil pèse sur les reins et la scène est le seul pays qui me reste parce qu'elle m'a aidé à renaître en dehors de mon pays »¹⁴. Toutefois, le déracinement et l'intégration dans la diaspora intellectuelle algérienne n'exclut guère la concomitance et le dialogue fertile entre les possibilités offertes -linguistiques ou autres- par l'espace d'accueil et les images du pays d'origine : « Je suis dans un autre espace mais je continue à parler de l'Algérie. Ce premier point est essentiel. Par ailleurs, je voulais supporter une parole intérieure de l'Algérie, avec son fond et sa forme, à travers la langue française »¹⁵.

Dans la perspective où la motivation de l'écriture de S. Benaïssa se résume à sa

⁵ Georges Morin, *L'Algérie*, Paris, Le Cavalier bleu, 2007, p. 92 et Jan Gross, « Performing at the Crossroads of Algeria and France, Slimane Benaïssa and Mohamed Kacimi », *The French Review*, Vol. 83, n° 6, May 2010, p. 1258-1271, p. 1258.

⁶ Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années '90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *Etudes littéraires maghrébines*, n° 14, 1999, p. 7-24.

⁷ Voir sur le site officiel de l'auteur, <http://www.slimane-benaïssa.com/Théâtre.html>.

⁸ Voir Γιώργος Φρέρης, *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1999, σ. 234, R'Kia Laroui, « Les Littératures francophones du Maghreb », *Québec français*, n° 127, 2002, p. 48-51, et Mohamed Ridha et Sabina Bouguerra, *Histoire de la Littérature du Maghreb-Littérature francophone*, Paris, Ellipses, 2010, p. 51.

⁹ Slimane Benaïssa, interviewé par Michel Müller, « On liquide la mémoire », *L'Humanité*, 30 janvier 1997, p. 1, sur www.humanite.fr/node/156925: « Nous sommes des témoins particuliers dans l'histoire de l'Algérie. Nous sommes les enfants de la guerre, les enfants de l'Indépendance. Nous sommes une génération de transition vraiment importante pour la mémoire de l'Algérie ».

¹⁰ Slimane Benaïssa, interview inédite à Christina Oikonomopoulou, Paris, le 19 août 2012.

¹¹ Farida Boualit, « Paysages littéraires algériens des années '90 : témoigner d'une tragédie ? », *Etudes littéraires maghrébines*, n° 14, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 25-40, p. 35.

¹² Voir sur le site de S. Benaïssa, <http://www.slimane-benaïssa.com/blog/Slimane-Benaïssa/Page-2.html>.

¹³ Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner, « Témoignage et /ou subversion : une relation paradoxale ? », *Subversions du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 9-23, p. 9-10.

¹⁴ Slimane Benaïssa, *Prophètes sans dieu*, op. cit., p. 47.

¹⁵ Christiane Chaulet-Achour, « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », revue *Algérie Littérature/action*, n° 33, 1999, p. 109-120. Voir aussi Ahmed Cheniki in Michel Corvin (dir.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 1991, p. 54.

fonction d'affirmation actualisée de la réalité¹⁶, sa dramaturgie met les spectateurs en contact avec un « théâtre d'exposition »¹⁷ qui exclut davantage toute nuance métaphysique, et favorise l'investigation des questions existentielles. Amplement autobiographique¹⁸ mais évitant consciemment les « aspects stricts d'algérianité »¹⁹, elle a au cœur de sa thématique plusieurs paramètres d'ordre anthropologique. Des thèmes tels que la société dans sa dynamique bidirectionnelle avec l'individu, la pratique religieuse et son visage d'intolérance, la politique comme source d'effacement de la citoyenneté²⁰, la condition féminine sous un état d'oppression, et le lien de la mémoire avec l'histoire coloniale, postcoloniale et l'identité ethnique²¹, parcourent en filigrane l'œuvre de S. Benaïssa. Au sein de cette orientation qui attribue à la représentation « un rôle actif et radical »²², et qui favorise « le débat et la réflexion critique et contestataire »²³, le spectateur ne se contraint pas de se sensibiliser à la réalité dramatisée. En d'autres termes, S. Benaïssa opte pour un « théâtre de responsabilisation »²⁴, apte à éveiller le public par la dramatisation d'un réseau de conflits²⁵ et de contradictions de la condition humaine, et à l'initier à une intervention active²⁶.

Dans cet esprit, l'humour, paramètre indissociable de la thématique et de la stylistique dramatique de S. Benaïssa, rebondit de façon persistante dans ses textes. De là découle a priori l'exceptionnalité provocante de sa plume, d'autant plus que l'on la situe dans le cadre ethnoculturel et religieux algérien postcolonial qui favorisait pour des raisons de manipulation politique et religieuse peu l'humour, les calembours et l'ironie souriante²⁷.

Pour le dramaturge, « l'humour, c'est le bonheur de partager..., et le rire, c'est fondamental pour le spectacle »²⁸. Cependant, il suffit de gratter un peu pour découvrir que l'humour de S. Benaïssa, loin d'être un simple moyen de décompression des crises

¹⁶ Slimane Benaïssa, interview à Christina Oikonomopoulou, op. cit. : « J'écris pour témoigner ! On vit dans un monde où il y a d'aberration des valeurs. On n'est pas là pour créer mais pour dire quelque chose, pour le témoignage ».

¹⁷ Slimane Benaïssa, www.slimane-benaïssa.com.

¹⁸ Slimane Benaïssa, discours prononcé à l'occasion de sa distinction comme Docteur Honoris Causa de l'INALCO, Sorbonne 2005, site officiel de l'auteur, ibid. : « L'écriture est le seul lieu qui me permet d'échapper à tous les autres car il casse chaque jour un lieu de mon aliénation et reconstruit un lieu de ma liberté. Elle est mon seul recours dans ma négociation avec l'autre, avec le malheur, avec l'absurde, avec la vie et avec la mort ».

¹⁹ Christiane Chaulet-Achour, « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », op. cit. p. 112.

²⁰ Voir Ahmed Cheniki, « Théâtre et politique : l'expérience algérienne », *Cultures-Algérie*, s.d., p. 1-14, sur <http://cultures-algerie.wifeo.com/theatre-politique.php>.

²¹ Voir sur ce sujet Jan Gross, « Performing at the Crossroads of Algeria and France: Slimane Benaïssa and Mohamed Kacimi », op. cit., p. 1267, et Hadj Dahmane, « Le Théâtre algérien ou l'expression plurielle », *Revue Annales*, n° 8, 2008, p. 1-8, sur <http://annales.univ-mosta.dz/index.php/archives/115.html>.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 4

²⁴ Slimane Benaïssa, www.slimane-benaïssa.com.

²⁵ Slimane Benaïssa, <http://www.slimane-benaïssa.com/Romans/Mes-sept-lieux-d-écriture.html> : « Au théâtre, lieu de socialisation réelle de tous les conflits d'une société... » et Christiane Chaulet-Achour, « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », op. cit., p. 111, Ahmed Cheniki, « Théâtre et politique : l'expérience algérienne », op. cit., p. 10, et Mona Chollet et Anne-Sophie Stamane, « Slimane Benaïssa, dramaturge algérien – Le Destin », *Périphéries*, janvier 1998, p. 1-5, sur www.peripheries.net/article211.html.

²⁶ Slimane Benaïssa, www.slimane-benaïssa.com.

²⁷ Voir sur ce sujet Aïssa Khelladi, « Rire quand même : l'humour politique dans l'Algérie », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n° 77-78, 1995, p. 225-237, et Djilali Khellas, « L'Humour dans la littérature algérienne : quelques exemples », sur le site *Coin Littéraire*, 10 novembre 2010, p. 1-2, <http://coinlitteraire.unblog.fr/2010/11/10/lhumour-dans-la-litterature-algerienne-quelques-exemples>. Voir aussi sur ce sujet Charles Bonn, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Bordeaux 3, 1982, introduction, p. 18, sur <http://www.limag.refer.org/Theses/Bonn/ThesEtat1ePartie.htm>.

²⁸ Slimane Benaïssa, interview à Christina Oikonomopoulou, op. cit.

représentées sur scène et « une communication [...] complexe, dont la particularité est d'engendrer [...] une forme très singulière de sourire »²⁹, déploie son rôle sémiotique fondamental : « jouer par l'invention et l'innovation pour ne pas désespérer ou plus exactement jouer pour dépasser le désespoir »³⁰.

Lié à un chronotope précis, celui de l'Algérie des années '90 qui apparaît chargé du legs de l'époque coloniale, l'humour de S. Benaïssa s'avère une force déterminante de subversion du statut socioculturel, politique et religieux maghrébin. Cette contribution de l'humour à l'émergence réaliste de la négativité des paramètres sociaux finit par révéler leurs abords fréquemment absurdes qui étranglent l'être. Ceci dit, l'esprit dérisoire de S. Benaïssa confirme ce qu'on pourrait appeler un humour « subversif, vengeur, assassin »³¹. Engagé pour prouver la relativité des institutions sociales et leur côté souvent irrationnel, il mobilise les mécanismes d'une critique grinçante, tantôt insinuante tantôt évidente.

Nonobstant, l'humour subversif de S. Benaïssa ne se contente pas à la simple contestation des institutions sociales mais il acquiert les dimensions d'une véritable transgression. D'ordinaire sous forme de dénonciation violente, elle ambitionne non pas seulement de placer l'individu contre la collectivité qui le terrorise, en mobilisant le doute de ses principes de fonctionnement, mais à l'amener aussi à la résistance et la révolte. Pour cette raison, l'humour concourt définitivement à la mission fondamentale du théâtre de S. Benaïssa, celle de l'éveil du public³². Prouvant que « la manifestation théâtrale ne renvoie jamais à un réel mais à un discours sur le réel »³³, il semble confirmer pleinement la conviction d'Anne Ubersfeld que « l'effet de réel dans la référentialisation théâtrale correspond toujours à un fonctionnement idéologique »³⁴.

Si l'on considère le concours de l'humour à la dramatisation de l'actualité politique algérienne chez S. Benaïssa, on se trouve en présence d'un large réseau de manifestations, s'étendant de simples railleries, des réprobations directes ou des allusions sarcastiques jusqu'à des situations comiques réalistes qui, essayant de rationaliser leur vision absurde, finissent par provoquer le rire chez les spectateurs.

Caractéristique de cet « humour politique »³⁵ de S. Benaïssa est la liaison que le dramaturge établit dans sa pièce *Au-delà du voile* entre le cas du rituel populaire algérien de la bouqqala³⁶, censé prédire l'avenir, et les partis politiques du pays. Plongées dans les réminiscences de leur enfance tranquille, les deux sœurs protagonistes, l'aînée et la cadette, se proposent de préparer la bouqqala pour se détendre de la pression qui leur est exercée par le milieu familial et social. Pourtant, elles remplacent dans ce jeu leurs bouqqalalets -les présages de leur propre avenir- par ceux des partis politiques. Présentées comme des êtres écrasés par un pouvoir politique qui leur privent de toute liberté, les protagonistes ont recours à des oracles pour se situer par rapport à l'avenir du pays, d'où l'émergence d'un humour sarcastique qui va de pair avec le non-sens amer de la situation :

La cadette : F.L.N.

L'aînée : Ah non ! Je ne suis pas d'accord. On fait des bouqqalets, pas de la politique.

La cadette : Écoute, notre destin est foutu, foutu... Voyons celui des partis... Peut-être que le nôtre est lié à l'un d'entre eux.

L'aînée : Alors on fait la bouqqala des partis ?

La cadette : Pourquoi pas ?

L'aînée : C'est une nouveauté pour moi !³⁷

Cette parade des voix politiques de l'Algérie durant la bouqqala³⁸ aboutit à des

²⁹ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 3.

³⁰ Christian Morin, « Pour une définition sémiotique du discours humoristique », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 91-98. Cf. Mona Chollet et Anne-Sophie Stamane, « Slimane Benaïssa, dramaturge algérien – Le Destin », op. cit., p. 1.

³¹ Frédéric Ferney, « L'Humour, cette insoutenable légèreté des lettres », *Magazine Littéraire*, n° 477, juillet-août 2008, p. 52-55, et cf. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 2000, p. 13-14.

³² Voir notice n° 25.

³³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre tome II – L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 212.

³⁴ *Ibid.*, 214.

³⁵ Aïssa Khelladi, « Rire quand même : l'humour politique dans l'Algérie », p. 228.

³⁶ Voir sur le rituel de la bouqqala ou bouqala Khalfi, « La Bouqala », sur <http://www.algermiliana.com/pages/content/la-bouqala.html>

³⁷ Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 26.

³⁸ Parmi les partis politiques, on trouve « Front de Libération Nationale », le « Mouvement pour la

signes prédictifs flous sans aucun enchaînement logique, excluant davantage toute possibilité de stabilité politique et de participation active des citoyens³⁹.

Toujours est-il que la politique est en proie à la vision humoristique de S. Benaïssa sous son aspect d'intransigeance. Celle-ci est dramatisée via une altération des faits pragmatiques dont l'exposition superficiellement logique mais purement irraisonnable témoigne un humour malice. Dans *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi* - pièce qui étale le parcours évolutionnaire d'un jeune Algérien, basé sur des épisodes structurés de sa vie et représentatifs du milieu familial et collectif maghrébin-, Malika et Karim expliquent :

Karim : Quand un Arabe meurt sous les balles, c'est un martyr si les Français l'ont tué : c'est un traître si les maquisards l'ont tué.

Malika : Alors, le gars qui est mort par la grenade, c'est un traître, puisque la grenade a été lancée par un maquisard.

Karim : C'est un accident ! Quand un Arabe meurt sous les balles des maquisards et que c'est un accident, c'est un martyr... C'est une question de cas⁴⁰.

Le second champ anthropologique touché généreusement par l'humour de S. Benaïssa est la religion. Il est à noter que celle-ci, traitée sous plusieurs de ses manifestations -fondement théologique, islamisme, relation avec les fidèles, régulation des relations individuelles et collectives- constitue un des thèmes par excellence de l'écriture dramatique de S. Benaïssa. Ce n'est pas un hasard que sa pièce *Prophètes sans Dieu* est entièrement avouée à des questions d'ordre religieux et théologique, et que la plupart du reste de sa dramaturgie est parsemée des références plus ou moins révélatrices du modèle religieux ancien ou moderne.

Tout au plus, l'humour conserve chez l'auteur une relation scandaleusement bouleversante et transgressive avec la religion. En insistant sur ses aspects négatifs, S. Benaïssa n'hésite pas à exprimer par divers moyens humoristiques sa réprobation totale envers la dévotion religieuse qui égare l'être, et la nécessité urgente d'une révision profonde de ses axiomes.

Dans *Prophètes sans Dieu*, S. Benaïssa commet une parabase choquante pour les principes religieux maghrébins, en mettant sur scène Jésus et Moïse qui, à l'attente de Mahomet, discutent les problèmes de conflit entre les camps religieux. Cette transgression est d'autant plus révélatrice que la dévotion islamique exclut à priori la hausse de toute voix individuelle et laïque⁴¹. Malgré l'anxiété qui accompagne l'arrivée de Mahomet sur scène, le prophète ne vient jamais, puisque le Coran interdit toute incarnation humaine de sa substance. Il va de soi que cette attente futile façonne progressivement le personnage de Mahomet en un véritable Godot regionalisé qui, à l'instar du héros beckettien, ne fera jamais son apparition, mais de qui l'absence s'avère une excellente occasion pour que des questions existentielles et métaphysiques soient touchées de profundis⁴². De sa part, l'auteur intervient à l'action dramatique et essaie de contrôler l'indignation de ses personnages. La pièce finit sur un long monologue de l'écrivain qui essaie de se libérer des contraintes de la religion et prouver la signification bénéfique du théâtre.

Imprégnant pleinement l'ensemble de *Prophètes sans Dieu*, l'humour de S. Benaïssa vise à mettre en avant la relativisation de la pertinence religieuse, et à proposer une revalorisation de son importance pour les fidèles.

Véritable leçon dramatisée contre l'intolérance religieuse, la pièce de S. Benaïssa

Démocratie en Algérie » ou le « Front Islamique du Salut ». Pour des détails sur les partis politiques en Algérie, voir Lahouari Addi, « Les partis politiques en Algérie », in « Les partis politiques dans les pays arabes », t. 2, « Le Maghreb », dirigé par Myriam Catusse, *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 111-112, mars 2002, p. 139-162.

³⁹ Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 27, bouqqalet du parti politique M.D.A. : « J'ai écrit une lettre/ Avec un oeillet rouge./ Les lettres étaient d'or./ J'avais beaucoup de choses à dire./ Je crois que tu m'as changée pour une autre./ Tu m'as juré que tu seras toujours pour moi. »

⁴⁰ Slimane Benaïssa, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., p. 31.

⁴¹ Hichem Djaït, *L'Europe et l'Islam*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 77 : « L'Islam est resté à un type de moi où la totalité de l'homme n'est pas reconnue, où l'homme n'est homme qu'en tant qu'il est croyant. » Voir aussi sur ce sujet Fatima Mernissi, *Le Harem politique*, Paris : Albin Michel, 1987, p. 32 : « Notre identité traditionnelle reconnaissait à peine l'individu qu'elle abhorrait... ».

⁴² Cf. Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, Paris : éditions de Minuit, 1995, et Brigitte Gauthier, « Beckett Vs Pinter », *Cercles*, Occasional Papers Series, 2010, p. 103-118.

pose dès son début la gravité du problème du fanatisme, mais d'un ton allégé, dû à la plaisanterie sarcastique de l'aspect totalement humanisé des prophètes aussi bien qu'à leur bonne intention d'éliminer les barrières de religion:

Moïse : ... Moi, j'essaie de comprendre pourquoi, en étant tous les trois fils d'Abraham et en prêchant les mêmes fondements, les mêmes valeurs et les mêmes croyances, nos 'croyants', eux, se font la guerre. Partout sur la planète, on s'entretient au nom de notre Dieu.

Jésus : Moïse, je t'avertis, je ne parlerai pas de politique. L'unique fois où j'ai essayé d'en faire, je me suis fait piéger par les laïques⁴³.

Cela étant, les trois prophètes sont dotés des faiblesses des mortels, alors que des incidents de leur vie manquent de toute sainteté miraculeuse. Le dialogue entre Jésus et Moïse à propos du retard de Mahomet est révélateur de l'humour récalcitrant de l'auteur :

Moïse : Je ne vois pourquoi il ne viendrait pas.

Jésus : On ne sait jamais.

Moïse : Tu doutes, Jésus ? Rassure-toi. Il est simplement en retard. Il ne faut pas oublier qu'il vient d'Arabie, lui. Ce n'est pas comme toi et moi qui sommes voisins.

Jésus : S'il se perd dans le désert... comme certains... on est là pour quarante ans au moins !⁴⁴

De surcroît, pour donner l'amorce d'une problématique d'objectivisation de la croyance religieuse, S. Benaïssa se sert d'une dérision fondée d'une part sur l'ignorance feinte de l'auteur-enfant envers la pertinence des sources saines, et d'autre part sur la réponse banale de Jésus. L'humour qui se dégage cherche à démontrer la relativité des religions et l'insignifiance de leurs éléments de base :

L'auteur enfant : Jean raconte que quand les deux Marie, au troisième jour de ta mort, ont rendu visite à ton sépulcre, deux messagers leur ont annoncé la nouvelle de ton *Ascension* : l'un assis à ta tête, l'autre à tes pieds. Luc affirme de son côté que c'étaient deux hommes habillés en blanc. Pour Marc, c'était un adolescent et pour Mathieu, un messager semblable à l'éclair. Alors, Jésus, lequel a dit vrai ?

Jésus : Mais comment veux-tu que je le sache ? J'étais déjà en route vers la Galilée où je leur avais donné rendez-vous à tous. Tu penses bien que je n'allais pas m'attarder à Jérusalem, après ce qui m'était arrivé...⁴⁵

Une fois que leur débat théologique aboutit à nulle part, que les tons entre les prophètes s'élèvent et que Mahomet n'apparaît pas, l'auteur intervient dynamiquement à la discussion des prophètes. Il se proclame d'un humour d'autocritique dérisoire « prophète sans Dieu » qui a « peu de fidèles et beaucoup d'emmerdes »⁴⁶, et il leur explique les raisons de la non-représentabilité de Mahomet. Plein d'aversion pour la persistance des frontières religieuses, l'auteur leur rappelle leur manque de réalisme, puisqu'inventés par lui-même. L'écrivain-protagoniste, dégoûté par « son incapacité d'agir »⁴⁷, interrompt la représentation de l'œuvre.

Cette implication directe de l'écrivain dans l'action dramatique crée davantage une ambiance démythifiée au sein de la représentation, qui oscille entre réalité et illusion. En plaçant les personnages théâtraux dans un tourbillon de conflits et d'impasses qui poussent à l'extrême l'absurdité infime de leurs différences théologiques, et en donnant à la pièce une fin suspendue, l'humour burlesque de S. Benaïssa témoigne de la technique pirandellienne⁴⁸, notamment dans la pièce du dramaturge italien *Six personnages en quête d'auteur*⁴⁹. En effet, cet emploi humoristique de l'idée pirandellienne de placer au centre de l'action dramatique la constatation d'invention des personnages sert à S. Benaïssa à

⁴³ Slimane Benaïssa, *Prophètes dans Dieu*, op. cit., p. 11.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁵ Slimane Benaïssa, *Prophètes sans dieu*, op. cit., p. 19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸ Sur le pirandellisme et la technique théâtrale de Pirandello, voir Gian-Paolo Biasin and Manuela Gieri, *Luigi Pirandello*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1999, p. 42, et Frederick J. Marker and Christopher Innes, *Modernism in European Drama-Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 127.

⁴⁹ Voir Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Beçanson : Les Solitaires Intempestifs, 2012.

convoquer les spectateurs à se poser des questions sur la problématique de l'intolérance religieuse. L'auteur confesse : « Bien sûr que je vous ai inventés. Parce que je cherche à comprendre pourquoi on s'entretient pour des religions. Je vous ai inventés pour que vous me disiez à quelle date Dieu a pris les armes »⁵⁰...

Par ajout, le processus d'humorisation de la religion embrasse souvent chez S. Benaïssa sa relation maléfique avec la politique. De ce fait, le spectateur se trouve face à des situations dont le ciblage sarcastique porte sur la réalité politique algérienne des années '90, stigmatisées par les pratiques violentes des islamistes intégristes au pouvoir⁵¹. La pièce *Prophètes sans Dieu* est densément campée des références humoristiques pleines de réalisme transgressif pénible qui mettent en évidence le lien quasi insensé que la politique peut entretenir avec la religion :

Moïse : Je croyais que tu ne faisais pas de politique.

Jésus : La politique qui dit la vérité, ce n'est plus de la politique, c'est de la religion.

Moïse : Redis-moi ça...

Jésus : La religion qui fait la politique, ce n'est plus la vérité, c'est du terrorisme.

Moïse : Pas mal !

Jésus : La politique qui fait de la religion, ce n'est plus de la vérité, c'est de la lâcheté !

Moïse : De mieux en mieux !

Jésus : Les vérités dans la politique ne seront jamais religion, mais pure démagogie !

Moïse : Tu as compris tout ça ! Et tu t'es laissé crucifier ?⁵²

Pareillement, dans *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi* les propos de Karim durant son dialogue avec Dieu qui est dramatisé par une voix-off, sont représentatifs de l'humour subversif de S. Benaïssa. Ici, la ridiculisation de l'interaction de la politique avec la religion est soutenue par la culpabilisation du jeune protagoniste qui désire manger du saucisson pour flirter avec Micheline, une jeune fille française : « Dieu ! Si je mange le saucisson, c'est pour faire un peu de politique avec Micheline, ce n'est pas contre la religion !⁵³»

À côté de la politique et de la religion, la femme maghrébine actuelle constitue encore une cible de l'humour subversif de S. Benaïssa. Signalons de même que l'intégration de la situation féminine dans l'orientation dérisoire transgressive de l'auteur va de pair avec sa prédilection pour l'investigation dramaturgique de ce thème. L'auteur avoue même : « La femme me vient normalement quand j'écris. J'écris à partir d'un espace féminin et non pas masculin. Ce qui me remonte comme imaginaire c'est féminin »⁵⁴.

Ceci dit, S. Benaïssa met l'humour au service d'une exploration cruellement réaliste et sincère de la question féminine, tout en insistant sur les piliers de la collectivité maghrébine qui oppriment, humilient et privent la femme de tout droit d'indépendance et de liberté. En conséquence, on se trouve pour encore une fois devant un potentiel varié de railleries transgressives, d'ironie et de sarcasmes pleins de subversion qui visent non seulement à dénoncer les injustices commises au détriment des Algériennes, mais aussi à en alerter les spectateurs⁵⁵.

Pour atteindre son but, S. Benaïssa se base sur une série des raisonnements qui accentuent davantage la soumission injuste et irrationnelle de la femme. Les éléments constitutifs de ces déductions sont tellement absurdes que l'humour dénonciateur et contestataire émerge comme la seule logique contre les absurdités qui condamnent la femme dans un statut de domination autoritaire.

Très indicative de ce choix stylistique du dramaturge est la tirade suivante de la sœur aînée de la pièce *Au-delà du voile*. Symbole de la mentalité conservatrice maghrébine qui n'ose pas réagir contre les mœurs religieuses et culturelles qui l'accablent, elle essaie de prouver à sa sœur cadette, rebelle furieuse, l'impossibilité d'acquiescer son indépendance. Son argumentation, constituée d'une accumulation d'éléments inhibiteurs à la décision de

⁵⁰ Slimane Benaïssa, *Prophètes sans dieu*, op. cit., p. 27.

⁵¹ Voir sur ce sujet Benaouda Lebdaï, « L'intégrisme islamique ou la culture en danger », *Algérie-Littérature/Action*, n° 10-11, avril-mai 1997, p. 277-282.

⁵² Slimane Benaïssa, *Prophètes sans dieu*, op. cit., p. 30.

⁵³ Slimane Benaïssa, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., p. 37.

⁵⁴ Slimane Benaïssa, Interview à Christina Oikonomopoulou, op. cit.

⁵⁵ Mona Chollet et Anne-Sophie Stamane, « Slimane Benaïssa, dramaturge algérien – Dans la peau des femmes », *Périphéries*, janvier 1998, p. 1-2, p. 1, sur www.peripheries.net/article212.html: « Ses pièces rendent hommage à l'exigence, à la rage de vivre de ces femmes niées, sacrifiées, plus ou moins subtilement opprimées. »

sa sœur de bâtir son avenir à son gré, semble pleine de saugrenuité humoristique :

L'aînée : Tu es femme : premier défaut. Tu es célibataire : deuxième défaut. Tu es instruite : troisième défaut coefficient 5. Tu ne te laisses pas faire : quatrième défaut coefficient 10. Avec tous ces défauts, qui va lire ta demande de logement ?⁵⁶

Ce procédé d'étalage d'enchaînements superficiellement logiques mais porteurs des messages d'asservissement ou d'intransigeance absurde est aussi employé par S. Benaïssa dans sa pièce *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*. Quand Karim fait le catéchisme avec le Cheikh, il lui pose la question innocente sur l'option d'une polygamie féminine. L'humour qui en résulte apparaît comme une probabilité transgressive de la coutume qui offrirait à l'homme le droit de se marier avec plusieurs femmes :

Karim : Sidi, pourquoi Âmmi Salah a-t-il épousé une deuxième femme ?

Le cheikh : Parce que en islam, les hommes ont droit à quatre femmes.

Karim : Sidi ! Les femmes, elles ont droit à quatre hommes ?

Le cheikh : Y a pas à dire, tu es monté à l'envers....⁵⁷

De l'autre côté, l'artifice du raisonnement humoristiquement absurde y est quelquefois assaisonné d'un vocabulaire vulgaire. Il est intéressant de remarquer que dans la plupart des cas, ces propos provocateurs sont utilisés par la femme elle-même et en particulier quand elle se trouve dans un état d'esclavage conjugal. Durant son débat avec son mari à propos de la rentrée de leur fille Karima à l'école, la mère, ne pouvant plus supporter la décision paternelle d'interdire à leur enfant de continuer ses études à cause de son genre sexué, s'explode avec indignation : « Si elle n'est pas instruite, elle ne réussira rien, parce qu'elle épousera un âne comme elle. Où as-tu vu des ânes réussir à leur mariage ? Tu peux me le dire ? »⁵⁸

En récapitulant notre étude sur l'humour et son caractère subversif et transgressif chez S. Benaïssa, nous devons insister sur son usage très fréquent en tant que moyen de critique et de dénonciation des abus et des injustices commis par les institutions sociales et autorisés par les mentalités individuelles. Touchant un nombre non méprisable de situations et d'incidents pragmatiques de la vie actuelle familiale et collective maghrébine, l'humour de S. Benaïssa acquiert diverses formes stylistiques, s'amplifiant de la simple dérision jusqu'à l'intégration des techniques dramaturgiques radicalement novatrices du XX^e siècle. Esprit amer, provocateur et maintes fois impitoyable, l'humour qui émane du théâtre de S. Benaïssa ne perd pas pourtant son horizon optimiste et prometteur, assuré dans une large partie par la puissance bénéfique du théâtre. Vers la fin de la pièce *Prophètes sans Dieu* le personnage de 'l'acteur Jésus' avoue: « Pour moi, faire du théâtre c'est chercher de rire... et ce rire est l'équation basique de tous mes désirs »⁵⁹.

BIBLIOGRAPHIE – SITOGRAPHIE

- ADDI, LAHOUARI, « Les Partis politiques en Algérie », in « Les partis politiques dans les pays arabes », tome 2, « Le Maghreb », dirigé par CATUSSE, Myriam, *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 111-112, mars 2002, p. 139-162.
- BARTHES, ROLAND *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 2000.
- BECKETT, SAMUEL, *En attendant Godot*, Paris : éditions de Minuit, 1995.
- BENAÏSSA, SLIMANE, *Au-delà du voile*, Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman, 1991.
- BENAÏSSA, SLIMANE, interview inédite à Christina Oikonomopoulo, Paris, le 19 août 2012.
- BENAÏSSA, SLIMANE, interviewé par Michel Müller, « On liquide la mémoire », *L'Humanité*, 30 janvier 1997, p. 1, sur www.humanite.fr/node/156925.
- BENAÏSSA, SLIMANE, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman, 2004.
- BENAÏSSA, SLIMANE, *Prophètes sans Dieu*, Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman, 1999.
- BENAÏSSA, SLIMANE, site officiel de l'auteur <http://www.slimane-benaïssa.com>.
- BIASIN, GIAN-PAOLO and GIERI, MANUELA, *Luigi Pirandello*, Toronto: University of

⁵⁶ Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 10.

⁵⁷ Slimane Benaïssa, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., p. 9-10.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁶¹ Slimane Benaïssa, *Prophètes sans dieu*, op. cit., p. 46.

⁵⁹

- Toronto Press Incorporated, 1999.
- BONN, CHARLES, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Bordeaux 3, 1982, sur <http://www.limag.refer.org/Theses/Bonn/ThesEtat1ePartie.htm>.
 - BONN, CHARLES, « Paysages littéraires algériens des années '90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *Etudes littéraires maghrébines*, n° 14, 1999, p. 7-24.
 - BOUALIT, FARIDA, « Paysages littéraires algériens des années '90 : témoigner d'une tragédie ? », *Etudes littéraires maghrébines*, n° 14, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 25-40.
 - BOUGUERA, MOHAMED RIDHA et BOUGUERA, SABINA, *Histoire de la Littérature du Maghreb-Littérature francophone*, Paris : Ellipses, 2010.
 - BURTSCHER-BECHTER, BEATE et MERTZ-BAUMGARTNET, BIRGIT, « Témoignage et /ou subversion : une relation paradoxale ?, *Subversions du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 9-23.
 - CHAULET-ACHOUR, CHRISTIANE, « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », revue *Algérie Littérature/action*, n° 33, 1999, p. 109-120.
 - CHENIKI, AHMED, in CORVIN, MICHEL, (dir.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris : Bordas, 1991.
 - CHENIKI, AHMED, « Théâtre et politique : l'expérience algérienne », *Cultures-Algérie*, s.d., pp. 1-14, sur <http://cultures-algerie.wifeo.com/theatre-politique.php>.
 - CHOLLET, MONA et STAMANE, ANNE - SOPHIE, « Slimane Benaïssa, dramaturge algérien—Dans la peau des femmes », *Périphéries*, janvier 1998, p. 1 - 2, sur www.peripheries.net/article212.html.
 - CHOLLET, MONA et STAMANE, ANNE - SOPHIE, « Slimane Benaïssa, dramaturge algérien -- Le Destin », *Périphéries*, janvier 1998, p. 1 - 5, sur www.peripheries.net/article211.html.
 - DAHMANE, HADJ, « Le Théâtre algérien ou l'expression plurielle », *Revue Annales*, n° 8, 2008, pp. 1-8, sur <http://annales.univ-mosta.dz/index.php/archives/115.html>.
 - DJAÏT, HICHEM, *L'Europe et l'Islam*, Paris : le Seuil, 1978.
 - FERNEY, FRÉDÉRIC, « L'Humour, cette insoutenable légèreté des lettres », *Magazine Littéraire*, n° 477, juillet-août 2008, pp. 52-55.
 - ΦΡΕΠΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ, *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1999.
 - GAUTHIER, BRIGITTE, « Beckett Vs Pinter », *Cercles*, Occasional Papers Series, 2010, p. 103-118.
 - GROSS, JAN, « Performing at the Crossroads of Algeria and France: Slimane Benaïssa and Mohamed Kacimi », *The French Review*, Vol. 83, n° 6, May 2010, p. 1258-1271.
 - KHALFI, « La Bouqala », sur <http://www.algermiliana.com/pages/content/la-bouqala.html>.
 - KHELLADI, AÏSSA, « Rire quand même : l'humour politique dans l'Algérie », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n° 77-78, 1995, pp. 225-237.
 - KHELLAS, DJILALI, « L'Humour dans la littérature algérienne : quelques exemples », *Coin Littéraire*, 10 novembre 2010, p. 1-2, <http://coinlitteraire.unblog.fr/2010/11/10/lhumour-dans-la-litterature-algerienne-quelques-exemples>
 - LAROUÏ, R'KIA, « Les Littératures francophones du Maghreb », *Québec français*, n° 127, 2002, p. 48-51.
 - LEBDAÏ, BENAÏSSA, « L'intégrisme islamique ou la culture en danger », *Algérie-Littérature/Action*, n° 10-11, avril-mai 1997, p. 277-282.
 - MARKET, FREDERICK J. and INNES, CHRISTOPHER, *Modernism in European Drama-Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998.
 - MERNISSI, FATIMA, *Le Harem politique*, Paris : Albin Michel, 1987.
 - MORIN, CHRISTIAN, « Pour une définition sémiotique du discours humoristique », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 91-98, p. 92.
 - MORIN, GEORGES, *L'Algérie*, Paris: Le Cavalier bleu, 2007.
 - MOURA, JEAN-MARC, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris : PUF, 2010.
 - PIRANDELLO, LUIGI, *Six personnages en quête d'auteur*, Beçanson : Les Solitaires Intempestifs, 2012.
 - ÜBERSFELD, ANNE, *Lire le théâtre*, t. II – *L'École du spectateur*, Paris : Belin, 1996.

MONA SARAYA*

L'HABIT NE FAIT PAS LE REVOLUTIONNAIRE¹ :
L'HISTOIRE A TRAVERS LE PRISME DE L'IRONIE
DANS
LOS RELAMPAGOS DE AGOSTO
DE JORGE IBARGÜENGOITIA.

Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) est un romancier, un dramaturge et un journaliste mexicain. Son œuvre a pour thème principal la farce politique et historique. Il s'est attelé à dénoncer les réalités tues par les autorités officielles. Il a abordé sur un ton ironique, parodique et humoristique les moments les plus importants de l'Histoire de son pays. Il est mort tragiquement dans un accident d'avion. *Los relámpagos de Agosto*² occupe une place de choix dans sa production littéraire

Dans ce travail, il s'agit de l'analyse d'une œuvre qui aborde, sous le masque de la fiction, l'époque postrévolutionnaire mexicaine qui est une des époques les plus turbulentes et bouillante de l'Histoire du pays. C'était une ère marquée par les tumultes politiques et militaires, une ère critique et délicate, pleine de contradictions et où se confrontaient plusieurs forces internes cherchant chacune à s'approprier le pouvoir de ce pays qui essayait de se reconstruire après la Révolution. L'œuvre commence en 1920 et se termine sur la Révolution de 1929. Elle met en scène les divers soulèvements militaires, à commencer par celui d'Obregón qui a fait chuter Carranza, ensuite celui de La Huerta, Serrano et le putsch escobardiste. Ibargüengoitia se moque des politiciens militaires qui avaient mené la Révolution et révèle l'autre réalité qui s'oppose aux idéaux et aux mythes révolutionnaires, désacralisant ainsi toutes valeurs affichées de l'héroïsme, valeurs qui s'avèrent toutes trompeuses. L'auteur aborde donc la période de 1920 à 1929, à savoir celles des présidences d'Obregón et de Calles où furent suffoqués les contre-révolutionnaires et où a été fondé le Parti National Révolutionnaire qui élimine de l'arène politique les militaires. Il s'agit donc de la lutte entre les Caudillos et les généraux révolutionnaires. Dans la culture hispano-américaine, on désigne par « caudillos » une personne qui guide et commande un groupe de gens, notamment des soldats armés.

La Révolution Mexicaine a déjà fait l'objet de plusieurs œuvres littéraires dont nous citons *Los de Abajo* (1916) de Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* (1928) et *La sombra del Caudillo* (1930) de Martín Luis Guzmán, *El Luto humano* (1934) de José Revueltas, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, et *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Mais *Los relámpagos de Agosto* a particulièrement retenu notre attention étant donné qu'elle présente une réalité démythifiée, une écriture qui, par l'ironie, cherche à mettre à

* Maître de Conférences au Département de Lettres Classiques à l'Université du Caire.

¹ N'échappe à personne que ce titre est une parodie du proverbe selon lequel « L'habit ne fait pas le moine ».

² Ibargüengoitia, Jorge, *Los relámpagos de Agosto (les éclairs d'Août)*, México, Joaquín Mortiz, 1964. Toutes les citations ont été traduites par nous.

la surface ce qui est tu et occulté officiellement. Cette œuvre ne cherche pas à glorifier les héros de la Révolution, mais l'auteur dénonce leur envie de prendre en mains le pouvoir, les complots et les faveurs mutuelles. Ce ne sont pas des hommes de principes, mais des hommes avides de pouvoir. Ce récit qui se prétend fictif décrit en soulignant les vices des militaires qui se sont rebellés contre le gouvernement. En bref, c'est une version non officielle de l'Histoire où l'ironie est maîtresse, une Histoire que l'Histoire officielle gardait dans l'ombre. L'humour et l'ironie sont donc l'outil par lequel Ibarguengoitia dénonce l'Histoire officielle qui est ainsi ciblée, disqualifiée et réfutée. Dans son acception la plus vaste, l'ironie est une vision et un refus du monde, une attitude de rejet de la part de l'auteur. Il s'agit pour lui de ré-écrire l'Histoire dans cette œuvre relativement courte, et c'est là que réside l'originalité du texte qui en est le double. L'originalité de cette œuvre réside dans le fait que l'Histoire est narrée sous le prisme de l'ironie. L'auteur dénonce ainsi le système politique mexicain qui a trahi les idéaux et les slogans de la Révolution.

L'œuvre se présente comme étant les Mémoires d'un général nommé Arroyo qui les dicte à Ibarguengoitia. C'est donc un texte qui appartient à la littérature de témoignage, autobiographique, réaliste, authentique et qui exprime le point de vue d'Arroyo sur les mêmes faits historiques mais distinct de celui des autres. C'est une parodie des autres Mémoires écrites par d'autres généraux comme Zapata, Orozco, Carranza et Huerta.

Les références à l'Histoire sont facilement détectables : l'œuvre commence par la réélection du général Obregón (Marcos González) à la présidence du pays, suivie par son assassinat (le 17 juillet 1928) dont l'auteur est José León Toral et elle s'achève sur le soulèvement du général Escobar qui n'a pas abouti. Le général Arroyo qui avait dû sortir du pays étant donné qu'il a pris part à une conspiration contre Vidal Sánchez (Calles) revient au Mexique quand ce dernier fut déporté (le 10 avril 1936). En outre, Perez H. (Emilio Portes Gil) est désigné par le Congrès pour assumer provisoirement le poste de président et Sánchez ministre de la guerre et de la marine. Sánchez voulait former un parti unique et unifier les révolutionnaires. Ibarguengoitia cite aussi une phrase célèbre de Calles : « *Le Mexique avait laissé derrière soi l'étape des Caudillos* », p.17 laissant ainsi le lecteur établir ce rapport entre Calles – Sánchez. En outre, dans la note explicative, les noms des personnalités historiques sont mentionnés sans masque : Porfirio Díaz, Obregón, Zapata et Villa, ainsi que la référence à la Révolution Constitutionnelle de 1913. Pourquoi donc avoir mis des noms fictifs si l'intention est de les révéler à la fin ? Est-ce qu'il revient sur ses pas en agissant de la sorte ? Quel intérêt ? On ne comprend pas non plus pourquoi il utilise le nom fictif de Vieyra. Il s'agit d'un jeu à l'attention du lecteur qui dévoile une autre ironie qui lui est adressée. C'est ainsi qu'il l'invite implicitement à faire l'association entre fiction et réalité.

Autre référence à l'Histoire : l'épisode des Cristeros. Arroyo prépare un plan pour les attaquer à Vieyra le 18 janvier 1929, mais le plan échoue. Selon l'Histoire, le président Emilio Portes Gil a dû affronter la révolution cristera et les escobardistes. En fait, en 1926, le président Calles cherchait à décatoliquer le Mexique prétendant ainsi ouvrir la voie à la modernité. Il a atrocement persécuté l'église pour ce faire, il a même annulé le culte catholique. Pour défendre leur religion sacrée et pour résister à ce tyranisme, des milliers de champêtres ont braqué les armes dans le mouvement connu sous le nom de « *la dernière croisade de l'Occident* ». Les soldats du gouvernement les ont surnommés « *cristeros* » pour se moquer d'eux car ils portaient la croix catholique sur la poitrine défendant ainsi leur religion. Le pays compte beaucoup de martyres parmi eux, mais grâce à leur résistance, le catholicisme a pu survivre.

José Guadalupe Arroyo est certes le général Juan Gualberto Amaya, aussi ont-ils les mêmes initiales : tous deux écrivent leurs *Mémoires* pour démentir ce que les autres ont écrit à propos d'eux et pour se défendre de leurs fausses accusations. Tous deux ne se prétendent pas écrivains de profession et pensent constamment au destin. En outre, ils ne cessent d'interpeller leurs lecteurs. Donc, l'œuvre d'Ibarguengoitia -Arroyo est une parodie de celle d'Amaya. Suite à l'assassinat d'Obregón, le général Amaya a été

diffamé et exclu du pays, il a donc écrit ses *Mémoires* en vue de se défendre et de sauver sa réputation. Mais il avait participé à une révolution contre Huerta, le président qui était au pouvoir avant Obregón.

Du point de vue formel, l'œuvre se compose d'un prologue, de vingt chapitres, d'un épilogue et d'une « *note explicative à l'attention de ceux qui ignorent l'Histoire mexicaine* », note qui, à notre avis personnel, devrait figurer au début. Cela permettrait au lecteur de situer le contexte culturel de l'œuvre. Du premier au sixième chapitre, il s'agit de conspirations, du septième au dixième des élections, et finalement du onzième au dernier de la guerre.

Le prologue est écrit à la première personne, c'est la voix du général Arroyo. Deux personnages sont mis en scène : le général Arroyo et Ibarguengoitia qui écrit ce que l'autre lui dicte. Arroyo reconnaît ses failles et son incapacité d'écrire, c'est ce qui explique pourquoi il confie la tâche à Ibarguengoitia. Il admet qu'il n'est pas un écrivain de profession et qu'il sait manier l'épée bien mieux que la plume. Toutefois, le rapport qui s'affiche entre les deux personnages est un rapport d'antagonisme et d'hostilité : Arroyo se distancie du titre et le juge « *de mauvais goût* ». Aussi, le lecteur, déjà perplexe, devrait-il lire entre les lignes une certaine contradiction. Quel intérêt aurait Ibarguengoitia à mettre en scène un personnage qui condamne ses propres choix pour dénoncer les vices et la corruption sur l'arène politique qui a suivi la Révolution ? Cette fragmentation du sujet laisse le lecteur perplexe : ce n'est qu'un jeu narratif. Toutefois, Arroyo dit qu'Ibarguengoitia est « *le seul responsable de ce qui est raconté* », laissant sous-entendre une distanciation de la part d'Arroyo. Déjà on a ces deux instances et deux temps : celui de la narration où Arroyo dicte à Ibarguengoitia et dont les marques s'affichent de temps en temps, et celui des événements racontés qui commencent quand Arroyo avait trente huit ans et qu'il venait d'être nommé secrétaire particulier du président élu.

Arroyo est sévère dans ses jugements sur les autres (y compris Ibarguengoitia qui est supposé l'aider) mais il exagère particulièrement sur ses propres qualités ; c'est ce qui met le lecteur sur ses gardes. L'intérêt de ce prologue réside dans le fait qu'il annonce le contrat de lecture : ce sont des *Mémoires* qui se lisent en relation avec d'autres textes, donc il y a un rapport d'intertextualité qui est une des procédures langagières de l'ironie, tel que nous le montrerons plus loin. De même, le cadre spatio-temporel est bien déterminé d'avance ; c'est ce qui permet au lecteur de situer l'action et de se faire désormais une idée au préalable du texte qu'il a entre les mains. Il pourra ainsi avoir certaines attentes précises, que ce soit sur le plan de la forme ou celui du contenu. *Mémoires*, donc écriture de l'Histoire mais avec des jugements de valeurs qui, d'ailleurs, sont déjà nombreux dès la préface. Dans l'épilogue, l'on apprend que Sánchez et Pérez H. ont été déportés et que Trenza, Arroyo et el Camaleón (les trois survivants de la Révolution de 1929) sont rentrés au Mexique comme héros.

Ce travail, qui se donne comme objectif d'analyser et d'interpréter les procédures de l'ironie, fait appel à une méthode linguistique qui permettra de repérer les marques d'ironie dans le discours de l'émetteur, et à une méthode interprétative qui, tout le long du travail, jettera la lumière sur ses significations profondes en se basant surtout sur la réception. Ces deux approches se complètent ; en effet, Paul Ricœur, dans son ouvrage intitulé *Le Conflit des interprétations*, affirme que :

Une sémantique des expressions à sens multiples ne suffit pas à qualifier une herméneutique comme philosophie. Une analyse linguistique qui traiterait les significations comme un ensemble clos sur soi-même érigerait inéluctablement le langage en absolu. Or, cette hypostase du langage nie l'intention fondamentale du signe, qui est de valoir pour..., donc de se dépasser et de se supprimer dans ce qu'il vise. Le langage lui-même, en tant que milieu signifiant, demande à être référé à l'existence³.

³ Ricœur, Paul, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 20.

L'ironie a déjà fait l'objet d'analyse de plusieurs disciplines distinctes : par exemple, la philosophie (Bergson, *Le Rire* et Jankélévitch, *L'Ironie ou la bonne conscience*), la psychologie (Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*), La linguistique (Fontanier, Dumarsais, Kerbrat), la critique littéraire (Ph. Hamon) et la rhétorique (Ch. Booth). Ces disciplines s'accordent toutes sur le fait que c'est un discours oblique qui marque une déviation par rapport à la norme et aussi une vision du monde.

La pratique de l'ironie exige la participation du lecteur autant que l'émetteur. Si cette expression du langage est une forme de réalisme, elle est aussi une attitude personnelle d'hostilité, de refus et de rejet vis-à-vis de son cible. Le travail de l'interprétation est un des piliers les plus importants pour décoder l'ironie sans lequel elle perdrait sa valeur. Ph. Hamon, dans son ouvrage intitulé *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, ne manque pas de le souligner dans la conclusion : «

L'ironie construit donc un lecteur particulièrement actif qu'elle transforme en coproducteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétation, ou culturelles dans la reconnaissance des référents⁴.

L'interprétation du lecteur ne se limitera pas à suivre le sillage des définitions données par Dumarsais et de Fontanier selon lesquelles l'ironie est le décalage et le contresens entre l'énoncé et l'intention réelle du locuteur. En effet, pour Dumarsais, l'ironie est

une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie ne sont pas pris dans le sens propre et littéral⁵.

Et pour Fontanier : «l'ironie consiste à dire par une raillerie ou plaisante ou sérieuse le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser»⁶. Tous deux soulignent ainsi le contexte non verbal ou situationnel pour repérer l'ironie. Nous reprenons à notre compte la distinction faite par Schoetjes, à savoir *ironie verbale* et *ironie de situation*, deux types desquels s'inspireront nos analyses parce que ce sont deux piliers constitutifs de *Los relámpagos de Agosto*. Selon ce théoricien,

Si l'ironie verbale suppose généralement un ironiste conscient de la technique qu'il met en œuvre et du double sens de ses propos, l'ironie de situation semble moins intentionnelle, puisqu'elle découle d'un agencement des événements, qui, pour être spécifique, n'en paraît pas moins dû au hasard⁷.

De même, il ajoute que :

De la même façon que l'ironie verbale joue sur l'opposition entre le sens apparent des paroles et leur sens réel, l'ironie de situation pervertit le rapport entre l'être et le paraître des personnages. Notre vision conventionnelle du monde demande l'identité de l'apparence et de la réalité et elle suppose que ce qui se ressemble s'assemble. Or, l'ironie est précisément ce qui fait mentir cette vérité. Elle va plus loin sur le chemin que les proverbes quand ils préviennent que l'habit ne fait pas le moine : pour l'ironie, ce qui brille peut être n'importe quoi mais certainement pas de l'or⁸.

Tous les deux types se basent donc sur un rapport de « *tension* » entre deux partis, selon Ph. Hamon :

⁴ Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire, essai sur la forme de l'écriture oblique*, Paris, Hachette sup, 1996, p. 51

⁵ Dumarsais, *Des tropes*, Paris, Seuil, 1967.

⁶ Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

⁷ Schoetjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 25

⁸ *Ibid*, p. 58

Plutôt que de parler de communication articulée sur une contradiction (a vs non a), mieux vaudrait, pour rendre compte de la complexité du texte ironique, parler de décalage, de « champ de tension » et de « degrés » :

1. Tension entre deux parties disjointes et explicites du même énoncé (deux registres, deux champs sémantiques, deux termes d'une comparaison mis en voisinage hétéroclite)
2. Tension entre le narrateur et son propre énoncé dont il se désolidarise entièrement ou partiellement
3. Tension entre le discontinu et le continu, par introduction de degrés là où il n'en y a pas, ou par neutralisation de degrés préexistants. Tous ces procédés, bien sûr, sont cumulables et compatibles⁹.

Nous allons faire le point sur l'ironie verbale dans le propre discours d'Arroyo (l'hyperbole, deux idées contradictoires), donc c'est le discours appartenant à un seul énonciateur ; alors que pour l'ironie situationnelle nous la montrerons selon qu'elle est produite par plusieurs énonciateurs et locuteurs et dont le déroulement est mené par d'autres personnages à part Arroyo. Donc, il s'agira de plusieurs perspectives et aussi de situations qu'Arroyo ne contrôle pas et où sera question du jeu du destin qui joue un rôle important dans l'œuvre.

Avant toute chose, signalons que l'ironie se base essentiellement sur le sous-entendu. Mais pour Ibarra, on parlera d'ironie déclarée carrément et d'ironie basée sur le sous-entendu que le lecteur, pris au piège, déchiffre au fur et à mesure qu'il avance dans la lecture. Il s'agit d'un général qui se prétend intègre mais dont on découvre un autre aspect : il n'est pas aussi sincère qu'il prétend. Il joue de son lecteur, mais il lui donne des phrases qui prennent la forme de sentence pour justifier tout comportement qui laisserait à désirer, se prétendant ainsi moraliste : « Ces choses –là se remercient » (p. 4), « Celui qui se mêle à la politique doit être préparé au pire », (p. 31). En outre, dans le texte, émaillent des expressions qui montrent l'autoréférentialité, donc Arroyo domine le texte et mène l'avancement de l'action à sa guise. Tout est ainsi planifié d'avance. Par exemple, « comme je dis avant » (p. 4), « Comme on verra en son temps dû » p.6, « N'allez pas penser », p. 4, « Déjà vous vous seriez rendus compte », (p. 15), « revenant au fil de ma narration », (p. 5) . De même, face à l'ironie où tout tourne de la manière la plus inattendue, Arroyo aime aussi l'anticipation :

Je fis pour la énième fois le voyage à la capitale de la république, sans me rendre compte qu'il serait, comme toutes les fois antérieures, un autre pas dans ma trajectoire accélérée vers la catastrophe (p. 22).

De même, il n'hésite pas à se justifier, soit par des phrases sous forme de sentences déjà vues, soit par des digressions : « Je veux faire une parenthèse pour justifier cette attitude » (p.34), confirmant ainsi l'idée qu'il est sur la défensive.

Premier type d'ironie : celle décelée au sein du discours lui-même, donc elle porte sur le plan du langage. Elle se donne par deux procédés, à savoir l'hyperbole et l'ironie basée sur deux idées contradictoires se côtoyant.

L'hyperbole est définie comme étant une figure de rhétorique qui se base sur l'exagération. Dans *Los relámpagos de Agosto*, Arroyo abuse de l'hyperbole en parlant de lui-même de sorte qu'il met le lecteur sur ses gardes, d'autant plus qu'il s'agit d'un texte qui appartient à la littérature de témoignage et à l'écriture de l'Histoire, donc qui se prête à plusieurs points de vue et interprétations. Comme il est bien connu, ce genre a son propre contrat d'écriture et de lecture dont on cite le souci de véracité sans exagération. Dans le cas d'Arroyo, l'exagération est motivée par le fait que le texte est un démenti, donc il est sur la défensive ; celle-ci le pousse donc à exagérer ses propres qualités pour sauver sa face. C'est ce qui devient gênant pour le lecteur et soulève des doutes.

Il insiste souvent sur son patriotisme :

⁹ Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, op.cit, p. 40.

Ma patrie si chérie, pour laquelle avec beaucoup de plaisir je connus beaucoup d'ennuis et d'insomnie : Le Mexique », chapitre deux et « il était urgent de trouver parmi nous quelqu'un qui pourrait occuper le poste, garantir le respect des postulés sacrosaints de la Révolution (p. 7),

phrase qui va en contradiction sans détours avec « Autre chose que nous devons exiger de la personne que nous choisissons comme président (...) c'est qu'elle respecte les promesses que nous fit le vieux » (p. 7), où l'on voit qu'à la mort de González, le président élu, tous (y compris Arroyo lui-même) cherchent à s'emparer du pouvoir et à se partager le butin, attitude qui va à l'encontre du patriotisme affiché par l'hyperbole. D'où l'ironie verbale par laquelle Arroyo joue sur son lecteur qui voit la contradiction entre les déclarations de celui-ci (honnête, patriotique, intègre) et ses actes qui dévoilent le contraire : il tue des innocents, il exagère dans ses châtements : pour le vol supposé de la montre, écoutons-le : « Si j'avais le pistolet, je l'aurai tué à ce moment-là » (p.12), déclaration qui s'est répétée à la page suivante, et aussi : « Je n'en pouvais plus » (p.13), à deux reprises. Donc, cet instinct de tuer est plus fort que lui. Le lecteur découvre que Pérez H. n'a jamais volé la montre, bien qu'Arroyo lui dise : « Ceci il me le dit avec tellement de sérieux comme si véritablement il n'avait pas volé la montre » (p. 12,) le laissant ainsi sur une fausse piste. Il ajoute aussi que « j'avais toujours un faible pour la champagne » (p. 5), se contredisant encore une fois. De même, on le verra participer à des intrigues et violer la constitution. C'est ainsi qu'il se moque de son lecteur en menant la narration vers la voie la plus inattendue.

En outre, sur le plan verbal, est utilisée l'hyperbole pour rendre les autres ridicules. Arroyo s'attèle à montrer leurs défauts sans compassion. Par exemple, Vidal Sánchez est « un chef despotique et un désastreux stratège » (p. 17). Il est aussi un « assassin torve » (p. 9), selon Arroyo lui-même un assassin qui envoie les gens facilement à la potence. En outre, il le décrit par la métaphore : « Vidal Sánchez était une hyène. Il est une hyène » (p. 12). L'ironie verbale réside dans la comparaison autant que par la répétition de la même phrase mais avec changement du temps verbal : le présent ici sert à conférer la valeur d'un présent historique, d'une vérité que l'auteur cherche à rendre historique et éternelle. De même, Pérez H., qui sera le président par intérim, est nommé « un filou vulgaire » (p. 15). Il est décrit en ces mots : « avec sa calvitie ridicule, sa moustache efféminée, son double menton dégoutant et son corps en forme de poire enroulée dans une veste pliée » (p. 12). Il est aussi un « fantoche », « moi aussi j'étais un fantoche. Tous manipulés, évidemment, par le despotique Vidal Sánchez. » (p. 20). Le général Mendista, de son côté, est découvert en train de voler une figurine en porcelaine de la maison de González le jour des funérailles de ce dernier. Ce sont donc des héros révolutionnaires démythifiés. De même, Juan Valdivia, candidat aux élections présidentielles « était un candidat parfait, il avait une promesse pour tout le monde et je ne l'entendis jamais se répéter ni je le vis tenir aucune certainement » (p. 23), discours ironique contradictoire évidemment. Comment donc peut-il être parfait par la logique ? Il est aussi « en train de faire des bêtises pures, me dit-il, mais avec des mots plus grossiers » (p. 52). De même, el Canalejo est « l'oiseau noir de l'armée mexicaine » (p. 42), laissant sous entendre une image symbolique en rapport avec le mauvais présage. D'autre part, la Chambre est « comme une prostituée, elle avait cédé aux exigences bestiales du despote » (p. 14), remettant ainsi en question l'intégrité de la chambre. Le sexuel est aussi présent de manière pressante : « *J'appelai aux bains féminins et je demandai encore une fois Anastasio* » (p. 13), il s'agit ici d'un député, mettant ainsi l'accent sur sa vie privée sans honneur puisqu'il l'appelle dans un endroit où il ne devrait pas être. Il souligne aussi son appétit sexuel qui s'oppose aux idéaux des vrais hommes révolutionnaires qui, en principe, doivent se comporter de manière différente et ne pas se rendre à ces endroits féminins. Trenza, un autre général, a une épouse légitime et une concubine. De même, à la mort de González, on découvre qu'il a « des veuves légitimes » et « des veuves illégitimes qui appartiennent à une autre classe sociale très différente » (p.

8). Et d'ailleurs Arroyo affirme que cette pratique d'avoir une double vie est normale et fréquente chez les militaires.

Face à cette audace langagière et terminologique quand il parle de ses amis, Arroyo refuse de mettre des mots qu'il juge « indécents », lui qui n'a pas hésité à surnommer ses camarades les autres généraux ; et c'est dans ces attitudes contradictoires que résident l'ironie. Le voilà qui dit à propos de Macedonio Galvez : « *Parce que j'étais tellement ...ici il dit un mot que je ne peux répéter* » (p. 57), faisant ainsi allusion à son éducation soi-disant très fine et son honnêteté extrême qui l'empêchent de dire un mot inadéquat. Il ne répond pas ainsi aux attentes du lecteur qui s'était déjà habitué à son vocabulaire.

Second type d'ironie verbale : celle qui est basée sur deux idées nettement et franchement contradictoires. Cela se manifeste premièrement par le fait de faire coïncider dans un même énoncé le sérieux et l'anodin le plus banal et le plus inadéquat dans le contexte. Dans le premier exemple est évoqué le scatologique : ayant appris la mort du candidat élu, Arroyo compare cela à « une file d'hommes en train d'uriner » (p. 6). Se moque-t-il ainsi de son lecteur ? Certainement. La situation est certainement grave sur le plan politique, notamment dans une ère où le pays commence à se reconstruire. Le lecteur n'aurait jamais attendu une telle comparaison. En outre, alors que Trenza parlait à Arroyo de la situation d'urgence suite à la mort de González, sa concubine « lui frisait la moustache » (p. 7). De là, l'on voit qu'Arroyo s'intéresse à un détail insignifiant pour détourner l'attention du lecteur de l'essentiel (situation d'urgence dans le pays) vers l'accessoire ; c'est ce qui va à l'encontre des attentes du lecteur qui sait qu'il lit un roman historique. Cette déviation, toutefois, s'oppose au souci d'Arroyo de raconter dans les menus détails la guerre. C'est comme s'il revenait sur ses pas.

En outre, le contraste est frappant à bien des égards entre le fait de déclarer de défendre les intérêts de la Révolution et le fait d'agir selon les intérêts personnels. En effet, toute l'œuvre est bâtie sur cette contradiction. Premièrement, à la mort de González, tous révèlent sans pudeur leur appétit du pouvoir, comme s'ils étaient ses héritiers légitimes. Aussi ont-ils planifié la conspiration contre Sánchez et tout célébré avant même l'enterrement du défunt. Chacun d'eux cherche à obtenir un poste politique précis, de sorte que la visite à Vidal Sánchez est motivée par le seul intérêt : « Nous avons besoin d'être en bons termes avec lui » (p. 16), donc l'hypocrisie n'est que trop évidente. De même, apparaît une phrase vibrante d'ironie, à savoir là où il s'agit du contraste franchement déclaré entre les élections libres et les objectifs de la Révolution :

Qui veut des élections libres ? Textuel. Moi je me scandalisai face à une pareille audace et je lui rappelai les postulas sacrosaints de la Révolution. Il me répondit : Tu sais vers où nous mèneront les élections libres ? Au triomphe de Monsieur Odispo. Nous, les véritables révolutionnaires, qui savons ce dont a besoin ce Mexique tant aimé, nous sommes toujours une minorité. Nous avons besoin d'un gouvernement révolutionnaire, non d'élections libres (p. 17).

Le mot « *textuel* » est utilisé pour marquer la distanciation. C'est ainsi que se voit comment il cherche à s'approprier la Révolution et à se donner comme justificatif de défendre ses intérêts, ignorant que le peuple doit avoir son mot à dire et que ce n'est pas à lui seul de décider de l'avenir du pays, comme s'il en était le tuteur.

Ces généraux n'hésitent pas à mener une campagne de diffamation contre les partis socialistes (chapitre neuf) considérés comme rivaux dans les élections, mettant ainsi en doute l'intégralité. De cette manière, est révélé ce que l'Histoire officielle a dissimulé exprès. En outre, ils conspirent et prennent des mesures pour « obliger Vidal Sánchez à consentir à nos exigences qui, avant tout, étaient en accord avec les postulas élevés de la Révolution Mexicaine » (p. 10), mettant ainsi le lecteur sur une fausse piste et cela se confirme par le recours à l'hyperbole « *élevés* ».

S'ajoute à cela les postes promis et non acquis selon des critères objectifs. Arroyo accepte le poste de chef de la zone militaire de Vieyra qui lui est proposé par Sánchez, trahissant ainsi les autres généraux : « Je répondis que Oui, immédiatement » (p. 17). Cette réponse rapide montre qu'il voulait le poste à tout prix, même si ce poste est

proposé par l'ennemi qu'il a déjà qualifié d'hyène. Donc, Arroyo sait ce qu'il fait : c'est un acte de pure malice et trahison visant à obtenir ce poste alléchant. Valdivia, à son tour, lui promet que, s'il remporte la victoire aux élections, il aura le ministère de communications et des œuvres publiques. Quant à Artajo, il aura le ministère de la guerre et de la marine, alors que Trenza aura la gouvernasson (p. 23). Ainsi est le pacte. De même, Arroyo accepte de se réconcilier avec Pérez H. parce que ce dernier fut nommé président par intérim et par la suite il aura besoin de lui. Écoutons-le formuler ses demandes, chapitre huit :

- *Et moi qu'est-ce que j'aurai ?*
- *Que veux-tu ?*
- *Communications, comme déjà convenu.*
- *C'est un ministère très disputé* (p. 25).

Évidemment, ce n'est pas l'effet d'un hasard si Arroyo veut en particulier le ministère de communications : en fait, la communication entre lui-même et son lecteur est constamment perturbée puisqu'il mène le jeu à sa guise.

Rappelons également que les faveurs se payent et que rien n'est gratuit. González avait nommé Arroyo son secrétaire particulier parce que, selon ce même, il lui devait deux faveurs. Cela éveille les réserves du lecteur. Ce qui est ironique, c'est qu'il a fêté cette nomination en avance, or il n'a jamais pris le poste. Il en est de même pour Macedonio qui refuse de fusiller Arroyo qui l'a invité à manger :

Lui, il vola mon pistolet de manche nacrée et moi je fis tout le possible pour qu'on le captive et le fusille. Ainsi je suis très reconnaissant à Macedonio Galvez parce qu'il ne me fusilla pas comme il était de son devoir, mais je ne lui offris pas mon fusil ; il le vola (p.57).

Là apparaît son souci de dire la vérité, laissant sous-entendre qu'il ne mérite pas cette faveur de la part de Macedonio. De même, à propos du cas Pereira qu'il a fusillé : « Les journaux m'insultèrent comme ils voulaient et si ce n'était pour le soutien de Vidal Sánchez, j'aurai perdu le poste » (p. 19).

S'y ajoute aussi le testament falsifié de González qui « transporta mes compagnons et par suite mes ennemis à une très bonne situation, spécialement Juan Valdivia (p. 22). Il ne maintient pas le lecteur dans l'attente mais il l'informe que ce testament est falsifié. Cette falsification est certes ce que l'Histoire officielle a cherché à dissimuler. Donc, l'on voit des révolutionnaires qui n'hésitent pas à frauder pour leur intérêt personnel.

Il en est de même pour la constitution qui est changée et déclarée « inopportune parce qu'elle ne nous convient pas » (p. 10). En effet, suivant l'incise N qui a été annulé, la Chambre nomme un président par intérim qui a pour fonctions de convoquer de nouvelles élections. L'on voit donc le manque d'intégrité qui s'affiche de manière très franche. Arroyo nous parle aussi d'un « *accord secret* » qu'il met entre guillemets entre les partis qui allaient s'unir.

Dernier procédé qui se place dans le cadre de l'ironie verbale : celui basé sur un énoncé suivi d'un autre appartenant à l'inattendu ou allant dans un sens tout à fait contradictoire. Par exemple, chapitre cinq,

Ils laissèrent Cenon à mes ordres et ils me recommandèrent que je le nomme chef de l'état majeur de la zone. Cette nomination me coûta plus tard des larmes de sang (p. 18).

L'italique est de l'auteur qui attire l'attention du lecteur sur ce verbe et sur le conseil qui a mené à une situation tout à fait inversée à ce qui est suggéré. Il en est de même à propos du général Serrano

qui, il y a à peine deux ans, fut fusillé sur cette même autoroute, quand précisément il était très certain d'arriver à la présidence de la république », p.29. Ainsi que pour « Bonne chance-, lui dis-je. Ensuite, il fut fusillé comme représailles pour ceux qu'avait fusillés

Canalejo (p. 54). Allez ...si ainsi la malchance nous abandonne....,dit Trenza, mais à peine acheva-t-il de dire ces mots quand vint une contre-attaque des forces de Cirilo Begonia, qui délogèrent les nôtres du hameau tellement disputé (p. 54).

Pour ce qui est de l'ironie situationnelle, il s'agit de celle qu'Arroyo ne contrôle pas, par exemple les tours que lui joue le Destin qui n'est presque jamais propice mais qui, en revanche, joue des tours qui vont à l'encontre de tout arrangement. Arroyo d'ailleurs l'insulte à plusieurs reprises, par exemple au chapitre trois « la perfide et capricieuse Fortune » (p. 7), avec un F majuscule pour la personnifier et aussi pour lui conférer le statut de supériorité. Nous citons aussi la mort inattendu de González qui signifie aussi la perte du poste alléchant pour Arroyo qui prétend qu'il l'aimait comme un père. D'ailleurs, la nouvelle est donnée en lettres majuscules dans le journal. La nomination de Pérez H. comme président par intérim est aussi inattendue par Arroyo. Il s'agit d'un compte à régler : Arroyo l'a jeté dans une fosse ouverte au cimetière, ayant faussement cru qu'il avait volé la montre que lui destinait González en héritage. D'autre part, la tentative d'explosion du train Zirahuén qui portait la dynamite a fait faillite bien que « le chemin continuait vers le bas et qu'il n'y avait aucun obstacle ni rien » (p. 45), donc la chose n'est ni expliquée par la logique ni la raison. Par ailleurs, quand il explose, Arroyo nous dit : « personne ne sait pourquoi » (p. 54). C'est donc la fortune qui lui joue ce vilain tour. De même, le destin lui a fait un clin d'œil important : « Le cadavre qui sortit photographié le lendemain dans les journaux était celui d'un boucher qui, selon qu'on dit, me ressemblait beaucoup » dans l'épilogue. Or, Arroyo a agi comme un véritable boucher, tel comme on a vu auparavant. Cette ressemblance n'est pas due à l'effet d'un hasard.

Quant à l'intertextualité, celle-ci se lit sous l'angle de l'ironie. Ibarguengoitia – Arroyo placent le discours d'autrui soit par citation soit par collage marquant ainsi une distance formelle entre celui-ci et le leur. Ils évitent donc le discours indirect libre et le discours indirect. De là aussi la fragmentation du texte cité qui est essentiellement les *Mémoires* d'Artajo le gros. Le texte d'Arroyo paraît donc un contre-texte, un démenti de celui d'Artajo qu'il contredit. Il n'écrit donc pas par amour pour l'écriture :

Je me souviens avoir dit exactement ce qui suit : Nous serons à la galerie pour t'offrir notre appui moral. Et non, comme affirme Artajo dans ses *Mémoires* : « Nous entourerons la Chambre avec nos troupes et nous obligerons les députés à déclarer invalide la constitution parce qu'elle est inadéquate (p. 10).

L'on voit que les deux énoncés laissent sous-entendre deux champs sémantiques très distincts l'un de l'autre : dans le premier, il s'agit de soutien moral et dans le second de la force physique visant à annuler l'incise N, bien que réellement tous les généraux cherchaient à l'annuler parce qu'elle allait contre leurs intérêts. De même, Arroyo, malgré sa déclaration de son faible pour la champagne, refuse l'insinuation d'Artajo (p. 22), « Nous nous embrassâmes pour sceller le pacte, mais je n'étais pas saoul, comme l'insinue Artajo dans ses *Mémoires* ». Là, il s'agit d'insinuation et non d'accusation directe, mais elle mérite quand même un démenti. En outre, dans un autre endroit du récit, il dit :

Ainsi, rien de ce que dit Artajo le gros est vrai : « Quand Arroyo était très alarmé... » parce que nous étions tous alarmés, à commencer par lui-même qui avait eu l'idée que nous nous déguisions et qui avait mis un chapeau militaire et il aurait mis la veste du jardinier si sa taille lui convenait (p. 31).

Là, Arroyo nous montre que Artajo change les vérités pour ne pas paraître ridicule ni couard, et Arroyo est ainsi sa victime.

Une dernière citation, chapitre neuf :

Nous allons rompre le site avant qu'ils ne le ferment, dis-je, et non : « chacun à son poste et levons-nous, tel que l'affirme Artajo le gros dans ses Mémoires. Mais si j'avais dit cela, je n'en aurais pas eu honte ni les choses seraient différentes (p. 31).

Là, on voit qu'il nie avoir dit ce qui lui est attribué mais il ne refuse pas ces mots.

Par ailleurs, il refuse les déclarations de Trenza qui remettent en cause son intégrité. Au chapitre dix-huit, il cite sa référence :

Les déclarations que fit German Trenza à « Heraldo de León » me paraissent une véritable diffamation, parce que je proposai stationner la brigade à Sainte Anna « seulement avec le prétexte de passer quelques jours avec Ellen Goo (p. 50).

Arroyo se défend en disant qu'il s'agissait d'une simple amitié et qu'il n'aurait pas besoin de prétexte s'il s'agissait d'amour, se référant implicitement au fait qu'il avait dit avant que c'est fréquent que les militaires mexicains aient des amantes et des concubines.

Autre phénomène d'intertexte : le collage. Premier élément collé est la lettre de la veuve de González où elle annonce à Arroyo qu'elle a trouvé la montre. Cette lettre est introduite telle qu'elle est et n'est pas intégrée dans le discours d'Arroyo, ce dernier voulait ainsi séparer les deux énoncés : le sien et celui de la veuve. Cela montre son souci de placer le document sous les yeux du lecteur sans intermédiaire : l'on voit que c'est quelqu'un qui est sur la défensive et qui fournit des preuves authentiques. Il est certain qu'il devait se justifier vis-à-vis du lecteur parce qu'il a poussé Pérez H. dans la tombe ouverte voulant ainsi le tuer.

S'y ajoute la nouvelle publiée dans le journal écrite entièrement en lettres majuscules ayant ainsi pour effet d'attirer l'attention du lecteur et de confronter deux versions distinctes d'un seul fait :

CONFABULATION DE GENERAUX. Les généraux (ici sont mentionnés nos noms) se soulevèrent en armes et furent capturés à Cuernacava par les forces fédérales. Dans toute la république, règnent la paix et la tranquillité (p. 33).

Arroyo démentit complètement cette nouvelle et affirme que la vérité est qu'ils s'étaient échappés et avaient réussi à fuir de Sánchez.

Autre collage tiré du journal: « *LE LICENCIÉ EULALIO PÉREZ H. PRÉSIDENT PAR INTÉRIM* » (p.b15), entièrement en lettres majuscules aussi, ayant pour effet un effet rejoignant celui de l'hyperbole : en agrandissant ainsi la nouvelle, il montre l'effet de choc qu'il a eu : évidemment, cela allait contre ses intérêts personnels et le laissait dans une situation embarrassante vis-à-vis de l'homme qu'il venait de jeter dans la fosse ouverte.

Il convient aussi de citer la lettre de González insérée par collage et qu'Arroyo n'introduit pas par le discours indirect libre, mais par collage. Cela reflète aussi l'idée que c'est quelqu'un qui est sur la défensive et qui cherche à donner des preuves. C'est comme s'il s'attendait à ce que son lecteur lui demande vérification tellement il critique les autres autour de lui. Comme il est évident, la lettre est écrite sur un ton tout à fait informel, reflétant ainsi la relation entre les deux : cela indique que le critère du choix pour le poste n'est pas purement objectif. Cette idée est d'ailleurs confirmée plus loin quand Arroyo déclare que González lui devait deux faveurs et « ces choses-là se remercient ». González aurait pu écrire la lettre de manière officielle puisqu'il s'agit d'un poste offert et non d'une lettre privée et personnelle.

Ajoutons aussi le discours de Sánchez (Calles) à l'enterrement de González qu'il avait déjà préparé. Le discours est cité par collage et citation mais il est jugé et critiqué par Arroyo qui en cite les contradictions entre le « dit » et « affiché » donc le verbe, et le « fait » donc l'acte : « Il avait dit « tu nous laisses dans les ténèbres » alors qu'il savait très bien ce qu'il devait faire » (p.b12). Il souligne ainsi la disjonction entre le dire et le faire, tout en montrant que ce sont juste des phrases-clichés qui ne correspondent pas du tout à la réalité.

Pour conclure, nous affirmons en récapitulant que, dans ce récit où il s'agit d'une farce narrative autant que politique, l'ironie est basée sur le sous-entendu (jeux narratifs destinés à l'attention du lecteur) et le décalage évident entre plusieurs versions d'un

même chapitre de l'Histoire. Il s'agit d'une ironie qui ne cherche pas à faire rire mais qui dévoile le mordant, en exigeant au lecteur perplexe une participation active dans une œuvre où un piège l'attend toujours quelque part.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS :

IBARGÜENGOITIA, JORGE, *Los Relámpagos de Agosto (les éclairs d'Août)*, México, Joaquín Mortiz, 1964.

II. OUVRAGES DE CRITIQUE :

BERGSON, H., *Le Rire*, Presses universitaires de France, Paris, 1977.

BERRENDONER, A., *Éléments de pragmatique linguistique*, Minuit, Paris, 1981.

DUMARSAIS, *Des Tropes*, Seuil, Paris, 1967.

FONTANIER, P., *Les Figures du Discours*, Flammarion, Paris, 1968.

FREUD, S., *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1971.

HAMON, PH., *L'Ironie littéraire, essai sur la forme de l'écriture oblique*, Hachette sup, Paris, 1996.

RICŒUR, P., *Le Conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969

SCHOENTJES, P., *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001

**ΕΛΕΝΗ ΚΑΣΑΠΗ*, ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΝΕΟΦΥΤΙΔΟΥ,
ΜΑΡΙΑ ΠΕΤΚΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΟΥ,
ΜΑΡΙΑ ΜΥΡΩΝΙΔΟΥ-ΤΖΟΥΒΕΛΕΚΗ**

***ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ
ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡΙΣΤΙΚΟΥ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΣ ΑΠΟ ΠΑΙΔΙΑ***

Στόχος μας, στην έρευνα αυτή, είναι ο εντοπισμός εξω-υποκειμενικών συστατικών¹ (extrapersonal components²) που θα μπορούσαν, μέσω των συναισθησιακών συνάψεων (synesthetic associations) των «αναγνωστών»^{3/4} στην παρούσα έρευνά μας, να προκαλέσουν την αλυσιδωτή γένεση⁵ επανακωδικοποιήσεων σημαινόντων⁶ (Γιέρκοφ (Jerkon⁷)) που με τη σειρά τους θα μπορούσαν να μας δώσουν ανεκτίμητης αξίας

* Καθηγήτρια στο Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ.

¹ Royatos, Fernando, *Non Verbal Communication Across Disciplines*, Άμστερνταμ/Φιλαδέλφεια: John Benjamins Publishing Company 2002, ν.ΙΙ, 325-370.

² Οι μεταφραστικές μονάδες που παρουσιάζονται σε παρένθεση και στην αγγλική γλώσσα προέρχονται από το τρίτομο έργο του Φερνάντο Ρογιάτος (Fernando Royatos) με τίτλο *Non Verbal Communication Across Disciplines* και ιδιαίτερα από τον δεύτερο τόμο, όπου περιγράφεται η σημειωτική της διάδρασης προσώπων και περιβάλλοντος διότι στον τόμο αυτό ο συγγραφέας αναλύει με σαφή τρόπο αυτά που συμβαίνουν μεταξύ προσώπων ή προσώπων και περιβάλλοντος και ιδίως στα βαθύτερα επίπεδα της διάδρασης αυτής. Από εδώ, λοιπόν, και ιδιαίτερα από τις σελίδες 325-370 προέρχονται, κυρίως, οι μονολεκτικοί ή πολυλεκτικοί όροι που χρησιμοποιούμε.

³ Ο όρος «αναγνώστης» μέσα σε εισαγωγικά περιλαμβάνει και παιδιά που προσλαμβάνουν το λογοτεχνικό κείμενο μέσω της ανάγνωσης άλλων προσώπων, χωρίς τα ίδια να έχουν γνώσεις ανάγνωσης.

⁴ Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies. An Intergrated Approach*, Άμστερνταμ/Φιλαδέλφεια: John Benjamins Publishing Company, 1988.

⁵ Η Μαίρυ Σνέλ-Χόρνμπυ (Mary Snell-Hornby) στο έργο της *Translation Studies*, στη σελίδα 60 αναφερόμενη στη μελέτη της περίπτωσης δύο ομάδων αναγνωστών της ίδιας μετάφρασης περιγράφει την γένεση ποιοτικών τροποποιητών εκ μέρους των αναγνωστών.

⁶ Dor, Joel, *Εισαγωγή στην ανάγνωση του LACAN I. Το Ασυνείδητο Δομημένο σε Γλώσσα/Μτφρ.* Ιφιγένεια Μποτουροπούλου. Αθήνα: Πλέθρον 2007.

⁷ Ο Γιέρκοφ μεταφρασμένος στην ελληνική αποτέλεσε την πηγή για την μετάφραση όρων όπως ο όρος “linguisteria” του Λακάν (Lacan) δεδομένου ότι τα σύμβολα που αναζητούσαμε στην έρευνά μας μπορούν να δικαιολογηθούν, όχι απλά ως γλωσσικά σημεία αλλά και ως κιοφορηθέντα σημαίνοντα στο ασυνείδητο των μικρών «αναγνωστών» μας. Στην ελληνική έχουμε βρεί μία μάλλον καταχραστική επιλογή απόδοσης του όρου *linguisterie* («γλωσσολογο-

δεδομένα για την τροποποιητική κωδικοποίηση της Ιστορίας του Πινόκιο από τους μικρούς «αναγνώστες»⁸.

Τα εξωτερικά χαρακτηριστικά (external components) της περίπτωσης επικοινωνίας στο πλαίσιο της έρευνά μας ορίστηκαν, είτε με τη χρήση ψυχομετρικών εργαλείων⁹ και αφορούσαν την αξιολόγηση γνωστικών λειτουργιών των μικρών «αναγνώστων», είτε με τη διαχείριση της διαδικασίας επιλογής εσωτερικών συστατικών (internal components) του πλαισίου επικοινωνίας, δηλαδή των λεκτικών, εικονικών, δυναμικών μέσων μας με σκοπό την ανίχνευση των σημαινόντων που ενεργοποίησε η αφήγηση της Ιστορίας του Πινόκιο στους μικρούς «αναγνώστες» της παρούσας έρευνας.

Σύμφωνα με τον Σιλβάνο Πετροζίνο (Silvano Petrosino)¹⁰ η Ιστορία Πινόκιο, όπως και της Κοκκινσκουφίτσας, είναι κείμενα που μπορούν να οριστούν ως αφηγήσεις-πέραςμα από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, στην ωριμότητα, στην παραγωγή (Πετροζίνο, 2000: 151). Από ένα κομμάτι ξύλο θα πρέπει να γεννηθεί ένας άνθρωπος, και στην περίπτωση της Κοκκινσκουφίτσας από ένα κοριτσάκι πρέπει να γεννηθεί μία γυναίκα. Επομένως οι ιστορίες αυτές αναφέρονται σε ένα ταξίδι που οδηγεί σε μία δεύτερη γέννηση η οποία θα πρέπει να συμβεί ώστε να γίνουν ο Πινόκιο και η Κοκκινσκουφίτσα, γόνιμοι άντρας και γυναίκα αντίστοιχα. Με αυτή την ερμηνεία του ο Πετροζίνο δείχνει ότι η πρώτη γέννησή μας δεν εγγυάται αυτόματα την ομολογία της ένταξής μας στην συλλογικότητα. Αυτός ο ερμηνευτικός μηχανισμός του Πετροζίνο κάνει απολύτως κατανοητή τη γοητεία που ασκεί το εγχείρημα του εντοπισμού ενός βαθύτερου πλέγματος σημείων (dipper grid of signs) το οποίο θα μπορούσε να βαραίνει (weight) στην απάντηση (response) μικρών αναγνώστων μας σε λογοτεχνικά κείμενα, όπως του Πινόκιο. Το θέμα, μας έλκει ήδη από την δεκαετία του '90, περίοδο κατά την οποία αρχίσαμε να αναζητούμε προσεγγίσεις μετάφρασης (Νεργκάαρντ (Nergaard)¹¹, 2001: 60-61) των συμβόλων της Ιστορίας του Πινόκιο, τα οποία εξετάζονται (Γαβριηλίδου-Σπυρίδου & Κασάπη-Ζωντανού, 1998: 216-226)¹², σε τρίτο επίπεδο περσιανής σημείωσης, δηλαδή σαν φορείς ομολογίας ένταξης στη συλλογικότητα. Συγκεκριμένα το 1997, τα 387 παιδιά που απάντησαν σε ερωτηματολόγιο της Σοφίας Γαβριηλίδου-Σπυρίδου κατά την επίσκεψή τους στην Έκθεση για τον Πινόκιο του Ιταλικού Μορφωτικού Ινστιτούτου Θεσσαλονίκης, προσλάμβαναν (Νεργκάαρντ, 2001:

λογία»: τα εισαγωγικά, και εδώ και σε άλλους μεταφρασμένους όρους που ακολουθούν, δηλώνουν την επιφύλαξή μας ως προς τη μετάφραση του όρου στην ελληνική καθώς εμείς θα προτείναμε την αμετάφραστη εισαγωγή του όρου από την γαλλική (Ντόρ (Dor) 2007, 269), που όμως ενδογλωσσικά ισοδυναμεί με τον όρο μεταγλωσσολογία ενώ ο Λακάν το πρόθημα meta- το απέκλειε από το ιδιόλεκτό του (βλ. σχετ. και Πετροζίνο (Petrosino) 1999/2000: 145).

⁸ Arroj, Rosmary, «Translation and Postmodernism in Calvino's *se una Notte d'Inverno un Viaggiatore*». Enrico Arcaini (επιμ.) *La traduzione. Documenti e saggi II*, Ρώμη: Ministero per i beni culturali e ambientali 1995, σ. 41-56.

⁹ Τα ψυχομετρικά εργαλεία χρησιμοποιήθηκαν για τη διερεύνηση της ικανότητας κατονομασίας των μικρών «αναγνώστων» πριν τους εκθέσουμε στην αφήγηση της προσαρμοσμένης ιστορίας, στο ερωτηματολόγιο και τα απεικονιστικά κολάζ και περιλάμβαναν το τεστ «ΑνΟμιΛο 4», το οποίο ανιχνεύει διαταραχές ομιλίας και λόγου για παιδιά 4 χρόνων. Χρησιμοποιήθηκε το Εγχειρίδιο 4, που το εξέδωσε ο Πανελλήνιος Σύλλογος Λογοπεδικών, το 2003. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην Υποκλίμακα Γ-ΕΚΦΡΑΣΗ δεδομένου του στόχου της υποδοκιμασίας που είναι η αξιολόγηση: Της μορφοσυντακτικής ικανότητας των παιδιών, της ικανότητας συζήτησης, της λεκτικής κατανόησης, της ικανότητας αποκωδικοποίησης μιας εικόνας με απώτερο σκοπό την αξιολόγηση των γλωσσικών ικανοτήτων και δεξιοτήτων συζήτησης των παιδιών. Το τεστ χρησιμοποιείται από το 2003 στο Κέντρο Ψυχικής Υγείας ΒΔ τομέα του Ψ.Ν.Θ. για παιδιά 4-5 χρόνων που φοιτούν σε νηπιαγωγεία.

¹⁰ Petrosino, Silvan, «L'estrema traduzione. Cappuccetto Rosso e la questione "Perche' parli?"», *Athanos-Tra i segni*, Susan Petrilli (επιμ.), Ρώμη: Meltemi, n.2 (1999/2000), σ.141-158.

¹¹ Nergaard, Siri, «Semiotica interpretative e traduzione». Susan Petrilli (επιμ.) *Athanos-Lo stesso e l'altro*, Ρώμη: Meltemi (2001), σ. 57-77.

¹² Γαβριηλίδου-Σπυρίδου, Σοφία & Ελένη Κασάπη-Ζωντανού, «Ηθικές αξίες σ' ένα παιδικό ανάγνωσμα». Stella Lambropoulou (επιμ.), *The 12th International Symposium of Theoretical and Applied Linguistics*, v. ii, (1998), σ. 216-226.

60-61) τον Πινόκιο ως σύμβολο *πολιτικής ηθικής* (moral politics) σε όλο το φάσμα της συντηρητικής κλίμακας αξιών που μεταφορικά συνδέονται με την εικόνα του *αυταρχικού*, κατά τον Τζώρτζ Λέικοφ¹³ (George Lakoff), *πατέρα* (Strict Father). Στην έρευνα του 1997 συλλέχθηκαν ερωτηματολόγια και επιστολές-απαντήσεις των μικρών αναγνωστών που έχουν υποστεί διαδοχικές επεξεργασίες, χωρίς να έχει εξαντληθεί το ενδιαφέρον μας για αυτά. Το 2007, με άλλη μέθοδο, θελήσαμε να επιβεβαιώσουμε τους «*μεταφορικούς*» *μηχανισμούς* που ενεργοποιήθηκαν στα παιδιά, όπως δείξαμε το 1997, μετά την έκθεσή τους στην Ιστορία του Πινόκιο. Σύμφωνα με τον Άντονι Γκίντενς (Anthony Giddens)¹⁴ το πέρασμα των παιδιών στην ενηλικίωση διέρχεται από την ανάπτυξη της ικανότητάς τους να κατανοούν τους παράγοντες της συλλογικότητας (Γκίντενς, 1986: 58). Το 2007, στηριγμένες σε αυτή τη θέση του Γκίντενς επιχειρήσαμε να ανιχνεύσουμε τις *εικόνες του κόσμου* (world view), οι οποίες ενεργοποιούνται και αναφέρονται, από τα παιδιά, ως παράγοντες που δύνανται να ομολογούν την ενσωμάτωση στη συλλογικότητα. Τα δεδομένα μας στην παρούσα έρευνα συλλέχθηκαν μέσω της χρήσης *απεικονιστικού κολλάζ* (representational collage) που ανήκει στα *μη-λεκτικά συστατικά* (non-verbal components) της επικοινωνίας σε αντιδιαστολή με το 1997 όπου η κύρια πηγή άντλησης των δεδομένων μας ήταν ο λόγος των μικρών αναγνωστών της Ιστορίας του Πινόκιο, δηλαδή τα *λεκτικά συστατικά* (verbal components) της επικοινωνίας τους με τον κόσμο του κειμένου αυτού αλλά και, μέσω των ερωτηματολογίων, με μας.

Η κύρια μονάδα δεδομένων που συνδέει την αρχική με την τελική, προσανατολισμένη στους μικρούς «αναγνώστες», έρευνά μας είναι οι απαντήσεις τους στην Ιστορία του Πινόκιο, απαντήσεις που με τη σειρά τους είναι δυνατό να ερμηνεύονται ως *traduction relevante* –με την έννοια που αποδίδεται στον όρο από τον Ντεριντά (Derrida)¹⁵–της συλλογικής μνήμης που, ήδη, έχουν αποκτήσει.

Με την εργασία μας αυτή έχουμε στόχο να περιγράψουμε τις ερμηνείες που συλλέξαμε από ομάδα μαθητών ενός νηπιαγωγείου της Βορειοδυτικής Θεσσαλονίκης, οι οποίοι ακροάστηκαν ένα προσαρμοσμένο, στην ελληνική κείμενο της Ιστορίας του Πινόκιο. Ο όρος *προσαρμοσμένο* χρησιμοποιείται με τη σημασία μίας ελεύθερης μεταφραστικής απόδοσης στην ελληνική, ώστε η διάρκεια της αφήγησης και η *λεξική πυκνότητα* να είναι συμβατές με τις γνωστικές ικανότητες των μικρών «αναγνωστών». Αμέσως, στη συνέχεια, παρουσιάζεται το προσαρμοσμένο κείμενο αναφοράς μας.

ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΠΙΝΟΚΙΟ

Μια φορά κι έναν καιρό, ήταν ένα κομμάτι ξύλο. Αυτό το ξύλο, το πήρε στα χέρια του ένας ξυλουργός, ο Τζεπέτο, για να φτιάξει ένα ξύλινο κούκλο. Λίγο έκοβε από τη μια, λίγο σκάλιζε από την άλλη και, ακριβώς μόλις τέλειωσε, ο ξύλινος κούκλος άρχισε να γελάει, να μιλάει, να κλωτσάει. Ο Τζεπέτο, που ήθελε πολύ να έχει ένα παιδάκι, χάρηκε γιατί ο ξύλινος κούκλος του έμοιαζε με πραγματικό παιδί και το ονόμασε Πινόκιο. Του αγόρασε αμέσως βιβλία για να πάει στο σχολείο, όπως έκαναν και τα άλλα παιδιά.

Αλλά, ο Πινόκιο στο ξύλινο κεφάλι του δεν είχε κουκούτσι μυαλό. Πουλάει το βιβλίο του για να βρει λεφτά και, αντί να πάει στο σχολείο, πηγαίνει στο κουκλοθέατρο για να παίξει με τους άλλους ξύλινους κούκλους. Λίγο μετά, στο δρόμο, συναντάει τον Κακό Γάτο και την Πονηρή Αλεπού που τον κοροϊδεύουν, τον κλέβουν και λίγο έλειψε για να του σπάσουν και το ξύλινο κεφάλι του. Ο Πινόκιο τους ξέφυγε και για καλή του

¹³ Lakoff, George, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Σικάγο & Λονδίνο: The University of Chicago Press 1987, (Lakoff, George, *Moral Politics: What Conservatives Know that Liberals Don't*, Σικάγο και Λονδίνο: The University of Chicago Press 1996.

¹⁴ Giddens, Anthony, *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες: University of California Press 1986.

¹⁵ Derrida, Jacques, «Che cosa è una traduzione “rilevante”?», Susan Petrilli (επιμ.), *Athanor -La traduzione*, Ρώμη: Meltemi, n. 2, (1999/2000), σ. 25-45.

τύχη συναντάει μια όμορφη Νεράιδα με γαλάζια μαλλιά. Τον βοηθάει να γίνει καλά και να γυρίσει στο σπίτι του. Της υποσχέθηκε ότι θα ακούει τον πατέρα του και θα πηγαίνει στο σχολείο.

Ο Τζεπέτο τον περίμενε με αγωνία, γιατί είχε πια βραδιάσει. Ο Πινόκιο, επειδή δεν ήθελε να πει στον πατέρα του την αλήθεια για τον κίνδυνο που πέρασε και την τρομάρα που πήρε, άρχισε τα ψέματα. Κι όσο έλεγε ψέματα η μύτη του μεγάλωνε, κι όλο μεγάλωνε. Τρόμαξε για άλλη μια φορά και όταν υποσχέθηκε ότι θα είναι υπάκουος και λογικός, τότε μίκρυνε πάλι η μύτη του.

Την άλλη μέρα, όμως, πάλι καθώς πήγαινε στο σχολείο με το φίλο του τον Φυτιλάκη, ένα άμυαλο παιδί, πέρασε ένας πονηρός και κακός Αμαξάς και τους πρότεινε να πάνε μαζί του στο τσίρκο. Ο Πινόκιο όμως είπαμε, δεν είχε κουκούτσι μυαλό. Κι έτσι ακολούθησε τον Αμαξά. Τον περίμεναν μεγάλες συμφορές εκεί. Ο πονηρός αμαξάς τον μεταμόρφωσε σε γαϊδουράκι και καθώς έτρεχε για να σωθεί και να γυρίσει στο σπίτι του κόντευε να πέσει στη θάλασσα και να πινηγεί.

Πάλι σώθηκε χάρη στη βοήθεια της Νεράιδας. Αλλά ούτε και μετά από αυτό έβαλε μυαλό. Ήταν εύπιστος και επιπλέον ξεχνούσε τις υποσχέσεις που είχε δώσει στον πατέρα του και στην Νεράιδα. Αφού κινδύνεψε πολλές φορές, ήρθε και η στιγμή που άρχισε να σκέφτεται λογικά, να πηγαίνει στο σχολείο, ν' ακούει τον πατέρα του και να τον βοηθάει. Κι όταν στο ξύλινο κεφάλι του μπήκε το μυαλό και η λογική, τότε ο Πινόκιο έγινε ένα κανονικό παιδάκι. Χάρηκε πολύ, χάρηκε κι ο Τζεπέτο και η Νεράιδα γιατί τον αγαπούσαν, χαρήκαμε κι εμείς γιατί μας τρόμαξε πολύ μέχρι τώρα με τις τρέλες του.

Η ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΕΦΑΡΜΟΓΗ

Προϋποθέσεις για την επιτυχία της εφαρμογής μας ήταν α) η αυθεντικότητα του κειμενικού υλικού, το οποίο παρήγαγαν, πρωτογενώς αλλά και δευτερογενώς –κατά την προσαρμογή–, συγγραφείς που δε γνώριζαν την περίπτωση στην οποία θα το χρησιμοποιούσαμε, β) η πρόβλεψη μηχανισμών διάκρισης βραχυπρόθεσμης και μακροπρόθεσμης μνήμης (Τούρυ (Toury)¹⁶, 1995: 100) των μικρών «αναγνωστών», και γ) η ενότητα και η οικονομία λόγου στο προσαρμοσμένο κείμενο.

Η ΜΕΘΟΔΟΣ

Η προσαρμοσμένη ιστορία γράφτηκε χωρίς να γνωρίζει η μεταφράστρια, της προσαρμογής αυτής, τον τρόπο με τον οποίο θα χρησιμοποιούνταν το κείμενο στην έρευνά μας και αναγνώσθηκε από νηπιαγωγό σε παιδιά που για πρώτη φορά αποκτούσαν την εμπειρία του νηπιαγωγείου γιατί θέλαμε τις λιγότερες δυνατές επιδράσεις από το περιβάλλον του σχολείου.

Στη συνέχεια παραθέτουμε την περιγραφή της διαδικασίας συλλογής των δεδομένων που συνέταξε η ίδια η νηπιαγωγός:

Τα δικά μου παιδιά ήταν 17 και 9 της συναδέλφου. Τις πρώτες μέρες, διαλέξαμε ανάμεσα από πολλές εικόνες προσώπων που τα παιδιά έκοψαν, αυτές ως αντιπροσωπευτικές για μητέρα, πατέρα, παππού, γιαγιά, φίλο και φίλη. Τις κόλλησα σε ένα χαρτόνι. Παίξαμε διάφορα παιχνίδια με καρδιές για να μάθουν την ονομασία τους σε συνδυασμό με χρώματα. Εκεί αναφέρθηκε η καρδιά σα σύμβολο της αγάπης. Το τεστ για την ικανότητα κατονομασίας έγινε πριν διαβάσουμε το προσαρμοσμένο κείμενο. Πριν διαβάσω στα παιδιά το κείμενο ανέφερα το όνομα ΠΙΝΟΚΙΟ και τα περισσότερα ήξεραν την ιστορία του γιατί την είχαν δει σε D.V.D. ή στην τηλεόραση. Κατά την ανάγνωση του προσαρμοσμένου κειμένου έδειξαν ενδιαφέρον και ζητούσαν, συνεχώς, να τους δείξω εικόνες. Υποσχέθηκα πως μια μέρα θα τους έδειχνα. Τη μέρα που διαβάσαμε το κείμενο απάντησαν στην πρώτη ερώτηση: «Δείξε μου ποιός θα μπορούσε να δωρίζει παπούτσια στον Πινόκιο και τι του είναι αυτός που δωρίζει».

¹⁶ Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Αμστερνταμ & Φιλαδέλφεια: John Benjamins Publishing Company, 1995.

Τις επόμενες μέρες, απάντησαν στις ερωτήσεις που ακολουθούν, μια ερώτηση κάθε μέρα:

2η ερ.: «Δείξε μου ποιος θα μπορούσε να δωρίσει αγάπη στον Πινόκιο και τι του είναι».

3η ερ.: για τη συμβουλή να ακούει τον πατέρα «Δείξε μου ποιος συμβουλεύει στον Πινόκιο κάτι τέτοιο και τι του είναι;».

4η ερ.: για τη συμβουλή να ακούει τη νεράιδα «Δείξε μου ποιος θα μπορούσε να συμβουλεύει κάτι τέτοιο στον Πινόκιο και τι του είναι αυτός που συμβουλεύει».

Τα γράμματα τα διάβαζε η νηπιαγωγός σε κάθε παιδί ξεχωριστά, ένα γράμμα την ημέρα.

Τα γράμματα ήταν το 177/1997:

Αγαπητέ Πινόκιο έμαθα την ιστορία σου. Είδα ότι ήσουν μια καλή κούκλα που σε ζωντάνευσε η Νεράιδα. Ο Τζεπέτο ήταν ο καλύτερος πατέρας γιατί μερικές φορές έκανες αταξίες. Αλλά στο τέλος έγινες απίθανο παιδί. Να είσαι καλά και δε θα ξεχάσω την απίστευτη ιστορία σου.

Το 2^ο γράμμα ήταν το 178/1997:

Αγαπητέ Πινόκιο είσαι ένα καλό παιδί και σε αγαπώ πολύ. Ελπίζω να είσαι καλά και να ζεις ευτυχισμένος. Ξέρω την ιστορία σου και μου άρεσε πάρα πολύ. Σου εύχομαι να είσαι καλά και να περνάς πολύ ωραία.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΔΕΙΓΜΑΤΟΣ

Το δείγμα της παρούσας έρευνας αποτελείται από 14 (53,8%) αγόρια και 12 (46,2%) κορίτσια. Ο μέσος όρος της ηλικίας των παιδιών είναι 4,9 έτη.

Διαπιστώθηκε από την έρευνα ότι σε 16 (61,5%) παιδιά ο κύριος φορέας φροντίδας τους είναι η μητέρα ενώ σε 3 (11,5%) παιδιά είναι η μητέρα και η γιαγιά και σε 2 (7,7%) οι γονείς και οι παππούδες.

Η ικανότητα κατονομασίας, συγκέντρωσης και επικοινωνίας βρέθηκε ότι ήταν πολύ καλή και στα 26 (100%) παιδιά που συμμετείχαν στην έρευνα.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η περιγραφική ανάλυση των δεδομένων βάσει του στατιστικού προγράμματος SPSS 15.0 for Windows ανέδειξε ότι σχετικά με την ερώτηση «Δείξε μου ποιος δωρίζει τα παπούτσια στον Πινόκιο» 10 (38,5%) παιδιά απάντησαν ότι ο μπαμπάς του τα δωρίζει, ενώ 8 (30,8%) παιδιά ανέφεραν τον παππού, και 5 (12,2%) τη μαμά.

Ως προς την ερώτηση «Δείξε μου ποιος δωρίζει την αγάπη στον Πινόκιο» 11 (42,3%) παιδιά παρουσίασαν ότι η μαμά δωρίζει την αγάπη στον Πινόκιο, ενώ 6 (23,1%) ο μπαμπάς και 6 (23,1%) ο παππούς.

Στην ερώτηση ποιος θα μπορούσε να συμβουλεύει τον Πινόκιο «να ακούει τον πατέρα του» 15 (57,7%) παιδιά από τα 26 απάντησαν ότι αυτός που τον συμβουλεύει είναι ο μπαμπάς του, 6 (23,1%) παιδιά απάντησαν ότι ο παππούς συμβουλεύει κάτι τέτοιο και 4 (15,4%) η μαμά του.

Σχετικά με την ερώτηση ποιος θα μπορούσε να συμβουλεύει τον Πινόκιο «να ακούει τη νεράιδα» 12 (46,2%) παιδιά απάντησαν ότι η μαμά συμβουλεύει κάτι τέτοιο, 8 (3,8%) παιδιά υπέδειξαν τον μπαμπά και 4 (15,2%) τη γιαγιά.

Ως προς το γράμμα 177/1997, 11 (42,3%) παιδιά απάντησαν ότι το έγραψε ο μπαμπάς, 4 (15,4%) ο παππούς, 4 (15,4%) ο φίλος και 3 (11,5%) η μαμά.

Σχετικά με το γράμμα 178/1997, 13 (50%) παιδιά ανέφεραν ότι του το έγραψε ο μπαμπάς, 4 (15,4%) η φίλη του, 2 (7,7%) ο αδελφός του και 2 (7,7%) παιδιά απάντησαν ότι το έγραψε η μαμά του.

Από την περιγραφική ανάλυση και παρουσίαση των δεδομένων αναδείχθηκε από την πλειοψηφία των παιδιών-αναγνωστών ότι επισημαίνεται ο πατέρας ως το κύριο πρόσωπο που δωρίζει (κυρίως υλικά αγαθά), συμβουλεύει και επαινεί. Ενώ, η μητέρα επισημαίνεται, για τα περισσότερα παιδιά ως το πρόσωπο που προσφέρει συναισθηματικά αγαθά (αγάπη) και τα συμβουλεύει να ακούν πρόσωπα που λειτουργούν ως «καλοί φύλακες» (νεράιδα).

Ενδέχεται, λοιπόν, η μητέρα στη συγκεκριμένη έρευνα ως φορέας φροντίδας στα περισσότερα παιδιά να παίζει κάποιο σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της αντίληψης των παιδιών σχετικά με τα γονικά πρότυπα και τους ρόλους.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι οι απαντήσεις των μικρών αναγνωστών στις έμμεσες ερωτήσεις –ανίχνευσης προτύπων– για το ποιος δωρίζει «τα παπούτσια» στον Πινόκιο, ποιος συμβουλεύει να «ακούει τον πατέρα» αλλά και ποιος έγραψε τα δύο γράμματα ενεργοποίησαν στην πλειοψηφία, ως κυρίαρχη φιγούρα, τον πατέρα. Φαίνεται ο πατέρας να είναι κάτοχος και φορέας βασικών αρχών και νόμων που καθορίζουν τη ζωή στην οικογένεια αλλά και στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Τα παιδιά, ενισχυμένα πιθανώς από τη μητέρα τους –το γυναικείο πρόσωπο που στη συγκεκριμένη έρευνα υπήρξε ο κύριος φορέας της φροντίδας τους, άρα, και της διαπαιδαγώγησής τους– αναγνωρίζουν στο πρόσωπο του πατέρα την κοινωνική δύναμη που ορίζει πότε θα μπουν στον κόσμο των μεγάλων και θα ενηλικιωθούν και ποιους κανόνες ή απαγορεύσεις θα υιοθετήσουν για να επιτευχθεί η ομαλή ψυχοσυναισθηματική τους ανάπτυξη αλλά και η ενσωμάτωσή τους στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Η συμβολοποίηση της πατρικής φιγούρας και η αυτόματη, μέσω απεικονιστικών και ακουστικών ερεθισμάτων, ενεργοποίησή της στους μικρούς «αναγνώστες», ενισχύει την ανάδειξη του πατέρα σε ένα σημαντικό δομικό σημείο αναφοράς, ταύτισης και εξέλιξης του παιδιού σε ψυχοσυναισθηματικό και ηθικό επίπεδο.

Το συγκεκριμένο συμπέρασμα δε διαφέρει σε τίποτα από αυτό που διαπιστώθηκε στην έρευνα του 1997 και υποδηλώνει τη συντηρητικότητα των κοινωνικών δομών της δεκαετίας μας που θέλουν τον Πατέρα κυρίαρχο φορέα των νόμων και κανόνων ενσωμάτωσης στη συλλογικότητα. Νόρμα που καθορίζει την πρόσληψη του αναγνώσματος από τα παιδιά.

ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΟΥ ΣΟΦΙΑ *

ΤΟ ΣΩΜΑ

ΩΣ ΠΗΓΗ ΧΙΟΥΜΟΡ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Το σώμα, η κανονικότητά του και η παιδική λογοτεχνία

Στην πολύ ενδιαφέρουσα «Εισαγωγή» της, η Δήμητρα Μακρυνιώτη, στο συλλογικό τόμο που επιμελήθηκε, *Τα όρια του Σώματος*¹, αναφέρει ότι «το σώμα προσλαμβάνεται μόνο σε συνάρτηση με τα πολιτισμικά και κοινωνικά δεδομένα» και ότι ενώ «είναι άρρηκτα δεμένο με το νου [...] η υλικότητά του συχνά αντιπαρατίθεται με τις πνευματικές δραστηριότητες». Συνεχίζει αναφέροντας ότι το σώμα ελέγχεται και ρυθμίζεται από πληθώρα επιστημονικών λόγων και πρακτικών, ότι πειθαρχεί σε μηχανισμούς ρύθμισης αλλά και εναντιώνεται σε κοινωνικές επιταγές. Πράγματι, την κανονικότητά του ορίζει όχι μόνο η φύση και η επιστήμη, αλλά και το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσεται. Το σώμα πλαισιώνεται από κανόνες, έχει δηλαδή τα όρια του, τα οποία είναι μεταβλητά εφόσον ό,τι συνιστά την οντότητά του είναι επίσης μεταβλητό. Στα όρια αυτά το σώμα άλλοτε «βोλεύεται» και άλλοτε ασφυκτιά, ξεφεύγει από τους κανόνες και επαναστατεί, εκδηλώνοντας τη σχέση του με το πολιτισμικό του περιβάλλον.

Το εύπλαστο του σώματος, την ιδιότητά του δηλαδή να μπεινοβγαίνει στα όριά του, αξιοποίησαν μορφές πολιτισμικής έκφρασης, όπως η λογοτεχνία, θέλοντας να αναπαραστήσουν με τρόπο σχηματικό τη σχέση του με το πνεύμα, με τη σκέψη και το συναίσθημα και με ό,τι εξ ορισμού αντιτίθεται στο θνητό και στην υλικότητά του. Μια σύντομη περιήγηση στις κατασκευές και απεικονίσεις του σώματος στη λογοτεχνία θα αρκούσε για να διαπιστωθεί ότι αποτελεί ενδιαφέρουσα πηγή προβληματισμού για τον τρόπο με τον οποίο αυτό αξιοποιείται, προβάλλεται, παραμορφώνεται, υποτάσσεται σε κανόνες και διαδικασίες ή παρεκκλίνει από αυτές. Κι αν περιορίζαμε την περιήγησή μας σε σωματικές χιουμοριστικές αποτυπώσεις σε λογοτεχνικά κείμενα για παιδιά, θα παρατηρούσαμε ότι το χιούμορ στην παιδική λογοτεχνία, σε μεγάλο βαθμό, συνδέεται με το σώμα και ότι γελοίες και χονδροκομμένες σωματικές κατασκευές, καρικατουρίστικες συμπεριφορές, γκροτέσκες εικόνες του σώματος αφορούν τα ηθικά και κοινωνικά παράδοξα της ανθρωπίνης κατάστασης².

¹ Δήμητρα Μακρυνιώτη, «Εισαγωγή», στο Δήμητρα Μακρυνιώτη (επιμ.), *Τα όρια του σώματος*, Αθήνα, Νήσος, 2004, 11-73, 11.

² Roderick McGillis, «Humour and the body in children's literature», in M.O. Grenby & Andrea Immel (eds), *The Cambridge Companion to Children's Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 258-271, 258.

Ωστόσο, γενικότερα, ο ρόλος του σώματος και των λειτουργιών του στη διαμόρφωση ιδεολογίας στην παιδική λογοτεχνία έχει ελάχιστα μελετηθεί³ μέχρι τώρα και ακόμη λιγότερο, έχουν εξεταστεί οι νοηματοδοτήσεις των χιουμοριστικών αναπαραστάσεων του⁴.

«ΚΑΡΝΑΒΑΛΙΚΕΣ» ΑΠΟΤΥΠΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ο Μιχαήλ Μπαχτίν, στο γνωστό και πολυσυζητημένο έργο του, *Rabelais and his World*⁵, και με αφορμή το επίσης γνωστό σατιρικό μυθιστόρημα του François Rabelais *Γαργαντούας και Πανταγκρουέλ*⁶, αναφέρει ότι μία από τις τεχνικές που υιοθετεί η λογοτεχνία, αλλά και ειδικότερα η λαϊκή λογοτεχνική παράδοση, για να υπονομεύσει ή και να ανατρέψει την κοινωνική ιεραρχία, είναι το χιούμορ. Αναφέρει επίσης ότι η αμφισβήτηση της κυριαρχίας της ιεραρχίας και, κατ' επέκταση, της κυριαρχίας του φύλου και της φυλής, είναι χαρακτηριστικό της καρναβαλικής περιόδου. Τότε, χάρη στην ελευθερία έκφρασης που χαρακτηρίζει εθιμοτυπικά αυτήν την περίοδο, επιτρέπεται η αναστάτωση της τάξης και των κοινωνικών συμβάσεων. Και αυτή η αναστάτωση υπονοεί αμφισβήτηση αξιών και θεσμών καθολικά αποδεκτών και κατ' επέκταση προτροπή στην αποκλίνουσα σκέψη. Ο Μπαχτίν, εξετάζοντας την τεχνική αυτή της λογοτεχνίας και θέλοντας να την ερμηνεύσει, εισηγείται την «καρναβαλική θεωρία». Διότι όπως και στην περίοδο του καρναβαλιού, ο κόσμος βρίσκεται σε ανατροπή, έτσι και με την καρναβαλική θεωρία ο Μπαχτίν ερμηνεύει την ανατροπή που προτείνει η λογοτεχνία μέσα από τις εικόνες και τον λόγο της. Στοιχεία που συνθέτουν τη λαϊκή παράδοση και κουλτούρα εξάλλου είναι η γλώσσα και η εικόνα, που με τις υπερβολές και με την αχαλίνωτα ανατρεπτική διάθεση που επιβάλλει η καρναβαλική περίοδος δίνουν την αφορμή για να σχολιαστεί η δομή της πραγματικότητας. Εφόσον το κύριο στοιχείο της καρναβαλικής περιόδου είναι η χαρά που πηγάζει από την ανατροπή, η καρναβαλική θεωρία εμπεριέχει κάθε μορφής ανατροπές που, έστω πρόσκαιρα, δημιουργούν ευχάριστα συναισθήματα. Η αμφισβήτηση κοινωνικών θεσμών και δομών αφορά και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το καρναβάλι σήμερα, αν και στη σύγχρονη εποχή η έννοια του καρναβαλιού δεν έχει τις ίδιες εκφάνσεις με αυτές που είχε στα χρόνια του Ραμπελέ.

Μια πτυχή της καρναβαλικής θεωρίας είναι ο γκροτέσκος ρεαλισμός, ο οποίος, κατά τον Μπαχτίν, σημαίνει υποβάθμιση όσων οι κυρίαρχοι πολιτισμικοί κανόνες επιβάλλουν. Ένα από τα προσδιοριστικά χαρακτηριστικά του γκροτέσκου, και η πιο σημαντική έκφρασή του, είναι η υπερβολή. Διότι με την υπερβολή, αναφέρει ο Μπαχτίν, «αυτό που θεωρείται τρομακτικό και αρνητικό επειδή παραβαίνει την οικεία σ' εμάς κανονικότητα της ζωής, μετατρέπεται σε γελοίο» και χάνει τη δύναμή του⁷.

Για τον John Stephens⁸ η καρναβαλική θεωρία αποτελεί χρήσιμο εργαλείο εξέτασης της παιδικής λογοτεχνίας καθώς η υπερβολή και το γκροτέσκο, η ανατροπή και

³ Ενδεικτικά βλ. Μένη Κανατσούλη, «Το σώμα ως τόπος ρεαλιστικός και συμβολικός στην εφηβική λογοτεχνία» στο Μένη Κανατσούλη & Δημήτρης Πολίτης (επιμ.), *Σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της* Αθήνα, Πατάκης, 2010, 258-270.

⁴ Ενδεικτικά βλ. τη βιβλιογραφία της παρούσας εξέτασης.

⁵ Η πρώτη έκδοση του βιβλίου έγινε στη ρωσική γλώσσα το 1965. Στην παρούσα έρευνα συμβουλευόμαστε την ιταλική μετάφρασή του, Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 3a ed., traduzione di Mili Romano, Torino, Einaudi, 2001, καθώς και το Mikhail Bakhtin, «Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος και οι καταβολές της» στο Δήμητρα Μακρυνιώτη (επιμ.), *Τα όρια του σώματος*, Αθήνα, Νήσος, 2004, 103-112.

⁶ Έκδοση στην ελληνική: François Rabelais, *Γαργαντούας και Πανταγκρουέλ*, μτφρ. Φίλιππος Δρακονταειδής, Αθήνα, Εστία, 2004.

⁷ Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 337-338.

⁸ John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, New York, Longman, 1992, 122.

η αμφισβήτηση των κοινωνικών συμβάσεων εμφανίζονται συχνά στα βιβλία για παιδιά, ακόμη και αν στο τέλος η αφήγηση κατά κανόνα προτείνει την επαναφορά στην οικεία πραγματικότητα. Στην παιδική λογοτεχνία, η διέλευση κάποιων ορίων δηλώνει ακριβώς την αμφισβήτηση αυτών των ορίων. Με τον τρόπο αυτό παρωδείται η αυθεντία του ενήλικου κόσμου, που είναι αυτός που θέτει τα όρια στα αφηγηματικά παιδικά πρόσωπα, ορίζοντας κατ' επέκταση τα κανονιστικά πρότυπα της πραγματικότητας των αναγνωστών. Και αυτό έχει τη σημασία του στην παιδική λογοτεχνία διότι δίνεται με αυτόν τον τρόπο η δυνατότητα στους αναγνώστες παιδιά, όπως επισημαίνει ο John Stephens, να ζήσουν, τη χαρά και την ικανοποίηση που προκαλεί η διατάραξη των συμβάσεων και η αμφισβήτηση της ενήλικης οπτικής – έστω στον μυθοπλαστικό κόσμο του βιβλίου τους και έστω μέσα από τη δράση των αφηγηματικών προσώπων.

Στην καρναβαλική περίοδο, λόγω της ελευθερίας που την χαρακτηρίζει, αναστατώνεται, όπως αναφέρθηκε, η κανονικότητα της πραγματικότητας. Αντίστοιχα, στην παιδική λογοτεχνία με την αμφισβήτηση της ενήλικης σκέψης αναστατώνεται η κανονικότητα της δομής του ενήλικου κόσμου. Ο ενήλικος έλεγχος χάνει λοιπόν τη δύναμή του και το παιδί αναγνώστης, βιώνοντας την «καρναβαλική» ελευθερία του, ψυχαγωγείται⁹. Ένας τρόπος έκφρασης αυτής της άναρχης διάθεσης κατά της συμβατικής πραγματικότητας αποτελούν οι αλλόκοτες, αστείες και γκροτέσκες αναπαράστασεις του σώματος, που δημιουργούν χιουμοριστικό αποτέλεσμα.

Το χιούμορ, όπως έχει συχνά ειπωθεί, πέρα από το να δημιουργεί ευχάριστη διάθεση, παρέχει πληροφορίες σχετικά με την κοινωνική πραγματικότητα. Τα αντιφατικά, αμφίσημα και παράδοξα νοηματικά συστατικά του – τα οποία αναγνωρίζουν όλοι οι θεωρητικοί του χιούμορ ανεξάρτητα από την οπτική προσέγγιση που υιοθετούν¹⁰ – εκφράζουν τις σύνθετες και αντιφατικές απαιτήσεις της ζωής¹¹. Ως διακριτή μορφή έκφρασης, το χιούμορ αναδεικνύει κανόνες, συμβάσεις και όρια, αποκαλύπτει τις δυσκολίες της ζωής, ξεσκεπάζει συναισθήματα. Αποτελεί επομένως το όχημα για να προκαλέσουμε τη σκέψη και να σχολιάσουμε σοβαρές πτυχές της πραγματικότητας που ενδεχομένως μια μη χιουμοριστική προσέγγισή τους θα ήταν λιγότερο λειτουργική και περισσότερο αμήχανη¹². Πιθανόν λοιπόν, τα αστεία σώματα που βγαίνουν από την κανονικότητά τους και αντιτίθενται στους κανόνες της αισθητικής, (και) στην παιδική λογοτεχνία, να μην προσφέρουν μόνο ευχάριστη και διασκεδαστική ανάγνωση, αλλά ταυτόχρονα να περιβάλλονται από σημασιοδοτήσεις που συνδέονται με τις κοινά αποδεκτές αντιλήψεις, την επιβεβαίωση ή την αμφισβήτησή τους.

Στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία, αρκετά συχνά, επιχειρούνται χιουμοριστικές περιγραφές και καταστάσεις που συνδέονται με το σώμα. Ωστόσο, η παρούσα εξέταση θα περιοριστεί στις αστείες γκροτέσκες σωματικές απεικονίσεις σε κείμενα της κλασικής παιδικής λογοτεχνίας, που λίγο πολύ γνωρίζουμε όλοι μας.

ΧΙΟΥΜΟΡΙΣΤΙΚΕΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΓΚΡΟΤΕΣΚΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ο Σιρανό είχε μεγάλη μύτη.

Όταν κάπνιζε καπνάλιζε πάντα τις τρίχες στα ρουθούνια του

⁹ Ο.π. Βλ. επίσης Γιώργος Δ. Παπαντωνάκης, *Θεωρίες λογοτεχνίας και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και νέους*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, 206-238.

¹⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε: Henri Bergson, *Το γέλιο. Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Αθήνα, Εξάντας-Νήματα, 1998, Κατερίνα Κωστίου, *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005, Daniela Marcheschi, *Leopardi e l'Umorismo*, Pistoia, Petite Plaisance, 2010, Luigi Pirandello, *Η αισθητική του χιούμορ*, μτφρ. Ε. Νταρακλίτσα, Αθήνα, Πολύτροπο, 2005, Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, Holland, D. Reidel Publishing Company, 1984. Για το χιούμορ στην παιδική λογοτεχνία αναφέρουμε: Μένη Κανατσούλη, *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου. Το αστείο στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Έκφραση, 1993.

¹¹ Julie Cross, *Humor in Contemporary Children's Literature*, New York, Routledge, 2011, 3.

¹² Kathryn James, "Subversion or Socialization? Humor and Carnival in Morris Gleitzman's Texts", *Children's Literature in Education*, 35/4 (2004), 367-379, 368.

κι όταν έβρεχε, το μουστάκι του δε μούσκευε ποτέ.

Στα χρόνια του Σιρανό [...] τα κορίτσια ήταν όμορφα, αλλά δεν πλένονταν σχεδόν ποτέ. Τα αγόρια δεν χαμογελούσαν γιατί στα είκοσί τους είχαν ήδη χάσει σχεδόν όλα τους τα δόντια.

Ήταν μια εποχή φοβερή, ιδίως γι' αυτούς που είχαν μεγάλη μύτη.

Κι ο Σιρανό είχε μεγάλη μύτη.

Όπως και υπέροχα πράσινα μάτια (που δεν ήταν εύκολο όμως να τα δεις γιατί τα έκρυβε η μεγάλη του μύτη).

Όταν έχεις μεγάλη μύτη είναι σαν να έχεις μεγάλα αυτιά,

μεγάλα πόδια ή χοντρά μάγουλα κι ακόμα χειρότερα.

Όταν έχεις μεγάλη μύτη, όλοι σε κοροϊδεύουν¹³.

Σ' αυτήν τη διασκευή για μικρά παιδιά, βασισμένη στο γνωστό έργο του Εντμόν Ροστάν, η μεγάλη μύτη του Σιρανό, εξωτερική παραδοξότητα της σωματικής ύλης, αποτελεί πηγή και πρόσχημα για να αναπτυχθούν, μέσα από τη χιουμοριστική διάθεση του διασκευαστή, ιδέες και καθολικά αποδεκτές αξίες, όπως η αγάπη, η ετερότητα, η αφοσίωση. Διότι στο τέλος του έργου, όπως γνωρίζουμε, ο Σιρανό, χάρη στην ευγένεια της ψυχής του και τα ανώτερα συναισθήματά του «λίγο πριν πεθάνει χαμογελούσε ευτυχισμένος γιατί ήταν στην αγκαλιά της αγαπημένης του». Παρόλο που εξέλιπε το χιουμοριστικό στοιχείο στο αρχικό έργο του Ροστάν, στη συγκεκριμένη διασκευή που απευθύνεται σε μικρά παιδιά, το χιούμορ φαίνεται να έχει λειτουργικό ρόλο. Όπως αναφέρεται στο οπισθόφυλλο του βιβλίου, είναι «μια ιστορία για την ομορφιά της ψυχής που μπορεί να νικήσει κάθε ατέλεια». Είναι πράγματι μια ιστορία που αφηγείται, με τον αμφίσημο τρόπο της λογοτεχνίας, μια μεγάλη αλήθεια της ζωής, διατυπωμένη έμμεσα, και γι' αυτό γίνεται περισσότερο πειστική. Ο γκροτέσκος ρεαλισμός υπάρχει τόσο στην αφήγηση όσο και στην εικονογράφηση, παρότι η εικονογράφος χάρισε στον Σιρανό μια μεγάλη μύτη, όχι επιθετική και μυτερή, αλλά μια μεγάλη στρογγυλοποιημένη μύτη, που καταλαμβάνει μεγάλο μέρος του προσώπου του Σιρανό, χωρίς να καλύπτει όμως τη θλίψη του. Ο γκροτέσκος ρεαλισμός λοιπόν υπάρχει και όχι μόνο στη μεγάλη μύτη του Σιρανό – «Ο Σιρανό γέρασε. Η μύτη του ήταν πάντα μεγάλη, μόνο που τώρα έγερνε προς τα κάτω» – αλλά και στην περιγραφή άλλων σωματικών, και μη αισθητικά αποδεκτών, απεικονίσεων ηρώων του βιβλίου: «Στα χρόνια του Σιρανό Τα αγόρια δεν χαμογελούσαν γιατί στα είκοσί τους είχαν ήδη χάσει σχεδόν όλα τους τα δόντια».

Ο γκροτέσκος ρεαλισμός σ' αυτό το βιβλίο βρίσκεται ακόμη και στην ύλη/φαγητό που είναι απαραίτητη για την ύλη/σώμα: «Ο πόλεμος ξεθώριασε, τελείωσε, έσβησε. Όλοι – αυτοί που επέζησαν – γύρισαν στα σπίτια τους, ξαναβρήκαν τις γυναίκες τους, τα παιδιά τους, τα κοτόπουλα στη σούβλα και τα ψητά γουρουνόπουλα». Κοτόπουλα στη σούβλα και ψητά γουρουνόπουλα αποκτούν λοιπόν ισότιμη θέση με τη θαλπωρή της οικογενειακής εστίας. Το φαγητό, «σώμα» που ικανοποιεί ένα άλλο σώμα, γκροτέσκα εικόνα γιατί ικανοποιεί μια μη πνευματική ανάγκη, ειδικά όταν περιγράφεται ως φαγοπότι και εμπεριέχει την υπερβολή, αποτελεί διακριτό γνώρισμα χιουμοριστικών αφηγήσεων. «Η βρώση, η πόση, η αφόδευση και άλλες διαδικασίες αποβολής (εφίδρωση, το φύσημα της μύτης, το φτάρνισμα), καθώς και η συνουσία, η εγκυμοσύνη ...», διαβάζουμε στον Μπαχτίν¹⁴ (2004: 105, 2001: 347), «αποτελούν πράξεις που επιτελούνται στα όρια του σώματος με τον εξωτερικό κόσμο».

Σε ένα άλλο βιβλίο, που επίσης αποτελεί διασκευή μυθιστορήματος για ενηλίκους και σήμερα ανήκει στην κλασική παιδική λογοτεχνία, στα *Ταξίδια του Τζόναθαν Σουίφτ*, η γιγάντια σωματική διάπλαση του Τζόναθαν σε σχέση με τους κατοίκους της χώρας των Λιλιπούτειων – γκροτέσκα και αστεία κατάσταση επίσης – επιβάλλει στην Αυτού

¹³ Τάι-Μαρκ λε Ταν (διασκευή), *Σιρανό. Ο ποιητής με τη μεγάλη μύτη*, εικον. Ρεμπέκα Ντοτρεμέρ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007.

¹⁴ Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 347, καθώς και Mikhail Bakhtin, «Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος και οι καταβολές της», 105.

Μεγαλειότητα των Λιλιπούτειων να τον προμηθεύσει με «εκατό σφαγμένα βόδια και τριακόσια πρόβατα μαζί με το ανάλογο ψωμί και νερό. Επίσης, όσα ψημένα κρέατα μπόρεσαν να φτιάξουν τετρακόσιοι μάγειροι»¹⁵. Και αυτό ήταν αναμενόμενο, εφόσον ένα πιάτο ενός Λιλιπούτειου ήταν μια μπουκιά για τον Τζόναθαν. Οι γαστρονομικές ποσότητες που αντιστοιχούσαν κάθε φορά στον Τζόναθαν, και τον διέκριναν από τους υπηκόους των χωρών στις οποίες τον έστελνε το κύμα, ανταποκρινόταν στο εκάστοτε φυσικό του μέγεθος. Στο βιβλίο αυτό, κωμικές εικόνες διαδέχονται η μια την άλλη αναφορικά με τις σωματικές κανονικότητες των λαών που συναντάει ο Σουίφτ στα ταξίδια του, καθώς απεικονίζεται πότε ο ίδιος γίγαντας στη Χώρα των Λιλιπούτειων, πότε λιλιπούτειος στη χώρα των Μπρομπντινγκάγκ. Και στις δύο περιπτώσεις, οι κάτοικοι τον περιεργάζονται με απορία, αμηχανία ή και φόβο, επειδή η σωματική του διάπλαση διαφέρει από τη δική τους, και επινοούν διάφορες τεχνικές για να μπορέσουν να «βολέψουν» το ανόμοιο με το δικό τους σώμα, στο δικό τους σύστημα. Με το βαθύτατα πολιτικό αυτό έργο του, ο Σουίφτ, με ειρωνεία και σάτιρα, ήθελε να καταδείξει ότι όλα είναι σχετικά. Παράλληλα, με ειρωνικά σχόλια για τις ανθρώπινες πράξεις, αποκαλύπτει τις ανθρώπινες αδυναμίες. Και παρόλο που δεν εντοπίζονται σημεία αγάπης ούτε προς την παιδική ηλικία, εντούτοις έγινε ένα αγαπημένο και ευχάριστο ανάγνωσμα για παιδιά, προφανώς λόγω της φαντασίας και των χονδροειδών υπερβολών που περιείχε¹⁶. Αντίστοιχα, ήταν οι χιουμοριστικές υπερβολές που προσδιορίζουν τις σαρκικές παρεκτροπές και την καλοπέραση του γιγαντόσωμου Γαργαντούα, ήρωα ενός ακόμη βιβλίου για μεγάλους που βρήκε μια καλή θέση στα ράφια της παιδικής βιβλιοθήκης. Μόνο για το κολατσιό του, στη νηπιακή του ηλικία, ο Γαργαντούας έτρωγε «κάμποσες βοϊδοκοιλίες, μερικές ντουζίνες χοιρομέρια, ένα κατσίκι σουβλιστό και μπόλικες σουπες, που μέσα τους βουτούσε ολάκερα καρβέλια ψωμί» και βέβαια, για να χωρέσει όλη αυτή η ποσότητα στο στόμα του, είχε ανάγκη τη συνδρομή «τεσσάρων ανθρώπων που με ξέχειλες φτυαριές»¹⁷ τον τάζαν στο στόμα. Και πάλι, οι στογγυλοποιημένες στην εικονογράφιση απεικονίσεις των μελών του σώματός του και της σωματικής του διάπλασης γενικότερα προκαλούν συναισθήματα στοργής προς τον γιγαντιαίο Γαργαντούα και τον καθιστούν ιδιαίτερα συμπαθητικό στους μικρούς αναγνώστες.

Κι αν για τους γιγαντόσωμους η υπερβολική ποσότητα φαγητού έχει την αιτιολογία της, για όσους η σωματική διάπλαση κινείται στα οικεία με των άλλων αφηγηματικών προσώπων μεγέθη, το φαγοπότι προσλαμβάνει ακόμη κωμικότερες διαστάσεις. Κανένας δεν πεινούσε όταν φτάνουν στο πανδοχείο της «Κόκκινης Γαρίδας» ο Πινόκιο μαζί με την Αλεπού και τον Γάτο, για να ξαποστάσουν λιγάκι και να φάνε μια μπουκιά. Γι' αυτό «ο καημένος Γάτος, νιώθοντας άβολα το άρρωστο στομάχι του, δεν μπόρεσε να φάει παρά μόνο τριανταπέντε μπαρμπούνια με σάλτσα ντομάτας και τέσσερις μερίδες πατσά αλλά παρμεζάνα, κι επειδή ο πατσάς δεν του φάνηκε πολύ νόστιμος, ζήτησε να του φέρουν τρεις φορές βούτυρο και τριμμένο τυρί»! Αλλά και η Αλεπού επίσης, «ήθελε μονάχα να τσιμπήσει κάτι ελαφρύ, επειδή ο γιατρός τής είχε επιβάλλει αυστηρή δίαιτα». Υποπτευόμαστε τι συνέβη; «Αναγκάστηκε να αρκεστεί σε ένα δυνατό και γλυκό πιάτο λαγού, γαρνιρισμένο ελαφρά με παχουλές κότες και κοκόρια. Μετά το λαγό για να αλλάξει γεύση»¹⁸ ... συνέχισε να τρώει το καταπέτασμα.

Χιουμοριστικό και αστείο στο σώμα ή, όπως το προσδιορίζει ο Μπαχτίν, γκροτέσκο λόγω της δυσαρμονίας του με ό,τι ορίζει η αισθητική, είναι ό,τι προεξέχει, ό,τι δεν υπακούει στους κανόνες της αισθητικής του σώματος. Στο ανθρώπινο πρόσωπο, απ'

¹⁵ Τζόναθαν Σουίφτ, *Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ*, μτφρ. Ν. Ορφανίδη & Λ. Πολενάκη, Αθήνα, Άγκυρα, 1989, 71.

¹⁶ Antonio Lugli, *Letteratura per la gioventù*, Firenze, Sansoni, 1967, 75.

¹⁷ Φρανσουά Ραμπιέ, *Ο Γαργαντούας. Τα παιδικά του χρόνια*, διασκευή Α. Κοκορέλη, εικ. Ν. Ανδρικόπουλος, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, 19 και 20.

¹⁸ Κάρολο Κολόντι, *Πινόκιο*, μτφρ. Αντ. Χρυσστομίδης, εικ. Ν. Πετκόβα, Αθήνα, Καστανιώτης, 2002 [1882], 53.

όλα τα χαρακτηριστικά του, είναι κυρίως η μύτη και το στόμα που έχουν τον πιο σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του αστείου¹⁹. Και εκτός από την μύτη του Σιρανό, αυτή του Πινόκιο, η πιο γνωστή ίσως μύτη στην παγκόσμια λογοτεχνία, συμμετέχει στις δραματικές αλλαγές που υφίσταται το σώμα του. Στον Πινόκιο είναι η ξύλινη σωματική φύση του που δίνει αρχή στο δράμα του, κωμωδία και τραγωδία μαζί. Αναζητά την κανονικότητά του αλλά αναζητά και τις υλικές απολαύσεις. Προκαλεί, περιγελά, συγκρούεται και σκοντάφτει, βάζει σε δοκιμασίες το σκληρό και εύφλεκτο ξύλινο σώμα του. Όταν θα εγκαταλείψει την ακαμψία του, που του επιβάλλει η ξύλινη μάσκα του, τότε θα αποκτήσει ανθρώπινο σώμα, θα γίνει «κανονικό και καθώς πρέπει παιδάκι»²⁰. Πολλά αστεία παράδοξα στο μεταξύ συμβαίνουν στο σώμα του Πινόκιο. Εκτός τη μύτη του που περιστασιακά βλασταίνει και αυξομειώνεται, στο σώμα του φιλοξενούνται, επίσης περιστασιακά, και αυτιά γαιδάρου. Πολλά παράδοξα συμβαίνουν όμως και στο σώμα του Γαργαντούα. Ένα από αυτά είναι ο τρόπος που γεννιέται, ο τρόπος δηλαδή που το σώμα του προέρχεται από ένα άλλο σώμα. Διότι ο Γαργαντούας δεν γεννήθηκε κανονικά αλλά ξεπετάχτηκε από το αυτί της μητέρας του.

Στην παιδική λογοτεχνία ζουν πολλοί γίγαντες και δράκοι. Και ενώ θα φαινόταν αυτονόητο οι γιγαντόσωμες φιγούρες να δημιουργήσουν φόβο, τουλάχιστον στον αφηγηματικό τους κόσμο, τελικά συχνά εξαφανίζονται με τρόπο «τρομακτικά» αστείο, και άλλοτε γελοιοποιούνται, καθώς είναι φιγούρες μεγάλωσμες και ταυτόχρονα μικρόνες. Στο *ΦΜΓ* (Μεγάλος Φιλικός Γίγαντας) του Νταλ, γοτθική αφήγηση με καρναβαλικά στοιχεία, οι τρομεροί γίγαντες, που «χλαπακιάζουν ανθρώπους», αστείες φιγούρες από την άλλη λόγω των επαναληπτικών μηχανιστικών κινήσεών τους, ηττώνται κατά κράτος εφόσον τελικά η σωματική τους διάπλαση και το ογκώδες μέγεθός τους πάνε αντιστρόφως ανάλογα με το πνεύμα τους. Τη χιουμοριστική διάσταση του άχαρου γιγάντιου σώματός τους και των σωματικών κινήσεών τους συμπληρώνουν τα προσωπώνιά τους, που και αυτά πηγάζουν από σωματικές λειτουργίες και αντανακλούν γαστρονομικές συνήθειες που ευδαιμονούν το σώμα: Σαρκομπουκοφάγος, Κοκαλομάσουλας, Κρεατοζύγγης, Αιματομπούκαλας, Ανθρωπομαγγάνας.

Ο Νταλ, όπως συμβαίνει κατά κανόνα με τις γιγαντόσωμες μυθοπλαστικές φιγούρες, θέλει να απομυθοποιήσει την τρομακτική διάσταση που ενέχει μια υπερμεγέθης οντότητα. Στο βιβλίο αυτό μεταξύ άλλων παρατηρούμε και μια κωμική αντιστροφή ρόλων, που οφείλεται στις σωματικές διαπλάσεις. Ο *ΦΜΓ*, φιλικός προς τα παιδιά και το ανθρώπινο γένος γενικότερα, 'εξανθρωπίζεται' και καλλιεργείται, χάρη στη συναναστροφή του με τη μικρή σε ηλικία, και επομένως μικρόσωμη, πρωταγωνίστρια Σόφη, πειθήνια υποκείμενος σ' αυτήν. Η, με άλλα λόγια, το μικρό σώμα ελέγχει και κοινωνικοποιεί, με διδακτική διάθεση και κοινωνικοποιητικούς στόχους, αυτό που ξεφεύγει από τις κανονικές διαστάσεις και θα μπορούσε να αποτελεί πηγή φόβου.

Οι περιοχές που έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στο γκροτέσκο σώμα είναι επίσης όσες μπορούν να αποσπαστούν από το σώμα και να ξεκινήσουν μια δεύτερη ζωή. Και η μύτη ανήκει στα σημεία του σώματος που μπορεί να αποσπαστεί²¹. Όπως *Η Μύτη* του Νικολάι Γκογκόλ, έργο-πηγή έμπνευσης²² για τον Τζιάνι Ροντάρι στο αφήγημά του «Η μύτη το 'σκασε»²³. Συνέβη στο Λαβένο. Ένα πρωί ένας κύριος, πήγε στο λουτρό για να ξυριστεί και, ενώ κοίταζε στον καθρέφτη, διαπιστώνει ότι η μύτη του δεν βρισκόταν πια στο πρόσωπό του. Κάποια στιγμή η μύτη, αφού περιηγήθηκε σε περιβάλλοντα που δεν είναι καθόλου κατάλληλα για μια μύτη, όπως τα νερά μιας λίμνης, ξανασυναντάει

¹⁹ Mikhail Bakhtin, «Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος και οι καταβολές της», *ό.π.*, 105.

²⁰ Για την καρναβαλική θεωρία του Μπαχτίν στον *Πινόκιο*, βλ. Daniela Marcheschi, *Collodi ritrovato*. Pisa, ETS, 1990.

²¹ Mikhail Bakhtin, «Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος και οι καταβολές της», *ό.π.*, 105.

²² *Η Μύτη* του Νικολάι Γκογκόλ ενέπνευσε τη συγγραφή και άλλων βιβλίων για παιδιά. Μεταξύ αυτών αξίζει να μνημονεύσουμε το εξαιρετικά ευρηματικό βιβλίο του Olivier Douzou, *Le Nez*, Editions Me-Mo, 2006 (βραβείο Baobab 2006), όπου μια μύτη συναχόμενη, παρέα με ένα κουμπί, ψάχνει για ένα χαρτομάντηλο.

²³ Τζιάνι Ροντάρι, «Η μύτη το 'σκασε», στο *Παραμύθια από το τηλέφωνο*, μτφρ. Ν. Μπαμπάκου, Αθήνα, Τεκμήριο, 1979 [1962], 49-51.

συμπτωματικά τον ιδιοκτήτη της, ο οποίος επιτέλους μπόρεσε έτσι να τη ρωτήσει: «Μα γιατί έφυγες; Τι σου είχα κάνει;» για να πάρει την απάντηση: «Άκου, να μην ξαναβάλεις ποτέ πια το δάκτυλο στη μύτη. Ή τουλάχιστον, κόψε τα νύχια σου». Αστεία εικόνα να το σκάει μια μύτη από το πρόσωπο, γκροτέσκα και δυνητικά γοτθική η περιπλάνηση της μύτης και του ιδιοκτήτη μέχρι να ανταμώνουν, έντονα διδακτικό όμως το τέλος της αφήγησης. Κάτι μας θυμίζει: τους κανόνες καλής συμπεριφοράς στους οποίους οφείλει να υπακούει το σώμα. Η ιστορία της μύτης που το έσκασε, του Ροντάρι, επικοινωνεί με τη διδακτική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα, που ήθελε, μεταξύ άλλων, «τα καλά παιδάκια πάντα καθαρά και καθώς πρέπει». Όπως ακριβώς δηλαδή περιγράφονται στον *Πετροτσουλούφη* του Ερρίκου Χόφμαν, έργο που εκδίδεται πρώτη φορά το 1845 για να γίνει σύντομα ένα από τα γνωστότερα στην Ευρώπη παιδικά κείμενα. Αφηγείται κάθε είδους ανυπάκουες σωματικές συμπεριφορές και τις σωματικές τιμωρίες που ακολουθούν. Στις σελίδες του βιβλίου μπαινοβγαίνουν σώματα απερίσκεπτων παιδιών, σώματα βρώμικα, μουντζούρικα, επιρρεπή σε κινδύνους τους οποίους όμως προβλέπει, και για τους οποίους προειδοποιεί, ο ενήλικος κόσμος. Μπαινοβγαίνουν ακόμη σώματα που τελικά εξαφανίζονται, σώματα που πεθαίνουν από την αστία και τιμωρούνται για την λαιμαργία τους, απρόσεκτα, σώματα που πέφτουν στη θάλασσα και άλλα που τα παίρνει ο αέρας, και που κάπως έτσι «αναλήφθηκε στους ουρανούς ο Πότης, και τι έγινε, που πήγε, πότε δεν έμαθε η ανθρωπότητα»²⁴. Ο στόχος των σαδιστικών και τρομακτικών αφηγήσεων του Χόφμαν στην περιγραφή της οδυνηρής σωματικής περιπέτειας συμπυκνώνεται στη διδαχή των συνεπειών της ανυπακοής. Οι περιπέτειες των άτυχων σωμάτων των παιδιών εξιστορούνται ωστόσο με χιουμοριστικούς τόνους και αστείες ομοιοκαταληξίες, ενώ πλαισιώνονται από σκιτσογραφικές εικόνες που αποδυναμώνουν την ένταση και τον τρόμο που προκαλεί η μακάβρια μοίρα τους.

Το γκροτέσκο σώμα πέρα από το να ευφραίνεται, να αυξομειώνεται, να μεταλλάσσεται, να απογυμνώνεται από μέλη του, επιτελεί και άλλες λειτουργίες. Όταν «άνοιξε στην καρίνα του (πλοίου) μια τρύπα, απ' όπου το νερό έμπαινε τόσο ορμητικά που οι αντλίες μας δεν μπορούσαν να κάνουν τίποτε», διηγείται ο Βαρόνος Μυνχάουζεν, «...κατάφερα να σώσω εκείνο το ωραίο πλοίο ... χάρη σε μια καταπληκτική ιδέα. Έβαλα τον πισινό μου στην τρύπα, όπου εφάρμοσε μια χαρά γιατί είχε τις σωστές διαστάσεις»²⁵. Όπως αναφέρει η Julie Cross²⁶ τα παιδιά απολαμβάνουν το «σκατολογικό χιούμορ» – επιθετικό στα αποδεκτά πρότυπα ευπρέπειας, ανήθικο και άσεμνο – διότι συχνά συνδέεται και με τα διάφορα στάδια ανάπτυξής τους. Και αυτό συμβαίνει επειδή θεωρούν ότι ορισμένα ζητήματα αποτελούν ταμπού τα οποία υπερβαίνουν ικανοποιώντας έτσι την απρεπή πλευρά του χαρακτήρα τους. Τα παιδιά εξάλλου έχουν περιέργεια σχετικά το σώμα τους και γοητεύονται με τις λειτουργίες αφόδευσης, παρόλο που, ή επειδή, οι ενήλικοι φροντίζουν να υποβαθμίσουν αυτές τις λειτουργίες. Ίσως γι' αυτό, λόγω δηλαδή του ενήλικου ελέγχου, στα αναγνώσματα των παιδιών, δεν θα πρέπει να μας φαίνεται παράξενο που κάποιες διασκευές των *Ταξιδιών του Τζόναθαν Σουίφτ*, παραλείπουν το κατεξοχήν διασκεδαστικό και απελευθερωτικό σημείο του κειμένου: όταν τα διαμερίσματα της αυτοκρατορικής Μεγαλειότητας των Λιλιπούτειων είχαν πιάσει φωτιά, ο Τζόναθαν «αδειάζει το ούρο του σε τόση ποσότητα, σκοπεύοντας τόσο καλά στις φλόγες, που σε τρία λεπτά η φωτιά είχε ολότελα σβήσει»²⁷.

Ένα σώμα γυμνό, και μάλιστα βασιλικό, είναι αστείο ιδίως όταν παρελαύνει ανυποψίαστο μπροστά στο λαό του. Νομίζει ότι είναι καλυμμένο με τα ωραιότερα ρούχα του κόσμου, όμως αφήνει απροστάτευτα ακόμη και εκείνα τα σημεία του σώματος που στον δυτικό πολιτισμό αποτελεί ταμπού ακόμη και να τα κατονομάσουμε. Κι αν ο ίδιος,

²⁴ Ερρίκος Χόφμαν, *Ο Πετροτσουλούφης. Ιστορίες για καλούς μεγάλους και κακά παιδιά*, μτφρ. Τζ. Μαστοράκη, Αθήνα, Γράμματα, 2003 [1845], 31.

²⁵ Γκότφριντ Αουγκουστ Μπύργκερ, *Εκστρατείες και φανταστικές περιπέτειες του βαρόνου Μυνχάουζεν στην στεριά και στη θάλασσα*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα, Ύψιλον, 1990, 59.

²⁶ Julie Cross, *Humor in Contemporary Junior Literature*, ό.π., 11-12.

²⁷ Τζόναθαν Σουίφτ, *Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ*, ό.π., 50.

με τη γύμνια του μυαλού του, δεν μπόρεσε να τα προστατέψει, οι διάφοροι κατά καιρούς εικονογράφοι του γνωστού παραμυθιού του Άντερσεν, «Τα ακριβά ρούχα του βασιλιά» φρόντισαν να τα καλύψουν, μη θέλοντας, σε βιβλία για παιδιά, να προσβάλλουν την ιδιωτική σφαίρα του σώματος.

Κάθε αστεία αντίσταση στην κανονικότητα του ανθρώπινου σώματος είναι πηγή χιούμορ. Ακόμη και ο τρόπος που περπατά, που κινείται και ορθώνεται το σώμα έχει άλλη μία κανονικότητα που αμφισβητείται από την Πίπη Φακιδομύτη:

Γιατί προχωράω με την πλάτη; - διαμαρτυρήθηκε η Πίπη. – Είναι ή δεν είναι ελεύθερη τούτη η χώρα, ε; Εκτός αυτού, επιτρέψτε μου να σας πληροφορήσω ότι στην Αίγυπτο, όλοι περπατάνε με τον ίδιο τρόπο και κανένας δεν το βρίσκει διόλου παράξενο. [...] αναρωτιέμαι τι θα 'χατε βάλει με το νου σας, αν περπατούσα με τα χέρια, όπως κάνουν στην Ινδοκίνα²⁸.

Η Πίπη περιγελά τον οικείο τρόπο της κινητικής συμπεριφοράς του σώματος στον κοινωνικό του χώρο, υπονοώντας την απελευθέρωσή του από κοινωνικούς περιορισμούς. Οι διατυπώσεις αυτές της Πίπης, πέρα από τον προφανή στόχο, να δημιουργήσουν δηλαδή χιουμοριστικές εικόνες, προτείνουν να σκεφθούμε τι θα γινόταν «αν γυρνούσε ο κόσμος ανάποδα».

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

Τα βιβλία που σχολιάσαμε έχουν κοινό χαρακτηριστικό τους τις χιουμοριστικές σωματικές απεικονίσεις και λειτουργίες. Έχουν όμως σημαντικές διαφορές μεταξύ τους. Καταρχήν ως προς τον χρόνο και τον τόπο, ή γενικότερα το πολιτισμικό πλαίσιο, στον οποίο δημιουργήθηκαν. Διαφέρουν επίσης και ως προς το κοινό στο οποίο αρχικά απευθύνονταν, την αρχική συγγραφική πρόθεση, κατ' επέκταση και ως προς το στόχο που καθοδήγησε τη συγγραφή τους και γι' αυτό, σε πολλές περιπτώσεις, η ηλικία των πρωταγωνιστικών γκροτέσκων σωμάτων δεν είναι η παιδική. Ωστόσο ακόμη και κάποια από τα βιβλία που γράφτηκαν εξαρχής ειδικά για το παιδικό αναγνωστικό κοινό κάνουν ειρωνική σάτιρα με τα σώματα ενηλίκων χαρακτήρων, είτε αυτά ανήκουν σε πρωταγωνιστικές μορφές των αφηγήσεων, όπως ο κύριος από το Λαβένο με τη «μύτη που το 'σκασε», του Ροντάρι, είτε σε περιφερειακούς αφηγηματικούς χαρακτήρες, όπως οι γίγαντες στο *ΜΦΓ* του Ντάλ. Προφανώς, όπως διαβάζουμε στην Susan Stewart²⁹, αυτό συμβαίνει επειδή η γιγάντια μορφή γίνεται αντιληπτή και ως μεταφορά της ασαφούς ιδέας που έχουμε για την εξουσία στη δημόσια και ιδιωτική ζωή. Αν εξετάσουμε μικροσκοπικές και γιγάντιες μορφές σε αφηγήματα, συνεχίζει, θα διαγραφεί ο τρόπος με τον οποίο ο εαυτός μας και ο κόσμος ορίζεται και περιορίζεται αμοιβαία ο ένας από τον άλλο μέσα από τον αφηγηματικό λόγο. Όπως αναφέρθηκε, όταν ο μικρός αναγνώστης συναντάει στα βιβλία του αστεία αλλόκοτες αφηγηματικές φιγούρες του ενήλικου κόσμου, ή αστεία υπερμεγέθεις που συμβολίζουν τις ενήλικες διαστάσεις, έχει τη δυνατότητα να απομυθοποιήσει την αυθεντία των ενήλικων μορφών και να μειώσει την πίεση του ελέγχου που του ασκεί η ενήλικη επιβολή.

Στα βιβλία που στόχευαν εξαρχής στο παιδικό αναγνωστικό κοινό, οι αστείες σωματικές απεικονίσεις, είτε διακωμωδούν πρόσωπα παιδιών είτε ενηλίκων, εξυπηρετούν κατά κανόνα διδακτικούς στόχους. Έχουν περισσότερο συντηρητική ιδεολογία καθώς στοχεύουν να αναδείξουν, με χιουμοριστικές διατυπώσεις, αυτό που θα υποστεί το σώμα – δηλαδή η ύλη μας που βρίσκεται στην κοινή θέα όλων και μαρτυρά την ηθική και νοητική μας υπόσταση – αν η συμπεριφορά μας παρεκκλίνει από τα κανονιστικά πρότυπα. Γι' αυτό και το γκροτέσκο που φιλοξενούν κινείται στα όρια μεταξύ τρόμου (που ενέχει την απειλή) και χιούμορ (που ενέχει την απελευθέρωση από

²⁸ Άστριντ Λίντγκρεν, *Πίπη Φακιδομύτη*, απόδοση Ντίνα Καμπά, Αθήνα, Ζέβρα, 1978, 12.

²⁹ Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham and London, Duke University Press, 1993, iix και 172. Βλ. επίσης Roderick McGills, «The humor and the body in children's literature», *ό.π.*, 261.

την απειλή). Οι απεικονίσεις τους τροφοδοτούν βέβαια κοινωνικά σχόλια, αλλά κυρίως τείνουν να προσφέρουν μια διδασκαλία ηθικής και πρακτικής αξίας.

Πάντως προκύπτει από δηλώσεις και συνδηλώσεις των κειμένων ότι υπάρχουν κανόνες που ορίζουν την ύπαρξη και τη συμπεριφορά μας και τους οποίους οφείλουμε να σεβόμαστε. Στον τρόπο εξάλλου με τον οποίο συμπεριφέρεται το σώμα στον μυθοπλαστικό του κόσμο είναι κωδικοποιημένοι αυτοί οι κανόνες.

Η επιστροφή στην οικεία κανονικότητα αποτελεί κανόνα σχεδόν για όλα τα κείμενα. Η επαναφορά στην οικεία κανονικότητα, στοιχείο και αυτό του κύκλου της καρναβαλικής περιόδου, δηλώνει εφησυχασμό στο οικείο και αναγνωρίσιμο. Η εφησυχαστική κατάληξη, που συνιστά παραδοσιακή μορφή αφήγησης, είναι επίσης ισχυρή σύμβαση της παιδικής λογοτεχνίας. Τα αστεία σώματα συμμορφώνονται στο τέλος. Ο Πινόκιο γίνεται «κανονικό» παιδάκι, η μύτη του κυρίου από το Λαβένο επιστρέφει στον ιδιοκτήτη της, η Πίπη ακολουθεί τις οικείες μηχανιστικές κινήσεις της κίνησης του σώματος, ο ΜΦΓίγαντας εξανθρωπίζεται, εφόσον είναι φιλικός προς τους ανθρώπους (άρα και προς τις συμβάσεις τους), αλλά και η Αλίκη – ας τη θυμηθούμε τώρα – μετά τις κωμικοτραγικές αυξομειώσεις της, επανέρχεται στις φυσικές της διαστάσεις. Ακόμη και οι μακάβριες περιπέτειες που υφίστανται τα άτακτα παιδιά που κινούνται στις σελίδες του *Πετροτσουλούφη*, δηλώνουν την αναγκαιότητα της κανονικότητας, εφόσον οι σωματικές ανυπακοές, μοιραίες γι' αυτά τα παιδιά, υφίστανται ό,τι ορίζει ο κανόνας.

Ανεξάρτητα από το αρχικό αναγνωστικό κοινό αυτών των βιβλίων (και ανεξάρτητα από το είδος και το μέγεθος των προσαρμογών που υπέστησαν όσα από αυτά χρειάστηκε να διασκευαστούν), σε γενικές γραμμές διαπιστώνουμε ότι το γκροτέσκο που προκαλεί γέλιο, με τον τρόπο που υπάρχει στην παιδική λογοτεχνία, μπορεί να ερμηνευτεί, πέρα από υπακοή στην κανονικότητα, και ως κοινωνικό σχόλιο εφόσον προτείνεται, τουλάχιστον έμμεσα και σε φανταστικό επίπεδο, ότι η αλλαγή και η ανανέωση είναι δυνατή. Κάθε μυθοπλαστική σωματική παραμόρφωση εξάλλου υπόκειται σε κριτικό σχολιασμό, ακόμη και αν δεν το επιδιώκει. Όπως επίσης κάθε μυθοπλαστική σωματική παραμόρφωση σχολιάζει πολιτισμικές διεργασίες, εφόσον η σωματική μεταμόρφωση υπονοεί και κοινωνική μεταμόρφωση. Αν και δεν έχουν ισότιμο ιδεολογικά βάρος οι διάφορες σωματικές αντιστάσεις στην κανονικότητα, θα μπορούσαμε παράλληλα και συμπληρωματικά να θεωρήσουμε ότι οι αυξομειώσεις του σώματος και οι φυσικές λειτουργίες του αναπαριστώνται με ιδιαίτερη έμφαση και ανατρεπτική διάθεση για να αναδειχθεί, αλλού περισσότερο και αλλού λιγότερο, αυτό που το πνεύμα και η σκέψη μπορεί ή πρέπει να κάνει, και κυρίως ότι το πνεύμα μπορεί να υπερισχύσει των σωματικών προτύπων. Ωστόσο, παρόλο που η παιδική λογοτεχνία, τουλάχιστον η κλασική, φαίνεται περισσότερο συντηρητική ιδεολογικά από αυτήν των ενηλίκων, με το χιούμορ που φιλοξενεί δηλώνει τη διάθεσή της να προτείνει στους αναγνώστες της να αναζητήσουν την αλήθεια και τη σημασία των παραδοσιακών κοινωνικών πρακτικών και να ανακαλύψουν νέες και μη εύκολα αναγνωρίσιμες ιδέες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

ΝΤΑΛ, Ρ., *ΜΦΓ*, μτφρ. Β. Μάστορη, Αθήνα, Ψυχογιός, 1990.

ΚΟΛΟΝΤΙ, Κ., *Πινόκιο*, μτφρ. Αντ. Χρυσοστομίδης, εικ. Ν. Πετκόβα, Αθήνα, Καστανιώτης, 2002.

ΛΙΝΤΓΚΡΕΝ, Α., *Πίπη Φακιδομότη*, απόδοση Ντίνα Καμπά, Αθήνα, Ζέβρα, 1978.

ΜΠΥΡΓΚΕΡ, ΓΚ. Α., *Εκστρατείες και φανταστικές περιπέτειες του βαρώνου Μυνχάουζεν στην στεριά και στη θάλασσα*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα, Ύψιλον, 1990.

ΡΑΜΠΕΛΕ, ΦΡ., *Ο Γαργαντούας. Τα παιδικά του χρόνια*, διασκευή Α. Κοκορέλη, εικ. Ν. Ανδρικόπουλος, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003.

ΡΟΝΤΑΡΙ, ΤΖ., «Η μύτη το 'σκασε», στο *Παραμύθια από το τηλέφωνο*, μτφρ. Ν. Μπαμπάκου, Αθήνα, Τεκμήριο, 1979.

- ΣΟΥΪΦΤ, ΤΖ., *Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ*, μτφρ. Ν. Ορφανίδη και Λ. Πολενάκη, Αθήνα, Άγκυρα, 1989.
- ΤΑΝ, Τ. Μ., (διασκευή), *Σιρανό. Ο ποιητής με τη μεγάλη μύτη*, εικ. Ρ. Ντοτρεμέρ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007.
- ΧΟΦΜΑΝ, Ε., *Ο Πετροτσουλούφης. Ιστορίες για καλούς μεγάλους και κακά παιδιά*, μτφρ. Τζ. Μαστοράκη, Αθήνα, Γράμματα, 2003.

ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

- ALBERGHENE, J. M., «Humor in Children's Literature», in P. E. McGhee (ed.), *Humor and children's development: a guide to practical applications*, New York, The Haworth Press, 1989, pp. 223-245.
- BACHTIN, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 3a ed., traduzione di Mili Romano, Torino, Einaudi, 2001.
- ΒΑΚΗΤΙΝ, Μ., «Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος και οι καταβολές της» στο Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.), *Τα όρια του σώματος*, Αθήνα, Νήσος, 2004, σελ. 103-112.
- Bergson, H., *Το γέλιο. Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*, μτφρ. Β. Τομανάς. Αθήνα, Εξάντας-Νήματα, 1998.
- ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΟΥ, Σ., «Τιτλοφόρηση και χιούμορ στην παιδική λογοτεχνία». *Δια-Κείμενα-Inter - Textes*, 12 (2010), σελ. 33-42 <http://diakeimena.frl.auth.gr/site/images/stories/intertextes-12.pdf> (ανάκτηση 27 Απριλίου 2011).
- ΓΙΑΝΝΙΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., *Στη χώρα των χρωμάτων. Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, 2008.
- ΓΙΑΝΝΙΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Το χιούμορ της εικόνας στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο», *Κείμενα*, 1(2004) <http://keimena.ece.uth.gr/arhra/tefxos1> (ανάκτηση 9 Δεκεμβρίου 2009).
- CROSS, J., *Humor in Contemporary Children's Literature*, New York, Routledge, 2011.
- JAMES, K., «Subversion or Socialization? Humor and Carnival in Morris Gleitzman's Texts», *Children's Literature in Education*, 35/4 (2004), pp. 367-379.
- HALL, J., «Embracing the Abject Other: The Carnival Imagery of Harry Potter», *Children's Literature in Education*, 42 (2011), pp. 70-89.
- ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ, Μ., «Το σώμα ως τόπος ρεαλιστικός και συμβολικός στην εφηβική λογοτεχνία» στο Μ. Κανατσούλη και Δ. Πολίτης (επιμ.), *Σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της* Αθήνα, Πατάκης, 2010, σελ. 258-270.
- ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ, Μ., *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου. Το αστείο στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Εκφραση, 1993.
- ΚΩΣΤΙΟΥ, Κ., *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005.
- LUGLI, A., *Letteratura per la gioventù*, Firenze, Sansoni, 1967.
- ΜΑΚΡΥΝΙΩΤΗ, Δ., «Εισαγωγή», στο Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.), *Τα όρια του σώματος*, Αθήνα, Νήσος, 2004, σελ. 11-73.
- MARCHESCHI, D., «Nota sull'umorismo», *Kamen, Rivista di poesia e di filosofia*, 38(2011), p. 63-69.
- MARCHESCHI, D., «Nota sull'umorismo:», *Kamen, Rivista di poesia e di filosofia*, 36(2010a), p. 79-85.
- MARCHESCHI, D., *Leopardi e l'Umorismo*, Pistoia, Petite Plaisance, 2010b.
- MARCHESCHI, D., *Collodi ritrovato*, Pisa, ETS, 1990.
- MCGILLIS, R., «Humour and the body in children's literature», in M.O. Grenby & A. Immel (eds), *The Cambridge Companion to Children's Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 258-271.
- ORING, E., *Jokes and Their Relations*. Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky. 1992.
- ΠΑΠΑΝΤΩΝΑΚΗΣ, Γ. Δ., *Θεωρίες λογοτεχνίας και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και νέους*, Αθήνα, Πατάκης, 2009.

- PIRANDELLO, L., *Η αισθητική του χιούμορ*, μτφρ. Ε. Νταρακλίτσα, Αθήνα, Πολύτροπο, 2005.
- RASKIN, V., *Semantic Mechanisms of Humor*, Holland, D. Reidel Publishing Company, 1984.
- STEPHENS, J., *Language and Ideology in Children's Fiction*, New York, Longman, 1992.
- STEWART, S., *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham and London, Duke University Press, 1993.

ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΙΚΑ

CONSTANTIN IRODOTOU

LES INCONVÉNIENTS DE LA PITIÉ
DE DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS DE SADE

Publication d'un manuscrit inédit
sous la direction de Constantin Irodoutou
par Stéphane Cosson et Anne Pichard*

Pitié, *catharsis* et passion dans « Les Inconvénients de la pitié »

La nouvelle « Les Inconvénients de la pitié » était classée jusqu'à aujourd'hui comme étant « restée à l'état d'ébauche »¹ ou censée faire partie « des récits supprimés en 1788 par Sade en raison de l'utilisation plus au moins complète de leur thème dans *Les Infortunes de la vertu*². Georges Daumas et Gilbert Lely ont publié en 1980 un projet de cette nouvelle de deux pages, écrite à la Bastille, sous le titre général « Projets de contes et nouvelles », qui se trouve dans les archives de l' Arsenal³. Ce projet dessine l'histoire d'un honnête homme se mariant par pitié avec une femme criminelle en ignorant le fait qu'il s'agit de sa sœur. Il faut noter qu'une autre variante du titre « Les Inconvénients de la pitié » était la suivante : « Les Dangers de la bienfaisance » - titre rayé par Sade⁴.

Gilbert Lely a publié, d'ailleurs, en 1953, les *Cahiers personnels*, série de notes du marquis de Sade, écrites de 1803 à 1804, où l'on trouve une ébauche d'une nouvelle intitulée aussi « Les Inconvénients de la pitié », qui n'a rien à voir avec le projet précédent. C'est un tout autre récit qui dépeint l'histoire d'un moine rendant le mal à quelqu'un qui lui a offert, par pitié, le bien, c'est-à-dire une hospitalité sans conditions durant la Révolution. Le moine vole son hôte, viole ses enfants et, finalement, arrive, soutenu par un comité révolutionnaire, à l'exécuter⁵. Cette nouvelle était destinée à faire partie d'un grand recueil qui n'a jamais vu le jour, *Le Boccace français*⁶.

En dépit du flottement du titre, qui témoigne d'une certaine ambiguïté par rapport au contenu de ce texte, on peut affirmer, contrairement à ce que la bibliographie propose, que « Les Inconvénients de la pitié », non seulement n'est pas resté à l'état d'ébauche

* Constantin Irodoutou est doctorant en Philosophie (Paris 8, EA 4008); Stéphane Cosson et Anne Pichard sont généalogistes professionnels et paléographes dans le Tarn. Doctorant en philosophie, à Paris VIII.

¹ Voir, Sade, *Œuvres*, tome III, édition établie par Michel Delon avec la collaboration de Jean Deprun, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 1351 (p. 154, note 2).

² Jean-Jacques Pauvert, « Notice bibliographique », Sade, *Œuvres Complètes*, tome X, Paris, Pauvert, 1988, p. 14.

³ Sade, *Lettres et mélanges littéraires, écrits à Vincennes et à la Bastille*, tome I, édition établie par Georges Daumas et Gilbert Lely, Paris, Borderie, 1980, pp. 233-234.

⁴ *Ibid.*, note 41, p. 269.

⁵ Sade, *Cahiers personnels (1803-1804)*, édition établie par Gilbert Lely, Paris, Corrèa, 1953, pp. 80-81.

⁶ *Ibid.*

mais, en revanche, a bien été publié. En effet, j'ai découvert un très grand fragment de la nouvelle intitulée « Les Inconvénients de la pitié », dans le cahier n° 8, folios 124-135, cote NAF 4010 du Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France – manuscrits, d'ailleurs, publiés en partie par Maurice Heine, en 1926, dans *Historiettes, contes et fabliaux*. C'est le texte qui se trouve, suite à un grand nombre de modifications, dans les *Crimes de l'amour* - parmi les autres nouvelles qui font partie de ce recueil -, sous le titre de « Dorgeville ou Le criminel par vertu », suivant pas à pas la première ébauche rédigée à la Bastille en 1787-1788.

Il faut ajouter que l'édition la plus érudite des *Crimes de l'amour* - comparant la version publiée aux manuscrits de la Bastille – est celle d'Eric Le Grandic. En ce qui concerne la nouvelle en question, pourtant, l'étude effectuée sur les deux versions n'est pas complète. Car ne sont mentionnés, entre autres, ni le titre primitif « Les Inconvénients de la pitié », ni les notes marginales de Sade sur le manuscrit. En outre, le tout dernier paragraphe n'y est pas signalé comme supplément, par rapport à la version manuscrite.

Dorgeville, ayant moins de 12 ans, quitte sa famille - ses parents et sa petite sœur, Virginie, - à La Rochelle, pour aller aux Etats-Unis auprès de son oncle. Sans être beau, il est l'emblème de l'honnête homme. Mais être un honnête homme, souligne Sade, s'avère trop dangereux « dans le siècle où l'on vivait alors »⁷. Pour gagner sa vie, il s'implique dans les affaires commerciales de son oncle, mais son esprit généreux et sa bonté, sa naïveté même, le dirigent vers sa ruine. Son oncle disparaît, alors qu'il reçoit une lettre de sa patrie qui lui apprend que ses parents ont été assassinés par sa sœur. Celle-ci avait une liaison amoureuse avec un domestique, qui n'avait pas été accepté par ses parents. Après avoir assassiné ses parents elle fuit avec son amant en Angleterre, sans avoir pu s'emparer de leur fortune. Dorgeville, âgé de 25 ans, affligé par ces nouvelles décide de retourner à La Rochelle pour se retirer ensuite dans le Poitou, où il consacre son temps à des actes de charité et de bienfaisance. Il vit tout seul, parce qu'il désire que la femme qu'il aimera, ne soit liée à lui que par le sentiment de reconnaissance.

Un jour, en allant à cheval rendre visite à un ami, il entend une femme hurler. Cette femme qui s'appelle Cécile Duperrier, âgé de 18 ans, vient d'accoucher ; elle lui avoue son projet de tuer son enfant, puis, se suicider. Dorgeville l'amène à une grange, où la femme se repose et lui raconte son histoire tragique. Elle avait entretenu une relation amoureuse avec un officier qui a été tué dans un duel. Quand ses parents se sont finalement rendu compte de sa grossesse, ils l'ont punie et chassée de la maison. L'officier étant mort, rien ne venait la soutenir dans sa situation de fille-mère. Devant cette impasse morale, elle a voulu, confie-t-elle à Dorgeville, la mort de son enfant et sa propre mort ...

Dorgeville, prend Cécile et son enfant sous sa protection. Il lui explique sa volonté de la réconcilier avec ses parents, en allant lui-même chez-eux. Malgré le fait que Cécile met l'accent sur la vanité d'un tel projet, elle lui procure d'une lettre cachetée adressée au domestique de sa famille, Saint-Surin. Cependant Dorgeville en rencontrant le père et la mère de Cécile, constate que pour eux la conduite de Cécile reste impardonnable et revient chez-lui avec une lettre de réponse de Saint-Surin à Cécile. Puis, l'honnête homme est capté par la reconnaissance qu'elle éprouve pour lui. Dès lors, emporté par un sentiment de pitié, il pense à se marier avec elle. Il lui avoue ses sentiments et fait une deuxième tentative de réconciliation auprès de la famille Duperrier. Dorgeville leur expose ses intentions et demande leur accord. C'est une chance unique, d'ailleurs, pour la réparation de la faute de Cécile. Mais le plan de Dorgeville ne touche pas le couple Duperrier, qui paraît avoir condamné une fois pour toutes sa propre fille.

Dès lors, le mariage entre les deux personnages se contracte. Saint-Surin, le domestique fidèle de Cécile, licencié par sa famille, demande et trouve abri chez Dorgeville. Cécile, néanmoins, semble toujours traumatisée par la conduite de sa famille

⁷ Sade, *Les crimes de l'amour, Nouvelles héroïques et tragiques, précédées d'une Idée sur les romans*, édition établie par Eric Le Grandicet présentée par Michel Delon, Cadeilhan, Zulma, 1995, p. 377; c'est Sade qui souligne.

et n'ose pas sortir du château. Elle propose finalement à son époux de déménager pour se débarrasser ainsi de la mauvaise ambiance. Dorgeville y consent. Ils sont en train de déménager à Amiens, quand un groupe de cavaliers de maréchaussée intervient pour arrêter Saint-Surin ainsi que Cécile.

Cécile prend la parole pour expliquer tout à Dorgeville. Elle révèle que son vrai nom est Virginie ; elle est sa sœur, alors que Saint-Surin est son amant et le père de son enfant. Après l'assassinat de ses parents, Saint-Surin s'est réfugié dans le Poitou dans la famille Duperrier. Virginie était hébergée par une amie. Cependant, ils avaient semé des bruits, selon lesquels, ils s'étaient installés en Angleterre. Dorgeville s'évanouit.

Le récit continue, tandis que Dorgeville éclate en larmes ... Elle allait chez une autre amie pour accoucher, mais, n'ayant plus de temps, elle était obligée d'accoucher sur le chemin et, désespérée, voulait vraiment mettre fin à ses jours. Cependant la rencontre hasardeuse avec Dorgeville a enflammé dans son cœur de nouveaux projets criminels. Quand elle a appris son identité, elle a commencé à tisser son plan criminel, en prétendant être la fille du couple Duperrier. L'histoire de Cécile Duperrier étant tout à fait vraie, Virginie n'a eu qu'à usurper son identité. Cécile étant perdue et ses parents étant obstinément attachés à sa condamnation éternelle, Virginie a décidé de prendre sa place, tout en informant son amant sur ce plan par une lettre cachetée adressée à lui, transportée, d'ailleurs, par son frère. Elle avait ainsi établi son projet criminel.

En disant cela, elle jette aux pieds de Dorgeville des paquets de poison destinés à son empoisonnement. Puis elle égorge son enfant. Virginie et Saint-Surin sont condamnés à mort ; ils sont brûlés vifs le lendemain. Dorgeville tombe malade, il laisse tout son héritage à des maisons de charité. Il se retire à La Trappe et meurt deux ans plus tard, sans jamais avoir pu vaincre les sentiments de bienfaisance, de pitié et d'amour pour Virginie-Cécile.

La deuxième version de la nouvelle, telle qu'elle se trouve dans les *Crimes de l'amour* sous le titre de « Dorgeville ou Le criminel par vertu », est dérivée de la première par une série de reformulations, de digressions et d'omissions. Par exemple, les visions et les méthodes d'exécution changent d'un texte à l'autre : dans la première version, au début du récit, Virginie-Cécile avoue qu'elle tuerait son enfant et puis peut-être s'étranglerait, tandis que dans la deuxième elle avoue qu'elle tuerait son enfant et peut-être se suiciderait après, sans préciser le moyen d'exécution. De même, à la fin du récit, dans la première version elle étouffe son enfant et le jette sur les pavés, alors que dans le texte publié, le deuxième acte est suspendu.

Pourrait-on parler d'un glissement très léger, d'un texte à l'autre, vers une narration moins dure et moins provocante ?

Trois ou quatre points de réarticulations attirent tout particulièrement l'attention. On pourrait ainsi jeter quelques regards furtifs sur l'« atelier » de Sade et expliquer peut-être la raison pour la quelle il a changé le titre – mais non seulement le titre - avant de soumettre les *Crimes de l'amour* à l'éditeur. Certes, Sade a déplacé, à partir du titre même, le texte final vers un récit qui ne met pas en relief le concept de pitié.

Dans le cahier n° 8 en question, Sade porte sur la première page la note « Suite Des inconvénients de la pitié ». Comme le cahier précédent, c'est-à-dire le n° 7, est perdu, le début de ce roman, à savoir une douzaine de paragraphes, reste suspendu. Sur la deuxième page du cahier n° 8 on lit en marge : « à la fin du travail de 2 nuits. Dites que les mouvements ne furent que de la pitié et que l'amour ne vint qu'après. C'est essentiel au caractère de Dorgeville ». La pitié semble donc être le lieu géométrique de la narration. Cependant, Sade à la deuxième version vise à lui retirer cet aspect, ou pour mieux dire, à désarticuler le mécanisme établi d'une pitié inconvenante, semant la mort, comme conséquence.

L'intervention du groupe de cavaliers de maréchaussée vient, selon « Les Inconvénients de la pitié », « d'ouvrir les yeux de Dorgeville, détruire sa tranquillité, empoisonner son bonheur, lui montrer les cruels inconvénients de la pitié et démasquer enfin à ses yeux l'indigne créature qui les fascinaient depuis 6 mois ». Dans « Dorgeville », la phrase « empoisonner ... pitié » est enlevée, tandis que le syntagme

« les fascinaient » se remplace par « l’abusait »⁸.

La première version se termine par le paragraphe suivant :	Ce paragraphe se transforme ainsi dans la version finale :
Pour Dorgeville, après avoir été trois mois entre la vie et la mort, il quitta le Poitou et se retira à la trappe où il mourut au bout de deux ans sans avoir pu détruire en lui malgré d’aussi terribles exemples ni les sentiments de pitié dont il devait être aussi cruellement la victime, ni l’amour excessif dont il brûla jusqu’au dernier soupir pour la malheureuse femme devenue l’opprobre de sa vie et l’unique cause de sa mort.	Pour Dorgeville, après une maladie cruelle, il laissa son bien à différentes maisons de charité, quitta la Poitou, et se retira à la Trappe, où il mourut au bout de deux ans, sans avoir pu détruire en lui, malgré d’aussi terribles exemples, ni les sentiments de bienfaisance et de pitié qui formaient sa belle âme, ni l’amour excessif dont il brûla jusqu’au dernier soupir, pour la malheureuse femme ... devenue l’opprobre de sa vie, et l’unique cause de sa mort ⁹ .

On voit que le mécanisme mortifère de la pitié se retire. En plus, à la suite de ce paragraphe est ajouté encore un passage, où le narrateur se tourne vers le lecteur pour expliquer son propos qui n’est rien d’autre que d’accentuer le « glaive de justice » qui vient toujours « arrêter enfin le cours des forfaits »¹⁰.

Pourrait-on donc parler d’un glissement très léger, d’un texte à l’autre, vers une narration moins dure et moins provocante ?

Non, si l’on prend en considération le fait que dans la première version, à propos de la deuxième tentative de réconciliation, Dorgeville se limite à déclarer son intention de se marier avec Cécile pour réparer sa faute et demander ainsi sa main à Duperrier, alors que dans la version finale Dorgeville va jusqu’à faire un long éloge du comportement sexuel de Cécile, « qui n’a d’autre tort que d’avoir suivi la nature »¹¹. Il continue en défendant le droit de chaque femme à entretenir des relations sexuelles avec des hommes avant de connaître celui qui sera son époux¹². Ces points de vue font écho au débat autour du contrat du mariage, à l’époque de la Révolution. Cela étant, la version publiée paraît aussi « incongrue » que la précédente.

Sade a changé le titre de sa nouvelle en la réorientant *a posteriori* de la pitié vers la terreur, comme la dernière phrase le suggère : « il n’est plus temps, il faut une vengeance aux hommes, et celui qui ne sut que leur nuire, doit finir tôt ou tard par les effrayer »¹³. Suite à la condamnation à mort du couple criminel, la voix du narrateur vient couronner la nouvelle, en s’adressant directement au lecteur, pour prétendre à la justice. L’œuvre se termine par le mot « effrayer » et laisse entendre une maxime éthique : « Chacun qui nuit aux hommes, va les effrayer ; il sera condamné tôt ou tard à mort ». Il en résulte que la justice n’est pas divine mais humaine.

Mais pourquoi Sade a-t-il modifié son texte ? Pourquoi la nouvelle « Les Inconvénients de la pitié » se transforme-t-il en « Dorgeville ou Le criminel par vertu » ? On pourrait supposer que Sade a voulu garder le titre et la trame ou le mécanisme mortifère de la pitié pour une autre œuvre à venir. Le fait qu’en 1803-1804, comme l’on a déjà référé, écrit, sous le même titre, le projet d’une autre nouvelle consacré au moine criminel en témoigne. Toutefois, on pourrait supposer encore une raison qui explique mieux peut-être ce déplacement littéraire.

Sade en démentant les reproches de l’« immortalité », répond au journaliste

⁸ *Ibid.*, p. 392.

⁹ *Ibid.*, p. 397.

¹⁰ *Loc cit.*

¹¹ *Ibid.*, p. 388.

¹² *Ibid.*, p. 388-389.

¹³ *Ibid.*, p. 397.

Villeterque que le but des *Crimes de la vertu* est de couronner *ex adverso* la vertu. Il décrit le crime pour mettre en relief la vertu. L'intérêt « dans un roman ou dans une tragédie »¹⁴ ne peut pas s'appuyer - raisonne-t-il, tout en faisant allusion à Aristote – sur un pur et trop direct éloge de la vertu. Ensuite, il rend explicite son propos :

Car enfin quels sont les deux principaux ressorts de l'art dramatique ? Tous les bons auteurs ne nous ont-ils pas dit que c'était la *terreur* et la *pitié* ? Or, d'où peut naître la *terreur*, si ce n'est des tableaux du crime triomphant, et d'où naît la *pitié*, si ce n'est de ceux de la vertu malheureuse ? Il faut donc ou renoncer à l'intérêt ou se soumettre à ses principes¹⁵.

On voit que la *terreur* et la *pitié* - Sade lui-même y met les termes empruntés à Aristote en italique – se posent comme des axiomes d'une bonne narration. Sans doute cette approche résume-t-elle la définition de la tragédie d'après Aristote :

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν¹⁶.

« Dans un roman ou dans une tragédie » la terreur et la pitié, suivant toujours Aristote, attirent donc l'intérêt du lecteur, apparaissent comme principale orientation dans la production littéraire de Sade. Bien qu'Aristote se réfère exclusivement au théâtre, à la représentation scénique, Sade assume le risque de projeter ces axiomes sur le roman. Le marquis laisse sous-entendre qu'à la fin arrive une sorte de *catharsis*, parce qu'il présente toute une série de questions rhétoriques qui révèlent la présence d'une téléologie de *catharsis* des passions tout au long du recueil *Les crimes de l'amour* : « Où la vertu se trouve-t-elle mieux récompensé que dans *Juliette et Raunai* ? [...] Où le crime est-il plus malheureux et mieux puni que dans *Rodrigue* ? [...] N'est-ce pas sur un échafaud que monte le crime, dans *Dorgeville* ? »¹⁷. Bref, en défendant son œuvre, il réintègre la pensée d'Aristote, à partir cette fois-ci de la définition de la tragédie selon Aristote.

En outre, ces thèses tirées de la réponse à Villeterque s'enchaînent à celles proposées dans *Isabelle de Bavière*, où Sade semble suivre pas à pas l'enseignement d'Aristote, mais sont diamétralement opposées à l'argumentation de Sade dans la préface des *Crimes de l'amour*, où les catégories de vérité, d'imagination, de vraisemblance pourraient s'articuler tant au genre de l'histoire qu'au genre du roman. Or, dans tous ces écrits, la « vérité » vacille tantôt vers le roman, tantôt vers l'histoire. Les passions, d'ailleurs, circulent de manière paradoxale dans les deux : elles les hantent.

Il est évident que Sade recourt à plusieurs reprises à Aristote pour appuyer son

¹⁴ «L'auteur des *Crimes de l'amour* à Villeterque, folliculaire», Sade, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 567.

¹⁵ *Ibid.*, p. 568; c'est Sade qui souligne.

¹⁶ *Ποιητική*, 1499b, 24-28 ; Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1985, pp. 36-37: «Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions.». Le *φόβος* peut aussi se traduire par « terreur »; Voir, par exemple, la traduction ancienne d'André Dacier, *La Poétique d'Aristote contenant Les Règles les plus exactes pour juger du Poème Héroïque et de Pièces de Théâtre, la Tragédie et la Comédie*, Paris, Claude Barbin, 1692, pp. 72-73 : «La tragédie est donc une imitation d'une action grave, entière, et qui a une juste grandeur: Dont le style est agréablement assaisonné, mais différemment dans toutes les parties, et qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces fortes de passions, et toutes les autres semblables ».

¹⁷ «L'auteur des *Crimes de l'amour* à Villeterque, folliculaire», Sade, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 571.

argumentation. Mais, à vrai dire, le récit sadien zigzagant dans le crime passionnel ou dans la passion criminelle, n'a absolument rien à voir avec la logique aristotélicienne : il n'y a pas chez Sade de « vérité » assimilée au concept d'Aristote et, surtout, il n'y a pas de *catharsis*. Des passions, il y en a. Mais il n'y a pas de *catharsis*.

En ce sens, le titre « Les Inconvénients de la pitié » et toutes les phrases, déjà citées, qui démontrent clairement une relation causale entre la pitié et le crime ou la mort, révéleraient d'un coup que le texte sadien renverse l'enseignement d'Aristote, tout en ôtant à l'auteur la prise en charge d'un dépositaire littéraire à la défense de son œuvre. Sade remplace, par conséquent, le tissu mortifère de la pitié par une allure de terreur. La terreur provoquée par une justice qui vient toujours à la fin pourrait véhiculer en apparence la formule aristotélicienne. Cependant la juste terreur à laquelle prétend Sade, n'existe point dans sa nouvelle : Virginie-Cécile non seulement n'éprouve aucun signe de terreur, mais au moment de son arrestation, elle se permet de prendre la parole pour raconter toute la vérité à Dorgeville, son frère, et puis, de commettre encore un crime, en exterminant son enfant. Dorgeville, l'honnête homme, par contre, périt aussi deux ans après, suite à une longue maladie, provoquée par sa grande douleur. Il continue, malgré tout, à aimer Virginie-Cécile jusqu'à son dernier souffle. En effet, aucun signe de justesse n'y apparaît, puisque le bourreau et la victime périssent aussi, d'autant plus que le bourreau semble toujours impénitent et aveuglement guidé par ses passions.

Dans l'œuvre de Sade, la *terreur* et la *pitié* opèrent là, où il n'y a pas de *catharsis*. Il faut quand même distinguer la *catharsis* aristotélicienne du « happy end ». La *catharsis* ne signifie pas nécessairement une fin heureuse. Elle implique, pour autant, une certaine purification des passions, un repli du spectateur par rapport à la représentation scénique. Comme le concept même de *catharsis* est né dans un contexte qui discerne le propre de l'impropre, le juste de l'injuste, le bien du mal, la purification ne peut surgir que dans le cadre d'un mécanisme narratif qui, véhiculé par la *terreur* et la *pitié*, peut rendre en quelque sorte la justice. La *catharsis* donc ne signifie pas nécessairement une fin heureuse.

Pourrait-on affirmer que la trame sadienne présuppose tout simplement une fin malheureuse, voire un méchant qui gagne à la fin ? Si l'on répond oui, il faudrait préciser ce qu'il gagne. Or, cela mettrait à la scène narrative au moins deux personnages qui se combattent : le mauvais garçon ou la mauvaise fille et le bon garçon ou la bonne fille. Mais dans la narration de Sade il n'y aucune explication logique des motifs de l'action. Car l'action chez Sade est inextricablement emportée par la passion. C'est la raison pour laquelle l'absence de *catharsis* dans la narration sadienne, ne peut simplement pas s'imposer, elle seule, comme une fin malheureuse.

La « vérité » à laquelle prétend l'écriture sadienne émerge dans cette impasse passionnelle. Celle-ci parvient à mettre en jeu la question de *mimèsis*, avec laquelle commence, par ailleurs, la définition de la tragédie selon Aristote. La *mimèsis* tournée tantôt vers une représentation qui se veut vraie, tantôt vers une représentation qui se veut véritable, tisse un texte « vrai », qui doit attirer l'intérêt du lecteur. Ce labyrinthe textuel, orchestré par la passion, n'a pas de sortie. Le texte sadien est clos, puisque il n'y a pas de *catharsis*. Autrement dit, dans la fiction sadienne il n'y a pas de *catharsis*, de sorte que le texte soit clos.

Suite de Contes
Cahier 8

12/3

~~Deuxième Contes. Le double ouvrage
dans le volume et le précédent unifié
ni relu ni corrigé~~

Le cahier n° 8, «Suite Des inconvéniens de la pitié»

STÉPHANE COSSON

L'ÉCRITURE DE SADE

Le texte que nous avons déchiffré est un extrait du roman intitulé dans sa version définitive « Dorgeville ou le criminel par vertu ».

D'un point de vue paléographique, le manuscrit de Sade est intéressant sous plusieurs aspects : la forme des lettres, la ponctuation et les rajouts, l'orthographe, les conjugaisons et la grammaire.

FORMES PARTICULIÈRES DE LETTRES :

L'écriture de Sade semble une écriture facile à lire au premier abord, quand on a une vision globale de la page. Mais elle ne l'est pas tant que ça, elle demande de quitter cette première impression pour vraiment s'en imprégner. Et là, les difficultés de lecture apparaissent, même s'il s'agit d'une écriture très moderne pour l'époque.

Ainsi les fins de mots ne sont pas claires : on ne sait pas toujours si c'est singulier ou pluriel (l'article semble l'être mais pas le substantif, ou bien pas l'adjectif, ou bien aucun mais le verbe oui...), si on finit par un a ou un e (pour l'accord des verbes, entre présent et passé simple par exemple).

Ci-dessous (photo n° 1), nous avons « telle » qui est écrit au singulier mais le verbe qui suit est au pluriel. Faut-il le conserver ainsi ou mettre le mot « telle » au pluriel ? La suite de la phrase étant au pluriel (Sade parle des dispositions de l'honnête mortel dont il raconte l'histoire), c'est la deuxième option qui a été choisie.

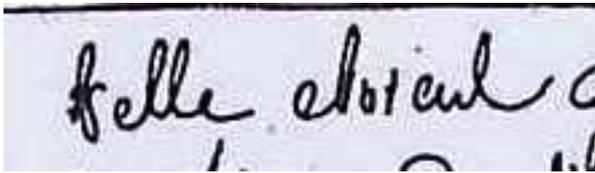


Photo n° 1

Il utilise des formes de lettre particulières, notamment Le C initial qui ressemble parfois au L (avec une boucle) comme dans le mot « campagne » (photo n° 2). On peut aussi remarquer dans le même mot la forme caractéristique de son P dont la hampe boucle complètement vers la droite pour revenir à la ligne. En fait il trace d'abord sa panse, sa boucle si vous préférez, avant la haste, comme pourrait le dire un paléographe savant :

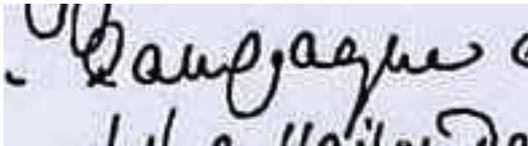


Photo n° 2

Le N en fin de mot n'est souvent qu'un trait. De ce fait, les fins de mot dans lesquels il y a un N suivis d'un S ne sont aussi qu'un trait (photo n° 3 : « racontons »).

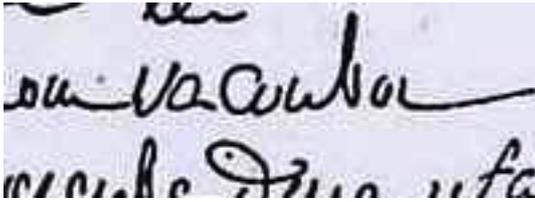


Photo n° 3

Autre exemple avec la photo n° 4 où il est écrit « habitans ».

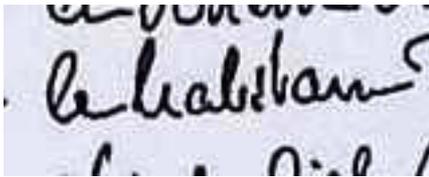


Photo n° 4

Le R ressemble le plus souvent à un V. On peut le voir ci-dessus avec « racontons » ou dans la photo n° 5 où on voit qu'il existe peu de différences entre le R initial de « rendre » et le V initial de « visite ».

On peut en profiter pour remarquer aussi la forme particulière de son S à l'intérieur du mot « visite » et le comparer avec le S initial du mot juste en dessous « ses » car les deux S sont vraiment très différents. Le S initial est ce qu'on appelle un S long tracé normalement de bas en haut. Le S à l'intérieur de ses mots ressemble peu ou prou à un S dit gothique, usuellement en fin de mot :

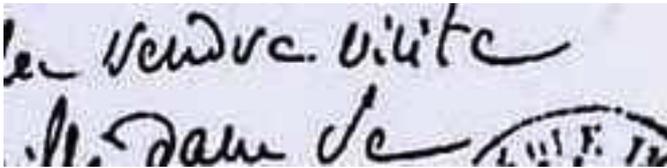


Photo n° 5

Le F initial ne descend pas sous la ligne comme il devrait le faire normalement. Voir photo n° 6 avec le mot « franchise » :

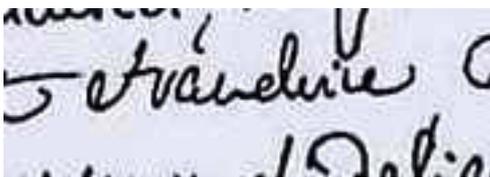


Photo n° 6

Son F à l'intérieur du mot a aussi une forme très particulière. Un exemple (photo n° 7) avec le mot « enfant ». Il ressemble plus à un T actuel qu'à vraiment un F :

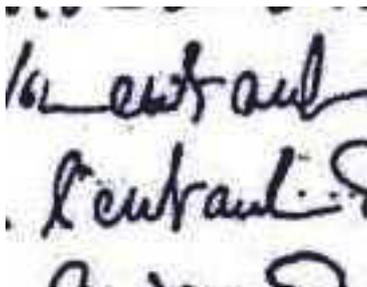


Photo n° 7

Son D est typique d'une écriture de l'Ancien Régime avec la barre qui n'est pas droite mais part systématiquement vers la gauche, comme l'exemple de la photo n° 8 le montre parfaitement.

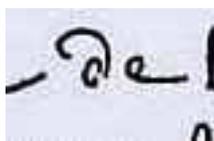


Photo n°8

Ses T sont très différents en fonction de leur emplacement. Dans la photo n° 9, nous avons ainsi quatre formes. En effet, on voit bien que le T initial de « travail », à gauche sur la photo, qui est un T très actuel, est tracé différemment du T initial de « telle » qui boucle d'abord en haut vers la gauche puis descend pour reboucler à l'extérieur vers la droite puis tracer la barre à peu près au milieu de la lettre. Ces deux T sont eux-mêmes différents des deux T du verbe « étoient », qui bouclent aussi mais qui n'ont pas de barre. Le premier T est très moderne alors que les autres sont plus des T d'Ancien Régime :

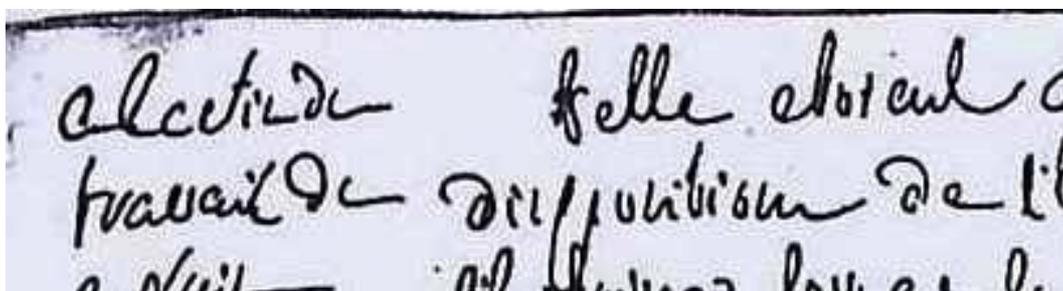


Photo n° 9

PONCTUATION ET RAJOUTS :

Il ne met pas beaucoup de ponctuation. Le paléographe aurait tendance à vouloir en rajouter en fonction de son propre souffle, de son propre rythme et non en fonction de la volonté de l'auteur ou de son rythme bien particulier. De ce fait, le paléographe doit aller à l'encontre de son envie.

Elle est dans notre transcription à minima. Nous ne nous sommes permis que de rajouter des points et des virgules. Parfois quelques dialogues auraient permis l'usage d'un point d'exclamation mais nous nous en sommes empêchés volontairement.

Quand il veut rajouter des parties de phrases, des mots, Sade fait ce que nous appelons en paléographie des guidons, un signe dans le texte avec en marge les phrases entre ce même signe. Exemple avec la photo n° 10, le guidon ressemble peu ou prou à la forme d'un dièse. Il apparaît dans le texte à la troisième ligne, à la fin, juste après les mots rayés. Dans la marge, il apparaît avant et après les mots rajoutés par Sade :

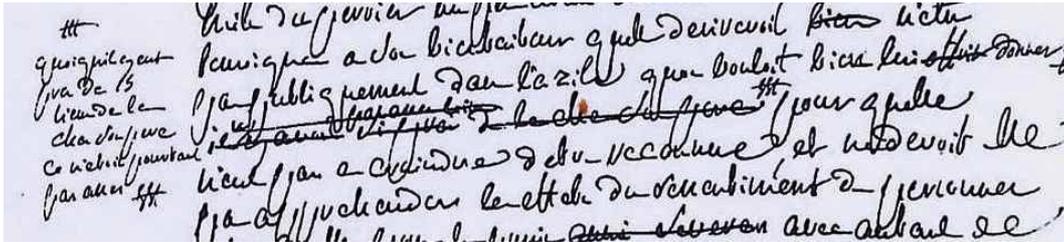


Photo n° 10

ORTHOGRAPHE, CONJUGAISON ET GRAMMAIRE :

On voit que l'orthographe, telle que nous la connaissons, n'est pas encore fixée.

Les mots finissant en « ant » ou « ent » au singulier ont un pluriel caractéristique du XVIIIème siècle : Le T disparaît systématiquement. C'est le cas dans le mot « habitans » écrit ci-dessous (photo n° 11) qui devrait normalement s'écrire « habitants ».

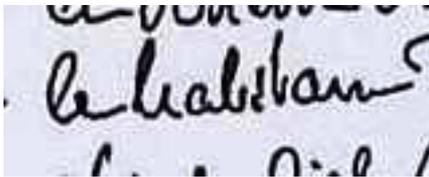


Photo n° 11

Sade ne met jamais d'accent, grave, aigu ou de tréma quand il en faut un. Le seul accent qui trouve grâce à ses yeux est le point sur le I ou sur le J. Nous les avons tous rajouté systématiquement pour une meilleure compréhension du texte.

Il ne met pas non plus d'apostrophe là où il est nécessaire, alors que ce n'est pas une nouveauté dans la langue française (elle a été introduite en 1531 par le médecin Jacobus Sylvius). C'est donc bien un trait de son écriture. Pour ce qui est du nom du héros, nous avons respecté l'orthographe « Dorgeville », mais il peut tout aussi bien s'écrire « d'Orgeville ». C'est la première version qui a été choisie par les éditeurs, nous avons donc conservé celle-ci. Quelle était la version voulue par Sade ? Est-ce vraiment « Dorgeville » ? Nous pouvons légitimement nous poser la question.

Une seule exception à cela : Quand « Quelque » est suivi d'un mot commençant par une voyelle, il met une apostrophe systématiquement. Comme pour la photo n° 12 : « quelqu'autre ».

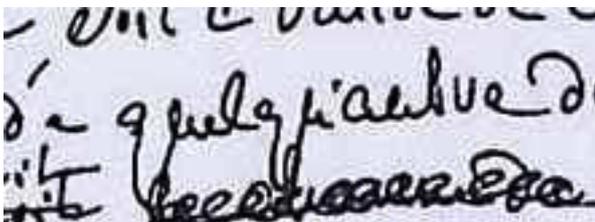


Photo n° 12

Les cétilles, qui permettent de faire siffler la lettre C devant A, O ou U et d'éviter un son dur, empruntées à l'espagnol par l'imprimeur Geoffroy Tory en 1529, sont omises. Là encore, c'est un trait de son écriture qui est intéressant de constater.

De même, il y a très rarement des paragraphes. Pourtant, c'est une habitude qui date du XVIIème siècle. Cela rend le texte encore plus touffu. De ce fait, dans notre transcription, pour aérer le texte, nous en avons créé aux endroits où il nous semblait utile d'en mettre. Par contre, nous avons laissé les dialogues à l'intérieur de nos paragraphes, en respectant les règles typographiques chaque fois que Cécile et Dorgeville, ou d'autres protagonistes, parlent et/ou se répondent.

A un moment, sans que l'on sache trop pourquoi, le nom des personnes est mis au pluriel et au féminin: « Monsieur et madame DuperrièRES » au lieu de « Monsieur et Madame Duperrier » (photo n° 13). C'est la seule fois où cela se rencontre et c'est très surprenant de sa part, même si cela pouvait exister par ailleurs, dans d'autres textes, à une autre époque. En effet, il arrivait dans les textes notariés du XVIème ou du XVIIème que le nom de famille soit féminisé et mis au pluriel, comme un nom commun. Mais à l'époque de Sade, cela ne se fait plus. On peut donc considérer qu'il s'agit d'une erreur de sa part.

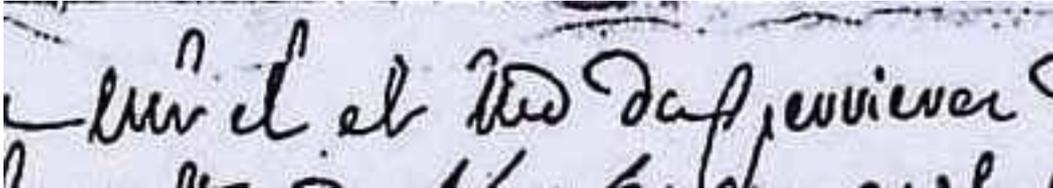


Photo n° 13

De manière systématique, Sade rajoute un I quand il y a un Y. Ainsi pour le mot « haie » il rajoute un Y entre le I et le E, « envoyer » un I entre le O et le Y, « effrayer » et « effrayant » un I entre le A et le Y, « proies » un Y entre le I et le E, « ennuyer » un I entre le U et le Y, « envoyer » un I entre le O et le Y.

Ce qui nous fait dire que vraisemblablement, il écrit « haie » et « proie » avec un Y à la place du I.

Les mots et verbes finissant en « ETE » prennent deux T à la place d'un seul : arrêter, jeter, projeter, fausseté.

Il écrit « savoir » à l'ancienne avec un « ç » entre le S et le A, de même pour « insu », il rajoute un « ç » entre le S et le U. Ce qui est parfaitement logique, la racine étant la même.

Sade écrit « honnête » et « honnêteté » le plus souvent avec un seul N. Par contre l'adverbe « honnêtement » prend bien les deux N mais aussi deux T tout comme de rare fois « honnête ». « Déshonneur » est écrit aussi avec un seul N.

Les verbes écrits aujourd'hui avec deux P sont écrits par lui avec un seul : apprendre, désapprouver, approcher, rapprocher, échapper.

Voici les autres mots dont l'orthographe est différente de la nôtre :

- « hasard » s'écrit avec un Z à la place d'un S, de même pour asile
- « intéressant » est écrit avec deux R de même pour le verbe « intéresser »,
- « resserrer » n'a qu'un seul S,
- « Croupe » est écrite avec deux P,
- « Aventure » prend un deuxième A à la place du E, de même pour « aventurière »
- « appeler » prend deux L quand il n'en faut qu'un seul. C'est une faute d'orthographe qui se fait encore de nos jours.
- « encore » n'a pas de E à la fin,
- « réhabiliter » est écrit R-H-E au lieu de R-E-H,
- « auquel » est mis au pluriel sans X mais le S est bien présent à la fin,
- « demi-heure » s'écrit avec un E à la fin de demi. Là encore, c'est une faute d'orthographe que l'on peut encore rencontrer.
- « longtemps » est en deux mots,
- « fidèle » n'a pas de E à la fin,
- « tranquille » et « tranquillité » sont écrits avec un seul L,
- « amollie » prend deux M et deux L, mais « amollissant » un seul M et un seul L.

C'est la seule fois à notre connaissance où Sade n'est pas logique dans son orthographe.

- Pour « autorité » : un H est ajouté après le premier T,
- « acquérir » n'a pas le C avant le Q de même pour « acquisition »,

- « dépens » s'écrit avec un D en plus à la fin du mot, comme s'il s'agissait du verbe
- « raccommoder » écrit avec un seul C,
- « salon » écrit avec deux L,
- « groupe » prend deux P,
- « prisonnière » écrit par Sade avec un seul N,
- « renflammer » avec un seul M,
- « Hymen » écrit avec un I à la place du Y,
- « consumer » avec deux M.

Quelques très rares fautes de grammaire sautent aux yeux. C'est le cas notamment de « la lettre qu'il a reçU » au lieu de « la lettre qu'il a reçuE ». Mais c'est vraiment exceptionnel.

Toutes les conjugaisons des verbes se terminant en « ait » ou « aient », c'est-à-dire tous les verbes mis à l'imparfait, ont une terminaison avec l'ancienne forme, à savoir « oit » ou « oient ». Et ce de manière systématique là aussi. Un exemple parmi tant d'autres (photo n° 14) :

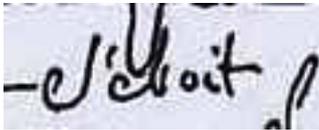


Photo n° 14

De même, il nous écrit « fairait » au lieu de « ferait », « ayent » au lieu de « aient », mais là encore c'est exceptionnel dans son texte.

Enfin, il utilise des formes de conjugaison qui sont parfois complètement inusitées de nos jours : l'imparfait du subjonctif, comme dans la phrase : « En un mot elle s'est jetté volontairement dans le précipice quoique nous le lui *montrâssions* sans cesse entrouvert à ses pas. » ou bien encore le passé antérieur de l'indicatif, comme dans la phrase : « Dès que nous *eûmes exécuté* nos premiers projets on nous soupçonna. ». Il utilise aussi beaucoup le passé simple de l'indicatif, comme dans la phrase : « Vous vous *chargeâtes* vous-même de la lettre où j'en instruisait Saint Surrin et dans laquelle je lui faisait part et de la singulière rencontre que j'avois faite d'un frère que je n'eûs jamais reconnu s'il ne se fût nommé à moi, et de l'espoir hardi que j'avois de le faire servir sans qu'il s'en doutât au rétablissement de notre fortune. ». Ce sont des formes très littéraires mais qui peuvent surprendre de nos jours où notre oreille n'est plus habituée à celles-ci. Mais Sade s'inscrit complètement dans les habitudes littéraires de son temps, même si ses histoires sont très personnelles.

ANNE PICHARD

**LES INCONVÉNIENTS DE LA PITIÉ
OU LA MANIPULATION**

En l'an VIII de la république, soit entre septembre 1799 et août 1800, paraît en quatre volumes un recueil de nouvelles héroïques et tragiques, intitulé « Les crimes de l'amour », sous le nom de D.A.F. Sade, auteur d'Aline et Valcour. C'est dans le dernier volume que figure *Dorgeville ou le criminel par vertu*, version révisée d'un conte écrit quelques années plus tôt sous le titre *Les inconvénients de la pitié*. Celui-ci est actuellement conservé à la Bibliothèque Nationale, dans un recueil de contes manuscrits de Sade, et occupe les folios 125 à 135, soit 21 pages.

Les nombreuses ratures et corrections du texte montrent que l'auteur est revenu sur cet écrit, et qu'il lui a apporté tout son soin. Pourtant, cette version corrigée diffère encore de celle de *Dorgeville*, signe manifeste que ce récit lui tenait à cœur.

Sans faire une étude comparative entre les deux textes, on peut signaler, outre quelques divergences de vocabulaire, deux ajouts de taille dans l'imprimé : un petit épilogue très moral, à l'abri duquel l'auteur cache le plaisir qu'il éprouve à l'évocation des vices qu'il dépeint, et une virulente diatribe du généreux Dorgeville au baron Duperrier, dans laquelle il défend avec vigueur les droits de la nature face aux lois de la société, c'est à dire en clair le droit pour les filles de connaître un autre homme et d'avoir une expérience sexuelle avant leur mariage. Les hommes y trouveraient d'ailleurs selon lui un avantage certain : « J'ai bien plus de confiance en la vertu d'une fille qui a connu le mal et qui s'en repent, qu'en celle d'une femme qui n'eut jamais rien à se reprocher avant ses nœuds ; l'une connaît l'abîme et l'évite, l'autre y soupçonne des fleurs et s'y jette ». Une faute initiale garante de la vertu des femmes... on reste tout de même là dans un univers bien masculin. Quelque largesse d'esprit dont on puisse faire preuve en ce temps, il reste du devoir des femmes de demeurer vertueuses.

Il manque en revanche à *Dorgeville* un joli coup de griffe aux mœurs hypocrites de son siècle – mais seulement du sien ? – « Interrogez tous ceux qui sont parvenus sans titre et vous verrez que c'est rarement sans crime. Ce n'est pas dans le siècle où nous sommes que la simple vertu conduit à la fortune. »

Le début manquant à ce conte manuscrit, nous pouvons le reconstituer à partir de sa version éditée. Sade y brosse en quelques paragraphes l'histoire de Dorgeville précédant les événements qui constituent le cœur de ce conte, mais aussi les principaux traits de son caractère. L'héroïne elle-même, dans sa confession finale, effleurera ce passé dans des termes proches.

De lui on apprend qu'il n'est pas vraiment beau – peu favorisé des grâces du corps – mais qu'un bon esprit, une âme délicate et un caractère franc, loyal et sincère font de lui un honnête homme, et, ajoute Sade, un homme sensible. Nous sommes à la fin du XVIII^e siècle, et l'idéal de l'honnête homme du XVII^e, à la fois cultivé, élégant, raffiné, intègre et ennemi des excès, se mue en homme sensible, plus en proie aux émotions, ne les maîtrisant guère et s'y abîmant souvent : Dorgeville ému à la vue d'une jeune mère désespérée, Dorgeville révolté devant des parents impitoyables, Dorgeville tombant en faiblesse et pleurant sur ses malheurs comme sur le sort des autres. On pense davantage aux yeux humides de larmes des tableaux de Greuze qu'aux portraits traditionnels de la fin du XVII^e-début du XVIII^e siècle.

Quant à son histoire, il est fils d'un riche négociant de La Rochelle qui l'envoie en

Amérique, alors qu'il n'a pas 12 ans, auprès d'un oncle qui l'initie aux affaires. Peu après son départ une sœur lui naît, appelée Virginie, qu'il n'aura donc jamais vue. Son oncle meurt alors qu'il vient d'atteindre 22 ans, le laissant à la tête de sa maison. Il continue de la faire prospérer durant 3 ans, mais son bon cœur l'entraînant à aider des personnes indignes de sa confiance, il se trouve bientôt ruiné. Pour comble de malheur, il apprend que sa sœur, éprise d'un écrivain des comptoirs de la maison, vient de s'enfuir avec lui après avoir assassiné ses parents et tenté de les voler.

Rentré en France, Dorgeville liquide ses affaires et s'achète une petite terre dans le Poitou¹⁸, près de Fontenay, où il s'emploie à faire le bien autour de lui, la bienfaisance et la charité étant ses deux plus chères vertus.

A ceux qui lui enjoignent de se marier, il répond qu'il ne voudrait se lier qu'à une femme qui, n'ayant ni bien ni beauté, lui devrait tout, et qu'elle fût enchaînée à lui par la reconnaissance. On lui fait observer qu'il est des âmes qui la méprisent, mais Dorgeville, malgré quelques mauvaises expériences, ne peut juger les autres que par son propre cœur.

C'est à cet endroit que commence le manuscrit des *Inconvénients de la pitié*¹⁹. Et c'est aussi le véritable début de l'histoire. Mais également de tout un jeu savant de manipulation. D'un bout à l'autre du récit, Sade va nous abuser, nous surprendre, nous confondre, et mettre nos jugements en porte-à-faux. Bonne leçon, au passage, pour qui se fierait trop aux apparences.

Il nous fait d'abord voir les différents personnages avec les yeux de Dorgeville. C'est donc selon son cœur que nous les ressentons et que nous les jugeons. Et l'on a vu que son cœur est bon. Avec lui nous éprouvons de la pitié, de la révolte, de la tendresse.

En premier lieu Cécile nous apparaît donc ainsi qu'à lui comme une jeune femme désespérée, puis réservée dans sa conduite, repentante et pleine de reconnaissance. Même chose pour le domestique Saint Surrin, dévoué, fidèle, respectueux. Les Duperrier, à l'opposé, sont pleins de la plus austère rigueur, prisonniers d'une morale étriquée qui les pousse à une certaine forme de cruauté. Mais les choses vont se troubler peu à peu, les lignes devenir plus floues. Lorsque Dorgeville fait part à la jeune femme de son intention de l'épouser, la véritable personnalité de celle-ci se dévoile un peu. Ce ne sont que quelques mots encore un peu ambigus : elle mêle à sa démarche tant d'adresse... l'homme [...] qu'elle tente de captiver encor plus... l'adroite Cécile... Mais nous commençons à soupçonner cette manipulation de l'auteur à notre égard. Nous craignons de nous être trompés, qu'elle ne soit pas tout-à-fait aussi pure ou désintéressée qu'elle a pu nous le paraître jusque là. Nous ne savons pas où l'on nous mène, si nous n'allons pas nous tromper encore, et plus gravement. Dans quel sens nous sommes manipulés. Et un certain malaise s'installe.

On est alors à plus de la moitié du récit (récit d'ailleurs amputé de ses premières pages, rappelons-le²⁰) et dès ce moment toutes nos impressions sur cette première moitié sont habilement faussées. Habilement, car nous sommes encore loin de soupçonner toute l'horreur qui va s'abattre sur Dorgeville.

Mais Sade ne nous laisse plus de répit. Le temps du récit s'accélère soudain. Cécile persuade son mari de quitter la région²¹, sorte de justification anticipée à l'intervention fulgurante de la maréchaussée, puis Saint Surrin vient adroitement se faire embaucher. C'est alors que tout bascule d'un seul coup. En une seule phrase, et avant même que les explications nous en soient données, la fausse Cécile est démasquée, «l'indigne créature qui fascinait [ses yeux] depuis 6 mois». Dans le calme d'un salon après dîner, c'est un véritable coup de théâtre et l'arrestation spectaculaire de la criminelle et de son complice.

Cécile-Virginie, totalement calme et comme indifférente à sa pénible situation, – « Son âme faite au crime voyait la punition sans effroi » – n'ouvre d'abord la bouche que

¹⁸ Une première version rayée proposait Orléans.

¹⁹ Les deux récits dans leurs événements comme dans leur narration, sont à peu près identiques.

²⁰ La version imprimée fait 51 pages, et la partie manquante dans le manuscrit correspond aux sept premières pages.

²¹ Pour Abbeville dans le manuscrit, Amiens dans l'imprimé.

pour révéler à son mari qu'il échappe ainsi à la mort. La mutation de la jeune femme douce en une créature de marbre est spectaculaire. Comme si elle n'avait toujours rêvé que de ce moment où elle pourrait tout confesser.

On peut s'interroger sur ce qui pousse un être aussi dissimulé à raconter ainsi dans le détail tous ses actes criminels. Mais il faut considérer qu'il ne s'agit pas tant d'une confession que d'une proclamation. Voire une revendication. Aucun remord ne semble l'habiter. De Dorgeville, victime absolue, elle fait même un coupable ; coupable d'aveuglement, coupable d'être entiché de bienfaisance, sans discernement. Après avoir certainement joui de faire le mal, elle jouit de le raconter. Chaque nouveau détail s'assortit d'une cruelle ironie, mais aussi d'une certaine complaisance à s'insulter soi-même, à revendiquer les pires qualificatifs qu'on puisse lui donner. A côté de ce qu'elle dit d'elle-même, les interventions de Sade paraissent fades. Comme si le personnage à son tour manipulait son auteur.

On décèle pourtant chez elle une faille. Une ombre de regret, l'idée que son sort eût été différent sans la mauvaise influence de Saint Surrin. Ultime manipulation de l'auteur. On a alors une curieuse dichotomie entre la Cécile qui revendique ses forfaits et celle qui en rejette la faute sur son complice. Celle qui a si bien manipulé Dorgeville aurait donc elle-même été manipulée par Saint Surrin. Quelle perspective cela donne-t-il à ses discours et à ses sentiments ? L'ambiguïté demeure jusqu'au bout. Avant de quitter Dorgeville elle lui demande la consolation de savoir qu'il pleurera sur elle, mais tue de ses mains son propre enfant, ajoutant l'infanticide au parricide et à l'inceste. Ainsi, l'officier lui-même venu l'arrêter, si précis, efficace et sans détours, n'aura donc pas échappé à la manipulation.

Cette lumière crue jetée sur les protagonistes perturbe totalement l'équilibre de nos pensées. Les bons et les méchants s'inversent dans un monde où l'on est soit l'un soit l'autre. A moins que justement tout ne soit pas si clair. A moins que les Duperrier ne soient pas si méprisables. A moins que le délicat Dorgeville ne soit pas ce héros si humain²².

Il est intéressant de voir qu'une grande partie des corrections de Sade montre qu'il avait d'abord conjugué tous les verbes au passé, supprimant tout relief entre les événements antérieurs au récit et ceux qui seraient sensés s'être déroulés sous nos yeux. Beaucoup ont ensuite été mis au présent, mettant sur des plans émotionnels distincts les différentes phases de l'histoire, et introduisant ainsi un certain rythme, de la couleur et un supplément de vie²³. C'est aussi une manière subtile de nous rapprocher ou de nous éloigner de la scène, et par là-même d'agir plus efficacement sur nos passions.

La narration à proprement parler commence au présent : Dorgeville projette d'aller rendre visite... Il monte à cheval... Il entend derrière une haie...

On revient au passé lorsque Cécile fait le récit de ses malheurs, non seulement dans le corps de sa narration, d'ailleurs faite dans un style indirect, mais aussi dans son introduction : Le récit de Cécile fut court... elle avait eu le malheur... elle ajouta...

Par la suite, Sade continuera sans cesse ce va-et-vient entre présent et passé. Il renonce quasi au présent lorsque, à la fin, Cécile-Virginie fait la relation de tout ce dont elle est coupable. Il n'y revient brièvement qu'au pénultième paragraphe, rendant plus saisissant encore le dernier crime de la jeune femme. La courte conclusion résumant la fin de la vie de Dorgeville est de nouveau au passé, éloignant à jamais de nous tous les protagonistes et leurs malheurs. C'est d'ailleurs une fin particulièrement abrupte qui tranche totalement avec la longueur de certains passages, et particulièrement du dernier « monologue » de Cécile-Virginie. Elle imprime fortement en nous cette ambiance méphitique et nous plonge plus durablement dans le malaise qu'une fin plus longue qui estomperait peu à peu les effets du récit.

²² Plus près de nous, le *Vicomte pourfendud'*Italo Calvino nous montre que l'excès de bonté comme l'excès de cruauté

²³ Il est à noter que Sade a conservé ce jeu continué entre ces deux temps du récit dans la version éditée, mais ses

Si comme ceux de Dorgeville, nos sentiments et nos émotions sont constamment manipulés tout au long des différents rebondissements de cette histoire extravagante, ils sont au comble de l'exacerbation après ce final impitoyable. A cet égard, la conclusion morale ajoutée dans la version imprimée nuit terriblement à l'efficacité du conte. On peut y voir une concession de Sade, ou un déguisement de ses véritables penchants, faits en vue d'une publication. Et l'on peut préférer le cruel réalisme de cette version manuscrite.

LES INCONVÉNIENTS DE LA PITIÉ

édition établie par
STÉPHANE COSSON ET ANNE PICHARD

Telles étoient quoiqu'il en puisse être les dispositions de l'honête mortel dont nous racontons l'histoire lorsque le hazard vint enfin lui présenter d'une façon bien singulière l'être qu'il crut destiné à partager sa vie, et à mériter son cœur.

Au mois de septembre dans la saison où les gentilshommes de campagne se fréquentent le plus ordinairement, soit en raison des chasses, soit à cause des vendanges ou de quelqu'autre de ces occupations si douces à qui chérit la vie rurale et si peu intéressante à ces êtres froids et inanimés engourdis par le luxe des villes, desséchés par leur corruption, qui ne connaissent de la société que les douleurs ou les minuties. Parce que cette franchise, cette candeur, cette douce cordialité qui en reserrent si délicieusement les nœuds ne se trouve qu'avec les habitans de la campagne, il semble que ce n'est que sous un ciel pur que les hommes peuvent l'être également et que ces exhalaisons ténébreuses qui chargent l'atmosphère des grandes villes souillent de même le cœur des malheureux captifs qui se condamnent à ne pas quitter leur enceinte. Au mois de septembre enfin, Dorgeville projette d'aller rendre visite à un gentilhomme voisin qui l'avait accueilli dans ses nouvelles possessions et dont l'âme douce et prévenante paraissait convenir à la sienne. Il monte à cheval suivi d'un seul valet et s'achemine vers l'ami qu'il cherche, éloigné d'environ 5 lieues de son habitation.

Dorgeville en avait déjà fait 3 lorsqu'il entend derrière une haie qui borde le chemin des gémissemens qui l'arretent d'abord par curiosité. Bientôt après, par ce mouvement si naturel à son cœur de soulager tous les individus souffrans que le hazard lui présente, il donne son cheval à son laquais et franchit le fossé qui le sépare de la haie, la tourne et parvient enfin au lieu même d'où il avait cru entendre les plaintes qui l'avaient surpris... O monsieur, s'écrie une jeune fille fort belle tenant dans ses bras un enfant qu'elle vient de mettre au monde, Quel Dieu vous envoiye au secours de cet infortuné.. Vous voyez une malheureuse créature au désespoir, monsieur, et ce misérable fruit de mon déshonneur n'allait voir le jour que pour le perdre aussitôt de ma main. - Avant que d'entrer avec vous, mademoiselle, dit Dorgeville, dans les motifs qui ont pu vous porter à une action aussi désespérée, permettez-moi de ne m'occuper d'abord que de votre soulagement. Il me semble que j'aperçois une grange à quelques cent pas d'ici, tâchons d'y arriver et là après avoir reçu les premiers soins qu'exige votre état j'oserai vous demander quelques détails sur les malheurs qui paraissent vous accabler en à vous engageant ma parole que ma curiosité n'aura d'autre but que le désir de vous être utile et qu'elle se renfermera dans les bornes qu'il vous plaira de lui prescrire.

Cécile, c'est ainsi que cette jeune personne assure Dorgeville qu'elle se nomme, se confond en marques de reconnaissance et consentit volontiers à ce qu'on lui proposait avec tant de grâce et de sincérité. Le valet approche, il prend l'enfant, Dorgeville met la mère en croupe et l'on avance vers la ferme. Elle appartenait à des paisans assez à leur aise qui à la sollicitation de Dorgeville reçoivent fort bien cette demoiselle et son enfant. On prépare un lit pour Cécile, on place l'enfant dans un berceau de la maison, et Dorgeville, trop curieux des suites de cette aventure pour ne pas sacrifier au désir de les apprendre la partie de plaisir qu'il a projetée, envoiye dire par son laquais qu'on ne

l'attende point, et se détermine à passer comme il le pourra dans cette maison la journée et la nuit prochaine; Cécile ayant besoin de repos, il commence par la supplier d'en prendre avant que de songer à le satisfaire, et comme elle ne s'était pas trouvé mieux sur le soir, il attendit au lendemain matin pour demander enfin à cette intéressante avanturière en quoi il pouvait lui être de quelque secours.

Le récit de Cécile fut court, elle aprit à Dorgeville qu'elle étoit fille d'un gentilhomme dont la terre étoit à 10 lieues de là et qui s'appelait le baron Dupperrier, qu'elle avait eu le malheur de se laisser séduire par un jeune officier du régiment de Vermandois pour lors en garnison à Niort dont la terre de son père n'étoit qu'à quelques lieues, que son amant ne l'avait pas plutôt su grosse qu'il avoit disparu et ce qu'il y avait de plus affreux, ajouta Cécile, étoit que le jeune homme ayant été tué trois semaines après l'avoir quittée par l'un de ses camarades qui l'avait appelé en duel, elle perdoit à la fois et l'honneur et l'espoir de jamais réparer sa faute. Elle ajouta qu'elle avoit caché sa situation à ses parens aussi longtemps qu'elle l'avoit pu, mais que se voyant enfin hors d'état d'en pouvoir imposer plus longtemps elle avoit tout avoué et qu'elle avoit reçu de si mauvais traitemens de son père et de sa mère aussitôt qu'elle leur avoit eu confié son infortune et de telles menaces pour quand elle seroit délivrée qu'elle avoit pris le parti de s'échapper de la maison paternelle, qu'il y avoit déjà quelques jours qu'elle en étoit partie, rodant aux environs sans savoir à quoi se déterminer, quand elle avoit été saisie par les grandes douleurs, qu'alors elle s'étoit résolue à tuer son enfant et peut-être elle-même après, et que tels étoient les funestes projets qui l'occupaient quand elle avoit eu le bonheur de rencontrer Dorgeville.

Ce récit soutenu d'une figure enchanteresse et de l'air du monde le plus naïf et le plus intéressant, pénétra bientôt l'âme sensible de Dorgeville. Mademoiselle, dit-il à cette infortunée, je suis trop heureux que le ciel vous ait offerte à moi. J'y gagne deux plaisirs bien précieux à mon cœur et celui de vous avoir connue, et celui bien plus doux encor d'être à peu près sûr de réparer une partie de vos maux. Et sur cela il déclara à Cécile le dessein qu'il avoit d'aller trouver ses parens et de la réhabiliter avec eux. - Vous irez donc seul, monsieur, répondit Cécile en accablant son protecteur des effusions de sa reconnaissance, pour moi je ne m'y représenterai certainement pas. - Oui, mademoiselle, j'irai seul d'abord, répond Dorgeville, mais j'espère bien n'en pas revenir sans la permission de vous y ramener. - Oh monsieur, n'y comptez jamais. Vous ne connaissez pas la dureté des gens auxquels j'ai affaire... leur cruauté est si reconnue, leur fausseté si grande, que m'assurassent-ils même de mon pardon je ne sçais si j'oserois me fier à eux.

Cependant Cécile accepte les offres qui lui sont faites et voyant Dorgeville décidé à se rendre le lendemain matin au château des Dupperrier elle le conjure de vouloir bien se charger d'une lettre pour le nommé Saint Surrin, l'un des domestiques de son père, et celui qui avoit toujours le plus mérité sa confiance par son extrême attachement pour elle. Elle remet la lettre cachetée à Dorgeville en le suppliant avec instance de ne pas abuser de la confiance extrême qu'elle a en lui, et de remettre la lettre intacte et telle qu'elle la lui donne. Dorgeville paroît fâché qu'on puisse douter de sa discrétion après la conduite qu'il tient, on lui en fait mille excuses, il se charge de la lettre, recommande Cécile aux paisans chez lesquels elle est et part.

Dorgeville imaginant bien que la lettre dont il est chargé doit prévenir en sa faveur le domestique pour lequel elle est, croit que ne connaissant point du tout M. Dupperrier, ce qu'il a de mieux à faire est de remettre d'abord cette lettre et de se faire annoncer ensuite par ce même domestique dont il sera connu par ce moyen. S'étant nommé à Cécile, il ne doute pas qu'elle ne mande à ce Saint Surrin dont elle lui a vanté la fidélité quelle est la personne qui vient de s'intéresser à son sort. Il donne donc sa lettre et Saint Surrin ne l'a pas plutôt décachetée qu'il s'écrie avec une sorte d'émotion dont il n'est pas le maître Quoi c'est vous, monsieur, c'est monsieur Dorgeville qui êtes le protecteur de notre malheureuse maîtresse... je vais vous annoncer à ses parens, monsieur, mais je vous préviens qu'ils sont cruellement irrités. Je doute que vous réussissiez jamais à les raccommoier avec leur fille. Quoi qu'il en soit, monsieur, continue Saint Surrin qui paroissoit un garçon d'esprit et d'une figure agréable, ce procédé fait trop d'honneur à

vosre âme pour que je ne vous mette pas le plutôt possible à même d'en tenter le succès, et étant retourné au château, il prévient à l'instant ses maîtres. Une demie heure après il revint. On consentait à voir M. Dorgeville puisqu'il s'étoit donné la peine de venir d'aussi loin pour une telle affaire, mais on étoit d'autant plus fâché qu'il s'en fût chargé qu'on ne voyait aucun jour à pouvoir lui accorder de revoir jamais une fille qu'on avoit maudite, qui méritait, disait-on, de l'être par l'énormité de sa conduite. Dorgeville ne s'effraye point et on l'introduit. Il trouve dans monsieur et madame Duperrieres deux personnes de 45 à 50 ans qui le reçoivent honnettement quoiqu'avec un peu de froideur.

Monsieur, dit le mari, ma femme et moi, nous sommes exactement décidés à ne jamais revoir une créature qui nous déshonore. Elle peut devenir ce que bon lui semblera, nous l'abandonnons à la destinée du ciel en espérant de sa justice qu'il nous vengera d'une telle fille. Dorgeville réfute ce projet barbare par tout ce qu'il peut employer de plus pathétique et de plus éloquent. Ne pouvant réussir à vaincre l'esprit de ces gens cruels il cherche à attaquer leur cœur, même résistance ... même inflexibilité. Cependant ils ne chargèrent Cécile d'aucun autre tort que de ceux dont elle-même s'étoit accusée à Dorgeville et il se trouve que dans tout, les récits de la jeune personne étoient absolument conformes aux accusations des parens. Dorgeville a beau représenter qu'une faiblesse n'est pas un crime, que sans la mort du séducteur de leur fille un mariage eût peut-être tout réparé, rien n'y fait, et Dorgeville se retire assez mécontent. On veut le retenir à dîner, il remercie et fait sentir en s'en allant que la cause de ce refus ne doit se trouver que dans ceux qu'il éprouve lui-même. On ne le presse point et il sort. Saint Surrin l'attendait au sortir du château. - Eh bien, monsieur, lui dit ce domestique avec tout l'air de l'intérêt, n'avais-je pas raison de dire que vos peines seroient infructueuses... Vous ne connaissez pas ceux à qui vous avez à faire. Ce sont des cœurs de bronze. Jamais l'humanité ne fut écoutée d'eux. Sans mon respectueux attachement pour cette chère personne à laquelle vous voulez bien servir de protecteur et d'ami, il y a long temps que je les aurois quittés moi-même, et je vous avoue que, perdant aujourd'hui comme je le fais, l'espoir de jamais consacrer davantage mes services à cette chère maîtresse, je ne vais plus m'occuper que de me placer moi-même ailleurs. Dorgeville calme ce fidel domestique, lui conseille de ne point quitter ses maîtres et l'assure qu'il peut être tranquile sur le sort de mademoiselle Duperrier parce que du moment qu'elle est assez malheureuse pour être abandonnée aussi cruellement de sa famille il lui tiendra à jamais lieu de père. Saint Surrin embrasse, les larmes aux yeux, les genoux de Dorgeville et lui demande en même temps la permission de lui remettre la réponse à la lettre qu'il a reçu de Cécile. Dorgeville s'en charge avec plaisir et revient promptement auprès son interessante protégée.

Hélas, monsieur, lui dit Cécile quand elle a appris la dureté de ses parens, je devois bien m'y attendre et je ne me pardonne pas en étant sûre comme je l'étais de ne vous avoir pas épargné une visite aussi désagréable, et ces mots furent accompagnés d'un torrent de larmes que le bienfaisant Dorgeville essuya en jurant à Cécile de lui tenir lieu de ce qu'elle perdoit et de ne l'abandonner jamais.

Cependant notre jeune avanturière se trouvant remise, Dorgeville lui propose de venir achever de se rétablir chez lui. Hélas, monsieur, répond-elle, suis-je en état de résister à vos offres et en dois-je pourtant pas rougir d'oser les accepter? Vous en avez déjà beaucoup trop fait pour moi, mais captive par les liens même de ma reconnaissance, je ne me refuserai à rien de ce qui doit les multiplier et me les rendre en même temps plus chers.

On se rendit chez Dorgeville, mais Cécile Duperrier, un peu avant d'arriver au château témoigna à son bienfaiteur qu'elle désireroit bien n'être pas publiquement dans l'azile qu'on vouloit bien lui donner. Quoiqu'il y eût près de 15 lieues de là chez son père, ce n'étoit pourtant pas assez pour qu'elle n'eût pas à craindre d'être reconnue, et ne devoit-elle pas appréhender les effets du ressentiment de personnes assez cruelles pour la punir avec autant de sévérité d'une faute, grave elle en convenait, mais qu'il devoit plutôt prévenir avant qu'elle n'arrivât que châtier aussi durement quand il n'étoit plus temps de l'empêcher. D'ailleurs pour lui-même Dorgeville seroit-il bien aise d'afficher à toute la province qu'il vouloit bien prendre un intérêt aussi particulier à une malheureuse fille

maudite de sa famille et déshonorée dans l'opinion publique ? L'honnêteté de Dorgeville ne lui permit pas de s'arrêter à cette seconde considération, mais la première le décida, et il promit à Cécile qu'elle seroit chez lui comme elle l'exigeroit, qu'il la ferait intérieurement passer pour une de ses parentes et qu'elle ne verroit à l'extérieur que le peu de personnes qu'elle désireroit, aucune même si elle l'exigeait ainsi. Cécile remercia de nouveau son généreux ami et l'on arriva.

Il est temps de l'avouer, Dorgeville n'avoit pas vu cette jeune personne sans une sorte d'intérêt mêlé d'un sentiment qui lui avoit été inconnu jusqu'alors. Une âme comme la sienne ne devoit se rendre à l'amour qu'ammollie par la sensibilité ou préparée par la bienfaisance. Toutes les qualités que Dorgeville vouloit dans une femme se rencontroient dans mademoiselle Duperrier. Ces circonstances auxquelles il vouloit devoir le cœur de celle qu'il épouseroit s'y trouvoient également. Il avoit toujours dit qu'il désiroit que la femme qu'il prendroit fût en quelque façon liée à lui par la reconnaissance et qu'il ne la tînt pour ainsi dire que des mains de ce sentiment là. N'étoit-ce pas ce qu'il arrivoit ici ? Et puisqu'il croyait trouver le bonheur où toutes ces choses se réuniraient, dans le cas où les sentiments de Cécile ne se trouveroient-ils pas très éloignés des siens, devoit-il avec sa façon de voir balancer à lui offrir de la consoler de tous ses maux ?

L'espoir d'une chose très délicate, singulièrement faite pour son âme s'offroit encor ici... en se sacrifiant à mademoiselle Duperrier, toute déshonorée qu'elle étoit, n'étoit-il pas vraisemblable qu'il la raccommoierait avec ses parens ? Et n'étoit-il pas délicieux pour son cœur de rendre à la fois à une jeune personne malheureuse et honnête, et l'honneur que lui ravissait seul le plus barbare des préjugés et la tendresse d'une famille que lui enlevait également la cruauté la moins réfléchie ?

Plein de ces idées, Dorgeville demande à Mademoiselle Duperrier si elle désapprouve qu'il fasse une seconde tentative chez ses parens. Cécile ne l'en dissuade point, mais elle se garde bien de le lui conseiller. Elle lui en fait même sentir l'inutilité, en le laissant néanmoins le maître de faire sur cela tout ce qu'il désirera, et elle finit par dire adroitement à Dorgeville que sans doute elle commence à lui devenir à charge puisqu'il désire avec tant d'ardeur de la rendre au sein d'une famille qu'il doit bien sentir qu'elle déteste.

Dorgeville enchanté de cette première ouverture y répond comme il le doit. Il assure sa belle protégée que s'il désire de la voir bien avec ses parens, c'est uniquement pour elle et pour le public, lui, n'ayant aucunement besoin de rien pour s'intéresser à elle, ou tout au plus de l'espoir que le soin qu'il lui rend ne lui déplairont pas. Mademoiselle Duperrier répond à cette galanterie en laissant tomber sur son ami des yeux languissans et tendres qui prouvent un peu plus que de la reconnaissance. Dorgeville n'en comprend que trop l'expression et décidé à tout pour rendre à la fin l'honneur et la tranquillité à cette jeune personne, deux mois après sa première visite chez les parens de Cécile, il se décide à en faire une seconde et à leur déclarer enfin quelles sont ses intentions. Ne doutant pas d'une minute qu'un tel procédé de sa part ne les détermine sur le champ à rouvrir leur maison à celle qui se trouve assez heureuse pour réparer aussi bien la faute qui leur avoit fait éloigner avec trop de dureté une fille qu'ils doivent chérir.

Cécile ne chargea point cette seconde fois-ci Dorgeville d'une lettre pour Saint Surrin ainsi qu'elle l'avoit fait lors de sa première visite. Peut-être en apprendrons nous bientôt la raison, mais ce galant homme ne s'en adresse pas moins à ce valet pour être introduit de nouveau chez monsieur et madame Duperrier. Saint Surrin le reçoit avec les plus grandes marques de respect et de plaisir. Il lui demande des nouvelles de Cécile avec l'intérêt le plus rempli de vénération et dès qu'il a appris les motifs de la seconde visite de Dorgeville qui ne lui parlait point encor de ses projets, il loue infiniment un aussi noble procédé mais il déclare en même temps qu'il est presque sûr qu'il n'aura pas de meilleur succès que le premier. Rien ne décourage Dorgeville et il entre chez monsieur Duperrier. Il lui apprend que sa fille est chez lui, qu'il a pris le plus grand soin et d'elle et de son enfant, qu'il la croit entièrement revenue de ses erreurs, qu'elle ne s'est pas démentie un instant dans ses remords et qu'une pareille conduite lui paraît mériter enfin quelque indulgence. Tout ce qu'il dit est écouté du père et de la mère avec la plus grande

attention. Un moment Dorgeville croit avoir réussi, mais au flegme étonnant avec lequel on lui répond il n'est plus longtemps à reconnaître son erreur et à se convaincre enfin totalement qu'il a affaire à des cœurs dénaturés, à des espèces d'animaux féroces bien plus qu'à des créatures humaines.

Confondu d'un tel endurcissement Dorgeville demande à monsieur et à madame Duperrier s'ils ont quelque autre motif de plainte ou de haine contre leur fille parce qu'il lui paraît inconcevable que pour cette faute qui a cent motifs d'excuses ils se décident à un tel excès de rigueur vis à vis d'une créature douce et honnête qui paraît racheter sa honte par une foule de vertus. Monsieur Duperrier prend ici la parole: je ne vous détournerai point des bontés que vous avez pour celle que je nommai autrefois ma fille et qui s'est rendue indigne de ce nom, monsieur. De quelque cruauté qu'il vous plaise de m'accuser, je ne la pousserai pourtant point jusque là. Nous ne lui connaissons d'autre tort que celui que nous lui reprochons, mais il est assez grand à nos yeux pour qu'après s'en être rendue coupable nous la condamnions à ne nous revoir de la vie. Cécile dans le commencement de son ivresse fut avertie plus d'une fois par nous. Nous lui prédîmes tout ce qui lui est arrivé, rien ne l'arrête. Elle a méconnu nos conseils, elle méprise nos ordres. En un mot elle s'est jeté volontairement dans le précipice quoique nous le lui montrâssions sans cesse entrouvert à ses pas. Une fille qui aime ses parens ne se conduit point ainsi. Tant que soutenue par le suborneur qui l'a trompée elle a cru pouvoir nous braver sans rien craindre, elle l'a fait. Il faut qu'elle sente maintenant ses torts et il est juste que nous lui refusions nos secours à présent qu'elle les exige, après les [avoir] méprisés quand elle croyoit n'en avoir pas besoin. Cécile a fait une faute, monsieur, elle en feroit bientôt une seconde, elle achèverait de se déshonorer et de nous entraîner dans le même abîme avec elle. L'éclat est fait. Tous nos amis, tous nos parens savent qu'elle a fui la maison paternelle honteuse de l'état où l'avoit réduit ses travers. Restons en là et ne nous obligez pas je vous en conjure de d'ouvrir nos bras à une créature sans âme et sans conduite qui n'y rentreroit que pour nous préparer de nouvelles douleurs.

Dorgeville ayant déjà réfuté mille et mille fois des argumens semblables à ceux dont on le combattait encor vit bien que c'étoit le moment de frapper le grand coup au lieu de s'amuser à des redites. Eh bien, monsieur, s'écria-t-il, puisque vous ne voulez pas réparer l'honneur de votre fille, j'en prendrai donc moi-même le soin. Dès que vous avez la cruauté de ne voir en elle qu'une étrangère, je vous déclare moi que j'y vois une épouse. Je prends sur moi la somme de ses torts et la crois si tellement repentante, quelque'ils aient été, monsieur, je ne l'en avoue pas moins pour ma femme à la face de toute la province. Quoique votre agrément me fût inutile après la manière cruelle dont vous désavouez cette malheureuse créature, je n'en suis pas moins envieux de l'obtenir, monsieur, me l'accordez-vous? Ici monsieur Duperrier fixe Dorgeville avec des marques de surprise singulières. - Quoi, monsieur, lui dit-il, un galant homme comme vous nous paraissez l'être, s'exposer volontairement à tous les dangers d'une telle alliance? - Je l'ose monsieur et n'attend que votre aveu pour la conclure. - Cet aveu n'est plus en notre pouvoir, monsieur, reprit fermement Duperrier. En renonçant à notre autorité sur notre fille, en la désavouant comme nous l'avons fait et comme nous continuons de le faire, nous ne pouvons conserver la faculté d'en disposer. Elle est pour nous une avanturière que le hazard a placé dans vos mains, qui devient libre par ses démarches et par notre abandon et dont il vous est également permis de faire tout ce qu'il vous plaira. - Eh quoi, monsieur, vous ne pardonnerez pas à madame Dorgeville le tort de mademoiselle Duperrier? - Nous pardonnerons à Madame Dorgeville le libertinage effrené de Cécile mais celle qui porte l'un et l'autre nom ayant trop essentiellement manqué à ses parens, quelque soit celui qu'elle prenne pour se représenter à eux, elle ne doit plus en être reçue et elle ne le sera jamais. - Observez-vous, monsieur, que c'est à moi que vous insultez dans ce moment-ci et que votre conduite devient ridicule à côté de toute la décence de la mienne? - C'est parce que je le sens que je crois que ce que nous avons de mieux à faire est de nous séparer, monsieur. Soyez la femme d'une catin tant que bon vous semblera, nous n'avons aucun droit de vous en empêcher, mais ne vous imaginez pas en avoir non plus qui puisse nous contraindre à recevoir cette catin dans notre maison quand elle l'a remplie de deuil et

d'amertume et qu'elle l'a souillée d'infamie.

Dorgeville fut si tellement piqué qu'il partit sans répondre un mot. Il dit à Saint Surrin qui lui présente son cheval: Vos maîtres ne sont pas des créatures civilisées, mon ami, ce sont des sauvages qui n'ont pas même l'idée des premiers devoirs de la société. Mais je réparerai l'honneur de la fille malgré eux-mêmes et je l'épouse demain. - Vous l'épousez, monsieur, s'écrie Saint Surrin, oh juste ciel quelle action généreuse. Vous allez confondre la cruauté de ces gens-ci, vous allez rendre la vie et l'honneur à la plus honnête fille quoique la plus malheureuse et vous couvrir d'une gloire immortelle aux yeux de toute la province.

Dorgeville de retour auprès de Cécile lui raconte avec les plus grands détails l'affreuse réception qu'il avoit reçu et l'assure que sans elle il auroit assurément fait repentir Duperrier de son impertinente conduite. Cécile le remercie de sa prudence, mais quand Dorgeville, reprenant enfin la parole, lui eut appris quelles étaient ses projets ... un trouble involontaire la saisit. - Moi, dit-elle avec un inexprimable désordre, moi devenir votre épouse... ah monsieur à quel point vous vous sacrifiez pour une infortunée si peu digne de vos bontés pour elle. - Vous en êtes digne, mademoiselle, reprit vivement Dorgeville. Une faute trop cruellement punie, et par la manière dont on vous traite, et par vos remords, une faute qui ne peut plus avoir de suite puisque celui qui vous l'a fait commettre n'existe plus, une faute enfin qui ne sert qu'à mûrir votre esprit et à vous donner cette fatale expérience de la vie qu'on n'acquiert jamais qu'à ses dépens, une telle faute, dis-je, ne vous dégrade nullement à mes yeux. Si vous me jugez digne de la réparer, mademoiselle, je m'offre à vous, ma main, ma maison, ma fortune, tout ce que je possède est à votre service. Prononcez. - O monsieur, s'écria Cécile, pardonnez si l'excès de ma confusion m'en empêche. Devois-je jamais m'attendre à de telles bontés de votre part, et comment voulez-vous que je puisse me croire digne d'en profiter. - Vous l'êtes, mademoiselle, vous l'êtes. Bien éloigné de la sévérité de vos parens, je ne juge pas une légèreté comme un crime et cette erreur que vous abjurez, cette erreur qui vous coûte des larmes, je brûle de la réparer à l'instant par mon nom. Cécile tombe aux genoux de son bienfaiteur. Les expressions paraissent manquer à sa reconnaissance, mais elle mêle à sa démarche tant d'adresse et laisse voir tant d'amour déguisé sous le sentiment de gratitude dû à ces procédés qu'elle exprime, elle enchaîne si bien en un mot l'homme qui se sacrifie pour elle et qu'elle tente de captiver encor plus, qu'avant huit jours la cérémonie est achevée et que Cécile devient madame Dorgeville.

Cependant elle ne quitte point encor sa retraite. Elle fait entendre à son mari que n'étant point racommodée avec sa famille, la décence l'oblige à ne voir encor que très peu de monde. Sa santé lui sert de prétexte et Dorgeville se borne absolument à son intérieur et à quelques voisins d'une lieue ou deux tout au plus. Pendant ce temps l'adroite Cécile fait tout au monde pour persuader à son mari de quitter le Poitou. Elle lui représente que dans l'état de chose ils ne pourront jamais y être l'un et l'autre qu'avec le plus grand dégoût [désagrément] et qu'il seroit bien plus flatteur pour eux d'aller s'établir dans quelque province éloignée de celle-là. Dorgeville goûte assez ce raisonnement. Il avoit déjà écrit même à un ami qu'il avoit du côté d'Abbeville de lui chercher quelque campagne dans ces environs-là où il peut aller finir ses jours avec une jeune femme aimable qu'il venoit d'épouser et qui, brouillée avec ses parens, ne trouvoit en Poitou que des chagrins qui les contraignaient à désirer de s'en éloigner. On attendait la réponse de ces négociations. Saint Surrin arriva au château de Dorgeville. Avant que d'oser se présenter à son ancienne maîtresse, il fait demander la permission à son mari de la saluer. Celui-ci le reçoit avec plaisir. Saint Surrin lui dit que la chaleur avec laquelle il a pris les intérêts de Cécile lui a enfin fait perdre sa place, qu'il vient réclamer ses bontés et le conjurer de vouloir bien lui permettre de consacrer à lui et à sa digne épouse les jours que la nature peut lui destiner encor. Dorgeville ému de compassion pour ce malheureux jeune homme et ne voyant en lui qu'une acquisition d'autant plus agréable à faire qu'elle plaira nécessairement à la femme qu'il adore admit aussitôt Saint Surrin à son service et en forme un sujet de surprise agréable à sa femme en le lui présentant dès le moment même.

Cécile remercie son époux de cette nouvelle bonté et témoigne devant lui à ce garçon combien elle est sensible à l'attachement qu'il a toujours conservé pour elle. On s'entretint un instant de monsieur et de madame Duperrier. Saint Surrin les peint l'un et l'autre toujours sous le même trait de rigueur qui les avoient caractérisé aux yeux de Dorgeville et ce nouveau sujet admis, on ne s'occupe plus que des projets du prompt départ. Les nouvelles étaient arrivées de Picardie, l'ami de Dorgeville lui avoit trouvé positivement ce qu'il désiroit. Toutes les conditions convenoient et l'on étoit au moment d'aller prendre possession de cette nouvelle demeure lorsque l'événement le moins attendu et le plus cruel vint ouvrir les yeux de Dorgeville, détruire sa tranquillité, empoisonner son bonheur, lui montrer les cruels inconvéniens de la pitié et démasquer enfin à ses yeux l'indigne créature qui les fascinoient depuis six mois.

Tout étoit tranquille et content au château. On venait d'y dîner en paix. Dorgeville et sa femme absolument seuls s'entretenaient ensemble dans un sallon avec ce doux repos du bonheur éprouvé sans crainte et sans remord par l'infortuné Dorgeville, mais non pas senti par sa femme avec autant de pureté sans doute. Le bonheur n'est pas fait pour le crime. L'être assez dépravé pour en avoir suivi la carrière peut feindre l'heureuse tranquillité des belles âmes... mais il ne la goûte jamais. Tout à coup un bruit affreux se fait entendre, les portes s'ouvrent avec fracas, Saint Surrin dans les fers paraît au milieu d'un groupe de cavaliers de maréchaussée dont l'exempt suivi de quatre autres hommes se jette sur Cécile, lui lie les mains, et sans aucun égard ni pour les cris de cette malheureuse, ni pour les remontrances de Dorgeville se prépare à entraîner cette misérable très promptement hors du château. - Monsieur, monsieur, crie Dorgeville en larmes, au nom du ciel écoutez-moi, que vous a fait cette femme et où prétendez-vous la conduire? Ignorez-vous qu'elle m'appartient et que vous êtes dans mon château? - Monsieur, répond l'exempt un peu plus tranquille en se voyant maître de ses deux proiyes, le plus grand malheur qui puisse vous être arrivé est d'avoir épousé cette créature, mais malheureusement ce titre qu'elle m'a évoqué avec autant d'infamie que d'atrocité ne peut la garantir du sort qui l'entend. Vous me demandez maintenant où je la conduis, à Poitiers, monsieur, où d'après l'arrêt prononcé contre elle à Paris et qu'elle a évité jusqu'à présent par ses ruses, elle sera demain au plus tard brûlée vive avec son indigne amant que voici, poursuit l'exempt en montrant Saint Surrin.

Ici les forces du malheureux Dorgeville l'abandonnent tout à fait. Il tombe sans connaissance sur un fauteuil ; on le secoure. L'exempt devenu plus honête, faisant garder ses criminels avec soin, aide lui-même aux soins qu'exige le maître de la maison. Dorgeville reprend à la fin ses sens. Pour Cécile, elle étoit assise sur une chaise, liée comme prisonnière dans ce sallon où une heure avant elle régnoit en maîtresse, Saint Surrin dans la même position à deux ou trois pas d'elle et resserré aussi étroitement, mais rien ne troublait la tranquillité de cette malheureuse. Son âme faite au crime en voyait la punition sans effroi. - Remerciez le ciel, monsieur, dit-elle à Dorgeville, voilà une aventure qui vous sauve le jour. Le lendemain de notre arrivée en Picardie, dans ce nouveau séjour que vous désiriez peut-être même avant que d'y être, cette dose continuante-elle en jettant de sa poche un paquet de poison dans la chambre, étoit mêlée dans vos alimens et vous expiriez 6 heures après. Je ne vous dois pourtant que de la reconnaissance, vous n'avez travaillé qu'à mon bonheur. Vous voyiez donc monsieur qu'il y a des âmes assez endurcies dans le crime pour fouler indistinctement aux pieds les chaînes les plus respectables de l'humanité, pour ne pas même les admettre un instant, leçon serviable à ceux qui se livrent trop aveuglément comme vous, monsieur au sentiment de la bienfaisance, puisqu'elle leur apprend qu'ils creusent leur tombeau de la même main dont il soulage, quelque soit l'infortuné qui les implore. Monsieur, dit cette indigne créature à l'exempt, vous voilà maître de moi, une heure de plus ou de moins ne doit pas être d'une grande importance. Je vous la demande afin d'instruire mon mari de la part cruelle qu'il a dans tout ceci... Oui monsieur, poursuit-elle en s'adressant à Dorgeville, oui vous y êtes plus intéressé que vous ne croyiez. Obtenez que je puisse vous entretenir une heure et vous allez apprendre des choses qui vous surprendront. Puissiez-vous les écouter jusqu'au bout avec tranquillité et sans qu'elles redoublent

l'horreur que vous devez avoir pour moi. Vous verrez au moins dans cet affreux récit que si je suis la plus malheureuse et la plus criminelle des femmes, ce monstre, dit-elle en montrant Saint Surrin, en est sans doute le plus scélérat.

Il était encor de bonne heure, l'exempt consentit au récit intéressant qu'annonçait sa captive. Peut-être étoit-il curieux d'apprendre lui-même, quoiqu'il sût les crimes de sa prisonnière, quelle liaison ils avoient avec Dorgeville. Deux seuls cavaliers restèrent dans le salon avec l'exempt et les deux criminels. Le reste se retira, les portes se fermèrent et la prétendue Cécile commença ainsi son récit:

« Voyez en moi Dorgeville (dit-elle) la créature que le ciel a fait naître et pour le tourment de vos jours et pour l'opprobre de votre maison. Vous n'ignorâtes pas en Amérique que quelqu'année après votre départ il vous étoit né une sœur. Vous sûtes que cette sœur pour jouir plus à l'aise de l'amour d'un homme qu'elle adorait osa porté ses mains sur ceux dont elle tenait la vie et qu'elle se sauva ensuite avec cet amant. Eh bien, Dorgeville, reconnaissez cette sœur criminelle dans votre épouse infortunée et son amant dans Saint Surrin. Voyez si les crimes me coûtent et si je sais les doubler quand il faut... Apprenez maintenant comme je vous ai trompé, Dorgeville. Eh remettez-vous, poursuivit-elle en voyant son malheureux frère reculant d'horreur et près à s'évanouir une seconde fois. Remettez-vous Dorgeville... du courage. Ce seroit à moi de frémir et voyiez comme je suis calme. Peut-être n'étais-je pas née pour le crime. J'étois douée des organes vigoureux qu'il faut pour le concevoir et l'exécuter, mais sans les pernicieux conseils de cet homme peut-être ne se fût-il jamais éveillé dans mon cœur. C'est à lui que vous devez la mort de nos parens... il me l'a conseillé, il m'a donné le poison nécessaire à l'exécuter. C'est de ses mains que je tiens également celui qui devoit trancher vos jours. Dès que nous eûmes exécuté nos premiers projets on nous soupçonna. Nous n'eûmes pas la faculté de jouir de ces tristes fruits, il fallut s'éloigner subitement. Les soupçons se changèrent bientôt en preuves. On instruisit notre procès, on prononça contre nous le funeste arrêt que nous allons subir. Nous partîmes, nous fîmes courir le bruit que nous étions passés en Angleterre. On le crut. Nous imaginâmes alors être dispensés d'aller plus loin. Saint Surrin se présenta pour domestique chez monsieur Duperrier. Les talents qu'il avoit le firent accepter bientôt. Il me cacha dans le village de la terre de ce gentilhomme. Il me voyoit secrètement et de tout le temps qu'il a passé dans cette maison jusque l'événement qui me fit vous rencontrer je n'ai jamais parue à d'autre gens que devant ceux de la femme chez laquelle j'étois logée. Cette vie m'ennuyait, je ne me sentois pas née pour un état aussi abject. Il y a quelque fois de l'ambition dans les âmes criminelles. Interrogez tous ceux qui sont parvenus sans titre et vous verrez que c'est rarement sans crime. Ce n'est pas dans le siècle où nous sommes que la simple vertu conduit à la fortune. Saint Surrin consentait volontiers à aller chercher d'autres aventures mais j'étois grosse. Il falloir d'abord me débarrasser de mon fardeau. Pour mieux cacher notre secret Saint Surrin, ne voulant pas que je fisse mes couches dans le village de monsieur Duperrier, m'envoia à quelques lieues de là chez une amie de mon hôtesse. J'y allois quand vous m'avez rencontrée. Les douleurs m'ayant saisie avant d'arriver chez cette femme, je couchais seule au coin d'une haye et là un mouvement de désespoir m'ayant pris... me voyant délaissée comme je l'étois alors, moi née dans l'opulence et qui avec une meilleure conduite eût pu prétendre au meilleur parti de la province, je voulus tuer le malheureux fruit de mon libertinage et m'étrangler moi-même après. Vous passâtes, monsieur, vous eûtes l'air de vous intéresser à moi. Tous les crimes se renflamèrent dans mon sein. Une vague d'espoir les rallume dans l'âme des scélérats. Je résolus de vous tromper dès l'instant pour augmenter l'intérêt que vous sembliez prendre à moi. Cécile Duperrier venoit de se sauver de la maison de son père pour se soustraire au châtement et à la honte où la mettoit une faute avec un amant qui l'avoit mise dans le même état que moi. Parfaitement au fait de toutes les circonstances, je résolus de jouer le rôle de cette fille. J'étois sûre de deux choses: et qu'elle ne reparaitroit pas et que ses parens, fût-elle même venue se précipiter à leurs pieds, ne lui pardonneroit jamais sa conduite. Ces deux points me suffirent pour établir toute mon histoire. Vous vous chargeâtes vous-même de la lettre où j'en instruisait Saint Surrin et dans laquelle je lui faisoit part et de la singulière

rencontre que j'avois faite d'un frère que je n'eûs jamais reconnu s'il ne se fût nommé à moi, et de l'espoir hardi que j'avois de le faire servir sans qu'il s'en doutât au rétablissement de notre fortune. Saint Surrin me répondit par vous et de ce moment, à votre insçu, nous ne cessâmes de nous écrire et de nous voir même quelques fois secrètement. Vous vous souvenez de vos mauvais succès chez les Duperrier, je ne m'opposai point à des démarches qui pouvoit vous intéresser pour mon amant que j'avois dessein de rapprocher de vous et dont je n'avois rien à craindre, sachant bien que Cécile ne reparaitroit point et que l'eût-elle même fait, comme je viens de vous le dire, jamais ses parens ne voudroient la revoir. Vous me montrâtes de l'amour. Vous vous sacrifiâtes pour moi. Tous ces procédés s'arrangeant aux vues que j'avois de vous captiver, vous vîtes comme j'y répondis et vous avez éprouvé, Dorgeville, si les liens qui m'enchaînoient déjà à vous, m'empêchèrent de former ceux d'un hymen qui consolidoit si bien tout mes plans, qui me sortait de l'opprobre, de l'abaissement, de la misère, et qui au moyen des suites de mon crime me plaçoit dans une province éloignée de la nôtre, riche et femme enfin de mon amant. Le ciel s'y est opposé. Vous savez tout le reste, mon frère, et vous voyiez comme je suis punie de mes fautes. Vous allez être débarrassé du monstre qui doit vous être odieux, d'une scélérate qui n'a cessé de vous abuser, qui même en cueillant dans vos bras d'incestueux plaisirs, ne s'en livroit pas moins chaque jour à cet homme indigne dès le moment que l'excès de votre pitié l'eût rapproché de vous. Haïssez moi, Dorgeville, je le mérite, détestez moi, je vous y exhorte, mais en voyant demain de votre château les flammes qui vont consumer cette malheureuse qui vous a trompé, qui vous auroit sans doute assassiné, ne m'ôtez pas du moins la consolation de croire qu'il échapera quelques larmes de ce cœur sensible encor ouvert à mes malheurs, et que vous vous appellerez peut-être que née votre sœur avant de devenir le fléau et le tourment de votre vie, je ne dois pas perdre en un instant les droits que ma naissance me donnait à votre pitié.

L'infâme ne se trompait pas. Elle avait ému le cœur de son malheureux époux. Le trop sensible Dorgeville fondait en larmes en l'écoutant. - Ne pleurez pas, Dorgeville, ne pleurez pas, dit-elle en le voyant ainsi. Non, j'ai tort de vous demander des larmes, je ne les mérite point, et puisque vous avez la bonté de les répandre, permettez moi pour les tarir, de ne vous rappeler à cet instant que mes torts. Jetez les yeux sur l'infortunée qui vous parle. Considérez dans elle l'assemblage le plus odieux de tous les crimes et vous frémirez au lieu de la plaindre.

En disant cela elle se leva. - Allons monsieur, dit-elle à l'officier, allons donner à la province l'exemple qu'elle attend de ma mort. Que mon faible sexe apprenne en la voyant où conduisent le danger de la séduction, l'oubli de ses devoirs et le mépris du ciel. Comme elle alloit descendre dans la cour, elle demanda à voir son fils. Dorgeville dont le cœur généreux faisoit élever cet enfant avec le plus grand soin ne crut pas devoir lui refuser cette consolation. On l'apporte; elle le prend, elle l'approche de son sein, elle le baise, puis éteignant aussitôt les sentiments de tendresse qui en amolissant son âme allait peut être y laisser pénétrer avec plus d'empire toutes les horreurs de sa situation, elle étouffe de ses mains cette misérable créature et la jettant sur les pavés avec rage : Va, dit-elle, va triste fruit de mes erreurs, ce n'est pas la peine que tu voyes le jour pour n'y connaître que l'infâmie, la honte et l'infortune. Qu'il ne reste plus sur la terre aucune trace de mes crimes et de vie à ce dernier objet. A ces mots Virginie s'élance dans la voiture de l'exempt, Saint Surrin suit enchaîné sur un cheval et le lendemain à cinq heures du soir les deux infâmes scélérats périssent au milieu des effrayans supplices que leur réservent le courroux du ciel et la justice des hommes.

Pour Dorgeville, après avoir été trois mois entre la vie et la mort, il quitta le Poitou et se retira à la trappe où il mourut au bout de deux ans sans avoir pu détruire en lui malgré d'aussi terribles exemples ni les sentiments de pitié dont il devait être aussi cruellement la victime, ni l'amour excessif dont il brûla jusqu'au dernier soupir pour la malheureuse femme devenue l'opprobre de sa vie et l'unique cause de sa mort.

CHRISTIAN DUTEIL*

***CAMUS MÈNE COMBAT (1944-1947) :
ENTRE MORALE ET POLITIQUE***

*L'esprit a toujours du retard sur le monde.
L'histoire court pendant que l'esprit médite.*
Albert Camus

Qui mieux qu'Albert Camus illustre cette exigence contemporaine de révolte et de résistance ? Leçons de liberté et d'humanisme, ses éditoriaux dans *Combat*, le journal de la Résistance, s'adresse aux Français des années 1944-1947 nourris de force aux messages suspects de la presse collaborationniste. Le chemin de la libération du pays passe par la libération des consciences et du sens critique. Face à l'angoisse que distillent les journaux, Camus oppose l'action et la morale. Dans son éditorial dans *Combat* du 30 août 1945 sur la question délicate de l'épuration dans la presse à la Libération où il s'oppose à François Mauriac, il pose bien le défi paradoxal de la presse prise par « la dictature de l'urgence » et la frénésie quotidienne du bouclage rédactionnel : « Mais les conditions du journalisme ne se prêtent pas toujours à la réflexion. Les journalistes font ce qu'ils peuvent et s'ils échouent fatalement, ils peuvent du moins lancer quelques idées en l'air que d'autres rendront plus efficaces »¹.

Dans le contexte idéologique de la presse dans la France occupée, les « Lettres à un ami allemand » éclairent bien le sens qu'il faut donner à l'engagement de Camus, et à sa participation à *Combat* clandestin. L'écrivain - qui a goûté au reportage à Alger, replonge dans le journalisme pour développer ses idées mais aussi parce qu'il aime comme Sartre ce milieu cosmopolite et grisant où ouvriers, correcteurs, journalistes et intellectuels se côtoient et travaillent ensemble dans un véritable élan fraternel au marbre où il adore se retrouver pour relire les épreuves avant de lancer les rotatives de l'impression. C'est aussi pour lui une manière efficace et vivante de porter et reporter les idées de la Résistance en les engageant dans l'espace public et en pesant ainsi sur l'histoire en train de se dénouer. En tête de ce programme du Conseil national de la Résistance figuraient « l'établissement de la démocratie la plus large (...), la liberté de la presse et son indépendance à l'égard des puissances d'argent, (...) l'instauration d'une véritable démocratie économique et sociale, impliquant l'éviction des grandes féodalités

* Enseignant au Celsa Sorbonne, docteur en philosophie (Paris VIII et Sofia St Klement) et journaliste.

¹ Albert Camus, « Camus à Combat », Paris, Gallimard, 2002, p. 599.

économiques et financières de la direction de l'économie, (...) la reconstitution, dans ses libertés traditionnelles, d'un syndicalisme indépendant. »

DE LA FICTION AU REEL

En juin 1944, le journal désorganisé par la destruction de l'imprimerie de Lyon et la mort d'André Bollier, doit se contenter de trois *Bulletins d'informations* ronéotypés sous le titre *Combat-Informations*. Camus lui-même est menacé et se cache tout en préparant le numéro 0 de *Combat* pour annoncer le temps fort du moment de la Libération de Paris. Ses notes manuscrites sur *Combat* clandestin s'achèvent pour une conclusion rédigée :

Ici s'arrête l'histoire du journal proprement clandestin. *Combat* avait publié 56 numéros pendant ces quatre ans. Ma seule ambition est d'avoir pu faire imaginer un peu ce que représentait chacun de ses numéros. Il n'y a pas de doute qu'ils nous ont coûté d'abord les meilleurs d'entre nous (...) Non, nous ne pouvons plus rien pour eux qui se sont battus. Du moins, nous sommes quelques-uns encore à garder au fond du coeur le souvenir de ces visages fraternels et à les confondre un peu avec le visage de notre pays.

Bien que fort discret sur ses faits de Résistance dont, comme Canguilhem, il prétendait que les rescapés n'avaient pas à parler, il confiait, en septembre 1944, dans une lettre à sa femme Francine :

Après avoir essayé de passer en Espagne et y avoir renoncé puisqu'il fallait faire plusieurs mois de camp ou de prison et que je ne pouvais le faire dans mon état, je suis entré dans les mouvements de résistance. J'ai beaucoup réfléchi et je l'ai fait en toute clairvoyance parce que c'était mon devoir. J'ai travaillé en Haute-Loire et puis tout de suite après à Paris avec Pia, au mouvement *Combat* (...) Il y a six semaines, j'ai failli être arrêté et j'ai disparu de la vie publique².

Et l'intellectuel Camus, pris dans le tumulte de la Libération et des bruits de l'histoire en marche, se mue en reporter dans le feu de l'action et de la Résistance à l'occupant nazi. Avec un style précis d'un journaliste au sommet de son art qui décrit l'histoire en marche. « Paris fait feu de toutes ses balles dans la nuit d'août. Dans cet immense décor de pierres et d'eaux, tout autour de ce fleuve aux flots lourds d'histoire, les barricades de la liberté, une fois de plus, se sont dressées. » Ainsi débute son fameux éditorial « Le sang de la liberté » paru dans *Combat* du 24 août 1944. Le quotidien clandestin est diffusé au grand jour depuis le 21 août et se fait le chantre de l'insurrection de Paris tout mettant en avant la morale. « Le Paris qui se bat ce soir veut commander demain. Non pour le pouvoir, mais pour la justice ; non pour la politique mais pour la morale ».

Le lendemain, Camus raconte la libération de Paris. Avec un ton épique et un souffle inimitable dans la lignée des grands reporters de guerre. Et sous le regard qui voit s'agiter le vent de la liberté, le résistant journaliste-en-lutte évoque comme un leitmotiv la voix du peuple qui tonne et secoue ses chaînes. Il permet « la sculpture de soi pour quiconque souhaite donner un sens à sa vie »³.

Tandis que les balles de la liberté sifflent encore dans la ville, les canons de la libération franchissent les portes de Paris, au milieu des cris et des fleurs. Dans la plus belle et la plus chaude des nuits d'août, le ciel de Paris mêle aux étoiles de toujours les balles traçantes, la fumée des incendies et les fusées multicolores de la joie populaire.

² Cité par Francine Camus dans une lettre envoyée d'Alger à sa mère restée à Oran.

³ Michel Onfray, *L'Ordre libertaire*, Paris, Flammarion, 2012. En six cents pages, Onfray réhabilite Albert Camus en philosophe pour le XXI^e siècle et qui ne s'est jamais trompé de combat, tout en réglant au passage ses comptes avec Sartre qui lui a fait de l'ombre et s'est lui souvent trompé.

Dans cette nuit sans égale s'achèvent quatre ans d'une histoire monstrueuse et d'une lutte indicible où la France était aux prises avec sa honte et sa fureur.

Ceux qui n'ont jamais désespéré d'eux-mêmes ni de leur pays trouvent sous ce ciel leur récompense. Cette nuit vaut bien un monde, c'est la nuit de la vérité. La vérité en armes et au combat, la vérité en force après avoir été si longtemps la vérité aux mains vides et à la poitrine découverte. Elle est partout dans cette nuit où peuple et canon grondent en même temps. Elle est la voix même de ce peuple et de ce canon, elle a le visage triomphant et épuisé des combattants de la rue, sous les balafres et la sueur. Oui, c'est bien la nuit de la vérité et de la seule qui soit valable, celle qui consent à lutter et à vaincre⁴.

« DE LA RESISTANCE A LA REVOLUTION »

C'est désormais le sous-titre de *Combat* qui est sorti du bois de la clandestinité et passe désormais d'un journalisme-en-lutte qui militait pour l'insurrection armée à un journalisme de rassemblement, plus consensuel. « Nous allons tenter de faire un journal raisonnable. Et comme le monde est absurde, il va échouer », déclare avec provocation et lucidité Pascal Pia, le directeur de *Combat* et ami de Camus.

Quelques jours après la Libération, Camus annonce la ligne éditoriale de *Combat* : « Nous sommes décidés à supprimer la politique pour la remplacer par la morale... ». Vaste programme qui ne manque pas d'utopie ni d'ambition ! Relayant les articles de Pia sur la méthode journalistique parus dans *Le Soir républicain*, il esquisse une théorie du journalisme tout en s'essayant à l'autocritique. Entre le sage et l'insensé, entre morale et politique, entre critique et questionnement.

Faisons un peu d'autocritique. Le métier qui consiste à définir tous les jours, et en face de l'actualité, les exigences du bon sens et de la simple honnêteté d'esprit ne va pas sans danger. A vouloir le mieux, on se voue à juger le pire et quelquefois aussi ce qui est seulement moins bien. Bref, on peut prendre l'attitude systématique du juge, de l'instituteur ou du professeur de morale. De ce métier de la prétention à la sottise, il n'y a qu'un pas. Nous espérons ne l'avoir pas franchi. Mais nous ne sommes pas sûrs que nous ayons échappé toujours au danger de laisser entendre que nous croyons avoir le privilège de la clairvoyance et la supériorité de ceux qui ne se trompent jamais. Il n'en est pourtant rien. Nous avons le désir sincère de collaborer à l'oeuvre commune par l'exercice de quelques règles de conscience dont il nous semble que la politique n'a pas fait, jusqu'ici un grand usage⁵.

Tout d'abord, Camus veut des journaux libérés de l'argent, « un ton et une vérité qui mettent le public à la hauteur de ce qu'il y a de meilleur en lui ». Déçu par la nouvelle presse de la Libération et ce qu'il nomme son « péché de paresse », il rappelle l'espoir insensé de liberté d'expression et de parole qui animait les journaux de la Résistance auxquels il a activement participé et en arrive même à évoquer curieusement -sans être pour autant gaulliste, la « voix de la France ».

Lorsque nous rédigeons nos journaux dans la clandestinité, c'était naturellement sans histoires et sans déclarations de principes. Mais je sais que pour tous nos camarades de tous nos journaux, c'était avec un grand espoir secret. Nous avions l'espérance que ces hommes, qui avaient couru des dangers mortels au nom de quelques idées qui leur étaient chères, sauraient donner à leur pays la presse qu'il méritait et qu'il n'avait plus. (...) La tâche de chacun de nous est de bien penser ce qu'il se propose de dire, de modeler peu à peu l'esprit du journal qui est le sien, d'écrire attentivement et de ne jamais perdre de vue cette immense nécessité de redonner à un pays sa voix profonde⁶.

⁴ Albert Camus, « La nuit de la vérité », *Combat* du 25 août 1944, op. cité p. 151-152.

⁵ Albert Camus, « Autocritique », *Combat* du 22 novembre 1944, op. cité p. 344.

⁶ Albert Camus, « Critique de la nouvelle presse », *Combat* 31 août 1944, op. cité p. 159 et 162.

Pour Camus, le modèle à suivre, n'est pas *Le Monde* de Beuve-Méry avec lequel il entretient une histoire de haine amoureuse et de malentendus, encore moins le voisin encombrant *France-Soir* de Pierre Lazareff car trop centré sur le sensationnel, le fait divers et la recherche systématique du scoop racoleur pour séduire un lectorat populaire avide de sang à la une. Au nom de la vérité et des principes de la Résistance, Camus porte en lui l'espoir d'édifier un « espace public » de la voix de la France. Une espèce d'hétérotopie avant la lettre qui ne supporte pas la médiocrité et réclame du souffle et de l'ambition. Sans démagogie, sans manipulation ni bourrage de crâne.

On nous dit : ' C'est cela que veut le public '. Non, le public ne veut pas cela. On lui a appris pendant vingt ans à le vouloir, ce n'est pas la même chose. Et le public, lui aussi, a réfléchi pendant ces quatre années : il est prêt à prendre le ton de la vérité puisqu'il vient de vivre une terrible époque de vérité. Mais si vingt journaux, tous les jours de l'année, soufflent autour de lui l'air même de la médiocrité et de l'artifice, il respirera cet air et ne pourra s'en passer. Une occasion unique nous est offerte au contraire de créer un espace public et de l'élever à la hauteur du pays lui-même. Que pèsent en face de cela quelques sacrifices d'argent ou de prestige, l'effort quotidien de réflexion et de scrupules qui suffit pour garder sa tenue au journal ? Je pose seulement la question à mes camarades de la nouvelle presse. Mais, quelques que soient leurs réactions, je ne puis croire qu'ils y répondront légèrement⁷.

PARTISAN D'UN JOURNALISME CRITIQUE

Au nom du « journalisme d'idées » et de la morale, Camus refuse la fuite en avant de la banale et unique collecte des faits qu'on se contenterait de recouper. Il prêche pour des articles de fond qui allient sérieux et information, rigueur, précision et esprit critique. Résistant aussi par la plume, il se prétend acteur vigilant plutôt que simple flâneur témoin de son temps.

Il faut bien que nous nous occupions aussi du journalisme d'idées. La conception que la presse française se fait de l'information pourrait être meilleure, nous l'avons déjà dit. On veut informer vite au lieu d'informer bien. La vérité n'y gagne pas. On ne peut donc raisonnablement regretter que les articles de fond prennent à l'information, un peu de la place qu'elle occupe si mal. Une chose du moins est évidente : l'information telle qu'elle est fournie aujourd'hui aux journaux, et telle que ceux qui les utilisent, ne peut se passer d'un commentaire critique. C'est la formule à laquelle pourrait tendre la presse dans son ensemble⁸.

En janvier 1945, *Combat* atteignait les 185 000 exemplaires. Six mois plus tard, il a perdu 10 000 lecteurs qu'il ne retrouvera plus. Bien sûr, son indépendance d'esprit est reconnu, mais l'opinion ne peut s'en satisfaire. Au fil des mois, elle abandonne ses héros de la clandestinité pour retourner à des préoccupations plus triviales : manger, se vêtir, travailler, se loger. Rue Réaumur, au journal, personne ne prend garde de ce mouvement de désintérêt presque soudain pour les grandes causes et le monde des idées. La rédaction se sent toujours sur la crête de la vague et se veut indispensable : obliger le lecteur au questionnement permanent, à la vertu de la réflexion contre la débauche des mots, des émotions et des images. La population parisienne se fatigue, et en un an se détourne de plus en plus des rêves ébauchés, « avec le sentiment que seuls les partis (..) ont les moyens matériels de réaliser leurs aspirations⁹ ».

Albert Camus taille en pièce au passage le mythe de l'information objective, en temps réel, limitée aux faits essentiels. Il nous rappelle une évidence qui mérite ici d'être répétée : aucune information n'est indiscutable et l'actualité brute n'existe pas¹⁰. Il oublie

⁷ Albert Camus, « La réforme de la presse » *Combat* 1er sept. 1944, op. cit. p. 165.

⁸ « Albert Camus, « Le journalisme critique » *Combat* 8 septembre 1944, op. cit., p. 179-180.

⁹ Synthèse du ministère de l'Information. Archives nationales.

¹⁰ Michel Lejoyeux, « Overdose d'info », op. cit., p. 182.

cependant de dire au passage que la sélection de certains faits constitue en elle-même une opinion et qu'un journal hiérarchise toujours l'info en la mettant en scène. Il craint « les excès de la rhétorique et/ou les appels à cette sensibilité de midinette qui faisaient, avant la guerre et après, le plus clair de nos journaux¹¹ ». Il pose le problème du talent des rédacteurs reporters et de l'honnêteté collective dans sa quête d'un « journalisme critique » à la rencontre de l'intellectuel et du journaliste dont il tente ici une première définition d' « historien au jour le jour »

Qu'est-ce qu'un journaliste ? C'est un homme qui est censé avoir des idées. (...) C'est ensuite un homme qui se charge chaque jour de renseigner le public sur les événements de la veille. En somme, un historien au jour le jour – et son premier souci doit être de vérité. Mais n'importe quel historien sait combien, malgré le recul, les confrontations de documents et les recoupements de témoignages, la vérité est chose fuyante en histoire. A cet état de fait, il ne peut apporter qu'une correction qui est morale, je veux dire un souci d'objectivité et de prudence. De quelle urgence ces vertus deviennent elles alors dans le cas du journaliste privé de recul et empêché de contrôler toutes ses sources ! Ce qui pour l'historien est une nécessité pratique devient pour lui une loi impérieuse hors de laquelle son métier est une mauvaise action¹².

Il revient cependant au journaliste, mieux renseigné que son lecteur, de lui présenter, avec le maximum de réserves, des informations dont il connaît bien la précarité et qu'il ne faut pas confondre avec la vérité. Au fond, Camus veut lutter contre l'illusion du public qui voudrait tout ce qui est écrit dans le journal soit véridique et incontestable. Ou au contraire faux et mensonger. Bien qu'il fascine, le journalisme n'a pas toujours bonne presse. Et Camus exige plus de rigueur au reporter dans la recherche du scoop et surtout que « les nouvelles fausses ou douteuses ne soient pas présentées comme des nouvelles vraies ».

VERS UN JOURNALISME IDEAL ET ENGAGE...

Mais Camus va plus loin dans sa démarche didactique en expliquant qu' « à cette critique directe, dans le texte et dans les sources, le journaliste pourrait ajouter des exposés aussi clairs et que possible qui mettraient le public au fait de la technique d'information (...) L'avantage serait de mettre en garde son sens critique au lieu de s'adresser à son esprit de facilité ». Lucide et circonspect, il conclut cependant avec optimisme : « La question est seulement de savoir si cette information critique est techniquement possible. Ma conviction sur ce point est positive.¹³ ».

En engageant pour couvrir la politique intérieure, puis par la suite la politique étrangère, le philosophe Pierre Kaufmann, Camus lui précise la ligne de *Combat* : « Nous ne sommes pas dogmatiques. Nous ne ferons pas d'anticommunisme mais, lorsque nous ne serons pas d'accord avec les communistes, nous le dirons ». Une ligne éditoriale qui a le mérite d'être à la fois franche et claire.

Ouverte et diverse, l'équipe de *Combat* ne fonctionne pas en vase clos. L'amitié et la complicité entre Camus et Pia impressionnent tous les journalistes et la rédaction est une véritable ruche intellectuelle où il fait bon vivre, comme en témoigne Roger Grenier, jeune journaliste engagé par Camus « avec l'accord de Pia, bien sûr ».

C'était un endroit où l'on se sentait bien. Je n'ai jamais retrouvé cela quelque part (...) Au milieu de la nuit, alors que le journal était bouclé, il est arrivé que Pia retint quelques uns d'entre nous dans son bureau. Et il nous lisait l'édito de Camus qui paraîtrait le lendemain matin. Il nous montrait ce qui, dans un sujet commandé par l'activité, pouvait passer pour une allusion, un aveu personnel. Ainsi, à propos de la mort de Roosevelt, quelques phrases sur la maladie contre laquelle l'homme politique

¹¹ Albert Camus, « Critique de la nouvelle presse », *Combat* du 31 août 1944, in op. cité, p. 162.

¹² Albert Camus, « La réforme de la presse », *Combat* du 1er septembre 1944, in op. cité, p. 163.

¹³ Albert Camus, « Le journalisme critique », iop. cité., p. 180-181.

s'était battu toute sa vie, et que Camus n'avait pas pu écrire sans penser à la tuberculose qui continuait à le menacer¹⁴.

Connu comme écrivain, Albert Camus devient un journaliste célèbre grâce à ses éditos et à ses articles (parfois non signés) dans *Combat*. Ainsi, le 8 août 1945, précise son biographe Olivier Todd¹⁵, Camus est le seul éditorialiste français à exprimer son horreur après l'explosion de la bombe atomique américaine sur Hiroshima. Pour l'écrasante majorité des Français et des commentateurs, cette bombe signifie la fin de la guerre. Beaucoup de morts japonais évitent de nombreux morts américains et obligent l'empereur nippon à signer la paix dans le Pacifique.

« La civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie, écrit-il. Il va falloir choisir, dans un avenir plus ou moins proche, entre le suicide collectif et l'utilisation intelligente des conquêtes scientifiques. » Camus est le seul à réagir sur le champ. Il ne nie pas l'efficacité de la bombe. « Qu'on nous entende bien. Si les Japonais capitulent après la destruction d'Hiroshima et par l'effet de l'intimidation, nous nous en réjouissons ». Selon l'agence Reuter, l'invention de la bombe atomique rendrait caducs les traités. Camus proteste et navigue entre morale et politique : il faut maintenant plaider « plus énergiquement encore en faveur d'une véritable société internationale, où les grandes puissances n'auront pas de droit supérieurs aux petites ».

LE GRAND DEBAT AVEC MAURIAC SUR L'IDEE D'EPURATION

La vocation moralisante de Camus s'exprime dans cet éditorial plus qu'ailleurs. Car le journalisme critique réclame que « les articles de fond aient du fond¹⁶. » Il est découragé par cette dernière barbarie atomique dont il doute de l'effet dissuasif. Croit-il, s'interroge Todd, à l'efficacité de ses prises de position dans *Combat* ? Un éditorial influence-t-il les lecteurs, modifie-t-il leur point de vue, ou charpente-t-il leurs opinions et préjugés ? Simone de Beauvoir est horrifiée par la bombe d'Hiroshima mais ni elle ni Sartre ne le diront en public. Camus, lui, milite volontiers pour un « journalisme critique » qui, par son ton et sa déontologie, réconcilierait morale et politique.

Il est un autre apport du journaliste au public. Il réside dans le commentaire politique et moral de l'actualité. En face des forces désordonnées de l'histoire, dont les informations sont le reflet, il peut être bon de noter, au jour le jour, la réflexion d'un esprit ou les observations communes à plusieurs esprits. Mais cela ne peut se faire sans scrupules, sans distance et sans une certaine idée de la relativité. Certes, le goût de la vérité n'empêche pas la prise de parti. Et même si l'on a commencé à comprendre ce que nous essayons de faire dans ce journal, l'un ne s'entend pas sans l'autre. Mais ici comme ailleurs, il y a un ton à trouver, sans quoi tout est dévalorisé¹⁷.

Sur le thème moral de justice et charité, Camus va trouver un interlocuteur de haute volée à sa mesure en la personne de son aîné Mauriac, éditorialiste au Figaro. On sait tout ce qui peut séparer le grand bourgeois catholique, membre de l'Académie française et dont l'oeuvre est déjà abondante, du jeune écrivain venu d'Alger¹⁸. Mais ils ont en commun leur passé de résistants et surtout un même souci éthique, et le même désir de ne pas séparer morale et politique. Leur dialogue public par éditos interposés, d'abord empreint de respect et même d'admiration réciproque, va se transformer en affrontement féroce. Cette évolution de ton est tout à fait significative de l'état d'esprit qui règne dans

¹⁴ Roger Grenier, « Albert Camus Soleil et ombre », op. cité p. 222-223.

¹⁵ Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Editions Gallimard et Olivier Todd, Paris, 1996, p. 381.

¹⁶ *Combat*, 8 septembre 1944.

¹⁷ Michel Contat et Michel Ribalka, *Les Ecrits de Sartre*, chronologie, bibliographie commentée, Paris, Gallimard, 1970, p.103.

¹⁸ Pour en savoir plus, consulter Jean-yves Guérin, *Portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, Françoise Bourin Ed., 1993, chap. 3 « Face à Mauriac et à l'épuration », p. 43-63.

les premiers mois qui suivent la Libération de Paris et des attentes diverses entre intellectuels croyants et incroyants sur la gouvernance du pays.

L'échange vif entre les deux célèbres signatures de *Combat* et du « Figaro » s'instaure sur les valeurs qui permettront de fonder une nouvelle société : pour Mauriac c'est d'abord le christianisme et sa « loi de charité » ; pour Camus, il s'agit de l'avènement de la justice qui sera mieux garanti par des valeurs proprement humaines. Après avoir gagné notre libération, il s'agit désormais de conquérir nos libertés¹⁹. Ce débat de fond aura pour principale pierre d'achoppement la question de l'épuration, sur laquelle, Camus et Mauriac vont rapidement s'opposer. Leur débat sera grave, voire tendu et douloureux, parfois ironique, toujours d'une très haute tenue. Un vrai reportage d'idées d'abord à fleurets mouchetés, puis à l'arme blanche.

Si les deux écrivains journalistes s'accordent sur la nécessité d'une réforme morale de la presse²⁰, la première divergence apparaît à propos de la censure. Camus en reconnaît le bien fondé en ce qui concerne les informations militaires, mais récuse la censure politique, d'une manière que Mauriac juge excessive, voire irréaliste²¹. Sans doute, cependant, Camus et *Combat* se sentent-ils assez proches de Mauriac et du *Figaro* lorsque l'écrivain catholique note que « la politique est impure par essence » ou exprime le désir d'aller « vers un socialisme humaniste²². »

Mais très vite, Mauriac prend sur l'épuration une position critique qui va dans le sens de l'« apaisement²³ », position que conteste *Combat* le lendemain dans sa revue de presse. C'est là le véritable début de la polémique virulente entre les deux journalistes écrivains où chaque lecteur va devoir choisir son camp. Allant dans le sens d'un appel du général de Gaulle²⁴, Mauriac plaide pour l'indulgence envers ceux qui se seraient simplement trompés, alors que pour Camus, il y a des situations où « l'erreur n'est qu'un crime » et penche pour une épuration courte, rapide et personnalisée²⁵.

Mauriac ayant regretté le poids de la presse unique, issue de la Résistance, Camus affiche son désaccord total avec ce point de vue en attaquant son édito du 20 Octobre : « Nous ne sommes pas d'accord avec M. François Mauriac »²⁶. Il rappelle, comme il l'a déjà fait à plusieurs reprises, que « La France a une révolution à faire en même temps qu'une guerre » et que cette politique exige une justice rigoureuse²⁷. Dans sa « Réponse à *Combat* », Mauriac dit son admiration et sa sympathie pour son cadet mais aussi son incompréhension totale.

Camus lui répond longuement : dans cet éditorial²⁸ où il réitère sa conviction de la nécessité d'une justice rapide et efficace, s'exprime toute la différence entre celui qui espère en une justice divine et celui qui a « choisi d'assumer la justice humaine ». Et Camus conclut en formulant avec force son sens de la responsabilité historique qui incombe à sa génération. Le 11 janvier 1945, sous le titre « Justice et charité », Camus clôt le débat : il y re-dit la conviction d'une justice rigoureuse, qui exclut tout à la fois « la haine et le pardon ». Mais il devait vite constater que cette justice n'arrivait pas à s'exercer et que l'épuration était « non seulement manquée, mais encore déconsidérée²⁹. »

¹⁹ Editorial « Justice et liberté », *Combat* du 8 septembre 1944, op. cité p. 176.

²⁰ Albert Camus, « La réforme de la presse », *Combat* du 1er septembre 1944, et François Mauriac « Examens de conscience », *Le Figaro* du 9 septembre 1944.

²¹ Albert Camus, « Tout le monde sait que les journaux... », *Combat* du 22 septembre 1944, et François Mauriac « La traversée », *Le Figaro* des 24-25 septembre 1944.

²² François Mauriac, éditorial « Vers un socialisme humaniste », *Le Figaro* du 11 octobre 1944.

²³ François Mauriac, Editorial « Révolution et Révolutions », *Le Figaro* 13 octobre.

²⁴ Discours de Charles de Gaulle du 14 octobre 1944.

²⁵ Albert Camus, Editorial du 18 octobre 1944, op. cité p. 264.

²⁶ Albert Camus, « Camus à *Combat* », op. cité p. 270.

²⁷ Albert Camus, *Combat*, éditoriaux des 20 et 21 octobre 1944, op. cité, p. 270 et 274.

²⁸ Albert Camus, « Nous hésitons à répondre à M. François Mauriac... », *Combat* du 25 octobre 1944, op. cité p. 287.

²⁹ Albert Camus, *Combat* éditorial du 30 août 1945, op. cité p. 599.

Je puis témoigner cependant que malgré quelques excès de langage venus de François Mauriac, je n'ai jamais cessé de méditer ce qu'il disait, déclare Camus, en 1948, au couvent des Dominicains de Latour-Maubourg, en évoquant ce long débat qui l'avait opposé à Mauriac. Au bout de cette réflexion, et je vous donne ainsi mon opinion sur l'utilité du dialogue croyant-incroyant, j'en suis venu à reconnaître en moi-même et publiquement ici que sur le fond, et sur le point précis de notre controverse, M. François Mauriac avait raison contre moi³⁰.

Bel exemple de rigueur intellectuelle qui n'existe, hélas, pas toujours dans les rédactions contemporaines.

La polémique continuera entre Mauriac et *Combat*, mais Camus n'y participera plus. Mauriac regrettera implicitement l'absence de cet interlocuteur, « reporter d'idées » et styliste hors pair. En novembre 1945, dans un article où il se plaindra qu'on lui fait répondre par « le dernier de la classe », il écrira : « A vrai dire, depuis que M. Albert Camus n'est plus là, les admirateurs de *Combat* parmi lesquels je m'honore de figurer, vivent du parfum d'un vase non certes brisé, mais aux trois quarts vide »³¹.

Si les positions de Mauriac et de Camus sont antagonistes, elles ont, pour l'un comme pour l'autre des fondements d'ordre moral, et n'excluent pas une vision lucide de leurs conséquences politiques. Au nom de la charité, Mauriac prêche l'oubli ou le pardon des fautes, et la réconciliation avec tous les Français, et en particulier entre les anciens responsables collaborateurs de Vichy et les nouveaux venus de la Résistance. Au nom de la justice, Camus, réclame l'application concrète, rapide et mesurée de lois adaptées, et appelle à un renouveau complet de la classe politique. C'est Mauriac qui l'a emporté car il allait dans le sens des vœux de la majorité des Français et du général de Gaulle qui voulaient pardonner l'impardonnable. Mais il a fallu près d'un demi siècle pour que la France reconnaisse pleinement la vérité de la collaboration et du régime de Vichy, ce « passé qui ne passe pas »³² bien qu'on cherche à l'oublier.

D'ailleurs, l'alchimie du goût de la vérité et de « la prise de parti » sans parti pris prônée par Camus n'est pas toujours chose aisée, peu commerciale et encore moins consensuelle. Le journal bat de l'aile malgré sa notoriété et ses plumes talentueuses car le peuple de la France des tickets de rationnement désire plutôt du pain et des logements que des débats d'idées et des journaux bien ficelés. La musique des premiers jours de la libération de Paris est toujours bien là dans les colonnes du quotidien, mais les paroles ont changé, la critique s'est faite plus radicale, surtout en ce qui concerne la pensée marxiste. La philosophie du déterminisme historique, productrice d'utopie absolutiste, est dénoncée sans retenue. Les idéologues sont toujours prêts à vouloir faire le bonheur des hommes et du monde, quitte à s'appuyer sur des principes meurtriers, Camus appelle à faire front. Tandis que l'armée française bombarde Haiphong, le jour même où *Combat* annonce qu'une « guerre non déclarée semble opposer la France et le Vietnam »³³.

PRES DE 300 ARTICLES EN TROIS ANS A COMBAT

Entre le 21 Août 1944 et le 3 juin 1947, recense scrupuleusement Jacqueline Lévi-Valensi, Camus aura publié 165 textes : 138 éditoriaux (dont 97 sont signés ou authentifiés) et 27 articles (dont un probable), sans compter les cinq billets signés Suétone (un de ses pseudonymes), et quelques communiqués ou brefs « chapeaux ». Tous ces textes « au croisement de l'idée et de l'événement » ne sont évidemment pas de la même importance, mais aucun n'est anodin ni ne laisse le lecteur indifférent. En les relisant aujourd'hui, ils gardent toujours force de conviction et un caractère d'universalité sans oublier un style moderne et allant à l'essentiel. Pour la plupart, ils n'ont guère vieilli bien que les temps aient changé. Et Raymond Aron qui lui succéda comme éditorialiste à

³⁰ Albert Camus, *Essais*, op. cité, p. 371-372.

³¹ François Mauriac, « Le dernier de la classe », *Le Figaro* du 24 nov. 1945.

³² Eric Conan, Henry Rousso, « Vichy, un passé qui ne passe pas », Paris, Fayard, 1994.

³³ *Combat*, 27 novembre 1946.

Combat résume d'une excellente formule l'exceptionnelle qualité de ses « papiers » et l'aura les entourant : « Les éditoriaux d'Albert Camus jouissaient d'un prestige singulier : un véritable écrivain commentait les événements du jour »³⁴.

A travers cette aventure journalistique et humaine de l'intellectuel Albert Camus dans le journal *Combat* (1944-1947), nous voyons bien comment on passe insensiblement du journalisme idéal à une pratique plus pragmatique, réaliste et moins mythique afin que les idées touchent les « plus nombreux » et que l'éthique tente d'infléchir la politique... Pourtant, Camus pris par le vif du sujet de l'après Libération, n'avait prévu aucun des changements du monde qu'il voulait s'efforcer de conserver, déclare-t-il dans son discours de Stockholm³⁵, après avoir fait partie de la génération de jeunes gens qui voulaient le changer et perpétuer la flamme de la Résistance française. Ni le retour du fanatisme religieux, ni la mondialisation du terrorisme, ni les transformations de l'expression de la pensée sous les effets des technologies de l'informatique, ni l'ambition humanitaire qui peut conduire à une guerre au nom du bien. Pourtant, l'influence du reporter d'idées Camus a été considérable mais c'est aujourd'hui qu'on en voit les traces. Le combat contre l'absolu, la révolte à l'échelle humaine, l'acceptation que l'homme doit faire son métier d'homme sans certitude de réussite et sans promesse de salut sont des idées qui nourrissent et hantent plus ou moins directement les œuvres de nombre de penseurs et d'essayistes de tous pays.

Moraliste « solidaire et solitaire », le « reporter d'idées » ne peut s'exclure de son temps et prétendre être au-dessus de la mêlée. Il faut prendre parti. C'est ce que Camus a fait pendant la Résistance pendant l'Occupation contre les nazis, et dès la découverte de l'univers concentrationnaire et du goulag dans les pays de l'Est. Mais dans cette guerre d'Algérie qui le déchire au plus profond de lui-même, tout manichéisme lui paraît à la fois confortable et criminel. Le rêve de Camus aurait été que l'on rende justice aux Algériens sans priver les pieds-noirs de leur patrie. Il était partisan d'une fédération franco-algérienne qui aurait été possible, selon lui, sans cette guerre civile interminable. L'intellectuel devait préconiser, contre toutes les fatalités du sens de l'Histoire, cette conciliation entre la justice et la fraternité³⁶ qui l'avait poussée dans l'aventure journalistique de *Combat* afin d'élargir son public et promouvoir ses idées. Envers et contre tout.

³⁴ Raymond Aron, *Mémoires*, op. cité, p. 208.

³⁵ Le « Discours de Stockholm » a été réédité avec l'ensemble des *Discours de Suède* de 1957 en Folio-Gallimard. Lorsque Camus reçoit, en 1947, à l'âge de 44 ans, le prix Nobel, sa première réaction publique sera pour proclamer : « C'est Malraux qui aurait dû l'avoir ». Cette consécration internationale le comble et le terrorise à la fois, lui, un jeune roturier venu des faubourgs ouvriers d'Alger. Sartre l'achève en disant de son Nobel : « C'est bien fait ».

³⁶ *Ibid.*, p. 56.

THIERRY BIAULT*

DE LA POSTDECONSTRUCTION
(MON AMIE LA DECONSTRUCTION)

*Personne ne lira ce que j'écris.
Je suis mort, je suis mort, mort, mort, mort.
Et ce qui devait arriver...¹*
Un portrait
Aristote aux catacombes

Nous nous emploierons ici à évoquer plusieurs aspects de la pensée de Jacques Derrida en prolongeant la perspective que Derrida a lui-même tracée, dessinant une ligne aux inflexions nouvelles sur une politique sans messianicité, sur la question de son portrait peint, sur une forme d'altérité postdéconstructive située plus ou moins en miroir avec la déconstruction, sans s'opposer à elle, et même un lapsus calami étonnant et jamais relevé, semble-t-il, de la part de Derrida, susceptible de relancer peut-être les rapports entre littérature et peinture, et leur destination réciproque.

LE MUNDUS (UNE FOSSE CIRCULAIRE SACRÉE).

Derrida reprend le thème messianique de Walter Benjamin, la faible force messianique qui serait réservée à chaque nouvelle génération pour accomplir un changement révolutionnaire. Il reprend ce thème pour le radicaliser jusqu'à mettre en doute l'idée de force, et insister sur la faiblesse, marquer une insistance dans l'ouverture désorientée d'une messianicité sans horizon d'attente, c'est-à-dire sans Messie et sans messianisme historiquement déterminé. L'expérience messianique à laquelle convie Derrida est une expérience a priori messianique, a priori exposée, désert dans le désert, une attente aride et privée d'horizon, nous dit-il, ne retenant des grands messianismes du Livre que le rapport à l'arrivant qui peut arriver ou ne pas arriver. On ne doit rien savoir d'avance sauf qu'il y va de la justice. La quasi structure de solidarité qui relie la justice, l'événement et la révolution se tiendrait dans cette messianicité comme un rapport nécessairement déchiré au temps historique et comme déchirure de l'eschatologie dans la théologie. Mais si on ne peut pas renoncer à la révolution sans renoncer à l'événement et à la justice, il semble qu'on ne puisse renoncer au messianique sans renoncer aussi à tout cela, à l'événement et à la justice indéconstructible.

Dans *Marx & Sons*, Derrida se fait à lui-même l'objection de l'emploi du nom «messianique»: «puisque vous dites que le 'messianique' est indépendant de toute forme de 'messianisme' ('sans messianisme'), pourquoi ne pas décrire ladite structure universelle *sans même nommer* le messianique, sans même une allusion à quelque Messie, à cette figure du Messie qui garde une dernière adhérence à une langue, une culture, une 'révélation' si évidentes?»² A quoi Derrida répond que le mot messianique reste arbitraire, il a une valeur rhétorique ou pédagogique pour un paysage culturel familier, mais auquel ne se réduit pas ce qu'il appelle messianicité. D'une part et d'autre part, il ne peut décider si la messianicité sans messianisme comme structure universelle

* Ancien élève de Jacques Derrida, philosophe et peintre.

¹ Franz Kafka., fragments du Chasseur Gracchus, *Cahiers in-octavio*, (1916-1918), Editions Rivage et Payot, 2012, p. 49-52

² Jacques Derrida, *Marx & Sons*, introduction et notes de Thierry Briault, Puf/Galilée, 2002, p.79

indépendante conditionne et précède toute figure historique déterminée du messianisme, ou si cette figure ou structure hétérogène «n'a pu se produire ou révéler comme telle, devenir possible qu'à travers les événements 'bibliques' qui nomme le Messie et lui donne une figure déterminée»³. Après ce deuxième argument, Jacques Derrida renvoie à une note où il évoque la question de la révélation au sens de Heidegger, c'est-à-dire comme révélabilité ou possibilité de la révélation et de la manifestation. Et Derrida d'évoquer tout autant une question: «et si c'était seulement à travers l'événement (historique) de la révélation que se manifeste, comme telle, la révélation de la révélabilité elle-même? etc».

N'est-ce pas un argument de nature presque hégélienne ou même quasi chrétienne de l'incarnation ou de la détermination de la structure universelle (la messianicité)? L'autre série d'arguments pour justifier l'emploi du vieux mot consiste à réinsérer l'événement «Marx» dans une culture européenne et judéo-chrétienne où le Messie signifie quelque chose. Et la culture marxiste aura participé à ce que Derrida a nommé ailleurs «mondialatinisation», c'est-à-dire une conception du monde de la mondialisation à partir du mot latin de «religion», et dans cette perspective il est difficile d'effacer toute référence au messianique.

On peut signaler à propos de ce mot employé dans «Foi et savoir» que le *mundus* possède un sens que ne semble pas mentionner Jacques Derrida et qui est un trou circulaire destiné à fonder la cité et où les fondateurs jettent les mottes de terre issues de la patrie afin de faire communiquer les morts avec les vivants. Le *mundus* est aussi le trou où la fosse servant à la fondation du temple et dans lequel se trouvent inhumés les restes de l'oiseau de bon augure ainsi que ceux d'un héros. Le *mundus* latin ne semble pas de ce point de vue ni chrétien ni juif. Par contre, il s'agit bien d'une spectralité, de la revenance qui nous intéresse, revenance aussi bien animal qu'humaine. Ce que je mentionne comme une sorte de lacune païenne dans la réflexion derridienne n'en est pas vraiment une puisque Derrida mentionne l'héritage platonicien de Marx concernant l'âme des morts, l'âme des morts vivants comme image du spectre et idole du fantasme⁴. Mais cette logique de l'apparition et des *phantasmata*, apparaît encore davantage si l'on aborde la question du *daimon* grec, du génie latin, des dieux lares, c'est-à-dire des esprits grecs et romains qui déterminent un chez soi, une hantise personnelle, étrangement familier, un fantomatique dont la revenance, et le pouvoir de révélation et d'inspiration dans la philosophie antique ne participe pas de la messianicité. Il faut donc retenir l'ouverture heideggerienne, l'*Offenbarkeit*, et la revenance des médiateurs démoniques, de ces esprits intermédiaires entre les dieux et les mortels pour penser autrement quelque chose de l'événement (politique).

Il y aurait ainsi une révélabilité originaire comme ouverture révolutionnaire à la justice, fondée sur un rapport autre à la *religio* et au *mundus* : ce qui tient en respect devant le sacré, ce qui produit le scrupule, la *religio*, est justement la possibilité de la chance du changement social radical : son événementialité n'a aucunement besoin de la structure messianique. Ainsi tomberait l'autre série d'arguments pour justifier l'emploi du vieux mot qui consistait à réinsérer l'événement «Marx» dans une culture européenne et judéo-chrétienne où le Messie signifie quelque chose. Or la *religio* a à voir avec les messages du *daimon*, avec le divin médiateur non monothéiste, promesse des génies tutélaires et du *mundus* latin qui n'a rien de chrétien.

Enfin, l'un des derniers arguments pour garder l'usage et la référence messianique est l'impossibilité pour toute critique de la religion d'atteindre la foi en général. Parce que celle-ci participe du lien social, du rapport à l'autre et à la promesse performative impliquée par tout savoir, toute action politique et toute révolution. En effet, toute critique de la religion ne peut faire l'économie de ce que j'ai appelé pour ma part la grâce communicationnelle comme possibilité présumée de l'entente. Cette foi communicationnelle est davantage grecque que chrétienne ou juive. Elle participe au contraire d'une performativité transcendantale absolue de la croyance en un sens commun universel, sens commun sublime selon une relecture de Kant que l'on trouve chez Deleuze et Françoise Proust. Ce qui semble répondre à l'avance à la dernière objection derridienne sur l'impossibilité de garder le concept d'idéologie en dehors du concept de religion qui en fournit le modèle constructif.

La phantasmatique ici de la communauté inclut l'impureté de ces esprits médiateurs qui promettent performativement sur fond de trahison possible et fréquente la venue de la justice. Mais ces échecs performatifs ou ces perverformatifs, ces échecs présupposent

³ *Ibid.*, p.80

⁴ *Ibid.*, p. 86

néanmoins en un autre sens la foi en l'être commun, la foi et la confiance comme entente dans l'échec même: confiance qui n'a sans doute plus besoin d'une structure messianique, mais qui relève de la croissance générationnelle, de la jeunesse réapparaissante et dépositaire des esprits impurs, blessés que sont devenues les générations des dominés antérieurs, comme le *mundus*, ce fossé circulaire du monde des morts que l'on creuse pour fonder la cité romaine⁵, mondialisation de la promesse et le fond d'évidence sur lequel s'élève la possibilité même des échecs et des succès performatifs révolutionnaires. Ce serait la «*mundialisatio*», la fidélité aux dominés sensible à l'événement, la lutte de classe dans la terre.

La taupe creuse le *mundus*.

*QUELQUE CHOSE COMME LA POSTDECONSTRUCTION (sans postisme ou post-tendency):
PHILOSOPHIE, PLASTIQUE PURE, DERRIDATIF*

Pour replacer dans son contexte le surgissement de l'expression « ontologie post-déconstructive » et le sens que nous lui avons donné sous un terme plus direct « 'la' postdéconstruction »⁶, on reprendra la première version du résumé consacré à l'intervention d'Antonio Negri qui figure dans notre édition de *Marx & Sons*. On la fera suivre de celle de Fredric Jameson en ce qu'elle apporte un autre concept d'allégorie, également très utile pour penser ce qu'il en est d'une « allégorie de la déconstruction ». Nous mentionnons quelques extraits :

Afin d'expliquer cette collaboration dans l'exploitation par le mode de fonctionnement de la nouvelle ontologie capitaliste, Negri a recours à un concept spinoziste (*L'Éthique, definitio affectarum, pars III*), celui d'une passion de l'âme divisée, une émotion de qualité spectrale, la passion de l'âme écartelée entre passivité et activité. Ce conflit d'expérience qui traverse le corps et l'esprit, préfabriqué par la mémoire du passé, Negri le compare à une parabole du marrane : le choix entre deux religions, et l'ascèse laïque et rationnelle de la vie dans le monde qui refoule un reste de transcendance religieuse, déboucheraient sur une éthique de la libération. Ce crépuscule de la passion qui hante la vie du marrane devient une parabole de l'exploitation contemporaine où le sujet productif se transforme en flux d'énergie exploitable traitant avec des esprits qui n'appartiennent plus à une essence humaine pré-déconstruite, le tout dans une intellectualité toujours plus massive des forces de coopération. Ce nouveau paradigme du travail avec son potentiel hybride de rupture, Negri l'appelle « ontologie post-déconstructive ». Elle serait plus liée au problème de la résistance et tiendrait compte de cette accumulation d'énergie coopérative pour un pouvoir différent.

Le passage sur le texte de Fredric Jameson maintenant :

⁵ Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, Paris 1910, p.154-155. L'équivalent grec de ce puits à offrande est le *bothros*. Le *mundus* est aussi un autel destiné aux divinités du sous-sol, divinités chtoniennes. *L'eschara* grecque est un autel également, mais situé à même le sol, souvent une fosse. La cavité du *bothros* ouvrira la révélabilité de et pour chaque génération.

⁶ A vrai dire, l'expression « la postdéconstruction » a surgi dans notre esprit dès l'année 1998, lors d'une conversation impromptue au café de l'après séminaire, avec Jacques Derrida, en réponse à telle interrogation, émanant d'un organisateur de colloque, et que nous avait rapportée Derrida : « Que s'est-il passé depuis la déconstruction ? », inscrivant le geste de la déconstruction dans une périodicité évidemment irrecevable. J'avais répondu en forme de boutade : « la postdéconstruction ! ». Non que je sois très fier de cette expression, mais elle me paraît nommer quelque chose qui est arrivé à la déconstruction. Quant à « l'entre » ou « l'antre » du titre de notre livre *La Philosophie de la plastique pure, Entre déconstruction et postdéconstruction*, Université de Paris 8, 2007, nous renvoyons au texte de Derrida « La double séance », et à l'hymen, notamment à *l'hymen du portrait* de Colombine riant, « victime peinte qui rit toujours ». A quoi on ajoutera, en pierre d'attente, la membrane résistante de la Bois-Laurier, la courtisane du roman érotique *Thérèse philosophe*, un hymen qui la rendait à la fois « vierge et catin ». C'est à partir de ce pli, qu'un rapport plastique – un plastème postdéconstructif – , est aussi possible. Hymen de la plastique pure, donc. A travers un pli rapportant la déconstruction et la postdéconstruction l'une à l'autre, au sein d'une autre mimésis où l'auto-portrait de la plastique pure est à comprendre.

Et l'on découvre par cette « hantologie » derridienne un ressentiment de classe qui sont les vrais fantômes d'aujourd'hui, car les vies détruites des hommes contemporains dans le capitalisme mondialisé donne un nouveau sens au ressentiment et à la jalousie légendaire des fantômes à l'égard des vivants, comme autrefois les fantômes d'Homère par exemple. Cependant si Marx semble si obsédé, si obsidionalisé par les fantômes comme l'a montré Derrida, c'est peut-être parce qu'il est plus sensible à l'héritage menaçant du ressentiment de classe des morts de toutes les époques passés. C'est l'hypothèse que fait Jameson, lui qui voit dans la spectralité marxiste une malveillance des morts et du passé plus lourde de menace vengeresse que n'en contient le modèle prototypique shakespearien.

Et l'intériorisation des menaces de classe par la classe dirigeante, ainsi que l'incorporation par la classe subalterne des modèles de domination offrent des mouvements d'auto-déconstruction, déconstruction agissant autant à l'intérieur de l'imaginaire social que dans la réalité sociale de tout mode de production. Ces lectures des agencements de classe correspondent à des grilles allégoriques. Il y a un fantôme de l'autre classe, car la classe est hantée par des formes d'incorporation de la classe opposée, jeu complexe et allégorique. C'est une hantologie de classe ou une classe hantologique, une lutte de classe allégorique ou une allégorie de classe.

Le concept de spectralité est ainsi conçu pour lutter contre l'idéologie de l'esprit, et permet de repenser à nouveau frais la composante irréductible du religieux dans le concept d'idéologie. Jameson propose de réinscrire les différentes interprétations de la religion dans une analyse des formes de figuration au sens d'une figuration littérale ou « littérialisation figurale » des contenus réifiés de l'interprétation, qui permet à la fois de mettre en évidence le caractère inéluctable du fantasmagorique dans l'expérience humaine, et de comprendre l'origine nostalgique de la croyance en la valeur d'usage, alors qu'une société totalement sécularisée n'a jamais vu le jour...⁷

Ainsi la lutte de classe allégorique ou l'allégorie comme lutte de classe, ou les formes d'incorporation de la classe opposée, l'hantologie de classe comme allégorie est très exactement ce qu'il faudra aussi penser dans notre allégorie de la déconstruction : si la plastique pure est lutte de classe dans la peinture pour paraphraser Althusser qui définissait la philosophie comme lutte de classe dans la théorie, le portrait allégorique de Derrida décrypte (pour rejoindre la vraie crypte architecturale, la crypte d'une galerie de tableaux quasiment à ciel ouvert, c'est cela le sens originnaire de la *cryptè* grecque et de la *crypta* romaine), le sens ouvert de l'hantologie de classe dans la peinture : littéralement figuré. La pensée de l'image allégorique mise en œuvre par Jameson, la figurabilité des hantises sociales, l'allégorie comme pensée de l'image sociale des incorporations, de la révélation du cryptage des modèles de domination incorporés, qui ici apparaît en peinture, voilà ce qu'il faudra désormais entendre par allégorie devenue postdéconstruction. L'allégorie est toujours post-déconstructive. Mais la mise au point sur les termes employés ne s'arrête pas là, bien sûr.

On se permettra de citer notre livre.

La « post-déconstruction » signifie au moins trois choses très différentes. Soit, comme le pense Toni Negri qui propose le terme, il faille reconstruire une ontologie dite post-déconstructive tenant néanmoins compte de la révolution derridienne, mais cette ontologie, du moins aux yeux de Derrida, semble relever d'une attitude pré-déconstructive, et c'est notre deuxième signification: la post-déconstruction risque d'apparaître comme une pré-déconstruction qui s'ignore, en croyant avec une naïveté plus ou moins sophistiquée faire désormais l'économie de l'immense entreprise critique auquel le nom de déconstruction reste attaché, c'est-à-dire en supposant que la critique de la métaphysique est une tâche achevée. C'est déjà la troisième acception du terme, s'il y en a: il n'est pas question de prendre congé du travail déconstructif, mais au contraire de prendre acte comme toujours dans ce type de travail à l'œuvre, du fait décisif et essentiel qu'il n'y a pas de concept non-métaphysique. Et donc, il s'agirait, dans l'emploi risqué mais plus légitime de l'expression « post-déconstruction », de faire confiance – geste déconstructif également – à la puissance d'invention que recèle la

⁷ Toni Negri « Le Sourire du spectre » et Fredric Jameson « La Lettre volée de Marx », in *Ghostly Demarcations, A symposium on Jacques Derrida's*, édité par Michael Sprinker. Et Jacques Derrida *Marx and Sons*, introduction et note Thierry Briault, Puf/Galilée, 2002.

«métaphysique» entendue comme totalité de la tradition philosophique. Réserve ou richesse d'invention indissolublement métaphysique et déconstructive à la fois dont la pensée la plus critique, mais aussi peut-être la plus politique ou la plus «marxiste», doit faire l'épreuve⁸.

Dans la série de portraits de Jacques Derrida⁹ comme dans notre peinture en général, il y va donc autant d'une déconstruction que d'une *post-déconstruction*. Nous nous en sommes ainsi expliqué dans notre livre sur le sens commun. La post-déconstruction y revêt d'ailleurs un sens politique et amical. Elle a aussi un caractère allégorique, nous l'avons vu : si ces portraits de Derrida ont pu être qualifié autrefois d'allégorique et de corps de la déconstruction (la déconstruction devenue le corps de Derrida « une idée qui ne m'a pas déplu » disait-il), c'est pour aussi penser avec sérieux l'autre et le tout autre de la déconstruction, lieu vraiment différent à partir duquel on peut seulement penser quelque chose comme la déconstruction. Ce qui nous aide à entrevoir cela c'est le lien entre sens commun et déconstruction : ce geste sensible aux indécidables, disions-nous dans notre livre, a toujours affaire au sens commun défini comme philosophie, la déconstruction faisant ressortir en quelque sorte la philosophie comme sens commun. Mais le sens commun en retour a toujours affaire à la déconstruction en ce qu'elle ne lui permettra jamais de se refermer simplement sur lui-même, avec son assurance habituelle. Le sens commun dans sa prétention exorbitante aurait encore affaire à elle en se jugeant déconstructif par un mimétisme inusité. Tout en étant supposé le plus éloigné de la déconstruction, il se sait néanmoins la position limite qui a toujours bordé et cadré à sa façon par un écart et un détour supplémentaire, un dehors ou une extériorité de vie commune, une philosophie du quotidien, en accompagnant les gestes attribués à la pensée derridienne sous toutes ses formes. Par un système de marques et de remarques passives. Mais aussi la peinture, par-delà la question de savoir si une peinture particulière a quelque chose à voir avec la déconstruction, s'il y a un « style » pictural déconstructif avéré comme les formes métastasées envahissant l'espace de l'architecture néo-constructiviste appelée déconstructionniste. Il faut d'abord se demander si la peinture entendue notamment comme plastique pure ici a un quelconque rapport avec la déconstruction que l'on voit plutôt se laisser arraisonner, prendre, saisir ou relever régulièrement par ce qui se prend souvent pour la littérature. Mais la peinture, l'autre radical de la littérature, est-elle un art ou un espace quelque peu étranger à la déconstruction, donc serait-elle en soi pré- et post-déconstructive, non-déconstructive ? Les derridatifs, notre « figure », notre « invention » présentaient aussi le performatif derridien de la promesse impossible, et ici on ne visait pas à dénoncer une promesse éternellement non tenue qui se pare comme telle des attributs de la possibilité : on ne prend vraiment au sérieux cette condition de possibilité de la promesse comme menace dans la logique des performatifs « malheureux », que sur le fond d'une entente commune, et de tous les présupposés communs. Il y va d'une injustice déconstructive, c'est-à-dire d'une « impossibilité » structurelle vertueuse du don, de l'hospitalité, de l'altérité dans cette logique suspensive transformée en pratique de vie et marquant ainsi les limites d'une justice indéconstructible. Une injustice déconstructive comme possibilité pour la déconstruction elle-même. Le derridatif comme performatif de sens commun assure aussi la distinction entre ce qui serait déconstruit et ce qui ne le serait pas, il apporte la certitude singulière qu'il y a bien quelque chose comme la déconstruction. Ce qui de son point de vue à elle, au fond, n'était pas même assuré. Que la déconstruction soit garantie, que l'indécidable soit à sa manière indubitable était l'objet de notre thèse. Sinon la seule chose que l'on finirait par comprendre de la déconstruction, diraient les adversaires, c'est qu'elle a partie liée avec l'injuste – voire l'injustice. Comme il ne s'agit pas d'une philosophie de la méchanceté, mais d'un travail sur « l'institution », son rapport à la peinture et à son caractère foncièrement « étranger », extérieure à l'image mais néanmoins « grec », *kathara plastika*, en rapport avec un certain platonisme de plastique pure, qui fait l'objet d'un travail en cours, il nous faut faire encore confiance en la déconstruction, et faire comme si elle était « en elle-même » post-déconstructive, commune, comme la croyance.

Nous en voulons pour preuve un geste qui s'apparente à ce que nous entendons par ce vocable de postdéconstruction, et une postdéconstruction typique celle-là, en ce qu'elle

⁸ *Les Philosophies du sens commun Pragmatique et déconstruction*, L'Harmattan, 2004.

⁹ Nous avons réalisé avec Monique Stobienia une série de portraits de Jacques Derrida qui l'ont accompagné pendant près de dix ans. Cf. Jacques Derrida, *L'Animal autobiographique*, Galilée, 1999.

illustre en quelque sorte une bonté derridienne inédite qui lui fait croire, il s'agit bien de croyance, et de croyance partagée nous dit-il, avec Paul Ricoeur, en une entente commune:

Une dernière métaphore « vive », au moment de signer ce témoignage d'admiration et de fidélité. Il me semble que nous avons toujours partagé une croyance, un acte de foi, tous les deux, chacun à sa manière et depuis son lieu propre, son lieu de naissance, de « perspective » (eh oui) et l'unique « porte de la mort ». Cette croyance nous engage, comme une parole donnée. Elle nous donne, elle nous appelle à savoir une chose simple et incroyable que je figurerais ainsi : par-dessus ou à travers un abîme infranchissable que nous n'avons pas su nommer, nous pouvons néanmoins nous parler et nous entendre. Et même, autre don que je reçois de lui, nous prénommer. Nous le ferons encore, comme nous le fîmes, tout à l'heure, au téléphone, pour échanger des nouvelles et des vœux.

Le 31 décembre 2003 ¹⁰

On entre dans la pensée de Derrida par la porte de la mort, c'est presque un lieu commun, mais c'est bien dit, Ricoeur a bien vu le coup de maître, selon son expression, de Derrida qui « est d'entrer dans la métaphysique non par la porte de la naissance mais par la porte de la mort »¹¹.

Derrida reconnaît la justesse et la profondeur de cette vue. Avec la croyance commune par-delà l'abîme, où dans un singulier dialogue fait de côtoiement et de chassé-croisé, il se fait de « nouvelles *intersections* ». Mais il faut savoir distinguer le difficile et l'infaisable. La difficulté radicale n'est pas l'infaisable, comme le soutient Derrida. Le « pardon impossible » selon Derrida : on pardonne l'impardonnable et non ce qui est pardonnable, on pardonne toujours l'impossible, à quoi Ricoeur répondait : « le pardon n'est pas impossible, il est difficile ». Cette opposition ne peut se résoudre par la division du « je » et du « je peux », du *ipse*, dont parle Derrida. Cette question de responsabilité suppose que l'on ne puisse pas se réfugier dans une division originaire de la responsabilité et du pardon où « ça » se décide, où « quelque chose » pardonne. Où *mon* « je » est pluriel, et donc je ne sais pas ce qui en « moi » décide, ce moi comme autre. Si « je » devais suivre Derrida, « je » ne pourrais jamais pardonner et « je » ne serai jamais responsable de rien. Marx et Freud en tous cas n'ont jamais pensé cela avec leur concept d'inconscient ou de luttes sociales. C'est cela aussi la postdéconstruction : montrer la difficulté de la responsabilité d'une certaine dissémination. Responsabilité réinventée d'une certaine menace ou injustice sur la parole et l'entente. Responsabilité imputable qui me fera dire : « c'est moi qui l'ai fait ». Difficulté pardonnable.

Nous croyons plutôt à la foi amicale en l'autre. C'est le côté iréniste du sens commun. Mais la mort est aussi le sens commun absolu. La mort, la vraie, celle qui tranche, et qui vous fait dire : « il est bien mort ».

Après l'autre, l'autrement dit, l'autrement pensé de l'allégorie déconstructive, penser autrement que la déconstruction, par exemple, et par exemple dans un portrait. Il faut penser l'injustice (et la peindre) sinon comme déconstructive, et la foi amicale. Mais aussi l'entente d'une croyance commune. Cette chose incroyable de l'entente et de la parole (c'était aussi « mon » sens commun amical inspiré d'Aristote). On ne voit pas pourquoi – avec cette menace indéfiniment répétée, l'allégorie comme allégorie de l'allégorie, vraiment autre, dire vraiment autrement, *allegorô* : « allégorie, allégorie, dites toujours autre chose » – , il n'y aurait pas une pensée de l'allégorie de l'allégorie comme post-déconstruction. Qui menacerait donc la ou les déconstructions, mais qui nous sauverait aussi, et la sauverait peut-être, « elle », la déconstruction. Ceci n'est pas seulement un « derridatif ». Sinon comme sens commun de l'abîme. Amitié commune au bord et au-dessus de l'abîme.

Sur le texte de Derrida, texte quasi posthume *Et Cetera*¹² où sont déclinés les possibilités du « et » dans ses rapports avec la déconstruction, la déconstruction et... », « la déconstruction et etc. », nulle part, il n'est fait mention de ce qui vient après ou qui était déjà là depuis toujours « la déconstruction et ... la postdéconstruction », « la postdéconstruction etc. et. » C'est-à-dire penser la possibilité de son autre. Le rapport à l'autre et à la solitude qui caractériserait la déconstruction, suppose au moins cette négation absolue, et impossible bien sûr, d'elle-même : la déconstruction ? oui, encore

¹⁰ « La Parole. Donner, nommer, appeler », in *Cahier de L'Herne* sur Paul Ricoeur, 2004, p. 24.

¹¹ Ricoeur, cité par Derrida, *Ibid.*

¹² Jacques Derrida, *Et Cetera*, Editions L'Herne, 2005.

plus de déconstruction. La déconstruction ? oui, plus de déconstruction, encore plus, davantage, plus de déconstruction, plus du tout, plus jamais. Plus jamais de déconstruction. Plus jamais de déconstruction sans postdéconstruction. Plus de déconstruction. Encore plus de postdéconstruction, de non déconstruction, d'anti-déconstruction, pour qu'il y ait encore plus de déconstruction, justement. La déconstruction ? non plus de déconstruction. La déconstruction ? oui et non, oui, oui et non et non.

Car il fallait encore inclure la justice postdéconstructive, c'est-à-dire montrer l'injustice déconstructive, la déconstruction comme la négativité issue de la société. Je cite encore mon livre :

La communication pré-réflexive ferait évoluer la société des hommes selon un principe de justice naturelle inscrit dans les formes de vie, d'après un modèle qui n'est pas sans rappeler le paradigme habermassien monde vécu-agir communicationnel. La justice n'a pas, selon nous, le caractère messianique que lui prête Derrida, elle naît des formes de vie et des contextes sociaux jusqu'à faire face autant à une justice déconstructive, celle qui viendrait comme un concept d'exigence infinie au-delà du droit (plus proche en cela de la *Dikè* heideggerienne qui donne son accord, son ajointement), qu'à une "injustice déconstructive", aussi sûrement ressentie comme un report juridique infini de la réponse aux revendications, voir comme une manière de régressions sociales imposées, ou comme une promesse indéfiniment impossible à tenir sinon comme une menace permanente de régressions, de trahisons, ou enfin comme le maintien d'une menace imminente sur notre liberté (en cela l'injustice déconstructive montre les limites d'une justice indéconstructible)¹³.

Et s'il fallait penser à une négativité sans trace, on évoquerait dans le « Puits et la pyramide », cette machine définie selon son pur fonctionnement, sans utilité ni finalité, qui fonctionne toute seule et qui fonctionne enfin, en pure perte, mais en inspirant tout le reste, une machine de la pure perte que Hegel n'a jamais pu penser, la seule machine autonome et secrète qui fonctionne apparemment sans l'esprit de la vie hégélienne, cette machine « imaginée » par Derrida dans ce texte ancien ne se distinguerait pas... de la vie, « à l'affirmation et à la réaffirmation indicible de la vie, du désir de vie, en passant, hélas, 'par la porte de la mort' ». Le puits est cette production abyssale d'images avant le signe auquel se référerait la sémiologie hégélienne, et la pyramide est une cristallisation en façade de la seule forme, une seule « face formelle qui appartient au contenu vraiment artistique » – et pour nous plastique. La machine secrète à éviter le sens et le vouloir-dire est toujours en marche dans ce dispositif complété par Derrida¹⁴.

Nous connaissons la résistance ou l'allergie de Derrida pour la « forme », nous y consacrerons un texte un jour. Mais ceci, la machine plastique, ne serait-il pas un derridatif (comme on dit ceci n'est pas une pipe, « la poésie est une pipe » disait Magritte, mais en prenant le contre-pied de Foucault-Magritte). La figure allégorique et performative du derridatif révèle comme *crypta*, crypte-galerie non cachée, non souterraine (c'est le sens architecturale antique du mot *cryptè*), véritablement dé-cryptée, « la grille allégorique » de la déconstruction. Déconstruction du « fichu », voile peint du rêve de Walter Benjamin¹⁵ (rêve commenté par Adorno et repris par Derrida), déconstruction devenue fichée ? fichue ? grillée ? qui peut le dire ? La *crypta* antique était une galerie de tableaux autour d'une cour. Nous l'aborderons un jour, avec la vérité des peintres sur la plastique pure rassemblée à partir d'un florilège de textes d'artistes.

PLASTIQUE PURE

Qu'est-ce que la plastique pure ?

Il nous faudra un jour énoncer un ensemble de thèses assez explicites sur ce que nous entendons sous le nom de plastique pure, et aussi donner des exemples de ce qu'elle n'est pas.

La plastique pure n'est ni la plastique purifiée de la conception théosophique et abstraite de Mondrian, ni la plasticité hegelienne de Catherine Malabou, ni la fiction politique comme *Bildung* ou plastique originaire selon Philippe Lacoue-Labarthe¹⁶.

¹³ *Les Philosophies du sens commun*, op. cit. p. 429.

¹⁴ Jacques Derrida, *Marges*, Editions de Minuit, 1972, p. 88, p.99, p.126.

¹⁵ Jacques Derrida, *Fichus*, Galilée, 2002.

¹⁶ Pour plus de développements nous invitons le lecteur intéressé à se reporter au texte : « S'engager dans la plastique pure: le portrait-solution » in *Philosophie de la plastique pure I*,

Car il faut éviter de remplacer le peintre par un écrivain: «Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai (Lettre de Cézanne à Emile Mâle, 13 octobre 1905, Jacques Derrida, in *La Vérité en peinture* 1^{ère} édition, 1978)», «Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai (Lettre de Cézanne à Emile Bernard, 13 octobre 1905, Jacques Derrida, in *La Vérité en peinture* 2^{ème} édition, 1990)».

Le magnifique et assez remarquable lapsus calami de Derrida, jamais mentionné à ma connaissance méritait quelques mots, et c'est plus qu'un lapsus calami, emblématique ou paradigmatique comme une archi-structure de tous les lapsus d'écrivain à l'égard de la peinture. Emile Mâle est un historien de l'art médiéval et notamment du gothique. Emile Bernard est un peintre, ami de Cézanne dont nous possédons la riche correspondance avec Cézanne.

Cette substitution n'est certes pas une Badaliya hospitalière, une substitution à la manière de Louis Massignon sur laquelle Derrida a tant réfléchi.

Il nous faut préciser une dernière chose. Derrida a bien commis un lapsus calami spectaculaire, jamais commenté, jamais remarqué?, et s'il ne l'avait pas mis en exergue de son livre [.il] l'avait placé dans le texte liminaire «Passe-partout» du même livre. Le «passe-partout» est un terme d'encadrement de dessins ou d'estampes sous-verre, il désigne un espace de carton entre le cadre et l'œuvre. C'est peut-être pire. Cela revient peut-être au même.

Emile Mâle plus d'un Abraham. Emile Mâle cet historien de l'art médiéval signale notamment comme en écho anticipé de Derrida un Abraham sculpté pour recueillir les âmes au paradis, ce qui nous fait le «plus d'un Abraham» de Derrida, dans une version plus plastique: les deux élèves de Kafka, dans une nouvelle où le bon élève et le mauvais sont appelés par le maître: «Abraham, l'autre», jusqu'à imaginer pour nous un Abraham sculptural (Abraham est pourtant le destructeur des statues d'idoles sculptées par son père), Derrida imaginant aussi un Abraham, en plus des autres, qui ne serait pas juif, dit-il.

Emile Bernard est donc un peintre, ami de Cézanne dont nous possédons aussi, en plus de la correspondance, les conversations avec Cézanne.

Plus d'un lapsus, plus qu'un lapsus.

Georges Duby parle des «purs artistes» du gothique: Derrida serait-il représenté en Beau Dieu d'Amiens? La statue du Christ au trumeau du portail central de la cathédrale d'Amiens a, sur sa droite, une voussure à la base de laquelle un Abraham hospitalier des morts tient lieu de paradis.

Nous ne croyons pas à l'art religieux, c'est une de nos thèses: il y a une plastophanie, une révélation de plastique pure dans son concept ou dans l'œuvre, à travers toute l'histoire de l'art.

Et mit le mal. On en a beaucoup joué. Le moule mâlique du *Grand Verre* de Duchamp, etc.

Car on ne peut pas écarter l'idée que la théorie de l'âme du *Philèbe* de Platon, par exemple, commentée par Derrida dans «La double séance», qui voit un écrivain se placer dans l'âme pour recueillir, imiter les données des sens comme un livre, et qui serait à son tour imité par la figure du peintre se plaçant derrière lui, d'où un problème de mimésis, de doublure, on ne peut pas éviter d'imaginer que ce «premier» peintre, loin d'être un *zoographos*, ou parce qu'il se tient justement dans le tremblement du *graphein* ambigu quant à la peinture, ne soit en réalité déjà un duchampien installateur conceptuel très lié à l'écrivain. Avec ses performatifs d'objet.

Et mit le mal du signifiant, de la lettre, en lieu et place de ce que nous appelons le plastème ou rapport plastique. Comme quoi tout signifiant parvient bien à destination comme le pensait Lacan mais ici ce serait en quelque sorte pour occulter la peinture, la littérature se destine à la littérature, et révéler de ce fait a contrario une logique anté-signifiante grâce à cette hospitalité d'un autre genre, Badaliya à la manière de Louis Massignon quand même, la peinture est tellement bonne fille¹⁷.

Une série de thèses sur la plastiques pure devrait jeter les bases de la reconstitution future du *Traité du Beau* que nous rêvons d'écrire un jour sur un mode aristotélicien, ce serait notre tombeau d'Aristote, un Aristote aux catacombes comme cette fresque

Université Paris 8, 2007, texte consultable en ligne.

¹⁷ Ou alors notre jeune fille aurait voler la lettre, trop littéraire à ses yeux, intervenant autrement dans les célèbres commentaires de Lacan et de Derrida sur La lettre volée de Poe. La lettre parviendrait toujours à destination, au moins d'écrivain à écrivain. En ceci la peinture ferait dériver la lettre et d'abord ferait commettre le lapsus calami transcendantal à tout écrivain se piquant de peinture. Lapsus de substitution hospitalier.

étonnante qui mériterait à elle seule une analyse entière: fresque située dans la catacombe de la Via Latina et identifiée comme la représentation inattendue d'un Aristote magicien entouré de ses disciples et placé devant le corps nu, étendu et inanimé d'un jeune garçon : Aristote tiendrait une baguette de mage qui oriente les regards du groupe non vers le corps mais, selon un texte antique, vers l'âme de ce corps qu'il aura contribué à faire sortir, puis lui fera réintégrer ce même corps par un mouvement similaire de la baguette¹⁸. Allégorie de la plastique pure? Nous voulons le voir.

On privilégiera le sens obvie de l'expression «la vérité en peinture», la vérité de l'art et de la discipline picturale plutôt que la vérité en effigie ou la vérité vraie.

Il nous faut « nager dans la vérité en peinture » selon le vœu de Cézanne, il nous faudrait plonger dans la vérité en peinture comme dans un bain d'harmonie colorée nous disait-il encore¹⁹.

Mon amie la déconstruction doit supporter tout cela²⁰.

¹⁸ « Sur une peinture de la nouvelle catacombe » Via Latina par Henri Marrou in *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, Année 1969 Volume 113, Numéro 2 p. 250-256.

¹⁹ *Conversations avec Paul Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 134.

²⁰ Comme si la peinture dans une crypte-galerie s'exposait désormais aux yeux de tous, et non comme une lettre volée (la nouvelle d'Edgar Poe commentée par Lacan et Derrida) mais une peinture volée.

ΜΑΡΙΝΑ ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟΥ*

NATURA, HOMO, LITTERAE

**ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΓΙΟΥΡΣΕΝΑΡ ΚΑΙ
ΤΟ ΝΙΚΟ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ**

Η επιλογή του θέματος του άρθρου αυτού στηρίζεται ασφαλώς στη σύγκλιση των συγγραφέων. Η Μαργκερίτ Γιουρσενάρ (1903-1987) αποτελεί κορυφαία προσωπικότητα της γαλλικής λογοτεχνίας του 20^{ου} αιώνα και ο Νίκος Καζαντζάκης (1883-1957) θεωρείται εξέχων εκπρόσωπος της ελληνικής λογοτεχνίας της ίδιας περιόδου. Η γαλλίδα συγγραφέας λαμβάνει το βραβείο «Φεμινά-Βακαρέσκο» (1952) για το ιστορικό μυθιστόρημα *Αδριανού Απομνημονεύματα* (1951) που με την εξιδανίκευση της ζωής του ρωμαίου αυτοκράτορα διερευνά την ορθή διακυβέρνηση του εαυτού και του κόσμου, καθώς και το βραβείο «Φεμινά» (1968) για το «φανταστικό ιστορικό» μυθιστόρημα *Η Αβυσσος* (1968) που περιγράφει την πνευματική και μη περιπλάνηση ενός ανθρώπου προικισμένου με στοιχεία σπουδαίων μορφών της επιστήμης και της σκέψης με φόντο το κλίμα του 16^{ου} αιώνα· το 1970 η Γιουρσενάρ εκλέγεται μέλος της Βελγικής Βασιλικής Ακαδημίας και την ίδια χρονιά λαμβάνει τον τίτλο της «Λεγεώνας της Τιμής»· το 1972 τιμάται με το βραβείο «Πρίγκηπας Πέτρος» στο Μονακό και το 1974 με το «Εθνικό Βραβείο Πολιτισμού» για τις *Ευλαβικές Αναμνήσεις*, πρώτο τόμο της μυθιστορηματικής οικογενειακής τριλογίας της με το γενικό τίτλο *Ο Λαβύρινθος του Κόσμου* το 1977 λαμβάνει το «Μεγάλο Βραβείο» της Γαλλικής Ακαδημίας, προάγγελο της εκλογής της ως πρώτης γυναίκας μέλους της Ακαδημίας τρία χρόνια αργότερα· τέλος, το 1983 λαμβάνει στο Άμστερνταμ τη διάκριση «Ερασμος». Ο έλληνας συγγραφέας τιμάται το 1956 στη Βιέννη με το «Διεθνές Βραβείο Ειρήνης» και προτείνεται τρεις φορές για το βραβείο «Νόμπελ» Λογοτεχνίας· ωστόσο, παρά τις προσπάθειες των Ελλήνων και ξένων υποστηρικτών του, η εχθρική ατμόσφαιρα στο εσωτερικό της χώρας λόγω των ανυπόστατων μομφών για αθεϊστική αντίληψη και κομμουνιστική δράση, υπονομεύει την υποψηφιότητά του για το βραβείο και αφήνει ερμητικά κλειστές τις πόρτες της Ακαδημίας Αθηνών... Το «Πάνθεον» αγκαλιάζει, όμως, και τους δύο για την οικουμενική προσφορά τους στα γράμματα. Κοσμοπολίτες στη ζωή, εφόσον η Γιουρσενάρ καταλήγει στη νήσο Μάουντ-Ντέζερτ των Η.Π.Α. και ο Καζαντζάκης στη γαλλική Αντίμπ, δε γνωρίζουν σύνορα και στη λογοτεχνική τους δημιουργία. Το έργο και των δύο εκτείνεται σε όλα τα είδη· πέραν της πεζογραφίας, στην οποία κυρίως διακρίθηκαν, επιτυχημένη τροχιά διαγράφουν και στην ποίηση, στο θέατρο, στο δοκίμιο και στη μετάφραση. Ο τρόπος έκφρασης και η ουσία του λόγου, είναι τελικά που προσεγγίζουν έντονα τους συγγραφείς μας. Παρά τις τυχόν διαφορετικές θεωρήσεις που δεν υποτιμούμε, η πένα τους διερμηνεύει επιταγές ηθικές και η φιλοσοφική γραφή τους κατατάσσει στους λεγόμενους συγγραφείς-διανοητές. Δυτικές και ανατολικές θρησκείες, με έμφαση στο βουδισμό, αρχαία και σύγχρονη φιλοσοφία, κλασική γραμματεία και νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία, συναποτελούν γενικά τις βασικότερες επιδράσεις στη γραφή τους.

Τη γραφή αυτή στιγματίζει η χρήση της εικόνας που διασφαλίζει, όχι την πράξη, αλλά το λόγο. Ο εικονοπλαστικός λόγος σημαίνει, δηλαδή, τη σκέψη τους. Κι η σκέψη της Γιουρσενάρ και του Καζαντζάκη επικεντρώνεται στην αναζήτηση της αρμονίας μέσα από την ένωση με το Ένα στον έλληνα λογοτέχνη, μέσα από την ένωση με το Όλο στη γαλλίδα λογοτέχνη. Στο άρθρο, αυτό, λοιπόν, θέτουμε ως αρχικό στόχο την περιγραφή της εικόνας της φύσης και της σχέσης του ανθρώπου μαζί της, και ως βαθύτερο στόχο την κατάδειξη της αποκαλυπτικής για την κοσμοθεωρία των συγγραφέων λειτουργίας των δεσμών μεταξύ *natura* και *homo*.

Αν ο Σαρτρ ορίζει τη συγκίνηση σαν «την ξαφνική κάθοδο της συνείδησης στο μαγικό»¹, είναι γνωστό ότι η φύση, χώρος μαγικός, εμπνέει έντονες συγκινήσεις στη ζωή και στην τέχνη. Στον Αριστοτέλη, πρόκειται για την «πηγή απ' όπου απορρέει η γνώση του όντος»² κι ο Καντ διερωτάται αν η αντίληψή μας για τη φύση είναι αυτόνομη ή απορρέει από τις πηγές της ίδιας μας της σκέψης³. Σύμφωνα με τους φυσικούς φιλοσόφους του γερμανικού ρομαντισμού, η φιλοσοφία της φύσης συνιστά μια κοσμολογική, κοσμογονική και εσχατολογική *Weltanschauung* που αποσκοπεί στην εκ νέου εύρεση της πρωταρχικής ενότητας⁴. Έτσι, η σκέψη περί φύσης εγγράφεται με την πάροδο του χρόνου σε μια γενική θεωρία του όντος που η φαινομενολογία του 20^{ου} αιώνα μελετά, αξιολογεί και τελικά υπερβαίνει. Κατά τον Χούσσερλ, η φύση αποκαλύπτεται σε μια σειρά υποκειμενικών φαινομένων, τα οποία παρά τη μεταβλητότητα και την ποικιλομορφία τους αναγγέλλουν ένα πράγμα σταθερό και αντικειμενικό⁵. Το πράγμα του Χούσσερλ λειτουργεί για τον Ντελέζ⁶ σαν στιγμή μετάβασης στην τάξη. Για το λόγο αυτό ακριβώς ο Πυθαγόρας ονομάζει κόσμο την ολότητα των πραγμάτων' είναι η τάξη του σύμπαντος που καθορίζει την αντίληψη του έλληνα φιλοσόφου⁷. Λόγω της τάξης τούτης ο άνθρωπος τείνει πάντα να προσεγγίζει την έννοια της φύσης στην έννοια του θείου, τόσο σε επίπεδο θρησκευτικής πρακτικής, όσο και σε επίπεδο καθημερινής παρατήρησης και καλλιτεχνικής συνειδητοποίησης.

Η Μαργκερίτ Γιουρσενάρ σημειώνει σχετικά με τα Χριστούγεννα : «είναι η γιορτή των ζώων... Προτού η Εκκλησία ορίσει αυτήν την ημερομηνία για τη γέννηση του Χριστού, ήταν ήδη, στους αρχαίους χρόνους, η γιορτή του Ήλιου»⁸ κι ο Νίκος Καζαντζάκης συνεχίζει: «[τα φυτά και τα ζώα] είναι σταθμοί όπου μια στιγμή

¹ Jean-Paul Sartre, *Η θεωρία των συγκινήσεων*, Παρίσι, Hermann, 1939, σ. 62.

² Αριστοτέλης, *Μεταφυσικά, βιβλίο IV, τ. 1*, γαλλική μτφρ. J. Tricot, Παρίσι, Vrin, 1974, σ. 254-258.

³ Δεζ : Emmanuel Kant, *Κριτική του καθαρού λόγου*, Παρίσι, PUF, 1963.

⁴ Antoine Faivre, « Η φιλοσοφία της φύσης στο γερμανικό ρομαντισμό », *Ιστορία της Φιλοσοφίας III, τ. 1. Ο 19^{ος} αιώνας, ο 20^{ος} αιώνας*, υπό τη διεύθυνση του Yvon Belaval, Παρίσι, Gallimard, 1974, σ. 21.

⁵ Emmanuel Lévinas, *Η θεωρία της διαίσθησης στη φαινομενολογία του Χούσσερλ*, Παρίσι, Vrin, 2001, σ. 23-24.

⁶ Gilles Deleuze, *Λογική του νοήματος*, Παρίσι, Minuit, 1969, σ. 322-324.

⁴ Frank Burbage (επιμ.), *Η Φύση*, Παρίσι, Flammarion, 1998, σ. 214.

⁸ Marguerite Yourcenar, *Η σμίλη του χρόνου, Essais et Mémoires*, (Πρόλογος του εκδότη), Παρίσι, Gallimard, 1991, σ. 360.

⁹ Νίκος Μηνναδάκης, «Μια άγνωστη φίλια του Νίκου Καζαντζάκη (Ανέκδοτη αλληλογραφία)», *Νέα Εστία*, τχ. 1045, τ. 89, Αθήνα, Ιαν.-Ιούν. 1971, σ. 81.

¹⁰ Marguerite Yourcenar, *Πορτραίτο μιας φωνής. Εικοσιπενήναι Συνεντεύξεις (1952-1987)*, επιμ. Maurice Delcroix, Παρίσι, Gallimard, 2002, σ. 173.

¹¹ Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Αθήνα, Εκδ. Καζαντζάκη, 2000 (1^η εκδ. : 1961), σ. 233.

¹² *Το ίδιο*, σ. 43.

στρατοπέδεψε ο θεός μας»⁹. Η σύνδεση φύσης και θείου – από τις πρωτόγονες κοινωνίες του Λεβί-Στρος – μαρτυρά τη σπουδαιότητα που ο άνθρωπος απέδιδε πάντα στο φυσικό περιβάλλον. Γράφει η Γιουρσενάρ : «ένα λουλούδι αρκεί την άνοιξη για να ζητήσουμε συγχώρεση από το Θεό»¹⁰, «- Είπα στη μυγδαλιά : “Αδερφή, μίλησέ μου για το Θεό.” Κι η μυγδαλιά άνθισε»¹¹, τραγουδά κι ο Καζαντζάκης το χái-κάι του φίλου του Σικελιανού.

Έντονη είναι η ύπαρξη του φυτικού και του ζωικού κόσμου παράλληλα με την παρουσία του ανθρώπου στους συγγραφείς μας, με βασική ωστόσο διαφοροποίηση στην αντίληψή τους για το ρόλο που διαδραματίζει το ανθρώπινο στοιχείο στην επαφή του με το φυσικό κόσμο.

Η Γιουρσενάρ θεωρεί ότι, αν η φύση ομορφαίνει το ανθρώπινο έργο, ο άνθρωπος καταστρέφει τη φυσική δημιουργία, ενώ στον Καζαντζάκη οι εικόνες της φύσης συνδέονται θετικά με την ανθρώπινη παρουσία. «Θυμούμαι τις ολοπρώτες μου γνωριμιές με τη θάλασσα, με τη φωτιά, με τη γυναίκα και με τις μυρωδιές του κόσμου»¹², γράφει περιλαμβάνοντας στην ίδια φράση φυσικά στοιχεία και ανθρώπινη ύπαρξη ενσαρκωμένη στη μορφή της γυναίκας. Στο θρυλικό μυθιστόρημα των αντιθέσεων μεταξύ διάνοιας και ενστίκτου *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* ο συγγραφέας αφηγείται : «ο ήλιος δεν είχε ακόμα ξεμυτίσει από το βουνό, έπαιζαν τα χρώματα στο ουρανοθάλασσο, πέρα μέσα στις ελιές ξυπνούσαν και πουρπούρίζαν τα μικρά κελαηδοπούλια. Πήγαινα γιαλό γιαλό ν'αποχαιρετήσω το έρημο ετούτο ακρογιάλι, να το σημαδέψω στο νου μου και να το πάρω μαζί μου»¹³. Στον έλληνα λογοτέχνη η φυσική εικόνα προϋποθέτει τον άνθρωπο και ταυτόχρονα η ανθρώπινη παρουσία αποτελεί βασικό μέρος της εικόνας. Ο άνθρωπος μάλιστα δεν είναι απλός παρατηρητής του μαγευτικού θεάματος της φύσης, αλλά λειτουργεί σαν πολεμιστής που παλεύει με τις φυσικές δυνάμεις αναγκάζοντάς τες «να ζευτούν σε σκοπόν ανώτερό τους»¹⁴, όπως ο κρητικός τονίζει στην *Ασκητική*, το φιλοσοφικο-πολιτικό δοκίμιο που εισάγει με τον μετα-κομμουνισμό την οντολογική και ιστορική κατηγορία του *μετά* στη νεοελληνική σκέψη. Όπως στην ιστορία, έτσι και στη φύση ο Καζαντζάκης διαβλέπει «μια δύναμη» που «κατηφορίζει και θέλει να σκορπίσει, ν'ακινήτησει» και μια αντίρροπη «δύναμη που ανηφορίζει και ζητάει ελευτερία»¹⁵. Το πρώτιστο ιδανικό του ίδιου. Κατά την αναζήτηση του Αόρατου, που σημαίνει τη συνάντηση με το Θεό του, νιώθει «ένα[ν] άνεμο ερωτικό [να] φυσάει απάνω στη Γης, ένα[ν] ίλιγγο [να] κυριεύει όλα τα ζωντανά και [να] σμίγουν στη θάλασσα, στις σπηλιές, στον αγέρα, κάτω από το χόμα, μεταγγίζοντας από κορμί σε κορμί μια μεγάλη ακατανόητη αγγελία»¹⁶. Η *Ασκητική* εμπνέει θαυμασμό στη Γιουρσενάρ για τη γραφή της, αλλά της προκαλεί και δυσαρέσκεια για τον «πανβιταλισμό»¹⁷ που διαγιγνώσκει στον έλληνα συγγραφέα. Μέσα από τον πανβιταλισμό αυτό, ο Καζαντζάκης ζωγραφίζει, ουσιαστικά, την εικόνα του ανθρώπου-συνεργάτη της φύσης, ενώ η Γιουρσενάρ παρουσιάζει την εικόνα του ανθρώπου-εξολοθρευτή της φύσης. Η αντίληψή της παραπέμπει στη διατύπωση του Σοπενάουερ : «Πόσο η φύση έχει αίσθηση της ομορφιάς! Με την προϋπόθεση βέβαια ότι ο άνθρωπος δεν πέρασε

¹³ Νίκος Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, Αθήνα, Εκδ. Καζαντζάκη, 2008 (1^η εκδ.: 1946), σ. 297.

¹⁴ Νίκος Καζαντζάκης, *Ασκητική. Salvatores Dei*, Αθήνα, Εκδ. Καζαντζάκη, 2006 (1^η δημ.: περ. *Αναγέννηση*, 1927), σ. 88.

¹⁵ *Το ίδιο*, σ. 87.

¹⁶ *Το ίδιο*, σ. 51.

¹⁷ Ανέκδοτη επιστολή της Marguerite Yourcenar στον Aziz Izzet, 28 -03-1961, *Fonds Yourcenar* (Harvard University).

αφήνοντας το βαρύ του στίγμα, η φύση κοσμεί [την παραμικρή γωνιά της γης] με μεγάλη καλαισθησία»¹⁸. Στη σκέψη της Γιουρσενάρ η ανθρώπινη παρέμβαση απειλεί το φυτικό και ζωικό κόσμο, μεταβάλλει αρνητικά τα τοπία και διαταράσσει τη φυσική τάξη γενικά. «Το αρπακτικό-βασιλιάς, το ζώο-υλοτόμος, ο δολοφόνος των δέντρων [...] ο άνθρωπος-λύκος, ο άνθρωπος-αλεπού, ο άνθρωπος-κάστορας»¹⁹, επισημαίνει αυστηρά στα *Αρχαία του Βορρά*, δεύτερο τόμο του οικογενειακού της τριπτύχου. Κατά συνέπεια, στη γνωστή πεσιμιστική αντίληψη της γαλλίδας συγγραφέως ο σύγχρονος άνθρωπος έχει πάψει να είναι *Homo sapiens* και έχει μεταλλαχθεί σε *Homo exterminator* που στο όνομα της επιστήμης και της τεχνικής καταστρέφει το περιβάλλον, ενώ στην απρόσμενα οπτιμιστική θέαση του έλληνα λογοτέχνη ο άνθρωπος είναι αχώριστος σύντροφος της φύσης. Γιατί το ενωτικό νήμα ανάμεσα στον άνθρωπο, στα ζώα και στα φυτά είναι η συνύπαρξή τους στο Σύμπαν ως ζωντανά πλάσματα. Στην *Αβυσσο*, μυθιστόρημα-ποταμό, η ακαδημαϊκός αναφέρεται στην ύπαρξη μιας «*anima mundi*»²⁰ που έχει συναίσθηση και συνείδηση και στην οποία μετέχει κάθε έκφανση της δημιουργίας. Στην οδό αυτή ο Ναθαναήλ, πρόσωπο που συμβολίζει την απλότητα, «δε νιώθει, όπως τόσος κόσμος, άνθρωπος σε αντίθεση με τα ζώα και τα δέντρα (αλλά) περισσότερο αδελφός των μεν και μακρινός εξάδελφος των δε»²¹. Την ίδια θεώρηση ακριβώς εκφράζει και το ακόλουθο καζαντζακικό παράθεμα από την *Αναφορά στον Γκρέκο*, το μεταθανάτιο προσωπικό και οικογενειακό αφήγημα του συγγραφέα, όπου μνήμη και φαντασία συμπορεύονται, όταν ο ετοιμοθάνατος παππούς συμβουλεύει τα παιδιά του ως εξής: «Έχετε το νου σας στα ζωντανά, στα βόδια, στα πρόβατα, στα γαϊδούρια μη θαρρείτε, έχουν ψυχή κι αυτά, άνθρωποι είναι κι αυτά, μόνο που φορούν προβιές και δεν μπορούν να μιλήσουν· άνθρωποι παλαικοί 'ναι, δίνετε τους να τρώνε. Έχετε το νου σας και στα λιόδεντρα και στ' αμπέλια, να τα κοπρίζετε, να τα ποτίζετε, να τα κλαδεύετε· παλαικοί άνθρωποι είναι κι αυτά, μα πολλά παλαικοί, και δε θυμούνται»²². Σε αντίθεση, λοιπόν, με την ιεράρχηση του αρχαίου κόσμου, σύμφωνα με την οποία η πυραμίδα ξεκινά από τους θεούς, συνεχίζεται στους ανθρώπους, έπειτα στα ζώα, μετά στα φυτά και τέλος στα ορυκτά, αλλά και με την καρτεσιανή αντίληψη της διάκρισης ανθρώπων και ζώων, οι συγγραφείς μας συμπαρατάσσουν όλα τα πλάσματα αγκαλιάζοντάς τα με την ίδια αγάπη.

Να τονίσουμε εδώ ότι ο ζωικός κόσμος, εκτός από τη «θαυμάσια συνάντηση με τη φύση»²³ που δηλώνει, στη Γιουρσενάρ ανυψώνεται και σε ένα πολύπλοκο σημεινόμενο και παρουσιάζεται «σαν αισθητικό ή μυθολογικό σύμβολο, σε ένα πνεύμα αναλογίας με τον ανθρώπινο»²⁴. Τα ζώα εμφανίζουν, δηλαδή, συχνά, χαρακτηριστικά που εκφράζουν ρητά ή υπόρητα ανθρώπινες διαθέσεις ή ζητήματα της ανθρώπινης κατάστασης. Κυρίως, όμως, είναι η συμβολική απεικόνιση των φυσικών στοιχείων που καθρεφτίζει την κοσμοθεωρία των συγγραφέων μας.

Ο διαχωρισμός της ύλης σε τέσσερα στοιχεία (νερό, φωτιά, γη, αέρας), οδηγεί τον Μπασλάρ στην άποψη ότι η σχέση μας με το υλικό σύμπαν αντιστοιχεί σε αυτήν την τετραμερή σύλληψη του κόσμου. Επιπλέον, για αυτόν η λογοτεχνική εικόνα έχει τη διττή λειτουργία «να σημαίνει αλλιώς και να μας κάνει να ονειρευόμαστε διαφορετικά»²⁵.

¹⁸ Arthur Schopenhauer, *Ο Κόσμος ως Βούληση και ως Παράσταση*, γαλλική μτφρ. A. Burdeau, επιμ. R. Roos, Παρίσι, PUF, 2003, σ. 1136.

¹⁹ Marguerite Yourcenar, *Αρχαία του Βορρά, Ο Λαβύρινθος του κόσμου, τ. 2., Essais et Mémoires*, σ. 957.

²⁰ Marguerite Yourcenar, *Η Αβυσσος, Œuvres Romanesques*, (Πρόλογος της συγγραφέως), Παρίσι, Gallimard, 1982, σ. 728.

²¹ Marguerite Yourcenar, *Ένας σκοτεινός άνθρωπος, Œuvres Romanesques*, σ. 1035.

²² Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, σ. 66.

²³ Marguerite Yourcenar, *Τι; Η Αιωνιότητα, Ο Λαβύρινθος του κόσμου, τ. 3, Essais et Mémoires*, σ. 1223.

²⁴ Lucile Desblache, « Η Μαργκερίτ Γιουρσενάρ και ο ζωικός κόσμος. Ηθική και αισθητική της ετερότητας », *Bulletin SIEY*, τχ. 18, Tours, Δεκ. 1997, σ. 145.

²⁵ Gaston Bachelard, *Ο αέρας και τα όνειρα. Δοκίμιο πάνω στη φαντασία της κίνησης*, Παρίσι, José

Κατά την αναζήτηση αυτής της «καινούργιας ονειρικότητας»²⁶, θα πρέπει ο οίστρος να ανακαλύψει «ένα υλικό στοιχείο που να του δώσει τη δική του ουσία»²⁷ ακολουθώντας το «νόμο των τεσσάρων στοιχείων»²⁸ που ο επιστημολόγος διαβλέπει στο ανθρώπινο φαντασιακό. Έτσι, «χάρη στο φαντασιακό»²⁹ – και στην αρχετυπική ανάλυσή του από την ψυχανάλυση του Γιουνγκ που προσφέρει ερείσματα στο γάλλο φιλόσοφο – καθίσταται εφικτή η εμπειρία κι η εμπειρία αυτή βιώνεται με τις αισθήσεις.

Ο Καζαντζάκης, μάλιστα, επιμένει ιδιαίτερα στις αισθήσεις για την ερμηνεία του κόσμου. «Τα σύνεργά μου : όραση, ακοή, γέψη, όσφρηση, αφή, μυαλό»³⁰, υπογραμμίζει.. Μεταξύ των τεσσάρων «αθάνατων στοιχείων»³¹, είναι το νερό που κατακλύζει το σύμπαν των υλικών αισθήσεων της Γιουρσενάρ. Το *aqua permanens*, πηγή γένεσης της ανθρωπότητας, κυλάει παντού στο έργο της και το έργο της γράφεται *Σαν το νερό που κυλάει*³². Το γιουρσεναρικό έργο, σαν άλλος «μύστης», αντικατοπτρίζει τη μύηση στο υγρό στοιχείο που κρίνεται πραγματικά ζωτικής σημασίας³³. Αποτελεί τόπο στοχασμού για το εγώ, διαλυμένο στο Όλο του βουδισμού, καθοριστική επιρροή στη γαλλίδα συγγραφέα τόπο σκέψης προσώπων της τριλογίας για το αναπότρεπτο γεγονός του θανάτου τόπο ύστατης σύνδεσης με τη ζωή όταν ο ήρωας της *Αβύσσου* πίνει νερό σαν τελευταία πράξη πριν από την αυτοκτονία του τόπο ερωτικής συνάντησης, όντας φυσικός διάκοσμος στη γνωριμία του Αδριανού με τον Αντίνοο που στιγματίζει το βίο του αυτοκράτορα γενικότερα, το νερό διασχίζει κάθε ανθρώπινη εκδήλωση και παραπέμπει σε προσωπικές εντάσεις και κοινωνικές ταραχές. Υπό τη σκέπη της αληθιμότητας, επίσης, που γνωρίζει σε βάθος η συγγραφέας της *Αβύσσου* – πρωτότυπος τίτλος της οποίας είναι η αλχημική ένωση *L'Œuvre au Noir* – το υδάτινο στοιχείο είναι και ανθρωπόμορφο, όπως στην περίπτωση των Νυμφών στη φανταστική ατμόσφαιρα των εμπνευσμένων από την κρουαζιέρα της στο Αιγαίο *Διηγημάτων της Ανατολής*. Στον Καζαντζάκη, είναι ο ποταμός Γιανγκ-Τσε στην Κίνα, αρχικός τίτλος της τραγωδίας *Βούδας*, που προσλαμβάνει ανθρωπομορφικές διαστάσεις στη φαντασία του ενσαρκώνοντας το Καλό και το Κακό σε ηρεμία ο ποταμός ζωοδοτεί το καθετί, αλλά σε ξεχειλίσμα νεκρώνει τα πάντα. Αντίθετα, ο Νείλος, ως ο «ιερός» ποταμός της Αιγύπτου, πάντοτε συνδέεται με το Καλό· είναι ο ποταμός που μονάχα ευεργετεί με το θάνατο νερό που προσφέρει στις όχθες του κτίζει ο Οδυσσεύς το κάστρο «του Θεού» στην *Οδύσσεια*, το έπος του σύγχρονου ανθρώπου με τους 33.333 στίχους, το «Έργο» ζωής του συγγραφέα³⁴. Το νερό, όμως, όχι μόνο προικίζεται με ανθρώπινα χαρακτηριστικά, αλλά επίσης προικίζει με δικά του χαρακτηριστικά τα ανθρώπινα όντα. Έτσι, η γιουρσεναρική Σοφί, ηρωίδα της *Χαριστικής βολής* εμφανίζεται σαν «πηγή του αλμυρού νερού της θάλασσας»³⁵, ενώ αντίστροφα ο αφηγητής στο *Ζορμπά* βλέπει τη θάλασσα σαν πηγή αναζωογόνησης του ανθρώπου. «Εσκυσα, γέμισα τη φούχτα μου θάλασσα. Δροσέρεψα»³⁶, λέει. Στη δροσιά και στη «φρεσκάδα»³⁷ ακριβώς εδράζεται το γεγονός ότι η υλική φαντασία βρίσκει στο νερό «την κατεξοχήν καθαρή ύλη»³⁸. Ωστόσο, τούτο το

Corti, 2004, σ. 324.

²⁶ *Το ίδιο*

²⁷ Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα. Δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης*, Παρίσι, José Corti, 2005, σ. 10.

²⁸ *Το ίδιο*

²⁹ Gaston Bachelard, *όπ. αν. σ. 5-6*.

³⁰ Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, σ. 17.

³¹ *Το ίδιο*, σ. 249... «τ' αθάνατα στοιχεία».

³² Αναφερόμαστε στον τίτλο του έργου *Comme l'eau qui coule*.

³³ Να θυμίσουμε ότι το νερό συνιστά την πηγή έμπνευσης πολλών τίτλων σε έργα της Yourcenar. Επιπροσθέτως, απαρχή όλων των έργων της αποτελεί το προσχέδιο ενός εκτενούς μυθιστορήματος, του οποίου ο τίτλος *Remous* παραπέμπει στο υδάτινο στοιχείο.

³⁴ Δες : Νίκος Καζαντζάκης, *Οδύσσεια, Ο'*, Αθήνα, Εκδ. Ε. Καζαντζάκη, 1957.

³⁵ Marguerite Yourcenar, *Χαριστική βολή, Œuvres Romanesques*, σ. 134.

³⁶ Νίκος Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σ. 75.

³⁷ Gilbert Durand, *Οι ανθρωπολογικές δομές του Φαντασιακού*, Παρίσι, Dunod, 1992, σ. 194.

³⁸ Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, σ. 153.

διφορούμενο στοιχείο ενέχει και «μια βίαιη πλευρά»³⁹. Έτσι, αν το νερό προσδιορίζεται ως «λαμπερό» και συγχρόνως «τρομακτικό»⁴⁰ στη Γιουρσενάρ, διακρίνεται επίσης από τη διπλή υπόσταση ηρεμίας και αναταραχής στον Καζαντζάκη. Γράφει, λοιπόν, στο *Ζορμπά*, το έργο στο οποίο η παρουσία του νερού είναι κυριότατα αντιληπτή, ότι η θάλασσα ήταν ήσυχη και τρυφερή, αλλά εξελίχθηκε σε «φουρτούνα δυνατή»⁴¹ προκαλώντας φόβο. Στον κρητικό συγγραφέα, όμως, η θάλασσα, ο έτερος πόλος της γης στα αντιθετικά ζεύγη που χαρακτηρίζουν τη σκέψη του, αντιστοιχεί κυρίως στην ψυχή, ενώνοντας έτσι το εσωτερικό με το κοσμικό στοιχείο και δημιουργώντας το αρμονικό Ένα. Ο ίδιος επισημαίνει, άλλωστε, ότι επιθυμούσε να σμίξει «την κάθε ανθρώπινη στάλα με το μεγάλο ωκεανό»⁴².

Αυτή η εικόνα της θάλασσας παρουσιάζεται και στην *Αναφορά στον Γκρέκο*. Ο συγγραφέας αφηγείται ένα όνειρο, στο οποίο η καρδιά του, με τη μορφή βάρκας, ταξιδεύει προς την αλήθεια μέσα στο απέραντο πέλαγος⁴³. Επρόκειτο για την περίοδο που ο Καζαντζάκης αναζητούσε το νόημα της ζωής στη φιλοσοφία του Νίτσε με τις θεωρήσεις για τον *Υπεράνθρωπο*, τη *Θέληση της δύναμης* και το *Θάνατο του Θεού* που τον επηρέασαν έντονα, αλλά όχι καθολικά και παντοτινά. Το όνειρο αυτό υποδηλώνει, λοιπόν, τη στιγμή που ο συγγραφέας απομακρύνεται από το νιτσεικό μηδενισμό και οδεύει, σαν «βάρκα αυτόφωτη», προς την προσωπική ηρωική αισιοδοξία που σφραγίζει τη ζωή και το έργο του. Έτσι, σε μια καίρια στιγμή για τη σκέψη του, το νερό λειτουργεί σαν πλαίσιο που ενεργοποιεί τη ρήξη ανάμεσα σε δύο κόσμους, τον οικείο του στοχασμό και τη νιτσεική φιλοσοφία. Στο *Λαβύρινθο του Κόσμου*, και συγκεκριμένα στον τρίτο ανολοκλήρωτο λόγω θανάτου τόμο με τίτλο το στίχο του Ρεμπώ *Τι; Η Αιωνιότητα*, το νερό πλαισιώνει μια διαφορετικά καίρια στιγμή ρήξης και ένωσης ταυτόχρονα. Σε μια παραλία, λοιπόν, η Γιουρσενάρ που δε γνώρισε ποτέ τη νεκρή λίγο μετά τον τοκετό μητέρα της, καθιστά στα παιδικά της μάτια κατ' επιλογήν μητέρα τη Ζαν, οικογενειακή φίλη και ιδεώδη μορφή γυναίκας στην τριλογία. Η μητέρα και η θάλασσα συμπαρατάσσονται λεξικολογικά και ψυχαναλυτικά με την παραλληλία της μορφής της Ζαν σαν ονειρικής μητέρα και της εικόνας της θάλασσας σαν στοιχείου θηλυκότητας⁴⁴. Στη Γιουρσενάρ, το νερό συνιστά και τόπο μετασχηματισμού. Στο *Αδριανού Απομνημονεύματα* ο νεαρός εραστής του αυτοκράτορα Αντίνοος αυτοκτονεί σε ένα ποτάμι, επιλέγοντας το νερό σαν τόπο μετάβασης στο θάνατο. Το υγρό στοιχείο, όμως, αποτελεί, πρωτίστως, τόπο επανεμφάνισης και επιστροφής καθρεπτίζοντας στη ροή του το κοσμικό γίνεσθαι της προσωκρατικής φιλοσοφίας που έθρεψε σε σημαντικό βαθμό τη γιουρσεναρική σκέψη. Αν η συγγραφέας πιστεύει ότι «όλα αλλάζουν ασταμάτητα εντός μας και έξω από μας»⁴⁵, έτσι και ο αλχημιστής, ιατρός και φιλόσοφος Ζήνων, πρωταγωνιστής της *Αβύσσου*, βλέπει ότι «τα πάντα μεταβάλλονται και [το ίδιο κι η] μορφή του κόσμου»⁴⁶. Όλα αλλάζουν και «τίποτε δεν τελειώνει σε έναν κόσμο όπου τα πάντα κινούνται»⁴⁷, υπογραμμίζει η ακαδημαϊκός θυμίζοντάς μας ρήσεις του Ηρακλείτου. Σε τούτο τον κόσμο, όπου τίποτε δε μένει ακίνητο και αμετάβλητο, «το νερό που παίρνει και χάνει όλες τις μορφές»⁴⁸ καθίσταται εδώ σύμβολο της ασαφούς χωροχρονικότητας και της ματαιότητας των ανθρώπινων δεδομένων.

³⁹ Το ίδιο., σ. 180-208.

⁴⁰ Marguerite Yourcenar, *Ευλαβικές Αναμνήσεις, Ο Λαβύρινθος του κόσμου, τ. 1., Essais et Mémoires*, σ. 879.

⁴¹ Νίκος Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σ. 30.

⁴² Το ίδιο, σ. 131.

⁴³ Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, σ. 328.

⁴⁴ Cf. τους στίχους του A. Rimbaud : « Elle est retrouvée ! / Quoi ? L'Éternité / C'est la mer mêlée / Au soleil », Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Paris, Gallimard, 1972, σ. 79. Να θυμίσουμε τον ηχητικό συνδυασμό των λέξεων «μητέρα» (*la mère*) και «θάλασσα» (*la mer*) στη γαλλική γλώσσα.

⁴⁵ Marguerite Yourcenar, *Με Ανοιχτά τα Μάτια*, Παρίσι, Le Centurion, 1980, σ. 296.

⁴⁶ Marguerite Yourcenar, *Η Αβύσσο*, *όπ. αν.*, σ. 583.

⁴⁷ Marguerite Yourcenar, *Ευλαβικές Αναμνήσεις, όπ. αν.*, σ. 799.

⁴⁸ Marguerite Yourcenar, *Ο οβολός του ονείρου, Œuvres Romanesques*, σ. 272.

Ενώ στη Γιουρσενάρ το κυρίαρχο φυσικό στοιχείο είναι το νερό, με όλες του τις συνδηλώσεις θηλυκότητας, στον Καζαντζάκη είναι η φωτιά, με όλες της τις συνδηλώσεις αρρενωπότητας.

Η φωτιά προσδιορίζει το γίγνεσθαι και τη μεταμόρφωση παραπέμποντας στον έλληνα συγγραφέα στην περίφημη *Ζωτική ορμή* της φιλοσοφίας του Μπερζόν. Για τον Καζαντζάκη, είναι εκείνη που βρίσκεται στην απαρχή και στον προορισμό της δημιουργίας. «Στην αρχή, όπως κηρύχνουν οι ψυχές οι καταπλακωμένες από τα ξίγκια και τα κρέατα, δεν ήταν ο Λόγος μήτε η Πράξη μήτε το χέρι του Δημιουργού γεμάτο ζωοδόχα λάσπη στην αρχή ήταν η Φωτιά». Και στο τέλος δεν είναι ο Παράδεισος μήτε η Κόλαση στο τέλος είναι η Φωτιά⁴⁹. «Υδωρ της ζωής, είναι το νερό της φωτιάς»⁵⁰, θα πει ο Μπασλάρ. Αναμφίβολα η φωτιά κατέχει όψη διπλή, θετική και αρνητική, κι έτσι διττά εμφανίζεται στο λογοτεχνικό έργο. Το στοιχείο αυτό διαθέτει λοιπόν μια πλευρά καταστροφική υποδηλώνοντας τον καθ' ολοκληρίαν εξαγνισμό και μια πλευρά δημιουργική υποδηλώνοντας την εκ του μηδενός αναγέννηση. Στην καζαντζακική *Οδύσσεια* φλόγες «κατατρώνε» τα Σδόδομα, τα Γόμορρα και την Πομπήια για να «καθαριστεί» ο κόσμος, ενώ στη γιουρσεναρική *Άβυσσο* ο ήρωας συλλογιέται τη φωτιά που «καταβροχθίζει» και ταυτόχρονα «αθώνει» την κριτική σκέψη στον κόσμο. Η φωτιά ενέχει το Καλό και το Κακό και λόγω αυτής της δισημαντής φύσης της προσλαμβάνει ιδιαίτερο *status* μεταξύ ζωής και θανάτου. Στην ηρωίδα της *Χαριστικής βολής* της Γιουρσενάρ εκδηλώνονται αυτές ακριβώς οι πτυχές του στοιχείου της φωτιάς. Το πνεύμα του Αγαθού, εικόνα της ζωής, παρουσιάζεται όταν η Σοφί «στεγνώνει μπροστά στη φωτιά», ενώ το πνεύμα του Κακού, εικόνα του θανάτου, εμφανίζεται όταν την περιβάλλει επικίνδυνα «μια ανεξήγητη φλόγα»⁵¹.

Η φωτιά προσεγγίζει το σύμπαν, αλλά και την ανθρώπινη ψυχή. Ο συμβολισμός της εκτείνεται, λοιπόν, «από την εξωτερική στην εσωτερική εμπειρία και αντίστροφα»⁵² σε ένα πλαίσιο συμφιλίωσης του κοσμολογικού και του ανθρώπινου χώρου. Με σκοπό την αρμονία, τις εικόνες της φωτιάς σηματοδοτεί το φως. Ο ήλιος, *πυρ το αείζων* για τον Ηράκλειτο, είναι το σύμβολο της Ιδέας του Αγαθού στον Πλάτωνα και στους στωικούς. Αν στην ινδική και στην κινεζική φιλοσοφία η φωτιά συνδέεται με τα αστέρια, ο Πλάτων θεωρεί ότι το θείο γένος των άστρων δημιουργήθηκε από μια φλόγα⁵³ τηρουμένων των αναλογιών, το ίδιο ισχύει και για το ανθρώπινο γένος στο καζαντζακικό όραμα, εφόσον «μια Φλόγα είναι η ψυχή του ανθρώπου»⁵⁴. Με αυτήν την οπτική γωνία, η έννοια της φλόγας οδηγεί σημειωτικά τη σκέψη μας στην έννοια του κατακόρυφου καθίσταται, δηλαδή, *σημείο* ανόδου. «Η φλόγα είναι μια γενναία και εύθραυστη κατακόρυφος»⁵⁵, υπογραμμίζει ο Μπασλάρ ακριβώς σαν τη πορεία ζωής που διατρανώνει το έργο του κρητικού.

Η κατεύθυνση προς τα άνω συνδέει τη φωτιά και με την έννοια του ιερού. Η *Βίβλος* παρουσιάζει την εικόνα του Θεού σαν «φωτιά που καίει» τα Ευαγγέλια διηγούνται ότι το Άγιο Πνεύμα κατήλθε με τη μορφή πύρινων γλωσσών στην κεφαλή των Αποστόλων και μια φλόγα καίει γύρω από το θρόνο της *Αποκάλυψης* «στους επτά πυρσούς του Θεού». «— Ζωγραφίζουν το Άγιο Πνεύμα να κατεβαίνει στις κεφαλές των Αποστόλων σαν περιστέρι· δεν ντρέπονται; Όχι, δεν είναι το Άγιο Πνεύμα περιστέρι, είναι φωτιά...»⁵⁶, κραυγάζει ο Καζαντζάκης. Γιατί ο Θεός είναι το φως, αντιθετικός πόλος του σκότους είναι η φωτεινότητα κι η ζεστασιά της ψυχής, μέσω της οποίας η φλόγα μετουσιώνεται από ύλη σε πνεύμα. Η φωτιά επιτρέπει, λοιπόν, την απτή απεικόνιση της συμβολικής μετουσίωσης, αλλά και της πνευματικής αλήθειας. «Το φως

⁴⁹ Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, σ. 490.

⁵⁰ Gaston Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, Παρίσι, Gallimard, 1985, σ. 145.

⁵¹ Marguerite Yourcenar, *Χαριστική βολή*, σ. 107 και σ. 113 αντίστοιχα.

⁵² Hélène Tuzet, *Ο κόσμος και η φαντασία*, Παρίσι, José Corti, 1988, σ. 469.

⁵³ Πλάτων, *Τίμαιος*, 41D.

⁵⁴ Νίκος Καζαντζάκης, *Ασκητική*, σ. 94.

⁵⁵ Gaston Bachelard, *Η φλόγα ενός κεριού*, Παρίσι, PUF, 2005, σ. 58.

⁵⁶ Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, σ. 502.

μην το ντροπιάζετε και πέστε την αλήθεια»⁵⁷, επιτάσσει ο συγγραφέας στην τραγωδία *Προμηθέας Λυόμενος*. Το πλέον «πύρινο» όμως, έργο του είναι η *Ασκητική*. Η διαπίστωση αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι στον Καζαντζάκη οι εικόνες της φωτιάς δομούν τις αντιλήψεις που τον καθόρισαν ως άνθρωπο και συγγραφέα και αναντίρρητα η *Ασκητική* αποτελεί το βασικό του *credo*: την πάλη για την ανθρώπινη ανύψωση, προσωπική και συλλογική. Κι η μάχη αυτή συχνά παρουσιάζεται με την εικόνα της φωτιάς. Η καζαντζακική «κόκκινη γραμμή», εξάλλου, δείκτης του αγώνα, δεν ενδύεται άλλο χρώμα, παρά εκείνο της φωτιάς. Αν η γαλλίδα συγγραφέας ονομάζει *Φωτιές* τα λυρικά πεζά της με κοινή θεματική το σαρκικό πάθος που προσπαθεί να ξεορκίσει, ο έλληνας συγγραφέας επιχειρεί στο σύνολο του έργου του να κάνει στάχτη κάθε σαρκικό στοιχείο μέσω της τέχνης. Άλλωστε, η φωτιά αναγγέλλει και τη μορφή του καλλιτέχνη ανακαλώντας ένα είδος *ingenium*, μια φυσική προδιάθεση για δημιουργία. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι ο Καζαντζάκης αποδίδει τα ίδια γνωρίσματα στο μεγάλο καλλιτέχνη Γκρέκο πρόκειται για το ζωγράφο της φωτιάς, για το ζωγράφο που φλέγεται από χρέος, έννοια κεντρική στο σύμπαν του συγγραφέα. Στον απολογισμό της ζωής του ο κρητικός λογοτέχνης απευθύνεται στον αγαπημένο του πρόγονο ως εξής : «κι οι δυο μας μαχόμασταν, ακολουθώντας την εντολή της Φωτιάς, συνεργαζόμενοι μαζί της, να κάμουμε τη σάρκα φλόγα, τη σκέψη φλόγα, την ελπίδα, την απελπισιά, την τιμή, την ατιμία, τη δόξα, φλόγα.»⁵⁸ Πέραν του Θεοτοκόπουλου, ωστόσο, κι άλλες σημαντικές μορφές στο έργο του Καζαντζάκη συνδέονται με τη φωτιά. Η Ίτκα, λοιπόν, γυναίκα που σημάδεψε το σύντομο κομμουνιστικό ταξίδι του συγγραφέα, είναι μια «φλεγόμενη οβραία»⁵⁹, ο Νίτσε, για τον οποίο ο Καζαντζάκης ένιωθε θαυμασμό σε βαθμό ταύτισης, χαρακτηρίζεται «φλογερός»⁶⁰, κι οι τρεις μυθικοί νοοί του Οδυσσέα, Τάνταλος, Ηρακλής και Προμηθέας, προσφέρουν στο νεογέννητο *alter-ego* του λογοτέχνη το δώρο της φωτιάς.

Η σημαίνουσα εικόνα της φωτιάς συμπεριλαμβάνει στον Καζαντζάκη τους κόσμους της εμπειρίας, της σκέψης και της διαίσθησης. Με την κλοπή της φλόγας από τους θεούς ο Προμηθέας έκανε μια πράξη αντίθετη στη θέληση του Δία και έτσι έγινε για τη δυτική κουλτούρα σύμβολο της εξέγερσης ενάντια σε κάθε θρησκευτική και μεταφυσική τάξη⁶¹. Ταυτόχρονα, η πράξη του συνιστά ευεργεσία για το ανθρώπινο είδος. Η φωτιά τίθεται πια και στην υπηρεσία των ανθρώπων παύοντας να είναι μονάχα στην υπηρεσία των θεών. Καθίσταται, έτσι, το μοναδικό φυσικό στοιχείο που ο άνθρωπος δύναται, όχι απλώς να χρησιμοποιεί, αλλά και να παράγει. Σε ένα πρώτο επίπεδο, λοιπόν, είναι η εμπειρία. Αλλά Προμηθέας σημαίνει «αυτός που σκέπτεται από πριν» (αντίθετο του είναι το πρόσωπο του Επιμηθέα), παραπέμποντας σε ένα δεύτερο επίπεδο στη σκέψη, στη διαίσθηση, στην ενόραση. Μεταβαίνουμε, λοιπόν, από το βασιλείο της απλής εμπειρίας στην αυτοκρατορία της ακτινοβολίας του νου και συνεπώς η χρήση της φωτιάς σηματοδοτεί τη δυνατότητα και «τη θέληση της διανοητικότητας»⁶² στον άνθρωπο.

Στον Καζαντζάκη, η γνώση του γήινου κόσμου θεωρείται βασικός παράγων για τη θέαση του ανθρώπου και της οικουμένης. Στη Γιουρσενάρ, που διακρίθηκε και για την οικολογική της δράση, δημιουργείται γέφυρα «από το στοχασμό για τον άνθρωπο στο στοχασμό για τη γη»⁶³, «από τη διαρκή επιδείνωση της ψυχικής κατάστασης του ανθρώπου στην ολοένα αυξανόμενη απειλή για την κατάσταση του πλανήτη»⁶⁴, όπως επισημαίνει με ανησυχία στην τελευταία της διάλεξη.

⁵⁷ Νίκος Καζαντζάκης, *Προμηθέας Λυόμενος, Θέατρο Α' – Προμηθέας, Κούρος, Οδυσσέας, Μέλισσα*, Αθήνα, Εκδ. Καζαντζάκη, 1998, σ. 196-197.

⁵⁸ Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, σ. 490.

⁵⁹ *Το ίδιο*, σ. 366.

⁶⁰ *Το ίδιο*, σ. 314.

⁶¹ Raymond Trousson, « Προμηθέας », *Λεξικό των λογοτεχνικών μύθων*, υπό τη διεύθυνση του P. Brunel, Εκδ. Rocher/Jean-Paul Bertrand, 1988, σ. 1187.

⁶² Gaston Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, σ. 31.

⁶³ Marguerite Yourcenar, «Πρόλογος», *Théâtre I*, Παρίσι, Gallimard, 1971, σ. 146.

⁶⁴ Marguerite Yourcenar, «Αν θέλουμε ακόμα να σώσουμε τη γη», τελευταία διάλεξη, Laval, 30/09/1987.

Η μελέτη της γης επιτρέπει την εμβάθυνση στη γνώση του σύμπαντος, διότι ως πλανήτη του συνίσταται σε στοιχεία που συνετέθησαν από τις απαρχές του⁶⁵· επιτρέπει, επίσης, την εμβάθυνση στη γνώση του ανθρώπινου, εφόσον είναι ο άνθρωπος που κατοικεί στη γη, τρέφεται από την ενέργεια και την ύλη της και συμμετέχει στην εξέλιξή της. Σε αντίθεση με την ευελιξία στους μετασχηματισμούς που διακρίνει το νερό και τη φωτιά, οι εικόνες της γης είναι σταθερές. Έτσι, η γη αποτελεί το σημείο αφετηρίας και επιστροφής της ανθρώπινης διαδρομής στους συγγραφείς μας. Στην καζαντζακική ανθρωποκεντρική κίνηση ανερχόμαστε από τη γη στον ουρανό· στη γιουρσεναρική ανθρωπολογική κίνηση «περιστρεφόμαστε μαζί με τη γη που γυρίζει χωρίς επίγνωση του εαυτού της»⁶⁶· αμφοτέρως οι κινήσεις υπαινίσσονται το ελεατικό *Ένα είναι το Όλο*. Στους δύο συγγραφείς η γη δεν παρουσιάζεται μόνο αυτή καθαυτή, αλλά και ως προς τη σχέση του ανθρώπου μαζί της. Ο άνθρωπος μπορεί να βρίσκεται ακόμη και σε πλήρη επικοινωνία με το φυσικό τοπίο και οι γιουρσεναρικοί ήρωες που το κατορθώνουν φαίνεται να κερδίζουν την ιδιαίτερη συμπάθεια της δημιουργού τους. Όπως κάποιες γυναίκες από την οικογενειακή ιστορία της συγγραφέως, έτσι και η Σοφί της *Χαριστικής βολής*, θυμίζοντας την ίδια τη Γιουρσενάρ, ζει στο ρυθμό της γης έχοντας «μια καλή αίσθηση χωρικής»⁶⁷. Η γη του στοχαστικού Ζήνωνα είναι «το Όλο του οποίου κάθε ον αντιπροσωπεύει μια σύντομη στιγμή κι ένα μικρόκοσμο»⁶⁸ και η γη του μοναχικού Ναθαναήλ συνιστά το χώρο όπου ο άνθρωπος επανέρχεται μυστικά στη φύση του. Μέσα στη ρήξη ανθρώπου και φύσης που υπογραμμίζει, η Γιουρσενάρ πρεσβεύει την ανάγκη ανάκτησης του θεμελιώδους αυτού δεσμού, ενώ ο Καζαντζάκης προασπίζεται την ύπαρξη ενός πάντα άρρηκτου δεσμού. Η αγάπη του για τη γη εκφράζεται ιδιαίτερα στην *Αναφορά στον Γκρέκο* και εντοπίζεται κυρίως στο κρητικό κομμάτι της ελληνικής γης που προσλαμβάνει την ιερότητα του προγονικού του κυττάρου. «Τα πατρικά χρώματα είναι κάτι βαθύτερο, πιο σεμνό και λιγομίλητο, καμωμένο από τριμμένα παμπάλαια κόκαλα»⁶⁹, γράφει. Το συναίσθημα της αγάπης συνυπάρχει με συναίσθηση του χρέους και με συνειδητοποίηση της δύναμης που πηγάζει από την επαφή με τη γη. «Καινούργια δύναμη ένιωσα να φουσκώνει τις φλέβες μου· καινούργια ευθύνη. Θαρρείς πλούτισε το κρητικό χρώμα, πλούτισε κι η ψυχή μου. Κατάλαβα πάλι πόσο έντονα και με τόση μυστική βεβαιότητα βρίσκεται σε ανταπόκριση το χρώμα με την ψυχή»⁷⁰, συνεχίζει, επαναλαμβάνοντας την αναλογία της ύλης με το ανθρώπινο θυμικό.

Δεδομένης της καίριας σημασίας του νερού, της φωτιάς και της γης για την περιγραφή των σχέσεων φύσης και ανθρώπινης φύσης στη Γιουρσενάρ και στον Καζαντζάκη, αξίζει να επισημανθεί η απουσία του αέρα από την *υλική φαντασία* των συγγραφέων μας. Πιστεύουμε ότι οφείλεται στο γεγονός ότι το «ημιδιαφανές»⁷¹ στοιχείο του αέρα αδυνατεί να διαδραματίσει ουσιώδη και διαυγή ρόλο στην εικονοποίηση της κοσμοθεωρίας τους. Στο έργο της Γιουρσενάρ το πρωταρχικό νερό συνδέει τον ανθρώπινο με τον κοσμικό χρόνο και την ατομικότητα με την οικουμενικότητα κατέχοντας κοινά χαρακτηριστικά με τον *κύκλο*, ο οποίος και σχηματοποιεί σε αυτό την πορεία του *Ανθρώπινου* η πανταχού παρούσα στην ποιητική του Καζαντζάκη φωτιά ενώνει τη φυσική με την κοσμική, τη θρησκευτική και την πνευματική διάσταση του κόσμου, παραπέμποντας χάρη στα γνωρίσματά της στην *ανάβαση*, η οποία και σχηματοποιεί εδώ τη διαδρομή του *Ανθρώπου*. Το ύδωρ του κόσμου, λοιπόν, «σταλάζει» στη γαλλίδα συγγραφέα την αδιέξοδη ρευστότητα των πραγμάτων, των ιδεών και των όντων και τελικά ανυψώνεται σε γιουνγκιανό αρχέτυπο του *Αναπόφευκτου* της ανθρώπινης συνθήκης· η φλόγα της ζωής φωτίζει στον έλληνα συγγραφέα την ελπίδα για

⁶⁵ René Dars, *Η γεωλογία*, Παρίσι, PUF, συλλ. « Que sais-je ? », 2005, σ. 27.

⁶⁶ Marguerite Yourcenar, *Αρχαία του Βορρά*, σ. 956.

⁶⁷ Marguerite Yourcenar, *Χαριστική βολή*, σ. 108.

⁶⁸ Michèle Goslar, « Η επιστροφή στην πηγή, τη γη », *Marguerite Yourcenar. Επιστροφή στις πηγές*. (Cluj-Napoca, 28-30 octobre 1993), Rodica Lascu-Pop, Rémy Poignault (επιμ.), Βουκουρέστι, Libra, SIEY, 1998, σ. 147.

⁶⁹ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ. αν.*, σ. 432.

⁷⁰ *Το ίδιο*, σ. 451.

⁷¹ Gilbert Durand, *όπ. αν.*, σ. 199.

άνοδο, υπέρβαση και μεταμόρφωση της σάρκας σε πνεύμα και τελικά ανέρχεται σε αρχέτυπο του *συνειδητού αγώνα* του ανθρώπου· κι η μητέρα-γη στηρίζει με τη σταθερότητά της την άλλως επιδιωκόμενη αρμονία : τα *Ανοιχτά Μάτια* μες στην άβυσσο του κόσμου και της Ανάγκης για τη Μαργκερίτ Γιουρσενάρ' την *Κρητική Ματιά* έναντι του γκρεμού και της άβυσσου για το Νίκο Καζαντζάκη.

Κατά συνέπεια, η «μυστική συνωμοσία» της λογοτεχνικής φαντασίας με τη φυσική πραγματικότητα, ουσιαστικά αναδεικνύει το βαθύτερο κοσμοείδωλο των συγγραφέων μας. Ίσως, όμως, αυτή η «συμφωνία» του συγγραφικού φαντασιακού με το χώρο της φύσης να μην είναι παρά μία «σύμβαση» του ερμηνεύοντος νου με το χώρο της κριτικής... Ας σεβαστούμε, λοιπόν, ολοκληρώνοντας, την επιταγή του Βούδα στην ομώνυμη τραγωδία του Καζαντζάκη : και «ο Βούδας πρόσταξε τους πέντε συνωμότες – το χρώμα, το νερό, τη φωτιά, τον αγέρα, το νου – να διαλυθούν»⁷²...

BIBLIOGRAPHIE

- CORPUS :

CAMUS, ALBERT, *Le Premier Homme*, Gallimard, Paris, 1994.

CAMUS, Albert, *La Mort Heureuse*, Gallimard, Paris, 1971.

- OUVRAGES SUR L'HERMÉNEUTIQUE LITTÉRAIRE ET PHILOSOPHIQUE :

CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des Symboles*, La Pochothèque, Paris, 1996.

CELIS, Raphaël, *L'Œuvre et l'Imaginaire, les Origines du Pouvoir Créateur*, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles, 1977.

CHELEBOURG, Christian, *L'Imaginaire Littéraire, Des Archétypes à la Poétique du Sujet*, Nathan université, Nathan, Paris, 2000.

CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.

DURAND, Gilbert, *Figures Mythiques et Visages de l'œuvre, De la Mythocritique à la Mythanalyse*, Berg international Editeur, Paris, 1979.

-----*L'Imagination Symbolique*, Presses universitaires de France, Paris, 1964.

-----*Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.

ELIADE, Mircea, *Aspects du Mythe*, Gallimard, Paris, 1967.

-----*Mythes, Rêves et Mystères*, Folio Essais, Paris, 1957.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris, 1988, p.32.

RICŒUR, Paul, *Le Conflit des Interprétations*, Seuil, Paris, 1969.

- OUVRAGES GÉNÉRAUX - SUR ALBERT CAMUS :

HOBBY, Françoise, *La Symbolique d'Euphémisation dans l'Univers Fictif d'Albert Camus.*, Peter Lang publishings, Etats-Unis, 1998.

GASSIN, Jean, *L'Univers Symbolique d'Albert Camus, Essai d'Interprétation Psychanalytique*, Minard, Paris, 1981.

NGUYEN-VAN-HUY, Pierre, *La Métaphysique du Bonheur chez Albert Camus*, La Baconnière, Suisse, 1962.

WEYEMBERGH, Maurice, *Albert Camus ou La Mémoire des Origines*, Le Point Philosophique, De Boek et Larcier, Paris, 1998.

⁷² Νίκος Καζαντζάκης, *Βούδας, Θέατρο Γ' – Καποδίστριας, Χριστόφορος Κολόμβος, Σόδομα και Γόμορρα, Βούδας*, Αθήνα, Εκδ. Καζαντζάκη, 1998, σ. 462.

JOANNA ZIOBROWSKA*

ENTRE LA TRADITION ET LA MODERNITÉ
LES DIMENSIONS DE L'HISTOIRE
DANS LES ROMANS AFRICAINS

L'homme africain qui - à travers les personnages des romans - se regarde dans les miroirs du passé, se trouve sur le chemin de l'indépendance du sentiment colonial. Il est amené à des réflexions sur son identité et à la recherche de sa place entre sa tradition et la modernité qu'il rencontre. Ainsi, la présentation de l'univers de l'époque coloniale après les indépendances selon les histoires des romanciers cités par Jacques Chevrier dans son *Anthologie africaine*¹ est-elle une tentative de l'interprétation de la conception du phénomène négrier en quête de l'Identité.

Après des années de la dépendance, l'univers de la pensée littéraire africaine s'exprime. Le phénomène de la mutation vécu par les romanciers est accompagné de divers ressentis. Les écrivains évoquent en premier temps leur sentiment de l'humiliation sous l'emprise des colons blancs à l'époque du colonialisme lorsque les mœurs voire, la dignité des Africains ont été constamment mises en doute par les Blancs. Certains extériorisent leur indocilité au nom de la défense des traditions qui se transforme par la suite en un balancement entre la reconquête de l'ancien et la nécessité de vivre dans le nouveau. Enfin, d'autres romanciers témoignent de l'incompréhension et du malaise dans lesquels sont censés exister les Africains parisiens.

Ces émotions sont accompagnées du vécu des personnages voire, des romanciers eux-mêmes. La recherche de l'équilibre entre la tradition et la modernité englobe la vie quotidienne des protagonistes en marche contre les difficultés voire, contre les obstacles jusqu'à la disparition de leurs coutumes anéantis. La révolte contre ce vol de l'identité reste évoquée à de nombreuses reprises sur les pages des romans cités dans *Y Anthologie africaine*. La route vers l'indépendance totale - aussi celle de l'esprit et de la conscience - subsiste pour certains dans le milieu qui représente une autre culture, celle des Blancs à laquelle les Noirs doivent s'adapter, dont ils doivent adopter les coutumes et dans laquelle ils essaient de trouver l'équilibre entre leur tradition et celle des Blancs. Ce chemin vers la libération aussi bien physique que mentale n'est pas achevé. La recherche du vrai sens de la vie moderne entre les deux cultures, on pourrait dire, entre deux mondes - exige un certain dépassement, au-delà des souvenirs navrants et de l'animosité à l'égard des Blancs qui ont tenté de ravager l'identité africaine.

I. *AMBIGUÏTÉS ET SERVITUDES DE LA SOCIÉTÉ COLONIALE.*

Le retour des écrivains vers la période de la colonisation vise à définir la place de

* Professeur/chercheur à l'Université de Zielona Gora, en Pologne

¹ Jacques Chevrier, *Anthologie africaine I, roman, nouvelle*, Éditions Hatier International, 2002, Paris.

l'Afrique contemporaine. L'expression du sentiment d'humiliation, de peur, d'injustice accompagne les romanciers qui puisent dans le passé récent. Ce témoignage émouvant que représentent les romans de ce chapitre de *Y Anthologie africaine* sur les ambiguïtés du colonialisme n'est qu'un commencement du chemin vers d'autres ambiguïtés que les romanciers africains immigrés nous proposeront ensuite.

Voici Mongo Beti - un des plus grands écrivains camerounais, en dépit de l'expatriation, combat dans ses romans pour la démocratie dans les pays africains ; en employant le style naturel (comme lorsqu'il s'est séparé de l'élite intellectuelle afin de s'approcher du peuple) l'auteur dévoile aux lecteurs ses passions d'indépendance. Il lutte pour l'Afrique de l'égalité sociale et raciale, pour l'abolition de corruption dans tous les domaines de la vie sociale, pour la libération des répressions quelconques de l'Occident. Dans son roman *Vie cruelle*², l'auteur dénonce l'abus du pouvoir tyrannique à l'égard des valeurs humaines des autochtones. Ici, l'abus de la domination économique a une influence destructrice sur les récoltes des planteurs. L'exploitation et l'humiliation des cultivateurs du cacao à Tanga constituent les pratiques des fonctionnaires qui maltraitent physiquement et psychologiquement Banda. Ce dernier reste finalement puni de s'être opposé aux Blancs et son cacao est brûlé. Toutefois, Mongo Beti ne reste pas indifférent aux comportements de ses compatriotes. Il aperçoit des inconvénients dans le fait de garder la tradition d'un côté et de puiser dans les modèles de l'Occident, de l'autre la vente de cacao pratiquée par Banda a pour but de garantir la dot à des jeunes filles - cette coutume est considérée nuisible par l'auteur à cause du stigmatisation du monétarisme des Blancs et de la volonté de l'enrichissement. Ainsi, le contrôle des Blancs chez Mongo Beti constitue-t-elle un exemple de l'intervention du pouvoir politique dans l'économie. *Vie Cruelle* est son premier reflet littéraire de la réflexion sur la négritude.

La pression des colons se fait également sentir durant la cérémonie de 14 juillet lorsque Meka reçoit une médaille en récompense de la mort « pour la France »³ de ses deux fils, après quoi, il devient l'objet de dérision des Blancs. Les Blancs refusent explicitement de se fraterniser avec les Noirs ; l'invitation coutumière du Commissaire au repas « fraternel »⁴ n'est pas acceptée et les fonctionnaires quittant la salle de cérémonies préfèrent ne pas s'approcher des Africains. Néanmoins, dans ce roman de l'écrivain et diplomate Ferdinand Oyono ce sont également les Africains qui s'opposent à leur frère en lui mettant les menottes ; ce phénomène est resté commenté par Franz Fanon selon qui l'effort de la trahison des Noirs de leur affaire commune est une tentative d'éparpillement de leurs postulats et vérités communs⁵.

« Le scandale de Batouala »⁶ constitue un autre vif témoignage que René Maran dessine en parlant des douleurs que la « civilisation »⁷ impose au village de l'Oubangui-Chari. Placé dans la ligne des naturalistes, l'auteur décrit « tout ce que l'administration désigne sous l'euphémisme d' 'errements' »⁸. Dans son roman intitulé *Batouala*, pour lequel il a obtenu le prix de Goncourt en 1921, l'auteur dénonce les abus dans le domaine de l'administration en Afrique équatoriale française et indique les fautes de l'impérialisme. Enfin, il met en question la mission de la France de propager ses idées de civilisation. Déjà dans le commencement de sa préface René Maran prévient le lecteur que son roman n'est qu'un constat qu'il enregistre. Dans son témoignage, l'auteur présente les données statistiques de la population du village dont les habitants cherchent la nourriture « parmi le crottin des chevaux appartenant aux rapaces qui se prétendent leurs bienfaiteurs, les grains de maïs ou de mil non digérés »⁹. Par la suite, il cite Montesquieu :

² Mongo Beti, *Vie cruelle*, Éditions Africaines, 1954, cité dans : *op. cit.*, p. 47-53.

³ Ferdinand Oyono, *Le Vieux Nègre et la médaille*, Juillard, 1956, cité dans : *op. cit.* p. 38.

⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁵ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 83-84.

⁶ René Maran, *Batouala*, Éditions Albin Michel, cité dans : *op. cit.* p. 19-24.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁹ *Ibidem*, p. 20-21.

« Ils sont noirs des pieds jusqu'à la tête, et ils ont le nez si écrasé qu'il est presque impossible de les plaindre »¹⁰. L'ironique conclusion de la pensée est que « Après tout, s'ils crèvent de faim par milliers, comme des mouches, c'est que l'on met en valeur leur pays. Ne disparaissent que ceux qui ne s'adaptent pas à la civilisation »¹¹. Les appellations que l'auteur joint à la civilisation - au nouvel ordre voire, au nouveau monde qui allait survenir dans le pays sont suivantes : « orgueil des Européens, leur charnier d'innocents »¹². L'auteur continue, en énumérant les propriétés de la civilisation nouvelle : en s'adressant directement à cette dernière, il lui dit :

... tu bâtis ton royaume sur des cadavres. Quoi que tu veuilles, quoi que tu fasses, tu te meus dans le mensonge. À ta vue, les larmes de sourde et la douleur de crier. Tu es la force de celui qui prime le droit. Tu n'es pas un flambeau, mais un incendie. Tout ce à quoi tu touches, tu le consumes...¹³

Ces descriptions semblent ne pas avoir fin. Avant d'exprimer son espoir dans une fin de la « large vie coloniale »¹⁴, René Maran rappelle l'obligation de payer l'impôt de capitation au prix des femmes, ces « chairs à impôts »¹⁵ que les villageois sont obligés de vendre. Les phrases exclamatives et les interrogations - sans réponse explicite, mais sous le voile de l'ironie - s'enchaînent. Les coutumes - comme la dignité - disparaissent, restent détruites. Telle est l'image de l'Occident dominant sur l'Autre infantile sur lequel le premier jette son filet en tachant de priver le deuxième de ses valeurs.

2. LE TEMPS DU MALAISE.

La plupart des personnages mis en scène par les lauréats du prix Nobel de la littérature francophone de l'Afrique Noire : Cheikh Hamidou Kane - 1962 et Amadou Hampâté Bâ - 1974, tachent de faire le choix entre le repli frileux sur la tradition et l'attachement inconditionnel aux valeurs occidentales.

Cheikh Hamidou Kane dans le roman *Aventure ambiguë*¹⁶ peint l'image de la contradiction dans la société africaine éprouvée lourdement par la colonisation, par l'arrivée de la pensée étrangère ; l'héritage culturel des clans familiaux reste opposé aux propositions technologiques, scientifiques et politiques apportées par les arrivées occidentales. Kane voulait dévoiler cette distance selon le principe : « chaque culture, occidentale et africaine, est à la fois riche par sa philosophie respective, et handicapée par ce qui lui manque, mais qui est apporté par l'autre »¹⁷.

Samba Diallo de *L'Aventure ambiguë* symbolise l'homme des deux mondes vivant entre d'un côté la sagesse et la spiritualité africaine et de l'autre, les prestiges de la culture occidentale. Cet enfant noir est successivement élève de l'école coranique et de l'école française. L'école française montre sa double facette : d'un côté, elle apporte la science et la technique et d'un autre, elle est « la forme nouvelle de la guerre que (...) font ceux qui sont venus »¹⁸. Dans l'extrait « Le matin des toubabs »¹⁹ Cheikh Hamidou Kane fait un reportage du jour de l'arrivée de la réalité de l'Occident dans une école sénégalaise et dans tout le continent africain. L'auteur décrit cette «étrange aube» avec le vocabulaire de la guerre, comme : « coups de canons, sang, tonner, combattu, rendus »²⁰. La citation du commencement de l'extrait reflète le caractère invasif, dans le sens figuré du terme, de

¹⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹⁶ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Julliard, 1961, cité dans : *op. cit.* pp. 59-65.

¹⁷ http://pitou.blog.lemonde.fr/2005/08/25/2005_08_laventure_ambigu/

¹⁸ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, cité dans : *op. cit.* p. 59.

¹⁹ *Ibidem*, pp.59-61. *Ibidem. Idem*, p. 59-61.

²⁰ *Ibidem*.

l'intervention des étrangers dans le monde africain : « Ceux qui n'avaient point d'histoire rencontraient ceux qui portaient le monde sur ces épaules »²¹. L'univers de l'Afrique reste à l'instant privé de toute sa culture, de tout son passé donc, de toute son identité. L'image présentée dans le fragment est celle que l'invasion des autres - des Blancs a provoquée aux peuples dont l'histoire, la civilisation du jadis a été riche et heureuse. Dans le roman le fait de l'arrivée des Blancs est trop soudain pour que les Sénégalais s'en rendent compte; la conscience de ceux derniers n'a pas encore saisi l'impacte de l'événement. Parmi les Africains il y a ceux qui s'y opposent et ceux qui y adhèrent ; les partisans reçoivent les Blancs en tant qu'amis car: «ils n'avaient point d'expérience»²². Pendant ce temps, les colons envahissent tous les domaines de la vie qui dès cette aube étouffent la société. La destruction et la construction, l'ancien ordre et le nouvel ordre - ces deux phénomènes sont dus à la même invasion, à la même profonde intervention des étrangers : « Le bouleversement de la vie des hommes à l'intérieur de cet ordre nouveau est semblable aux bouleversements de certaines lois physiques à l'intérieur d'un champ magnétique»²³. Cette ironique « universelle action de grâce »²⁴ accompagne ainsi l'univers conquis.

Ainsi, *Aventure ambiguë*, comme l'indique-t-il le titre, est-elle une histoire de Samba Diallo se déroulant entre deux voies différentes de deux cultures et civilisations. C'est une tentative de la découverte de la symbiose ou de la synthèse entre ces deux univers. « Entre deux cultures »²⁵ de *Y Aventure ambiguë* Samba Diallo constitue un enjeu de l'affrontement qui oppose les tenants de la tradition aux partisans des valeurs occidentales. Après l'école française, il va étudier la philosophie à Paris. Samba éprouve les doutes et se trouve partagé entre deux systèmes de valeurs antithétiques, il en est obsédé. Samba est en quête de la vérité. Il confie ses hésitations au pasteur Martial et à sa fille Lucienne. Dans la conversation sur son avenir, le jeune étudiant se montre douteux : « Vous savez, notre sort à nous autres, étudiants noirs, est un peu celui de l'estafette. Nous ne savons pas, au moment de partir de chez nous, si nous reviendrons jamais»²⁶. En réponse à la question concernant son éventuel potentiel retour, il emploie le vocabulaire de l'esclavage : « Il arrive que nous soyons capturés au bout de notre itinéraire, vaincus par notre aventure même »²⁷. Les étudiants noirs s'aperçoivent qu'ils se métamorphosent et deviennent « autres »²⁸ : « Quelquefois la métamorphose ne s'achève même pas, elle nous installe dans l'hybride et nous y laisse. Alors, nous nous cachons, remplis de honte »²⁹. Le pasteur doute en la honte de Samba ; selon lui Samba reviendra aux sources et dans ce but l'étudiant a choisi les études de philosophie. En réponse, le sorbonnard explique qu'il a choisi l'itinéraire le plus susceptible de se perdre étant un attrait morbide du péril. En outre, Samba évoque les aspects de l'histoire de la philosophie française et son évolution au cours des siècles : « (l'histoire) a subi un accident qui l'a gauchie et, finalement, sortie de son projet »³⁰. Il continue en rappelant Socrate, Saint Augustin et Pascal qui représentent pour lui encore toute la pensée non-occidentale. C'est avec Descartes que tout a changé car dès son époque, les philosophes ont commencé à poser des questions ambivalentes et la philosophie a subi une séparation en occidentale et orientale.

Les expériences et les réflexions du personnage du roman reflètent celles de l'auteur rappelant - dans une interview avec le professeur B. Kotchy - son « passage d'une vie, d'une culture et d'une hiérarchie des valeurs traditionnelles à une vie, une culture, une

²¹ *Ibidem*, p. 59.

²² *Ibidem*, p. 60.

²³ *Ibidem*, p. 61.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ *Ibidem*, p. 61-65.

²⁶ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, cité dans : *op. cit.*, p .59-65.

²⁷ *Ibidem*, p. 62.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *ibidem*.

hiérarchie des valeurs qu'on voyait colportées, en quelque sorte, par l'école occidentale»³¹.

A venture ambiguë constitue également une description de la condition humaine. Dans l'extrait final du roman - que Jacques Chevrier ne mentionne pas - Kane oppose un autre personnage à Samba, celui d'un fou dont le comportement est loin de l'ambivalence. Le fou qui s'acharne sur la vie de Samba Diallo désire témoigner du danger menaçant de l'appartenance à la culture occidentale. En étant éduqué par les Diallobe, le fou reste engagé à lutter sur les fronts européens. Cette expérience l'a appris que l'Europe n'est pas privée du mal. Dans l'acte de l'attentat sur la vie de Samba, le fou semble vouloir prévenir ceux qui sont séduits par la civilisation occidentale en s'inclinant devant ses propositions éphémères.

Pour de nombreux Africains il est tentant d'abandonner leurs valeurs fondamentales et de poursuivre le slogan de l' 'homme nouveau' proclamé par les idées des Lumières. Néanmoins, cela peut apporter de gros ennuis. Ainsi, Wangrin cède-t-il à la métamorphose. Toutefois, après avoir tourné le dos aux ancêtres, le passé l'atteint mortellement. *Étrange destin de Wangrin*³² est dirigé vers la tradition. Le roman d'Amadou Hampâté Bâ reflète la dominance des valeurs et des croyances anciennes sur la culture neuve venue de l'extérieur. Bâ - le défenseur de la tradition orale de l'Afrique à l'UNESCO raconte l'histoire de son ami. Dans cette histoire, ce qui est invisible est proche du visible voire, le dépasse dans la vie des hommes. À l'instant où Wangrin envisage de créer sa propre entreprise, ses origines se font très fortement entendre ; le chant et l'allure fatalistes de la tourterelle rappellent au personnage la pierre d'alliance de son génie tutélaire - le dieu Gongoloma-Sooké qu'il a offerte à sa blanche maîtresse alors que cette pierre aurait dû le protéger contre le mal. Au moment de la mort Wangrin accepte la signification de la tradition à laquelle il a renoncé au nom de la modernité. L'auteur-même à l'âge de 15 ans s'est enfui de l'école française afin de retourner à l'école africaine, ensuite, il a refusé à entrer à l'École Normale de Gorée nommée par Mohamadou Kane «le cimetière de l'intelligence africaine»³³. Son appartenance à la tradition était donc très forte ce qu'il a approuvé davantage par l'élaboration du système de la transcription des langues africaines et auparavant, par ses recherches ethnologiques sur les fonds de la littérature orale. Alors que l'auteur du roman s'oppose au système de la colonisation et reste fidèle à la tradition, son personnage entre à « l'école des otages »³⁴ créée par les colons « qui réquisitionne de force les fils de notables et de chefs pour les intégrer dans le système administratif français afin qu'ils servent aux autorités françaises et ne se rebellent pas »³⁵. Toutefois, le personnage de Wangrin n'est point unilatéral ; le long de sa vie il grimpe sur les grades en employant ces promotions en une double façon : soit il accompagne le commandant corrompu, soit il aide les pauvres autochtones.

3. ENTRE LA TRADITION ET LA RÉVOLTE.

Le pèlerinage aux sources n'est pas nécessairement synonyme d'innocence et de pureté et cette réévaluation de la tradition constitue l'objet de plusieurs ouvrages dont les auteurs prennent leurs distances vis-à-vis des valeurs du passé. Ils dénoncent les impostures de la tradition. La nouvelle valorisation s'impose aux personnages qui peinent à se situer dans un monde en pleine mutation mais qui refusent de se laisser enfermer dans une vision simpliste où tout ce qui est lié à la tradition est un bien et tout ce qui est moderne serait un mal absolu. Ainsi, d'un coté avons-nous le fétichisme du passé dans lequel voudraient demeurer les vieillards et d'un autre, rencontrerons-nous ceux qui leur

³¹ *Études littéraires*, vol. 7, n° 3, 1974, p. 479.

³² Amadou Hampâté Bâ, *Étrange destin de Wangrin*, Union Générale d'Éditions, 1973, cité dans : *op. cit.*, p. 65-69.

³³ Mohamadou Kane, *Birago Diop*, Présence Africaine, Paris, 1971, p. 15.

³⁴ Amadou Hampâté Bâ, *Petit Bodiel et autres contes de la savane*, Éditions Pocket, Paris, 2006, p. 367.

³⁵ *Ibidem*.

opposent une éthique nouvelle.

Les personnages de Camara Laye dénoncent les coutumes douloureuses et difficiles. Cette attitude résulte d'une distance à l'égard des valeurs anciennes et du refus d'un facile et schématique retour au passé. L'auteur évoque son enfance villageoise au Niger où son père -forgeron jouit à Kouroussa d'un grand prestige ; il est habile dans la fusion de l'or et de son commerce avec les puissances surnaturelles. *L'Enfant noir*³⁶ né de la solitude et de l'exil dans la grisaille parisienne. Cette histoire traduit la volonté de renouer avec le temps de l'enfance et le souci de témoigner des réalités de la vie traditionnelle africaine, surtout du rituel de l'initiation. Le mystère de la cérémonie de l'initiation des jeunes garçons accompagnés par des vieillards dans la brousse se dessine comme émotionnellement dur voire, pénible à vivre ; la peur, l'angoisse, le sentiment de la solitude accompagnent les futurs initiés en route vers la forêt. Au moment même de la coutume, ces garçons se mettent à genoux, tête contre terre.

Soudainement, éclate le rugissement de Kondén Diara - comme « trente lions »³⁷. Les garçons éprouvent une énorme peur, ils se courbent, comme ils le disaient : « nous nous faisons le plus petit que nous pouvons »³⁸. En dépit de ce témoignage de la peur et de la solitude, comme le signale Jacques Chevrier, de nombreux commentaires faits à l'occasion de l'édition du livre en 2006 par Pion présentent l'attitude louable des lecteurs africains au sujet du contenu du roman ; les chemins de l'initiation y restent alors jugés positivement et l'histoire constitue un exemple pour les enfants qui grâce à cette dernière trouvent la source de l'identité. Les lecteurs se disent également frappés par la fraîcheur du récit, par la simplicité du texte et par l'amour de la mère pour le jeune homme³⁹. De surcroît, comme l'aperçoit Janusz Krzywicki citant le professeur de la littérature africaine Christopher L. Miller, les écrivains africains en retour des universités étrangères se sont inspirés de l'anthropologie afin de retrouver le sens de leur propre histoire. Ainsi, pouvons-nous retrouver dans ce roman les concepts des théories anthropologiques⁴⁰. Miller considère le discours didactique plus complexe qu'il ne le semble car il est lié à l'anthropologie ; voici dans son analyse de l'ouvrage le professeur fait référence à l'identité du romancier. Il situe le texte dans la suspension entre la culture du peuple Mande dont est issu l'auteur et ses francophones influences occidentales⁴¹. À ce niveau de l'interprétation Miller ajoute le niveau politique enjoignant au texte le phénomène de la politique post-coloniale qui n'est néanmoins guère développé dans l'extrait cité.

La révolte et la tradition trouvent leur source dans les coutumes conjugales ; voici un jeune couple qui veut se marier rencontre le refus des vieillards de leurs familles. Kany et Somon s'aiment mais Kany est promise à un riche marchand, Famagan. Dans la discussion entre le jeune frère Benfa - père de Kany et Aladji - frère aîné, Benfa explique qu'en dépit des changements de l'époque il n'y a pas de raison pour laquelle les vieillards pourraient faire de leurs enfants leurs adversaires. Il espère qu'un jour les jeunes connaîtront la vérité : « lorsqu'on a chaud dans sa case, on peut faire une ouverture au mur, mais lorsqu'on a chaud dans la case du voisin, on n'a plus qu'à aller dormir sous un arbre »⁴². Son frère confirme ses paroles : « de la racine à la feuille la sève monte et n'arrête jamais ». Le vieux Aldagi devient mélancolique. Benfa réplique que ce monde leur est inconnu : « il n'y a plus rien ; plus de liens interfamiliaux, plus de loyauté entre amis, plus d'égard entre jeunes et anciens »⁴³. Toutefois, il a des doutes car il a donné sa

³⁶ Camara Laye, *L'Enfant noir*, Plon, 1953, cité dans : *op. cit.* p. 82-85.

³⁷ *Ibidem*, p. 85.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ <http://www.congopage.com/Relire-L-Enfant-noir-de-Camara>

⁴⁰ Janusz Krzywicki, Miller, Christopher L., *Theories of Africans*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1990, [in]: *Cahiers d'études africaines*, année 1990, vol. 30, n° 120, p. 524.

⁴¹ *Ibidem*, p. 525.

⁴² Seydon Badian, *Sous l'orage*, Les Presses Universelles, Avignon, 1957, cité dans : *op. cit.*, p. 90-92.

⁴³ *Ibidem*, pp. 91-92.

parole à Famagan. La scène s'achève par le fait que Benfa apporte deux gobelets pleins à Birama - fils de Benfa vêtu en les habits européens. Benfa sourit : « Et toi aussi, mon fils, un jour tu auras soif »⁴⁴.

« La grande mystification nègre »⁴⁵ constitue un extrait du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem. La mystification est située dans la perspective d'une réfutation des thèses véhiculées par le mouvement de la négritude, qui, à l'image du mépris de l'Occident face à l'Afrique, opposait l'image idéale et bucolique des modes de vie traditionnels. L'Afrique précoloniale n'est pas si vertueuse comme la décrivent les partisans de la négritude ; ce rêve, cette « utopie »⁴⁶ est en réalité remplie de despotisme et de cruauté. Selon l'auteur l'Afrique n'est point le « ventre du monde et berceau de civilisation »⁴⁷.

« Les impostures de la tradition »⁴⁸ et une trop facile antinomie entre l'Afrique et l'Occident sont le thème du roman d'Olympe Bhêly-Quenum - le plus grand écrivain béninois, *L'Initié*⁴⁹. Le docteur Marc Tingo qui a fait ses études en France rentre au pays afin d'y exercer d'importantes responsabilités. Comme il a passé des années à l'étranger, il est marqué par le rationalisme ; en rentrant, il aperçoit les contradictions entre les pratiques occultes des vieillards de son pays qui exercent le pouvoir sur les âmes ignorantes. Il voit l'Afrique en tant que « victime des croyances archaïques »⁵⁰. Filtré avec les cercles maçonniques, Marc reste bon fils d'Afrique, il se souvient aussi d'être initié par son oncle Atchê « aux forces primordiales et à la pharmacopée traditionnelle »⁵¹. Étant conscient de ce double savoir, le docteur affronte les plus redoutables sorcelleries d'Oukô. Marié d'une européenne, il connaît la confiance des femmes blanches en leurs époux autochtones avec qui elles arrivent en Afrique. Cependant, il est contrarié du fait de les voir se soumettre aux sorcelleries de Djên Kêdjê - auquel le docteur a été initié avant de quitter le pays, et de les voir, pour peur de la mort, d'aider les sorciers à « mercantiliser les forces traditionnelles »⁵². Ainsi, les mensonges de la tradition semblent-ils réunis d'une manière analogique avec le rationalisme occidental. Ici encore, le commentaire de Jacques Chevrier semble différer de la perception du roman en Afrique ; ce livre entre dans l'ensemble des livres obligatoires du programme d'enseignement comme la raison de la redéfinition de l'identité. Les idées, les valeurs d'aujourd'hui et d'autrefois restent ainsi mises en question afin d'être interprétées. L'histoire de Tingo évoque de nombreuses questions sur l'identité dans la conscience des jeunes Africains vivant à l'époque de la globalisation. Tingo présente une synthèse des rapprochements méthodiques de la science occidentale et d'une archaïque force nègre. La lutte du personnage ayant pour l'objectif d'atteindre l'épanouissement total reflète le conflit axiologique. Lydia Martel nous démontre les modèles du passé de l'enseignement du maître qui remplissent le rôle du paradigme⁵³. Bhêly-Quenum dévoile ici les réalités spirituelles qui le fascinent ; n'étant pas chrétien, l'auteur relève de la foi des forces réelles des ancêtres, en les séparant de celles qui sont restées seulement dans l'emploi démagogique. Il crée, en accord avec la règle des oppositions de Tzvetan Todorov, trois représentations de ces visions du monde : Tingo, son oncle Atchê - initiateur et enfin, le fétichiste Djessou. L'auteur s'identifie avec le médecin. Tout l'ouvrage est porté par la tension intellectuelle qui habite la personne de Tingo ; ce dernier parle des forces du monde africain sous forme des métaphores qui, toutefois, ne rendent guère le symbolisme de l'art traditionnel. Le roman de Bhêly-

⁴⁴ *Ibidem*, p. 92.

⁴⁵ Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Éditions de Seuil, cité dans : *op. cit.* p. 102-105.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Olympe Bhêly – Quenum, *L'Initié*, Présence Africaine, cité dans : *op. cit.*, p. 105-109.

⁴⁹ *ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 106.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 108.

⁵³ Lydia Martel, *Modes conflictuels de savoir et de croire. L'Initié* d'Olympe Bhêly-Quenum, [in :] *Ethiopiennes* n° 71, Littérature, philosophie ; art et conflits, 2^{ème} semestre, 2003.

Quenum présente la forme de la méditation non seulement entre le « moi » du personnage et ses points de repères culturels mais aussi entre son intérieur et le monde extérieur. Tingo n'est pas uniquement médecin ; il est également thérapeute, éducateur et guide dans la société, en encourageant ses compatriotes à se rendre compte de la situation et à verbaliser le mal. Par le fait d'exercer la pratique médicale et la revue, il dénonce les abus sociaux et politiques. À part cela, il se montre intermédiaire entre les membres vivants et décédés de la communauté. Le caractère instinctif et sentimental du médecin est souvent souligné comme le contrebalancement de sa détermination et de son rationalisme. Ceci montre que Tingo cesse s'incliner devant les normes de la société. Ce médecin reste un Africain moderne ouvert au progrès des Lumières⁵⁴. Cependant, le roman cache un autre problème ; ceci du manque de l'affirmation de l'Afrique le long des quarante années de l'indépendance du poids du colonialisme. Tingo croit que l'ancienne présence de l'Europe coloniale ne peut plus continuer à conditionner des activités des Africains. C'est pourquoi il invite ses compatriotes à fonder leur vie sur le mythe de l'initié⁵⁵.

Le retour douloureux au passé peint Calixthe Beyala dans son roman intitulé *Tu t'appelleras Tanga*⁵⁶. La pensée de l'auteur revient au pays où les filles d'autrefois étaient forcées à la prostitution par leurs proches. Beyala a une idée fixe de la perte de la dignité. Tanga, encouragée par sa grand-mère pour une rencontre avec un homme riche, enfin s'incline. Par la suite, l'auteur transpose le personnage en prison où Tanga, après les années, exprime la désapprobation de son corps : « Je ne vivais que pour lui. Je le haïssais »⁵⁷. L'obsession, l'humiliation et le dégoût accompagnaient Tanga toute sa vie car, comme l'indique le titre, elle se rappellera toujours Tanga.

Ainsi, le retour à la tradition et aux racines se présente-t-il ainsi empli des émotions négatives ; le passé dans les romans africains semble parfois douloureux et les personnages désirent la fuir. Toutefois, telle est l'Afrique, telles sont les origines de Beyala, de Laye et de Bhêly-Quenuma qui peut-être en transcrivant leurs souvenirs sur le plan romancier visent à retrouver leur identité.

4. LE DÉSENCHANTEMENT.

Le sentiment de déception accompagne d'autres romanciers africains. Les indépendances sont ressenties par certains comme les mouvements de l'impuissance et de la stérilité. Ce malaise général trouve son reflet dans les notions telles que : victimes, bourreaux, désespérance.

Ahmadou Kourouma est l'auteur qui grâce à l'ironie se montre distant face au régime qui règne en Afrique avec l'arrivée des indépendances. Son roman célèbre *Le Soleil des Indépendances*⁵⁸ peint l'univers de la Côte d'Ivoire où le héros principal vit les aventures dans la réalité de la liberté retrouvée. Cette dernière ne se présente guère réelle pour la raison des différentes intrigues politiques et surtout économiques. Toutefois, ce sont surtout les répercussions de ces libérations qui se montrent lourdes à vivre. Kourouma écrit son roman avant l'effondrement du pays - après l'indépendance ; il prévoit cependant, la catastrophe qui aura lieu peu de temps après. À l'époque coloniale le fils du prince Fama - le héros, reste privé de son statut de chef par un administrateur. Il vit avec son pays entier l'humiliation et l'absence des lois politiques et sociales. Au commencement, l'économie prospère grâce à l'exploitation des richesses naturelles, dont le cacao. Cela favorise le commerce. Cependant cela crée également les différences entre le Nord et le Sud du pays ; Fama / Kourouma étant du Nord ressent sur sa propre peau les échos de ce déplacement des gens en vue du meilleur emploi. Le village Togobala souffre aussi de la politique artificielle de la distinction des frontières. La décolonisation qui

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Stock, 1987, cité dans : *op. cit.*, pp. 212-215.

⁵⁷ *Idem*, p. 214.

⁵⁸ Ahmadou Kourouma, *Le Soleil des Indépendances*, Éditions du Seuil, cité dans : *op. cit.*, p. 116.-124.

commence avec le régime HB - du nom du Présifent Houfouët-Boigny, «le parti unique»⁵⁹ est un temps du faux miracle ivoirien fait pour la propagande irréaliste qui se transforme en une véritable catastrophe et les disproportions, comme celle entre la prospérité du quartier de Plateau et la misère du reste de la ville. Lorsque le régime violent s'installe, Fama reste arrêté et incarcéré, comme d'ailleurs Kourouma-même. Le système économique fragile se traduit par la suite en des violentes tensions sociales. Cet écrivain contestataire qui exerce une lucidité impitoyable reposant sur l'usage de l'ironie se met cependant, à distance. Néanmoins, il se fait entendre.

A ce miracle ivoirien transformé rapidement en un cauchemar qui s'étend à de nombreux pays africains s'ajoute une histoire particulière d'une femme d'un fonctionnaire servile et lâche, Edouard. Cette femme mariée à Edouard de force devient maintenant obligée à la prostitution avec d'autres fonctionnaires hiérarchiques. Dans l'extrait de *Perpétue et l'habitude du malheur*⁶⁰ Mongo Beti cite les exemples de la pratique de se servir des épouses au nom d'une carrière, dans le but de l'enrichissement. Nous y sommes témoins de la conversation pendant laquelle Edouard tente de convaincre, « avec un sourire d'une sérénité désarmante »⁶¹, Perpétue de la légitimité de cet étrange adultère. Parmi les anecdotes pour « édifier »⁶² son épouse, il cite celle d'un gouverneur qui « n'ayant pas de nomination, (...) ne touchait aucun salaire, naturellement : sa femme et son fils en bas âge mangeaient de moins en moins. Alors, il a compris : il a dépêché sa belle « madame » là où il fallait. Cela n'a pas traîné, et le voilà gouverneur maintenant »⁶³. Ainsi, avec de semblables anecdotes et du chantage Perpétue se laisse-t-elle persuader. Le frère de la femme qui relate cette histoire se pose des questions sur les ressentis de Perpétue lorsqu'elle a finalement cédé aux demandes de son mari et a accueilli le policier M'Barg'Onana dans leur lit conjugal près du berceau de petit Wendelin ; « avait-elle perdu le goût d'elle-même », « avait-elle été convaincue par le rationalisme abominable de son mari », « avait-elle été peu à peu séduite par la passion (...) et la générosité du commissariat »⁶⁴ ? Voici l'époque des indépendances vécue par les familles africaines, et en occurrence, par les femmes. Voici également les témoignages reflétant le moment historique du passage du colonialisme au néo-colonialisme⁶⁵, comme si cette situation était acceptée et justifiée et comme si la fascination de l'Occident, la soumission poussait les personnages à l'état de la sombre infériorité.

5. AMERTUMES ET ESPÉRANCES MODERNES

La situation d'un malaise existentiel résultant des conditions politiques est la plus fréquemment vécue par les personnages des romans africains de la période des retrouvailles de l'autonomie. Après les indépendances officielles, les héros errent dans la vie avec un sentiment d'amertume. Quelquefois, les auteurs se mettent à distance avec leurs descriptions ironiques, en parodiant le système de l'époque des années quatre-vingt. Mais tous, ils sont en quête de l'identité perdue dans le nouveau monde post-colonial.

Jean-Marie Adiaffi est l'auteur du roman *La Carte d'identité*⁶⁶ pour lequel il a reçu le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire. Son héros principal, Méléoudouman - qui littéralement signifie « on a volé mon nom »⁶⁷, est confronté aux tracasseries de la nouvelle administration. La scène se joue entre lui et un fonctionnaire qui lui demande sa carte

⁵⁹ *Ibidem*, p. 119.

⁶⁰ Mongo Beti, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Éditions Buchet-Chastel, 1974, dans : *op. cit.*, p. 133-136.

⁶¹ *Ibidem*, p. 134.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, p. 135.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 136.

⁶⁵ Mongo Beti et Odile Tobner, *Dictionnaire de la négritude*, cité dans *Retour du colonial*, sous la direction de Catherine Coquio, Librairie L'Atalante, Nantes, 2008, p. 201.

⁶⁶ Jean-Marie Adiaffi, *La Carte d'identité*, Éditions Hatier, 1980, cité dans : *op.cit.*, p. 150-152.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 150.

d'identité, alors que Méléoudouman l'a perdue. La question de l'identité est ici comprise différemment par les deux interlocuteurs ; pour le premier, il s'agit d'un bout de papier identifiant justement l'identité qu'il voit en tant qu'un document, alors que pour le deuxième, l'identité est une chose toute autre. Voici comment Méléoudouman exprime, en une sorte de poème sa signification de l'identité : les marques sur le visage, la terre, la forêt et le ciel, et surtout son « sang est sa meilleure carte d'identité »⁶⁸. Il poursuit son récit empli de pathos : « l'histoire de cette région, de ce royaume me fonde comme je le fonde. Elle me justifie comme je suis sa justification »⁶⁹. Il se sent ainsi : « Identifié par l'histoire »⁷⁰. Son sentiment d'appartenance à la culture, à l'endroit, au temps importe davantage qu'« un simple papier »⁷¹.

Identifié par la terre, cette terre qui est sous nos pieds, qui m'a vu naître et qui sera ma dernière demeure. Identifié par le soleil qui est sur nos têtes, l'immense ciel. Identifié par la population. Qui, dans ce royaume, ne me connaît pas ?⁷²

Après une courte réplique du fonctionnaire, Méléoudouman reprend : « Seul le sang, la famille identifient réellement. Seule l'histoire identifie réellement. Seul le temps identifie réellement »⁷³. Dans ce discours poétique sur l'identité s'exprime la forte appartenance à la terre, aux coutumes africaines et les répétitions y ajoutent le dynamisme et la vraisemblance. Il n'est pas possible d'ignorer non plus l'attitude du personnage principal en tant qu'esclave « possédé par un autre »⁷⁴ qui, ici, s'y oppose avec courage. Les paroles de Sartre semblent pouvoir en partie rendre l'hommage à la situation du roman : « Je suis possédé par autrui ; le regard d'autrui façonne mon corps dans sa nudité, le fait naître, le sculpte, le produit comme il est, le voit comme je ne le verrai jamais. Autrui détient un secret : le secret de ce que je suis »⁷⁵.

6. LA PAROLE DES FEMMES.

Dans le chapitre suivant nous entendrons la parole des femmes. Ce sont les femmes -auteurs qui parlent de leur vie, de la condition féminine, des misères de leur quotidien, de la volonté de s'ouvrir aux modes de vie moderne ou de celle de vouloir garder leurs traditions. Les auteurs-femmes africaines se trouvent en opposition à l'hégémonie patriarcale. Mariama Bâ dit : « C'est à nous, femmes, (...), de prendre notre destin en mains pour bouleverser l'ordre établi à notre détriment et de ne point le subir. Nous devons user comme les hommes de cette arme, pacifique certes, mais sûre, qu'est l'écriture »⁷⁶. Les femmes ressentent la crainte devant l'ostracisme et la marginalisation. Néanmoins, selon Femi Ojo Ade - le critique africain, le féminisme peut se montrer pernicieux pour la femme africaine ; pour la culture, la famille et les coutumes parmi lesquelles elle existe⁷⁷. La volonté d'égaliser les sexes, le féminisme, d'après le Professeur Irène D'Almeida, n'ont aucune raison d'être car « les femmes africaines étaient féministes avant la lettre vu qu'elles avaient bien souvent des rôles importants sur

⁶⁸ *Ibidem*, p. 151.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 152.

⁷⁴ Jean Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Éditions Tel Gallimard, 1976, cité dans : Lea Gandhi, *Teoria postkolonialna*, Wydawnictwo Poznanskie, Poznan, 2008, p. 24.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Mariama Bâ, « La fonction politique des littératures africaines écrites » dans : *Écriture africaine dans le monde*, n° 3, 1981, p. 7.

⁷⁷ Femi Ojo-Ade, « Still a Victim ? Mariama Bâ's *Une si longue lettre* », *African Literature Today*, no 12, 1982, p. 71-87.

les plans social, politique, économique et religieux »⁷⁸. L'écrivaine anglophone Guinéenne Ama Ata Aidoo « rejette le terme « féminisme » importé d'Occident et considéré en Afrique comme une tare contaminante, capable de détruire les bons foyers et les bons ménages africains»⁷⁹. D'ailleurs, citant Chandra Mohanthy - sociologue et spécialiste du féminisme internationale et du post-colonialisme, le féminisme occidental ne devrait pas s'usurper le droit à parler des femmes d'une façon générale car les relations de la femme et de l'homme en Afrique sont différentes de celles en Europe. Ainsi faut-il percevoir cette question dans toute sa complexité et dans tout son contexte. En outre, les femmes en Afrique post-coloniale souffrent d'une triple oppression « basée sur la race, la classe et l'identité sexuelle »⁸⁰.

Certaines romancières ont créé de nouvelles notions afin de parler du 'féminisme'. Were Were Liking dans le roman *Elle sera de jaspe et de corail*⁸¹ souligne l'impossibilité de la rencontre d'un homme comprenant une femme africaine contemporaine et sachant exprimer les sentiments à la manière féminine. Ainsi, a-t-elle inventé le mot 'misovire'. Dans son 'chant-roman' l'auteur camerounais désire protester contre la forme patriarcale de la société à travers la poésie, l'épopée, la berceuse, le récit. Toutefois, Were Were Liking veut démontrer davantage ; elle incorpore le souci de l'avenir de l'Afrique dans l'architecture poétique de ces mots. Le principal personnage féminin en quête de l'identité se vêt d'une attitude de martyr ; en grec le *jaspls* était 'pierre de martyr' avec laquelle les Chrétiens du Moyen Âge dessinaient des scènes de la crucifixion. 'Misovire' - celle qui hait ce qu'elle voit demeure porteuse néologique - voix narrative d'une femme, qui introduit le lecteur dans l'univers africain. Ce dernier se peint comme souffrant mais habité par une humanité déjà nouvelle. Ainsi, l'auteur nous invite-t-elle à la recherche de notre propre identité en nous-mêmes. Dans son esthétique originale Were Were Liking unit l'oralité du folklore avec la forme écrite qu'est le roman. Elle montre également le caractère cohérent du roman, présentant la vie chaotique en Afrique. D'un côté donc le regard de l'auteur est centré sur la réalité concrète et de l'autre côté, sur une autre réalité - poético-imaginaire, sur l'imagination de son être et de ses racines.

Calixthe Beyala, citée auparavant, est l'auteur d'une œuvre importante dont *C'est le soleil qui m'a brûlé*⁸² fait partie. Ce récit emprunté au *Cantique des Cantiques*⁸³, se construit autour d'une triple symbolique, celle de l'étoile, celle du soleil et celle de l'eau. S'appuyant sur un ancien mythe cosmogonique, Beyala démontre qu'à l'origine la femme était une étoile descendue volontairement du ciel pour porter secours à l'homme, mais qu'à cause de la trahison de ce dernier elle s'est éteinte. « La légende de l'étoile »⁸⁴ est une histoire magique d'une étoile-femme qui voit descendre sur terre un homme. Cet homme souffre en gémissant et l'étoile souffre en le voyant souffrir. L'étoile apporte à l'homme la lumière et l'amour en le surveillant nuit et jour. En voulant partir, elle aperçoit la tristesse de l'homme. Il veut l'arrêter : « Pour l'obliger à rester, il avait dérobé les containers de lumière et encerclé sa maison d'un fil de fer »⁸⁵. Elle reste « et ses larmes formèrent la

⁷⁸ Irène D'Almeida, « Femme? Féministe ? Misovire ? Les romancières africaines », *Notre Librairie*, no 117, avril-juin 1994, p. 49.

⁷⁹ Ama Ata Aidoo, « To Be an African Woman Writer : An Overview and a Detail », *Criticism and Ideology*, Uppsala, Scandinavian Institute of African Studies, 1988, p. 155-72.

⁸⁰ Chandra Talpade Mohanthy, « Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourses », dans Chandra Talpade Mohanthy, Ann Russo et Lourdes Torres (dir.), *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 51-80 ; 1re éd., 1984.

⁸¹ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Stock, 1987, cité dans : *op. cit.*, p. 209-212.

⁸² Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, cité dans : *op. cit.*, p. 209-212.

⁸³ *La Bible de Jérusalem*, Cerf, Paris, 1998, p. 1117-1131.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 209.

⁸⁵ *Ibidem*.

mer, les rivières, les marigots et les lacs»⁸⁶.

Cette étoile vit par la suite dans une société de contrôle rigoureux contre lequel elle se révolte. La rébellion passe d'abord par la réappropriation de son corps, ensuite, par le refus du mariage et de la maternité. La description de la scène du viol que fait l'homme sur la femme est peinte très réellement. On y apprend la souffrance de la femme qui, dégoûtée et faible, cède au plus fort : « Il la débarrasse en un flocc mouillé et dit, le visage frétilant, que Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme »⁸⁷. La scène s'achève avec la mise à mort de l'homme « prédateur et violeur »⁸⁸.

7. L'AFRIQUE FANTÔME

Le dramaturge togolais - Kossi Efoui en quête de l'identité nous fait entrer dans le climat complexe dramatico-grotesque tantôt dans le passé tantôt dans le futur. Le retour des Togolais à leur pays d'origine suscite chez des personnages du roman *La Fabrique de cérémonies*⁸⁹ un grand étonnement. Voici le Togo dont la terre est volée par la mer, dont les enfants jouent avec les armes et la télévision transmet les émissions basant sur les crimes contre l'humanité. Le voyage se déroule au rythme des allés et des retours éternels entre l'hier et l'aujourd'hui, en balançant dans la tonalité tantôt major tantôt mineure. La recherche de l'identité par Edgar qui photographie avec Urbain les endroits africains d'une réputation douteuse se présente d'autant plus complexe que les changements dans des pays africains restent comparés dans le roman à ceux dans des pays de l'ex Union Soviétique où les amis ont étudié. En outre, l'identité d'Edgar sur le plan de sa sexualité n'est pas non plus transparente ; Edgar est travesti. De surcroît, la langue russe - langue de Pouchkine ne sert maintenant qu'à traduire des images pornographiques. L'auteur fait le commentaire du monde présent en le dessinant comme s'éloignant de ses origines. Le sentiment des endroits de Togo connus auparavant accompagne les divagations associatives au cours du roman. « Afrique fantôme » est une expression de Michel Leiris qui joint à l'Afrique la succulence de la vie et peint la musique comme le tableau du sens esthétique très développé, du sens présent en particulier dans le rythme de la musique et de la nature⁹⁰.

CONCLUSION

La recherche de l'identité à travers les romans africains de l'expression française dans *Y Anthologie africaine* de Jacques Chevrier continue : le chapitre qui suivra sera intitulé : « la littérature de la migritude »⁹¹. Dans cette partie, les Africains - « les enfants de la postcolonie » font le choix de vivre en France. D'une part ils se trouvent placés en situation d'exilés par rapport à l'Afrique lointaine et d'autre part, ils doivent affronter la société française qui « n'a pas encore pris la juste mesure de la diversité culturelle »⁹².

Ainsi, y-a-t-il des attitudes de certains qui souffrent d'un malaise, qui se révoltent contre l'injuste traitement à l'encontre de leurs coutumes. Il y a également des attitudes des autres qui tâchent de garder leur tradition, en interprétant leur histoire. Une riche et longue histoire de la civilisation de l'Afrique, décrite par Basil Davidson dans *L'Afrique ancienne*⁹³ démontre les périodes de la stabilisation et du splendeur qui apparaissent et s'écoulaient, les royaumes qui s'effondraient et ressurgissaient de nouveau. Suivant Tingo⁹⁴, afin de retrouver l'identité, les Africains devraient garder en mémoire de même l'histoire ancienne - opulente que l'histoire récente - celle sous les colons puisque l'histoire

⁸⁶ *Ibidem*, p.210.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 211.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 210.

⁸⁹ Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, Éditions du Seuil, 2001, cité dans : op. cit. p. 226-229.

⁹⁰ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, Paris, réédition 1968, p. 8.

⁹¹ Jacques Chevrier, *op. cit.* p. 237-261.

⁹² *Ibidem*, p. 238.

⁹³ Basil Davidson, *L'Afrique ancienne*, Librairie François Maspero, Paris, 1973, *passim*.

⁹⁴ Cité dans la note 49 de ce texte.

entière définit l'homme⁹⁵. C'est aux Africains maintenant de prendre leur pays en mains et de continuer à témoigner leur identité, en traversant ce douloureux seuil de l'amertume et du désenchantement. Ainsi, faut-il peut-être arriver à l'industrialisation, à la prospérité, par le retour vers l'intérieur, vers les fonds d'origine, vers les mythes et ressusciter les héros du peuple ? Basil Davidson conclut *L'Afrique ancienne* avec une prémisse de la foi en l'avenir où on parlera des succès de ce continent et non plus de ses défaites : « Et lorsque les années suivantes étaleront devant nous l'image plus ample de leur histoire, c'est alors que ces réussites seront de mieux en mieux appréciables et comprises. Nous sommes toujours au seuil de cette histoire »⁹⁶.

⁹⁵ Suivant Méléoudouman cité p. 14-15 de ce texte.

⁹⁶ Basil Davidson, *Stara Afryka na nowo odkryta*, PIW, Warszawa, 1972, p. 350.

MAMADOU FAYE *

**LE VOYAGE DANS *LE DÉDALE DES DISCIPLES*
DE RÉMY TISSIER :
COMPRÉHENSION DE L'AUTRE ET AUTOPOÏÉSIS DE
L'HUMAIN**

INTRODUCTION

Affirmer que la littérature, désormais, sera de voyage ou ne sera pas, voilà qui n'indisposerait certainement pas Rémy Tissier. Car, s'il est un aspect tant fondateur (le roman inaugure l'entrée de son auteur en littérature) que fondamental du *Dédale des disciples*¹, c'est bien le fait que le couple-héros est viscéralement tenu par la voracité de se mesurer à l'inconnu, par le goût éperdu du mouvement et par l'irrépressible propension à la découverte. Ces deux personnages ont grand-peine à se départir de leur manie de se livrer frénétiquement à une sorte de culte de l'« art de l'absence » pour enfoncer des horizons inexplorés, et, ainsi, se retrouver résolument dehors : ailleurs. Il s'agit alors de rompre et de larguer les amarres, de se laisser séduire par les sirènes invitant « à sortir de soi, à oser oublier les modes, les us et les contraintes, pour retrouver le poème du monde »² et palper le galbe de l'inconnu. L'autre intérêt est qu'à travers le parti pris du voyage, le romancier, évitant de s'abîmer dans le trop plein de soi, se refuse à être le jardinier d'une quelconque idéologie. Nous sommes bien loin du temps où l'on voyageait, lourd du « fardeau de l'homme blanc » (Rudyard Kipling), pour constater - et s'en réjouir voire s'en enorgueillir – la vacuité spirituelle et l'inanité civilisationnelle des peuples hôtes, et leur proposer ou imposer l'élargissement de l'Occident à travers sa culture, sa religion et sa technique.

Une littérature abondante existe de ce point de vue³ et la critique n'a pas manqué de s'y intéresser⁴. Quant à une critique qui a pour objet une littérature voyageuse, faisant l'apologie et l'éloge de la dignité des sociétés extra occidentales, il en existe à coup

* Enseignant - Chercheur, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

¹ Rémy Tissier, *Le Dédale des disciples*, Paris, l'Harmattan, 2004.

² Alain Borer et al., *Pour une littérature voyageuse*, Tournai (Bruxelles), Coll. Le regard littéraire, Éditions Complexe, 1992, p.10.

³ Voir à ce sujet, par exemple, Léopold Panet, *Relation de voyage du Sénégal à Souiera (Mogador)*, Revue coloniale novembre et décembre, Paris, 1850 (réédition : Paris, le livre africain, 1968). Cf. Aussi Amadou Mapaté Diagne, *Les Trois volontés de Malic*, Paris, Larose, 1920. Se présentant en thuriféraire de la colonisation, cet auteur n'y a vu que des avantages.

⁴ C'est le cas de Mohamadou Kane, à travers son article « Saint-Louis ou les débuts de la littérature Africaine au Sénégal 1850-1930 », in *Notre Librairie, La littérature sénégalaise*, n° 81, octobre-décembre 1985, p. 70 - 77.

sûr. Mais, en ce qui concernerait une critique se focalisant sur le motif du voyage, plus précisément sur la dimension curative de l'erreur (au sens de voyage, comme dans l'expression : les erreurs d'Ulysse) et son impact sur l'auto-poïétique de l'humain, en l'appuyant sur une œuvre du vingt-unième siècle, comme *Le Dédale des disciples* de Rémy Tissier, le champ demeure encore en friche, d'où l'opportunité pour le présent article de s'engager sur cette terre. En tout état de cause, le « désir de monde » n'est pas sans visées : voyager pourrait, certes, et à première vue, relever d'un régime ludique, d'un jeu, mais à enjeux multiples et divers. Mettre au jour ces enjeux à travers *Le Dédale des disciples* de Rémy Tissier, tel est l'objet de cet article qui commencera par analyser les points de connexion entre voyage et théâtre d'une part, et de l'autre, entre voyage et cheminement cognitif. Ensuite, il s'évertuera à montrer comment le voyage, conçu et perçu comme une ligne de vie autant que comme une vision (le fait de percevoir un autre espace, d'ouvrir une dimension inédite) peut s'ériger en une altérité guérissante. L'analyse des deux dimensions de la question permettra de considérer le voyage pour la pierre d'angle d'une auto-poïétique de l'homme.

VOYAGE-VOYAGE OU COMME AU THEATRE

Mettre notre réflexion en train par une étude comparative ne saurait être fortuit : ce parti pris trouve sa motivation dans le fait que « théâtre » et « voyage » ont partie liée, en tout cas pour celui qui se mettrait peu ou prou à l'écoute de leur source pour revisiter leur étymologie. Tous les deux, en effet, renvoient originellement à la notion de regard, de perception par la vue. Théâtre est du verbe grec « theaomai » qui signifie regarder, contempler. En effet, on va au théâtre d'abord pour regarder, la vision étant en amont de l'intelligence du message et / ou de l'émotion esthétique. Quant au terme « voyage », en plus de la notion de voie, c'est-à-dire ligne de vie, l'on a aussi celle de voir, dans le sens axial de percevoir un autre espace, d'ouvrir d'autres dimensions. Aussi, pourrait-il être approprié d'adopter l'expression *voyage-voyance*. À cette étape définitoire, nous pouvons ajouter que cette notion d'ouverture est aussi contenue dans le mot aventure (au sens noble) dont l'étymologie mène à l'idée de mouvement par le radical « venir » constitutif de *adventure* qui donnera aventure. Ce qui n'est pas fondamentalement oxymorique au mot « théâtre », puisque celui-ci est souvent associé au mot « aller », non moins verbe de mouvement, comme dans le syntagme : « aller au théâtre ». Ainsi, le voyage, pouvant être considéré comme un modèle dyadique, à deux faces (il conduit à voir et à vivre autre chose), contribue à créer l'être humain : on est fait de ce qu'on vu et vécu.

En outre, autant nous percevons au théâtre ce qui est mis en scène par l'imagination du dramaturge quel que soit le prétexte de réalisme, moins la littérature voyageuse ne saurait cadenciser cette « folle du logis » (Malebranche). Le tenterait-elle d'ailleurs qu'elle s'abîmerait en journalisme ; qu'elle s'abâtardirait en autre chose que la littérature, tant il est vrai que celle-ci ne recouvre sa dignité, sa « substantifique moelle », voire son âme que dans cette part de fiction et d'esthétique, dans cette conjonction de l'inspiration (dont le sens est quelque peu flottant : don divin, don de la nature, du cœur, de l'inconscient, en amont de l'œuvre) et de la transpiration (fatigue consécutive au voyage, l'aspect éreintant de celui-ci, effort d'élaboration de l'œuvre en train). Et le voyage, auquel elle s'applique, trouve son trait identitaire dans la *vision* : pas de voyage qui vaille sans *vision* (au double sens de regard et d'imagination). Si donc, nous parlons ici de vision, c'est bien d'une vision particulière qu'il s'agit, d'une sorte de *voir* second, de « *survoir* » créateur, de *voir* au-delà des apparences innocentes d'un objet exposé. Jean Giono affiche une posture plus tranchée, lui qui trouve que le voyage n'est ni plus ni moins qu'un limon, le stimulus mettant l'imagination en roue libre : « Les secousses, le rythme du train, ça fertilise l'imagination... »⁵. L'imagination constitue donc une

⁵ Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes V*, édition établie par Robert Ricatte, avec la collaboration de Pierre Citron, Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte, Notice consacrée aux *Âmes fortes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 1010.

procédure de transformation, un baptême qui, faisant accéder le voyage au statut d'œuvre d'art, lui attribue, du coup, une nouvelle identité. Finalement, littérature et vision, comme voyage et vision, c'est le monde revu et recréé en vue d'être articulé au discours qui se réserve le devoir de le proférer. La littérature se trouve toujours en danger de s'effiloche, et même de se dénaturer en vils jeux de langage, si le monde ne vient pas continûment l'apostropher, le secouer et l'électriser. C'est ce qui justifie que la dimension de la vision, sinon de l'imagination, consubstantielle au voyage, fait vaciller la frontière entre littérature et voyage, et entraîne ce que Bell a qualifié d'« éclipse de la distance »⁶. La part d'imagination prospère et s'illustre à travers une mise en scène dont les effets cathartiques paraissent indubitables.

ALTÉRITÉS À EFFETS CATHARTIQUES

Rappelons que, dans le roman, le couple entreprend un voyage au travers duquel il se trouve en contact avec la terre africaine, non moins patrie d'origine des ancêtres de Sarah. C'est ainsi que les deux personnages ont visité Gorée, pathétique et tragique lieu d'embarquement des esclaves pour l'Amérique, un endroit resté tristement célèbre et fort achalandé par l'industrie touristique. Le constat de *visu* des conditions dans lesquelles les esclaves contrits étaient confinés et contraints par des « professionnels sans cœur », « acquéreurs et vendeurs d'esclaves » (*Le D. D. D.*⁷, p. 8), auteurs d'inouïs *famillicides*⁸ (*Le D. D. D.*, p. 142), responsables de crimes familiaux à une échelle insoupçonnée, a laissé les voyageurs émus et médusés. L'étendue du forfait est d'ailleurs suggérée par cette phrase rétive qui semble connaître une embardée charriant toutes les ignominies perpétrées durant plus de trois siècles avec des distances longues de plusieurs milliers de kilomètres. Cette durée temporelle pourrait coïncider avec l'étendue syntaxique de la phrase au bout de laquelle le lecteur s'essoufflerait, comme pour amener ce lecteur à faire l'amère expérience de la souffrance des esclaves, afin de le rendre solidaire, ne serait-ce que le temps de la lecture, de ces Noirs astreints au voyage.

Syntaxiquement curieuse, cette phrase, ou période majeure, semble ressortir à un écart, lequel pourrait être emblématique de l'écart même que constitue l'attitude de l'Europe esclavagiste qui, à un moment déterminé de l'histoire, a allégrement pris ses distances vis-à-vis de la norme basique de l'éthique humanitaire. L'esclavage, en tant que néantisation de l'être, sinon sa réification, tout comme la colonisation, sont, de ce point de vue, illustratifs. Ces deux tragédies sont d'autant plus révélatrices qu'elles constituent les pires moments qu'a connus le Continent noir, et le retard socio-économique de l'Afrique contemporaine leur serait imputable dans une large mesure (cf. *Discours sur le colonialisme* de Césaire qui en parle justement et le qualifie de « grand drame historique de l'Afrique »⁹). Nous citons *in extenso* cette « phrase-océan », aux allures de pamphlet, et dont le plus important est de nature phonétique, syntaxique et sensorielle :

Cheikhou pourrait jurer qu'une ombre est là, pointant sa tête entre lui et Bramhou, avant qu'ils ne guident Sarah et Lorenzo dans le dédale des cellules étroites, sombres, humides et basses, où les corps séparés des hommes et des femmes étaient enchaînés et gisants, parfois déjà grabataires, gémissants et souvent entassés, quelquefois en pleurs, en peine, angoissés, serrés les uns contre les autres à s'étouffer, déféquant, pissant sous

⁶ Daniel Bell ; Les Contradictions culturelles du capitalisme , (traduit de l'américain par M. Matigon), Paris, P.U.F., 1979, p. 119.

⁷ La forme *D. D. D.* désignera, tout au long de cet article, *Le Dédale des disciples*.

⁸ Le mot *famillicide* est sorti de l'imaginaire créateur du romancier. La réalité dont il est le témoin médusé constituerait la part du bœuf attribuée à la grenouille que serait le dictionnaire. Comme pour prévenir un éclatement de celui-ci, il préfère lui mettre un bonnet rouge et créer ce mot flambant neuf, vaste parce que virtuel et qu'on peut le dimensionner à souhait.

⁹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 22.

eux-mêmes, s'évanouissant ou désespérant de soulager les blessures déjà reçues, perdus mais fredonnant pourtant en pleine frayeur, laissant tomber en eux la houle des profondeurs de leur être, laissant entendre entre leurs lèvres quasi closes le ressac proche et lointain de la mer (*Le D. D. D.*, p. 9).

Subséquentement à la lecture de cette « plus-que-phrase », deux remarques s'imposent : un essaim de voyelles nasales exsudant l'atrocité de la douleur de l'esclavage : trente-quatre nasales, soit une moyenne de trois à quatre nasales par ligne ; un chapelet de sensations olfactives, auditives et visuelles pour restituer l'atmosphère nauséuse voire délétère et insupportable qui règne dans ces lieux horribles. Toute cette grande sarabande lyrique et logorrhéique se déploie sans doute en vue de convier le lecteur à éprouver la fielleuse et dégradante expérience de l'esclave et d'alerter la conscience humaine contemporaine, les lieux géographiques étant, ainsi que le dit A. Ferrere « des lieux de prises de conscience »¹⁰. Cette prise de conscience procéderait aussi d'une catharsis, donnant l'impression que le narrateur, sorti essoré et comme assommé à l'issue de cette visite, cherche à sublimer les ignominies causées par l'esclavage. Si l'on tient compte de ces éléments formels, de la signifiante de cette phrase relevant presque (notamment à cause de son caractère déviant) d'une sur-écriture, on peut considérer le voyage, une fois décidée sa mise en texte, comme une virtuosité. Eût égard à son halo de fiction, aux nouveaux champs de signes qui apparaissent, le voyage se fait forcément passer au crible des « stratégies et procédure d'artificialisation »¹¹ (souligné par l'auteur), et le romancier qui l'introduit dans la sphère de l'art, ne peut s'empêcher de déférer à l'idéal d'intégrité esthétique. De ce point de vue, ce que Roger Parent, paraphrasant Carlson et Turner, dit de la « sémiotique » et de la « performance » peut valablement s'appliquer au voyage que prend en charge la littérature : voyageuse, cette littérature « se préoccupe moins du contenu culturel comme tel, du quoi, que du comment. Elle recherche les pratiques signifiantes par lesquelles se manifestent dans un milieu donné. [Elle] est autoréflexive plutôt que référentielle »¹².

Toutefois, la théâtralité du voyage ne déteint pas que sur la narration des conditions décapantes et abrutissantes de la vie des esclaves. Elle gît aussi dans une sorte d'igné, emblématique d'un processus cognitif. Du fond du *Dédale des disciples*, se dégagent les flammes de ce foyer ardent.

LE VOYAGE, UN EFFORT DE CHEMINEMENT VERS LA COGNITION

Le présent article n'ayant guère pour objet de dresser une typologie des voyages, il importe juste de préciser qu'ici, nous nous intéressons particulièrement à ce genre de voyage consistant en un déplacement de longue durée en vue de « visiter le plus lentement possible êtres et choses, à fréquenter patiemment leur histoire, à s'immiscer posément dans leur vie intime »¹³.

À la faveur d'une parole spéculaire, « d'un retour de l'œuvre sur elle-même [afin de] faire saillir l'intelligibilité de l'œuvre »¹⁴, les vertus du voyage sont déclinées par le

¹⁰ Cité par André Ferré, « Le Problème et les problèmes de la géographie littéraire », communication en date du 4 septembre 1953, publiée in *Le sentiment de la nature au XVIIe siècle / Symbolique et symbolisme / Questions de géographie littéraire*, in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Paris, éd. Les Belles lettres, n° 6, 1954, p.

¹¹ Josette Trepanier, « L'Artiste contemporain : un curateur », in *Le même et l'autre / Identité et différence*, Actes du XXXI Congrès International de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française (A.S.P.L.F.), Budapest, 29 août- 2 septembre 2006, Imprimerie La Manutention, Mayenne, France, Février 2009, p. 754.

¹² Roger Parent, in *Résoudre des conflits de culture Essai de sémiotique culturelle appliquée*, Canada, Les Presses de l' Université Laval, 2009, p. 164.

¹³ Jacques Lacarrière, « Le Bernard-l'hermite ou le treizième voyage », in *Pour une littérature voyageuse, op. cit.*, p. 106.

¹⁴ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. Poétique,

narrateur lui-même qui fonde celles-ci sur leurs affinités avec l'igné, symbole d'ailleurs du cognitif, à en croire Gaston Bachelard dans sa *Psychanalyse du feu*¹⁵. Un champ lexical du feu, constitué des termes comme *flamme, brûlant, feu, réchauffer*, est repérable, qui assimile le voyage à une expérience ignifère :

Sarah oppose l'expérience conformiste qui suit les textes établis et interprétés, ce qu'elle appelle « l'encre de la lettre » à l'expérience libre qui vit les événements réels et que Sarah nomme « la flamme de l'esprit », « le tison brûlant de la vie ». Elle oppose la proximité directe du feu, où l'on est toujours capable de se réchauffer, à la distance glacée de ce dont on a tout juste entendu parler (*Le D. D. D.*, p. 142).

Procédant à une sorte d'analyse *pyrotechnique*, le narrateur valorise, peut-être inconsciemment, le mythe de la puissance ignée. Ainsi oppose-t-il, à la froideur de l'encre, symbole de l'inertie, la chaleur qui procède du frottement effectif entre corps et événements, frottement dont procède le feu¹⁶. Tout porte à croire qu'ici, il s'agit du « feu chtonien représentant », pour les Bambaras, « la sagesse humaine ». Ce que ne refuse pas Bachelard qui magnifie, lui aussi, la dimension heuristique de ce « feu d'où vient la sagesse et la prudence... »¹⁷. À en croire Paul Diel¹⁸, à travers son interprétation analytique, le feu terrestre symbolise l'intellect, c'est-à-dire la conscience. « La flamme de l'esprit » qu'évoque Rémy Tissier désigne ainsi cette flamme montant vers le ciel, et figurant l'élan vers la spiritualisation, le chemin de crête conduisant à la lumière et à la vérité. Le feu paraît être le principal agent dans toute découverte, et donc en amont de toute acquisition de la connaissance. Celle-ci peut alors être perçue comme un « pyromène », c'est-à-dire comme un de ces « phénomènes produits par le feu »¹⁹. Le symbolisme intellectuel du feu constelle avec un symbolisme purgatif et essentialisant en ce sens que le feu est d'« essence cathartique [...], mais aussi centre génital du foyer patriarcal »²⁰. C'est ce pouvoir d'engendrement qui fait de l'homme le destinataire privilégié et exclusif de la donation ouranienne, qu'est le feu, pour l'« éloign[e] de plus en plus de la condition animale »²¹. Au niveau de la ligne de démarcation entre l'homme et l'animal, se trouve un enjeu crucial : la spiritualité. La conscience de cet enjeu, conjugué à la volonté de voir la spiritualité leur échoir continuellement, motive sûrement le voyage du couple. Aussi, l'aventure, comme l'a avoué le personnage, a-t-elle valeur d'anthropologie de terrain qui, seule, est capable de faire accéder à une aura de spiritualité - fût-elle éloignée - où s'immerger. En effet, ce n'est point l'absence de son pays qui tient en haleine et démange le couple voyageur. Ce qui le préoccupe vivement et vraiment, c'est l'absence d'absolus spirituels ; ce n'est pas l'absence de pain, mais la soif de vin qui lui dessèche la gorge. Outre le savoir, le voyage pourrait être serti de vertus curatives, et consacrer ainsi l'épiphanie du mythe d'une altérité guérissante.

RETOUR AU MYTHE D'UNE ALTÉRITÉ GUÉRISSEUSE

1977, p. 16.

¹⁵ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

¹⁶ Au chapitre III intitulé « psychanalyse et préhistoire/le complexe de Novalis », in *La Psychanalyse du feu*, Bachelard revient sur la production du feu par le frottement, Une production que le philosophe finit d'ailleurs par attribuer au « dieu frottement ».

¹⁷ *Ibid.*.

¹⁸ Voir J. Chevalier / A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. Robert Laffont, S.A. et Éd. Jupiter (édition revue et corrigée), 2008, p. 435-438.

¹⁹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 107.

²⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Paris, Dunod, 1992, p. 196.

²¹ Gilbert Durand citant Krappe, in *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 197.

Il n'est que de dépister l'objet principal du voyage du couple pour être fondé à admettre que celui-ci croit au mythe d'une altérité guérisseuse, gorgée de vertus thérapeutiques. Pour « retrouver le secret des grandes communications et des grandes combustions »²², et expurger ses tourments, se délester de ses gibbosités pesantes et malveillantes, le couple se dirige vers l'Afrique, un continent au seuil duquel affleure l'autre monde, où *l'ici et l'ailleurs* convergent vers un point de réversibilité et communiquent. C'est singulièrement le vœu de

Sarah, qui vient d'Outre-atlantique (*sic.*), des « Indes Occidentales » d'autrefois, et ressemblant à une « vierge noire » dont le port de tête, la teinte de peau et la conscience enfouie l'appellent à revenir aux sources de ses origines (*Le D. D. D.*, p. 8).

Ce voyageur n'est cependant pas le seul à bénéficier de cette autre « géographie » essentielle et bienfaitrice. À en croire Michel Le Bris, dans le tréfonds du psychisme humain, se noue cette certitude que « Pas un groupe humain qui ne possède ses lieux d'élection où se libérer, ne serait-ce qu'un instant, de l'excès de ses tourments [...] il est des lieux où aller pour se guérir [...] comme si chaque communauté humaine était mise en demeure de trouver des lieux guérisseurs hors d'elle-même »²³. Aussi, une relation de voyage

produit [-elle] des écarts que l'on identifiera comme *digressions* [...] par rapport à une réalité vaste (culture, société, terrain littéraire, etc.) - manière de s'extraire, souvent, d'un tissu social devenu insupportable à celui qui s'éloigne [...]. Tout voyage est lié à l'idée de disparition de soi²⁴.

De cette vertu thérapeutique d'un ailleurs à la fois géographique et temporel, qui gît dans les profondeurs du psychisme, Lorenzo est conscient, qui, se rappelant ses premières impressions d'enfance,

avait le sentiment que les choses et les gens, spécialement leurs visages, devenaient en même temps très proches et très lointains, que les distances entre eux se faisaient à la fois inexistantes et cosmiques, qu'il n'y avait plus d'espaces entre ciel et plafond, que tout s'ouvrait au sein d'un « air » différent, mordoré et merveilleusement fluide où toutes les vibrations, tous les objets mouvants ou inertes, toutes les forces et entités, tous les individus trouvaient leur place... (*Le D. D. D.*, p. 40).

Ce désir d'appel d'air exquis et sublime, justifie l'intérêt du voyageur pour l'ailleurs aux dépens de l'ici, dont il n'est que le superlatif inconscient : « Ailleurs, ce sera mieux qu'ici ». Il l'est, d'autant plus que cette perspective méliorative, cette visée d'une valeur ajoutée, procède souvent d'une plus fine, plus étendue et plus profonde intelligence des choses de ce monde. En ce sens, le voyage est un travail d'éveil, mieux, un exercice de disparition, puisque que, durant certains voyages, l'on peut voir des habitudes s'estomper laissant la place à une grappe de succès à escompter. L'on subit une sorte de cure d'amaigrissement permettant de se vider, de se dénuder et de s'apprêter à s'emplier de saveurs et de savoirs inédits. Dans ce sillage, le discours qui le profère devient une écriture d'exorcisme, laissant sourdre des effets bulldozer sur les préjugés ou idées bornées, et agissant contre la légalité du repli identitaire. Dès lors, ne pas s'en aller c'est, dans une certaine mesure, vivre à genoux ou même mourir un peu. Mieux, c'est se faire que s'en aller. C'est là, justement, une autre direction d'analyse que nous voudrions

²² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1939, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 21.

²³ Michel Le Bris, « Fragments du royaume », in *Pour une Littérature voyageuse*, op. cit. p. 132-133.

²⁴ Gérard Cogez, « La 628-E8 : digressions critiques et dérapages contrôlés », in *L'Europe en automobile/ Octave Mirbeau écrivain voyageur*, p. 15.

explorer.

LE VOYAGE OU LA VOIE D'UNE AUTO-POIÉTIQUE

Si l'on en juge par les connaissances acquises au cours de leurs pérégrinations, le savoir reçu et assimilé à la faveur d'une immersion dans une aire culturelle autre, les découvertes faites, semblent être autant de linéaments qui nervurent l'image du voyageur : conditions de vie des esclaves, mode de vie des *bédik* et des *bassari* de Kédougou vivant dans une quasi autarcie, leur religion, leurs tabous, leur sacré, etc. Ce sont-là autant de mises au jour qui, eu égard à leur dimension « faisante », donnent entière satisfaction aux voyageurs, comme s'ils venaient de recevoir un présent du ciel, en particulier quand ils ont découvert les peuples de Kédougou, et qu'ils les ont tenus pour un véritable parangon d'intégrité et un « Pantagruel » des valeurs d'hospitalité :

- ... on a eu notre dose « d'expérience directe », tu ne penses pas ?
- Oui, dit Sarah, on a eu de la chance !
- Pas seulement ! On a eu raison d'aller voir ces peuples *combattants de l'intégrité* (souligné par l'auteur) comme on pourrait les appeler.
- Le mot sonne juste, dit Sarah, les Bédik et les Bassari sont des êtres intègres et religieux ! Et ils ne sont ni chrétiens ni musulmans... (*Le D. D. D.*, p.142).

Ces valeurs d'intégrité impliquent un élan vers l'autre et se traduisent par une soif inextinguible de chaleur humaine, un désir éperdu de s'attacher viscéralement, et à jamais, à l'autre, comme deux siamoises d'Afrique et d'ailleurs, nonobstant les barrières linguistiques. À défaut d'une communication verbale, c'est un commerce de type somatique et tactile qui est noué, une sorte de flirt avec des communautés étrangères comme pour prévenir ou abolir tout « heurt des religions »²⁵. En se réjouissant de cette forme de communication, peut-être Sarah y voit-elle « un enrichissement et une ouverture, en aucun cas une castration »²⁶, a-t-elle conscience que, comme le relève Mc Evilly : « L'identité est au cœur de la différence. La différence est la condition irrévocable de l'identité »²⁷ :

La femme de Balingo ne parlait pas français mais, avec elle, j'ai vraiment senti que j'étais bienvenue ! Nos visages se sont rapprochés, nos fronts se sont touchés, j'ai pu voir de près les tatouages qu'elle avait autour des yeux. Elle m'a ensuite noué au poignet le bracelet de perles impossible à dénouer que je porte aujourd'hui ! Je me suis vraiment sentie proche d'elle... (*Le D. D. D.*, p. 151).

Par ce comportement renvoyant à la proxémique²⁸, ce geste kinésique²⁹ ou

²⁵ Julia Kristeva, « Diversité, c'est ma devise », in *Diversité et culture*, Paris, Cedex, La Documentation française, Août 2007, p. 5-6.

²⁶ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998, p. 66.

²⁷ Thomas Mc Evilly, *L'Identité culturelle en crise*, [Traduit de l'anglais par Y. Michaud], Chambon, 1999, p. 127.

²⁸ La proxémique: domaine qui étudie le rôle joué par l'espace physique dans la communication entre les personnes. Les bases de la proxémique ont été jetées en 1963 par l'anthropologue Edward T. Hall. À en croire celui-ci, il y a en général quatre « zones » de proximité:

- Intime (de 15cm à 45 cm: pour embrasser, chuchoter).
- Personnel (de 45cm à 1, 2m : pour les amis).
- Social (de 1, 2m à 3, 6m pour les connaissances).
- Publique (plus de 3, 6m). En ligne, http://www.futura-sciences.com/fr/news/t/recherche/d/la-proxemie-limportance-de-lespace-personnel_10042/, visité ce 18-05-2012 à 21h17.

La communication entre la femme de Balingo et Sarah, nous la situons dans la « zone » dite intime puisque leur front se sont touchés, la distance qui les sépare s'est réduite à presque néant comme l'indique les marqueurs spatiaux « près » et « proche ». Tout cela est le signe évident du vœu d'une fraternité forte.

communication somatique, ayant précisément valeur de signes paralinguistiques, (car, suivant le modèle proposé par Watzlawick, « communication et comportement [sont] pratiquement synonymes »³⁰), l'étranger est en train de « performer, de faire preuve de compétences culturelles, non seulement pour endiguer l'érosion de situations socioculturelles troublantes mais surtout pour capter [...] le potentiel évolutif du métissage des cultures »³¹. Du coup, « le serpent de la haine »³² paraît définitivement tué, toute forme de condescendance semble réduite « en cendres pour nourrir les racines de la vie »³³ d'une fraternité équilibrée et déférente. L'« insupportable condescendance devenue pour certains, en Occident et ailleurs, une seconde nature »³⁴, des penseurs, à l'image d'Amin Maalouf, l'ont vigoureusement dénoncée et stigmatisée, à l'heure justement où émerge délicatement une conception hégémonique et marchande de la mondialisation. Se démarquant d'une pareille attitude, ces deux femmes, elles, semblent subsumer toutes « les destinées singulières »³⁵ sous « la grande unité humaine »³⁶ vers laquelle tendent les peuples au-delà « des discordes locales malgré la résistances des intérêts, des appétits et des privilèges, malgré eux-mêmes »³⁷. Enfin, ce frottement des corps paraît être le relais d'une promesse démocratique, mieux, il se trouve tactilement lustral, « esthétiquement et éthiquement séminal pour la conscience communautaire »³⁸.

Un peu plus loin, les étrangers, sans doute séduits et conquis par le système axiologique de ces Africains exsudant d'intégrité, réitèrent, cette fois-ci de façon péremptoire, la grandeur et l'exemplarité de ce peuple d'exception, un peuple comme s'il n'en existait pas deux au monde. Cela, ils le font à la faveur d'une pause dans le récit, comme pour accentuer la qualité substantielle de ce peuple, qualité qui n'a rien de théorique ni de cosmétique, du moins si l'on en croit cette locutrice :

- Oui, au-delà des mots, reprend Sarah, ces peuples, musulmans ou non, sont si humains [...], ils ont une dignité qui les dépasse et qu'il est difficile de trouver aussi intacte nulle part ailleurs (*Le D. D. D.*, p. 151).

Ce « oui », au demeurant franc et massif, pourrait sonner le glas d'une théorie séculaire selon laquelle « les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la négrierie »³⁹. Alors, nous sommes amené à croire que la « Force-Bonté »⁴⁰ de l'être

²⁹ Roger Parent, *Résoudre des conflits de culture Essai de sémiotique culturelle appliquée*, op. cit., p.111. Selon cet auteur, « Birdwhistle a développé la discipline de la kinésique pour étudier les schémas communicatif du mouvement corporel ».

³⁰ Paul Watzlawick et al., *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972, p. 16.

³¹ Roger Parent, *Résoudre des conflits de culture Essai de sémiotique culturelle appliquée*, op. cit., p. 10.

³² Léopold Sédar Senghor, « Prière de paix », in *Poèmes*, Paris, Seuil, 1964 et 1973, p. 92.

³³ Léopold Sédar Senghor, « Femme noire », in *Poèmes*, op. cit., p. 15.

³⁴ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, op. cit., p. 62.

³⁵ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 92.

³⁶ O. Mirabeau, *La Maréchale, œuvre romanesque*, t. 1, Buchet / Chatel, Société Octave Mirbeau, 2000, p. 1124.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, le Seuil, coll. "Poétique", 2001, p. 171.

³⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 38.

⁴⁰ Bakary Diallo, *Force-Bonté*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, N.É.A.S (N.É.A.), 1985. Nous reprenons le titre de cet auteur pionnier de la littérature négro-africaine d'expression française, qui paraît lier la grandeur et la générosité de l'Hexagone à sa religion chrétienne, sa science et technique, entre autres. Nous prenons cette expression à rebours, et à dessein, car, ici, ce n'est point un Noir qui fait l'éloge du Blanc, qui se livre à une litanie magnifiant sa force, mais *a contrario*, c'est bien un Blanc qui se répand en dithyrambe sur l'intégrité proprement nègre, en sa défense et illustration. L'un dans l'autre, l'on retient que c'est l'homme, indépendamment de sa race et de sagéographie, qui est capable de s'élever à la grandeur

humain n'est guère fonction de l'appartenance aux religions révélées (encore moins à la géographie ou à la structure sociopolitique), elle n'est pas non plus une qualité centrée et verrouillée autour de la triade religieuse : Islam, Christianisme et Judaïsme. Cela paraît d'autant plus vrai que, comme le XX^{ème} siècle nous l'aura appris,

aucune doctrine n'est, par elle-même, nécessairement libératrice, toutes peuvent déraiper, toutes peuvent être perverties, toutes ont du sang sur les mains, le communisme, le libéralisme, le nationalisme, chacune des grandes religions, et même la laïcité. Personne n'a le monopole du fanatisme et personne n'a, à l'inverse, le monopole de l'humain⁴¹.

Par conséquent, grandeur et vertu de l'homme résideraient plutôt dans la foi tout court. Elles tiennent, comme Rousseau a fini de le montrer, à la nature ; se module et se modifie, s'érode, se clive ou s'avive suivant l'impact positif ou dégradant des sociétés à travers les grilles de l'espace et les catégories du temps. Elles pourraient constituer cette « persistance de la substance, de l'essence de la chose, au-delà des vicissitudes des accidents », dont parle Botezatu⁴². C'est dire que, si l'on veut chercher les racines de la qualité de l'homme, c'est plutôt du côté de l'ontologie qu'il convient de se tourner, le substrat de cette propriété étant sans conteste de nature ontologique.

Cette ode à l'altérité, cette appréciation et caractérisation donnent à s'apercevoir que les personnages élargissent et intensifient leur bassin culturel par l'acquisition de connaissances en tant que valeurs cognitives mais aussi en tant que dimension « faisante », aussi bien la connaissance des phénomènes que celle des noumènes, lesquelles connaissances n'excluent pas, loin s'en faut, l'intelligence de l'étiologie humaine. Ainsi, quand leur hôte a formulé le vœu d'en savoir plus sur leur présence à Saint-Louis du Sénégal, la réponse des voyageurs demeure - t- elle sans équivoque : leur voyage n'est qu'un cheminement vers la cognition, un effort pour sonder les couches profondes de l'humanité :

- Sarah, vous êtes venue avec votre mari pour *faire connaissance*, (souligné par l'auteur) dans tout le sens du terme je suppose ?

- Oui, c'est ce qui nous intéresse, Lorenzo et moi, tâcher de *comprendre* (soulignement de l'auteur) la vie des gens, nos origines à tous. Ce que l'on n'aperçoit pas tout de suite, leurs traditions cachées ou plutôt enfouies, ce que l'on ne fait qu'appréhender de loin, le ressort de leur foi... » (*Le D. D. D.*, p.76).

Cette quête de « nos origines à tous » fait du *Dédale des disciples* un bel exemple de texte unanimiste mettant l'accent sur la « continuité universelle »⁴³ - chère à Jules Romain- entre les individus et les groupes.

Précisons, par ailleurs, que « culture » est à entendre, ici, dans son sens général, qui désigne la manière dont l'être humain se conçoit, se fait (au sens sartrien dans une certaine mesure : « le faire est révélateur de l'être » car celui-ci n'est plus nécessairement fait à l'image de Dieu, son existence précédant l'essence) et se conduit. Cela revient à envisager « le phénomène de la culture comme un univers de signes, de codes, de symboles qui véhiculent un sens pour [faire] ses membres »⁴⁴. En acceptant de se diriger

et à la générosité.

⁴¹ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, op. cit., p. 62.

⁴² Botezatu, Petre, 1994, *Introducere în logica*, vol I, II, Editura Graphix, Iasi, p. 35. Cité par Ioan BIRIS, dans sa communication intitulée «Le rapport identité-différence et la conjonction collective / Aspects logiques», in *Le même et l'autre / Identité et différence*, op. cit., p. 164.

⁴³ Jules Romain, *Problèmes européens*, Paris, Flammarion, 1933, p. 234.

⁴⁴ Roger Parent, *Résoudre des conflits de culture. Essai de sémiotique culturelle appliquée*, op. cit., p. 15.

vers une crête de possibilité optimale, en se livrant à un travail sur soi, qui ne va pas sans un don de soi (vu les endurances consenties, les moelleuses habitudes auxquelles on a résolument tourné le dos le temps de l'absence de chez soi), en s'adonnant à une auto-poïétique, l'être se bonifie continuellement, il s'offre le maximum de potentialités pour un essor plus marqué d'un psychisme pleinement fonctionnel. Cela pourrait être aux antipodes de ce que Georg Simmel perçoit pathétiquement comme une « tragédie de la culture »⁴⁵, pour déplorer l'accroissement de la part technique, objective donc, des œuvres au détriment de leur part subjective, c'est-à-dire au détriment de cet autre versant pédagogique répondant à la « fonction formatrice et fondatrice de l'individu »⁴⁶. Cette fonction semble remplie, ici, au grand bonheur de Simmel pour qui, « nous ne sommes pas encore cultivés quand nous avons élaboré en nous telle connaissance et tel savoir-faire particulier ; nous le sommes seulement lorsque tout cela sert le développement [...] de notre psychisme »⁴⁷.

Au nom de cette acception du mot « culture », le voyageur cherche à se forger à travers son immersion dans le halo de *l'ailleurs*. Dès lors, il jouit du privilège de pouvoir détacher sa vie de l'esprit de sa propre communauté. Il est certainement à l'image de cet homme, dont parle Alain Finkielkraut paraphrasant Renan, dépositaire « d'un pouvoir de rupture » et capable donc de « s'arracher à son contexte, s'évader de la sphère nationale, parler, penser et créer sans témoigner aussitôt de la totalité dont il émane »⁴⁸. Cet arrachement, marquant l'élan vers l'autre, traduirait une aspiration à émerger à la grandeur de ce que J. Kristeva prend pour un « sujet polyphonique »⁴⁹, ou à la splendeur d'un « individu kaléidoscopique »⁵⁰ parce que composé d'expériences différentes, croisées, mais non moins complémentaires. Cela n'est pas non plus très éloigné de ce qu'exprimait le père de l'Unanimisme- Jacques Romain- quand il « eut pour la première fois l'intuition d'un être vaste et élémentaire [...] dont le rythme emportait ou recouvrait les rythmes des consciences individuelles »⁵¹. L'être humain devient ainsi le produit de sa posture erratique, de son dynamisme butineux. Sous cet angle, le voyage, briseur d'écran culturel, peut se tenir pour un outil de métissage gai, de potentialisation voire d'essentialisation. Dès lors, Rémy Tissier semble acquis à l'idée que l'être polyphonique est tissé d'altérité.

CONCLUSION

Subséquentement à l'analyse qui vient d'être faite, il y a lieu de relever, en *compendium*, que la littérature voyageuse dans *Le Dédale des disciples* se nourrit de la luzerne de l'altérité. Une altérité tridimensionnelle : cathartique, cognitive, et curative ; triptyque sur lequel s'érige ou s'affermi l'humain. Les aspects cognitifs, sous le signe du feu, ont mis en relief le pouvoir du voyage qui est de susciter et d'assurer une sédimentation des connaissances équivalant à l'érection de l'être lui-même. Ainsi, le voyage est-il le moyen le plus infailible de flétrir l'idée de l'immuabilité des réalités sociales et culturelles. Quant aux vertus curatives du voyage, elles semblent légitimer l'altérité en en faisant un mal nécessaire, siège du mieux-être de l'humain. Il serait le médicament sommeillant dans l'ailleurs, et l'ébranlement vers cet ailleurs est l'absolue condition de l'accès à cette saine thérapie, mieux, à une auto poïétique. Le déplacement vers le poème du monde pourrait avoir donc, de ce point de vue, valeur de « poésie-

⁴⁵ Georg Simmel, «Le concept et la tragédie de la culture», dans *La Tragédie de la culture*, Rivages poche, coll. «Petite Bibliothèque», 2006, p. 181.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987, p. 51.

⁴⁹ Julia Kristeva, « Diversité, c'est ma devise », in *Diversité et culture*, *op. cit.*, p. 5-6.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ André Cuisenier, *Jules Romain et l'Unanimisme*, Paris, Flammarion, 1935, p. 17, cité par Arnaud Vareille (*op. cit.*, p. 77).

thérapie ».

Au bout du compte, le voyageur, se sachant proche des lointains et consanguin des différents, habitant chez soi dans la carapace des autres, dispose d'astuces, d'instruments appropriés pour toujours faire de la boue de l'altérité, de l'or de l'identité, de transmuter cet autre en le même. Dès lors, Rémy Tossier semble acquis à l'idée que l'être est consanguin des différents parce qu'il est précisément tissé d'altérité. Grâce au voyage ou malgré celui-ci, on se rend compte que l'être humain est fait de constituants fondamentaux, invariants, pérennes et immuables. Si le voyage permet de constater des changements, de tels changements offrent à voir, tout de même, le retour subreptice du même. En conséquence, « Identité à soi et variation forment une compénétration où les contraires se fécondent mutuellement, sans s'annuler ». Le voyage est un exercice de la perte, dissolution, plasmolyse mais aussi, dans le cas précis et ponctuel du *Dédale des disciples* l'on peut soutenir qu'il est un exercice de nantissement, une cellule en turgescence. Sous l'égide de l'esthétique, le voyage nous aura appris qu'entre l'homme, son semblable et le cosmos, ne doivent exister qu'une complicité et une harmonie positives profitant à l'un comme à l'autre au point de voir poindre une nouvelle figure d'individu qui sera à lui-même son propre totem.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTE DE BASE

TISSIER, RÉMY, *Le Dédale des disciples*, Paris, l'Harmattan, 2004.

OEUVRES DE FICTION

CÉSAIRE, AIMÉ, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1939, Paris, Présence Africaine, 1983.

DIALLO, BAKARY, *Force-Bonté*, 1921, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, N.É.A.S. (N.É.A.), 1985.

GIONO, JEAN, *Œuvres romanesques complètes V*, édition établie par Robert Ricatte, avec la collaboration de Pierre Citron, Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte, Notice consacrée aux *Âmes fortes*, Paris, Gallimard, 1980.

KANE, CHEIKH HAMIDOU, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

ARTICLES

BAUDART, ANNE, « Penser l'un et l'autre : histoire d'une question », in *Le Même et l'autre / Identité et différence, Actes du XXXI Congrès International de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française (A.S.P.L.F.)*, Budapest, 29 août – 2 septembre 2006, L'Imprimerie de la Manutention, Mayenne, France, février 2009.

BIRIS, IOAN, « Le Rapport identité-différence et la conjonction collective / Aspects logiques », in *Le même et l'autre / Identité et différence, op. cit.*

BRIS, MICHEL LE, « Fragments du royaume », in *Pour une littérature voyageuse*, (Bruxelles), Coll. Le regard littéraire, Editions Complexe, 1992.

COGEZ, GÉRARD, « La 628-E8 : digressions critiques et dérapages contrôlés », in *L'Europe en automobile / Octave Mirbeau écrivain voyageur*. Textes réunis par Éléonore Reverzy et Guy Ducrey, Collections de l'Université Marc Bloch de Strasbourg, 2009.

EHRENBERG, ALAIN, « Nervosité dans la civilisation : Du culte de la performance à l'effondrement psychique ». *Université de tous les savoirs : l'individu dans la société d'aujourd'hui*, Dir. Par Y. MICHAUD, vol. 8. Odile JACOB, 2002.

KRISTEVA, JULIA, « Diversité, c'est ma devise », in *Diversité et culture*, Paris, Cedex, La documentation française, Août 2007.

LACARRIÈRE, JACQUES, « Le Bernard-l'hermite ou le treizième voyage », in *Pour une littérature voyageuse, op. cit.*

SIMMEL, GEORG, « Le Concept et la tragédie de la culture », in *La Tragédie de la culture*, Rivages poche, collection « Petite Bibliothèque », 2006.

Trepanier, Josette, « l'artiste contemporain : un curateur », in *Le même et l'autre / Identé*

et différence, Actes du XXXI Congrès International de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française (A.S.P.L.F.), Budapest, 29 août- 2 septembre 2006, imprimé à Mayenne, France, Février 2009.

VAREILLE, ARNAUD, « L'Emotion lyrique dans la 628-E8, in *L'Europe en automobile / Octave Mirbeau écrivain voyageur. op. cit.*

LIVRES

BACHELARD, GASTON, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

Chevalier, J. / Gheerbrant, A. - *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. Robert Laffont, S.A. et Éd. Jupiter (édition revue et corrigée), 2008.

CÉSAIRE, AIMÉ, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.

DÄLLENBACH, LUCIEN, *Le récit spéculaire /Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1977.

DÄLLENBACH, Lucien - *Mosaïque*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 2001.

DURAND, GILBERT, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Paris, Dunod, 1992.

EVILLEY, THOMAS MC, *L'Identité culturelle en crise*, [Traduit de l'anglais par Y. MICHAUD], Chambon, 1999.

FINKIELKRAUT, ALAIN, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.

MAALOUF, AMIN, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998.

MIRBEAU, OCTAVE, *La Maréchale, Œuvre romanesque*, t. 1, Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, 2000.

PARENT, ROGER, *Résoudre des conflits de culture Essai de sémiotique culturelle appliquée*, Canada, Les Presses de l' Université Laval, 2009.

ROMAIN, JACQUES, *Problèmes européens*, Paris, Flammarion, 1933.

WEBGRAPHIE

La proxémique, en ligne sur <http://www.futura-sciences.com/fr/news/t/recherche/d/laproxemie-limportance-de-lespace-personnel10042/>, visité le 18-05-2012 à 21h 17.

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΕΣ

Βιβλιοκριτικές

Claude Benoît (dir.), *La violence au féminin. Littérature, poésie, cinéma, théâtre*, Les éditions de la transparence, collection « c.f. » essais d'esthétique, 2011, 280 p. (ISBN: 978-2-35051-056-9).

Le but de ce volume vise à réunir des études qui se focalisent sur diverses visions de la violence en tant que phénomène omniprésent dans la société et dans la vie quotidienne.

Cet ouvrage tente d'observer, de décrire et d'analyser certains aspects de la violence qui nous touchent de près et qui s'expriment de différentes manières depuis une trentaine d'années, comme par exemple s'il y a une expression spécifiquement féminine de la violence ou en quoi la violence serait-elle une préoccupation des femmes artistes. L'originalité de ce volume consiste à réunir des spécialistes universitaires d'une part (Claude Benoit, Adela Cortijo Talavera, Ana Monléon, Lucia Montaner Sanchez, Eva Pich Pàonce, Lydie Salvayre, Angels Santa, Marta Segarra, Pierre Brunel, Ahmed Haderbache, Evelio Minano Martinez, Domingo Pujante Gonzalez, Ignacio Ramos Gay, Alain Verjat), et d'autre part, des artistes de toutes les générations (Paule Constant, Anise Koltz, Hélène Lenoir, Madeleine Monette, Amélie Nothomb, Emmanuelle Urien), qui pour la plupart ont donné un entretien sur la violence qui traverse leurs œuvres, la brutalité qui agite leurs créations.

C'est sous le regard féminin qui se place cet ensemble d'études, proposées par des spécialistes de la littérature et des arts visuels, dans le cadre de la création artistique féminine contemporaine. Des romancières – Paule Constant, Hélène Lenoir, Amélie Nothomb, Lydie Salvayre, Emmanuelle Urien, Fred Vargas -, l'auteur dramatique Yasmina Reza, la poétesse Anise Koltz, les réalisatrices de films qui traitent du personnage féminin en situation de violence : Diane Kurys, Nicole Garcia, Catherine Breillat, Virginie Despents, Agnès Varda,

etc., des dessinatrices de bande dessinée, une artiste peintre et sculpteur composent une mosaïque de focalisations et de points de vue qui diversifient et enrichissent cette réflexion sur la violence.

Les différentes participations des chercheurs et spécialistes qui sont ici présentées sont placées sous l'égide d'un texte unique, créé par la romancière Lydie Salvayre, qui exalte l'étroite relation entre violence et littérature, s'appuyant sur les auteurs les plus admirés, les plus célèbres (« Violence et littérature », p. 15-28).

Qu'elle soit physique ou psychologique, sexuelle ou politique, active ou passive, la violence sourd ou affleure dans les situations les plus banales du quotidien, comme le montre Lucia Montaner à travers la lecture d'Hélène Lenoir (« La violence du quotidien. La violence dans l'œuvre d'Hélène Lenoir », p. 29-44).

Les mères se transforment en « mères terribles », les parents délaissent leurs fillettes ou les maltraitent physiquement et psychologiquement jusqu'à les rendre malades, dans un milieu où la violence est lâchement consentie par les colons français dominateurs du peuple indigène ou dans la terrible ambiance du bain, comme Claude Benoit l'a analysé dans les romans de Paule Constant (« Fillette, prends garde à toi ! Parents terribles et filles brimées dans *Ouregano* et *La Fille du Gouvernator* de Paule Constant », p. 47-62).

Eva Pich a su décrire la violence conjugale et la tragédie quotidienne des couples, ainsi que les « petites violences », celles des adolescents révoltés et des sociétés urbaines avec leur climat de brutalité et d'agressivité, situations récurrentes chez la romancière Madeleine Monette (« Petites

violences et désirs contradictoires dans l'œuvre romanesque de Madeleine Monette », p. 69-88).

La violence pour aussi prendre des teintes sadiques, souligne Angels Santa à propos d'*Un lieu incertain*, œuvre originale et pleine d'intrigue de Fred Vargas. Bien qu'elle s'inscrive dans le monde mystérieux du vampirisme, elle ne s'oppose pas moins deux familles ennemies entre lesquelles sévit une cruauté et un sadisme qui symbolisent l'éternelle inimitié de l'homme pour son semblable (« Violence et sadisme chez Fred Vargas », p. 107-120).

Utilisant le mécanisme du roman noir, Emmanuelle Urien montre dans plusieurs de ses nouvelles que malgré le calme apparent d'une vie, la violence peut couver comme un feu sournois, prêt à s'emballer. Alain Verjat a relevé ces moments forts où les tensions vitales deviennent insupportables jusqu'au moment de leur inéluctable explosion. De même, la maltraitance et la violence que l'homme exerce habituellement sur sa femme, claustrée et isolée du monde extérieur mais résignée, voire consentante, provoque brusquement chez celle-ci une réaction violente, si ce n'est le désir de meurtre et son exécution (« Tant pis, je laisse », p. 121-134).

Ainsi, quelquefois, une violence sournoise s'infiltré au sein de la sérénité. C'est ce que nous fait découvrir Pierre Brunel dans son étude du roman *Les Cantillaires* d'Amélie Nothomb. Quand la violence de la parole tente de s'imposer à la violence du silence, le personnage risque de s'emporter tel Cicéron dans sa première *Catilinaire* et il peut nourrir intérieurement une violence incontrôlable de le pousse jusqu'au crime (« *Les Catilinaires* d'Amélie Nothomb », p. 145-154).

Le silence, la résistance à l'aveu personnel, une certaine méfiance de l'oralité expriment aussi la violence intérieure des personnages dans le théâtre de Yasmina Reza, Ignacio Ramos a su déceler dans *Art* une conceptualisation de l'existence comme affrontement qui s'exprime, chez cette dramaturge, à travers la polysémie du non-dit « Violence et silence chez Yasmina Reza », p. 163-178).

Evelio Minano choisit l'œuvre d'Anise Koltz pour nous dire toute la violence de son univers poétique. Dans un combat singulier, la conscience poétique s'affronte sans cesse aux mots, à la langue réticente ou ennemie, suivant une tension croissante qui se

transforme en rupture. D'autre part, pour l'auteur, le poème devient le lieu de la dénonciation lucide car il stigmatise la guerre, la misère de notre temps, l'injustice et la bêtise humaine (« Anise Koltz : Poète aux prises avec les mots », p. 179-198).

Reprenant le thème des fillettes malheureuses ou exploitées par le monde insatiable du spectacle et de la représentation, Adela Cortijo réalise un balayage parmi les multiples situations de « voyeurisme » et le regard porté sur les représentations graphiques d'une enfance volée : la fillette nue et provocante selon le stéréotype de la Lolita de Nabokov est devenue une bouchée de choix pour les graphistes, illustrateurs, cinéastes, peintres et un spectacle consenti pour une société complice. Toutefois, les BD réalisées par les dessinatrices comme Dominique Goblet ou Chantal Montellier offrent quelques visions bien différentes de la violence subie pendant leur enfance (« Lolitas, fausses mamans et baby dolls. Les violences cachées des petites filles dans les arts visuels et la littérature dessinée », p. 203-222).

Le cinéma aussi nous propose de multiples approches du personnage féminin en situation de violence. Ana Monleon et Ahmed Haderbache ont choisi quelques films dont les réalisatrices retracent soit la maltraitance du mari – *Coup de foudre* de Diane Kurys -, soit la « femme cassée » dans la fiction policière de Nicole Garcia *Place Vendôme*, soit la violence pornographique de *Baise-moi* de Virginie Despentes. Mais le regard filmique masculin met également à découvert la violence infligée aux femmes dans des films tels que *La Pianiste*, *Il y a longtemps que je t'aime* ou *La journée de la jupe* (« L'écran de la violence », p. 223-240).

Marta Segarra poursuit cette analyse cinématographique de la violence sous l'angle du désir, thème privilégié par les réalisatrices devenues célèbres telles que Catherine Breillat, Virginie Despentes et Agnès Varda, dont l'œuvre est incontournable pour cette étude. Signalant la crudité et même la violence du langage, l'auteur se concentre sur la combinaison entre sexe et violence, telle qu'elle se manifeste dans *Romance* de Catherine Breillat, *Baise-moi* de Virginie Despentes, *Nettoyage à sec* d'Anne Fontaine, *En avoir (ou pas)* de Laetitia Masson et chez quelques autres

(« Désir et violence dans le cinéma réalisé par des femmes », p. 241-254).

L'originalité de Niki de Saint Phalle et la complexité de son œuvre artistique interdit tout classement. Domingo Pujante pénètre dans l'univers créateur de cette femme unique et dévoile sa témérité à 'heur de se libérer de tous les tabous, alors qu'elle met en scène sa violence intime avec un exhibitionnisme mêlé d'autodérision. Il nous fait découvrir la dimension de révolte et d'insurrection de cette femme blessée et violée lorsqu'elle n'était qu'une enfant (Violences intimes dans l'œuvre de Niki de Saint-Phalle », p. 255-272).

La plupart de ces études sont suivies d'un entretien révélateur entre le lecteur ou le spectateur critique et l'auteur de l'œuvre analysée, et ce dialogue vient enrichir les

recherches et les réflexions esthétiques qui sont réunies dans ce volume. Grâce à la diversité et l'intérêt de ces collaborations, cet ouvrage aidera le lecteur à découvrir les innombrables violences captées par le regard féminin et révélées par les voies d'expression artistiques les plus variées au cours des trente dernières années. Cet ouvrage est un guide scientifique valable dans le secteur des études littéraires, non seulement à cause de sa structure originale mais également parce qu'il cherche à transmettre le sujet du féminin et de la violence sur une nouvelle base et il propose ainsi une lecture pénétrante, qui révèle un point de vue de spécialiste approfondi.

*Dr. Olympia Antoniadou
Laboratoire de Littérature Comparée*

Αγλαία Μπλιούμη, Από τη μετανάστευση στο διαπολιτισμό. Όψεις γερμανικού πολιτισμού -γερμανόφωνης μεταναστευτικής λογοτεχνίας, Θεσσαλονίκη, εκδ. Κορηγλία Σφακιανάκη/Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ. (σειρά: ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΑ, 12), 2010, 230 σ., (ISBN: 978-960-6681-19-6)

Ελάχιστες είναι οι μελέτες στον ελληνικό χώρο που εστιάζουν στη λογοτεχνία της μετανάστευσης στην εποχή της παγκοσμιοποίησης και της κατάργησης των συνόρων. Οι λογοτεχνίες της μετοικεσίας, του εκτοπισμού, της μετανάστευσης και της εξορίας (littératures étopiques, littératures de migration, exilite literature, immigrant literature, etc για να αναφέρουμε κάποιους από τους όρους που έχουν δοθεί στο χώρο αυτό), έχουν απασχολήσει τα τελευταία χρόνια ιδιαίτερα τις σχολές κριτικής και θεωρίας που ανήκουν στο πεδίο των Πολιτισμικών Σπουδών και της Συγκριτικής Γραμματολογίας. Η μελέτη της Α. Μπλιούμη που βασίζεται στη διεπιστημονική συνδρομή των Πολιτισμικών Σπουδών, της Κοινωνιολογίας και της Ιστορίας, αφενός εξετάζει άγνωστες πτυχές του μεταναστευτικού φαινομένου στη Γερμανία, αφετέρου παρουσιάζει τις σύγχρονες θεωρητικές ερμηνείες της μεταναστευτικής λογοτεχνίας.

Μετά από μία εκτενή Εισαγωγή, όπου με σαφήνεια περιγράφονται όχι μόνο η δομή και η μέθοδος, αλλά και οι 'ιδεολογικές ορίζουσες' της μελέτης, ακολουθούν τα τρία μέρη του βιβλίου. Το πρώτο μέρος επικεντρώνεται στο ζήτημα του εννοιολογικού προσδιορισμού του όρου Πολιτισμός: με άξονα την ιστορική εξέλιξη

του όρου, αναλύονται η ανθρωποκεντρική, η φυσική, η μορφωτική και η οργανική έννοια του Πολιτισμού, για να φτάσουμε στη «δυναμική έννοια του Πολιτισμού», που συλλαμβάνει τον Πολιτισμό ως ένα «συνολικό κοινωνικό πεδίο παραγωγής νοήματος, το οποίο βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη». Ενδιαφέρουσες είναι οι επισήμανσεις της συγγραφέως με τις οποίες αναδεικνύει τον τρόπο που η εξελικτική αυτή δυναμική μπορεί να καταστήσει το πολιτισμικό πεδίο υπόστρωμα του διαπολιτισμού, εφόσον επιτευχθεί η ώσμωση της ετερότητας με την ταυτότητα και η ανάπτυξη υβριδικών ταυτοτήτων, η ανάπτυξη και «ανάδειξη νέων υποκειμένων που δεν μπορούν να καταχωρηθούν σε εθνικές κατηγορίες». Σε αυτό το πλαίσιο αποσαφηνίζονται οι ιδεολογικές ορίζουσες που αντλούνται από την κοινωνιολογική Σχολή των Νεωτεριστών (Anderson, Gellner, Giddens, Hechter κ.α.), σύμφωνα με την οποία «τα έθνη είναι εφευρήματα που υπηρετούν κοινωνικά συμφέροντα και διευκολύνουν πολιτικές ελέγχου των μαζών από τις ελίτ». Η μελέτη διερευνά ζητήματα διαπολιτισμικής συνείδησης και αποδόμησης της ιδέας του «έθνους-κράτους» και από την άποψη αυτήν η συμβολή της είναι σημαντική, δεδομένου ότι έρευνες που συνδέουν τις θέσεις των Νεωτεριστών με

διαπολιτισμικά ζητήματα είναι ελάχιστες στον διεθνή χώρο σε φιλολογικό επίπεδο.

Στο δεύτερο μέρος της μελέτης εξετάζονται αφενός οι όψεις της γερμανικής κοινωνίας μέσα από το πρίσμα των αλλαγών που επέφερε το σύγχρονο μεταναστευτικό φαινόμενο και αφετέρου ο βαθμός πραγμάτωσης διαπολιτισμικών στοιχείων στη γερμανική κοινωνία. Επιχειρείται μια συνοπτική παρουσίαση της οικονομικής, πολιτικής και κοινωνικής θέσης των μεταναστών με τη συνδρομή πρόσφατων στατιστικών στοιχείων, αναλύονται οι προσπάθειες πολυπολιτισμικής συνύπαρξης και αξιολογείται η καλλιτεχνική παρουσία των μεταναστών στη Γερμανία. Παρουσιάζονται συχνά άγνωστες για τον έλληνα αναγνώστη πτυχές της γερμανικής κοινωνίας και προβάλλεται μια αντιπροσωπευτική εικόνα της, καθώς εντοπίζονται οι ζυμώσεις που επέφεραν οι μετανάστες με το γηγενή πληθυσμό με κριτήριο την ώσμωση της ετερότητας με την ταυτότητα. Έτσι, καταδεικνύεται πώς από τα πρώτα μεταναστευτικά κύματα φτάσαμε στη σταδιακή ανάπτυξη διαπολιτισμικής συνείδησης.

Στο τρίτο μέρος της μελέτης, που αποτελεί κατά την άποψή μας, το πλέον πρωτότυπο τμήμα της, εξετάζεται η ιστορία και θεωρία της γερμανόφωνης μεταναστευτικής λογοτεχνίας, ενώ σε επίπεδο γερμανικής Γραμματολογίας παρουσιάζεται η θεώρηση μιας 'Διαπολιτισμικής Γραμματολογίας', θέση τολμηρή που αξίζει περαιτέρω διερεύνησης, καθώς, μάλιστα εδραιώνεται όλο και περισσότερο το φαινόμενο της μεταναστευτικής λογοτεχνίας και στη χώρα μας. Ιδιαίτερα ασχολείται η συγγραφέας με τον όρο "μεταναστευτική λογοτεχνία" και με το περιεχόμενό της, ζητήματα που γνωρίζουμε ότι συζητούνται διεθνώς στα επιστημονικά περιοδικά και στα διεθνή Συνέδρια την τελευταία δεκαετία στο χώρο της Συγκριτικής Γραμματολογίας και των Πολιτισμικών Σπουδών (βλ. τις μελέτες του Jean-Marc Moura για τις Πολιτισμικές Σπουδές και τη Συγκριτική Γραμματολογία στο γαλλόφωνο χώρο, της Lise Gauvin για τις λογοτεχνίες της μετανάστευσης στον Καναδά, του Charles Forsdick για τις μεταναστευτικές λογοτεχνίες και τον διαπολιτισμό στη Βρετανία, και πολλές άλλες). Η Μπλιούμη στηριζόμενη σε σύγχρονους θεωρητικούς όπως η Amodeo η οποία ενσωματώνει το μοντέλο της

«ελάσσονος λογοτεχνίας» των Deleuze και Guattari για να περιγράψει την ποικιλία των μορφών, δομών και γλωσσών της μεταναστευτικής λογοτεχνίας, ανατρέπει στην ιστορία της σύγχρονης μεταναστευτικής γερμανόφωνης λογοτεχνίας και εξετάζει τα διάφορα στάδια που αυτή διένυσε: από τη μεταναστευτική λογοτεχνία ως απλή αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας των μεταναστών, δηλαδή την εξιστόρηση βιωμάτων με υποβάθμιση του μυθοπλαστικού στοιχείου, γεγονός που την υποβίβασε συχνά στο επίπεδο του «ωραίου ντοκουμέντου», μέχρι τη σύγχρονη μεταναστευτική γραφή, η οποία, ξεπερνώντας την εποχή του εξωτικού και του κοινωνικού, χαρακτηρίστηκε στη δεκαετία του '90 ως μία Avantgarde λογοτεχνία, μία διαπολιτισμική λογοτεχνία που ξεπήδησε μέσα από ενδιαφέρουσες υβριδικότητες. Στο πλαίσιο του μοντέλου των Amadeo και Chiellino που δίνουν έμφαση στο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της γλωσσικής και πολιτισμικής διαλογικότητας, η συγγραφέας παραθέτει εύστοχα παραδείγματα από τα ποιήματα του Γλαύκου Κουμίδα και το έργο των Περικλή Μονιούδη και Ευάγγελου Δουμανίδη για να παρουσιάσει τις θέσεις της πάνω στην μεταναστευτική λογοτεχνία σε σχέση με την δομή, τη θεματική και την πρόσληψή της από την λογοτεχνική κριτική στη Γερμανία. Αναφορικά με τις διάφορες εννοιολογικές σημάσεις της μεταναστευτικής και της διαπολιτισμικής λογοτεχνίας, η Μπλιούμη συμπερασματικά αναφέρει ως βασική τους σταθερά το γεγονός ότι «κάθε στάδιο βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τις διαδικασίες πρόσληψης αυτής της λογοτεχνίας και [ότι] η δυσκολία εννοιολογικού προσδιορισμού αντιστοιχεί σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο με τη δυσκολία της γερμανικής κοινωνίας να αναγνωρίσει την πολυεθνική της σύνθεση» (σελ.149).

Στο Τρίτο μέρος της μελέτης ακολουθεί η ερμηνεία διαπολιτισμικών στοιχείων στο έργο *Talisman* της Γιόκο Ταβάντα (Yoko Tawada). Η προσέγγιση του έργου της Ταβάντα δεν περιορίζεται στην ανεύρεση και ερμηνεία διαπολιτισμικών στοιχείων, αλλά επεκτείνεται σε ειδολογικό και υφολογικό επίπεδο, μέσα από τη διάδραση μορφής και περιεχομένου: χαρακτηριστικά παραδείγματα, ο έντονα αυτοαναφορικός λόγος μέσω της μεταμοντέρνας γραφής και διάσπαρτων στοιχείων μετα-πολυγλωσσίας, και η ιδιόζουσα ρεαλιστική γραφή που

καθιστά το έργο αντιπροσωπευτικό δείγμα σύγχρονης μεταναστευτικής λογοτεχνίας, καθώς η λογοτεχνικότητά του πηγάζει από τη διαπολιτισμική αναπαράσταση της μεταναστευτικής εμπειρίας.

Στο τέλος του βιβλίου παρατίθεται εκτενής βιβλιογραφία ελληνόγλωσση και

Le Conseil de la cloche et autres nouvelles grecques (1877-2008), anthologie établie, traduite et commentée par Stéphane Sawas, Paris, Éditions Rue D’Ulm / Presses de l’École Normale Supérieure, coll. Versions françaises, 2012, 200 p., (ISBN 978-2-7288-0482-5).

Après *Nouvelles grecques* (dir. Octave Merlier, Klincksieck, 1972), les anthologies de nouvelles grecques en traduction française ont plutôt privilégié les textes d’auteurs contemporains. Mais le recueil *Le Conseil de la cloche et autres nouvelles grecques*, établi, traduit et commenté par Stéphane Sawas, professeur à l’INALCO et directeur du CERLOM, propose, selon un ordre chronologique, un choix de quinze nouvelles publiées entre 1877 et 2008. S. Sawas relève un double défi : il parvient à traduire avec succès une large palette de styles et d’écritures et à inscrire la nouvelle dans l’histoire littéraire, culturelle et politique néo-grecque. En ce sens, cet ouvrage constitue à la fois une édition critique de textes et un essai d’histoire, notamment littéraire. Représentatives de l’évolution de ce genre en Grèce, presque toutes traduites pour la première fois en français, ces nouvelles ont connu une réception problématique et, bien qu’écrites par des écrivains de renom, elles sont restées à l’écart du corpus principal de leur auteur en Grèce même. Victimes d’interdits politiques ou culturels lors de périodes troublées de l’histoire grecque du XX^e siècle, elles ont souvent tardé à parvenir à leurs lecteurs.

Le recueil s’ouvre sur la première *short story* grecque, « Le conseil de la cloche » (1877) de Dimitris Bikélas, qui donne le titre à l’anthologie ; par la suite, à côté de nouvellistes reconnus se trouvent des poètes et des romanciers qui ont occasionnellement expérimenté la fiction brève : « Le derviche déchu » d’Alexandros Papadiamandis (1896), « À la lumière du jour » de Constantin Cavafy (1896), « Le trésor de dame Corcyre » de Constantin Théotokis (1898), « Au bord du précipice » de Haris Stamatiou (1925), « Le journal d’un timonier » de Nicos

ξενόγλωσση, για το καθένα από τα τρία μέρη της μελέτης, βοηθώντας τον επαρκή αναγνώστη στην περαιτέρω έρευνα.

*Καθηγήτρια Βασιλική Λαλαγιάννη
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου*

Cavvadias (1932), « La principauté » de Georges Séféris (1937), « Un double » de Cosmas Politis (1945), « Les fourmis rouges » de Marios Hakkas (1956), « L’étranger » d’Andonakis Eugéniou (1963), « Un Grec ancien contemporain » de Costas Tachtsis (1979), « Kouzoum » de Tolis Kazandzis (1980), « Anciens après-midi d’été » de Yannis Ritsos (1985), « La branche seule » de Sotiris Dimitriou (1998), « La veuve » de Maria Tsoutsoura (2008). Cette anthologie révèle ainsi des auteurs oubliés dont les textes sont aujourd’hui introuvables en grec (Stamatiou, Eugéniou), des textes méconnus d’écrivains célèbres (Théotokis, Séféris, Ritsos) et éclaire d’un nouveau jour des textes plus connus (Papadiamandis, Cavafy). Une édition de cette anthologie en grec serait dans cette perspective souhaitable.

Dans sa postface intitulée « Des classiques de notre temps » (p. 171-186), S. Sawas, après avoir situé les nouvelles dans leur contexte socioculturel, montre la diversité des écritures à l’œuvre dans ces textes et révèle leur grande qualité esthétique en évoquant, cas par cas, leur musicalité, leur théâtralité ou encore leur lien avec des genres connexes comme le poème en prose. C’est cette diversité qui « invite *in fine* à une réévaluation des hiérarchies littéraires bien établies – qu’elles aient trait au statut d’un genre hybride dans le temps et dans l’espace (ou plutôt dans les espaces du monde grec et de l’étranger) ou à la place qu’occupe souvent chacun des auteurs aux confins de plusieurs genres ou types de discours littéraires », souligne S. Sawas (p. 185).

L’anthologie comprend en outre une intéressante iconographie qui illustre et accompagne harmonieusement les nouvelles : quinze frontispices en noir et blanc (dessins,

gravures et esquisses d'artistes grecs des XIX^e et XX^e siècles, comme Lytras, Gyzis, Giallinas ou Zavitsianos). Il faut souligner que parmi les dessins, on peut découvrir *L'Enlèvement d'Europe* de Georges Séfiris (1949), encre sur papier jamais répertoriée, confiée à S. Sawas par Madame Anna Londou et reproduite ici pour la première fois.

Roumiana L. Stantcheva, *Littérature européenne/Littératures européennes. Les littératures balkaniques sont-elle européennes ?*, Éd. Balkani, Sofia, 2012.

Le caractère « européen » attire l'attention dès le premier contact avec le livre : couverture élégante, d'un blanc « académique », servant de fond à la reproduction d'un tableau moderne. Son auteur, Roumiana Stantcheva est un nom connu dans les cercles des études littéraires. Elle est professeur de littérature comparée et d'études balkaniques à l'Université de Sofia, fondateur et président pendant plusieurs années du *Cercle académique bulgare de littérature comparée*, qui déploie une activité scientifique intense. Elle a consacré à peu près vingt ans à l'application de la méthode comparative dans l'étude des phénomènes littéraires de différents contextes et situations historiques. Son avant-dernier livre, par exemple, intitulé « Rencontre dans la lecture. Littérature comparée et études balkaniques » (2011), a soulevé des débats animés parmi les spécialistes dans ce domaine.

Le nouveau livre poursuit la voie choisie. Dès la Préface du livre l'auteur pose une question à la fois actuelle et douloureuse : « Pouvons-nous parler de « littérature européenne » ? Pourquoi actuelle et pourquoi douloureuse, je tâcherai de l'expliquer. Elle est actuelle, du fait que nous devons chercher sa réponse sur la toile de fond des processus de globalisation dans le monde contemporain, car notre époque a transformé l'idée d'unification en devise et en objectif fondamental des États européens. Quant à savoir pourquoi elle est douloureuse, j'y répondrai par un exemple.

En 1992, en France, est publié un livre *Lettres européennes. Histoires de la littérature européenne*, sous la direction d'Annick Benoit-Dussausoy et de Gui Fontaine. La méthode appliquée est vraiment novatrice. Au lieu de regrouper les différentes traditions nationales, les auteurs ont synthétisé en quatorze chapitres, tous les faits littéraires, illustrant telle ou telle étape importante, telle ou telle école dans l'évolution des peuples européens. La Bulgarie apparaît pour la première fois dans le chapitre consacré au Siècle des Lumières, avec deux de ses représentants : les moines-auteurs d'ouvrages historiques Mattei Grammatik (XVII^e siècle) et Paissi de Hilendar (1722-1773), après quoi elle disparaît totalement jusqu'au début du XX^e siècle, comme si en

Enfin, la chronologie en annexe (p. 187-188), revient sur les dates de l'histoire grecque de l'indépendance à nos jours, nécessaires à la compréhension des nouvelles du recueil.

*Professeur Vassiliki Lalagianni
Université du Péloponnèse*

cette période « engloutie » la littérature bulgare avait cessé d'exister. Dans le chapitre consacré au modernisme, il n'apparaît que deux auteurs, qui représentent une partie minime (choisie arbitrairement) du groupe important des écrivains modernistes bulgares ; dans le chapitre, qui décrit la poésie de la seconde moitié du XX^e siècle, on ne mentionne que trois des dizaines de poètes, connus à cette époque. Il est absurde bien entendu de s'attendre à ce que quelqu'un se charge d'énumérer tous les romanciers et poètes bulgares, aussi importants soient-ils, mais certaines omissions ne manquent pas de nous choquer : par exemple l'absence du poète de génie Christo Botev (1848-1876) dans la partie consacrée à la poésie du romantisme révolutionnaire, ou celle d'Ivan Vazov (1850-1922), connu comme *le Patriarche de la littérature bulgare*, qui aurait pu être inclus dans l'« histoire européenne » d'au moins par un des genres multiples dans lesquels il s'était distingué. Les omissions pourraient être multipliées, mais ce qui importe c'est d'arriver à une conclusion. Il s'avère que le chemin menant à une « littérature européenne » de type nouveau, a plutôt fait marche arrière, aboutissant à des tentatives connues (pas très réussies d'ailleurs) de créer une critique littéraire du type canonique-centriste, d'inventer un critère « absolu » de ce qui est bon et important, par rapport auquel toutes les traditions littéraires moins importantes, « périphériques » se révèlent insignifiantes, voire invisibles.

Quelle est la réponse que donne Roumiana Stantcheva à la question de savoir s'il existe une « littérature européenne » ? La réponse se présente en réalité comme une nouvelle question : « N'est-il pas trop tôt pour adopter sans problèmes une pareille notion ? » Comme dans son livre précédent, Roumiana Stantcheva remet en cause les généralisations faciles, esquissées à gros traits, qui certes ont beaucoup d'attraits, mais ne résistent pas souvent à l'épreuve des faits concrets. C'est peut-être la raison pour laquelle dans son ouvrage elle a divisé la « littérature » en tant qu'objet d'étude, en

thèmes plus brefs, en auteurs concrets, en comparaisons et en rapports particuliers. La première comparaison concerne deux traditions littéraires, on dirait voisines, dans le contexte balkanique. Un des plus importants poètes de la Renaissance nationale bulgare de la seconde moitié du XIX^e siècle est Petko Slaveykov, auteur d'œuvres poétiques d'un caractère patriotique, didactique et éclairé. Et pourtant, le canon littéraire bulgare évite par tradition d'analyser une partie de l'œuvre poétique de Petko Slaveykov, définissant ses vers respectifs comme « des imitations de chansons d'amour turques et grecques ». Pour la pensée canonique-centriste, ces œuvres semblent honteusement « privées », personnelles, sur la toile de fond des tâches nationales importantes, qu'avait à résoudre la Renaissance nationale bulgare; à partir d'une pareille position, on a facilement tendance à oublier que c'étaient précisément ces œuvres « insignifiantes » qui étaient les plus populaires, les plus aimées de l'œuvre de Petko Slaveykov dans les années 60-70 du XIX^e siècle. Roumiana Stantcheva se charge d'explorer justement les motifs les plus populaires, souvent érotiques, bohèmes, voire glorifiant le vin, mais vivifiants, de l'œuvre de Petko Slaveykov. Elle les compare à des motifs similaires dans l'œuvre de l'illustre poète grec Athanasios Christopoulos, que l'histoire littéraire grecque définit comme une manifestation d'*anacréontisme littéraire*. En lisant le livre de Stantcheva, nous prenons conscience du fait que c'est grâce à ces œuvres simples, terre à terre et pleines de vitalité, que P. Slaveykov a réussi à devenir, ce que l'on appelle aujourd'hui un *poète cosmopolite*. Car l'anacréontisme ancien, y compris son influence sur les autres littératures sud-européennes (et non seulement du sud) est un phénomène durable, capable de traverser les frontières culturelles, sans obligatoirement présenter le visa des idées nationalistes. Ainsi, la « stratégie amoureuse » de Slaveykov devient du coup populaire pour son temps et gagnante sur le plan historique, en attendant son analyste fidèle.

Un autre chapitre du livre est intitulé : « La puissance suggestive des parfums dans la ville symboliste ». Il nous fait remonter à la « fin de siècle » européen, aux âmes immortelles et maudites d'un petit groupe de poètes français, aux traits principaux et caractéristiques de la poésie symboliste et, de là, à leurs analogues roumains et bulgares. De cette manière, Roumiana Stantcheva parvient dans une certaine mesure à compenser le refus de l'histoire littéraire française « européenne » de dénicher la trace bulgare dans le symbolisme européen.

« La Transformation de la satire politique

en poème-conte de fées » est un texte, qui se focalise sur un procédé allégorique curieux et peu exploré de la littérature de l'époque ayant succédé à la Seconde Guerre mondiale. L'auteur aborde des exemples de l'histoire de quatre littératures européennes très différentes, liées par des régimes différents de pouvoir totalitaire. Réunis d'une manière inattendue, les poètes français, bulgare, roumain et lituanien (Jacques Prévert, Konstantin Pavlov, Marin Sorescu, et Marcelijus Martinaitis) se mettent facilement d'accord dans leur désir de déguiser la problématique sociocritique et de camoufler le genre de *satire politique* (dans les conditions d'une dictature politique quelconque), sous la forme d'un *poème lyrique-imitation d'un conte populaire*.

La deuxième partie du livre s'appelle « Les littératures balkaniques sont-elles européennes ? » Elle comporte quatre études indépendantes qui, pourtant, s'inscrivent dans la tentative de résoudre le grand problème de la traduisibilité du texte littéraire, des changements que supporte le texte littéraire en traversant les frontières des différentes traditions nationales. Il importe à cet égard de mentionner la contribution « balkanique » de Roumiana Stantcheva. Non seulement elle connaît à la perfection la littérature roumaine, mais elle la met souvent en harmonie avec la littérature bulgare. Stantcheva présente les Balkans comme un lieu où les « voisins » échangent spontanément entre eux non seulement des stéréotypes sur leur vision du monde et leurs traditions culturelles, mais aussi des modèles permettant d'accepter l'« Autre voisin », comme le reflet dans le miroir de la personnification du refus de reconnaître des traits de « son » identité, indésirables pour une raison ou une autre. Les observations et les conclusions de l'auteur dans ces études sont d'un caractère résolument culturologique.

Je voudrais affirmer en guise de conclusion que dans son nouvel ouvrage Roumiana Stantcheva est parvenue à réunir et à concilier l'analyticité approfondie du chercheur et un dévouement missionnaire culturel. Elle est un des rares chercheurs qui ait réussi à sauvegarder pendant des décennies une position nettement déclarée et suit fidèlement ses intérêts scientifiques. Ses livres sont une contribution aussi bien à la littérature comparée contemporaine en Bulgarie, qu'à la tendance européenne consistant à rechercher des points communs et des ressemblances entre les littératures des différents peuples.

Prof. Milena Kirova

Université de Sofia « St. Kliment Ohridski »

Αλέξανδρος Ν. Ακριτόπουλος, *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι ως λογοτέχνημα. Τα*

παραμύθια της Χαλδίας, Αθήνα, Εκδόσεις Ηρόδοτος, 2011, 361 σ., (ISBN: 978-960-485-005-1).

Οι λαϊκές αφηγήσεις, προφορικές και γραπτές, θεωρούνται σύμφωνα με την κριτική της λογοτεχνίας ως μορφές του παραλογοτεχνικού φαινομένου χωρίς αυτό να αποκλείει την προσέγγισή τους με επιστημονικά κριτήρια. Μια τέτοιου είδους επιστημονική ανάγνωση επιχειρεί ο Αλέξανδρος Ακριτόπουλος, καθηγητής στο Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης Φλώρινας του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, στη μελέτη του *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι ως λογοτέχνημα. Τα παραμύθια της Χαλδίας*.

Σε τέσσερα με λογική αλληλουχία μέρη, το αναγνωστικό κοινό, εξοικειωμένο κυρίως με την ανάγνωση συγγραμμάτων αλλά και μη, μπορεί να ανακαλύψει το πλούσιο σε βιβλιογραφικές αναφορές θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο κινείται ο ερευνητής, και να αναγνώσει στην πρωτότυπη γλώσσα τα παραμύθια από την περιοχή της Χαλδίας.

Στο πρώτο μέρος, ο Α. Ακριτόπουλος αντιμετωπίζει τα παραμύθια ως «λαϊκό λογοτεχνικό είδος», γι' αυτό και δικαιολογημένα επιλέγει θεωρητικές προσεγγίσεις οι οποίες άπτονται της ανθρωπολογίας και της λογοτεχνίας, οι οποίες στοχεύουν στη ανάλυση της *φόρμας* και της *έννοιας* αντίστοιχα. Αρχικά, καταγράφει τα βασικά στοιχεία αισθητικής, όπως για παράδειγμα τη λιτότητα και την αντίθεση, τα οποία αποτελούν τα ουσιαστικά μέσα έκφρασης της γλώσσας των παραμυθιών. Στη συνέχεια, αναφέρεται στη σημειολογική ανάλυση αντλώντας από τα θεωρητικά μοντέλα του Vladimir Propp και του A.J. Greimas έως τις θέσεις του Claude Bremond και του Joseph Campbell εκείνες τις απόψεις που εφαρμόζονται εποικοδομητικά στο δικό του σύνολο παραμυθιών. Τέλος, αντιπαραβάλλει κριτικά το παραμύθι με άλλες φόρμες αφηγήσεων λαϊκού χαρακτήρα, όπως ο μύθος. Ως κομμάτι της προφορικής παράδοσης μιας κοινωνίας σε κίνηση λόγω ιστορικών γεγονότων, το παραμύθι ορίζεται συχνά από την ανωνυμία και τη συλλογική όψη τουλάχιστον μέχρι να αποτυπωθεί στο γραπτό λόγο. Διευκρινίζεται διεξοδικά η σημασία του παραμυθιού ως σύμβολο ενός πολιτισμού, ως έργο τέχνης και παιδαγωγικό μέσο παρά την ύπαρξη του

θαυμαστού στοιχείου, κατά την κατηγοριοποίηση του Tzvetan Todorov, το οποίο συχνά επικρίνεται με την πρόφαση ότι δημιουργεί πλαστή πραγματικότητα, αυτή των μάγων και των δράκων, στους μικρούς αναγνώστες.

Αφού έχει ήδη γίνει η αναφορά στη φόρμα των παραμυθιών, στο δεύτερο μέρος μέσω συγκεκριμένων παραδειγμάτων αναπτύσσονται τα θέματα και τα μοτίβα στα λαϊκά παραμύθια τα οποία απευθύνονται σε παιδιά, ώστε να μελετηθούν ουσιαστικά ο κοινωνικός τους ρόλος, και οι σχέσεις μεταξύ της λαϊκής και της επώνυμης λογοτεχνίας. Επιπλέον, ο συγγραφέας τα χωρίζει σε κατηγορίες σύμφωνα με το *σημαίνον* και το *σημαινόμενο* του ονόματος του ήρωα ή και των άλλων προσώπων σε συνάρτηση με την πλοκή. Κατόπιν αυτών των αναλύσεων και εφαρμογών, προκύπτουν πληροφορίες για τη σύσταση που συναντάται στην πλειοψηφία των ποντιακών παραμυθιών και των παραλλαγών τους εξαιτίας των διαφορετικών διαλέκτων και γεωγραφικών περιοχών : η γραμμική ακολουθία, ο ανθρωπομορφισμός των ζώων, το φανταστικό στοιχείο, η απεικόνιση των κοινωνικών τάξεων.

Στο τρίτο μέρος, η έρευνα του Α. Ακριτόπουλου επικεντρώνεται στα γενικά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του λαϊκού ποντιακού παραμυθιού σε γλωσσικό και θεματικό επίπεδο, το οποίο εξελίσσεται παρά τις κοινωνικές αναταραχές, και τη δυσκολία επιβίωσης ανάμεσα στη μικρασιατική και νεοελληνική πραγματικότητα. Στο κεφάλαιο «Τα παραμύθια της Χαλδίας», καταγράφονται είκοσι παραμύθια στην ποντιακή μετά από την προφορική διήγηση φυσικών ομιλητών. Ο καθηγητής εύστοχα δεν αποφεύγει να επισημάνει κάποιες πρακτικές αλλά ουσιώδεις δυσκολίες που προβάλλουν κατά τη μεταφορά από την προφορική αφήγηση στο γραπτό λόγο, σχετικές με την προσωδία και την ορθογραφία. Για να τις ξεπεράσει, υιοθετεί σημεία της φωνητικής γραφής, προσθέτει ένα επεξηγηματικό γλωσσάρι στο τέλος του κάθε παραμυθιού, και προσφέρει, στο τέταρτο μέρος του βιβλίου, την απόδοση στη νεοελληνική γλώσσα συνοδευόμενη από φιλολογικά

σχόλια περί διακειμενικών αναφορών τόσο στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία όσο και στις ανατολίτικες καταβολές των παραμυθιών της Χαλδίας.

Από το ποντιακό παραμύθι «Η Σαχταρούτσα» έως την «Σταχτοπούτα» των αδερφών Grimm, και από το «Η Ζεχρέ Χανούμ» έως την Scheherazade από τις *Χίλιες και μια νύχτες* διαπιστώνεται η ικανότητα της πνευματικής δυνατότητας για δημιουργία κοινών φαντασιακών τόπων σε εικόνες, σύμβολα και αξίες επιβεβαιώνοντας έτσι τη δυναμική της επιρροής και της ανταλλαγής σε διαπολιτισμικά πλαίσια. Συνεπώς, η παρούσα μελέτη του Αλέξανδρου Ακριτόπουλου συνεισφέρει στον

εμπλουτισμό της ελληνικής βιβλιογραφίας για τις σπουδές των λαϊκών παραμυθιών, στην απόδειξη καταγραφής ακόμη και των πιο δύσκολων αφηγήσεων μιας γλωσσικής διαλέκτου κατόπιν ζωντανών μαρτυριών, και αναμφίβολα στη διάσωση μιας προφορικής λογοτεχνικής και πολιτισμικής παράδοσης. Καταφέρνει να συνδυάσει την αυστηρότητα του επιστημονικού λόγου με την ταυτόχρονη παράθεση του μαγικού κόσμου των παραμυθιών, και την ανάγνωση της συγκίνησης για τους ομιλητές της ποντιακής.

*Δρ. Καλλιόπη Πλουμιστάκη
Συνεργάτιδα του Ε.ΣΥ.Γ.*

Μιχάλης Πολίτης, Ζητήματα γνωσιακής προσέγγισης της διδακτικής της μετάφρασης, Αθήνα, Εκδόσεις Ανατολικός, 2012, 233 σ, (I.S.B.N.: 978-960-8429-87-1).

Η μετάφραση δεν είναι τέχνη, η μετάφραση δεν αποτελεί προϊόν έμπνευσης, αλλά επιστήμη με θεωρητική θεμελίωση και πράξη, η οποία βασίζεται στη θεωρητική αυτή θεμελίωση, όπως αποδεικνύεται επισταμένως και μεθοδικά στη μελέτη Ζητήματα γνωσιακής προσέγγισης της διδακτικής της μετάφρασης του Μιχάλη Πολίτη, Αναπληρωτή Καθηγητή Οικονομικής Μετάφρασης από τα γαλλικά στα ελληνικά στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου. Φυσικά, δεν απορρίπτεται η διάσταση του «ταλέντου» ή της «αισθητικής» του μεταφραστή, αλλά τονίζεται η σημασία εκείνων των νοητικών διεργασιών που επιτελούνται κατά τη μεταφραστική διαδικασία.

Αναγνωρισμένος τόσο για διδακτικό όσο και για το ερευνητικό του έργο, ο Μιχάλης Πολίτης καταφέρνει να παρουσιάσει μέσω αυτού του πονήματος τον επιτυχή συνδυασμό διαφορετικών συνιστωσών. Ενεργοποιεί την επαγ-γελματική του πείρα και εμπειρία μέσα από την πανεπιστημιακή τάξη σε σύμπραξη με την ουσιαστική έρευνα, την κατάρτιση θεωρητικού πλαισίου, αλλά κυρίως με την πραγματική συνεργασία με άλλους ειδικούς ερευνητές της μετάφρασης στη Γαλλία. Καρπός αυτής της διαπανεπιστημιακής επικοινωνίας υπήρξε η σύσταση ενός κοινού ελληνογαλλικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος, το 2003, με τίτλο «Επιστήμες της Μετάφρασης – Μεταφρασιολογία και

Γνωσιακές Επιστήμες» μεταξύ του Ιονίου Πανεπιστημίου και του Πανεπιστημίου της Caen.

Σε πέντε κεφάλαια, προσεγγίζεται το θέμα της διδακτικής της μετάφρασης υπό το πρίσμα της βιοματικής εμπειρίας – μελετώντας για παράδειγμα τα γλωσσικά ατοπήματα ή τα επί της έρευνας ολισθήματα των φοιτητών – και των θεωρητικών εννοιών και μεθόδων των Γνωσιακών Επιστημών. Με αυτό τον τρόπο, επιτυγχάνεται η παρουσίαση μιας θεωρητικά τεκμηριωμένης μελέτης προς όφελος της διδασκαλίας σε μελλοντικούς μεταφραστές.

Στα δυο πρώτα κεφάλαια, δίνονται σταδιακά όλα εκείνα τα στοιχεία που διαμορφώνουν τον *ιδανικό* μεταφραστή. Στο πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζονται ορισμένες εννοιολογικές όψεις της Γνωσιακής Ψυχολογίας, οι οποίες συνεισφέρουν στην αντιμετώπιση της μετάφρασης ως επιστήμη. Ο Μιχάλης Πολίτης περνά από τη γλωσσολογική προσέγγιση στη μεταφραστική πράξη αξιοποιώντας τις θέσεις των ψυχολόγων, τη δύναμη των μνημονικών συστημάτων, την επεξεργασία και την ανάλυση των ιδιαιτεροτήτων της κάθε προσωπικότητας (αντίληψη, ευφυΐα, προσοχή, κτλ.) απέναντι στις όποιες κειμενικές δυσκολίες. Απέναντι στην πορεία από την «εικόνα» του κειμένου έως τις απαραίτητες

εσωτερικές διεργασίες με την αναπόφευκτη παρέμβαση εξωκειμενικών εργαλείων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύονται οι ουσιαστικές ικανότητες ενός επαγγελματία μεταφραστή. Από τη μια μεριά, εξηγείται η σημασία της ευρείας εγκυκλοπαιδικής κατάρτισης του εκπαιδευόμενου μεταφραστή, ο οποίος οφείλει να ενημερώνεται διαρκώς για την επικαιρότητα, και να εμπλουτίζει τις γενικές γνώσεις του και τα γνωστικά αντικείμενα. Από την άλλη, κατανοώντας τη γλώσσα και την κουλτούρα του Άλλου δεν παραγκωνίζεται η σημασία του ορθού χειρισμού της γλώσσας αφίξεως, και της σταθερής εξέλιξής του. Σε αυτό το σημείο, ο καθηγητής κάνει τη θλιβερή διαπίστωση του μέτριου επιπέδου γλωσσομάθειας των φοιτητών των τελευταίων ετών, γεγονός που δυσχεραίνει το πανεπιστημιακό έργο, και δεν αφορά μόνο το ΤΞΓΜΔ του Ιονίου Πανεπιστημίου αλλά και όσα Τμήματα εμπλέκονται με την ανάπτυξη δεξιοτήτων σε ξένη γλώσσα· γι' αυτό το λόγο, αναφέρεται διεξοδικά στο βασικότερο μέσο που ακολουθείται κατά τη μεταφραστική πράξη: δηλαδή την αδήριτη ανάγκη για την απόκτηση του ανώτατου επιπέδου γλωσσομάθειας – όχι μόνο μορφοσυντακτικά, σημασιολογικά ή λεξιλογικά αλλά και πολιτισμικά.

Στα δύο επόμενα κεφάλαια, περιγράφεται ο ρόλος του μεταφραστή μέσα από τις στρατηγικές, τις μεθόδους, καθώς και τους τρόπους επίλυσης πιθανών προβλημάτων που οφείλει να επιλέξει και να ακολουθήσει, με σκοπό το υψηλό επίπεδο απόδοσης του μεταφράσμάτος του. Ο Μιχάλης Πολίτης καταγράφει τις προκαταρκτικές διεργασίες που ακολουθούνται, όπως η κατανόηση, οι πολλαπλές αναγνώσεις, η ανάλυση, η ερμηνεία, του κειμένου, και η ενημέρωση για το κείμενο, μέχρι την τελική μορφή της μετάφρασής του στη γλώσσα αφίξεως. Στη συνέχεια, απευθυνόμενος στον διδάσκοντα τον προμηθεύει με τεχνικές για την αντιμετώπιση των δυσκολιών, και στον εκπαιδευόμενο φοιτητή αναγνωρίζει την ανάπτυξη της έννοιας της δημιουργικότητας (κριτικό πνεύμα, αντίληψη, ακρίβεια, πρωτοτυπία στις λύσεις, σύνθεση, ορθότητα κτλ.).

Ρητορικός Παπαδιαμάντης, Κείμενα των Μ.Ζ. Κοπιδάκη, Γ.Α. Χριστοδούλου, Θαν. Νάκα και Ν.Α.Ε. Καλοσπύρου, Γλωσσοφιλολογική Βιβλιοθήκη 10, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2011, 303 σ. (ISBN: 978-960-16-4407-3).

Κριτικές σκέψεις, μορφές αξιολόγησης και συγκριτική στάση μεταξύ του αρχάριου και του έμπειρου μεταφραστή αποτυπώνονται στο τελευταίο κεφάλαιο. Συμπερασματικά, η ποιότητα του μεταφράσματος δείχνει να εξαρτάται από τη μεταφραστική δεινότητα και επιδεξιότητα του μεταφραστή. Προκύπτει όμως ένα θεμελιώδες ερώτημα: ποιος είναι τελικά ο δεινός μεταφραστής; Αυτός που μεταφράζει λέξη προς λέξη; Ή αυτός που μεταφράζει ταχύτατα οποιοδήποτε κείμενο; Ο Μιχάλης Πολίτης απαντά υπερτονίζοντας τις πιο σημαντικές προϋποθέσεις που ορίζουν τον δεινό και έμπειρο μεταφραστή, όπως οι προσωπικές ικανότητες γνωστικού και γνωστικού περιεχομένου που διαθέτει, η κατανομή χρόνου από τη στιγμή της επεξεργασίας του κειμένου έως την παραγωγή, και η αδιάκοπη άσκηση που οδηγεί σε γνωστές μεθοδολογίες και οργανωμένους αυτοματισμούς.

Με το εν λόγω σύγγραμμα, ο Μιχάλης Πολίτης εμπλουτίζει τη βιβλιογραφία της περιορισμένης σε ελληνικούς τίτλους επιστήμης της μετάφρασης, και στηρίζει την έρευνά του σε ένα πλήθος ξενόγλωσσων επιστημονικών εργασιών. Προτείνει τεχνικές, προτάσεις, στρατηγικές που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν από τους διδάσκοντες της μετάφρασης, τους εκπαιδευόμενους μεταφραστές και τους επαγγελματίες μεταφραστές, χωρίς να αποκλείονται και άλλες ειδικότητες, διδασκόντων και εκπαιδευομένων, σχετικές με τις επιστήμες της Γλώσσας, της Διδακτικής ή της Συγκριτικής Γραμματολογίας.

Δικαιολογημένα λοιπόν απομακρύνεται από τα πλαίσια των *belles infidèles* παρελθόντων ετών, για να προσθέσει με τον τρόπο του ένα συμπαγές θεωρητικό υπόβαθρο στη διδακτική της μετάφρασης, δοκιμασμένο σε προπτυχιακά μαθήματα, και μεταπτυχιακά προγράμματα.

*Δρ. Καλλιόπη Πλουμιστάκη
Συνεργάτιδα του Ε.ΣΥ.Γ.*

Τα κείμενα των τριών πρώτων διακεκριμένων πανεπιστημιακών και του τέταρτου πολλά υποσχόμενου στον ακαδημαϊκό χώρο φιλολόγου αποτελούν μία ευχάριστη έκπληξη για τον εραστή της ρητορικής τέχνης στην πεζογραφική παραγωγή του Σκιαθίτη κοσμοκαλόγερου. Σε μία εποχή που η γλωσσική πενία χαρακτηρίζει το έλλειμμα του πνευματικού μας πολιτισμού και η νεοελληνική διάνοηση έχει απεμπολήσει τη φιλολογική σκευή του αρχαιοελληνικού στοχασμού ως εχεγγύου της ανθρωποκεντρικής θεώρησης του κόσμου, η ανάσχυση στην επιφάνεια των ρητορικών τεχνικών και του γλωσσικού πλούτου που εγκιβωτίζονται στο παπαδιαμαντικό έργο αποτελεί καίρια συμβολή στα πολιτισμικά δρώμενα του καιρού μας. Με την ευκαιρία, λοιπόν, μίας διπλής επετείου, εκατόν εξήντα χρόνων από τη γέννηση και εκατό χρόνων από το θάνατό του, το Πανεπιστήμιο Αθηνών απέτισε φόρο τιμής στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, διοργανώνοντας στις 5 Απριλίου 2011 μία επιστημονική εσπερίδα προς τιμήν του. Το παρόν πόνημα περιλαμβάνει τις εισηγήσεις των ανωτέρω τεσσάρων ακαδημαϊκών, συνεισφέροντας σε καίριο βαθμό στην αποκωδικοποίηση του σκληρού πυρήνα της παπαδιαμαντικής τεχνοτροπίας και φωτίζοντας από διαφορετικές και αλληλοσυμπληρούμενες οπτικές γωνίες τους υφολογικούς μηχανισμούς και τις αισθητικές προεκτάσεις των κειμένων του ιδιοφυούς έλληνα πεζογράφου.

Στην πρώτη εισήγηση του Μ.Ζ. Κοπιδάκη, «Η πεποικιλμένη πρόζα του Αλ. Παπαδιαμάντη» (σ. 15 – 27), το ενδιαφέρον του αναγνώστη συγκεντρώνουν οι συγκριτολογικές και κριτικές παρατηρήσεις του μελετητή σχετικά με: α) ένα χωρίο από το διήγημα «Ωχ! Βασανάκια» στο οποίο επισημαίνονται επιδράσεις από την *Ιλιάδα*, τη *Θεογονία* του Ησιόδου και το *Παρθέναιο* του Αλκμάνου, ενώ το ίδιο αποτελεί πηγή έμπνευσης για τα νεαρά κορίτσια στο *Άξιον Εστί* του Ελύτη· β) ένα χωρίο από το διήγημα «Ο ξεπεσμένος δερβίσης» ως δείγμα πορφύρου ύφους στη θετική του εκδοχή με εντοπισμό της πυκνομετοχίας, των συναισθησιών και της επίδρασης του Ψαλμού 129, 1· γ) η ανάδειξη του ρόλου του ασύνδετου και η επισήμανση δύο προτύπων μίμησης ως προς τη χρήση του (του προφορικού λόγου και των

λατρευτικών εκκλησιαστικών κειμένων): ειδικότερα, αναφορά γίνεται τόσο στον «παραλληλισμό των μελών», ένα σχήμα λόγου που κυριαρχεί στην *Παλαιά Διαθήκη*, όσο και στις επιδράσεις του Παπαδιαμάντη από την *Καινή Διαθήκη* (εντοπίζεται μάλιστα πιθανή υφολογική αναλογία ανάμεσα στο προαναφερθέν χωρίο από τον «Ξεπεσμένο Δερβίση» και τις *Επιστολές* του Παύλου, Β΄ Προς Κορινθίους, 6, 3-10), καθώς και τις *Ακολουθίες*, όπου η επιλογή ασύνδετων και πολυσύνδετων σχημάτων συγγενεύει με τη χρηστική αξία του προφορικού λόγου. Μολονότι οι παραπάνω επισημάνσεις δεν τεκμηριώνονται στην περιορισμένη έκταση της εισήγησης, προδίδουν την εμβριθεία και το οξύ κριτικό πνεύμα του μελετητή.

Στη δεύτερη εισήγηση του Γ. Α. Χριστοδούλου («Αρχαιοελληνική γλώσσα και Παπαδιαμάντης», σ. 29 – 40) ανιχνεύεται το αρχαιοελληνικό γλωσσικό υπόστρωμα του Σκιαθίτη δημιουργού με στόχο να απαντήσει ο μελετητής σε δύο ερωτήματα: πώς διαμορφώθηκε η αρχαιοελληνική γλωσσική του συνείδησή του και πώς εκείνη εκφράστηκε μέσα από την πρωτότυπη και μεταφραστική παραγωγή του. Καταρχάς, διευκρινίζονται τα χρονολογικά και υφολογικά κριτήρια της αρχαιογνωσίας του Παπαδιαμάντη, στα οποία συμπεριλαμβάνονται οι συγγραφείς της αρχαιότητας, η Αγία Γραφή, τα Λειτουργικά Βιβλία, οι Πατέρες της Εκκλησίας, καθώς και οι υμνογράφοι και οι σοφοί λόγιοι του Βυζαντίου. Ακολουθώντας, ο ερευνητής παρουσιάζει παραδείγματα χρήσης αρχαιοελληνικού λεξιλογίου από τον Παπαδιαμάντη, εντοπίζει δείγματα της κριτικής φιλολογικής δραστηριότητάς του σε εκκλησιαστικά κείμενα και ολοκληρώνει την εισήγηση με ορισμένες σκέψεις για τη συμβολή του δευτέρου στα ελληνικά γράμματα. Ομολογουμένως εντυπωσιακές είναι οι παρατηρήσεις του για τη χρήση των λέξεων *υπόβραγχος* και *υποβρέμουσαν*, ενώ στη μετάφραση του έργου *Βίος του Χριστού* του F.W. Farrar που έκανε ο Παπαδιαμάντης το 1898 παρουσιάζονται σπανιότατες αρχαιοελληνικές λέξεις (για παράδειγμα, η παπαδιαμαντική φράση *ανευ φρίγους* της πρώτης έκδοσης που το 2002 αποδόθηκε ως *ανευ ρίγους* στη δεύτερη έκδοση του έργου, σύμφωνα με το μελετητή πρέπει να διορθωθεί για παλαιογραφικούς και

νοηματικούς λόγους και να αποδοθεί ως *ανευ φρίκους*, ενώ οι λέξεις *νόημα* και *φιλοθεαμοσύνη* είναι άπαξ μαρτυρούμενες στον Ησύχιο και το Φλάβιο Ιώσηπο, αντιστοίχως). Μνεία γίνεται, επιπλέον, σε θεωρητικές θέσεις του Παπαδιαμάντη περί κριτικής των κειμένων στα Λειτουργικά Βιβλία της Εκκλησίας, καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως ο ανωτέρω αποτελεί ίσως τον πιο ιδιοφυή γνώστη και χρήστη της ελληνικής γλώσσας, διότι διέθετε το θεϊκό τάλαντο. Τα προαναφερθέντα παραδείγματα αποτελούν έξοχο δείγμα της αρχαιογνωσίας του Σκιαθίτη κοσμοκαλόγερου και παρά τον αποσπασματικό χαρακτήρα τους πείθουν τον αναγνώστη για του λόγου το αληθές.

Στην εκτενέστερη όλων τρίτη εισήγηση του Θανάση Νάκα («Επαναφορά κ.ά. σχήματα λόγου στον Παπαδιαμάντη», σ. 41 – 250), παρουσιάζεται μία τεκμηριωμένη με πλήθος παραθεμάτων αναζήτηση του συντακτικού παραλληλισμού και του επαναληπτικού σχήματος επαναφοράς με ή δίχως άλλα σχήματα λόγου στα κείμενα του Παπαδιαμάντη. Σε αυτήν την ομολογουμένως λεπτομερή τεχνικού τύπου εστίαση στα παπαδιαμαντικά σχήματα λόγου εντύπωση προξενεί όχι μόνο η ισοβαρής κατανομή των ευρημάτων ανάμεσα στη διηγηματική και μυθιστορηματική παραγωγή του Παπαδιαμάντη, αλλά και το γεγονός ότι η δειγματοληψία δεν περιορίζεται στο πρωτότυπο έργο, αλλά επεκτείνεται και στην αλληλογραφία του. Σε περισσότερες από 200 σελίδες, ο ερευνητής αναζητά τις υφολογικές επιλογές του Σκιαθίτη συγγραφέα με την ανάδειξη στοιχείων και τεχνικών που φανερώνουν τη δημιουργική επίδραση τόσο των αρχαίων κλασικών, όσο και των πατερικών και λατρευτικών κειμένων της Εκκλησίας στη μετεξέλιξη των φορμαλιστικών επιλογών του. Πιο συγκεκριμένα, εντοπίζονται στο ρητορικό λόγο ο σημασιολογικός παραλληλισμός, η συνωνυμική επαναφορά, η συντακτική επαναφορά (αρχική/κυρίως επαναφορά, μεσαία, τελική/επιφορά), η επιμεριστική/ανακεφαλαιωτική επαναφορά, η συνθετικοπαραγωγική επαναφορά (προθηματική και επιθηματική), η «συμπλοκή» (συνδυασμός επαναφοράς και επιφοράς), η πολλαπλή επαναφορά, οι συνδυασμοί επαναφοράς και άλλων σχημάτων λόγου (ασύνδετου, πολύπτωτου/πολυμορφικού,

κλιμακωτού, κατ' άρσιν και θέσιν, επαναστροφής, ομοιοτέλευτου / ομοιοκάρκτου, ετυμολογικού, επαναδίπλωσης, λεξικής αντίθεσης και άλλων) και η επαλληλία μεταξύ υποπεριπτώσεων της επαναφοράς (σε συνδυασμό ή όχι με άλλα σχήματα). Η ενδελεχής αυτή ανάλυση του σχήματος της επαναφοράς προσφέρει στο μελλοντικό μελετητή του παπαδιαμαντικού έργου ένα σημαντικό εργαλείο ανάλυσης των ρητορικών δομών του και έναν κοινό συντακτικό παρονομαστή ως προς την αναζήτηση αισθητικών και σημασιολογικών κριτηρίων ερμηνείας των ειδικότερων σκοπών που εξυπηρετεί η ποικιλόμορφη ανά περίπτωση χρήση του ανωτέρω σχήματος λόγου.

Ο Ν.Α.Ε. Καλοσπύρος σε μία καλοζυγισμένη εισήγηση («Τα desiderata του Παπαδιαμάντη», σ. 251 – 303) θίγει τόσο θεωρητικά ζητήματα (διάσταση κλασικής θεωρίας και νεωτερικών απόψεων περί ρητορικής τέχνης και επιγραμματικές προτάσεις ανασυγκρότησής της), όσο και πρακτικά, προχωρώντας στην αναζήτηση μίας υφολογικής σταθεράς στο έργο του Παπαδιαμάντη. Αναζητώντας ειδικότερα στοιχεία της ρητορικής του, επισημαίνει τον ιδιαίτερο ρόλο της προφορικότητας σε διακειμενικό επίπεδο, όπως αυτή προκύπτει από την άριστη γνώση της δικανικής ρητορείας και την παρατακτική σύνταξη: το σχήμα παραλληλισμού και η αποσπασματικότητα παραπέμπουν σε δείκτες προφορικής δομής του λογοτεχνικού έργου. Ως προς τη ρητορική τεχνική του Παπαδιαμάντη, έμφαση αποδίδεται στην επίδραση της αρχαίας Ελλάδας και την εκκλησιαστική ρητορική παράδοση των Βυζαντινών και των υμνογράφων, ενώ αναφορικά με τους ρητορικούς τρόπους υπογραμμίζεται η σημασία των επαναλήψεων και των κλιμακώσεων σε θέματα ρυθμού και μουσικότητας. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, επίσης, τόσο οι παρατηρήσεις του μελετητή για το συνωνυμικό, αντιθετικό και συνθετικό παραλληλισμό των μελών σε συνάρτηση με τον παπαδιαμαντικό παραλληλισμό, τις λυρικές περιγραφές, τη διακειμενική αληθοφάνεια και την αυτοαναφορική γραφή, την οπτική ρητορική και το παρά προσδοκίαν σχήμα, τη χρήση ρητορικών ερωτημάτων, τη μνημοτεχνική λειτουργία της απαρίθμησης, της αύξησης και του υπερβατού, όσο και η ανάδειξη

μεταξύ άλλων σχημάτων (παρήχηση, ομοιοτέλετο, ασύνδετο, πολυσύνδετο, οξύμωρο, συσσωρευση, λογοπαίγνιο, κλιμακωτό) του τριαδικού σχήματος συνωνυμικής συμπαραθέσης στη *Φόνισσα*.

Παρόλο που η επικέντρωση του ενδιαφέροντος σε φORMALISΤΙΚά ζητήματα της παπαδιαμαντικής γραφής εμπεριέχει εκ προοιμίου τον κίνδυνο εγκλωβισμού σε εξειδικευμένα θέματα μορφολογικής επιμέλειας του κειμένου και εξαγωγής αποσπασματικών συμπερασμάτων που εξαντλούν την ερμηνευτική τους δεινότητα στη συσχέτιση ευφών ρητορικών τεχνασμάτων, οι εισηγήσεις των τεσσάρων μελετητών ξεπερνούν τους φORMALISΤΙΚούς

σκοπέλους και τη διατύπωση γενικευτικών κανόνων ως προς την παπαδιαμαντική ρητορική, επιτυγχάνοντας την εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στην ανάλυση συγκεκριμένων υφολογικών παραμέτρων και τη συσχέτισή τους με χαρακτηριστικά γνωρίσματα και τεχνοτροπικές επιλογές που σφραγίζουν το φιλολογικό υπόβαθρο του Σκιαθίτη συγγραφέα, προσφέροντας έτσι τη δυνατότητα στον αναγνώστη να εκτιμήσει ορθολογικά το ειδικό βάρος της ρητορικής στην αισθητική αποτίμηση του έργου του.

*Δρ. Συμεών Δεγερμεντζίδης
Συνεργάτης του Ε.Σ.Υ.Γ.*

Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, *Περί μελαγχολίας – Στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*, Αθήνα, Κίχλη, 2012, 291 σ. (ISBN: 618-5004-00-3).

Η συγγραφέας επιχειρεί μία διαχρονική προσέγγιση του φαινομένου της μελαγχολίας, γεφυρώνοντας το θεωρητικό της υπόβαθρο με ενδεικτικές περιπτώσεις πραγμάτευσής του στους χώρους της λογοτεχνίας και της τέχνης και επιτυγχάνοντας μία λεπτή ισορροπία μεταξύ δοκιμακού, κριτικού και αισθητικού κατόπτρου προσέγγισης και ερμηνείας συναφών θεμάτων και μοτίβων. Το φιλόδοξο αυτό εγχείρημα που ξεκινά από την αρχαιότητα, διατρέχει τα μεσαιωνικά και αναγεννησιακά χρόνια και εκτείνεται μέχρι το 1963, διαρθρώνεται σε μία διμερή δομή – τις θεωρητικές θέσεις της συγγραφέα και χαρακτηριστικά παραδείγματα τεκμηρίωσής τους στον «περί μελαγχολίας λόγο» (σ. 21–169) και την «Ποιητική της Μελαγχολίας» (σ. 171–267) – την οποία πλαισιώνουν μία κατατοπιστική για τη μεθοδολογία εισαγωγή (σ. 11–20) και ένας μεστός επίλογος (σ. 269–272), ακολουθούμενος από πλούσια βιβλιογραφία (σ. 273–287) και ευρετήριο. Στο πρώτο μέρος ουσιαστικά συγχωνεύονται ο θεωρητικός λόγος για τη μελαγχολία με την παρουσίαση έργων τέχνης που εντάσσονται στο σχετικό πλαίσιο, συμπληρώνοντάς το και διευρύνοντας τους ερμηνευτικούς ορίζοντες του δέκτη, ενώ το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει λογοτεχνικά κείμενα με ανάλογο θεματικό περιεχόμενο, όπου προβάλλονται χαρακτηριστικά παραδείγματα εφαρμογής θεωρητικών θέσεων

περί μελαγχολίας στη λογοτεχνική πράξη και συνοπτικές ερμηνείες τους.

Το πρώτο μέρος αποτελείται από έξι κεφάλαια συνολικά. Καταρχήν, παρουσιάζονται οι δύο βασικοί πυλώνες του περί μελαγχολίας λόγου μέσα από τα θεωρητικά σχήματα της μέλαινας χολής και του (ψευδο)αριστοτελικού προβλήματος: η μέλαινα χολή εντάσσεται στο σύστημα των τεσσάρων χυμών, ενώ το δεύτερο σχήμα προβάλλει τη συνάρτηση της ιδιοφυίας με το δίπολο μελαγχολίας – μανίας. Σημαντικό δομικό στοιχείο του κεφαλαίου αποτελεί η ανάδειξη της διττής θεώρησης της μελαγχολίας μέσα από τη διαλεκτική προσέγγιση της φύσης της (ιατρικές παράμετροι vs φιλοσοφικά κριτήρια, ιστορικά δεδομένα vs ανθρωπολογικά συστήματα, σωματική αρρώστια vs ψυχική νόσος) και ενδεικτικές καμπές της μετεξελικτικής της πορείας.

Στη συνέχεια, παρατίθεται η θεολογική θεώρηση του περί μελαγχολίας λόγου και αναλύονται οι συνθήκες κάτω από τις οποίες ο τελευταίος επενδύεται με αρνητική σημασιολογική φόρτιση, καθώς συνδέεται με την αμαρτία. Προτείνεται μία δομική σύνδεση των ιατρικών επιχειρημάτων του συστήματος των τεσσάρων χυμών με τη χριστιανική επιχειρηματολογία περί προπατορικού αμαρτήματος, συνάρτηση που εξισώνει τη μελαγχολία με την ακηδία. Η ερμηνευτική αυτή συνισταμένη προεκτείνεται στις θεολογικές προτάσεις της Μεταρρύθμισης

και παραλληλίζεται με τις επικριτικές θέσεις του Διαφωτισμού για οτιδήποτε σχετίζεται με τη μελαγχολία. Στον αντίποδα των θέσεων αυτών κινείται το επόμενο κεφάλαιο που αναφέρεται στο αναγεννησιακό πλαίσιο, έχοντας ως κριτική πυξίδα το έργο του Marsilio Ficino *De vita*: στην περίπτωση αυτήν επιχειρείται τόσο η σύνδεση της αραβικής αστρολογίας με τη διττή προσέγγιση της μελαγχολίας που πρότεινε ο ψευδο-Αριστοτέλης ως σήμα κατατεθέν του πνευματικού ανθρώπου, όσο και μία σύντομη επισκόπηση ενδεικτικών πτυχών της ποιητικής της μελαγχολίας μέχρι το Βερλαίν και τον Μπωντλαίρ, με αφορμή το χαρακτηριστικό του Dürer *Melencolia I*.

Το τέταρτο κεφάλαιο περιγράφει τις επικρατούσες απόψεις για τη μελαγχολία κατά το 17^ο αι. υπό το πρίσμα του Μπαρόκ, όταν αυτή προβάλλεται ως απόπειρα αυτοκριτικής και ανάδειξης της ματαιότητας που χαρακτηρίζει όλα τα επίγεια: η ερμηνευτική τεκμηρίωση προκύπτει από την εξέταση της εικαστικής παράδοσης του ολλανδικού *stillleven* και τα σονέτα του Γερμανού ποιητή Andreas Gryphius. Στο ίδιο χρονικό πλαίσιο κινείται και το πέμπτο κεφάλαιο, όπου η ανάλυση του σημαντικού έργου *Ανατομία της μελαγχολίας* του Robert Burton καταδεικνύει τη σύγκρουση ανάμεσα στην ιατρική και φιλοσοφική θεώρησή της, για να προβάλλει τη μελαγχολία ως βασικό εργαλείο κοινωνικής κριτικής: η ανάλυση της δομής του έργου και η παρουσίαση της αρχής της ανατομίας οδηγούν την ερευνήτρια σε γόνιμα συμπεράσματα, προσεγγίζοντας τη μελαγχολία ως προσωπείο και εργαλείο κοινωνικής ανάλυσης. Το πρώτο μέρος του βιβλίου κλείνει με το έκτο κεφάλαιο, όπου παρατίθενται οι βασικές σκέψεις του Φρόντ στη μελέτη του «Πένθος και μελαγχολία», διερευνώντας τον τρόπο που ο μελαγχολικός προσεγγίζει τον εαυτό του και τις λανθάνουσες αναλογίες με την κοσμοθεώρησή του μέσα από ένα κλίμα αμφισημίας που διακατέχει τις σκέψεις του. Η συγγραφέας επιχειρεί, τέλος, να αναδείξει περαιτέρω σημεία σύγκλισης ανάμεσα στη θεωρητική κατασκευή του Φρόντ και την ανθρωπολογία του Γνωστικισμού.

Τα παρατιθέμενα θεωρητικά σχήματα του πρώτου μέρους χρησιμοποιούνται στο

δεύτερο για να φωτίσουν όψεις της πολυπρισματικής «σκηνοθεσίας» - ευρωπαϊκών, κυρίως - λογοτεχνικών κειμένων περί μελαγχολίας. Η λογοτεχνική σχέση εξουσίας – μελαγχολίας ερμηνεύεται με βάση το αρχαιοελληνικό σχήμα του διακριτού ατόμου και τις μεσαιωνικές και αναγεννησιακές προεκτάσεις του: το ζητούμενο εδώ δεν είναι μία άμεση σύγκριση των δύο επιλεχθέντων μυθιστορημάτων (*Το φθινόπωρο του Πατριάρχη* του Μάρκεζ και *Ο λαβύρινθος* του Καρνέζη), διότι μέλημα της συγγραφέα είναι πρωτίστως η κειμενική και δευτερευόντως η γραμματολογική ανάλυσή τους, ώστε να αναγνωρίσουμε τις ιδιαίτερες φωνές που αυτά ενσωματώνουν. Ακολούθως, διερευνάται η συσχέτιση μελαγχολίας – ματαιότητας μέσω της διαλεκτικής της παρουσίας και απουσίας στην ποιητική συλλογή *Morgue* του Benn και τη νουβέλα *Η εκδρομή των νεκρών κοριτσιών* της Seghers. Το τρίτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους αφιερώνεται στο δίπολο μελαγχολίας – κοινωνικής κριτικής, μέσα από την εξέταση του μυθιστορήματος *Οι απόψεις ενός κλόουν* του Böll και της νουβέλας *Τα αχλάδια του Ρίμπεκ* του Delius: με αφετηρία το θεωρητικό υπόβαθρο του Burton, αναδεικνύεται η ναρκοθέτηση της προβαλλόμενης ανανέωσης της Γερμανίας κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1990, αντιστοίχως. Η αυλαία του δεύτερου μέρους πέφτει με την ανάλυση του διηγήματος *Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας* του Βιζυηνού, βασισμένη στο θεωρητικό σχήμα του Φρόντ, για να δομηθεί η ερμηνεία των ρομαντικών και ψυχαναλυτικών συνιστωσών του έργου.

Η διάθλαση του περί μελαγχολίας λόγου μέσα από ευρωπαϊκά λογοτεχνικά κάτοπτρα αποκαλύπτει πολλές συγκαλυμμένες και αναξιοποίητες ερμηνευτικές προοπτικές του: οι θεωρητικές τοποθετήσεις του πρώτου μέρους προβάλλουν ενσωματωμένες σε λογοτεχνικά κείμενα και καθώς η συγγραφέας προχωρά σε εύστοχες παρατηρήσεις, αναδεικνύει την πολυπρισματικότητα εγκλιωτισμένων μελαγχολικών μοτίβων, όχι απαραίτητα σε πρωτογενές, αλλά συχνά και σε δευτερογενές, επίπεδο. Έτσι, κάθε άλλο παρά αποπροσανατολιστικό είναι το γεγονός ότι υιοθετούνται κριτήρια για την

ερμηνευτική προσπέλαση λογοτεχνικών κειμένων, αντλημένα από τα προαναφερθέντα θεωρητικά σχήματα περί μελαγχολίας (στο πρώτο κεφάλαιο η μελαγχολία, στο δεύτερο η ματαιότητα, στο τρίτο το κριτικό βλέμμα και στο τέταρτο οι ψυχικές ασθένειες) και αποδίδεται έμφαση σε ιδιαίτερους στόχους όπου αποσκοπεί κάθε σύγκριση (στην περίπτωση του *Φθινοπώρου του Πατριάρχη* του Μάγκεζ και του *Λαβύρινθου* του Καρνέζη η μελαγχολία ως γνώρισμα του ηγέτη και ως «τέχνασμα» αιρετικότητας του κειμένου, η αναλογία ανάμεσα στην ποιητική συλλογή *Morgue* του Benn και της νουβέλας *Η εκδρομή των νεκρών κοριτσιών* της Seghers με το εικαστικό υπόβαθρο των νεκρών φύσεων, η κοινωνική κριτική ως συνάρτηση ενός μελαγχολικού πρωτοπρόσωπου αφηγητή στις *Απόψεις ενός κλόουν* του Böll και τα *Αχλάδια του Ρίμπεκ* του Delius).

Ιδιαίτερη σημασία για τη δυναμική του δοκιμίου αποκτά, ακόμη, το γεγονός πως οι προβαλλόμενες ερμηνευτικές απόπειρες του περί μελαγχολίας λόγου καλύπτουν μία ευρεία γκάμα που εκτείνεται από την ψυχική νόσο μέχρι την ιδιοσυγκρασιακή ανωτερότητα του υποκειμένου, καθιστώντας την ευαισθησία του ένα ελαστικό υπόστρωμα σημασιολογικών εκδοχών, ανάλογα με τις κρατούσες κοινωνικο-πολιτικές θεωρήσεις. Ακόμη πιο ενδιαφέρονσα είναι η συμπλεκτική και διαχρονική προσέγγιση μελαγχολικών μοτίβων της φιλοσοφίας, της θρησκείας και

της ψυχολογίας όχι μόνο σε λογοτεχνικά κείμενα, αλλά και σε εικαστικές συνθέσεις. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο το γεγονός ότι στο διαγωνισμό του περιοδικού *Αναγνώστης* το ανά χειράς βιβλίο απέσπασε το πρώτο λογοτεχνικό βραβείο στην κατηγορία του δοκιμίου. Κείμενο μεστό, κατατοπιστικό, δίχως εννοιολογικές ασάφειες και μεθοδολογική ασυνέπεια, καταφέρει να μεταδώσει με εύληπτο τρόπο διαφορούμενες θεωρήσεις περί μελαγχολίας, συνδυάζοντας θεωρητικά σχήματα και λογοτεχνικές συγκρίσεις. Αυτή η συνδυαστική – αναλυτική και συνθετική – δεινότητα της συγγραφέα προσδίδει στο δοκίμιο πολυπρισματικότητα και διεπιστημονικότητα, προσφέροντας μία συνοπτική και περιεκτική αναδρομή αντικρουόμενων θεωριών περί μελαγχολίας και βοηθώντας τον αναγνώστη να ανασύρει στην επιφάνεια λανθάνοντες μηχανισμούς αποκωδικοποίησής τους. Η αναζήτηση κοινού ερμηνευτικού υποστρώματος και παρεμφερών κωδίκων αναφοράς σε λογοτεχνικά και εικαστικά «κείμενα» εμπλουτίζει το δοκίμιο και διευρύνει τους γνωστικούς ορίζοντες του αναγνώστη. Εν κατακλείδι, η εύληπτη παρουσίαση και η στοχευμένη ερμηνεία θεωρητικών σχημάτων και λογοτεχνικών κειμένων περί μελαγχολίας, αντιστοίχως, δομείται σε μία καλοζυγισμένη εργασία με ακρίβεια και συνάμα σφαιρικότητα.

*Δρ. Συμεών Δεγερμεντζίδης
Συνεργάτης του Ε.Σ.Υ.Γ.*

Ιωάννα Οικονόμου-Αγοραστou, Συζητώντας για την Ελλάδα... στην αυλή της Βαϊμάρης... στα χρόνια του Γκαίτε, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2012, 254 σ. (ISBN: 978-960-12-2125-0).

Η μελέτη της Οικονόμου-Αγοραστou εκπλήσσει ευχάριστα τον αναγνώστη τόσο με την καλαισθησία της έκδοσης όσο και με τη θεματολογία της, αποτελώντας πρόσκληση-πρόκληση για νοερό ταξίδι στην κλασική Βαϊμάρη, ώστε ο Έλληνας αναγνώστης να αισθανθεί «σαν στο σπίτι του» και να κατανοήσει γιατί η Βαϊμάρη προσέλαβε στα γερμανικά γράμματα την προσωνυμία «Αθήνα της Γερμανίας». Δεν πρόκειται για καθαρά φιλολογική-κριτική προσέγγιση, καθώς στόχος είναι η αναπαράσταση της πρόσληψης του απόηχου της κλασικής Ελλάδας και πώς

αυτός ο απόηχος εκφράστηκε στην καθημερινή ζωή της ανώτερης μορφωμένης κοινωνίας σε επιστολές, αναμνήσεις, περιγραφές, απομνημονεύματα. Μολονότι η αναζήτηση πρωτογενών πηγών, σύμφωνα με τη γράφουσα, ήταν χρονοβόρα, η επιτόπου έρευνα στην Amalienbibliothek της πόλης αποδείχθηκε ιδιαίτερα εποικοδομητική.

Ο τίτλος του εξωφύλλου σε καλλιγραφική γραμματοσειρά δένει αρμονικά με την εικόνα μιας φιλολογικής βραδιάς, μολονότι αποτελεί παράληψη του εκδοτικού οίκου η μη αναφορά της πηγής, που

μόλις στο μέσο του βιβλίου γίνεται αντιληπτό από την επανάληψη της εικόνας σε μικρογραφία ότι πρόκειται για το παλάτι της Άννας Αμαλίας με τους Γκαίτε, Χέρντερ, Βίλαντ και άλλους. Η μελέτη είναι διάσπαρτη από εικόνες επιφανών καλλιτεχνών και αυλικών της εποχής, χειρόγραφα, χάρτες, γκραβούρες, ελαιογραφίες που σε πολλές περιπτώσεις συνιστούν απαραίτητο συμπλήρωμα στην κατανόησή της. Μετά τα εισαγωγικά στοιχεία ακολουθούν δύο κύρια μέρη: το πρώτο αναφέρεται στην κλασική Βαϊμάρη δίνοντας με αυτόν τον τρόπο τα απαραίτητα συμπραζόμενα του δεύτερου μέρους, όπου παρατίθενται, σε μετάφραση της γράφουσας σε κεκλιμένη γραφή, οι συζητήσεις, τα σχόλια και οι απόψεις για την Ελλάδα.

Στην εισαγωγή παρουσιάζεται ακροθιγώς το ιστορικό πλαίσιο στο τέλος του 18^{ου} και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, καθώς και η περιρρέουσα ιδεολογική ατμόσφαιρα, όπου γίνεται σύντομη μνεία στη σκέψη των Γκαίτε και Σίλλερ, στη φιλοσοφία, στην τέχνη, ενώ το δε υποκεφάλαιο «Η Ελλάδα και όχι η Ρώμη» αναφέρεται σε επιφανείς διανοούμενους (Βίνκελμαν, Λουδοβίκος Ι, Χούμπολτ, Γκαίτε) που μπορεί μεν να ταξίδεψαν στην Ιταλία, μετέφεραν, όμως, στη Βαϊμάρη τα ελληνικά ιδεώδη.

Στο πρώτο μέρος, λοιπόν, δίδονται, συνοδεία πολλών εικόνων, οι χωροχρονικές ορίζουσες της πόλης, ενώ στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο «Το δουκάτο της Βαϊμάρης» ο χάρτης του 1800 είναι άκρως απαραίτητος για την κατανόηση της γεωγραφικής του πολυδιάσπασης, εφόσον οι διάφορες πόλεις δεν ήταν γεωγραφικά ενωμένες σε ένα σύνολο.

Το επόμενο κεφάλαιο «Η Αυλή της Βαϊμάρης» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «γυναικείο κεφάλαιο», εφόσον παρατίθενται λεπτομερώς οι δραστηριότητες των δούκισσών της Βαϊμάρης, όπως της Άννας Αμαλίας που δημιούργησε την «Αυλή των Μουσών», της Louise von Hessen-Darmstadt που παραμένοντας στις επάλξεις υποδέχτηκε με ατρόμητο θάρρος το Ναπολέοντα και στην ουσία εξασφάλισε την ύπαρξη του κρατιδίου και της δυναστείας του, και της Maria Pawlowna, εγγονής της Μεγάλης Αικατερίνης της Ρωσίας που επιδόθηκε, όπως εξάλλου και η πεθερά της Louise, σε ένα πολύπλευρο φιλανθρωπικό έργο και ευνόησε τη

μουσική σκηνή.

Στο εν λόγω κεφάλαιο γίνεται αναφορά στη σημαντική συμβολή του δούκα Καρόλου Αυγούστου, πρωτότοκου γιου της Άννας Αμαλίας, δεσπόζει μολαταύτα η γυναικεία παρουσία όχι μόνο στην πολιτική, αλλά και στην πνευματική ζωή, αφού ορθώσανε το ανάστημα της Βαϊμάρης, φέρνοντας στην Αυλή δεσπόζουσες προσωπικότητες των γερμανικών γραμμάτων, (Βίλαντ, Γκαίτε, Χέρντερ και Σίλλερ). Πρόκειται για εξαιρετικά ενδιαφέρον κεφάλαιο της μελέτης, αφού σε σχετικές έρευνες σπάνια αναδεικνύεται η συμβολή των γυναικών στο δημόσιο χώρο.

Στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο «Τα μεγάλα πνεύματα της Βαϊμάρης» παρουσιάζεται η συμβολή στη πνευματική ζωή της Βαϊμάρης των Βίλαντ, Γκαίτε, Χέρντερ, Σίλλερ καθώς και λιγότερο επιφανών προσωπικοτήτων, όπως οι Johann Carl August Musäus, Friedrich Johann Justin Bertuch και Johann Heinrich Meyer. Σαφώς, δεν παρατίθενται τα έργα και οι ημέραι των ανωτέρω επιφανών αντρών – είναι εξάλλου γνωστά στους αναγνώστες – παρά άγνωστες πτυχές της καθημερινής τους ζωής. Η πληθώρα των μεταφρασμένων παραθεμάτων ρίχνει φως τόσο στην ιδιοσυγκρασία τους (*«Δύσκολος και κυκλοθυμικός χαρακτήρας του Χέρντερ»*) όσο και στη δημόσια εικόνα τους (*« [...] ούτε χειρονομίες, ούτε παιχνίδια με τη φωνή, αλλά μια σοβαρή και νηφάλια έκφραση [ήταν το κήρυγμα του Χέρντερ]*», σελ. 88). Η πλαστικότητα των περιγραφών, αλλά και οι σχολιασμοί της γράφουσας επιχειρούν στην ουσία να αναπαραστήσουν με ενάργεια το δυναμικό επιφανών αντρών. Δε θα πρέπει να παραληφθεί ότι και εδώ σκιαγραφείται η παρουσία των γυναικών που πίσω από τη δράση των αντρών συνέβαλαν καθοριστικά στην επίτευξη των στόχων τους. Αδιαμφισβήτητη, είναι για παράδειγμα, η στήριξη που παρείχε η δούκισσα Άννα Αμαλία στον Βίλαντ: σε ένα πολύ ανθρώπινο επίπεδο του παρείχε αφειδώς τη συντροφιά της, αφού είχε αποδημήσει η σύζυγος του τελευταίου (σελ. 79).

Το αμέσως επόμενο κεφάλαιο «Η καθημερινή ζωή στη Βαϊμάρη» αναφέρεται στη βάση ενός πλούσιου βιβλιογραφικού υλικού στη μουσική, το θέατρο, τις κοινωνικές συγκεντρώσεις με έμφαση στις

μουσικές και φιλολογικές βραδιές που διοργάνωναν δούκισσες, όπως η Johanna Schopenhauer, μητέρα του φιλοσόφου Αρθούρου, η Charlotte von Stein, η Luise von Göchhausen. Συμπερασματικά, σε αυτές τις εκδηλώσεις γινόταν πολύς λόγος για το μυθολογικό κόσμο της αρχαίας Ελλάδας και προκύπτει ένας ιδιαίτερος σεβασμός προς εκείνον.

Στο δεύτερο μέρος της μελέτης συγκαταλέγονται σχόλια και επιστολές καλλιιεργημένων ανθρώπων που ήρθαν σε επαφή με τους μεγάλους του πνεύματος. Στα παραθέματα περιλαμβάνονται τόσο εκτενείς αναφορές σε φιλοσοφικές και πολιτικές τοποθετήσεις, όσο και «κοινωνικοί σχολιασμοί» για το δούκα, τις δούκισσες, τους αυλικούς. Η δύναμη των μεταφράσεων είναι τόσο παραστατική, ώστε ο αναγνώστης έχει σχεδόν την ψευδαίσθηση ότι «κρυφακούει» τις σχετικές συζητήσεις, όπως αναφέρει και η ίδια συγγραφέας.

Κατά χρονολογική σειρά παρουσιάζονται διαδοχικά η περιρρέουσα ατμόσφαιρα σχετικά με την *Άλκηστη* του Βίλαντ, έργα του Γκαίτε και το μυθιστόρημα *Των* του Schlegel, απόψεις γύρω από την ελληνική τραγωδία και γλυπτική, οι ομηρικές μεταφράσεις του Johann Voß, ενώ συγκινητικό για τον Έλληνα αναγνώστη είναι το κεφάλαιο «Ο Γκαίτε και η σύγχρονη Ελλάδα». Στο κεφάλαιο αυτό η γράφουσα παραθέτει κάποιες συζητήσεις και την ανταλλαγή επιστολών που είχε ο ποιητής με τη νύφη του Ottilie μετά από το δώρο του να της στείλει ένα απάνθισμα ελληνικών δημοτικών ποιημάτων σε δική του μετάφραση, καθώς και δικές του ποιητικές συνθέσεις στο ύφος των ελληνικών. Επίσης πολύ ενδιαφέρουσα είναι η παράθεση σε υποσημείωση ενός δημοτικού τραγουδιού και αμέσως μετά η μετάφρασή του από τον Γκαίτε, ενώ εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η παράθεση διαφαινόμενων πολιτικών

θέσεων του Γκαίτε, καθώς πολύ σωστά προφητεύει ότι ο Καποδίστριας δε θα μπορέσει για πολύ να κρατήσει το τιμόνι του νεοσύστατου κράτους.

Τα επόμενα κεφάλαια αναφέρονται στη μετά Γκαίτε εποχή, στην οποία τελικώς εις μάτην έγιναν προσπάθειες αναβίωσης του κλέους του παρελθόντος, ενώ ο Επίλογος συνοψίζει κάποιους σταθμούς στην ιστορία της πόλης μέχρι σήμερα. Η μελέτη κλείνει με έναν χρησιμότητα χρονολογικό πίνακα ιστορικών γεγονότων, μια ενδεικτική γενική βιβλιογραφία, με την ειδική βιβλιογραφία και τις πηγές που χρησιμοποιήθηκαν, καθώς και με τις πηγές των εικόνων.

Με αυτόν τον τρόπο κλείνει το φανταστικό ταξίδι σε παραλειπόμενα μιας άλλης εποχής που δύσκολα καταγράφονται από την ιστορική έρευνα. Ο απλός αναγνώστης αισθάνεται πλουσιότερος σε γνώσεις, διότι με το ανά χείρας βιβλίο του δίνεται η ευκαιρία να γνωρίσει τα ιερά τέρατα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας στην ανθρώπινή τους διάσταση, ενώ για την ερευνήτρια οι δεσπόζουσες γυναικείες μορφές ρίχνουν το σπόρο για περαιτέρω συγκριτικές μελέτες: ποιος ο ρόλος των δούκισσών στην πνευματική ζωή σε άλλα κρατίδια της Γερμανίας; Υπήρξε ένα ιδιαίτερο διαπολιτισμικό μπόλιασμα από αυτές τις «θεομοθετημένες» μετανάστριες, όπως η Liselotte von der Pfalz ή «η δική μας» Θεοφανώ, ώστε να καταφέρουν να μετατρέψουν την ξενιτιά σε πατρίδα, όπως με τόσο υποδειγματικό τρόπο η Luise; Η συμβολή όλων αυτών στην διοργάνωση φιλολογικών βραδιών και το πλούσιο επιστολικό υλικό, μπορεί, τελικώς, να χρησιμοποιηθεί από τις φεμινιστικές σπουδές, αναδεικνύοντας τη γυναικεία συνεισφορά στα γράμματα ήδη από τους προηγούμενους αιώνες;

*Αγλαΐα Μπλιούμη
Επίκουρη Καθηγήτρια*

Μητραλέξη, Κατερίνα: Η πρόσληψη του Heinrich Heine στην Ελλάδα. Κριτική θεώρηση. Μαδρίτη: Editiones del Orto, 2012, . 302 σ.

Η παρούσα μελέτη εντάσσεται στο πνεύμα της «επιστροφής του Χάινε» όπως αναφέρει η ίδια συγγραφέας παραπέμποντας στον Νάσο Βαγενά, εφόσον έναυσμα υπήρξε το έντονο ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού κατά τις

εκδηλώσεις εορτασμού της συμπλήρωσης των διακοσίων χρόνων από τη γέννηση του ποιητή. Με κύριο ερευνητικό άξονα την παρουσίαση και κριτική αποτίμηση της παρουσίας του Χάινριχ Χάινε στην Ελλάδα, η μελέτη διαρθρώνεται σε τρία

μέρη: στο πρώτο μέρος που αφορά στην παρουσίαση κριτικών σημειωμάτων ή εκτενέστερων μελετών, αρχής γενομένης από τον Ειρηναίο Ασώπιο έως τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, ενώ στο δεύτερο και τρίτο μέρος απαντάται το ερώτημα σχετικά με τις μεταφραστικές και λογοτεχνικές επιλογές καταρχάς του αφηγηματικού έργου και εν συνεχεία του λυρικού έργου του ποιητή.

Στις κριτικές προσεγγίσεις του έργου του Heine κατά τον 19^ο αιώνα παρουσιάζεται στο πρώτο μέρος εκτενώς η πρώτη μεγάλη αφήγηση από τον Ασώπιο, ο οποίος αποδεικνύεται πολύ καλός γνώστης του προσωπικού ύφους και του έργου του Χάινε. Ο Ασώπιος στα δύο περιοδικά που εξέδωσε, *Χρυσάλλις* και *Αττικόν Ημερολόγιον*, ενημερώνει το αθηναϊκό κοινό για τις νεότερες ευρωπαϊκές λογοτεχνικές και φιλολογικές εξελίξεις, ενώ ως προς τον Χάινε εστιάζει κυρίως στο θεωρητικό του έργο. Η παρουσίαση αυτή είναι εκ μέρος της συγγραφέως λεπτομερείς και σίγουρα χρήσιμη για τον έλληνα ερευνητή που θέλει μια συνοπτική παρουσίαση του πολύπλευρου έργου του Ασώπιου. Την ίδια λειτουργία έχει και το αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο για τον μεταφραστή Άγγελο Βλάχο.

Στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο (1.2) «Από το 1900 ως το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Διακυμάνσεις» σταχυολογούνται οι αντιφατικές κρίσεις για το Χάινε όπως διατυπώθηκαν σε άρθρο ανωνύμου στην εφημερίδα *Εμπρός* (1909), η διάλεξη του Παύλου Γνευτού στο περιοδικό *Παναθήναια* (1911), το κριτικό σημείωμα του μεταφραστή Άγγελου Δόξα σε τόμο με μεταφράσεις του από το «Βιβλίο των τραγουδιών» (1923), σύντομο κείμενο του Στέφανου Δάφνη στο περιοδικό *Νέα Εστία* (1933) και το σύντομο κείμενο του Κώστα Ουράνη πάλι στη *Νέα Εστία* (1936). Στο κεφάλαιο (1.3) «Νεότερες φιλολογικές προσεγγίσεις I (1956-1975)» γίνεται εκτενής αναφορά σε αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* (1956) με αφορμή τη συμπλήρωση εκατό ετών από το θάνατο του Χάινε, ενώ στη συνέχεια παρουσιάζεται αναλυτικά το άρθρο του Δημαρά «Η δεξίωση του Heine στον χώρο της ελληνικής παιδείας», που περιλήφθηκε σε τόμο δοκιμίων του με τίτλο «Ελληνικός ρομαντισμός». Ως κατακλείδα επισημαίνεται ότι ο Δημαράς είναι ο πρώτος μελετητής που παραθέτει συγκεκριμένα

στοιχεία, τεκμηριώνοντας τη γόνιμη πρόσληψη του Χάινε από τους ποιητές της γενιάς του 1880.

Ορθώς η συγγραφέας στο κεφ. (1.3.4) «Η συμβολή του Βασιλή Ι. Λαζανά» κάνει ιδιαίτερη μνεία στο άρθρο του Λαζανά, επίσης δημοσιευμένο στο *Νέα Εστία* με αφορμή το έτος Χάινε (1972). Πέρα από την παρουσίαση των σημαντικότερων σημείων της μελέτης του Λαζανά, αυτή διανθίζεται με πολλά κριτικά σχόλια. Έτσι π.χ. η συγγραφέας συνδέει τις αναφορές του Λαζανά για το Χριστό με τη συνήθη προσληπτική πρακτική και άλλων ελλήνων ερευνητών που συνίσταται στην απόλειψη τυχόν καυστικών σχολειών του Χάινε ενάντια στη χριστιανική θρησκεία.

Στο ίδιο κεφάλαιο υπάρχει – δικαιοματικά – ενδελεχής περιγραφή της μοναδικής ελληνικής μονογραφίας για το Χάινε που εξέδωσε ο Λαζανάς το 1975. Τελικώς, η συγγραφέας δεν παραλείπει στη σύνοψη αυτής της σημαντικής μελέτης να τονίσει τη σπουδαιότητά της στα ελληνικά γράμματα, εφόσον καταφέρνει να δώσει μια σφαιρική εικόνα για το βίο και το έργο του ποιητή, για τις ελληνικές και ξένες προσεγγίσεις του, καθώς και τα πλήρη βιβλιογραφικά στοιχεία της.

Βεβαίως, ξεχωριστή θέση στη σύγχρονη πρόσληψη του Χάινε κατέχει η μονογραφία του Βελουδή «Germanogreacia», στην οποία αμέσως μετά αναφέρεται η συγγραφέας. Υπογραμμίζεται η κεντρική θέση του Βελουδή ότι συμφωνώντας με το Δημαρά διαπιστώνει την τάση απόδοσης του μέτρου των ξένων ποιημάτων σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο ανεξάρτητα από το μέτρο του πρωτότυπου ποιήματος, με απώτερο σκοπό τα κείμενα του Χάινε να γίνουν πιο «εύπεπτα» για το ελληνικό κοινό.

Σχετικά με την πρόσληψη του ποιητή κατά τον 21^ο αιώνα (κεφ. 1.4.2) αναφέρεται ότι, στην εκδοθείσα το 2007 ανθολογία από τον Νάσο Βαγενά με παλιές και νέες λυρικές μεταφράσεις, τούτη αποτελεί μια σύγχρονη έκδοση αναφοράς για τη διαχρονικά ισχυρή παρουσία «της μεταφρασμένης ποίησης του Χάινε στην Ελλάδα», ενώ εξίσου σημαντικές είναι και οι προσεγγίσεις της Ιωάννας Ναούμ (2007) και της Άννας Χρυσογέλου-Κατσή (2005). Συμπερασματικά η διδακτορική διατριβή της Ναούμ στο πλαίσιο τη έρευνάς της για τη γενεαλογία του κλαυσίγελου εξετάζει δείγματα της πρόσληψης του Χάινριχ

Χάινε και αποτελεί κατ' ουσίαν την πρώτη μετά τον Ειρηναίο Ασώπιο σφαιρική προσπάθεια ανάλυσης του νεωτερικού χαρακτήρα των έργων του Χάινε, καθώς και των δυνατοτήτων και μορφών της πρόσληψής του στη χώρα μας.

Όσο για το άρθρο της Χρυσογέλου-Κατσή σε επιμέλεια της Φαρίνας-Μαλαματάρη (2005) αποτελεί σημαντική συμβολή, καθώς είναι η πρώτη φορά που εξετάζονται οι πολυπληθείς, έμμεσες και άμεσες αναφορές του Ψυχάρη στον Χάινε.

Στόχος του δεύτερου μέρους του βιβλίου είναι να ακολουθήσουν ορισμένες περιπτώσεις παρουσίασης έργων του Χάινε σε ελληνική μετάφραση. Σε αυτό το μέρος, λοιπόν, αφού παρουσιαστούν σφαιρικά οι μαρτυρίες του Ροϊδη σχετικά με την επίδραση του Χάινε, επισημαίνεται ότι είναι αδιαμφισβήτητη η πνευματική συγγένεια μεταξύ Ροϊδη και Χάινε, ενώ οι «Ταξιδιωτικές εικόνες», χαίρουν της ιδιαίτερης εκτίμησής του έλληνα λογοτέχνη.

Εν συνεχεία, στηριζόμενη στη μελέτη του Λαζανά, η συγγραφέας αναφέρει ότι οι «Φλωρεντινές Νύχτες» του Χάινε μεταφράστηκαν από το Μιλτιάδη Πανά το 1918, από την Έφη Ελευθεριάδου (ή Ελευθεριάδη στη σελ. 168) πριν το 1924, τον Ι.Ν. Γρυπάρη το 1925 και πριν από το 1954 τη Μαρία Λουίζα Κωνσταντινίδη. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η αξιολόγηση των μεταφράσεων, συγκεκριμένα η συγγραφέας θεωρεί ότι οι μεταφράσεις των Ελευθεριάδη, Γρυπάρη και Κωνσταντινίδη δείχνουν πιστότητα και ακρίβεια στην απόδοση. Στα θετικά στοιχεία, λοιπόν, της μελέτης προσμετράται και το αξιολογικό πόρισμα γύρω από τις ελληνικές μεταφράσεις. Η εξέταση της μετάφρασης επιχειρείται και στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο (2.4) «Η μετάφραση των Εξόριστων θεών από τον Άγγελο Βλάχο (1864)», όπου σχηματικά, σε πίνακες, αντιπαραβάλλονται αποσπάσματα του πρωτότυπου με εκείνα της μετάφρασης. Οι μεταφράσεις από το αφηγηματικό έργο του Χάινε κλείνουν, τέλος, με την επισήμανση των περιορισμένων θεωρητικών και αυτοβιογραφικών μεταφράσεων και την ανάδειξη της μελέτης του Σκουτερόπουλου «Η ρομαντική σχολή» (1993) που αποτελεί πρώτη, προσεγγισμένη έκδοση ενός θεωρητικού κειμένου του Χάινε.

Στο τρίτο μέρος της μελέτης («Οι

μεταφράσεις από το λυρικό έργο του Heine και οι Έλληνες ποιητές») ήδη από την εισαγωγή επισημαίνεται η έντονη πρόσληψη του Χάινε ως ρομαντικού ποιητή και η πληθώρα των μεταφράσεων. Έτσι, η συγγραφέας αποδεικνύοντας εν συνεχεία ότι ο Χάινε συνδιαμόρφωσε την ποιητική έκφραση της γενιάς του 1880, επισημαίνει με πειστικότητα στοιχεία ταυτοποίησης των μεταφράσεων του Άγγελου Βλάχου. Θετικά θα πρέπει να αποτιμηθεί η αντιπαράθεση του πρωτοτύπου με τη μετάφραση του Βλάχου και η ακολουθούμενη ταυτοποίηση, προκειμένου να αποδειχθεί ότι η ποίηση του Χάινε αποτέλεσε μήτρα ποιητικής έκφρασης και ύφους. Η γενική αποτίμηση είναι ότι οι μεταφράσεις του Βλάχου συμβάλλουν στην καλλιέργεια του σύντομου στίχου και του τραγουδιού (Lied) από τους νεοέλληνες ποιητές και λειτούργησαν ως εναλλακτικό πρότυπο τόσο ως προς το δεκαπεντασύλλαβο όσο και ως προς την πένθιμη θεματική του ύστερου αθηναϊκού ρομαντισμού.

Στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο, σε μια αναγκαστικά επιλεκτική και ενδεικτική σύννοψη των ελληνικών μεταφράσεων, επισημαίνεται το γεγονός ότι σήμερα παρατηρείται στην Ελλάδα ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τον ποιητή, σε τέτοιο σημείο που ο Νάσος Βαγενάς στην ανθολογία (2007), όπου σταχυολογεί ποιήματα 25 διαφορετικών μεταφραστών ως και τον 21^ο αιώνα, να κάνει λόγο για «επιστροφή του Χάινε». Σε αυτό το πλαίσιο, η συγγραφέας εστιάζει το ενδιαφέρον της στις «εφτά ελληνικές μορφές» του ποιήματος της Λορελάη που συμπεριλαμβάνεται στην εν λόγω ανθολογία αποτιμώντας τις μεταφράσεις των Άγγελου Βλάχου (1887), Γιώργου Βιζυηνού (1894), Κωνσταντίνου Θεοτόκη (1917), Άγγελου Δόξα (1923), Δημητρίου Ι. Λάμψα (1933), Θεοφίλου Βορέα (1935), Μαρίας Υψηλάντη (2007). Συνολικά, ακόμη και νεότερες μεταφράσεις, όπως επί παραδείγματι της Υψηλάντη, λειτουργούν ως στιγμές ποιητικής έμπνευσης, με αποτέλεσμα το λυρικό έργο του Χάινε, όπως παλαιότερα έτσι και σήμερα, να αποτελεί πρόταση ύφους και πηγή έμπνευσης για νέους επίδοξους μεταφραστές.

Η μελέτη κλείνει με τον επίλογο, όπου πέρα από τη σύντομη σύννοψη,

επισημαίνεται το γεγονός ότι ο Χάινε δεν έγινε γνωστός στην Ελλάδα για την ελληνική του θεματολογία, εφόσον οι επιλογές των μεταφραστών δεν εστιάζουν στο από τον ίδιο τον Χάινε προταθέν ελληνικό παράδειγμα. Στη βιβλιογραφία που ακολουθεί περιλαμβάνονται όχι μόνο μεταφράσεις, αλλά και ενδεικτική επιλογή

μελοποιήσεων. Εν κατακλείδι, πρόκειται για μελέτη που οι λάτρεις του Χάινε στην Ελλάδα σίγουρα θα εκτιμήσουν ανάλογα.

*Αγλαΐα Μπλιούμη
Επίκουρη Καθηγήτρια*

