Romanica Silesiana

RS

Nº 12

Le père / The Father

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2017

ROMANICA SILESIANA

RS

Nº 12

Le père / The Father

ROMANICA SILESIANA

Nº 12

Le père / The Father

Sous la rédaction de
MICHAŁ KRZYKAWSKI

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2017

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

Krzysztof Jarosz

Recenzenci / Évaluateurs

Michele Bacholle-Boskovic (Eastern Connecticut State University), Marino A. Balducci (Università degli Studi di Firenze), Tomasz Basiuk (University of Warsaw), Anna Branach-Kallas (Nicolaus Copernicus University, Toruń), Josef Fulka (Charles University, Prague), María Jesús García Garrosa (Universidad de Valladolid), Andrea Gialloreto (Università degli Studi „G. d'Annunzio" Chieti), Adam Lipszyc (Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences), Martine Motard-Noar (McDaniel College, Maryland), Amán Rosales Rodríguez (Adam Mickiewicz University, Poznań / University of Łódź), Piotr Sadkowski (Université Nicolas-Copernic, Toruń), Anita Staroń (University of Łódź), Tomasz Swoboda (University of Gdańsk), Lisbeth Verstraete-Hansen (University of Copenhagen), Katarzyna Więckowska (Nicolaus Copernicus University, Toruń), Yue Zhuo (University of Pennsylvania), Metka Zupanic (University of Alabama)

Komitet Redakcyjny / Comité Editorial

Marie-Andree Beaudet (Université Laval), José Luis Bernal Salgado (Universidad de Extremadura), Tua Blesa (Universidad de Zaragoza), Philippe Bonolas (Universidade Católica Portuguesa), Manuel Broncano (Universidad de León), Jean-François Durand (Université Paul-Valéry-Montpellier III), Brad Epps (University of Cambridge), María Jesús García Garrosa (Universidad de Valladolid), Pasquale Guaragnella (Università degli Studi di Bari), Louis Jolicoeur (Université Laval), Magdalena Nowotna (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), Eduardo Enrique Parrilla Sotomayor (Tecnologico de Monterrey), Agnes Spiquel (Univerité de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), Magdalena Wandzioch (Uniwersytet Śląski), Krystyna Wojtynek-Musik (Uniwersytet Śląski)

Redakcja językowa tekstów francuskich / Consultation linguistique des textes français

Michał Krzykawski

Redakcja językowa tekstów angielskich / Consultation linguistique des textes anglais

Michał Krzykawski, Zuzanna Szatanik

Redakcja językowa tekstów włoskich / Consultation linguistique des textes italiens

Aneta Chmiel

Redakcja językowa tekstów hiszpańskich / Consultation linguistique des textes en espagnol

Ewelina Szymoniak

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej / La publication est disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library
www.ceeol.com

Table des matières

Introduction

Michał Krzykawski
Dépasser le malaise paternel, réinventer le symbolique 13

De la prégnance de l'instance paternelle et au-delà

Agata Bielik-Robson
Religion of the Father? Judaism, Anti-Judaism, and the Family Romance . . 25

Anna Malinowska
Paternal Structures of the Romance 40

Anna Kisiel
Dis-obedience to the Father. Bracha L. Ettinger's Theory and Installation Confronted with Freud and Lacan 53

Michał Kisiel
"White World, Not a Sound." Paternal Spaces in Samuel Beckett's *Embers* . . 64

Magdalena Łachacz
Doctor doctor, please, oh, the mess I'm in : la figure paternelle et le père figurant en tant que signe identificateur du fils nazi dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell 75

Pierre Vialle
Héritage d'un nom / héritage d'un art : *Daddy #3* de Giulia Andreani . . . 87

Retours du père, histoires de pères

Renata Jakubczuk
Une Révolution tranquille : l'évolution de l'image du père dans la dramaturgie québécoise 97

Maria Falska
La figura del padre en el teatro de Carlos Arniches 110

Anna Natkańska
Padri incapaci nella letteratura italiana femminile (Cardella, Ginzburg) . . . 121

Serigne Seye
Entre le père biologique et le père spirituel : le choix de la rupture chez les personnages de Boubacar Boris Diop 129

Pierre Suzanne Eyenga Onana
Au nom du Père, contre lui et au-delà de lui. *Père inconnu* de Pabé Mongo ou l'odyssée d'une bâtarde en quête d'affection paternelle 140

Cecilia López Badano, Monserrat Acuña Murillo
Figura tradicional y figura disruptiva del padre en dos textos literarios latinoamericanos contemporáneos 150

Anna Maziarczyk
Rhétoriques contemporaines de la paternité. Le cas de Chevillard 161

Pères et fils homosexuels

Sylwia Frach
Filiation symbolique : le refus de la puissance paternelle dans *Œdipe roi* de Pier Paolo Pasolini 173

Anca Porumb
Le père rejeté, le père rejetant chez Hervé Guibert et Yves Navarre 182

Barbara Kornacka
Tra legge, corpo e simbolo. La paternità omosessuale e la cultura androcentrica in *Sei come sei* di Melania G. Mazzucco 192

Pères et filles. Retrouvailles difficiles

Katarzyna Kotowska
La (re)construction du père chez Annie Ernaux (*La Place*) et Assia Djebar (*Nulle part dans la maison de mon père*) 205

Jolanta Rachwalska von Rejchwald
Bio-graphies. De la figure paternelle à la pratique scripturale dans *La place* d'Annie Ernaux 217

Anna Ledwina
Le père et sa fille : le sceau paternel dans la prose colettienne et beauvoirienne . 226

Laurence Gouaux-Rabasa
Father and Daughter: A Recovered Link in Chitra Banerjee Divakaruni's *Queen of Dreams* 236

Valerie Hastings
Le crime du comte Neville d'Amélie Nothomb ou le roman familial d'une névrosée 247

Autour de la traduction

Barbara Brzezicka
Jacques Derrida : intraduisible ou mal traduit ? 259

Ewa Łukaszyk
Une traduction qui fait un manifeste. *Art poétique* de Verlaine et *Sztuka poetycka* de Miriam 270

Comptes rendus

Kathleen Gyssels, "Black-Label ou les déboires de Léon-Gontran Damas", Caen, Éditions Passage(s) 2016, 298 p., ISBN 979-10-94898-01-7 (Alessia Vignoli) 281

Susanne Gehrmann, Dotsé Yigbe (Éds.), "Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise", Berlin, LIT Verlag, coll."Frankophone Literaturen und Kulturen außerhalb Europas / Littératures et cultures francophones hors d'Europe", Bd. 9, 2015, 312 p., ISBN 978-3-643-13133-1 (Sara Del Rossi) 285

Contents

Introduction

Michał Krzykawski
Beyond the Paternal Malaise: Reinventing the Symbolic 13

The Prominence of the Paternal Instance and Beyond

Agata Bielik-Robson
Religion of the Father? Judaism, Anti-Judaism, and the Family Romance . . 25

Anna Malinowska
Paternal Structures of the Romance 40

Anna Kisiel
Dis-obedience to the Father. Bracha L. Ettinger's Theory and Installation Confronted with Freud and Lacan 53

Michał Kisiel
"White World, Not a Sound." Paternal Spaces in Samuel Beckett's *Embers* . . 64

Magdalena Łachacz
"Doctor doctor, please, oh, the mess I'm in": The Father and the Father Figure As an Identifying Sign of a Nazi Son in Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. . 75

Pierre Vialle
Legacy of Name / Heritage of Art: Giulia Andreani's *Daddy #3* 87

The Returns of the Father and the Stories of/about Fathers

Renata Jakubczuk
Quiet Revolution: the Evolution of the Image of the Father in the Quebec Theater 97

Maria Falska
The Theater of Carlos Arniches and the Figure of the Father 110

Anna Natkańska
Incapable Fathers In Italian Literature by Women (Cardella, Ginzburg) . . . 121

Serigne Seye
Between the Biological Father and the Spiritual Father: The Choice of the Break on the Example of Characters of Boubacar Boris Diop 129

Pierre Suzanne Eyenga Onana
In the Name of the Father, Against Him and Beyond Him. Pabe Mongo's *Père inconnu* or the Odyssey of a Bastard Seeking Fatherly Affection . . . 140

Cecilia López Badano, Monserrat Acuña Murillo
Traditional and Disruptive Images of the Father in Latin American Contemporary Fictional Texts 150

Anna Maziarczyk
The Contemporary Rhetoric of Paternity: The Case of Chevillard 161

Homosexual Fathers and Sons

Sylwia Frach
Symbolic Filiation: The Denial of Parental Authority in *Oedipus Rex* by Pier Paolo Pasolini 173

Anca Porumb
The Rejected Father and the Rejecting Father in Hervé Guibert and Yves Navarre's Novels 182

Barbara Kornacka
Homosexual Paternity and Androcentric Culture. *Sei come sei* by Melania G. Mazzucco 192

Fathers and Daughters. Difficult Renewals

Katarzyna Kotowska
Reconstruction of the Father in the Works of Annie Ernaux (*A Man's Place*) and Assia Djebar (*Nowhere in My Father's House*) 205

Jolanta Rachwalska von Rejchwald
Bio-graphies. From Annie Ernaux Father's Portrait to Writing *A Man's Place* . 217

Anna Ledwina
Father and Daughter – Father's "Mark" in the Prose of Colette and Beauvoir . 226

Laurence Gouaux-Rabasa
Father and Daughter: A Recovered Link in Chitra Banerjee Divakaruni's *Queen of Dreams* 236

Valerie Hastings
The Crime of Count Neville or the Family Romance of a Neurotic Writer . . 247

On Translation

Barbara Brzezicka
Jacques Derrida: Untranslatable or Badly Translated? 259

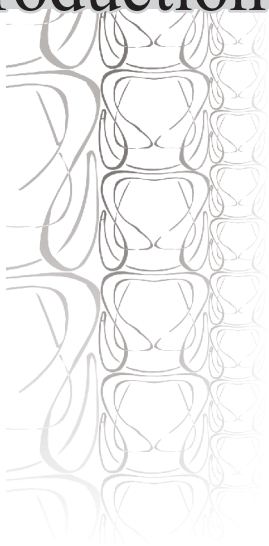
Ewa Łukaszyk
A Translation That Makes a Manifesto. *Art poétique* by Verlaine and *Sztuka poetycka* by Miriam 270

Book Reviews

Kathleen Gyssels, "Black-Label ou les déboires de Léon-Gontran Damas", Caen, Ed. Passage(s), 2016, 298 p., ISBN 979-10-94898-01-7 (Alessia Vignoli) . . 281

Susanne Gehrmann, Dotsé Yigbe (Éds.), "Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise", Berlin, LIT Verlag, coll."Frankophone Literaturen und Kulturen außerhalb Europas / Littératures et cultures francophones hors d'Europe", Bd. 9, 2015, 312 p., ISBN 978-3-643-13133-1 (Sara Del Rossi) 285

Introduction



Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Michał Krzykawski
Université de Silésie

Dépasser le malaise paternel, réinventer le symbolique

Georges W. Bush et Mohammed Atta. Le responsable de la très malencontreuse, sémantiquement et pratiquement, « guerre contre le terrorisme » et le pilote de l'un des avions qui se sont écrasés contre le World Trade Center. Impliquées dans le conflit qui aura tellement marqué le monde d'après le 11 septembre 2001 et préparé le terrain pour le basculement dans les radicalismes d'aujourd'hui[1], ces deux figures tragiques qu'ont-elles de commun après tout ?

[1] Qu'il me soit permis de le dire vite : L'État islamique (certes, il n'en est pas un, mais le désigner comme Daesh, à l'instar de l'offensive sémantique de la diplomatie française, n'efface pas son existence et ses actions réelles) dont les débuts remontent à l'invasion américaine en Irak, attentats ignobles en France et en Belgique qui ne cessent de nous faire trembler, des masses de réfugiés syriens et autres qui frappent à nos portes car ils fuient devant les mêmes terroristes qui nous font peur nous aussi, droitisation générale de l'Europe (et de l'Amérique qui a désormais le visage de Donald Trump), spectre du nationalisme qui revient avec le durcissement du discours politique et, enfin, islamophobie et bêtise médiatique accouplées qui pourrissent nos vies, enveniment nos cœurs et nos pensées, et qui démolissent nos esprits jusqu'à les dépouiller de toute faculté de jugement critique. Or ce qui terrifie non moins que la facilité avec laquelle la barbarie peut, à tout moment, sur/prendre nos vies, c'est le refus de comprendre. Le refus de voir mieux et plus juste. Si je l'écris ici, dans la revue dévouée à la littérature, qui n'est pas vraiment une revue engagée, c'est parce qu'il me faut le faire depuis le pays qui refuse de comprendre, de voir mieux et juste, et que je crois qu'il nous est simplement interdit de nous taire. Baignée dans une rhétorique ouvertement antimusulmane, qui encourage des conduites abusives et actes quotidiens d'agression de plus en plus nombreux, la Pologne d'aujourd'hui bascule dans la xénophobie dont les manifestations collectives et individuelles, officielles et privées, sont, il faut le dire, de plus en plus brunes. Au devoir de comprendre qui est le nôtre, à cet effort qu'il faut faire pour répondre à et de la démocratie, le parti au pouvoir, avec frilosité déguisée en fausse vertu, oppose une piètre idée de la communauté bâtie autour d'un totem du national catholique et du catholique national. Or que cette crise politique, qui est avant tout une crise intellectuelle sévissant dans la classe politique non seulement en Pologne mais un peu partout dans le monde occidental, ne soit

Selon Avital Ronell, Bush et Atta, tout comme Osama bin Laden d'ailleurs, sont des *loser sons* aux yeux de leurs pères, qui se vengent de l'échec dans leurs vies privées (Ronell 2013). Aurait-on cru que, derrière les événements tragiques qui jalonnent l'histoire du monde la plus récente, on retrouve de petites histoires de filiation qui sont pourtant décisives pour comprendre ce qui se joue à l'échelle planétaire ? Si le père est de retour, c'est qu'il parle à travers les actes de ses fils.

Il est trop lâche de croire qu'il revient de l'extérieur, depuis l'autre (de la) culture qui vient déranger notre système immunitaire et nos vieilles habitudes. Il est en effet curieux que ceux qui sont prêts à défendre nos lois de façon la plus bête (mais de qui sont au juste ces lois désignées par ce possessif ? À qui se rapporte, pour le dire comme Nietzsche, ces « nous autres 'bons Européens' »[2] qui sont aujourd'hui à la bouche aussi bien de ceux qui se croient pour l'Europe que les « dissidents » qui se posent contre elle. Qu'est-ce l'Europe ?) vont totalement à l'encontre de leur esprit pour leur préférer un esprit de clan, pour invoquer la loi divine du père qui dit « non » sous prétexte de nous protéger. Défendre (lat. *defensio*), en l'occurence, c'est repousser ou écarter, se tenir sur la défensive ; c'est avoir accepté qu'il y a un attaquant qui nous assiège. Bref, c'est préparer le terrain pour le combat des patriarches. Il est pourtant à nous, ce père dont nous réclamons le retour afin qu'il veille à nos libertés, tout en oubliant (ou ignorant) que nous les devons à ceux et celles qui avaient eu le courage de lui désobéir. Son retour est celui d'un spectre qui nous hante, nous autres modernes du début du XXIe siècle. Ce père revenant, ce revenant du père, pour le dire dans le sillage de l'hantologie derridienne (Derrida 1993 : 31), ne nous a jamais vraiment quittés. Au père de Hamlet apparaissant devant son fils de le dire : *I am thy father's spirit, / Doomed for a certain term to walk the night*.

Et pourtant, pas de retour du père sans qu'il ne revendique les droits dont il avait été déstitué. Pas de retour du père sans l'ordre du *pater familias*. Pas de pas en avant avec ce pas en arrière. Pas de jour après la nuit qui pèse sur l'aujourd'hui. Pas de retour sans retour. Si ce retour fait problème, c'est parce que la figure du père revient aujourd'hui sous le signe de la *réaction* accompagnant la

---

nullement éloignée du thème de ce numéro, cela est évident à plus d'un titre. En effet, le récit nostalgique du retour à l'ordre d'avant, accompagnant la montée des radicalismes nationaux et attitudes réactionnaires, ne peut se réclamer, pour être crédible, que des valeurs de nos pères. Plus mythique qu'historique, plus fantasmé que réel, cet ordre *d'avant* ne nous permet pourtant pas de regarder *en avant*, vers l'avenir. C'est que le retour à l'ordre *d'avant* est toujours le retour *en arrière*. Si le retour de la figure du père se produit aujourd'hui sur la scène politique, désormais marquée par le retour du religieux, c'est la littérature qui nous montre le mieux les effets dévastateurs de l'emprise paternel sur nos identités d'hommes et femmes, de fils et filles. Le retour aux valeurs de nos pères, que l'on veuille ou non, c'est le retour des tyrans et des oppresseurs.

[2] Nietzsche écrit : « Nous autres 'bons Européens', nous aussi nous avons des heures où nous nous permettons un patriotisme courageux, un bond et un retour à de vieilles amours et de vieilles mesquineries […]. des heures d'effervescence nationale, d'oppression patriotique, des heures où nous sommes inondés de bien d'autres sentiments vieillis » (Nietzsche 1971 : 186).

mutation qui est en train de se faire. Certes, la mutation, comme l'écrit Jean-Luc Nancy dans *Que faire ?* « ne signifie ni retour, ni abandon, ni laisser-faire. Cela engage de l'imprévu et de l'imprévisible, cela excède donc les possibles déjà repérés. Cela expose certainement à l'impossible, c'est-à-dire à ce qui défie toute identification, toute reconnaissance, toute assimilation » (Nancy 2016 : 17). Mais n'est-ce pas cet imprévu et cet imprévisible qui ne font *réagir*, n'incitent-ils pas à chercher du prévu et du prévisible à l'aide des vieux points de répère ? Ne pas faire ce qui reste à faire, ne pas agir pour, mais agir contre, dans un mouvement *réactif* et *réactionnaire* à la fois ; plonger dans le pur nihilisme dénoncé déjà par Nietzsche, qui resurgit aujourd'hui à travers les médias sociaux sous forme d'un obscurantisme effrayant. Bernard Stiegler a bien raison de dire que « le devenir technologique de tous les savoirs […] est venue troubler la faculté critique elle-même comme capacité de distinguer entre connaissance, opinion et dogme (Stiegler 2012 : 44). Dans le désarroi qui en résulte, nous n'avons pas encore appris à reconnaître l'enjeu du retour du spectre paternel.

Dire que le père *moderne*, à partir de Freud au moins, est une question politique qui concerne nous tous et toutes, c'est ne rien dire de nouveau. Le père et son nom, son pouvoir et son poids. Le père et ses représentations, ses manques et ses défauts. Le père et nos révoltes, nos attentes et nos rêves. Le père symbolique, le père fantasmé et un père réel, en chair et en os. La présence du père, si irréductible et immense soit-elle, aussi bien pour ceux et celles qui l'ont éprouvée que pour ceux et celles qui n'en ont jamais fait l'expérience. Tout cela est certainement bien connu. Il semble pourtant nécessaire de reconnaître les modalités qui conditionnent la réapparition de ces vieilles questions pour *voir* en quoi elles pourraient être éclairantes par rapport à l'avenir du monde et de bien répondre à ce retour du spectre paternel pour *prévoir* les événements ; de plonger dans la littérature non pas pour fuir la réalité, mais pour anticiper ce que celle-ci peut apporter de tragique. Si la littérature, en l'occurence, a un *sens*, c'est parce qu'elle seule permet de retrouver le *sens* et les *sens* de ce retour.

Trois modalités du retour du père peuvent être distinguées aujourd'hui. Leur caractère divergent et contradictoire illustre bien à quel point la figure du père est tiraillée et transi d'incertitude, cette incertitude étant aussi la nôtre. D'abord, le père revient comme patriarche et comme réponse au monde trop ouvert, trop laxiste, trop progressiste et, pour le dire vite, trop à gauche, dénoncé dans la multitude de fausses opinions qui nous enflamment. Il revient dans la résignation de plus en plus généralisée qui finit par devenir une conviction selon laquelle il faut renouer avec les valeurs qu'il incarne pour remettre les choses dans l'ordre. Le retour du père, en l'occurence, c'est le retour du national. Ensuite, le père revient comme mauvais souvenir qui se matérialise dans les actes de ses fils au préjudice de nous tous. Ce que nous avons cru avoir déjà bien connu réapparaît dans son excès. Le drame privé devient la future scène du théâtre de guerre. Quelle idiotie nous fait croire que le retour aux valeurs des pères peut nous

sauver, si ce sont les mêmes pères qui avaient prédisposé leurs fils à détruire la loi paternelle ? Enfin, le père revient comme lieu vide. Non pas comme la figure du père, mais comme un père qui doit se confronter, à tel ou tel moment, avec son nom et ses représentations. Dénoncé, dans les années 1960 et 1970, comme patriarche dont il fallait nous libérer, le père d'aujourd'hui vit une crise de légitimité. Or le problème paternel d'aujourd'hui n'est plus celui de pouvoir mais celui de *puissance* sans laquelle il est impossible de « passer à l'acte » (Stiegler 2003), c'est-à-dire *devenir* père et *agir* comme père.

Il faut voir cette impuissance à travers une « catastrophe intergénérationnelle » (Stiegler 2012 : 46) dont il est nécessaire de mesurer les effets. Stiegler écrit :

> Dans les moments où l'enfant, qui *reconnaissait* cette autorité majeure et qui s'était construit en s'y *identifiant*, devient adulte, l'autorité parentale devient *insupportable* à ce devenir-adulte, qui ne peut ainsi devenir adulte, c'est-à-dire *majeur*, qu'en *apprenant à rompre* avec cette autorité parentale, c'est-à-dire à la *critiquer*. Elle devient alors aux yeux de l'adolescent un « argument d'autorité », c'est-à-dire une autorité *arbitraire* régnant sur lui précisément comme sur un être mineur qu'elle empêche de devenir majeur.
>
> 50

Posant que « la conflictualité intergénérationnelle est structurellement nécessaire au devenir adulte » (50), Stiegler montre que les effets de cette « catastrophe intergénérationnelle » ne sont pas seulement psychiques mais aussi psychosociaux (2006 : 53 ; 2008 : 23) pour ne pas dire civilisationnels (2004). En s'appuyant sur le passage de la minorité à la majorité, dont Kant a fait le fondement même de l'autonomie qui impose à tout individu devenant adulte (majeur) de sortir de « l'incapacité de se servir de son entendement sans la direction d'autrui » (2006 : 11), Stiegler continue :

> Lorsque ce devenir adulte se passe bien et, en particulier depuis l'*Aufklärung*, lorsqu'il passe par cette *rupture nécessaire* qu'est le *passage de la minorité à la majorité*, le jeune adulte se place *sous l'autorité d'un savoir* qui *dépasse* et *sublime* le cadre familial conflictuel en l'introduisant *dans les savoirs* comme *champs de transindividuation rationnels*, forgés et tracés par des *controverses logiques* qui englobent la conflictualité intergénérationelle familiale, tout en la *déplaçant* vers *un autre champ de relations intergénérationnelles*, celui dont tout savoir, quel qu'il soit, est toujours un cas *autorisé*, précisément en cela que, dans ce *passage* vers l'âge adulte, il constitue un tiers.
>
> 2012 : 50–51

Pour bien comprendre les enjeux de la crise de l'autorité parentale, il est nécessaire de rapporter cette crise au « discrédit frappant toutes les formes de savoirs (savoir-faire, savoir-vivre, savoir-théoriser) » (68), c'est-à-dire toutes les

institutions sociales (famille, école, université) qui participent à la *Bildung* de tout adolescent devenant adulte et qui l'encouragent à la conquête de la majorité. Ce discrédit, à l'en croire Stiegler, est induit par le choc technologique dont les effets néfastes sont exploités industriellement par le marketing. Observant « le rôle *destructif* que joue le marketing dans la relation intergénérationnelle » Stiegler pose que « le marketing, qui est devenu *essentiellement générationnel* depuis les années 1960, a purement et simplement *liquidé* la formation de cette relation en se substituant à elle dans tout ce qui concerne la transmission des énoncés symboliques qui relient les générations » (52). Ainsi la « catastrophe intergénérationnelle » frappe-t-elle deux générations : celle de jeunes adultes (eux-mêmes enfants de la génération des baby boomers et de 1968) et celle des natifs numériques (enfants et adolescents d'aujourd'hui qui ont grandi dans un environnement numérique).

Certes, la crise de l'autorité parentale et paternelle ne date pas d'hier. Or le nouvel environnement technologique dans laquelle cette crise évolue mérite une attention tout à fait particulière de notre part et il nous impose de réexaminer la question du père à nouveaux frais. En prenant soin de la jeunesse et des générations, comme le veut Stiegler (2008), il faut également prendre soin du père pour réinventer le symbolique et reconnaître une place nouvelle qui lui revienne. En fait, ce n'est pas la représentation rabâchée d'un patriarche absent (et si cette représentation est toujours de mise dans les pays hypercatholiques comme la Pologne, elle est hyperréelle dans le sens de Baudrillard. Ne renvoyant à rien d'autre qu'à de piètres copies d'elle-même, elle fait rire) qui est le pire ennemi du père d'aujourd'hui. C'est plutôt l'image du père infantilisé, impitoyablement exploitée par la machine du marketing qui (se) nourrit (de) la destruction du lien générationnel et que Stiegler n'hésite pas à appeler « le psychopouvoir » (2008) en posant qu'il a remplacé le biopouvoir tel que le définissait Foucault *par rapport à l'époque précédente*, c'est-à-dire par rapport au *monde d'avant* les explosions consécutives de l'analogique et du numérique, qui ont profondément *frappé* les pères dans l'exercice de leurs paternités quotidiennes.

C'est dans ce sens que la question du père, qui est désormais une question thérapeutique et technologique générale, apparaît plus que jamais comme une question politique urgente. Qu'elle ne soit pas encore reconnu comme telle par les milieux progressistes, cela montre l'immensité du défi qui nous attend. En fait, la question du père doit repasser par une perlaboration du langage par lequel il serait possible de revendiquer la nécessité de l'instance paternelle sans pourtant replonger dans la logique du retour et du pouvoir. Le père que nous voulons n'est pas celui qui revient mais dont il faut prendre soin pour qu'il se réinvente depuis ce lieu vide qui est le sien et qu'il nous fasse réinventer le symbolique. Dire cela implique de changer de discours et de faire état des réflexes qui animent nos pensées sans nous permettre de bien cibler le vrai enjeu de la lutte. On ne mène plus celle-ci contre le père mais pour et *avec* lui. D'où il est impor-

tant d'interroger des histoires individuelles et de les comparer non pas pour en faire une synthèse, fournir l'image du père au début du 21e siècle pour satisfaire à un trop vieux réflexe littéraire, mais pour voir de multiples manières dont des pères répondent au rôle du père, ce rôle étant désormais non seulement traversé par le genre et les aires culturelles et sociales à eux, mais aussi ridiculisé par la machinerie du marketing. Il s'agit de découvrir ces micro-histoires et essayer d'en dire les répercussions à l'échelle globale. Il n'en reste pas moins que ce que nous savons sur les pères nous re/vient depuis ses enfants. Reconnaître ceci est de tenir compte dans quelle mesure la présence du père est spectrale. Il faut pourtant interroger, à l'instar de Dominique Viart, ces « récits de filiation » (2009) singulières de manière plus profonde pour insister, en emboîtant le pas de Lori Saint-Martin qui l'a fait dans le contexte de la littérature québécoise contemporaine (2010), sur la dissonance entre le nom du père et tout un éventail de pères qui sont censés l'incarner. Que le fils écrive sur son père trop absent ou trop présent, cela ne date pas d'hier. Mais est-ce toujours une enfance ratée qui est le prix à payer pour devenir écrivain ? Et qu'en est-il des écrivaines et de leurs pères qu'elles mettent dans leurs écrits ? Les revoient-elles de la même manière que les fils ? Écrivent-elles toujours « dans la maison du père » (Smart, 1988) ? La maison a-t-elle changé ? Enfin, y a-t-il des pères qui ont la parole ? Qui parlent à, de et pour leurs enfants ?

C'est dans le sillage de ces questions assez générales que m'est re/venue l'idée d'interroger ce qu'il en est du père et de mettre en miroir des pères concrets et différentes formes de paternité s'exerçant au nom du père, contre lui ou au-delà de lui. Si cette mise en miroir, on le devine, doit repasser par « les grandes machines lacaniennes »[3], ce n'est pas seulement pour réexaminer la pregnance de la métaphore paternelle et des noms-du-père par rapport à la situation d'aujourd'hui, mais aussi pour se procurer une position d'où observer de différentes modes de formation du sujet père. Les articles réunis dans ce numéro le font chacun à sa manière en passant non seulement par la littérature, mais aussi par la philosophie, la psychanalyse, le film, la photographie et la culture populaire, ce qui implique des pratiques interprétatives diverses. Malgré cette richesse thématique et méthodologique, on a pu cependant regrouper les textes en quatre parties cohérentes qui, lues ensemble, tracent une certaine topographie du paternel tel qu'il apparaît dans notre modernité.

La première partie, « De la prégnance de l'instance paternelle et au-delà », plus théorique que les deux autres, s'ouvre avec l'article d'Agata Bielik-Robson dans lequel elle montre que le judaïsme, malgré l'opinion courante, n'est pas uniquement « la religion du père », même s'il comporte de nombreux aspects « anti-

[3] Je reprends ici, en la modifiant selon le besoin du moment, l'expression de Derrida qui évoquait, en 2001, « les grandes machines freudiennes » pour dire qu'elles « ne sont à [s]es yeux des armes provisoires » (Derrida, Roudinesco 2001 : 280).

maternels ». L'enjeu du judaïsme est plutôt de faire « une tentative audacieuse de redéfinir le fonctionnement de notre psyché de manière à ce que celui-ci oublie l'histoire familiale autour du père et de la mère et finit par s'en libérer ». La libération, qui n'implique pourtant pas de secouer le joug paternel mais plutôt de s'en servir, semble également au cœur de la réflexion d'Anna Malinowska, bien que celle-là est menée dans un registre et un domaine foncièrement différents. Analysant la présence (spectrale) du père, qui prédétermine la relation entre l'héroïne et le héros dans le roman sentimental [*romance novel*], Malinowska met en avant que la récréation des modèles paternels et patriarcaux débouche sur un nouvel espace où les femmes peuvent dépasser la loi du genre et vaincre la sujétion à travers des scénarios nouveaux. Il s'agirait, donc, moins de défier le rôle central du père, que de défier le père lui-même. Une telle perspective semble correspondre à celle d'Anna Kisiel qui, analysant l'exposition de Bracha Ettinger, installée dans la maison de Freud à Londres, où il a vécu avec sa fille Anne, cherche à circonscrire une place pour la mère dans l'art et la théorie ettingeriens. Loin d'être contre la loi du père, il s'agit plutôt, chez Ettinger, de désobéir constamment aux règles de cette loi.

Or le père, fût-il mort, est toujours là. Toujours à rejouer. Ainsi, dans l'article de Michał Kisiel, nous voyons Henry, protagoniste de *Cendres* de Beckett, mettre en scène son père. Si persistante et excessive que soit sa manière de jouer son père, elle le dépossède de toute autorité à lui, dont l'instance est bien paternelle. La présence du père, comme le constate Kisiel dans la veine de l'enseignement lacanien, n'est là que par hasard. Vide, elle ne s'inscrit aucunement dans le contexte social. Deux autres articles qui complètent cette partie portent sur la relation entre le spectre du père et le nazisme. En s'inspirant des travaux de Klaus Theweleit, Magdalena Łachacz étudie la manière dont la figure du père, autoritaire et disparu, affecte l'imaginaire nazi du fils à l'exemple des *Bienveillantes* de Jonathan Littell. Maximilien Aue n'est après tout qu'un « enfant terrible delaissé » tandis que son père, absent, apparaît « comme le signe cadavérique de l'abîme ». Pierre Vialle propose, pour sa part, une analyse de la peinture *Daddy #3* de l'artiste italienne Giulia Andreani, représentant Heinrich Himmler en compagnie de sa fille Gudrun qui n'a jamais cessé d'adorer son père. Cette image frappante permet à l'artiste de mettre en lumière le problème de l'hérédité et de la filiation et, du coup, évoquer son propre père dont elle collectionne les portraits.

La deuxième partie, « Retours du père, histoires de pères », présente différentes manières dont des pères concrets, qu'ils soient réels ou fictifs, mis en fiction par leurs enfants ou hantant la production autobiographique de ceux-ci, se positionnent par rapport au nom du père. On y retrouve, donc, des pères qui semblent incarner l'image d'Épinal de la figure du père traversant notre modernité, c'est-à-dire celle d'un patriarche absent. En effet, si puissant qu'il soit dans l'ordre symbolique, le père est rarement représenté comme protagoniste, sinon

qu'il est un personnage faible. Son pouvoir symbolique est son impotence réelle. C'est bien le cas des pères québécois chez Michel Tremblay (Renata Jakubczuk), des pères espagnols chez Carlos Arniches (Maria Falska) et des pères italiens chez Natalia Ginzburg et Lara Cardella (Anna Natkańska). Or, si ce père absent est toujours de mise, il est également en passe de céder sa place à un père qui se cherche. Ainsi, dans le roman africain postcolonial, en l'occurence chez Boubacar Boris Diop (Serigne Seye), on peut observer la quête d'un père spirituel qui devient un substitut du père biologique, celui-ci étant responsable d'« une pratique familiale caduque » (Pierre Suzanne Eyenga Onana analysant un roman de Pabé Mongo). En revanche, dans la littérature latino-américaine contemporaine (Cecilia López Badano, Monserrat Acuña Murillo), la figure d'un père macho, tel despote patriarcal impliqué dans le trafic de drogue, est désormais accompagnée, avec *Alumbramiento* d'Andrés Neuman, par celle d'un autre père qu'il faut mettre en relation avec ce qu'on appelle « masculinité nouvelle ». Et pourtant, se reconnaître comme père revient à l'être au quotidien. Le cas d'Éric Chevillard, l'un des rares pères écrivains qui parlent de leur paternité, en est un exemple incontournable. Faisant acte de « vie d'un écrivain au foyer aux prises avec le travail de création et les tâches paternelles » (Anna Maziarczyk), non seulement il dévoile les conditions matérielles du travail d'écrivain, mais aussi il témoigne de ce que j'appellerais « le devenir paternel ».

Que l'ordre patriarcal soit une épreuve pour les fils, cela est particulièrement visible dans la manière dont la paternité s'exerce à l'égard de l'homosexualité[4]. La troisième partie, la plus courte car elle ne se compose que des trois articles, est consacrée aux « pères et fils homosexuels ». Confronté à l'homosexualité de ses fils, le patriarche absent, qui n'agit pas de lui-même, fait agir et réagir. Ainsi, chez Pasolini (Sylwia Frach), la révolte contre le père va de pair avec la découverte de son homosexualité. En l'occurence, la figure paternelle, objet des imprécations de la part du cinéaste, n'a rien à voir avec le père réel. La haine du fils est plutôt portée vers l'idéologie que le père est censé se porter garant. Si la figure paternelle, devient aussi l'objet d'une haine excessive chez Hervé Guibert, tel n'est pas le cas d'Yves Navarre qui, « impuissant devant le père, […] préfèr[e] l'écart au lieu de la révolte » (Anca Porumb). Et pourtant, comme le montre Barbara Kornacka dans son analyse d'un roman de l'écrivaine italienne Melania Gaia Mazzucco, l'ordre patriarcal est aussi une épreuve pour les pères homosexuels dans leur exerice d'une paternité exclue par la loi du père.

Si la relation père–fils a toujours été un lieu de tension (enfance ratée, et ressassée d'une manière ou d'une autre, comme une des voies possibles pour devenir homme-écrivain), celle entre le père et la fille a été tue aussi longtemps

[4] Certes, l'homosexualité féminine peut ête touchée par cet ordre au même degré. Mais il faudrait, pour voir juste et pour mieux dénoncer le patriarche, des témoignages et des preuves, enfin des écrivaines lesbiennes qui l'avouent. Ces dernières ne sont malheureusement pas parmi celles à qui les articles réunis ici sont consacrés.

que la littérature apparaissait, à des femmes aussi, fussent-elles Simone de Beauvoir, comme « une activité qui est exercée par des hommes, pour des hommes, en vue de leur dévoiler le monde, ce dévoilement étant une action » (cité par Lamy 1984 : 17). Or, comme en témoignent les articles réunis dans la quatrième partie, « Pères et filles. Retrouvailles difficiles », la relation père–fille est devenue un sujet de prédilection pour des écrivaines contemporaines dont les voix, entre temps, sont devenues mieux audibles. Cette partie s'ouvre avec l'article de Katarzyna Kotowska qui montre que la (re)construction du père chez Annie Ernaux et Assia Djebar suit une même voie. Chez l'une et l'autre, en effet, l'hommage rendu au père est accompagné d'une volonté de se libérer de lui. Cet hommage, dans le cas d'Ernaux, est aussi visible dans l'analyse de Jolanta Rachwalska von Rejchwald qui met en avant que le père de l'écrivaine « prend la stature du parrain de son écriture ». Tantôt réel, tantôt fantasmé, la relation au père est également « une expérience essentielle dans la formation identitaire et spirituelle de la fille » chez Simone de Beauvoir, tandis que chez Colette elle devient « fusionnelle » (Anna Ledwina). Si absent qu'il soit dans l'enfance de sa fille, le père peut s'avérer aussi le transmetteur de la mémoire familiale transgénérationnelle et celui qui permet à la fille de retrouver une composante hindoue de son identité, comme dans un roman de Chitra Banerjee Divakaruni (Laurence Gouaux-Rabasa). Enfin, comme dans l'un des derniers romans d'Amélie Nothomb (Valerie Hastings), le père reste entièrement à réinventer dans le cadre d'un roman familial tel qu'il se présente dans l'univers fictif de sa fille écrivaine. Or cette réinvention passe non seulement par le vécu, mais elle puise également dans des fictions lues et des fantasmes d'enfant.

Si diverses que soient, les études réunies dans ce volume sont loin d'épuiser la question de paternité telle qu'elle s'exerce aujourd'hui face au nom du père, contre ou au-delà de lui. Elles montrent cependant que le paternel est à rechercher en dehors de la logique du retour. Que l'on veuille ou non, dans cette logique, purement réactive, le retour du père ne peut être que celui d'un patriarche qui n'a rien appris. D'autre part, accepter que le père soit devenu un lieu vide est une stase dont il nous faudrait sortir. L'enjeu consisterait donc à reconnaître le père selon des modalités différentes qui permettent de penser l'autorité paternelle autrement que par rapport au pouvoir patriarcal.

Comme la revue *Romanica Silesiana* est ouverte aux chercheuses et chercheurs qui travaillent dans le domaine de la traductologie et des *translation studies*, deux articles clôturant ce volume portent sur la traduction. Barbarba Brzezicka montre à quel point la stratégie d'« abizarrement », que l'on peut observer chez les premiers traducteurs polonais de Derrida, qui ont traduit ses textes canoniques, a contribué à la création d'un jargon dit « poststructuraliste ». Par conséquent et jusqu'à aujourd'hui, Derrida passe pour un philosophe obscur et même illisible, quoique ses textes suivent une logique interne qui est à re-

trouver dans des polysémies, jeux et familles de mots. En se penchant sur la traduction polonaise d'*Art poétique* de Verlaine, Ewa Łukaszyk analyse le processus d'acquisition du symbolisme comme un nouveau paradigme de la création poétique. Se référant au concept d'*embeddedness* de Karl Polanyi, qui lui permet de remarquer une analogie entre l'économie et la littérature, elle met en avant que la production littéraire est conditionnée par des facteurs non-littéraires. Ainsi, la traduction de Miriam devient un manifeste *embedded* dans le contexte traditionnel local et bien différent du texte original pour ce qui est de son registre.

Enfin, dans la section comptes rendus, on retrouve deux présentations d'ouvrages sur les littératures et cultures francophones, faites par Alessia Vignoli et Sara Del Rossi.

Bibliographie

Derrida, Jacques, 1993 : *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques et Élisabeth Roudinesco, 2001 : *De quoi demain… Dialogue*. Paris : Flammarion.

Kant, Immanuel, 2006 : *Qu'est-ce les Lumières*. Trad. Stéphane Piobetta, revue par Cyril Morana. Paris : Mille et une nuits.

Lamy, Suzanne, 1984 : *Quand je lis, je m'invente*. Montréal : L'Hexagone.

Nancy, Jean-Luc, 2016 : *Que faire ?*. Paris : Galilée.

Nietzsche, Frédéric, 1971 : *Par-delà le bien et le mal*. In : Idem : *Œuvres complètes*. T. 7. Trad. par Jean Gratien, Cornélius Heim, Isabelle Hildebrand. Paris : Gallimard.

Ronell, Avital, 2013 : *Loser Sons. Politics and Authority*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Saint-Martin, Lori, 2010 : *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Smart, Patricia, 1988 : *Écrire dans la maison du père*. Montréal : Québec/Amérique.

Stiegler, Bernard, 2003 : *Passer à l'acte*. Paris : Galilée.

Stiegler, Bernard, 2006 : *Mécréance et discrédit 2. Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*. Paris : Galilée.

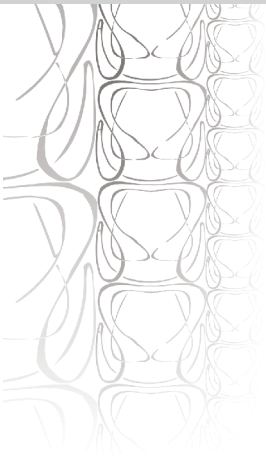
Stiegler, Bernard, 2008 : *Prendre soin. De la jeunesse et des générations*. Paris : Flammarion.

Stiegler, Bernard, 2012 : *États de choc. Bêtise et savoir au XXIe siècle*. Paris : Mille et une nuits.

Stiegler, Bernard, 2013 (2004 et 2005) : *De la misère symbolique*. Paris : Flammarion.

Viart, Dominique, 2009 : « Le silence des pères au principe du 'récit de filiation' ». *Études françaises*, Vol. 45, n° 3, 95–112.

De la prégnance de l'instance paternelle et au-delà



Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Agata Bielik-Robson
University of Nottingham

Religion of the Father? Judaism, Anti-Judaism, and the Family Romance

Abstract: One of the most common clichés of our culture defines Judaism as the "religion of the Father." For some this is just a neutral description referring to the fatherly aspect of the Jewish God; for others this is the very epitome of the patriarchal prejudice which privileges the masculine Father Figure at the expense of everything maternal. In my essay, however, I would like to challenge this staple association, by pointing to the simple fact that Jews themselves very rarely – if ever – describe their religion in openly patriarchal terms. In fact, when described in psychoanalytic terms, the role of the Father is here merely transitory: he is to inaugurate a series of subsequent detachments, starting from the disintegration of the first bonds of love (to maternal body and, more generally, to the body of nature) and ending with the complete neutralisation of the "family romance." The Father Figure, therefore, is called upon only to counteract the power of the primordial "attachments" and initiate a process of separation which will allow the subject to establish himself as a free and mature moral agent, truly "born" into the world.

Key words: Judaism, God, Law, Mother

> In this case, truly all of us Europeans – Rosenzweig, Buber, everybody coming from there – have gone through Paul and Luther. I would say that there is a pre-Christian Jewish existence, and there is a Jewish existence within Christianity – as it was Rosenzweig's case – and there is post-Christian Jewish existence. I myself belong to the third category, for if one considers, following Nietzsche, that Christianity is "over," and that the gods are being resurrected, then one stands again on a timely battlefield of God against the gods.
>
> Jacob Taubes[1]

[1] A fragment of private conversation qtd. in Treml 446–447.

> We may call this new type of religion 'counter-religion' because it rejects and repudiates everything that went before and what is outside itself as "paganism." It no longer functioned as a means of intercultural translation; on the contrary, it functioned as a means of cultural estrangement. Whereas polytheism, or rather "cosmotheism," rendered different cultures mutually transparent and compatible, the new counter-religion blocked intercultural translatability. False gods cannot be translated.
>
> Jan Assmann[2]

One of the most common clichés of our culture defines Judaism as the "religion of the Father." For some this is just a neutral description referring to the fatherly aspect of the Jewish God; for others this is the very epitome of the patriarchal prejudice which privileges the masculine Father Figure at the expense of everything maternal. In my essay, however, I would like to challenge this well-established association, by pointing to the simple fact that Jews themselves very rarely – if ever – describe their religion in openly patriarchal terms.

On the one hand, the term – "religion of the Father" – derives from the Christian reception of Judaism, which contrasted it to the "religion of the Son" (as for instance, in the famous prophecy of Joachim da Fiore, who, in his historical vision of the Holy Trinity, talked about three subsequent ages marked by the religions of the Father, of the Son, and finally of the Spirit). On the other hand, the patriarchal qualification of Judaism often emerged on the "pagan" side of the divide, aiming at the critical rejection of the whole Judeo-Christianity as the "counter-religion" which as the first dared to oppose the original maternal matrix of cosmotheism: Mother-Nature. It is mostly this latter view which I am going to discuss here. The two epigraphs with which I open this essay – one coming from Taubes, the other from Assmann – suggest that our current situation is no longer characterised by the Christian supersessionism, in which it is the "religion of the Son" that succeeds and dominates the "religion of the Father," but is constituted by a late-modern repetition of the ancient battle between "matriarchal" gods and the "patriarchal" God: the "timely battlefield" in which Judaism once again reappears as the voice of "counter-religion" protesting against the "resurrected gods" of the new polytheistic order. It is only in the eyes of the fiercest critics of monotheism, who at the same time profess strong "pagan" leanings (Jung, Assmann, Lyotard), that Judaism reveals itself as the violent patriarchal reaction against the primordial cult of Mother-Nature, that is, the cosmic Mother-Matrix of all the deities springing forth from her womb to form the polytheistic pantheon. By seeing in Judaism nothing but the rebellion of the "prodigal son"

[2] Assmann 3.

against the powerful omnipresence of the life-giving maternal source (Lyotard) or just a "counter-religion" which maintains itself only as a violent war waged against nature (Assmann), they tend to define it as one-sidedly anti-matriarchal and, because of that, paradigmatically pro-patriarchal.

My purpose here will be to demonstrate the inadequacy of such a biased perspective. By engaging in the detailed discussion with those "pagan" critics of Jewish monotheism, I will try to prove that Judaism can by no means be identified as the "religion of the Father" only. Although it shows many "anti-matriarchal" aspects, it is not for the simple sake of falling on the other side of the parental feud. It is rather a bold attempt to redefine the functioning of our psyche in such a way that she can forget about and liberate herself from the family romance: to *lekh lekha*, "get herself away" from the place of her origin and step forward into the future, which can be truly called *future* only when it is no longer dominated by these two most powerful figures of the past – Mother and Father. The liberation – getting properly born, maturate, "stand on one's feet finally" (Levinas) – is the final goal of this peculiar religious process in which the "patriarchal" forms only a moment: a strategic phase in which the authority of the "name of the Father" must be used to counteract the power of the original maternal attachment. The Father is there to detach the psyche from her union with the Mother and constitute her as a separate unit, but this "change of heart," where love is being *converted* from the primary attachment to the maternal body into the fascination with the distant paternal ideal, is merely a stage in the process the ultimate goal of which is to loosen the ties of the family romance altogether.

Yet, precisely because of that – because of this painful *conversion* which *nolens volens* must involve father's intervention – Judaism inevitably evokes enormous resistance. Tearing the psyche away from the "place of her origin," from the symbiotic union with the maternal body (literal and metaphorical, both mother and Mother-Nature), requires violence which, as Freud convincingly shows, can never be forgotten or forgiven. Even though Judaism promises the ultimate dissolution of the familial ties, it is eternally remembered – and resented – as the "religion of the Father" which destroys, negates, separates, and puts asunder the "cosmic womb." By forcing us to get born, to walk away, to exit the imaginary worlds of primary narcissism, Judaism pushes the psyche to the constant birth of Exodus, but this *exit* tends also to be felt, with sorrow and rancour, as Exile.[3]

[3] It is precisely in the complex interplay of the symbols of Exodus and Exile that Judaism codifies its psychoanalytic "revolution of desire." The mixed multitude, which constitutes the Israel in the desert, demonstrates the mixed attitude towards the revolutionary project of Exodus: some wish to forget Egypt and invest all hopes in the Promised Land; some prefer to stay in the desert and follow the theocratic Law of the Father; some, tired of the exile, want simply to go back to the "land of the fattened calf," and revert the whole process.

Which brings me to my main thesis: psychoanalytically speaking, the narrative of Jewish Exodus, *yetsiat mitsraim*, delivers a "great code" which contains a unique strategy of coping with the "trauma of birth." The emphasis put on the opening and affirmative – instead of traumatic and negative – event of birth immediately reflects on the different role assigned to the parental figures. By stressing the necessity of separation, that is, more or less violent break of the attachment to the maternal body, Judaism may indeed present itself as an anti-matriarchal "religion of the Father" – but it is only so from the perspective of those who criticise this strategy of detachment. Those, however, who are in favour of the Jewish "revolution of desire," will venture further and, as I indicated in the introduction, will insist on deepening the separation up to the point of invalidating all attachments and all familial ties.

In Praise of Separation: Rank, Ferenczi, and Santner

By claiming that the most significant traumatic event in human life was *not* of a sexual nature, as Freud famously insisted, Otto Rank, the inventor of the "birth trauma," poised himself on the verge of psychoanalytic heterodoxy. Controversial till nowadays as a prodigal advocate of "anti-Oedipal heresy," Rank nonetheless provides key insights into the psychology – or, better, in Santner's phrasing, *psychotheology* – of the natalistic experience: the lingering memory of the prenatal bliss, the traumatic rupture of the intrauterine existence, the ambivalent figure of the mother who simultaneously gives shelter and expels from it, and the paternal function which consists in tearing the child away from its infatuation with the womb. In Rank's somewhat exaggerated account, all symbolic and culture-forming achievements of human race "finally turn out to be a belated accomplishment of the incompleted mastery of the birth trauma" (5). Myths, marking the "pagan" stage of the development of mankind, are thus nothing but "the most sublime attempts to 'undo' the birth trauma, to deny the separation from the mother" (105). According to Rank, the vast majority of cultures choose the "pagan" way, that is, maintain the high level of maternal ambivalence which "rests on the protection given by the mother (womb), but on the other hand is due to the fear of her caused ultimately by the birth trauma" (90) and as such constitutes the insoluble enigma of natality: *the* enigma itself, the alpha and omega of all mysteries. Attracted by its fascinating ambiguity, the "pagan" economy of pleasure seems unable to leave this mystifying knot of ultimate bliss and at the same time lethal threat: "Just as the anxiety at birth forms the basis of every anxiety or fear, so every pleasure has at its final aim the re-establishment of the intrauterine pleasure" (17), "naturally" imagined as "the best of all worlds" (63).

The very idea of separation, on the other hand, is unanimously associated with evil, sin, and the negation of life: "To be dead has the same meaning for the child as to be away – that is, to be *separated* – and this directly touches on the primal trauma" (24). Hence the "pagan" solution understands augmentation of life as *restitutio ad integrum*, that is, as a symbolic reconciliation with the totality represented by the life-giving womb, which undoes the traumatic occurrence of birth and its incipient evil of the deadening separation.

There is, however, a possibility of the "reversal tendency." The spell-binding ambivalence of natality may prevail and preserve its mesmerising status in later cultural formations, but it may also strive towards resolution, something Rank calls the "heroic conversion" and which indeed chimes closely with the *Gegenstrebigkeit* of the Judaic model:

> By means of the reversal of feeling (hate) towards the father, the entire situation of the mother's protecting womb, in its cultural and cosmological significance, becomes a unique, gigantic, hostile entity, which pursues the hero, identified with the father, and ever challenges him to the new battles.
>
> 72

Yet, in Rank's psychoanalytically rather conservative interpretation, the "hero conversion" is, in the end, doomed to failure: the vindictive Mother figure takes its inevitable revenge by meeting the hero with his final destiny being also her final victorious manifestation – death. Here we touch on the "pagan" limitation of psychoanalysis itself which did not take the name of Oedipus as its guiding aegis in vain. In absolute fidelity to Freud's orthodoxy, Rank says: "The Unconscious can think of separation, departure, and dying only in terms of the wish-fulfilling regression to the womb, because it knows and can portray *no other* wish tendency" (81; my emphasis). Thus, whenever the "reversal tendency" of a "forward movement" (81) emerges, it must be reinterpreted, quite acrobatically, as a disguised or displaced desire for regression. Psychoanalysis, described as a new powerful mythology by Freud himself, pays thus its due to the pagan gods: any attempt to go "in the other direction" reveals itself ultimately as futile and illusory. On this account, a Jew would be only suffering from an "eternalised" hero syndrome, taken out of the context of psychic development and frozen in the vacuum: while he "converts" from hating father to hating mother, he fails to reconcile himself with the maternal element, which is the final, proper and inevitable goal of the heroic "circuitous journey."

Yet, already in Sandor Ferenczi's *Thalassa* (published in the same year as the *Trauma of Birth*, 1924, in close collaboration with Rank), the tables begin to turn, however timidly. For the most part of the book, Ferenczi explains coitus in terms of a secret regressive wish to return to the maternal womb, but he also

makes room for another, quite opposite, desire to progress: to leave the matrix for good and celebrate the birth as the exodic moment of emancipation:

> We too consider coitus as such a partial discharge of that still unassimilated shock which is the legacy of the birth trauma; at the same time it appears to be like a game, or, more exactly expressed, a commemoration celebrating a happy liberation from the bondage.
>
> 40

This is not an accident that the last phrasing of this quote, although referring to the successful completion of sexual act – "a commemoration celebrating a happy liberation from the bondage" – could come directly from the *Pesach Hagadda*, and, considering Ferenczi's Jewish orthodox background, it very well might indeed. In Ferenczi's psychoanalytic speculation, Exodus figures as the paradigmatic emblem of the *gegenstrebig* movement, strongly opposed to the womb nostalgia which he, following Otto Rank, perceives as the predominant "default" tendency of human psyche. While the "natural" vector of human desire orients itself regressively towards the bliss of the primary narcissism, the "exodic" movement pushes in the other direction, wishing for another fulfilment which would not cancel out the fact of being born, that is, of becoming a separate individual.

A similar praise of separation as unique for Judaic tradition was uttered recently by Eric Santner who, in his seminal work on Rosenzweig and Freud, pioneering the psychoanalytic approach to Jewish religion, states:

> The losses correlative to the advent of monotheism can be understood as a series of traumatic cuts or separations: of the deity from plastic representation; of spirituality from magic, animism, and sexual ecstasy; of thinking from the fantasy of the omnipotence of thoughts; of death from the cult of the afterlife (call it separating from "Mummy" and all forms of "mummification").
>
> 105–106

In this clever punning, Santner makes an imaginative shortcut linking Egypt as the realm of death ("mummification") with Paradise as the lap of Mother-Nature, signifying the prenatal blissful existence ("Mummy"). This pun, which on the deeper structural level identifies life-before-birth with death (reminding us immediately of the Beckettian highly ambivalent "womb-tomb"), makes it absolutely clear that in Judaic tradition *there is no life before birth*: the true life begins only *after* we are finally and irreversibly born. The peak of life does not reside in the pleromatic experiences of the primary narcissism, but in the affirmation of the very trauma that constitutes birth: the violent destruction of the dyadic union between mother and child, followed by the latter's ultimate separa-

tion. And the traumatic character of this event can never be denied by any reparatory or reenchanting magic: the affirmation of life after birth amounts to the affirmation of trauma, full stop. The violent rupture which disenchants and cuts off the child from the umbilical cord of pleromatic magic is the necessary ingredient of life understood in the Jewish way. Thus, what Santner calls the "losses correlative to the advent of monotheism" are, in fact, traumas inverted into affirmative – albeit hesitant and "wandering" – steps of a liberated and separated living being, precisely as in Milton's prophetic vision, or in the biblical image of the "limping walk" of Jacob, the paradigmatic Jewish "hero of conversion."

The original affirmation of the trauma of birth results in the affirmation of all other consecutive traumas, immediately converted into stepping stones of maturation and progress: the loss of the immanent sense of the sacred embodied in the immediacy of plastic representations; the loss of the magical omnipotence, characteristic of the primary process which cannot yet differentiate between phantasy and reality; the loss of unbound sexual ecstasy, where no obstacle bars the entrance back into the cosmic womb; and the loss of immortality, which is the necessary cost of gaining a self-knowledge of one's separation as a mortal finitude. These traumatic losses, which – thanks to the act of affirmation ("and God saw that it was good") – turn into *advantages* and, because of that, into *advances*, pave the way *forwards*: they open the very possibility of a proleptic, future-oriented development which breaks from the regressive, circulatory movement characteristic of what Rank calls the "denial of birth." By giving up on the nostalgia after the prenatal existence in the womb, the Jewish version of monotheism institutes a *break*, a trauma as a positive way of life, which cuts itself loose from the regressive circle and *passes forth* – in the manner of Jacob whom Harold Bloom very aptly calls the "restless crosser."[4]

Jacob, the first Hebrew hero who broke loose from the determinations of nature, by having challenged his older brother's right to progeniture and then wrestled victoriously with the Angel of Death, is the original bearer of *trauma turned into a way of life*: his lameness marks the loss which nonetheless does not stop him from "passing forth." To the contrary, being able to walk away from one's birth, walk forward, step into the realm of separation must be marked by a limp, the sign of traumatic limitation and curtailment, both, however, fully accepted as a deliberate resignation from the pleromatic life of the "unwounded whole" for the sake of the finite life of a separated fragment. In the figure of Jacob, therefore, Judaism emblematises this new, pronatalistic and proleptic notion of life which radically departs from the "pagan" sense of insatiable vitality; it is no longer the prenatal phantasy of what Hegel calls *das unbeschädigte Leben*, life beyond harm, which constitutes the ideal of a true living, but the harsh reality of the separated, fully born fragment, for ever cut off from the phantastical source

[4] See Bloom. On my interpretation of this motif, see also Bielik-Robson.

of unbridled vivacity. Thus, while Christianity, as Hegel himself very perceptively attests in his *Early Theological Writings*, still sports the phantasy of *das unbeschädigte Leben* and *die unverletzte Ganze*, Judaism breaks for good with this pagan matrix and decides to choose the *gegenstrebig*, altogether different direction. For, as Freud famously remarks at the end of *Beyond the Pleasure Principle*, by quoting one of his favourite German poets,

> Wither we cannot fly, we must go limping,
> The Scripture saith that limping is not sin.

"Mosaic Distinction": Beyond Mother and Father

The decision to accept the trauma of birth – as simultaneously trauma and birth – that is, accept, affirm, work-through and internalise it, allows to walk away from the place of one's origin and forget the womb which no longer determines the point of reference of all later existential movement. This act of *displacement*, which shifts Jewish people away from the moment of birth as no longer mesmerising "enigmatic signifier," marks Judaism as absolutely one of its kind, indeed as a "counter-religion": unique and peculiar, going against the grain of the "default" mode of human psyche which "naturally" privileges the "birth denial" and hence cannot budge from the spot of *wo es war*, "where *this* happened," that is, the inexplicable mystery of leaving the prenatal bliss and entering the hostile world. Judaism's psychotheological set-up prevents Jewish psyche from too much libidinal investment in this fateful *wo es war*, by displacing it on what happens now or will happen in the future; it does not foster any symbolical means of *undoing* the trauma of birth.

According to Eric Santner, who uses here Franz Rosenzweig as his springboard, this very refusal to do what other people do, that is, to negate the facticity of being born and keep the pretence *as if* birth never happened, makes Jews distinct in terms of their deep structure of desire. While "pagan" nations attempt to translate the tragic principle of *me phynai* (I wish I'd never been born) into elaborate symbolic edifices whose function is to maintain the illusion of non-natality and a prolonged existence within a cosmic-national-ethnic-familial womb (however we name those supraindividual totalities forming all-comprehensive "unwounded wholes"), Jews do not strike roots and never invest symbolically in any already given "primary libidinal objects." Just as they walk away from their place of origin, accepting the futility of any symbolic strategies of "birth denial," they also do not form attachments to anything that links itself to the moment of birth by a nostalgic metonymy:

> Jews, Rosenzweig asserts, do lack the passionate attachment to the things that constitute the primary libidinal "objects" of other historical peoples and nations, attachments that ultimately constitute their vitality and endurance as peoples and nations: land, territory, and architecture; regional and national languages; laws, customs, and institutions founded and augmented in the course of a people's history. In Rosenzweig's view, Jewish difference is fundamentally a *difference in the structure of desire*, in the relation to the void around which desire orbits. That the objects of Jewish desire – the land of its longing, for example – are deemed "holy," means that desire is *infinitized*.
>
> 110

The infinitisation is the direct result of voiding the desire from its primary, essentially maternal, attachments which are usually formed in the human psyche at the stage still closely resembling or prolonging the oneness of primary narcissism. Primary attachment is *not* a union, for it is only an *attachment* formed by separate objects, but it still preserves the compulsive force of the early narcissistic monism; as such, the primary attachment expresses both separation, which had already happened, and the undoing of separation, which symbolically cancels out the fact of birth and reverts the subject back to the bliss of non-differentiation. Santner implies that the "pagan" solution privileges primary attachments as an illusory (yet symbolically quite real), strategy of "birth denial" and thanks to this secures the psyche a maximum of pleasure, deriving from the imitation of the prenatal existence. He also suggests that Judaism, by not investing in the strategies of reversal and forfeiting the prenatal ideal of pleromatic life, denies "pagan" people their share of *jouissance*. By insisting on breaking the "bonds of love," which form the primary attachments, Judaism empties the desire, by turning it into a "desert-desire" (as Derrida calls it) which defers and delays its fulfilment into infinity. But this *infinitisation* also means that Judaism, although it uses the Father figure in order to break *all* attachments – God the Stranger tearing his people away from the Egypt, the house of maternal bondage – has no intention to fixate its desire on the paternal name and law. Once it inaugurates the *exodic dynamic*, it also desires to pass *beyond* the figure of the patriarchal sovereignty (as it is indeed attested by all Jewish messianic movements who promise to "get beyond sovereignty," as in Taubes and, again, Derrida).[5]

[5] This also explains why Santner, who uses Lacanian conceptuality, quite radically departs from the doctrine of his precursor. Lacan may in fact be most responsible for the cliché firmly associating Judaism with the "religion of the Father": since his 1963 seminar on the Names-of-the-Father, Lacan consistently connects the "Mosaic distinction" with the intervention of the all-powerful (*shaddai*) and castrating paternal instance which occupies the position of the Real (his primordial name is *Je Suis*, 'I Am'). As the God who demands sacrifices (Lacan refers here to Abraham and the history of 'binding of Isaac,' the *akeda*) he causes the loss of *jouissance* in his subjects who are thus expelled from their own share of joy and, full of anxiety (*angoisse*), pushed on the desert path of symbolic ascesis. And even if in his last seminars –

In consequence, the pleasure becomes infinitely postponed too: it becomes a matter of promise, of the futuristic *not-yet*. But it also means: no pleasure *now*. This "reversal tendency" voices a severe prohibition of the illusory joys flowing from the fake strategies of "birth denial": a ban on *jouissance* which no "pagan" psyche can ever forgive. Such would be the psychotheological explanation of the anti-Judaic stance and its "natural" persistence despite all the knowledge of the violent consequences it had produces in the course of history. The Judaic rejection of "birth denial" results in the immediate denial of joy, which inevitably causes rebellion in the pleasure-oriented "pagan" mind.

The "Pagan" Objection: Lyotard

No one expressed his objections against this prohibition stronger and clearer than Jean-Francois Lyotard. In his emotional polemic against Emmanuel Lévinas, "The Figure Foreclosed," Lyotard accuses Lévinas, and *pars pro toto* the whole of Jewish tradition, of propagating a psychotic attitude towards reality, based on the foreclosure of the maternal figure of nature. Jews, says Lyotard, are psychotic because they cannot reconcile themselves with natural necessities of life; by not being able to come to terms with conditional limitations, they simply ignore and exclude them from thought by means of a typically psychotic manoeuvre which Freud called *die Verwerfung*, "foreclosure."

Lyotard's objection, which we may call paradigmatically "pagan" (and he would have nothing against it to be sure) boils down to just one criticism: it reverses the accusation of a "false pretence," by implying that it is not "pagan," but Jewish mind that attempts to erase the memory of birth and then go on *pretending* that it never had happened. In Judaism, therefore, we do not encounter anything like a positive affirmation of the trauma of birth but merely a *double denial*: by pretending that they never proceeded from the maternal womb, Jews also deny the existential necessity of the "denial of birth." They simply refuse

most of all *Encore* – Lacan shifts towards a more relaxed vision of the *grand Autre*, now also deficient and barred from the absolute joy, the role of the Father as such will not change: it will still consist in procuring the constitutive *loss* and *lack*, which determines the subjective condition, only in a less efficient and threatening manner. Santner's revision of the Lacanian lore counteracts the nostalgic thrust of Lacan's thinking, by emphasising the reversal in which *losses* convert into *gains*, that is, lost attachments pave way to desire which, precisely because it is detached from its primary objects, can become infinitised. The Lacanian nostalgic thrust, therefore, in which the subject forever mourns the lost fullness of life, is turned here into an *exodic* tendency in which life seeks a different type of happiness, no longer modelled on the enjoyment of maternal body. See Lacan, *Le séminaire* and Lacan, *Des noms* 2005. On the Lacanian interpretation of Judaism as the severe paternal religion, see also Handelmann.

to engage with the traumatic separation from the womb and this leads directly to psychosis. There is nothing *new* here, no novelty of promise oriented towards a future, only the psychotic blockage and destruction of the *old*: the preexisting, age-proof and universally efficient ancient ways of the "pagan" mediation, which Lyotard associates with the more liveable psychic attitude, that is, neurosis. For, contrary to psychosis, which moves violently on the basis of foreclosure (*Verwerfung*), neurosis moves more subtly on the basis of repression (*Verdrängung*), which has more capacity to negotiate with the repressed content: "The latter represses, or in other words symbolizes, the instinctual representative; the former excludes it, and rejects it through foreclosure" (Lyotard 77). Yet, in Lyotard's account, both psychosis, projected by him on Jewish religion, and neurosis, represented by "paganism," share the same point of orientation which is the "trauma of birth": the moment of separation from the maternal body which is then reinterpreted retrogressively as a complete submission to the Father issuing in *castration*, the loss of vitality issuing from being cut off from the pleromatic source of all life. For, "where does the site of frustration lie, if not with the mother?" (77). The eternal problem with Jews is that they "deny *that*," desperately trying to erase what simply cannot be erased, which also happens to be the characteristic of the Western mode of rationality, based on the Jewish psychotic denial:

> We can see in this configuration an erasure of the female element, a denial of castration, in other words foreclosure… This is the kind of madness into which rationality plunges us.
>
> 76

The point of Lyotard's fervently "pagan" critique is that Judaism merely forecloses the context of birth from the womb, giving it no thought or consideration. The greatest trauma of human life, giving us the inexhaustible food for constant reelaborations and *nachträglich* figurations, becomes ignored and thus made inactive, yet Judaism gives *nothing* instead: all life comes from the Mother, whereas Father only gives castration, limitation, death. It is, therefore, the "religion of the Father" as pure Thanatos which feeds parasitically on the "loss of objects" (or what Santner calls "primary attachments") that are subsequently replaced by only one "pseudo-object" in the form of the Torah: Judaism is a "discourse without things" (Lyotard 82) which in the end produces a "civilisation of non-mediated discourse and power" (85), where "the voice of the Father" commands absolute fanatical obedience.

Lyotard sees Judaism as steeped in nihilism and negativity from which there is no escape. Yet, what eludes him in his accusatory fervour is the positive stake of this enormous effort of *decathexis*, which tears subject away from the "natural" object of his desire, the Mother-Nature, in order to push desire on the way forward, towards "infinitisation." In Lyotard's interpretation, this traumatic

break takes the form of a pure rejection, only thinly disguised by the attachment to "pseudo-objects." While I would rather say that Judaism fully affirms the trauma of birth and gets done with it once and for all, in such a way that it no longer bothers and disturbs the flow of human desire, ready to reach for other goals – Lyotard insists on Judaism's ineptness manifesting itself in a psychotic incapacity to deal with the most challenging mystery of birth. What I would like to see as Judaism's mature achievement in not investing too much libidinal energy in the "enigma of natality" – Lyotard perceives as Judaism's poverty, inadequacy, even madness of extreme privation. For him, Jewish religion, by treating mother and nature *as if* they never existed, has nothing to say to us about the only issue that should consume all our speculative efforts: the trauma of being born, of becoming separate, the subsequent danger of breaking "natural" ties with mother, and, finally, the attempt to undo this "original sin" by trying to return to the unwounded whole of nature.

In response to this alleged inadequacy, Lyotard launches an apology of pagan polytheism which, according to him, provides a much better chance of working-through the traumatic relationship with nature, so fiercely denied by Jewish monotheism (together with all pleasure):

> The pleasure principle is given free reign in Homerism, but not in the Moses religion… Does it not signify the exclusion of the mother and the disavowal of castration? The *Vernichtung* of the figurative is also a *Verneinung* of the maternal.
>
> 77, 105

Jewish iconoclasm, waging war on figures and images, is thus a part of the psychotic movement of foreclosure – "the rejection without symbolism" (103) – which, instead of solving the problem, pretends it never existed in the first place.[6] Pagan iconophilia, on the other hand, expresses an enormous effort of symbolisation the goal of which is to repair the traumatic break caused by the moment of birth. This reparation does not aim at the factual but merely virtual undoing of the trauma: the "pagan" man does not actually regress to the pre-castrational and blissfully incestuous relation with the maternal body, but also does not give it up as his highest ideal of happiness, which he tries to achieve *en effigie*. No wonder, therefore, that for Lyotard the most perfect embodiment of "pagan religiosity" which plays out this neurotic ritual of

[6] This is also how Lyotard elaborates on the fundamental Christian accusation against the Jews, which Freud so vigilantly diagnosed in *Moses and Monotheism*. Unlike the mediating and positively neurotic Christians, Jews will never be able to remember that they had killed their Founding Father: "Parricide is disavowed because castration has been foreclosed; why would one have to kill the father if it were as though the threat of castration had never existed?" (Lyotard 103).

breaking and repairing, of conflict and reconciliation, is realised by Hegel: the most "erotic" philosophical thought which resigns on oneness and plenitude on the level of experiential immediacy, but regains it on the symbolic level of Absolute Knowledge. The neurotic strategy of sublimation, which Lyotard endorses fully as the most productive civilisational force, is possible only when the repressed content – the return to the fullness of the prenatal existence in the womb – is both repressed in its direct form and then reinstituted in its all so numerous symbolic avatars. Contrary to this, Jewish monotheism remains culturally barren, because, by foreclosing the Mother Figure, it also dries up the vital sources of energy without which no sublimatory process can ever take off:

> Detachment from reality is, then, essentially a detachment from myth, and this confirms the above analyses: neurosis has to be classified as a form of myth, as, that is, a form of integration of libido and reality; but detachment from reality, which already has been identified as one of the features of psychosis, implies that the ego gives up its compromise functions and allies itself with formations of the libido against the outside world.
>
> 95

By contrast to this psychotic "stuckness," isolation and paralysis, the Hegelian dialectic is "the expanded form of the neurotic symptom known as compromise formation" (95). For the symbolic reconciliation – the second chance of a happy return to the maternal union offered by sublimation – is indeed a question of a wise compromise shared by myth, dialectic, and neurosis. At the same time, it is completely absent from the fanatically uncompromised Jewish mind.

For, everything that is, is nature – and everything that counts, is mother. If human being wants to strike roots in reality, he must take on this most significant agon of his life – or simply perish into non-existence, like the eternally elusive Wandering Jew. Those who do not pay their due homage to Isis – this most exemplary Egyptian many-breasted "terrible mother-imago" who proudly announces that "I am everything that exists"– fall out from what Adorno ominously called *der Bannkreis des Daseins*, the very "circuit of being."[7]

[7] An analogous critique of Jewish monotheism was proposed by Odo Marquard, the German equivalent of Jean-François Lyotard, who also pioneered the critique of modernity under the auspices of the return to polytheism. The only Jewish voice which addressed directly Marquard's (but indirectly also Lyotard's) "pagan" critique of Judaism came from Jacob Taubes in his essay from the 1970s, "On the Current State of Polytheism," which says more or less what I have been saying here. See most of all Marquard, *Der Lob* and Marquard, "Aufgeklärter Polytheismus," as well as Taubes.

* * *

The reason why this "Jewish" model causes such fierce opposition, is not because it is rare, particular, inimitable, "chosen." Quite to the contrary, it is opposed precisely because of its universality: the factual affirmation of birth as the beginning of life proper is as universal as the symbolic reworking of the trauma of birth seen as the violent end of the prenatal blissful existence. What Rank calls "conversion" – and what Jewish tradition indeed confirms as a moment of *tshuva*, "turn," *Umkehr* – is a transformation within the psyche which may occur anytime, as a universally accessible alternative to the "maternal neurosis." Yet, we also have to be aware of psychoanalysis' own limitations which force Rank to define this *turn* as a "gradual substitution of the mother by the form of the father" (Rank 122). While indeed turning away from the maternal ambivalence might require a help from the paternal side, this switch of loyalties and obediences does not constitute the very gist of that "conversion," which can be properly understood only as an event of liberation. The psychotheological act of Exodus – of walking away from the Egyptian swamps of the natalistic enigma – does not mean to fall under the sway of the Father Figure. This is but a transitory phase on the path of the psychic evolution which leads towards the *radical decathexis* of the "time and place of origin": mother as well as father, and their tiringly inscrutable "family romance."

This is precisely what Santner calls a "violent reorganisation of our drives" (65). This rearrangement completely gives up on *any* backward-looking nostalgia and formats the drives strictly according to the vector of futurity. If, as Otto Rank claims, "the birth trauma is the ultimate biological basis of the psychical" (Rank xiii), then the Jewish model offers one of the most fundamental interpretations of what it means to be human; by elaborating on the biology of birth, which in case of human beings always seems premature and because of that traumatic, it provides its own anthropogenic model which stands in a stark opposition to the "pagan" nostalgic solution, relying on the reparatory power of symbolic compensation. Its sober factual affirmation of birth – as the positive trauma of separation inaugurating life proper – delivers a canvas for a psychotheological agon which repeats itself in perpetuity with every single individual being born.

Bibliography

Assmann, Jan, 1998: *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bielik-Robson, Agata, 2011. *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*. Chicago, Evanston: Northwestern University Press.

Bloom, Harold, 1990: *The Book of J*. New York: Harper Publishers.
Ferenczi, Sandor, 1994: *Thalassa: A Theory of Genitality*. London: Karnack Books.
Handelmann, Susan, 1982: *The Slayers of Moses. The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany: SUNY Press.
Lacan, Jacques, 2004: *Le séminaire, livre X. L'angoisse*. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Éditions du Seuil.
Lacan, Jacques, 2005: *Des noms-du-père*. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Éditions du Seuil.
Lyotard, Jean-Francois, 1989: "Figure Foreclosed." In: *Lyotard Reader*. Trans. Andrew Benjamin. Oxford: Blackwell.
Marquard, Odo, 1979: *Der Lob des Polytheismus: Über Monomythie und Polimythie*. Haag: de Gruyter.
Marquard, Odo, 1985: "Aufgeklärter Polytheismus – auch eine politische Theologie." In: Marquard, *Religionstheorie und politische Theologie. Bd.1, Der Fürst dieser Welt. Carl Schmitt und die Folgen*. Ed. Jacob Taubes. Paderborn: Schöningh.
Rank, Otto, 2010. *The Trauma of Birth*. Eastford: Martino Fine Books.
Santner, Eric L., 2001: *On Psychotheology of Everydaylife. Reflections on Rosenzweig and Freud*. Chicago: The University of Chicago Press.
Taubes, Jacob, 2009: "On the Current State of Polytheism." In: *From Cult to Culture. Fragments Towards a Critique of Historical Reason*. Ed. Aleida Assmann. Stanford: Stanford University Press.
Treml, Martin, 2012. "Reinventing the Canonical: The Radical Thinking of Jacob Taubes." In: *Escape to Life: German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile After 1933*. Eds. Eckart Goebel and Sigrid Weigel. New York: Walter de Gruyter & Co.

Bio-Bibliographical Note

Agata Bielik-Robson received her PhD in philosophy in 1995. She works as a Professor of Jewish Studies at the University of Nottingham and at the Institute of Philosophy and Sociology at the Polish Academy of Sciences in Warsaw. She has published articles in Polish, English, Russian and German on philosophical aspects of psychoanalysis, romantic subjectivity, and the philosophy of religion (especially Judaism and its crossings with modern philosophical thought). Her publications include books: *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction* (in English, Northwestern University Press 2011), *Erros. Messianic Vitalism and Philosophy* (Cracow 2012), *In the Wilderness. Cryptotheologies of Late Modernity* (Cracow 2008), *Romanticism. An Unfinished Project* (Cracow 2008), *The Spirit of the Surface. Romantic Revision and Philosophy* (Cracow 2004), *Another Modernity* (Cracow 2000) and *On the Other Side of Nihilism* (Warsaw 1997). Together with Adam Lipszyc she coedited the collection of essays: *Judaism in Contemporary Thought. Traces and Influence* (Routledge 2014). Her new book, *Jewish Cryptotheologies of Late Modernity: Philosophical Marranos*, was published with Routledge in September 2014. She is also a co-editor of *Bamidbar. The Journal for Jewish Thought and Philosophy*, which appears in English three times a year in Passagen Verlag, Vienna.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Anna Malinowska
University of Silesia

Paternal Structures of the Romance

Abstract: The paper is a critical analysis of romance fiction in relation to parental structures visible in patriarchal codes and paternal tropes romance novels pivot around. As such, it provides an insight into the narrative patterns the romance uses to sustain patriarchy as well as recreate the father-daughter-like relationship at the center of cultural practices of love.

Key words: the romance, female pleasure, paternal tropes of care, patriarchy

Romance fiction, often referred to as "works of the Mills and Boon type" (Saunders qtd. in Vivanco 11), despite its debased literary status, is a genre of a solid market position and dedicated readership. Although it attracts readers of both sexes, it is mainly intended for females aged from 30 (or younger) to 54 who represent various class, race, and occupation, and who profess different life values and social ideals. As literature written mainly by women, for women and about women, romances, especially in their modern incarnations, inform about the nature of female pleasures as well as reflect on the character and potential of women's fantasies with respect to love and amorous/erotic fulfillment. In terms of narrative structure, they are, therefore, believed to be perhaps the most gendered type of fiction, which, as critics observe, has provided a template for modern practices of love (Pearce 521) and "constitute[s] unobtrusive measures of male and female sexual psychologies" (Salmon 218).

The popularity of the romance novel, currently measured in millions of copies sold worldwide every year, reflects on expectations that contemporary women have developed about romantic relationships. According to Carol Thurston, the romance is a main source of knowledge about "current social realities in pairing heroine with a […] hero" (1987: i), and is often treated as a guide (and guidance) for a desired love model as well as a reflection of social and cultural trends constitutive for it. Despite the changing social position of the sexes, the genre still leans onto the happily-ever-after trope. As Ellis and Symons observe,

romances chronicle the rituals of bonding "in which the heroine expends time and effort to find […] a man who embodies the physical, psychological and social characteristics that constituted high male mate value during the course of human evolutionary history" (qtd. in Salmon 223), and, as Regis contends, "to accomplish the marriage that is the goal of the marriage plot," that is, the ultimate goal of each romance narrative (9).

An interesting thing about the romance novel is that being an essentially feminine narrative, it emerges from fundamentally masculine concepts. They are expressed in patriarchal values (e.g. betrothal) and the paternal mode of coupling (need of protection and care) that romance narratives encode in the cultural image (and imagery) of feminine amorous emotionality. In this paper, I shall be examining the paternal constructions of the romance by giving an insight into structural paternalism reflected in an external (horizontal) frame of the genre's narrative scheme (themes, tropes, etc.) as well as in the internal (vertical) organization of the narrative, the central element of which is the father-daughter-like relationship between a hero and a heroine. My standpoint that the romance recreates female childhood experiences and women's social subordination will follow the feminist psychoanalytical reading of romance, critical about the centrality of the father figure in popular female romance writing. It will, however, defy the criticism by arguing that the recreation of paternal and patriarchal models in romance fantasy provides women with space to overcome gender constraints and help them deal with subjugation through new and creative scenarios the genre of popular romance has offered for fatherly control.

Patronization as a Style

The word *romance*, when used in a literary context, articulates "a tale of wild adventures in love" (Scott 129) manifested through a wide range of texts including "Greek 'romances', medieval romance, Gothic bourgeois romances of the 1840s, late nineteenth-century women's romances and mass-produced romance fiction now" (Radford qtd. in Vivanco 12). Its current form, however, has been defined by the novels of the Harlequin (Mills and Boon) company which have provided templates for most of romance writing today from chick-lit to erotica. In its modern shape, romance is a story about a relationship between two people that is conditioned by contemporary cultural practices of affection and the generic imagery of love. Both conditions create a formula to be recreated in every romance text to render what critics refer to as an ideal romance plot, which, as Storey has it,

> is one in which an intelligent and independent woman with a good sense of humour is overwhelmed, after much suspicion and distrust, and some cruelty and violence, by the love of an intelligent, tender and good-humoured man, who in the course of their relationship is transformed from an emotional pre-literate to someone who can *care* for her and *nurture* her in ways that traditionally we would expect only from a woman to a man.
>
> 48; my italics

This narrative pattern of romance fiction, earlier identified also by Tania Modleski (1982) and Janice Radway (1984), speaks volumes about the demand towards a modern relationship where great part of the amorous passion is bound to the provision of care and general expertise expected from a man. In much theoretical description of the romance, an ideal male protagonist is presented as "a handsome, strong, experienced, wealthy man, older than [the heroine] by ten to fifteen years" who is "mocking, cynical, contemptuous, often hostile, and even somewhat brutal," but who finally "reveals his love for the heroine" (Modleski 2008: 28). These features signalize physical and emotional patronization from a hero, often exerted through his dominance over a heroine. This dominance, usually marked by the hero's excessive self-confidence and supervisory tendencies, is, however, highly expected in the romantic plot as it assures the "proper" progression of the hero-heroine relationship: from the start (incentive on the part of a man) to the deployment of amorous practices (rituals of courtship). The hero's fatherly maturity is therefore crucial for the proper development of romance narrative as it defines a modern female fantasy of a mate and informs about the nature of the bond(age) women wish to experience in real life, or at the very least, through the literary utopia.

Because romance is believed to be "principally a form of entertainment" (Cuddon 615) designed "only to give pleasure" (Cervantes qtd. in Fuchs 86), romance fiction may be seen as what specifies the kind of pleasure anticipated by a contemporary female mind. Janice Radway speaks of reading romances as "a space within which a woman can be entirely on her own, preoccupied with her personal needs, desires and pleasure" which, "although […] vicarious, […] is nonetheless real" (100). Salmon paraphrases Arcand to call romances "pornography consumed exclusively by women" (219). In psychological terms, reading romances is a form of therapeutic escapism through which women can re-experience life scenarios in different interpretations. If these scenarios prioritize excessive care and nurture and make women desire affectionate supervision, then the pleasure of romance narrative should be seen as reproductive of an old cultural psychopathology, identified as a search for fatherly love.

To rehearse a definition that conveys this psychopathology, the romance is a tale of an amorous relationship enacted (on the part of a heroine) and consumed (on the part of a reader) by a female subject out of the need to re-experience

an Oedipal phase with a "perfect" mate, who becomes an "idealized" extension of the father-figure, in conditions that Rosalind Coward defines as "power with subordination" (196). In this relationship, a heroine receives a treatment of a child (and re-experiences childhood innocence and carelessness) but from the position of a conscious contributor who controls, defines and willingly accepts the forms of pampering and indulgence she is offered. This model of an amorous relationship, as prevalent in romance writing (and cultural practice) has encouraged the development of a love fantasy that, although it draws on patriarchal ideals and paternal trope, transgresses them by constant shifts of agency and modes of execution. Unlike in a father-child relationship, in a hero-heroine union, women are to a large extent active and aware contributors to the relationship model that in romance fiction is an effect of their dreams and wishes. How these dreams and wishes have been installed in them, however, is a problem referring to the working of cultural codes that control love relations.

The Patriarchal Code

> 'Isabella Swan?' He looked up at me through his impossibly long lashes, his golden eyes soft but, somehow, still scorching. 'I promise to love you forever – every single day of forever. Will you marry me?'
>
> Stephenie Meyer, *Eclipse*

> 'Miss Tanner […] I want to help you and protect you and to do that I need you to listen to me. Do you understand this, right?'
>
> Cerys du Lys, *The Billionaire's Paradigm: His Absolute Purpose*

Romance fiction operates within a frame of a patriarchal code by evoking two leitmotifs of patriarchy: the chivalric ethos and bourgeois economy. The presence of the chivalric tradition in the romance is related to the cultural ideal of courtship, much of which entails knightly practices, the remnants of which may be recognized in customs such as kneeling at the proposal or the exchange of vows. They are also reflected in relationship virtues like faithfulness, honor, bondage and companionship which have continued through the Renaissance to the modern practice of mating.

A vital aspect of the chivalric tradition that prevails in contemporary love codes is protectiveness, associated with a male position in an amorous endeavor. As reflected in most romances, a companionate relationship between two people (of the opposite sex, but that relates also to the homosexual romance reality) is usually executed by means of the protective conduct of a man (or a partner of a manly function) who is expected to initiate the union and empower it with the

sense of care and security. That age-old ideal has been effectively sanctioned since the Victorian times, when a romantic bondage was expected to entail "not only […] love but also […] mutual loyalty, duty, and protection." As such, it "focused on creating a home life that was a fortress against the corrupting forces of the outside world" and aimed to "create a private realm of comfort and happiness […]," where "women were […] expected to submit to the will of their husbands" (Phegley 6).

The model of man's care and protectiveness, present in the romance plots through a literary and cultural practice, belongs to the discourse of bourgeoisie ideals that preach women's "subordination […] to the property of personal interest of men […]" (Kelly 59). Matrimony, which has been the epitome of the ideals, is in the center of the romance narrative and concludes almost every romance novel. Pamela Regis stresses the importance of marriage in a romantic narrative due to its positive resolution for the process of courtship that readers anticipate from this type of plot.

> A scene or series of scenes scattered throughout the [romantic] novel establishes for the reader the reason that [a] couple must marry. The attraction keeps the heroine and hero involved long enough to surmount the barriers. […] Romance novels end happily. Readers insist on it. The happy ending is the formal feature of the romance novel that virtually everyone can identify with. 9, 33

The connection between marriage and happy ending is believed to be an effect of the working of patriarchal structures which the romance novel resonates with by sustaining the power and "magic" of betrothal. The positive connotation the romance gives to matrimony supports the social system of control whereby women remain under male authority represented by the husband. The formation of a romantic relationship can be therefore seen as a step in a transition from one state of male domination to another as it embodies a woman's passage from parental supervision to the supervision of a spouse who is expected to take over the role of an instructor and a guardian earlier played by the father. Whereas the father-daughter relationship of care and nurture is sanctioned by blood ties, the relationship with a mate is sealed by the power of a vow. Founded on the performative ambiguity of "forever," the vow is expressed "in language which is chiefly made by men" (Hardy 276), and as such, it adds to the forms of control sanctioned by the bondage and romanticized in the narrative of "the happily ever after."

As included in the romantic narrative, marriage preserves two fundamental aspects of bourgeois morality: the symbolic economy of sex and the literal economy of home. The first one is responsible for the deployment of pleasure, which, as most romances suggest, may be only efficient in a fully committed relationship, that is, in the conditions of physical exclusivity and safety. The

second one, supportive of the former, allows for the proper management of desires with respect to biological conditions of the sexes and the demand of social organization. In the study on the cultural suppression of female sexuality, Baumeister and Twenge point out that "the sex drive of the human female is naturally and innately stronger than that of the male, and it once posed a powerfully destabilizing threat to the possibility of social order" (166). Matrimony has therefore been a means of exerting control over female desires to help bourgeois societies maintain social stability. This stability has been secured with the proper "utilization" of a woman's body, possible due the father-husband control executed by means of the cultural-literary narrative of courtship-marriage-home.

Paternal Tropes

> Lucent dipped the spoon in my strawberry granola yogurt concoction and wiped the bottom off on the side so none of it would spill. Lifting it up, guiding it towards my mouth, he waited. For…? He gave me a look. The look. A brief nod, lifted eyebrows, tight lips. I opened my mouth and he slipped the spoon between my lips. I closed my mouth and licked at the spoon, pulling the yogurt onto my tongue.
>
> Cerys du Lys, *The Billionaire's Paradigm: His Absolute Purpose*

> Lifting me up, carrying me in his arms, he walked down the steps with me. I lay cradled against him, my cheek on his shoulder, my arms wrapped around his neck. I nuzzled against him, trying to ease away his anger and my fear, but neither of those happened. Lucent's jaw clenched, then loosened, and clenched, but he held me tight and safe regardless.
>
> Cerys du Lys, *The Billionaire's Paradigm: His Absolute Purpose*

Patriarchal structures of romantic relationships are additionally reinforced with paternal tropes of care, characteristic for love rituals enacted in romance fiction. Many romance critics echo Chodorow (1978) in stating that cultural practices of love and courtship mirror behaviors traditionally associated with a parent-child relationship (Radway, Storey, Modleski). Indeed, the hero-heroine interaction in romances imitates (or extends by imitation) the type of treatment children normally expect and receive from their parents. In this way, many love tropes or romantic gestures, used to signalize an occurrence of an amorous emotion, are mostly a translation of parental tending and a recreation of the assistance we experience in childhood. Because in the romance the providers of these gestures are normally men, the relationship trope romances use and sustain in love narratives is paternal, that is, one that resembles a father-daughter relation-

ship, recreated either from the childhood memories or wishes of a female partner. As Storey summarizes after Radway,

> romance is a fantasy in which the hero is eventually the source of care and attention not experienced by the reader since she was a pre-Oedipal child. In this way, romance reading can be viewed as a means by which woman can vicariously, through the hero-heroine relationship, experience the emotional succor which they themselves are expected to provide to others without adequate reciprocation for themselves in their normal day-to-day existence.
>
> 68

The rituals of care sported in romances usually embrace activities connected with basic life needs such as staying nourished, staying warm, staying clean or protected. These needs are satisfied through the acts of feeding (that also include making and organizing food), dressing or undressing (often for sexual interaction but also strictly to assure comfort), carrying (when the hero uplifts the heroine to move her from place to place) and caress. The latter often engages elements of purely emotional expression of love like sweet-talking ("my brave girl," "good baby"), which strengthens the patronizing and paternal character of the hero-heroine relationship sustained through the physical romantic tropes of care.

The position of the female character in the romance is the position of a receiver subjugated to the man's idea of courtship and forms of communicating affection he imposes on the female character through the control of care. The feminist criticism of the romance novel has accused the romance of promoting female subordination and dependency, contending that, if in a cultural practice "[w]omen are contoured by their conditioning to abandon autonomy and seek guidance" (Greer 103), the romance novel preserves the female oppression by romanticizing her excessive infantilism and in this way acting against the liberation of the female self. The portrayals of womanhood in the romance novel are often theorized in terms of passivity, powerlessness and childishness (Regis 5). As such, they are condemned for cultivating the assumptions of the Oedipal fantasy that disempowers woman's sexual and emotional autonomy.

The myth of penis envy, even if devaluated in cultural criticism, is actively present in love narratives (either in a traumatic or affirmative context). In the romance, it is perhaps most articulated through the features of a male protagonist, who is older than the heroine and accredited with "power" in a physical, professional and emotional sense: "He was the perfect specimen of a man. He was all muscles and all power" (Todd, *Only for You*). Physical and mental strength are attributes that dominate in the description of a romance hero and are connected with the woman's idealization of the father figure in her transition towards sexu-

al puberty, which in turn symptomatizes the Oedipus complex[1] (Wieland 155f.). Also, this preference for powerful masculinity (again, the symbol of fatherhood) is for a woman an attempt to assert her independence from motherly protection and take over her position in the mother-father dyad. A strong male character in romance fiction ("an ideal hero," Radway 97f.) is, or at least may be read as, an extension of the idealized father who returns in a form of a mate to assure safety in a sexual encounter. As such, this figure allows for overcoming the castration frustration and mother's erotic dominance, as well as assures the care and attention a girl or a young woman deprives herself of in the course of the symbolic and literal detachment from her mother.

What may surprise in the popularity of the trope of paternal care in the romance novel today is not only its nature but also its potency. It may seem strange that after all the suffrage and emancipatory movements for the vindication of women's position of the past several decades, women still desire masculine protection. Narrative representations of female bond fantasies articulate the women's need to be taken care of very consistently. Also, they specify the manner of the care's execution, which again, repeated through the narrative pattern of the romance plot, fuels the plot's development. Two most frequent manifestations of care employed in romance narratives are food provision and carrying. When it comes to nourishment, many romances, especially the contemporary ones, use feeding to communicate the capability on the part of a hero to transgress traditional gender roles and establish new care standards. Narrative contexts for doing so vary from story to story but most often serve four purposes: (1) the unveiling of the hero's down-to-earth self: "As Amy walked down the stairs to the kitchen, she heard the sounds of cooking and someone whistling. She could already smell the bacon and the home fries. […] She almost fell over when she walked into the kitchen and saw Ethan standing over the stove, flipping French toast in a pan" (James); (2) reversing the routine and compensating for emotional lack: "'Are you hungry? I brought us food.' 'Will you feed me?' I asked hopeful. He laughed, 'Yes. No crying, though, alright? No being sad'" (du Lys); (3) creating exotic circumstances or manifesting the hero's readiness to servitude: "The door opened, and Mark came in carrying a tray that had a bowl of steaming soup and a piece of thick crusty bread. 'Courtesy of La Mer Catering,' he announced gravely, as though he were a butler." (Lee, *Counterfeit Girlfriend*);

[1] A more suitable term to describe a girl's sexual attraction to her father (and her dependence on the father figure in the formation of sexual/love desires), would be the Jungian concept of "Electra complex," which was, nevertheless, rejected by feminist criticism of the romance due to the strong reliance of the criticism on Freudian psychoanalysis and its accompanying terminology. According to Freud, Oedipus complex equally renders the problem of a sexual fixation on a parent of the opposite sex for boys (mother-fixated) and for girls (father-fixated), and describes the complexity of desire triads for children of both sexes (daughter-father-mother and son-mother-father). See Wieland 90.

and (4) declaring the hero's commitment: "[…] I'm sure I'll be taking you to breakfast every morning. Dinner, lunch… whenever you're hungry, I'm here to feed you" (Arkadie).

Carrying is a trope of care that serves one main purpose, namely, to manifest the hero's physical supremacy over the heroine. As such, it helps define the romance's conception of masculinity (which is hyper-masculinity or super-masculinity) as well as establish the role of the hero in a romantic relationship (marked by initiative, support, and supervision): "'Good, I shall carry you to the books. Where are we going?' 'You aren't really going to carry me, are you?' 'We're still on our date,' he said, as if this made it any better. 'Lucent, people don't carry each other around on dates, you know.' 'Yes, well…' 'Where to?' he asked, ignoring me. I groaned and pointed. 'That way.' 'Indeed.' And we went" (du Lys). Due to the emotional meaning of carrying, it is perhaps the most appreciated gesture of romantic courtship which women anticipate (in life as in fiction) and treat as a source of the hero's tenderness, often hidden under his uber-masculinity. It is therefore expected from a romance plot to include the scenes of carrying into the narrative of affection, either to complete the hero's masculine self or to satisfy the heroine's Oedipal fantasy of care. "And then I imagined him carrying me off to his office." (Nuss). In most romances, carrying works as a means to ignite a relationship between the hero and the heroine or to facilitate its progression. It often occurs in the form of rescue (when the hero saves the heroine from suffering, trouble or danger): "The gentleman offered his services; and perceiving that her modesty declined what her situation rendered necessary, took her up in his arms without farther delay, and carried her down the hill" (Austen). Also, it is used as an opening or foreplay to erotic interaction: "He smiled and lifted me into his arms, carrying me into the bedroom" (Nuss). Whichever way it is used, carrying resembles the fatherly protection a girl experiences (or wants to experience) as a child, and is a reminder of the safety and support traditionally provided by a man to a woman. Carrying assures security ("I always felt like someone was watching over me, protecting me," du Lys) as well as assistance and guardianship ("'Catherine.' His deep voice echoes in the eerie quiet. The sound of his voice is my undoing. A sob breaks through my chest as Ashton catches me while I fall apart," Michaels) women seek in the rituals of courtship. The attractiveness of carrying is also that, in opposition to other gestures of care, carrying transcends the practicality of the acts of care and emphasizes the emotional signification all these acts convey in the post-Oedipal, adult contexts of mating.

Paternal care in romantic fiction is also rendered by means of non-physical gestures, like intellectual guidance. In romances, the mate is often a source of knowledge or expertise that supports the heroine on her way to maturity (either emotional or professional). As such, the hero manifests intellectual supremacy over the heroine, becoming the teacher or tutor, who uses his education or gen-

eral know-how to explain to the heroine the surrounding world. "Harry lies back and rests his head on his arms. 'There's the Milky Way,' he says. 'Where? I can't see it.' 'Look, there,' and he takes her hand and points it up to the Milky Way so she can see. Alice gasps. 'It's beautiful,' and they lie there looking up at the stars, in silence, holding hands" (Green). The intellectual deficiency of the heroine (manifested by her lack of proper education or life experience) symbolizes the intellectual inferiority of a girl in the father-daughter relationship. Like in childhood dependency on her parents, in the romantic relationship, the woman often relies on the man's worldview and understanding of life. In the romance novel, this dependency also extends to the sexual expertise she develops from basics along the relationship.

An interesting aspect of the father-daughter-like relation between the hero and heroine in a romantic bond is punishment. Acts of emotional and physical "maltreatment" abound romantic fiction and are connected with two contradictory occurrences: first, with obstacles on the way to the couple's happy union, usually due to a misunderstanding that obscures the emotions of love and hinders the progression of the relationship (it is when much of emotional punishment takes place and is executed in the form of silent-treatment or ignorance on the part of the hero or heroine); second, with sexual interaction, where physical punishment is employed to allow for the expression of desires or erotic needs. With the boom of popular erotica in the 2000s, punishment became an appreciated element of romantic narrative, seen as a form of expressing love with regard to an emotional as well as sexual growth of a romantic couple. Again, this form of physical dynamic resembles the parent-child coexistence, in which a father is the executor of pain and humiliation, who inflicts physical penalty according to his preferences or liking. In romantic fiction, the hero, although he brings punishment to sexual interaction, unlike the father is the executor of pleasure that the heroine accepts as hers and expects to happen: "'You want to be punished,' he said quietly" (Parker).

Conclusion: Transgressive Subordination

Despite the apparently reductionist approach to women's situation, the paternal/patriarchal structures conveyed in romance fiction carry a transgressive charge, often ignored or overlooked by cultural critics. According to post-feminist readings of romance fiction (e.g. Rosalind Coward and Pamela Regis), the presence of pre-Oedipal templates in romance narratives allows for revisiting male-female relations with regard to negative aspects of patriarchy and paternalism, and for their complete reinvention through the fantasy of a romantic plot.

The fact that romances employ elements of paternal care into the hero-heroine relationship proves that women reject the circumstances of their parental and marital situations. Also, they express a need of a complete transformation of the cultural architecture of love, which, although it may retain its cornerstone ideals, should reinvent its practice anew. By reversing the stigma of motherhood care that women carry into a relationship and perform throughout, romances communicate the faultiness of social and cultural imageries of genders as well as act against cultural concepts of gender's "natural dispositions". A caring and nurturing hero is for a romance reader a symbol of a positive resolution of her Oedipal tension she may want to transfer and re-experience in real life, contributing to the change in the social practice.

The transgressive power of romance writing lies in its potential to exploit patriarchal (social) and paternal (psychological) codes of male-female relationships by allowing women to re-experience patriarchy beyond "the damage inflicted by patriarchal power" (Coward qtd. in Storey 67). In romance fiction, women "achieve a sort of power" that let them step outside the dependence of a child and receive the paternal care from their partners from a position of an equal/active contributor. As such, they partake in the hero-heroine relationship without the "guilt and fear that may come from that childhood world" and enjoy the protection and care, they so much desired as children, away from conditions of inferiority and obedience (67). In the romance, psychological and sexual maturity grants women a position that she was denied as a child and that she is often deprived of in her real life adult romantic relations. By offering an imagery of care and pleasure that the primary beneficiary of which are women, romance is a promise of "a secure world", in which, to paraphrase Rosalind Coward, there is dependence with safety and subordination with power (67). In this way, the romance is fiction with a strong feminist kernel. As Mark Brown (2016) observes after Val Derbyshire, romances "are largely stories of feminist triumph, with the brooding male hero often forced to acknowledge his sexism and change his ways." Therefore, romance novels should "be considered as feminist texts that are the literature of protest rather than mere escapism."

Bibliography

Austen, Jane, (1811) 2010: *Sense and Sensibility*. London: Penguin.

Arcand, Bernard, 1991: *The Jaguar And The Anteater: Pornography and the Modern World*. New York: McClelland & Stewart.

Arkadie, Z.L., 2013: *Find Her, Keep Her*. Z. L. Arkadie Books [Kindle edition].

Baumeister, Roy F., and Jean M. Twenge, 2002: "Cultural Suppression of Female Sexuality." *Review of General Psychology* 6.2. 166–203.

Brown, Mark, 2016: "Mill & Boon Romances are Actually Feminist Texts, Academics Say." *The Guardian*, 24 Aug. Web. 10 Sep. 2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/24/mills-and-boon-romances-are-actually-feminist-texts-academic-says?CMP=share_btn_tw>.

Cervantes, Saavedra Miguel de, 1995: *Don Quijote*. Trans. Burton Raffel. New York: W.W. Norton.

Chodorow, Nancy, 1978: *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkley, Los Angeles, London: The University of California Press.

Coward, Rosalind, 1984: *Female Desires. How They Are Sought, Bought and Packaged*. New York: Grove Weidenfeld.

Cuddon, John A., 2013: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Ellis, Bruce J., and Donald Symons, 1990: "Sex Differences in Sexual Fantasy: An Evolutionary Psychological Approach." *Journal of Sex Research* 27. 527–555.

Fuchs, Barbara, 2004: *Romance*. New York, London: Routledge.

Green, Jance, 2003: *Spellbound*. London: Penguin.

Greer, Germaine, 2008: *The Female Eunuch*. New York: Harper Perennial Modern Classic.

Hardy, Thomas, (1874) 2012: *Far From the Madding Crowd*. Public Domain Books [Kindle edition].

James, Avery, 2015: *The Billionaire's Marriage Contract*. Amazon Digital Services [Kindle edition].

Kelly, Joan, 1986: *Women, History and Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Lee, Nadia, 2014: *The Billionaire's Counterfeit Girlfriend*. Four Isles Press [Kindle edition].

du Lys, Cerys, 2014: *The Billionaire's Paradigm: His Absolute Purpose*. Cerys du Lys [Kindle edition].

Meyer, Stephenie, 2007: *Eclipse*. New York: Little, Brown.

Michaels, Corinne, 2014: *Beloved*. BAAE Publishing [Kindle edition].

Modleski, Tania, (1982) 2008: *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. London, New York: Routledge.

Nuss, Steph, 2014: *Wanted by You*. Steph Nuss [Kindle edition].

Parker, M.S., 2016: *Unlawful Attraction*. Belmonte Publishing [Kindle edition].

Pearce, Lynne, 2004: "Popular Romance and Its Readers." In: *A Companion to Romance. From Classical to Contemporary*. Ed. Corinne Saunders. Oxford: Blackwell Publishing. 521–538.

Phegley, Jennifer, 2012: *Courtship and Marriage in Victorian England*. Santa Barbara, Denver, Oxford: Praeger.

Radford, Jean, 1986: "Introduction." In: *The Progress of Romance. The Politics of Popular Fiction*. Ed. Jean Radford. London: Routledge and Kegan Paul. 1–20.

Radway, Janice A., (1984) 1991: *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press.

Regis, Pamela, 2003: *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Salmon, Catherine, 2004: "The Pornography Debate. What Sex Differences in Erotica Can Tell About Human Sexuality." In: *Evolutionary Psychology, Public Policy and Personal Decisions*. Eds. Charles Crawford and Catherine Salmon. Mahwah, New Jersey, London: LEA Publishers. 217–230.

Scott, Walter, 1934: "An Essay on Romance." In: Scott, *Essays on Chivalry, Romance, and the Drama*. Edinburgh: Robert Cadell. 127–216.

Storey, John, 1996: *Cultural Studies and The Study of Popular Culture. Theories and Methods*. Athens: University of Georgia Press.

Thurston, Carol, 1987: *The Romance Revolution. Erotic Novels for Women and The Quest for a New Sexual Identity.* Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
Vivanco, Laura, 2011: *For Love and Money. The Literary Art of the Harlequin Mills & Boon Romance.* Penrith: Humanities E-Books.
Wieland, Christina, 2002: *The Undead Mother. Psychoanalytic Exploration of Masculinity, Femininity, and Matricide.* London, New York: Karnac.

Bio-Bibliographical Note

Anna Malinowska is Assistant Professor in literary and cultural studies at the Institute of English Cultures and Literatures, University of Silesia, Poland. Her research interests embrace critical theory, popular culture, material culture and love studies, but specifically focus on the formation of social and cultural norms, cultural narratives, and the social-aesthetic codes of cultural production.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Anna Kisiel
University of Silesia

Dis-obedience to the Father
Bracha L. Ettinger's Theory and Installation Confronted with Freud and Lacan

Abstract: The aim of this article is to study the underpinnings of the matrixial theory introduced by Bracha L. Ettinger, and her installation in the Freud Museum – to be more precise, Freud's study room – so as to examine their paradoxical status in Freudian-Lacanian space(s). As I attempt to show, both parts of Ettinger's activity are not against the Law of the Father, but rather they constantly dis-obey his rules; Ettinger tirelessly endeavours to include the Mother alongside the paternal order. We thus observe not so much the rejection of Freud's and Lacan's paradigms as the movement on their boundaries and their subsequent transgression – and this may be seen as the greatest promise Ettinger provides us with.

Key words: Bracha Ettinger, matrixial theory, mother figure, installation, disobedience

Entrance to the Paternal Space

Freud's final consulting room at 20 Maresfield Gardens, London, preserved as a part of the Freud Museum, is occupied among others by his famous couch, and a vast number of antiquities and books that he managed to bring from Vienna. This overcrowded – and, as a result, overwhelming – space ruled by laws constituted by Freud himself is simultaneously inhospitable for guests and intimate; yet, in 2009 a certain incursion occurred. Between 2nd June and 26th July, an installation created by Bracha L. Ettinger, comprising numerous paintings, notebooks, private photographs and objects, and other intimate elements, was carefully arranged within Freud's last home. Due to the gesture Ettinger made, her thought, art and history could confront both Freud's legacy and his private life

after the escape from pre-war Austria. This encounter of two pasts provides an opportunity to look into the relationship between Ettinger and the Founding Fathers of psychoanalysis. The fact that this meeting was staged in this specific space gives us a hint about the artist's motivation. Far from defying the paternal order, she entered the rooms of Sigmund Freud and his daughter Anna in search of the space for the Mother: a figure that tends to be seen as unintelligible, or even, as some would have it, psychotic.

Ettinger's intervention in the reconsideration of the mother figure appears on several levels. Firstly, she is a visual artist, producing various kinds of works, often at the intersection of different media. Being a member of the Second Generation after the Holocaust, in her art Ettinger repeatedly tackles feminine and maternal issues and themes, be it through the use of private photographs of her mother or the historical picture of women from the Mizocz ghetto taken just before their execution. She is also a clinical psychoanalyst, whose experiences stemming from years of practice with patients are indirectly inscribed in her notebooks. Constant interlacing of these two fields (which is to be elaborated on later in this section) gives rise to Ettinger's major contribution to Freudian-Lacanian thought: the matrixial theory. This feminine/feminist supplement to classical psychoanalysis, grounded upon the notion of the matrix – the prenatal signifier of non-phallic feminine difference[1] – carries the potential to challenge and rethink such issues as singularity of the subject, ethical relation and transmissibility of trauma, to name a few. Therefore, while Ettinger questions Freud and Lacan and, in a sense, breaches their rules, her aim is in fact to expand the scope of their thought so as to include femininity, often mistreated in their texts. Such a strong emphasis on femininity renders her close to French cultural feminism; another similarity is to be found in Ettinger's writings, employing *sui generis* theoretical *écriture feminine* (Pollock, "Mother Trouble" 13). However, Ettingerian theory ought not to be mistakenly taken for a form of essentialism – the female body serves here as a model for conceptualisation of difference, mirroring the function of the male body in classical psychoanalytical thought. Moreover, the masculine discourse of the Founding Fathers is by no means threatened or overthrown; instead, its seemingly universal status is reconsidered in terms of subjectivity formation, as the matrixial offers a different path towards it, provoking the shift of paradigm.

Although such an intervention appears to be radical, Bracha L. Ettinger – as I will endeavour to demonstrate – tirelessly returns to her psychoanalytical roots, trying to create a room for dialogue there. The aim of this article is to study the underpinnings of the matrixial and the installation in the Freud Mu-

[1] The matrixial feminine, however, ought not to be mistakenly understood as accessible only to women. It is non-phallic, non-Oedipal and non-gendering, since it is not premised on the presence/absence paradigm. Thus, as Brian Massumi claims, "it is accessible to any body – on the condition that it surrenders itself to the several […]" (212).

seum so as to examine their paradoxical status in Freudian-Lacanian space(s). As I will endeavour to prove, both Ettingerian theory and the installation are not against the Law of the Father, but rather they constantly dis-obey his regulations; we thus observe not so much their rejection as the movement on their boundaries and their subsequent transgression – and this may be seen as the greatest promise Ettinger provides us with. For the sake of conciseness, although I bear in mind the interpretative potential of all three spaces in the museum, I choose to focus on Freud's study room, since in this very place the laws of the founding father of psychoanalysis face feminine and maternal tropes in a singular manner.

As it has been hinted at, matrixial theory and artistic activity of Ettinger are tightly linked to each other; indeed, it is difficult – if not useless – to treat them as fully separate entities. She points out, using the example of painting:

> Theory does not exhaust painting; painting does not melt into theory; painting produces theory and seeds that can transform it. Theory does not alter painting in process; it can grow shoots from it, and translate them into its own language. While painting produces theory, theory casts light on painting in a backward projection.
>
> Ettinger, "The With-In-Visible" 94

We can note that theory and art ought not to be understood as interchangeable terms – they by no means merge into each other. Yet, artistic activity appears to give rise to theoretical reflections and provide underpinnings for them, whereas theory in return helps us comprehend – to a certain extent – that which we observe in art. As Ettinger delineates, after years of struggling to choose either one or another path – to devote herself to either artistic or psychoanalytical work – she started to incorporate both spheres in a unique manner. Simultaneously, she noticed that the nomenclature and paradigms proposed by psychoanalysis were insufficient in terms of not only artistic creation but also femininity, female corporeality and difference (Ettinger, "Working Through" 43). The matrixial theory Ettinger proposes becomes a natural result of her observations, experiences and explorations on the verge of these two strata. Keeping that in mind, I will undertake the task of separating (temporarily) theory from art, in order to systematise and clarify the interpretative material used in this article. Hence, in the following section I will describe and explore the installation in the Freud Museum; subsequently, I will turn to theory itself, (re-)connect it to the mentioned artistic activity, and examine its peculiar dis-obedience to the Father(s).

Familiarising Freud's Study Room

The installation in the Freud Museum was entitled *Resonance. Overlay. Interweave. Bracha L. Ettinger in the Freudian Space of Memory and Migration,* and it was curated by Griselda Pollock, one of the most profound Ettingerian scholars. It was composed of three parts, each of them belonging to one room. Sigmund Freud's consulting room was filled with subtle, yet numerous additions, such as photographs from Ettinger's private collection, most of them depicting her family members before, during and after World War II, but also a few private pictures with her daughter and son, several personal objects, finally Ettinger's notebooks and works of art. The aforementioned elements were – using Pollock's interpretative frame – to resonate with the items and writings present in Freud's room. The second part – corresponding to the "interweave" theme – was staged in Anna Freud's room, and consisted of Ettinger's paintings with the mother theme, excerpts from notebooks on Dora, and photographs documenting Ettinger's gesture of placing the mentioned objects in the previous room. In the exhibition room of the Freud Museum (which had been Sigmund Freud's bedroom) the last part of the installation was placed. Herein, Bracha L. Ettinger's artistic *oeuvre* was presented, comprising a significant number of her paintings (which, to use Brian Massumi's expression, "come in crowds"[2] (204)), notebooks and works on paper.[3] In this article I wish to concentrate on Sigmund Freud's room, since it is in this space where paternal tropes intermingle with most intensity with the maternal-feminine intervention of Ettinger.

In the consulting room we can witness the arrangement of not so much two – Sigmund Freud's and Ettinger's – as several histories. Freud was able to bring most of his belongings – including furniture, books and an impressive collection of antiquities – from Vienna when he was moving to London with his daughter Anna. Without the necessity to separate himself from his past, he was thus able to re-create his previous home. Except for that, in many respects his escape resembles the exodus-like fate of Ettinger's parents, Polish Jews, who had no other choice than to flee. What testifies to Uziel Lichtenberg's story is a diary from the war period, during which he survived ghettoes, labour and concentration camps, and finally reached Palestine. The original notebook was put by Ettinger on Freud's desk next to an excerpt from his own diary covering the last years of his life. Other items used in the installation belonging to Ettinger's father were two slide rules, connected to his profession. Bluma Lichtenberg's story

[2] Ettinger is known for her series of paintings; among them, the *Eurydice* series is the most famous.

[3] See: Pollock, *Art* 24. Pollock's book is devoted fully to this event, being not only a detailed description and a photographic documentation, but also a set of scholarly articles on the installation.

also included a struggle to escape and a journey through a number of countries to Palestine. Although less directly associated with the war, her "testimonial objects" – to use an expression coined by Marianne Hirsch and Leo Spitzer (178) – are lyrics of a lullaby handwritten in Polish and a spoon. Objects connected to not only her parents but also the rest of Ettinger's family are photographs from the period before, during and after the war, some of them multiplied and distributed throughout the whole house. Another element is a trace of Ettinger's intimate story of motherhood, which can be grasped in portraits with her daughter and son, placed on the shelves close to family photographs. Yet, the viewer can also experience her art. The "canvases" for her works on paper presented in this room are: a pre-war picture of her parents taken in Łódź, drawings from the Little Hans case study, and aerial photographs of Palestine territory from 1917. It is also worth mentioning that Ettinger includes Dora's story in her installation, present in one of her notebooks, lying on the desk near the writings of Freud and Uziel Lichtenberg. Certainly, by no means does the provided delineation form an exhaustive account on the contents of the installation in the Freud Museum. However, it allows us to note that through this careful yet not intrusive disposition, Ettinger finds – but in fact also founds – a line of connection between the outlined (hi)stories.

As it has been noted, Ettinger's intervention in the space of the Father makes the entrance of the Mother possible in a threefold way. One of the objects mentioned above is the lullaby in Polish. It may symbolise soothing, or taking care of the child in its fragile moment of going to sleep. Yet, it is not meaningless that the piece is written in Polish: the "mother tongue" that forms "[t]he acoustic envelope of a maternal voice" (Pollock, *Art* 60) for Ettinger, who does not speak this language. The tongue of her mother's (and parents') trauma remains impossible to comprehend in terms of language, but it is accessible in terms of affect. Another object that testifies to the mother's presence in this space is the silver spoon lying among sharp iron or bronze objects belonging to Freud, having contrasting, more masculine connotations.[4] Its flattened tip marks the childhood of Bracha Ettinger: the reason for misshaping the spoon is her eating disorder. We read in one of her diaries, referring to her "infantile anorexia" and her mother's desperate action: "In shared and silent despair, my mother cruelly saved my life in daily, sadistic gestures: food" (Ettinger, *Matrix* 85). The spoon thus became a *sui generis* weapon, whose aim was to protect and rescue the daughter, close to starving herself to death. Hence, this object is related to Bluma Lichtenberg's remarkable – but painful – act of life-giving and devotion. Finally, the maternal figure also reappears in a number of photographic frames distributed throughout the room. Concerning Bluma Lichtenberg, numerous pictures portray her in different places and temporalities: as a young girl walking along the street of

[4] Pollock describes these devices as "objects of violence" (60).

pre-war Łodź with her future husband, as a refugee during the war,[5] and with her children and other family members after the war. Photography is a medium via which also Bracha Ettinger reveals her double connection with the mother figure: as a mothered child in the picture mentioned above, and as a mother to her own children. The latter pictures, seemingly mundane, depict her intimate relationship with her babies; in one of them she puts her child in the central part of the photo, hiding her own face, in two pictures she hugs the baby affectionately, while in the last one she makes an expression of biting a child. All these images contribute to the feeling of connectedness and proximity to the mother.

Re-turning to the Matrix

What we can witness in Freud's consulting room "occupied" by Ettinger's installation is an encounter of pasts, temporalities, histories, experiences and traumas of the people concerned. This staged meeting can be characterised predominantly as care-full – abundant in empathy and care, but simultaneously attentive, as the additions do not merely overlay the space they use. However, despite this consideration, the boundaries between what belongs to Freud and what Ettinger adds are shaken: it may sometimes be hard to distinguish between the original setting and the new elements when it comes to objects or photographs. Such a disturbance contributes to the sense of closeness, shareability and interaction. What is striking in her intervention is an overall image of compassionate connectedness: of engaging in a dialogue despite the differences, and of producing a space for agreement and mutual understanding.

All the above features are simultaneously the attributes of the matrixial concept of *subjectivity-as-encounter*. As Ettinger maintains, a chain of separations is not the only – or the first – path towards subjectivity. Instead, subjectivity is primarily an encounter "occurring at shared borderspaces between several co-affecting partial-subjectivities that are never entirely fused or totally lost, but share and process, within an always-already minimal difference, elements of each unknown other" (Pollock, "Introduction" 3). Therefore, several partial-subjects are to meet, share their experiences and – as a result – change each other in the humanising stratum of the matrix, producing subjectivity-as-encounter. Emphatically, that does not mean that the difference between them ceases to exist, or that they fall into symbiosis or fusion (Pollock, "Mother Trouble" 5–6). Rather,

[5] This photo's function, as Pollock maintains, was to inform Uziel Lichtenberg that Bluma had survived (*Art* 68).

they participate in togetherness that "fragilizes" and transforms them, challenging the seemingly stable boundaries of subjectivity, while keeping the necessary differentiation. This is why the Ettingerian notion of subjectivity is actually a *trans*-subjectivity – it is never formed in solitude.[6] Crucially, one ought to note that such a rephrasing does not aim at shattering the central position of the Phallus. In fact, it just shatters its universality. As Ettinger claims, the Phallus reigns the postnatal, but it is virtually inexistent in the prenatal phase: a phase that serves as a model and inspiration of the matrixial theory (Ettinger, "The Matrixial Gaze" 84–85). The matrixial mode of subjectivity-creation operates on the borders of the *I* and the *non-I*, as well as beyond and before the Oedipal stratum conceptualised by classical psychoanalysis, thus assuming the important – yet by no means centralised – role.

In her theoretical reflections Ettinger returns to the classical texts of Freud and re-reads them in order to find room for femininity. She also deconstructs his arguments, exposing the phallic logic behind them. Among others, she takes a look at "The 'Uncanny'," in which Freud mentions *Muttersleibphantasien*, the fantasies "of intra-uterine existence" (Freud, "Uncanny" 244), but – as Ettinger observes – he links them directly with castration, hence dismissing the possibility of the feminine (Ettinger, "The Matrixial Gaze" 47). What Ettinger proposes is that along with the castration complex there co-exists the matrixial complex, or the *maternal womb/intrauterine* complex, connected to the notion of the matrixial phantasy. We read:

> While *castration phantasy* is *frightening at the point of the emergence of the original experience before* its repression, the *matrixial phantasy* (from *matrice*, for womb) is not frightening at the point of its original emergence, but becomes frightening when the experience is repressed. […] Thus for both complexes the same affect, that of anxiety, accompanies the return of the repressed.
>
> 47

Simultaneously, Ettinger claims that the matrixial withdraws with the postnatal phase, in which the castration complex and Oedipus complex come to dominate. Still, such a perspective seems unthinkable from the Freudian viewpoint; precisely, it is maintained that Freud supports the need to deny the womb, since its recognition may threaten the integrity of the (male) child, who would have to acknowledge that he does not possess all the organs (54–55).

In its core, the matrixial theory questions the idea that the male body provides us with the only possibility of theorising difference, based on the *presence/absence* binary opposition. This is why Ettinger re-turns to the womb, finding in it the universal site of difference, experienced (prenatally) by every human being.

[6] "In the matrixial perspective, *becoming-together* precedes *being-one*" (Ettinger, "The Matrixial Gaze" 72).

For this very reason in the matrixial the categories of gender are not of primary significance, since this sphere applies to and welcomes all subjects (Ettinger, "Weaving" 184). As it has been noted, the feminine bodily specificity becomes an inspiration for this stratum. The matrixial theorist clarifies it as follows:

> I take the feminine/prenatal meeting as a model for relations and processes of change and exchange in which the *non-I* is unknown to the *I* […], but not an intruder. Rather, the *non-I* is a *partner-in-difference* of the *I*. The *late* intrauterine encounter represents, reflects, and provides meaning to internal and external realities related to non-Oedipal sexual difference viewed through the prism of the feminine *beyond-the-phallus*. It can serve as a model for a *shareable dimension of subjectivity* […].
>
> 64–65

We can sense the emphasis on closeness that does not turn into the act of merging into one – a "fusion with the mother" (Kristeva 47) – on the one hand, and rejection, aggression or split on the other. Instead, sharing and exchange become the underpinnings of the matrixial affective experience, which dominates in the prenatal state, but is able to return postnatally.[7]

Evidently, the matrixial theory is not constructed to contradict the father of psychoanalysis and his laws, but to challenge them. When it comes to Jacques Lacan, Ettinger claims that the Phallus – depicted as having a privileged status[8] – is insufficient. The Matrix, in turn, is a prenatal signifier of feminine difference, which is possible, but not within the phallic frames. It is not, however, posited as a substitute for the Phallus, or a binary term to it, since that would result in falling into the Phallus's own rules. Instead, the Matrix is a form of a supplementary signifier beyond the Oedipal order, leading to the extending of the Symbolic.[9] Emphatically, as this signifier escapes language and representation, it is unspeakable, but nevertheless it is thinkable in terms of affective experience. In point of fact, the Matrix in itself connotes compassion and intimacy, instead of being a part of a dyadic *either/or* structure in which separation is the primary value. As a result, the logic followed by Ettinger and her system is that of inclusion, *both/and*, but also *between/and*, as the meeting takes place between several subjects, who, due to the structure of an encounter, are partial.

In the feminist revisions of psychoanalysis a long history of discarding the Phallus or/and falling back into its logic can be traced. Ettinger's thought, grounded upon her artistic activity, her encounters with patients and confron-

[7] Still, we cannot forget that the prenatal condition is a model for the matrixial sphere, just as the male organ is an inspiration for the conceptualisation of the Phallus. Due to that, Ettinger's thought is by no means essentialist or biologically determined.

[8] See Lacan, "D'un autre" in Ettinger, "The With-In-Visible" 100.

[9] See Pollock, "Introduction" 5–7. Emphatically, the Matrix is not perceived as an exclusive addition, since there may be other signifiers yet to be comprehended.

tation with her own (and her family's) history, allows us to think differently. The tangible example of such a different mode of thinking is the *Resonance. Overlay. Interweave* installation, which becomes an embodiment of Ettinger's proposition that art is a *transport-station of trauma*: the pronouncement placed in direct dissonance with the Freudian-Lacanian notion of trauma.[10] To clarify, in Ettinger's theory, art is to provide us with a possibility of a traumatic encounter, or an encounter with traces of trauma belonging to *non-I*. Simultaneously, it is not a promise, since the entrance to such a sphere also depends on the subject; to use Ettinger's words, "[a] passage is expected but uncertain, the transport does not happen in each encounter and for every gazing subject, listening subject, touching or moving subject. We can look and observe, but it takes en-duration in con-templation to see" (Ettinger, "Fragilization" 9). What we can spot here is a proliferating act of dis-obedience to the laws of psychoanalysis: the theorist conceptualises the internal wounding event as shareable via art, moving to the borders of the discourse, exercising and stretching them, and finally inserting her part of the story, yet without excluding herself from the field.

Courageous Dis-obedience

Bracha L. Ettinger's presence in the Freud Museum not only indicates several issues connected to the position of the mother, but also induces change. The choice of venue is by no means accidental: it is not merely an exhibition aimed at showing the particular artist's *oeuvre*, disrespectful to the space it occupies. Instead of trying to veil Freud's room, Ettinger actively interacts with it, engaging in the dialogue and sharing experiences. She questions the Father and his rules, but in a creative way, as she notes the blind spots and ambiguities of his seemingly unquestionable laws. Yet, most importantly – she introduces the mother. Via this installation, the necessity of the motherly space is emphasised on the levels of psychoanalysis, everyday life, history, and art. What is performed here is a courageous act of dis-obedience: of transgressing the boundaries whose sustenance seems to be no longer essential. Due to the pronouncement of the matrixial subjectivising stratum and a series of inclusions in the paternal space, the

[10] In *Beyond the Pleasure Principle* Freud defines trauma as a sudden external stimulus that disrupts the subject's integrity; moreover, since at that moment the pleasure principle is suspended, the subject cannot master such a tension and, as a result, repeats the traumatic events compulsively (46, 17). Lacan, in turn, associates trauma with the Real, which is impossible to be symbolised, and, therefore, inaccessible to others as well as the subject affected by it. Therefore, by no means can this inner scar be mastered, comprehended or witnessed as it is (Lacan, "Tuché" 53–64).

woman/mother is given well-deserved and longed-for sphere, yet instead of replacing the figure of the Law, she productively coexists with it, just like the temporalities and traumas introduced to Freud's room interlace with-in each other.

Bibliography

Ettinger, Bracha L., 1993: *Matrix Halal(a)-Lapsus; Notes on Painting*. Oxford, Museum of Modern Art.

Ettinger, Bracha L., 2001: "Working Through: A Conversation between Craigie Horsfield and Bracha Lichtenberg Ettinger." In: *Bracha Lichtenberg Ettinger: The Eurydice Series, Drawing Papers*. No. 24. Eds. Catherine de Zegher and Brian Massumi. New York: The Drawing Center, 33–62.

Ettinger, Bracha L., 2006a: "The Matrixial Gaze." In: Ettinger: *The Matrixial Borderspace*. Ed. Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 41–90.

Ettinger, Bracha L., 2006b: "The With-In-Visible Screen." In: Ettinger: *The Matrixial Borderspace*. Ed. Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 93–120.

Ettinger, Bracha L., 2006c: "Weaving a Woman Artist with-in the Matrixial Encounter-Event." In: Ettinger: *The Matrixial Borderspace*. Ed. Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 173–198.

Ettinger, Bracha, L. 2009: "Fragilization and Resistance." *Studies in the Maternal* 1.2. Web. 16 Apr. 2013. <http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/issue_two/documents/Bracha1.pdf>.

Freud, Sigmund, 2001 (1919): "The 'Uncanny'." In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 17: *1917–1919*. Trans. Alix Strachey, in coll. with Anna Freud. London: Vintage Books, The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis. 217–252. <www/freud1.pdf>. Accessed: 29 April 2016.

Freud, Sigmund 2010: *Beyond the Pleasure Principle*. Trans. James Strachey. Seattle: Pacific Publishing Studio.

Hirsch, Marianne, and Leo Spitzer, 2012: "Testimonial Objects." In: Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press. 177–199.

Kristeva, Julia, 1984: *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.

Lacan, Jacques, 1969: "D'un autre à l'Autre." Unpublished 1968–1969 seminar. 14 May 1969.

Lacan, Jacques, 1981: "Tuché and Automaton." In: *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan. New York, London: W.W. Norton & Company. 53–64.

Massumi, Brian, 2006: "Afterword. Painting: The Voice of the Grain." In: Bracha L. Ettinger: *The Matrixial Borderspace*. Ed. Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press. 201–213.

Pollock, Griselda, 2006: "Introduction. Femininity: Aporia or Sexual Difference?" In: Bracha L. Ettinger: *The Matrixial Borderspace*. Ed. Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press. 1–38.

Pollock, Griselda, 2009: "Mother Trouble: The Maternal-Feminine in Phallic and Feminist Theory in Relation to Bracha Ettinger's Elaboration of Matrixial Ethics/Aesthetics." *Stu-*

dies in the Maternal 1.1. Web. 29 Nov. 2013. <http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/issue_one/GriseldaPollock.pdf>.

Pollock, Griselda, 2015: *Art in the Time-space of Memory and Migration: Sigmund Freud, Anna Freud, and Bracha L. Ettinger in the Freud Museum. Artwriting after the Event*. Leeds: Wild Pansy Press.

Bio-Bibliographical Note

Anna Kisiel is a PhD student in Literary Studies at the University of Silesia in Katowice. She holds an MA degree in English Studies based on her dissertation entitled *Tangible Trauma: Tropes of Gesture in the Context of Psychoanalytically Grounded Theories* (2015) and a BA degree based on her thesis devoted to the motif of intimacy in the self-portraiture of Francesca Woodman with reference to Ettinger's thought (2013). Her academic research revolves around the matrixial theory, psychoanalysis, trauma studies, photography theory, and body and femininity in the visual arts and poetry. Currently she is working on her PhD project concerning corpo-reality in Ettinger's theory and art. She is an active member of *Gender Studies Centre*, University of Silesia.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Michał Kisiel
University of Silesia

"White World, Not a Sound" Paternal Spaces in Samuel Beckett's *Embers*

Abstract: This paper aims at the interpretation of the father as an empty figure of authority in Samuel Beckett's radio play entitled *Embers*. Through the close-reading of this play and the analysis of the relations between the protagonist and the two feminine characters, Ada and Addie, it demonstrates how the father figure coincides with the classical impasse of Beckett's *oeuvre*: the subject unable to manifest itself. Due to that fact, the father is presented in the constant process of wearing his authorial space out. It is eventually demonstrated that in *Embers* the subject is coerced to balance between its self-deconstruction and the paternal violence: its focus on its own materiality results in the collapse of language, whereas overt attention on the linguistic cognition puts forward the logic of remnants resisting father's orders, be it in the form of sound collage, or material element immune to symbolisation.

Key words: daughter, paternal violence, physicality, Samuel Beckett, the real

Wearing the Father Out

Dead fathers are never entirely absent. This realisation – perhaps naïve and blatantly obvious from the perspective of the contemporary theory – founds the originary force that fans Samuel Beckett's *Embers*, finished in 1957. On the one hand, this radio play, telling the story of desolate Henry and his bitter relationships, contributes to Beckett's lifelong artistic project of exploring the collapse of subject as revealed in language. On the other – it remains curiously extraordinary, since it employs radio and its specificities (a medium later abandoned by Beckett) and refers abundantly to paternal tropes (neglected in his further works). In the opening monologue, Henry – the protagonist of this piece – admits:

> Henry: […] Who is beside me now? [*Pause*.] An old man, blind and foolish. [*Pause*.] My father, back from the dead, to be with me. [*Pause*.] As if he hadn't died. [*Pause*.] No, simply back from the dead, to be with me, in this strange place. [*Pause*.] Can he hear me? [*Pause*.] Yes, he must hear me. [*Pause*.] To answer me? [*Pause*.] No, he doesn't answer me. [*Pause*.] Just be with me.
>
> 253

Even though this short passage poses Henry's father as a transcendent entity, who is addressable yet incapable to respond, the work itself quickly revises the relation of the two characters. In a different sequence, Ada – Henry's spectral companion – notices:

> Ada: I suppose you have worn him out. [*Pause*.] You wore him out living and now you are wearing him out dead. [*Pause*.]
>
> 262

For Ada, even Henry's posture and the habit to stare motionlessly at the sea directly demonstrate that he is a transfiguration of his own father, who has been repeating the very same things in her memory. When Henry in response represses the fact that she has actually met his father, Ada's detailed description leaves it beyond the shadow of doubt, forcing Henry to agree with her. However, bearing in mind how diligently does Beckett choose the names of his protagonists and play with the language of his metaphors, the way in which Ada puts forward her diagnosis – if we may call it that way – and its repetition deserve a further enquiry. One of the reasons is that one can never be certain whether the father in *Embers* is indeed "he," or rather "it." All in all, Ada's disclosure of Henry's habits as transfigurations of his father's ones allows one to perceive the paternal figure literally as an "outfit" that – due to the excessive exploitation – has been worn out.

If one dares follow this interpretative intuition, he or she has to admit that Henry's persistent and excessive staging of his father dispossesses the protagonist of the paternal instance of authority. Similarly to Jacques Lacan's teachings, the father happens to be empty and devoid of a social context; since after Ada's finding the world of *Embers* – predominantly mediated by Henry's stories – remains undamaged, what seems to lie beneath the father's worn out image is yet another fatherly function. In fact, working through Henry's father's departure – so intensively longed for throughout the play and never entirely achieved – has been predestined to fail from the very beginning, for the father figure constantly depriving Henry of the solid subjectivity is Henry himself. This realisation is even amplified if one confronts it with Jonathan Kalb's view on *Embers* as a transitory work in Beckett's *oeuvre*. Kalb notes that it inaugurates the sequence of works combining the usage of the possibilities given by the medium which stages the work (in this case radio) and the idea of a centrally placed

speaking protagonist under the duress of ceaseless talking (129–130). Beckett's pantheon of miserable creatures therefore gains a symbolic dimension, according to which the protagonists can operate both on the level of representation (plot) and presentation (media), locating themselves as external points of authority and internal objects subdued to it. I will return to this point further on in this text.

With regard to the strategy of "wearing the father out" as a way of exposing and consolidating paternal authority, this paper aims at a converse process. Specifically, I will endeavour to show the manner in which *Embers* "wears the paternal authority out" and exposes it to the *real* that lies beyond the latter, by means of staging and embodying different paternal relations.[1] In the first part of my paper, I intend to re-think Henry's relation to Ada. Arguing that their sexual intercourse inaugurates the repression of her body, I will show how Henry attempts to protect himself from it by demonstrating his fatherly and linguistic power over matter. The more he does it, the more his authority seems to fade nonetheless. Subsequently, I will proceed to analyse his relationship with Addie, who is not represented by the lack, but rather the sonic excess. I will show how – through her disobedience against two masters – she punctures the paternal authority and immunises herself to its violence. Finally, following the summing up of both female figures and their disruptive effects on Henry, I will introduce the ominous trope of the sea, which is metonymic to the transmitting medium. It turns out to induce the impossibility of paternal supremacy and eventually presuppose its failure with regard to Ada and Addie.

Not to Touch the Earth

By all means is Kalb's thesis inspired by the brilliantly constructed reality of *Embers*, wherein Henry, aside of being its storyteller, embodies the operator of the broadcasting medium staging the play; after all, he begins his opening monologue with "On" (Beckett, *Embers* 253).[2] On the one hand, the stage of transmission is set with the gesture of turning the radio on, but on the other – it becomes implied that all of the upcoming events will be rooted in "moving on," and will not necessarily reach a halting point in the end.[3] Paul Lawley suggests

[1] Following the inspiring juxtaposition provided by Steven Connor, throughout this essay I will play on the homonymy of the *real*, in its Lacanian sense, and the *reel* (Connor 89).

[2] A similar technique is employed for instance in *Waiting for Godot*, *Not I* or *Endgame*, whose opening lines simultaneously set the stage and foresee the resolution of the plot.

[3] In this sense, *Embers* might be treated as a direct predecessor of *The Unnamable* and *Not I*.

that all characters in *Embers*, including Henry, may actually serve as "father--surrogates" (Lawley). Following Lawley's argument, it may be claimed, after Alain Robbe-Grillet, that Henry happens to be the "'existence by proxy' of the creator who is obliged to create himself" and the "provisional being" (Robbe--Grillet qtd. in Lawley). If that is the case, then *Embers* would boil down to one, linear voice that in the course of its own narration incarnates a variety of heroes and figures – its "vice-existers," to use the phrase from *The Unnamable* (Beckett 309) – although it reaches the desirable comfort in none of them. At the same time, aside of transporting us from one embodiment to another, paternal authority refers to the realm outside of *Embers*, since its hosts can only be "provisional" or "proxy." The complex figure of Henry thus seems to emerge not only as a storyteller *inside* the play, but also – and perhaps predominantly – as the storyteller *of Embers*.

As I am convinced, this split constitutes the impasse of Henry's subjectivity. On the one hand, he is a visitor – he exists *in* language and *through* language, but at the same time he is deprived of physicality (since the radio reduces perception solely to the audial one). On the other hand, he is capable of articulating performatives that activate zones outside of the plot itself. In that sense, his position is shifted from merely a visitor into a quasi-host, who, even though relying on a certain convention and not genuine transgression of the medial borders, disturbs the linearity and the classical form of the radio play. Still, this act of going beyond the first formal stratum of *Embers* does not provide him with a suitable body; he is inscribed on the magnetic tape nonetheless.[4] The way in which the aforementioned lack of body, duress of talking, and inhabitation of the edges of two realms intertwine results in the returning performative "Hooves":

> Henry: […] Hooves! [*Pause.*] Hooves! [*Sound of hooves walking on hard road. They die rapidly away. Pause.*] Again! [*Hooves as before. Pause. Excitedly*] Train it to mark time! Shoe it with steel and tie it up in the yard, have it stamp all day! [*Pause.*] A ten-ton mammoth back from the dead, shoe it with steel and have it tramp the world down! Listen to it! [*Pause.*]
>
> 253

This passage marks Henry's insatiability. The lack of his own body cannot be mitigated by the absolute control over the audial image of shoed hooves stomping the ground. Even though this sound reverberates according to Henry's will,

[4] It should be noted that we still can hear Henry's steps – which to a certain degree opposes my interpretation. Yet, and this should also be emphasised, his steps indicate the linear flow of the story. In this sense, they mark the constant movement with regard to the duress of talking and inability of pronouncing one's "I," commenced by the audial/kinetic performative "On": "Turn *on* the radio" and "Move *on*" / "Keep *on*." The physicality which interests me here would rather indicate *going beyond* this impasse, and not merely *going within* it.

it is deprived of the actual hooves that have caused it. A greater excess is thus demanded; Henry resurrects an extinct "ten-ton mammoth," posed as a harbinger of the unavoidable apocalypse. As a creature it is supposed to fulfil Henry's desire of excessive tumbling noise and its connection to the physicality, whereas its presence – unlike that of hooves – is guaranteed by the place the mammoth occupies in the past: the realm of the dead. The link joining together the cataclysm and physicality as objects of yearning manifests itself in the weird idea of "training" the mammoth "to mark time." It hence covers the re-introduction of the possibility of closure into the ceaseless duress initiated (or sustained) via the performative "On": both as the static image of marking time and the promise of the ultimate event. Nevertheless, "hooves" exist only on the record; as they are once and for all devoid of their bodily and material counterparts, their promise of cataclysm inevitably postpones the prophesised event, for it remains unable to affect the matrix of the tape. One might claim that their standstill remains their greatest flaw.

The realisation of the matter that is capable of destroying matter may be grounded in a source different than the subjective split theorised above. Let us focus on Ada, who plays on the word "dad," just like Addie – on "daddy" (Lawley). In the beginning of the middle sequence of the radio play, we encounter such an event:

> Henry: […] Are you going to sit down beside me?
> Ada: Yes. [*No sound as she sits.*] Like that? [*Pause.*] Or do you prefer like that? [*Pause.*] You don't care. [*Pause.*]
>
> *Embers* 257

Further on, Ada addresses Henry:

> Ada: Don't stand there gaping. Sit down. [*Pause. Shingle as he sits.*] On the shawl. [*Pause.*] Are you afraid we might touch? [*Pause.*] Henry.
> Henry: Yes.
>
> 260

Since we cannot hear Ada's body as she sits down, in contrast to shingle made by Henry's one, it does not exist in the sonic realm of *Embers*. Yet, if indeed *Embers* projects one of Henry's stories, then Ada is purposely deprived of her corporeality. This suspicion followed by the alleged fear of being touched poses a double function of Ada's dematerialisation. Partially, it can be understood as the fear of encountering the other that cannot be neutralised within Henry's narration. Yet, simultaneously, this might be a defensive mechanism prohibiting her to restore, in a sense, her body back, by not acknowledging its presence. No matter whether the lack of the body serves as a direct threat to Henry's integrity or the protection from a different danger, it sheds a new light on his obsession with

hooves. In order to discard his fear Henry has to legitimate his own authority over material and physical phenomena, and express his familiarity with them. Interestingly enough, this juxtaposition demands to be completed; if hooves and the mammoth are linked with the end of the world, then Ada's body has to be considered as its origin.

The chiasm presented above directs us to Henry and Ada's sexual intercourse, which took place twenty years earlier, as the director's notes inform us, and is the only moment in the whole radio play in which her corporeality is noted. This forced act is implied by Henry's repetitive "Darling!" (260) intertwined with Ada's repetitive "Don't!" (260). Thereafter, this flashback is interrupted by the sudden roar of the sea. The staging of this coerced intercourse gains in importance if one recalls the significant role Addie – their daughter – plays in *Embers*. Before we proceed to the wider analysis of her figure, let us only emphasise Henry's ambivalence towards her. In one place, he calls her: "Horrid little creature, wish to God we'd never had her […]" (256), while on the other he calmly admits:

> Henry: It took us a long time to have her. [*Pause*.] Years we kept hammering away at it. [*Pause*.] But we did it in the end. [*Pause. Sigh*.] We had her in the end.
>
> 261

Addie – who in *Embers* functions as a figure of resistance to the father's authority – seems to be the reason for depriving Ada of her body. Biologically, Addie is directly connected with her mother; however, as her mother's and her own name signify, both women are originarily derived from the father figure of Henry. Addie, who does not follow Henry's expectations and orders, makes her father reconsider Ada's body as the source of something unleashed and beyond his control. Since Addie is both "expected" and "horrid," the disappointment at Ada is implied, which makes touching her unacceptable for Henry. Hence, he separates Ada from himself, which initially takes form of the aforementioned fear and her ethereality within his story, while later – of disconnecting her from the paternal function.[5] This in turn leads to her disintegration within the symbolic and reduction to the passive object ("Henry: '[…] You needn't speak. Just listen. Not even. Be with me.'" (263)). Eventually, the final quotation – covering speaking to Ada in the same manner that Henry's father is addressed in the beginning of the play – suggests that Ada has been absolutely dominated by language.

[5] "Henry: 'I can't remember if he [the father] met you. […] I'm sorry, I have forgotten almost everything connected with you'" (262).

One Cannot Serve Two Masters

The struggle between Ada and Henry, read as a space of the subject trying to construct itself and preserve its unity, connotes the strategy governing Beckett's whole *oeuvre*. Alain Badiou describes it as follows:

> The fictional set-up that deals with the closure of the cogito is the one that structures the best-known part of Beckett's work. This is the set-up of the motionless voice – *a voice put under house arrest* by a body [*qu'un corps assigne à residence*]. This body is mutilated and held captive, reduced to being no more than the fixed localisation of the voice. It is in chains, tied to a hospital bed, or stuck in a jar that advertises a restaurant opposite the slaughterhouse. This "I" is doubly closed: in the fixity of the body and in the persistence of a voice with neither answer nor echo, it endlessly persists in trying to find the path of its own identification.
>
> 10–11

Badiou's insightful observation perfectly fits the element analysed in the previous section. *Embers* provides a space for the wandering voice that replicates and incorporates, rejects and affirms, creates and strives for destruction in order to reach a halting point under the singular "I." The difference, however, lies in the relation to the body. While Badiou refers mostly to the mutilated bodies known from Beckett's prose, in *Embers* one encounters the various levels of deprivation of corporeality, stemming directly from the fact that in the radio play the body can be but dispersed: to its linguistic appropriation, to its mediation through the sound effects, to its imprint on the recorded tape. The body is thus not so much mutilated as in a process of on-going disintegration. Yet, at the same time, these shifting bodily borders make the paternal function tremble; via exercising and exploiting its naming abilities these phenomena reach the places where the father's linguistic authority becomes tainted with the undecideable.

The intriguing redefinition allies Badiou's remark with the revolutionary reading of his main theoretical adversary, Gilles Deleuze, under a common banner. In the preface to *Essays Critical and Clinical*, Deleuze writes that "Beckett spoke of 'drilling holes' in language in order to see or hear 'what was lurking behind'" (Deleuze, "Preface" lv). In a similar fashion, in "The Exhausted," a ground-breaking essay included in the same collection, he divides Beckett's *oeuvre* into three phases of exposing this hidden instance. *Embers* belongs to the middle one, orientated towards the "language of voices" (Deleuze, "The Exhausted" 157–158). This language is more exhausted that the language of Beckett's early novels, but at the same time it is still governed by perceptible logic, contrary to the late, abyssal "language of spaces" (156–157, 160). Moreover, the heroes constructed in this period in order to speak the second language are also

subjected to the on-going exhaustion affecting their feeble bodies and tortured *cogito* (157–160). For Deleuze, the eponymous category is a means to enter the non-linguistic and material space, which becomes accessible precisely through puncturing the linguistic.

If one takes a closer look at Addie's relation to Henry, he or she will inevitably observe how she exhausts the paternal function, in the Deleuzian sense of this word. When Henry speaks about Addie for the very first time, he is struck by her disobedience to his own order. It is through the following two scenes that this exhaustion resurfaces. In the further part of *Embers*, Addie is recalled twice. Henry summarises one of these situations: "It was not enough to drag her into the world, now she must play the piano" (259). Addie asks her Music Master, a blatant father figure, if she can play "her piece" (258). He agrees by beating the correct rhythm with a ruler on the piano case. When Addie makes an error, Music Master brutally hits the case with his phallic item and shrieks "Fa!," scolding the "F" sound which has been played instead of "E." During the second take, Addie repeats her mistake. Subsequently, Music Master becomes furious, while his "Fa!" and "Eff!" merge with Addie's wailing and piano chords into the "amplified paroxysm" of the chaotic sound collage (259). During the second scene, Addie is learning horse riding with her Riding Master. However, instead of providing her with technical instructions, he repetitively corrects her posture. It is implied that she constantly makes mistakes; eventually, the scene is concluded with the already recognisable recording of paroxysm.

Contrary to the masters' expectations, Addie resists their orders in the same manner she has previously resisted Henry's ones. When she insists on playing "her piece," it is the teacher who violently imposes the rhythmic pattern on her. After she hits the wrong chord, Music Master reacts with the atavist "Fa" and "Eff," which bring us back to the father figure. While rhythm – due to the prenatal connection to the womb, mother's pulses and heartbeat – remains maternal[6], the teacher strives for stifling it, and deteriorating it to such a form that can be organised and reflected in the pattern. A similar case occurs in the Riding Master episode; precisely, he is not interested in the actual abilities or skills, but rather he focuses on the visual aspect of horse riding, whose irrelevancy is exaggerated through the usage of the broadcasting medium. Furthermore, Addie directly opposes him with the reluctance to correct her posture, figurating the scene that cannot be rendered in the solely audial convention of *Embers*. Ultimately, she exhausts the paternal functions of not only both teachers (in the first case by returning to the pre-symbolic arrhythmia, and in the second – by the visual representation, both of which cannot be simply translated into the linguistic register of the father: the dominant medium of Beckett's play), but also

[6] This connotation, recurring in continental philosophy, is theorised among others by Julia Kristeva.

Henry himself. It is worth noting that the shrieks, sounds and wailings compiled and looped as the paroxysmal collage evoke the only non-linguistic sounds that do not rely solely on Henry's decision.

"White World, Not a Sound"

Both Addie and Ada, whose names play on the quasi-anagrams of words "daddy" and "dad" respectively, tear Henry's fixed position, instead of guaranteeing the expansion and appropriation of the paternal authority. Ada, as it has been demonstrated, is an incarnation of Henry's desire of being present as a physical being, or – following Robbe-Grillet's imagery – desire of (self-) creation. It is through the forced sexual intercourse that they become separated, since born Addie quickly turns out to be beyond his control. Furthermore, Henry attempts to wipe Ada out of his memory, and even though she eventually leaves him, her very presence has already inscribed the corporeal difference between their bodies in the reality of *Embers*: while we can hear Henry's body, even though its existence is appropriated and mediated through the immaterial and arbitrary sounds, Ada's body – for instance during sitting – exists only in the written text and recited lines. We are told what she is doing, rather than we hear it. Despite following and interacting with Henry, Ada does not do what he expects from her, not only weakening his story-creating supremacy, but also disposing his language of the power over matter. Consequently, he must call the apocalyptic hooves, which, however, cannot but re-play what has already been recorded on the reel, even though they regain his privileged position. In other words, Henry's linguistic authority is in the process of fading due to the ongoing struggle with the different types of materiality and physicality he tries to name and make familiar.

Addie represents a different figure; as she constantly avoids paternal demands and expectations, her presence is manifested through the paroxysmal collage – the set of sounds not directly requested by Henry. If Ada is the figure of language without the suitable presence, then Addie reaches her presence outside of language, or on its edges. Even the very scenes with her are pasted into *Embers* as the audial flashbacks mediated by Henry (as the radio operator); they exclude his company. Moreover, Addie is the only person perplexed by her father's constant talking. When Ada tells that to Henry, the infuriated father tells Ada that she was supposed to tell little Addie that he is "praying" (260). Instead of explicating it directly to his daughter, Henry stages a situation in which he also has to be treated as a transcendent figure immersed in his secluded activity: activity which is claimed to establish the direct connection to the divine

instance of authority. Finally, every time Addie's father or one of the teachers (presumably, hired by Henry himself) imposes expectations, orders, demands or categorisations on her – that is, attempts to mitigate her and enforce her passivity – she punctures those aims.

If Ada is staged through the lack of sound and Addie – through its excess, then what becomes disturbing is the fact that the reminiscence of the intercourse, implied to be the moment of conceiving Addie, is interrupted by the roaring sea. Moreover, when the sea distracts and threatens Henry throughout the radio play, it remains the horizon at which he is persistently staring for hours. Emphatically, for Ada the sound of the very same sea happens to be pleasing and soothing; it functions as a *sui generis* shelter in the audial reality of *Embers*. In his opening monologue, Henry states:

> Henry: […] The sound you hear is the sea. [*Pause. Louder.*] I said that the sound you hear is the sea, we are sitting on the strand. [*Pause.*] I mention it because the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn't see what it was you wouldn't know what it was.
>
> 253

Interestingly enough, Henry is not explaining to the listener what he is encountering, but rather makes the uncanny and haunting noise familiar. After all, Henry claims that he *sees* what the sea actually is, putting himself in the privileged position of describing the reality. Yet, since the landscape of *Embers* in entirely audial, one should seek another explanation. In fact, bearing in mind that for Ada its sound remains soothing, while for Henry – hostile, one may claim that the sea finds a degree of resemblance with the discontinuity inscribed in the female figure. Consequently, it may be what Simon Critchley calls the "tinnitus of existence" (Critchley xxv): the "background noise" that forbids the ultimate closing up of the paternal function, simultaneously fuelling its own process of impossible translation into the familiar and nameable notions.

"White world. Not a sound" (*passim*) – the recurring chorus of *Embers* – marks the impossibility of the father figure lying in its very core. The white noise as the originary "not-a-sound" of the empty reel becomes filled with Henry's narration. As a result, the white world indeed demands filling, yet at the same time it cannot be entirely disposed of its white space in which the sounds resonate. Since it cannot be fully tamed by Henry, its uncanny voice dismantling his stories returns materialised as soundless Ada and Addie, who is in turn abundant with sounds. None of these figures functions as a solution; Henry's father figure cannot fully master them neither as a character of the plot nor as an operator of the very medium. Beckett's re-thinking of the father's authority repetitively entails the process of wearing him out and producing meaningless remnants. For Beckett, the father becomes the most suitable metaphor for the utopia of the fixed I. No matter whether this is the material subject controlling the matter (as it has

been demonstrated through Ada), the sovereign, cultural subject (manifested in Henry's relation to Addie), or the subject aptly translating the contingent thoughts to accurate words (example of the sea), it is already predestined to fail and produce a residue: a residue balancing between the de-materialisation of "I" through "not I" and the materialisation of the paternal violence.

Bibliography

Badiou, Alain, 2003: "The Writing of the Generic." Trans. Bruno Bosteels, revised by Nina Power and Alberto Toscano. In: Badiou, *On Beckett*. Eds. Nina Power and Alberto Toscano. Manchester: Clinamen Press. 1–36.

Beckett, Samuel, 1990: *Embers*. In: Beckett, *The Complete Dramatic Works*. London, Boston. Eds. Faber and Faber. 251–264.

Beckett, Samuel, 2009: *The Unnamable*. In: Beckett, *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press. 283–407.

Connor, Steven, 2015: "Looping the Loop: Tape Time in Burroughs and Beckett." In: Connor, *Beckett, Modernism and the Material Imagination*. New York: Cambridge University Press. 84–101.

Critchley, Simon, 2004: "Know Happiness – On Beckett." In: Critchley, *Very Little… Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. London, New York: Routledge. 135–212.

Deleuze, Gilles, 1998a: "Preface to the French Edition." In: Deleuze, *Essays Critical and Clinical*. Trans. D. W. Smith and M. A. Greco. London, New York: Verso. lv–lvi.

Deleuze, Gilles, 1998b: "The Exhausted." In: Deleuze, *Essays Critical and Clinical*. Trans. D.W. Smith and M.A. Greco. London, New York: Verso. 152–174.

Kalb, Jonathan, 1994: "The Mediated Quixote: The Radio and Television Plays, and *Film*." In: *The Cambridge Companion to Beckett*. Ed. John Pilling. New York: Cambridge University Press. 124–144.

Kristeva, Julia, 1984: *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.

Lawley, Paul, 1980: "*Embers*. An Interpretation." *Journal of Beckett Studies*, 6. Web. 26 April 2016. <http://www.english.fsu.edu/jobs/num06/Num6Lawley.htm>.

Bio-Bibliographical Note

Michał Kisiel is a PhD student at the University of Silesia in Katowice. He holds an MA degree in English Studies. His dissertation focused on the categories of subject and undecidability in Alain Badiou, Jacques Derrida and Samuel Beckett. Currently, he is working on the thesis devoted to the thesis devoted to the unfolding of Samuel Beckett and Tadeusz Kantor by means of new materialist method. Aside from that, his interests include the correspondence between literature and philosophy, and the ontological turn in humanities. In 2015, he participated in the Northwestern University Paris Program in Critical Theory.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Magdalena Łachacz
Université de Silésie

Doctor doctor, please, oh, the mess I'm in[1] : la figure paternelle et le père figurant en tant que signe identificateur du fils nazi dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell

Abstract: The article proposes a critical reading of the father figure in Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. While taking into account various interpretative contributions to the analysis of the theme, formerly neglected and subjected to Julia Kristeva's theory of abject mother, this article explores an alternative, esthetic, culturally oriented approach to the phenomenon. By grouping together father and a man who, in the absence of the former, takes power over the son, the story's protagonist, the figure of the father can be understood as a key-symbol of a Nazi perpetrator's identity. However, the article aims to show that this image can stem from the specific cultural context of contemporary representations of Nazism and influence today's perception of the perpetrators.

Key words: Nazism, Holocaust, *The Kindly Ones*, family, father, phantasm, sexuality, Theweleit, Foucault, Barthes, Kristeva

I will be your father figure
Put your tiny hand in mine
I will be your preacher teacher
Anything you have in mind

George Michael, "Father figure"

[1] Les mots de la chanson « Doctor, doctor » du groupe allemand UFO, de l'album *Phenomenon* sorti en 1974.

That's all I wanted[2]

Admettons-le, il en est venu le temps : au sein de l'imaginaire nazi, la figure du père s'impose afin de disparaître. Hitler séduit les masses féminines pour les quitter, au moment de leur transport orgasmique, et se retire dans les montagnes d'où son image hante les bas-fonds. Reste le vide qui se voit progressivement envahi par la non-présence perturbante du signe, telle une lettre écarlate transférée à l'espace autre du fantasme de la masculinité. Est-ce le signe du temps ou la vérité de l'histoire ? Par le biais des *Damnés*, Luchino Visconti semble amalgamer les deux notions pour répondre de manière affirmative à la question qui porte désormais sur la vérité de la représentation. En effet, la non-divine comédie nazie, cette fois-ci trop proche de l'art figuratif de la *commedia dell'arte*, dont la perpétuité significative des personnages en cause l'effroi, peut commencer suite à l'effacement du père qui, d'ailleurs, n'est point Le Capitane niais. Le problème s'ensuit : le film italien est-il une énonciation individuelle ou, plutôt, endosse-t-il les signes apocalyptiques d'un discours collectif contribuant à une nouvelle perception populaire du nazisme ? À ce point, Naomi Greene soulève la valeur du long-métrage qui paraît symptomatique d'une certaine lecture contemporaine du nazisme (Greene 1981 : 32), psychologique de type freudien ou kristevien, laquelle met en relief le caractère transgressif des atrocités nazies. Et si Susan Sontag trouve le film inintéressant (Sontag 1981 : 100), cela ne l'empêche pas d'attester l'importance de l'image viscontinienne pour l'établissement de la fascination portée vers le fascisme en termes d'esthétique sexualisée de la domination sexualisée de l'Autre (Sontag 2014 : 113).

Une voie pareille de la mythification sous la forme du paradigme culturel exige toujours un effort inverse. Le travail méticuleux de la démythification, conduit sous l'emblème du propos : « les choses répétées […] signifient » (Barthes 1970 : 10), est devenu, nous semble-t-il, la part de Klaus Theweleit[3], auteur des *Fantasmâlgories* où il regarde de près l'appareil cognitif des fascistes s'avérant profondément fantasmatique. Au profit d'une interprétation pluridimensionnelle du signe endossant de multiples connotations, son analyse reste

[2] Les noms des sections viennent de la chanson « Father Figure » de George Michael. Le titre, aussi bien que les noms des sections, constituent une sorte de paratexte ironique mettant en relief l'enchevêtrement conceptuel, au sein de la culture populaire, des figures du père et du médecin dont le rôle protecteur semble souvent illusoire, voire diabolique ; l'enchevêtrement qui sera mis en relief dans le roman. Le pharmakon à rebours ? Or, le potentiel critique des évocations, dans *Les Bienveillantes*, se voit principalement transmis par la musique. Celle-ci transforme, d'après Littell, la structure formelle du texte en enrichissant sa perspective horizontale, c'est-à-dire narrative, de celle de l'écriture verticale, issue des connotations intertextuelles (Littell, Millet 2007 : 10).

[3] Cet article se réfère à la traduction anglaise de l'ouvrage mentionné.

ouverte aux fluctuations des sens. Le fasciste n'est pas un parasite se nourrissant du langage établissant de nouveaux paradigmes ; selon Theweleit, le fascisme est un trouble du sujet qui essaie de se constituer le corps–carapace dont la dureté se reflète dans le langage des témoignages quasi-littéraires. Cependant, plus qu'un démiurge, le fasciste demeure un spectre qui s'empare des signes linguistiques de sorte que leur sens premier se fige, s'annihile ou acquiert une nouvelle connotation, proche de la pétrification désormais perçue en tant que naturelle et pépinière d'une nouvelle collectivité des hommes. Cela dit, le langage devient un réservoir d'unités de sens dont la signification détournée ne permet pas de comprendre mais de vivre l'essentiel idéologique au cœur du vide (pourtant très peuplé par les cadavres).

Par conséquent, la figure du père peut se transformer, au niveau du texte, en l'une des clés mythiques à l'expérience du nazisme. Une telle clé se voit paradoxalement utile, d'autant plus qu'elle ouvre la grille de lecture hutcheonienne, levée autour du jeu intertextuel et du principe de parodie. Celle-ci, dans son sens primaire, transpose le sens du texte sur un autre niveau de la réception, situé à côté de la signification établie, ludique, ouvert et non-centralisé : ex-centrique, ce qui mène inévitablement à la recontextualisation de la signification du texte entier (Hutcheon 1989 : 7). Au moment de la publication des *Bienveillantes*, il s'est déclenché, dans les milieux intellectuels français, un long débat au sujet du caractère éclectique du roman, mélangeant différents genres et registres, et prônant la lecture ironique ou pluridimensionnelle de la focalisation interne fixe appliquée afin de créer le portrait du protagoniste-narrateur surnommé le « monstre séduisant » (Laurent 2010 : 13). L'entreprise risquée, comment le témoigne le romancier Laurent Binet qui en appelle à Maximilien Aue dans son roman *HHhH* pour condamner l'approche incisive de Littell à l'histoire. Selon Binet, Aue n'est que « Houellebecq chez les nazis » (Binet 2009 : 327) dont le désœuvrement devrait traduire la condition typiquement postmoderne du sujet des *Bienveillantes*. Et cette improbabilité psychologique des personnes supposées profondément modernes reste d'autant plus perceptible dans le comportement des hommes viscontiniens. Cette remarque nous incite à associer la structure purement narrative du texte littellien à l'analyse du cours associatif concentré sur le père et ses avatars dans le roman, tout en employant les thèses de Theweleit, aussi bien que la pensée de Sontag, pour en faire le point de départ de la réflexion nouée autour de l'influence de la figure paternelle sur l'imaginaire nazi du fils tel que nous le rencontrons dans le cinéma ou dans le roman littellien, c'est-à-dire comme le véhicule de l'apocalypse éthique d'empreinte contemporaine. En effet, le fils se trouve dominé par le père autoritaire qui disparaît, ouvrant à son enfant l'orifice du national-socialisme (Theweleit 2003 : XX). D'après Theweleit, c'est Maximilien Aue des *Bienveillantes* de Jonathan Littell qui reste, de nos jours, l'illustration purement littéraire, mais pas pour autant moins significative, de l'enfant terrible délaissé – de l'homme nazi dépeint dans

le style des portraits homo-érotiques de Fidus (Pursell 2008 : 118) mais filtrés par l'expression du *Cri* d'Edvard Munch (Theweleit 2009 : 117). Dans le roman, le narrateur, l'ancien fonctionnaire du SD, témoigne de sa recherche de la vérité dans les fosses communes du Troisième Reich (Littell 2013 : 262)[4]. Comment en est-il arrivé ? Où est, dans tout cela, son père fonctionnant comme le signe cadavérique de l'abîme ?

Something special, something sacred in your eyes

La réponse est : nulle part. Il quitte sa famille très tôt sous prétexte d'un départ curatif (280). De manière intéressante, le père se trouve aussitôt effacé des propos du narrateur au profit des jérémiades virulentes contre la mère du protagoniste qui lui paraît abjecte. Néanmoins, même les souvenirs consacrés à la figure maternelle s'apparentent aux hiéroglyphes dont le sens se réfère au père. Cloîtré à Stalingrad assiégé, Max avoue avoir dû aimer sa mère, en tant qu'enfant, pour constater enfin : « puis tout avait changé » (531). En effet, cette tournure elliptique s'inscrit dans le paradigme kristevien des prototypes maternels des objets du désir. Celui-ci envoie à la figure autre-de-la-mère qui est le noyau véritable de la passion dont l'expression, faute de la peur, trouve une issue dans le discours symbolique des métaphores énigmatiques au sujet de la mère écœurante (Kristeva 1980 : 46). Au cours du même passage, Aue fait côtoyer l'amour pour la mère avec sa chair. Sans pousser l'analogie trop loin, il est pourtant possible d'observer que la confrontation discursive avec la figure maternelle s'avère le corps à corps – ou le verbe à verbe – avec ce qui est exclu du registre exprimable, ce qui est du « hors-sens », donc atopique (1980 : 30) et enfin, ce qui renvoie au manque ; au père occupant, aussi au niveau de l'histoire, la non-place.

En effet, ce qui définit le père, c'est surtout la disparition, le manque, le blanc. Néanmoins, même avant son départ, le père reste inaccessible au fils. Le garçon le vénère pourtant, voyant en lui le héros de la Grande Guerre qui, après la défaite, trouve un emploi dans « une grande firme » (278) afin de subvenir non moins héroïquement aux besoins de sa famille. La distance se voit aussi augmentée par l'attitude paternelle qui est celle de la sévérité et de la froideur (1256). Ainsi, si intouchable qu'il soit, le père représente-t-il la figure de la peur et reste intact. À plusieurs reprises, le narrateur avoue avoir craint les réactions de son père à son comportement, comme s'il le soupçonnait apte à la

[4] Seules les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte en n'indiquant que le nombre de la page entre les parenthèses.

cruauté : « une fois, je toussais, il m'avait fait avaler un médicament que j'avais tout de suite vomi sur le tapis ; je mourais de honte, j'avais peur qu'il ne se fâche, mais il avait été très gentil, il m'avait consolé puis avait nettoyé le tapis » (1256–1257). Ce souvenir témoigne de l'austérité du parent dont les déclarations d'amour restent réservées et les gestes à peine apprivoisés par le gamin. Plus ouvertement encore, le passage montre la fascination du fils pour la maîtrise de soi exercée par l'homme. Hautain et fermement masculin, le père incarne la beauté abstraite comprise comme la façon de contrôler son entourage. Par conséquent, comme nous permet de l'observer Michel Foucault, la magnificence s'avère l'outil de la valorisation mettant en relief le pouvoir, le vrai aphrodisiaque (Foucault 1976 : 110). Un père séduisant, donc ? Aux yeux du garçon, la force paternelle le rend à tel point attractif que celui-ci décide de se rapprocher de son père au prix de commettre les petits délits afin d'attirer l'attention de son idole (278).

Ce mouvement vers la figure paternelle contredit les lectures répandues de Max en tant que sujet souffrant du détachement de la mère. De toute façon, ce n'est pas seulement de la mère que le protagoniste littellien se sent séparé ; il en est de même du père. En outre, la focalisation sur la mère semble entraîner d'autres choix au niveau de l'histoire racontée : l'incrimination de la mère pour avoir tué le père-roi, puis son assassinat perçu en termes de vengeance pour le mariage avec un autre, lesquels rapprochent *Les Bienveillantes* du mythe d'Oreste et facilitent l'interprétation du nazisme à l'aide des phénomènes œdipiens (Mercier-Leca 2007 : 53). D'un côté, la lecture pareille invite à inscrire le roman dans la tradition littéraire et à relever plusieurs sens intertextuels enrichissant notre compréhension du texte, mais de l'autre, elle renforce le stéréotype culturel du nazi : l'homme quasi-fantastique, puisque mythique, dont la tragédie perverse, et avant tout « familiale », traduit le déclin et la déliquescence de la civilisation occidentale où « tout reste dans la famille ». Selon Theweleit, l'angoisse du fasciste tend vers l'extérieur et ne se retourne vers la famille que dans les cas où l'espace social ne permet pas d'assouvir le désir (Theweleit 2003 : 213). Cela dit, il est possible que les acquis de la théorie freudienne ne suffisent pas à la description des effets liés à l'effacement du sujet et au dérèglement de la relation entre le sujet et l'objet qui s'ensuit (Theweleit 2003 : 204). En dehors du discours purement psychanalytique d'empreinte kristevienne, l'abjection focalisée sur la parente, dans ce contexte-là, puisse traduire le trouble rencontré par le je du protagoniste n'émergeant que partiellement afin d'être entremetteur entre le « ça » du type freudien et la réalité. Néanmoins, le je ne semble pas se constituer de manière conforme à la règle du confort psychologique : le père disparaît avant de reconnaître le travail de rapprochement de la part de son fils. Accompagné de plaintes de sa femme, au lieu de récompenser Max, l'homme punit le garçon pour les vols en créant chez lui un inassouvissement affectif, son trouble de base de la théorie de Theweleit (2003 : 208). Pourtant, le narrateur reste sous le

charme du parent et remarque : « mon père m'expliqua patiemment la Loi, puis me flanqua une fessée » (278) dans une référence incontournable à Jean-Jacques Rousseau (2004 : 14)[5].

For just one moment to be at your side

Que le père soit la Lettre (de la loi) légitimant une certaine violence sexualisée, indique aussi son endroit préféré de la maison : la bibliothèque. La localisation démontre que le père se transforme en un signe que le protagoniste doit épingler, déchiffrer, réassembler au sein du je. Dans la chambre, le père aime y demeurer seul. Par conséquent, c'est en cachette que Max pénètre l'espace magique où il joue avec les papillons épinglés afin de les examiner de près (278). La pénétration va de pair avec le motif de papillon qui symbolise la *psyché* (Kopaliński 1990 : 450), l'ensemble dévoilant le désir sous-jacent du protagoniste de pénétrer l'âme du père et de saisir la quintessence de son être pour l'utiliser en tant que modèle. Néanmoins, les insectes sont séchés. Ce détail nous encourage à croire que l'admiration de Max va trop loin, son désir de l'appropriation reste quasi-vampirique. Comme l'objet vénéré se trouvant dépourvu de vie, l'idéalisation s'avère une autre forme de tuer, la pratique verbale d'ailleurs répandue dans les écrits des fascistes (Theweleit 2003 : 106). En effet, ce sont les mots, pleins de sang vital, qui préoccupent Aue (900). Le constat dévoilant que les mythes – et les souvenirs du père y appartiennent grâce au travail de l'idéalisation – sont des paroles (Barthes 1970 : 181) comme le met d'autant plus en relief la référence à la bibliothèque. Dans le contexte du roman littellien, l'association du verbe mythique à la mort devient presque palpable quand elle se trouve renforcée par la remarque sur le sexe de la mort en allemand qui est un nom (pas un acte !) masculin exceptionnel : « le mot *Tod*, après tout, a la raideur d'un cadavre déjà froid, propre, presque abstrait, la finalité en tout cas de l'après-mort » (900).

La mort est-elle donc une pratique discursive, un souvenir de l'espace atopique puisque situé en dehors de la finalité ? Cette disparition ultime, ne reste-t-elle une question du langage ? Celui-ci véhicule tout un imaginaire collectif masculinisé dont la violence abstraite est capable de changer le cours de la finalité de la mort. Et ce mot, par la loi de la connotation effrayante, rime avec

[5] En plus, celle-ci permet de voir, dans l'épisode, l'initiation à la sexualité du fils rapprochant les rapports sexuels aux relations du pouvoir et de la domination. De manière intéressante, l'initiation pareille apparaît, dans les confessions de Rousseau, après le départ du père (Rousseau 2004 : 11).

la solution finale qui, pour le narrateur, constitue le synonyme de la mort vu l'abîme vers lequel glisse la signification des deux termes (901). Ainsi, dans les propos analysés, peut-on retrouver l'écho des remarques de Walter Benjamin qui appelle la guerre prônée par les proto-nazis une abstraction métaphysique, n'étant, en vérité, que la proposition mystique de la solution pour les problèmes du je dans sa relation au monde (Benjamin 1991 : 77). Rapportée à la recherche du moment esthétique par le narrateur dans l'image du cadavre idéal, cette remarque permet d'associer le fasciste à un « philosophe » audace et d'éluder, au profit de l'esthétisation et de la sexualisation de la question du meurtre, la nature atroce du système nazi (Rawski 2015 : 253).

Cela dit, l'abîme, le vide, la disparition, le départ euphémique (531) et d'autres notions de blanc multipliées par l'instance narrative, renvoient au père et à la recherche du soi par le biais de la transgression morale. La mort, la solution finale, ne s'avèrent que la continuation de l'examen des papillons desséchés, la multiplication avide des mots dont la « beauté ruisselante » empêche n'importe quel acte de la résistance (901). Ainsi, l'essence de la politique du Troisième Reich paraît non seulement masculine mais aussi profondément paternelle, focalisé sur la quête transgressive de l'identité. Cependant, il faut se méfier de la pureté supposée par la contemplation du narrateur. Comme le souligne Kristeva, le mot « cadavre » vient du verbe « tomber » [*cadere*] de sorte qu'il évoque « ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux » (Kristeva 1980 : 11). Certes, le corps cadavérique présenté en tant que froid, propre et presque abstrait, ce qui veut dire : presque idéal, communique la pureté et l'imperméabilité à la pourriture. Or l'esthétique, comme le démontre Sontag, entre dans le domaine idéologique du nazisme (Sontag 2014 : 95). De cette façon, nous touchons au noyau du mythe nazi qui accouple la familiarité de l'élément paternel et la menace mortelle de l'ultime transgression sociale qui constituerait l'acte affirmatif du je, restant celui de l'extermination amené à une figure discursive du sexe violent, découpé du réel.

Au sein de la culture, de pareilles transpositions sont jugées sévèrement par Foucault, qui voit dans les images populaires des nazis-anges de la mort sexualisés une erreur historique (Foucault 2001 : 820), le terme « historique » y restant le mot-clé par rapport à la réflexion barthésienne au sein de laquelle le mythe se fonde sur le déplacement de ce qui est historique vers ce qui paraît naturel (Barthes 1970 : 202). Aue ne reste qu'un petit bourgeois amenant au bout sa dialectique. Ainsi, le roman littellien montre que son portrait du nazi ne se situe pas dans le registre pondéré aspirant à la scientificité de l'analyse, mais dans l'imaginaire culturel effervescent, suivant l'exemple des films de Visconti ou de Pier Paolo Pasolini. Peter Kuon remarque d'ailleurs que le « jeu » (l'homonymie presque parfaite avec le « je ») entrepris par l'auteur avec les archives, aussi bien que le moyen de leur représentation au sein des *Bienveillantes*, relève du mouve-

ment de la caméra à l'œil pornographique des films d'horreur kitsch (Kuon 2012 : 42)[6].

That's all you wanted : something special, something sacred in your life

Ou du mouvement (im)propre à la *camera obscura* perverse, la chambre noire paradoxalement noircissant l'image, parce que du rôle du père, après sa brusque disparition, s'empare le Dr. Mandelbrod, l'architecte de la solution finale et l'adjuvant de la mort. Introduit en tant qu'« un des anciens directeurs » du père d'Aue (101), Mandelbrod reste le personnage le plus énigmatique du roman. De l'amitié pour son collègue, l'industriel prend soin de Max en finançant ses études ou en propulsant sa carrière dans les structures de la SS. Vu son réseau large des connexions et ses « entrées auprès des plus hautes sphères de la chancellerie du Parti » (642) d'un côté, et sa volonté totale de diriger sans être reconnu de l'autre, Mandelbrod devient symbole effrayant des forces maléfiques. La connotation d'autant plus légitime que le narrateur dépeint le protecteur comme l'idole impavide (645), monstrueusement obèse et puant : une vraie incarnation de l'Asmodée. Après le retour de Stalingrad, Aue se trouve invité par lui à prendre un thé, donc à une descente aux enfers. Et ceux-ci, de même que le mot « mort » en allemand, restent masculins : propres, froides, en quelque sorte abstraits. En effet, l'espace occupé par le docteur démoniaque apparaît toujours comme liminal puisque Aue doit le traverser, en se sentant aliéné, chaque fois quand il s'apprête à un dépassement de la frontière éthique ; un autre monde inséré dans la réalité que Mandelbrod ne cesse de déformer, pareil à la baie vitrée et opaque de son cabinet assombrissant la vue sur l'extérieur (643) mais feignant de la clarifier. Étant donné le manque absolu d'insignes ou de décorations, le bureau devient terrain fantasmatique du pouvoir brute et total, une différente bibliothèque où, s'appropriant le principe d'altérité, le protagoniste peut épingler le vide et en lire les règles du jeu/je politique. Par conséquent, le domaine de Mandelbrod ressemble à une morgue prête à accueillir le cadavre du père. De la position de quelqu'un qui connaît la famille d'Aue mieux que le protagoniste lui-même (648), le mécène évoque la figure paternelle en incitant Max à s'engager dans la solution finale de la question juive : « Ton père

[6] Parallèlement, Theweleit observe que le regard du fasciste s'apparente à l'œil de la caméra qui, afin de se défendre contre le désir – la lumière, émet un faisceau déformant. Ainsi, tout élément dangereux pour le « je » se trouve représenté en tant que mort (Theweleit 2003 : 216) : propre, froid, abstrait.

était un authentique national-socialiste, […], et avant même que le Parti n'existe. […] En Allemagne, ton père fut parmi les premiers à comprendre qu'il fallait un rôle égal, avec un respect mutuel, pour tous les membres de la nation, mais seulement au sein de la nation » (649). Toujours, à l'aide des gestes rhétoriques soulignant la monumentalité de l'héroïsme du père, la figure paternelle devient idéalisée. Cette fois-ci, l'idéalisation a pour but de figer la triade entre le père, la mort et la solution finale ; une tâche exigeant l'attitude paternelle (647), imposant de la cadence à tout mythe de la paternité à la nazie. Comme Mandelbrod continue en disant qu'Aue doit suivre son conseil pour faire honneur au père et à la race (652), il dévoile la force séductrice de cette image pathétique. Sa portée symbolique réside dans la promesse de l'union finale des membres, importante pour le sujet qui se sent démembré, qui cherche constamment l'unité – d'où son amour incestueux, et en même temps malheureux, pour la sœur jumelle dont le nom est symbolique : Una. Le désir unitaire provoque aussi son adhésion au parti parce que le protagoniste admet avoir entrevu son père dans la personne de Hitler (666). En outre, les propos du patron démontrent la profondeur abyssale de la triade établie. Fondé sur la froideur et la pureté cadavérique, cet ensemble permet de relater l'hygiène, la propreté et la Shoah au père qui devient désormais une lentille concentrant toute la noirceur de l'idéologie du Troisième Reich. Bref : au moment où l'œil se trouve arraché, ne laissant qu'un trou, se matérialise toujours un docteur qui puisse y insérer une caméra dont l'optique large développe une vision paternelle, monumentale, mortifère.

Il se peut que le protagoniste veut-il voir quelque chose de spécial, de sacré, dans ses yeux aussi bien que dans ceux des autres. Peut-être désire-t-il se sentir dénudé et enhardi par le regard de l'autre qui deviendrait le sien. Lors de la scène où le protagoniste observe les soldats allemands faire amour aux femmes ukrainiennes, Max admet avoir un appareil de Rœntgen au lieu de la pupille, ce qui lui permet de voir les squelettes dont la triste débauche ressort du « manque effrayant de conscience de soi » (135). Voilà la sorte de la fête lugubre à laquelle le protagoniste ne veut pas s'adonner, sa perception de la guerre restant parmi celles qui essaient d'octroyer un sens supérieur à la mort au service du national-socialisme (1089). C'est parce que la mort est un verbe et l'homme vit dans sa langue (903). Admettre que l'on parle au vide serait égal à mourir. Ainsi, celui qui représente la guerre et ses gloires, le père, devient encrier que Max remplit d'encre noire mais pourtant capable de jeter la lumière sur sa vie en tant que fils-soldat. C'est le désir d'union qui constitue le fondement de son amour pour la figure paternelle idéalisée, donc figée. Sa passion ne se soumet pas aux règles de l'économie de la pensée rationnelle. Il y a, au sein de cette logique, quelque chose d'inhumain, d'illimité, d'immesurable, qui ressemble à la projection de la lave déjà gelée, à la vague froide, lancée par les forces d'homogénéité imaginée sur le champ de bataille qui devient mythique avant même de se constituer.

Néanmoins, dans le texte, tout cela n'est qu'un jeu de répétitions au sein des mémoires n'admettant aucun changement de règles dont le respect conduit à une perfection abstraite. En effet, Aue est une « usine à souvenirs » (14) qui se transforme vite en une machine désirante. Selon Theweleit, la référence au concept deleuzien permet de démontrer que les noms – soit d'Œdipe (celui-ci serait pertinent pour la théorie kristevienne), soit du Père – proviennent de la société et ne sont pas inhérents à la structure du désir des fonctionnaires nazis (Theweleit 2003 : 210–213), focalisé sur le sens des objets menaçants qui doivent être assommés. Le désir, chez le fasciste, produit mais ne fonctionne pas. Un sombre revers du nomadisme ? Quoique le désir d'être comme le père provoque des déplacements, Aue reste immobile. Malgré plusieurs voyages professionnels dans les camps de concentration, le protagoniste continue de revenir au point de départ : en Allemagne, à son *patrimoine*, et son langage, nourri désormais des éléments de la réalité dépourvus de leur vivacité puisque confrontés à la dimension cadavérique, devient matière morte. Sa mémoire s'apparente conséquemment aux Érinyes, les déesses mythiques de la vengeance pourchassant chacun qui aurait violé la loi divine, incapables de s'apaiser. Les nommer Euménides ou Bienveillantes, c'est d'éluder leur pouvoir effrayant, leur soif de la chair, dans un langage d'euphémismes, d'ellipses. Mais voilà le langage du père, qui craint la vitalité au point de passer à un nouvel état, celui du fantasme vénérant le corps embaumé. Par conséquent, au moment du corps à corps avec la matérialité du signe, le sujet s'avère incapable de faire face à la réalité. Quand Max découvre le passé de son père, le diable de la guerre, il décide de détruire la lettre dénonçant la vérité (1257). Le protagoniste préfère vider le signe, ne pas reconnaître le visage véritable de son père (1151) ni lui attribuer un autre sens, c'est-à-dire voir le père dans d'autres hommes, par exemple dans la figure imposante de Hitler (666). Pourtant, ces reflets deviennent de plus en plus sombres et opaques, froids, presque abstraits, comme le démon de Mandelbrod ou le visage du Führer dévoilant des traits juifs (667). À ce point, le narrateur commente : « Que ce fût réel me paraissait impossible, mais je ne pouvais accepter de croire que j'hallucinais » (671). Cela dit, située dans la négation continue, donc hors de la réalité, dans un espace extérieur à la carte de la raison, la figure paternelle immobilise la constitution du je du sujet inapte à outrepasser la dimension hallucinatoire afin d'entrer dans le discours réel : les archives. Ainsi, dans le roman de Littell, le père se transforme en un élément indispensable à la structure de la peur de tout ce qui est vivant, incontrôlable, et qui doit être conséquemment éradiqué du Troisième Reich. Après le dépassement de la frontière ultime, la présence spectrale du père assure la voix basse de l'ouvrage qui traduit la défaite du sujet face aux atrocités de la Shoah. Incarnant tout ce qui devrait demeurer immuable, parfait, ou ce qui est censé exprimer le moi du sujet à travers le désir de la mort, la figure paternelle inscrit le texte littellien dans la tradition des représentations pervers du nazisme. Et peut-être cela constitue la force véritable

du roman, c'est-à-dire ce désir perpétuel de saisir, figer et rendre monumental ce qui est véritablement pitoyable. Le désir qui ne disparaît jamais, d'autant plus que la culture le dote d'un répertoire séduisant des gestes. Disparais donc, mon père. Sans toi, les Bienveillantes retrouveront ma trace.

Bibliographie

Barthes, Roland, 1970 : *Mythologies*. Paris : Seuil.

Benjamin, Walter, 1991 : « Théories du fascisme allemand (à propos du collectif Guerre et Guerriers édité par Ernst Jünger) ». *Lignes*, n° 1 (13), 57–81, <http://www.cairn.info/revue--lignes0-1991-1-page-57.htm>. Date de consultation : le 3 septembre 2016.

Binet, Laurent, 2009 : *HHhH*. Paris : Grasset.

Foucault, Michel, 1976 : *Histoire de la sexualité*. T. 1 : *La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel, 2001 : « Sade, sergent du sexe ». In : Idem : *Dits et écrits (1954–1988)*. T. 2 : *1976–1988*. Paris : Gallimard, 818–820.

Greene, Naomi, 1981 : « Fascism in Recent Italian Films ». *Film Criticism*, n° 1(6), 31–42, <http://search.ebscohost.com.academic-search-complete.han.bg.us.edu.pl/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=53488725&site=ehost-live>. Date de consultation : le 5 avril 2016.

Hutcheon, Linda, 1989 : « Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History ». In : Patrick O'Donnell, Robert Con Davis (eds.) : *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, 3–32.

Kopaliński, Władysław, 1990 : « Motyl ». In : Idem : *Słownik symboli*. Warszawa : Wiedza Powszechna, 449–451.

Kristeva, Julia, 1980 : *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil.

Kuon, Peter, 2012 : « From 'Kitsch' to 'Splatter' : The Aesthetics of Violence in *The Kindly Ones* ». In : Aurélie Barjonet, Liran Razinsky (eds.) : *Writing the Holocaust Today : Critical Perspectives on Jonathan Littell's "The Kindly Ones"*. Amsterdam, New York, 33–45.

Laurent, Thierry, 2010 : « La réception française des *Bienveillantes* dans les milieux intellectuels français en 2006 ». In : Murielle Lucie Clément (éd.) : *"Les Bienveillantes" de Jonathan Littell*. Cambridge, 11–17.

Littell, Jonathan, 2013 : *Les Bienveillantes*. Paris : Gallimard.

Littell, Jonathan, Millet, Richard, 2007 : « Conversation à Beyrouth ». *Le Débat*, n° 144, 4–24.

Mercier-Leca, Florence, 2007 : « *Les Bienveillantes* et la tragédie grecque : une suite macabre à *L'Orestie* d'Eschyle ». *Le Débat*, n° 144, 45–55.

Pursell, Tim, 2008 : « Queer Eyes and Wagnerian Guys : Homoeroticism in the Art of the Third Reich ». *Journal of the History of Sexuality*, n° 1(17), 110–137, <http://search.ebscohost.com.academic-search-complete.han.bg.us.edu.pl/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=31385840&site=ehost-live>. Date de consultation : le 5 avril 2016.

Rawski, Jakub, 2015 : « Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy ». *Teksty Drugie*, n° 2, 234–255.

Rousseau, Jean-Jacques, 2004 : *Les Confessions*. <http://www.ebooksgratuits.com/pdf/rousseau_les_confessions.pdf>. Date de consultation : le 20 mars 2016.

Sontag, Susan, 1981 : « Fascinating Fascism ». In : Eadem : *Under the Sign of Saturn*. New York : Vintage Books / Random House, 71–105.

Sontag, Susan, 2014 : *A Susan Sontag Reader*. New York : Farrar, Straus and Giroux.
Theweleit, Klaus, 2003 : *Male Fantasies*. Vol. 1: *Women, Floods, Bodies, History*. Trad. Stephen Conway. Minneapolis : University of Minnesota Press.
Theweleit, Klaus, 2009 : « Posłowie Klausa Theweleita ». In : Jonathan Littell : *Suche i wilgotne*. Trad. Elżbieta Kalinowska. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 115–131.

Note bio-bibliographique

Magdalena Łachacz, doctorante à la Faculté de lettres de l'Université de Silésie à Katowice. Participante de plusieurs colloques consacrés à l'entremêlement de la littérature et de la culture. Elle s'intéresse surtout à la littérature française du XXe siècle.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Pierre Vialle
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Héritage d'un nom / héritage d'un art : *Daddy #3* de Giulia Andreani

Abstract: The work *Daddy #3* (2012) by Italian artist Giulia Andreani, inspired by a photographic archive, represents Heinrich Himmler with his daughter Gudrun. By means of adapting the photographic image into painting, the artist evokes the burden, sometimes heavy to carry, of family legacies. Moreover, *Daddy #3* reveals Andreani's interest in the woman artist figure, and in the issue of artistic heritage. The painting, which provokes one to ponder the political uses of the image of the family, can also be seen as one of the rare works of art representing an emotional relationship between a father and his daughter.

Key words: father-daughter relationship, Himmler, legacy, painting, *Sippenhaftung*

En travaillant à partir d'archives photographiques, l'artiste italienne Giulia Andreani a réalisé une série de quatre peintures, toutes intitulées *Daddy*, représentant de hauts dignitaires du Troisième Reich en famille. Heinrich Himmler, Joseph Goebbels, Hermann Göring et Hans Frank y figurent avec leurs épouses et leurs enfants, dans un cadre domestique ou à l'occasion d'événements publics. Une seule couleur, un gris-bleu naguère inventé par un aquarelliste anglais, a servi à exécuter ces peintures entre 2012 et 2013. Au sein de cette série, qui évoque l'instrumentalisation politique de l'image de la famille et le poids, parfois lourd à porter, des héritages familiaux, nous prêterons plus spécifiquement attention à la peinture *Daddy #3* (2012) – représentant Heinrich Himmler, qui fut notamment l'architecte de la solution finale, et sa fille Gudrun – qui se situe à la croisée de plusieurs problématiques qu'aborde, de front ou en filigrane, Andreani dans l'ensemble de son œuvre. Nous verrons également *Daddy #3* comme une allégorie de l'influence artistique et de l'expression de soi.

Le poids de l'héritage

La photographie à partir de laquelle a travaillé Giulia Andreani pour *Daddy #3* a été enregistrée à Berlin en mars 1938 à l'occasion d'une manifestation sportive. Gudrun, alors âgée de neuf ans, et son père y assistent et sont vraisemblablement installés dans la tribune d'un stade. La jeune fille est photographiée de trois-quarts profil, vêtue d'une robe claire et tenant dans sa main une feuille de papier. Son père, qui porte un uniforme militaire sombre, se tient dans son dos, la tête au-dessus de son épaule gauche. Sur la peinture qu'a réalisée l'artiste à partir de cette photographie, Heinrich Himmler a été délesté de son insigne de membre du parti nazi et de son brassard à croix gammée, mais il reste néanmoins reconnaissable à ses pattes de col de *Reichsführer SS* et surtout aux verres circulaires de ses lunettes pince-nez. La foule que l'on distinguait à l'arrière-plan du cliché originel a disparu de la peinture d'Andreani, laissant la place à un fond bleu délayé. Cette décontextualisation de la scène permet d'insister sur l'intimité entre le père et sa fille. Le titre de l'œuvre invite à se placer du point de vue de la jeune fille et souligne son affection pour son père. L'image offerte ici est celle d'un amour filial.

Après l'attentat contre Hitler du 20 juillet 1944, le principe de *Sippenhaftung* (« responsabilité familiale absolue »), qui reposait sur l'idée selon laquelle les membres d'une même famille devaient être comptables des agissements des autres membres, a été mis au service de la répression des opposants politiques et de la dissuasion de la désertion des soldats du Reich. Heinrich Himmler, qui en avait été alors l'un des principaux instigateurs, se plaisait à relier la *Sippenhaftung* à la tradition germanique : « C'est un vieil usage allemand que la famille et le clan soient responsables pour chacun de leurs membres, affirmait-il […]. Si un de ses membres trahit, et que le clan ne puisse prouver qu'il l'a exclu, la famille est tenue solidairement responsable » (Chapoutot 2014 : 291). Selon ce principe, un individu pouvait donc être condamné à cause de son sang ou de son nom. Mais, en ajoutant la *Sippenhaftung* à leur arsenal réglementaire répressif à l'été 1944, les nazis n'imaginaient sans doute pas que leurs propres descendants seraient victimes d'un état d'esprit analogue dans l'Allemagne de l'après-guerre. Pour Gudrun Himmler, en effet, comme pour les enfants Bormann, Frank, Göring, Hess, Heydrich, Ribbentrop ou Schirach (on ne connaît pas de descendants directs à Hitler lui-même ; quant aux six enfants Goebbels ils n'ont pas survécu à leurs parents qui les ont empoisonnés) l'héritage de leur nom a joué un rôle considérable tout au long de leur vie. Chacun a vécu avec le poids de cet héritage. Même les enfants de nazis moins célèbres, dont le patronyme pouvait rester inaperçu, ont dû apprendre à vivre avec le passé de leurs pères.

L'une des réponses constatées a été la substitution du nom de leur époux à leur nom de jeune fille par certaines femmes, ainsi que l'utilisation de pseu-

donymes pour mieux dissimuler leurs origines familiales. Les témoignages révèlent également qu'une autre des réactions courantes a été de développer une identification aux victimes de leurs pères et une attirance pour les Juifs et le judaïsme (Sichrovsky 1987 : *passim* ; Bar-On 1991 : *passim*). Certains enfants de nazis ont travaillé bénévolement dans des kibboutz en Israël, d'autres ont donné des prénoms juifs à leurs propres enfants ou épousé des Juifs ; quelques-uns, dont Mathias Göring (le petit-fils d'Hermann Göring), se sont même convertis au judaïsme.

Mais d'autres descendants de nazis ont eu une attitude inverse à celle-ci. C'est notamment le cas de Gudrun Himmler. Enfant, la jeune fille, chérie par son père, découpait les photos de lui dans les journaux et les collait dans un album. Après la guerre, elle lui resta dévouée. Suite à la défaite allemande et au suicide de son père en mai 1945, Gudrun était devenue la victime d'un mécanisme de pensée analogue à la *Sippenhaftung* nazie. Puisqu'elle était la fille d'Himmler, sa vie s'était transformée en une série d'épreuves. Ce qui avait commencé par sa détention dans des camps d'internement alliés se poursuivit avec les difficultés à trouver une école, puis un emploi : son patronyme la rappelait à ses origines familiales. Mais Gudrun – qui avait pourtant obtenu un certificat de dénazification en 1951 – continua à idolâtrer son père. En 1959, elle projetait d'ailleurs d'écrire un livre pour le réhabiliter (ouvrage qui n'a jamais vu le jour). De même, elle se refusait à changer de nom et continua à s'appeler Himmler jusqu'à son mariage. On rapporte qu'elle se serait aussi impliquée dans l'organisation *Stille Hilfe für Kriegsgefangene und Internierte* (« aide discrète pour les prisonniers de guerre et les internés ») fondée en 1951 pour soutenir les anciens nazis et leurs familles (Bar-On 1991 : 17 ; Lebert et Lebert 2002 : 15). Confrontée à l'héritage de son père, l'attitude de Gudrun Himmler a été d'en accepter le legs sans réserve, et, pour ainsi dire, de prolonger son action. Comme les autres photos de familles nazies à partir desquelles elle a également travaillé, l'image d'Heinrich Himmler et de sa fille offre à Giulia Andreani une illustration éloquente du problème de l'hérédité et de la filiation.

L'artiste après ses prédécesseurs

Mais *Daddy #3* se distingue des trois autres peintures de la série, car Gudrun Himmler y est représentée une feuille de papier à la main, le regard levé et la bouche entrouverte ; elle semble lire un texte à un public hors-champ. Son père, dont seule l'ombre portée sur l'arrière de la tête de la jeune fille indique une présence réelle et non fantomatique, est-il présent en soutien ? Ou bien cherche-t-il plutôt à surveiller sa fille ? Selon cette seconde hypothèse, *Daddy #3* pourrait

alors être vue comme un témoignage du fait qu'être artiste oblige à se confronter à ses aînés et aux œuvres antérieures – que celles-ci soient des repères pour l'artiste ou des références qu'on lui oppose. Du fait de leurs centres d'intérêt communs et d'une proximité de leur protocole de réalisation, les œuvres d'Andreani sont, par exemple, régulièrement rapprochées des photo-peintures de Gerhard Richter. Alors qu'il n'est ni le seul ni le premier à avoir peint des images d'images (l'artiste britannique Walter Sickert avait repeint des photographies de manière systématique dès les années 1920, et Andy Warhol avait lui aussi réalisé manuellement des repeints de photographies à partir de 1961, soit un an avant les premières photo-peintures de Richter), le peintre allemand fait aujourd'hui figure de statue du commandeur à laquelle on ne manque pas de mesurer chaque artiste auteur d'une œuvre picturale réalisée d'après photographie[1]. Des photo-peintures de Richter auxquelles on les compare régulièrement, les œuvres d'Andreani partagent bien un intérêt pour l'histoire ou pour la famille. Mais ressemblant visuellement davantage à certaines photographies pictorialistes (celles de Robert Demachy ou de Frank Eugene) qu'aux photo-peintures de Richter, les peintures d'Andreani s'en distinguent formellement par plusieurs aspects (à commencer par leur monochromatisme systématique). Mais surtout, l'œuvre d'Andreani laisse deviner l'intérêt de l'artiste pour la question de l'expression artistique des femmes ; intérêt dont l'œuvre de Richter est loin de porter la trace.

Outre *Daddy #3*, montrant une jeune fille qui, nous le savons, empruntera le sillon tracé par son père, l'œuvre d'Andreani est, en effet, parcourue de portraits de femmes sous l'emprise des hommes ou imitant les hommes. Dans *Le Cour de dessin* (2015), la femme est ainsi celle que l'on croit devoir guider et qui n'est que l'instrument d'une ventriloquie patriarcale. Cette peinture, qui revient sur l'interdiction pour les femmes de s'inscrire à des cours de dessin dans l'Italie fasciste, confirme l'intérêt d'Andreani pour la figure de l'artiste femme et pour la question de l'enseignement et de la transmission : dans ce qui ressemble à un atelier des beaux-arts, une femme aux yeux fermés fait face à une toile posée sur un chevalet. Un homme qui se tient dans son dos et qui a la main posée sur son épaule semble la guider. Réalisées en 2014, les peintures *Cheminotes* et *Pompières*, représentent des femmes exerçant des métiers traditionnellement masculins. Et l'image de la femme marchant dans les pas de l'homme, c'est encore ce que montrent les deux peintures de 2014, *Uniforme allemand* et *Uniforme français*, figurant une jeune femme endossant un uniforme de chacun des deux camps opposés. Aussi grands que ceux d'un auguste, les uniformes révèlent le grotesque des conflits masculins. Mais les aquarelles de 2012, *Maquisarde*, *I Shot Him Down*, et celle de 2013, *MRN017 (Femme au fusil)*, mon-

[1] Même des artistes très établis et d'envergure internationale n'y échappent parfois pas : Helen Molesworth constate, par exemple, qu'« on ne cesse de commenter le travail de [Luc] Tuymans à l'ombre de la haute stature de Gerhard Richter » (Molesworth 2011 : 28).

trent la partie armée que peuvent également prendre certaines femmes dans de tels conflits.

En peignant le double portrait d'Himmler et de sa fille, Giulia Andreani a réalisé de ce fait le double portrait d'*un* père et d'*une* fille. Heinrich Himmler exemplifie ici la figure du père. Or, l'intérêt porté à cette figure invite à l'évocation du propre père de l'artiste, notamment car, comme ce dernier avant elle, Andreani collectionne les portraits. Son père avait, en effet, orné les murs de l'appartement familial de nombreux portraits d'anonymes glanés au fil du temps. Et ces inconnus portraiturés auxquels, jeune fille, elle s'amusait à donner des noms peuvent aujourd'hui apparaître comme les prédécesseurs des personnages qui sont, quant à eux, souvent tristement célèbres et qui constituent la collection de portraits peints par l'artiste. Andreani collectionne les visages du pouvoir et de la mémoire comme le sont, par exemple, ceux de la série *Forever Young* (2012), composée de huit portraits des principaux dictateurs du XXe siècle encore adolescents ou jeunes adultes ; ou comme les huit peintures de la série intitulée *Le Ordeno a usted de que me quiera,* réalisées la même année, et représentant les épouses de ces mêmes dictateurs. Une telle démarche, qui ne doit d'ailleurs rien à quelque fascination du fascisme que ce soit, est une réflexion quasi-platonicienne sur l'incapacité des images à rendre compte du caractère multi-facettes des individus (Heinrich Himmler est tout autant le bourreau nazi que le père aimant qu'expose *Daddy #3*). Avec la série des *Daddy* cette démarche se double d'une inspection du mécanisme de la construction des mythologies politiques au moyen d'images.

« Je veux donner l'exemple »

Daddy #3, comme les autres peintures de cette série réalisée à partir de photographies des hommes politiques qu'étaient Himmler et consorts, propose une réflexion sur la communication politique et sur la propagande. Andreani attire ici notre attention sur l'outil politique que constitue l'exhibition de la sphère privée. La mise en scène des responsables politiques dans leur environnement familial, désormais fréquente, trouve ordinairement sa justification dans le culte de la personnalité et, plus subtilement, dans la théorie de l'indice – qui repose sur l'idée selon laquelle celui qui fait bien une chose en fera bien une autre, même si les aptitudes pour réaliser convenablement les deux tâches diffèrent. « Qui a une vie de famille modèle saura gouverner », suggère cette idée. Bien qu'une telle extrapolation soit une forme de paralogisme, il ne fait, par exemple, pas de doute que la diffusion des photographies du clan Kennedy ait contribué à l'élection de JFK à la présidence des États-Unis en 1961. Mais quel intérêt pouvait-il

y avoir à la diffusion de photographies des familles Goebbels – kennedienne avant la lettre – ou d'Himmler en bon père de famille, alors que ces images ont été enregistrées au moment où les nazis gouvernaient déjà l'Allemagne, que le pluralisme politique était un lointain souvenir et que plus aucun électorat n'était à séduire ? Pour le comprendre, il nous semble nécessaire de tenir compte du désir d'exemplarité des dirigeants nazis et de leur obsession pour l'hérédité.

En 1925, Adolf Hitler avait résumé ce qui allait être la politique nazie en matière d'hérédité : « Ce qui est l'objet de notre lutte, écrivait-il, c'est d'assurer l'existence et le développement de notre race et de notre peuple, c'est de nourrir ses enfants et de conserver la pureté du sang » (Hitler 1979 : 213). La problématique de l'hérédité allemande s'est traduite dès lors par un culte des ancêtres et par le développement d'une stratégie spécifique de croissance démographique (Pine 1997). En 1937, Himmler ordonnait ainsi à ses officiers : « Nous devons inculquer à nos hommes et plus tard à nos enfants le respect des ancêtres, du passé, et de la continuité vers le futur » (Himmler 1978 : 75). Obsédés par la question de l'hérédité, les nazis prônaient la fertilité la plus grande possible. Chaque femme correspondant aux critères de la pureté raciale nazie en âge de procréer était vue comme une mère potentielle et Himmler avait déterminé que quatre enfants était le minimum au sein d'une famille SS. Il cherchait donc à favoriser les mariages précoces, tout en interdisant à ses soldats une union qui ne serait pas susceptible de donner d'enfants. Le mariage avec une femme plus âgée n'avait de ce fait aucune chance d'être autorisé par le *Reichsführer SS* – sauf si le couple avait déjà eu des enfants ou si la femme était enceinte. L'obsession pour la natalité conduisit même à une tolérance pour les relations hors mariage et à une acceptation des naissances illégitimes. À partir de 1940, Himmler lui-même avait entretenu une liaison avec sa secrétaire, probablement parce que sa femme Margarete, de sept ans son aînée, n'était plus en mesure d'engendrer. De cette liaison adultère sont nés deux enfants.

Parallèlement à cette problématique de l'hérédité allemande, la SS développa un souci aigu d'exemplarité. Les soldats SS qui avaient le sentiment de constituer un corps d'élite se voyaient inculquer le désir de donner l'exemple à la nation. De certains de ses discours, il ressort qu'Himmler souhaitait montrer personnellement l'exemple à ses officiers. Lorsqu'il exhortait en 1938 ses généraux à se ménager, il leur précisait qu'il comptait lui aussi se faire examiner par un médecin pour contrôler son état de santé : « Je veux donner l'exemple, et, annonçait-il, faire une chose que je vais exiger de chacun d'entre vous » (43). Comme il requérait de ses soldats une grande adresse au tir, on le voyait se rendre en personne au stand de tir pour s'y exercer. Mais la SS dans son ensemble se devait aussi d'être exemplaire. Himmler considérait ses soldats comme les membres d'une nouvelle chevalerie et l'impératif d'exemplarité était leur ligne conduite. Il était, par exemple, inconcevable que des soldats SS puissent être homosexuels. De même, Himmler se félicitait qu'en contribuant à la survie du sang nordique, l'or-

ganisation des mariages SS ait donné le bon exemple. Ce dernier exemple atteste de sa fierté d'avoir montré la marche à suivre dans un domaine lié à l'hérédité. Il en ressort une connexion explicite entre les deux obsessions national-socialistes que nous venons d'évoquer. L'hypothèse peut alors être avancée selon laquelle un cliché comme celui représentant Himmler avec sa fille avait pour objectif d'illustrer les préceptes qu'il prônait en matière de vie familiale. Souhaitant créer une norme, il lui fallait incarner le modèle de ce qu'il préconisait.

Conclusion : une image de l'amour père–fille

L'histoire de l'art occidental a réservé une place de choix aux représentations de l'amour filial mère–fils. Celui-ci s'incarne exemplairement dans l'amour biblique de Marie pour Jésus dont les représentations picturales sont innombrables. Sauf lorsqu'ils permettaient d'illustrer des scènes polémiques comme les rapports incestueux de Loth et ses filles (récit tiré de la Bible représenté notamment par Véronèse, Vouet, Le Guerchin, Courbet, Cézanne, Chagall ou Otto Dix) ou ambigus de Cimon et sa fille nourricière (dont il existe des versions par Rubens, Vouet et Greuze, entre autres) les rapports pères–filles ont, à l'inverse, peu eu accès à la représentation. Entre le XVIIIe et le XIXe siècle, quelques rares peintres (Antoine-François Callet et François Gérard, puis Courbet, Berthe Morizot ou Gauguin) ont parfois accompagné l'évolution contemporaine du rapport à la paternité – et singulièrement l'attention croissante portée à l'affection paternelle – en offrant des représentations de l'amour filial père–fille. Reste que cet amour filial est relativement absent de l'histoire de la peinture. Vierge à l'enfant inversée, *Daddy #3* de Giulia Andreani, qui évoque la mise en scène publique de leur vie privée par les représentants politiques, apparaît donc comme une rupture avec la tradition picturale. S'y dévoile un intérêt pour la figure de l'artiste femme, et, à partir d'un regard porté à deux sulfureux destins individuels, cette œuvre offre un commentaire sur l'indépendance créative des jeunes artistes et sur la problématique de la filiation.

Bibliographie

Bar-On, Dan, 1991 : *L'Héritage infernal. Des filles et des fils de nazis racontent*. Trad. François Simon-Duneau. Paris : Eshel.

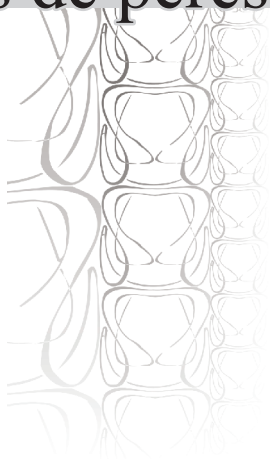
Chapoutot, Johann, 2014 : *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*. Paris : Gallimard.

Himmler, Heinrich, 1978 : *Discours secrets*. Trad. Marie-Martine Husson. Paris : Gallimard.
Hitler, Adolf, 1979 : *Mon combat*. Trad. Jean Gaudefroy-Demombynes et Augustin Calmettes. Paris : Nouvelles Éditions Latines.
Lebert, Norbert et Lebert, Stephen, 2002 : *Car tu portes mon nom. Enfants de dirigeants nazis, ils témoignent*. Trad. Anne Weber. Paris : Le Grand Livre du mois.
Molesworth, Helen, 2011 : « Luc Tuymans : Peindre la banalité du mal ». In : Grynsztejn, Madelaine et Molesworth, Helen (dir.) : *Luc Tuymans*. Bruxelles : Ludion, 15–29.
Pine, Lisa, 1997 : *Nazi Family Policy, 1933–1945*. Oxford : Berg.
Sichrovsky, Peter, 1987 : *Naître coupable, naître victime*. Trad. Klaus Schuffels et Alain Brossat. Paris : Maren Sell & Cie.

Note bio-bibliographique

Pierre Vialle est directeur adjoint du centre d'art et de recherche Bétonsalon et de la Villa Vassilieff à Paris. Il est également enseignant au sein de l'UFR Arts plastiques et Sciences de l'Art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Dernier texte publié : « L'effacement des lynchages californiens. La mémoire et l'instrumentalisation des images », *Les Cahiers de Framespa* 2017, vol. 25; *Mémoire et oubli : l'histoire et l'art à l'épreuve du souvenir.*
pierre.vialle@univ-paris1.fr

Retours du père, histoires de pères



Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Renata Jakubczuk
Université Marie Curie-Skłodowska
Lublin

Une Révolution tranquille : l'évolution de l'image du père dans la dramaturgie québécoise

Abstract: In spite of the implications of its name, the Quiet Revolution in Quebec seems to be rather tempestuous at the family level. The conflict between generations, set in a historic context, puts into question the functioning of the entire society, especially the dominant role of the father. The objective of this article, therefore, is to analyze the position of the father in the social context. Thus, I discuss various types of fathers: a farmer father, the patriarch who leaves the household chores to the wife; a worker father, subservient to both his wife at home and to his boss at the factory; a bourgeois father who works for himself; and finally, an immigrant father who seeks his place within the new society.

Key words: Quiet Revolution, father, society

Relativement jeune car datant de 1948[1], l'année de la présentation de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, la dramaturgie québécoise est davantage centrée sur

[1] Dans le livre *Théâtre québécois I*, Jean-Cléo Godin avance que *Tit-Coq* représente « la naissance éclatante du théâtre québécois » (50) mais dans un autre livre consacré à la dramaturgie québécoise, il propose deux dates : la première liée à la représentation de *Tit-Coq* en 1948 et la seconde qui correspondrait à la création des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay en 1968 (Godin 1999 : 7). Pour Michel Bélair « 1965 semble être en fait une année-clé ; elle vit la création des *Beaux dimanches* et la rédaction des *Belles-sœurs* (Bélair 1973 : 37). Janusz Przychodzen, quant à lui, propose « le moment zéro de la naissance officielle du 'théâtre québécois' […] autour de 1968 […]. Cette date symbolique a d'autant plus d'importance que presque au même moment, il arrive dans le champ institutionnel et artistique théâtral au Québec une série d'événements qui 'perturbent' toute la pratique dramatique » (Przychodzen 2001 : 203). Le succès incontestable de la pièce de Gratien Gélinas, avec plus de 200 représentations la première année et plusieurs reprises (plus de 500 en trois ans), nous conduit à proposer l'an 1948 pour le début du théâtre québécois.

les personnages féminins (fille, femme, mère, marâtre), la figure du père étant généralement mise en arrière-plan. Les relations familiales qu'elle tisse sont souvent brouillées ou incomplètes ; les jeunes protagonistes orphelins quêtent leur identité à l'instar de toute la société québécoise, abandonnée jadis par la mère-patrie française et dominée de plus en plus par une majorité anglophone. Instaurée après la déportation des Acadiens au milieu du XVIIIe siècle, la fameuse revanche des berceaux, réduisant le rôle de la femme à une poule-pondeuse, totalement (officiellement ?) soumise à son mari, chef de famille et maître de sa tribu, reste pour longtemps une image de référence pour la famille québécoise. Renforcé par le pouvoir de l'église catholique[2] – religion dominante chez les Canadiens français, ce modèle de ménage persiste encore à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. Les femmes restent au foyer avec les enfants et les hommes travaillent chez un patron anglophone en gagnant un salaire modique qui ne laisse pas espérer une vie meilleure ni un avenir plus propice. Cette situation sociale ne diffère pas considérablement des autres pays occidentaux où l'ordre patriarcal reste encore en vigueur à cette époque-là. Or, la montée du mouvement féministe et la redistribution des rôles sociaux aboutit à une remise en question de l'identité masculine et, ce qui s'ensuit naturellement, celle du père.

Au Québec, la situation change manifestement durant les années soixante du XXe siècle, période de la Révolution tranquille liée principalement au comportement religieux des francophones au Canada, mais aussi importante aux niveaux politique et social. Puis, l'arrivée au pouvoir du parti indépendantiste, voire séparatiste, renforce les tendances radicales parmi les Canadiens français qui revendiquent plus ouvertement leur identité québécoise[3]. Le terrain politique propice aux changements favorise l'apparition d'une littérature nationale québécoise dont le théâtre commence à occuper une place de premier plan. Les critiques soulignent surtout l'importance des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay qui a eu « l'effet d'une bombe » et « représentait à elle seule une sorte de révolution ; pour la première fois, quelqu'un parlait au théâtre de la même façon que partout ailleurs au Québéc » et « mettait en scène des personnages que le théâtre officiel s'efforçait de ne pas trop montrer […] » (Bélair 1973 : 56).

En effet, la mise en scène d'un milieu (québécois) implique, dans toute sa variété, la présentation de la famille ; cette « cellule vivante », souvent déformée, dont parle Marie-Louise : « Cellule mon cul… […] quand on se marie, c'est pour

[2] Josée St-Denis et Nérée St-Amand, dans une étude intitulée « Les pères dans l'histoire » retracent l'évolution de l'image historique du père au Québec. Elles soulignent que toute la législation, avec l'appui du pouvoir de l'Église, favorisait le travail professionnel de l'homme en laissant les tâches menagères à la femme (2010 : 39).

[3] L'organisation d'un premier référendum en 1980 couronne la période des changements « tranquilles » mais son échec (60% contre 40%) freine le mouvement pour une quinzaine d'années. Un deuxième référendum, en 1995, terminé par un échec également (50,58% d'opposants) montre le déchirement des Québécois qui, actuellement, ne souhaiteraient plus de vote à ce sujet.

être tout seul ensemble. Toé, t'es tu-seule, ton mari à côté de toé est tu-seul, pis tes enfants sont tu-seuls de leur bord… […] Une gang de tu-seuls ensemble, c'est ça qu'on est ! » (Tremblay 1971 : 90). De toute évidence, une telle image est caricaturale et exagérée mais le théâtre n'est-il pas la scène du drame, du conflit des protagonistes qui dépasse les cadres d'une réalité quotidienne ? où « l'action dramatique […] est un moment de crise, soustrait à l'érosion du temps […]. Ce qui, dans la vie courante, serait considéré comme situation d'exception devient situation nécessaire, sinon norme pour les personnages dramatiques » (Lazaridès 2000 : 32). Si les personnages féminins dans la dramaturgie québécoise occupent une place majeure – les œuvres de Michel Tremblay en sont le meilleur exemple –, les protagonistes masculins, et nottamment les figures du père, apparaissant souvent comme faibles, silencieuses, dominées par leur entourage (femmes ou patrons) ou, même, comme « 'des versions du père', des avatars du père ou des pères avortés » (David, Lavoie 2003 : 123). Notre démonstration s'attardera sur les images du père dans le contexte social. L'étude sera divisée en quatre parties qui présenteront chacune une facette différente de la figure du père dans la dramaturgie québécoise. En premier lieu, on se penchera sur l'exemple du *père agriculteur*, un père patriarcal qui cède les tâches domestiques à la femme. Le deuxième type étudié sera *le père ouvrier*, un homme doublement soumis, à la maison par une femme et à l'usine par un patron. Troisièmement, il sera question d'*un père bourgeois*, celui qui travaille pour son propre compte. On présentera ici deux types de comportement différents. Enfin, on se penchera sur la figure du *père immigré*, docile au travail mais maître chez lui, père exigeant qui rêve d'un meilleur avenir pour ses enfants.

La démonstration des diverses figures du père présentes dans la dramaturgie québécoise sera réalisée par le biais de pièces écrites, dans la plupart des cas, pendant la période de la Révolution tranquille, mais aussi vers la fin du XXe siècle, jusqu'à une production récente, datant de 2013. Mise à part la dernière pièce, réalisée par une femme, tout le corpus sera constitué de contributions d'hommes, donc une vision masculine, souvent très sévère, de la condition paternelle au Québec. L'étude réservera aussi une place au *père absent* et au *père collectif*, notions qui acquièrent une importance capitale dans la société contemporaine.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de justifier aussi le choix des textes soumis à l'examen suivant les critères bien déterminés : *primo*, la présence dominante / l'importance de la figure paternelle ; *secundo*, la représentativité de ces pièces pour la période de leur création et *tertio*, la popularité de leurs représentations scéniques auprès du public québécois[4]. Néanmoins, notre propos

[4] À titre d'exemple : selon le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (t. 2, Montréal, Fides, 1980, p. 99), *Aurore, l'enfant martyre* est la pièce la plus populaire au Québec (plus de 6 000 représentations jouées depuis la première jusqu'à la fin des années quarante). Quant

n'est pas d'esquisser un tableau, même sommaire, de la présence de la figure paternelle dans la dramaturgie québécoise, un tel objectif demanderait l'étude d'un corpus beaucoup plus important, mais de retracer les grandes étapes de l'évolution de l'image du père dans les textes dramatiques représentatifs pour chaque décennie de la seconde moitié du XXe siècle – une opération qui comporte nécessairement une part d'arbitraire – en écartant d'emblée toute tentative d'analyse approfondie d'une œuvre quelconque.

Dans ces analyses, on tentera aussi de voir en quoi consiste – s'il y en a une – l'originalité des figures paternelles présentes ou évoquées dans les œuvres dramatiques choisies. Quelles sont les transformations de l'image du père effectuées au fil du temps ? Peut-on parler de la spécificité de la figure du père québécois ?

Il est vraiment symptomatique que la première pièce québécoise mette en scène un protagoniste bâtard et orphelin : « Le petit bâtard, tout seul dans la vie, ni vu ni connu » (Gélinas 1994 : 95) ; un jeune soldat en quête d'identité et d'amour familial. Né à la crèche et élevé à l'hospice, adolescent révolté, Tit-Coq n'a jamais connu une vie de famille et, comme tout enfant abandonné, il se pose des questions et cherche à être accepté, compris, aimé[5]. Le père biologique absent est substitué dans la pièce par un père collectif, représenté par un prêtre. Ce père, appelé de façon éponyme, Le Padre, veille sur le jeune homme et lui sert d'appui et de confident ; Tit-Coq peut enfin confier ses problèmes à quelqu'un ou, tout simplement, lui parler sincèrement. D'ailleurs, il « se déboutonne » et « se débourre le cœur » (48) en présence du Padre. Ce dernier assiste le protagoniste tout au long de la représentation en apparaissant pendant les moments décisifs. Laurent Mailhot, dans la présentation critique de l'édition de *Tit-Coq* souligne l'importance de la figure du père : « Tit-Coq, étant donné sa naissance, valorise 'l'amour paternel aux dépens de l'amour conjugal' » (196)[6]. Effectivement, une certaine complicité se noue facilement aussi entre le protagoniste et le père de son collègue soldat qui accueille Tit-Coq à bras ouverts : « Dommage d'être pauvre. Si j'étais riche, je te payerais ton salaire et je te garderais avec moi icitte » (42). Profitant de son rôle social dans une famille patriarcal : « Bon ! À c'tte heure, la mère, arrête d'engraisser et sers-nous à souper, parce que moi, j'ai le ventre creux » (39), ce père de nombreux enfants et « senior de famille » semble être pourtant soumis à sa femme : « C'est le temps des Fêtes : on n'a plus

---

à *Tit-Coq*, la pièce remporte un succès incontestable (200 représentations la première année et plus de 500 en trois ans qui suivent). *Un simple soldat* ou *Florence* de Marcel Dubé sont repris regulièrement sur les scènes des théâtres québécois.

[5] S'il est vrai que cette caractéristique concerne tout être humain, il est naturel aussi que les personnes sans attaches familiales en ont plus besoin que les autres.

[6] Au moment de la séparation définitive de Tit-Coq et Marie-Ange, Le Padre explique à cette dernière que Tit-Coq ne l'a pas épousée avant le départ pour ne pas priver son enfant de « une heure d'une tendresse que son père à lui ne lui avait jamais donnée. Et cette passion-là était plus forte à elle seule que celle qu'il avait de te posséder » (190).

besoin de se cacher pour prendre un coup ! » (39) mais, en même temps, fait figure d'un être responsable de tous les siens car il défend les intérêts de toute la famille au moment de crise. C'est sa décision de ne plus laisser entrer Tit-Coq chez les Desilets qui provoque la rupture finale et la séparation définitive des anciens fiancés. Après s'être imaginé membre de cette famille nombreuse, typique à cette époque-là au Québec, le jeune homme se sent de nouveau abandonné, trahi peut-être, et part à la recherche d'une nouvelle famille, d'un autre père, d'une autre identité.

Père agriculteur

Tel n'est pas le cas pour *Marcheur* (1968)[7] d'Yves Thériault et *Aurore, l'enfant martyre* (1982)[8] de Léon Petitjean et Henri Rollin[9] dans lesquels le comportement des pères aboutit à une tragédie familiale, même si les deux cas de figure sont de nature complètement différente. Malgré les déclarations de la Mère : « Comme tu voudras, c'est toi qui es le maître » (Petitjean, Rollin 1982 : 156), Télesphore se laisse entièrement manipuler par sa femme, marâtre de sa fille Aurore. Suivant le système social en place – à savoir le régime patriarcal – qui précise d'emblée les rôles déterminés à ses membres, le père, en pleine confiance, cède à son épouse toutes les tâches domestiques et la garde des enfants. Il témoigne une certaine tendresse à sa fille en l'embrassant avant de quitter le foyer pour toute la journée. Aussi il se montre attentif à son apparence en remarquant sa maladie et sa tristesse voire souffrance : « On dirait qu'elle est sans connaissance… Aurore… » (184). Néanmoins, il demeure sous l'emprise de sa femme : « Tu n'as pas toujours été aussi indépendant » lui dit-elle au moment du procès, quand il réalise enfin comment il s'est laissé manœuvrer : « Oui, parce que c'est toi qui me la faisais battre, en me contant des menteries » (235). Hélas, il ne réagit que trop tard mais, contrairement à la marâtre, il assume sa responsabilité : « […] je me dis que moi, son père, j'ai été complice » (239). Complice de la maltraitance de sa propre fille, complice de sa souffrance et, enfin, complice de sa mort. Un siècle plus tard, les paroles du Juge, prononcées à la fin du procès : « que tous ceux, hommes ou femmes, […] n'oublient pas, s'ils se remarient,

[7] La première eut lieu sur la scène du Gesù, à Montréal, le 21 mars 1950, puis à la radio, en 1953, et à la télévision de Radio-Canada, en 1956.

[8] La pièce fut créée pour la première fois au Théâtre Alcazar de Montréal, le 17 janvier 1921.

[9] L'histoire d'Aurore fait penser à celle de la Cendrillon quand au comportement de la marâtre envers la jeune fille mais, dans le conte, la protagoniste finit par épouser un prince tandis que dans la pièce, basée sur les événements historiques qui se sont déroulés au Québec, l'enfant meurt suite à la maltraitance de la belle-mère.

de veiller au bonheur des enfants nés de leur première union » (255), sonnent juste et sont d'une actualité surprenante.

Alonzo Le Blanc voit dans cette pièce la métaphore de la condition de tout le peuple québécois : « On a pu voir dans l'enfant Aurore un symbole de l'aliénation de la collectivité québécoise, privée très tôt de sa propre mère (la France), et maltraitée par sa belle-mère (l'Angleterre), sous l'œil complice du père, détenteur de l'autorité, avec l'impuissance des pouvoirs politiques et religieux » (111).

Une autre image du père agriculteur est dressée par Yves Thériault dans *Le Marcheur*, « un drame familial et paysan ». Cette pièce, construite de façon classique, met en scène un père autoritaire, tyrannique, dur, implacable, ambitieux et orgueilleux ; sorte de monstre pour toute la famille, qui n'a jamais rien pardonné à ses enfants, qui les a fait travailler et souffrir jusqu'au point de les chasser de la maison paternelle. Et même à l'article de la mort, il s'obstine à ne voir personne, ni sa femme, ni ses enfants. Il refuse tout contact pour ne pas montrer sa faiblesse à quiconque. D'ailleurs, il est absent de la scène ; le spectateur assiste à son agonie de façon virtuelle en entendant seulement ses pas qui deviennent « la respiration, le rythme […] la musique lancinante, la lourde mélopée, le destin de la pièce. […] réguliers, martelés, obsédants, puis tout à coup traînants, nerveux, hésitants, étouffés, lointains, ce sont les battements mêmes de la vie du père, de sa lutte, de son agonie […] » (Godin, Mailhot 1988 : 115–116). Tout au début de la pièce, la Mère fait un rapprochement entre cette marche et l'attitude du père dans la vie : « Il marche, et c'est comme ça qu'il a vécu. Toute sa vie à marcher. Il meurt en faisant des pas. Seulement, cette fois, ces pas ne mènent nulle part… » (Thériault 1968 : 45).

En effet, lâche comme il a toujours été, par cette marche maniaque et diabolique, Victor essaie de repousser la mort, de la contester, de ne pas l'affronter directement, et de la sorte de ne pas montrer sa faiblesse. La peur qu'il ressent face à la mort peut suggérer que sa volonté de tout dominer, contrôler voire assujettir ses proches n'est rien d'autre qu'un masque que ce père de quatre enfants revêt au quotidien. Ces considérations nous amènent à formuler la question de savoir d'où vient ce comportement abusif, fait d'obstination, de mépris et de haïne. La réponse est suggérée par la Mère qui explique à son fils aîné que le père : « […] voulait le bel orgueil d'être nommé bon homme et fier paysan. Il voulait chapeaux bas de tous, à cause qu'il remplissait bien ses devoirs envers la terre » (52). Issu d'une famille pauvre, il a manqué de tout dans son enfance, mais cet homme robuste, dans la vie adulte, voulait tout posséder : les biens matériels en même temps que les corps et les âmes de ses proches. Il n'a jamais montré aucun signe de tendresse ni à sa femme ni à ses enfants ; il n'a jamais ri, il ne s'est jamais fait un plaisir et il n'a jamais permis aucun plaisir à ses enfants. Bref, un monstre, tyran plutôt qu'un chef de famille patriarcal qui ne perçoit ses enfants que par le prisme de leurs aptitudes à travailler la terre. Rejetant totalement la vie paysanne, en tout cas celle qu'ils ont connue chez leur père, les enfants de

Victor vont partir en ville pour y chercher un meilleur avenir. À leur tour, les fils deviendront pères que la génération suivante jugera très sévèrement aussi.

Père ouvrier

La figure d'un père agriculteur s'avère donc nuancée, voire critique, et il en est de même pour celle d'un père ouvrier, habitant d'une ville. Quand on analyse les pièces, on trouve son portrait peu élogieux : c'est un homme travailleur, rigide et distant, mais aussi silencieux, déchu, dominé par une femme ou un patron. Il est toujours maître à la maison – en tout cas en apparence – seul pourvoyeur de toute la famille, celui qui travaille à l'extérieur laissant sa femme dans la cage intérieure de la maison. Officiellement un maître mais officieusement un petit homme qui a peur ; peur de prendre une décision (*Florence* de Marcel Dubé), peur de faire face à ses devoirs de père (*Un simple soldat* de Marcel Dubé), peur de la vie (*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay), peur d'un anglophone tout puissant. Léopold, protagoniste de la dernière pièce mentionnée, en voyant sa vie à travers le prisme de son travail, constate avec amertume : « Ça fait vingt-sept ans que j'travaille pour c't'écœurant-là… Pis j'ai rien que quarante-cinq ans… C'est quasiment drôle quand tu penses que t'as commencé à travailler pour un gars que t'haïs à l'âge de dix-huit ans pis que t'es t'encore là, à le sarvir… » (Tremblay 1971 : 63). Il subit un échec aussi à la maison car il semble qu'il n'existe aucune attache sentimentale, aucun rapport affectif entre lui et sa famille : sa femme l'accuse de tous ses malheurs (il l'a violée trois fois en quinze ans et elle en a eu trois enfants), il ne l'a jamais aidée avec les enfants, il ne sait pas parler avec ses filles. Un autre échec attend Léopold à la taverne où il passe ses après-midi : il boit en pleine solitude sans que personne ne lui adresse jamais la parole. Enfin, poussé à l'extrême, ce « jeune vieillard », victime d'une société et d'un monde injuste, aboutit au suicide et au meurtre de sa femme et de son fils cadet.

Le père de Florence, de la pièce éponyme, à qui on a appris à avoir peur de tout, sous l'influence de sa fille, commence à respirer : « […] c'est un sentiment que je ne connaissais pas avant : savoir tout à coup qu'on n'a plus peur ! […] C'est comme une délivrance. Comme si, pour la première fois, je cessais d'étouffer » (Dubé 1970 : 115), sentiment que Léopold n'a jamais eu le courage de connaître[10]. La même peur et une même soumission caractérisent le père de Joseph La-

[10] Il faut noter toutefois que c'est uniquement grâce à Florence et sa révolte que Gaston acquièrt une certaine lucidité, lève la tête et décide de revendiquer ses droits auprès des patrons anglophones. Quant à Léopold, il s'est peut-être senti libre pendant son excursion suicidaire en auto.

tour qui s'est toujours plié devant la fatalité de sa condition, devant sa femme, la grosse Bertha qui règne à la maison et devant son employeur anglophone. À l'instar de Florence, Joseph se révolte contre la vie médiocre du « père, avec son grand visage de chien battu… » (Dubé 1958 : 289), contre la domination d'une « maudite compagnie d'Anglais », « les maudits cochons » (231), contre la grosse et fausse Bertha qu'Édouard n'a jamais aimé : « Tu l'a mariée parce que t'étais pas capable de rester tout seul, parce que t'étais lâche… » (294) repproche-t-il à son père. Joseph aurait besoin d'un père avec lequel il pourrait s'identifier, dont il pourrait être fier et qu'il pourrait avoir pour lui tout seul.

Père bourgeois

Si les pièces qui peignent le milieu populaire d'une ville québécoise se terminent souvent par la mort du protagoniste (y compris le père), « la tragédie, chez les bourgeois, c'est une mort quotidienne, et qui dure » (Godin 2003 : 82). En effet, le père bourgeois, tel que l'on trouve chez Dubé ou Tremblay, représentant d'un autre échantillon de la société québécoise, réussit au niveau professionnel, mais noie ses problèmes dans l'alcool[11]. De même que son homologue paysan ou ouvrier, il est craintif et lâche, mais la nature de sa peur diffère considérablement. Dans *Les beaux dimanches* de Dubé, Victor n'a jamais voulu faire face, par lâcheté[12], à ses responsabilités de père, tandis que les attentes des enfants face aux parents, et surtout, face à leurs pères, changent de façon fondamental. Joseph demandait que son père lève la tête, Florence revendiquait la justice, Carmen – la liberté ; Dominique, étudiante, « intellectuelle » et « séparatiste », étrangère à lui depuis longtemps, méprise et juge son père. Quant à Victor, il souffre d'avoir perdu l'amour de sa fille même s'il est conscient de n'avoir jamais été un père tendre ni attentif. Il s'est contenté d'avoir assuré à sa famille tout le confort nécessaire mais il a laissé un vide, difficile à combler et à supporter. D'ailleurs, tous les personnages mis en scène dans cette pièce gaspillent leur vie et leur

[11] S'il est vrai que Léopold abuse de l'alcool en passant son temps à la taverne et en privant ainsi ses proches des ressources nécessaires, il est à remarquer aussi qu'il y cherche une conversation, quelqu'un à qui il pourrait adresser la parole et se sentir moins solitaire, tandis que le père bourgeois, même s'il est solitaire aussi, se soûle à cause de sa lucidité, parce qu'il comprend toute l'hypocrisie qui règne au sein de la société et dont il fait partie intégralement ; il se soûle pour « ne pas faire face à la vie ».

[12] Une des premières répliques d'Hélène, la femme de Victor, le présente ainsi : « T'est pas capable de rester tout seul, t'as peur de quelque chose, ou t'as peur de quelqu'un, de toi ou de moi ; t'as peur d'être jugé par ta fille, t'as peur de t'avouer ou de m'avouer que tu m'aimes plus » (Dubé 1970 : 30).

fortune et se laissent emparer par l'ennui, la lassitude et la décadence morale. Le souci des apparences prime sur toute tentative de vérité et de sincérité, tant recherchées par la jeune génération.

On retrouve dans *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay, chez lequel, on le sait, l'hostilité familiale revêt des formes diverses, une autre sorte de pathologie, l'inceste. Claude, le fils, à travers une pièce de théâtre qu'il écrit au sujet de sa famille[13], exerce une sorte de condamnation de son père, commis voyageur. Le pouvoir de l'enfant-juge atteint ici son comble car le fils-dramaturge peut manier les paroles à sa guise. Cela étant, les signes de tendresse innocents envers la fille deviennent, dans sa forme dramatique, un inceste manqué ; la visite amicale du père dans la boîte de nuit où danse sa fille prend la forme d'une escapade d'un ivrogne accompagné de ses copains voyous pour assister à la danse érotique de sa fille nue ; les longues absences causées par le travail ne seraient rien d'autre que des visites prolongées chez sa maîtresse et son enfant illégitime ; le père exigeant à la maison se transforme en oppresseur qui bat sa femme et ses enfants. Appuyée sur la tradition, cette figure du chef de famille qui se montre aveugle et sourd à l'égard de ses proches, ne tient pas compte de leurs sentiments. Encore une fois, les relations père–enfant se voient complètement brouillées. De plus, l'indignation, autre forme de révolte, semble être caractéristique pour le milieu bourgeois où on remarque aussi certains indices du mouvement féministe et séparatiste, spécifiques pour le Québec.

Père immigré

Les changements sociaux dans les années quatre-vingts demandent une réorganisation au sein de la famille visant une répartition des rôles plus égalitaire et la modification fondamentale des attitudes et des habitudes des pères. Il semble que la famille québécoise manifeste une évolution importante : père et enfant commencent à communiquer, deviennent plus proches, passent leur temps ensemble. Mais cette période correspond aussi à une nouvelle vague d'immigration. Même si l'origine des nouveaux arrivants évolue au fil du temps, il convient de rappeler que le Québec a toujours été une société d'immigration, tout comme les États-Unis et la totalité du territoire canadien.

Une illustration intéressante de l'évolution de l'image du père immigré est présentée dans *La Trilogie* d'un immigré italien, Marco Micone, où « l'aveu de

[13] Cette pièce est mise en scène pendant la représentation par la technique du théâtre dans le théâtre. Les personnages des parents et celui de la sœur sont doublés sur la scène, seul le fils-dramaturge n'intervient pas dans son œuvre.

la détresse d'un enfant qui, un matin, a vu son père quitter son village d'Italie pour Montréal et qui, six ans plus tard, vient avec sa mère rejoindre un homme qu'il ne reconnaît pas et à qui il devra 'réapprendre à aimer'» (Micone 1996 : 8) devient la voix de toute une génération des « pères déracinés » et des « fils abandonnés ». L'absence du père dans la jeune enfance du fils a un grave impact psychologique : ils ne pourront plus jamais s'entendre sur des questions qui sont cruciales pour chacun d'eux : « On n'a jamais été d'accord sur rien » (175) constate Luigi, le fils. Le père rêve d'une compagnie qui porterait le nom de la famille « Spada et père, constructeurs! » (175), le fils, n'étant pas intéressé à amasser des biens, décide de travailler pour une association d'immigrants dans l'espérance de se sentir enfin chez lui, car « Moi, je ne me sens chez moi nulle part […] Mon chez moi est dans ma tête : c'est les idées que je défends depuis vingt ans » (190) lance-t-il à son père, qui, de sa part, attend une reconnaissance pour tant de sacrifices à l'exil. Le fils vient chercher auprès de son père l'acceptation : « Pourquoi tu m'acceptes pas comme je suis ? » (189), l'amour paternel « Pourquoi tu t'assois jamais avec moi pour me parler ? J'aurais tellement de choses à te dire… » (174) mais c'est le vide auquel il se heurte car son père, comme dans tous les cas précédents, n'est pas capable de faire face à ses responsabilités : « Pourquoi tu me fuis ? Je suis ton fils » (220). Mais ce fils devient père à son tour et, tout comme son père et son grand-père, l'enfant semble être déraciné et déchiré entre un père italien et une mère québécoise, qui, tous les deux, s'intéressent plus à leur « cause » qu'à leur fils[14].

Le père immigré dans *Littoral* de Wajdi Mouawad nous servira de transition pour passer à une autre catégorie, celle du père absent, constituant de cette façon une sorte de boucle avec la première pièce québécoise et le retour symbolique à l'origine, tout comme Wilfrid, le fils. La pièce présente l'histoire d'un jeune homme qui, à la mort de son père inconnu et émigré jadis du pays natal, décide de revenir sur la terre de ses ancêtres et y enterrer la dépouille de son père. Mais, dans un pays ravagé par la guerre, il n'y a plus de place libre, surtout pour un étranger qu'est devenu le Père au fil des années. D'autres jeunes rejoignent Wilfrid dans sa quête qui, petit à petit, devient une recherche commune d'une identité collective. De ce fait, la figure du Père peut être considerée comme l'image du père collectif, mi-réel mi-imaginaire, mais toujours indispensable.

Reste le dernier exemple choisi à considérer suivant l'optique adoptée dans cet article : le père plus « moderne », qui « pleurait de joie » (Huot 2013 : 16) à la naissance de sa fille, enfin tendre et attentif, auquel l'enfant est très attaché ; le père qui meurt pourtant, de façon brusque et tragique, en laissant un vide dans la vie de sa fille. Toute la pièce de Marie-Eve Huot, intitulée *Nœuds papillon,*

[14] Il serait injuste, néanmoins, de ne pas mentionner que c'est le père qui s'occupe de son fils au quotidien car la mère les a laissés et est partie travailler à Québec. Aussi, c'est lui assure les tâches ménagères, jadis réservées uniquement aux femmes.

est construite autour du père absent ; sa mort, soulignée par la force de l'image-souvenir, influence considérablement la vie psychique de l'enfant qui refuse de parler et se tisse un cocon de silence pour vivre son deuil en solitude. La pièce devient une sorte d'hommage à la figure du père qui a su transmettre à sa fille la passion pour l'aviation, mais qui est aussi un point d'attache nécessaire pour la vie de ceux qui restent. En souvenir de son parent, Amélie se trouve une autre passion : les papillons qui, en s'envolant vers le ciel, l'approchent de son père disparu. Après avoir identifié cette passion, la fille recommence à parler et, de cette manière, revient à la société.

Conclusion

Ce bref parcours de quelques pièces issues de la dramaturgie québécoise nous a permis d'en recenser l'image des personnages du père, situés dans un contexte socio-politique précis.

« Les pères ont été des fils, et les fils seront des pères : telle est la chaîne généalogique que la dramaturgie québécoise semble inlassablement parcourir à la manière d'une fatalité », constate Alexandre Lazaridès (2000 : 34). *La Trilogia* de Marco Micone en est le meilleur exemple.

L'étude diachronique a révélé des liens étroits entre la situation historique au Québec et la diégèse des œuvres analysées. En commençant par la première pièce où « pris entre l'idéal de l'homme austère et docile et la voie de la démission, à la fois apaisante et culpabilisante, *Tit-Coq* ressemble bien au Canadien français prisonnier de ses impératifs sociaux et moraux, prisonnier même de ses évasions » (Godin, Mailhot 1988 : 60) ; en passant par les productions de Marcel Dubé qui, à travers le personnage du père montre « l'image d'un peuple, de ses passions et de ses souffrances » (105) ; jusqu'à Marco Micone contant ses propres expériences d'un père et d'un fils immigré, tout comme Wajdi Mouawad qui, dans ses pièces, fait face à une condition difficile des nouveaux arrivés au Québec à la fin du XXe siècle.

Quant à l'étude synchronique, elle a montré que la figure du père est au centre d'une constellation d'échecs, comme si une sorte de fatalité pesait sur lui. Que ce soit le milieu rural avec un père assujetti ou assujettissant, le milieu urbain avec un père dominé ou non par une mère ou une marâtre de ses enfants, le silence voire la soumission chez les pères induit la révolte chez les enfants. Néanmoins, cette évolution familiale demeure « tranquille » à l'instar des changements politiques et sociaux au Québec durant la seconde moitié du siècle précédent.

Bibliographie

Livres

Belair, Michel, 1973 : *Le nouveau théâtre québécois*. Ottawa : Éditions Leméac.

David, Gilbert et Lavoie, Pierre (éd.), 2003 : *Le monde de Michel Tremblay*. T. 1 : *Théâtre*. Québec : Éditions Lansman.

Dubé, Marcel, 1958 : *Un simple soldat*. Ottawa : Institut Littéraire du Québec Ltée.

Dubé, Marcel, 1968 : *Les beaux dimanches*. Ottawa : Éditions Leméac.

Dubé, Marcel, 1970 : *Florence*. Ottawa : Éditions Leméac.

Gelinas, Gratien, 1994 : *Tit-Coq*. Ottawa : Éditions Typo (Édition originale : Beauchemin 1950).

Godin, Jean-Cléo et Lafon, Dominique, 1999 : *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Ottawa : Éditions Leméac.

Godin, Jean-Cléo et Mailhot, Laurent, 1988 : *Théâtre québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains*. Québec : Bibliothèque québécoise.

Huot, Marie-Eve, 2013 : *Nœuds papillon*. Manage : Lansman Éditeur.

Lemire, Maurice (éd.), 1980 : *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. T. 2. Montréal : Fides.

Micone, Marco, 1996 : *Trilogia : Gens du silence, Addolorata, Déjà l'agonie*. Montréal : VLB Éditeur et Marco Micone.

Mouawad, Wajdi, 1999 : *Littoral*. Ottawa : Éditions Leméac / Actes Sud-Papiers.

Petitjean, Léon et Rollin, Henri, 1982 : *Aurore, l'enfant martyre*. Histoire et présentation de la pièce par Alonzo Le Blanc (p. 1–142). Montréal : VLB Éditeur.

Przychodzen, Janusz, 2001 : *Vie et mort du théâtre au Québéc. Introduction à une théâtritude*. Paris : Harmattan.

Theriault, Yves, 1968 : *Le Marcheur*. Ottawa : Éditions Leméac.

Tremblay, Michel, 1971 : *À Toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Ottawa : Éditions Leméac.

Tremblay, Michel, 1987 : *Le vrai monde ?* Ottawa : Éditions Leméac.

Articles de journaux

Godin, Jean-Cléo, 2003 : « Marcel Dubé et les bourgeois ». *Jeu : revue de théâtre*, nº 106 (1), 77–82.

Lazaridès, Alexandre, 2000 : « Figures masculines : un état des lieux ». *Jeu : revue de théâtre*, nº 97 (4), 32–49, <http://id.erudit.org/iderudit/26003ac>. Date de consultation : le 11 janvier 2016.

St-Denis Josée et St-Amand Nérée, 2010 : « Les pères dans l'histoire : un rôle en évolution ». *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. 16, nº 1, 32–61, <http://id.erudit.org/iderudit/044441ar>. Date de consultation : le 18 avril 2016.

Vanasse, Jean-Paul, 1959 : « Marcel Dubé ou les chemins sans issues ». *Liberté*, vol. 1, nº 6, 356–369, <http://id.erudit.org/iderudit/59678ac>. Date de consultation : le 10 janvier 2016.

Note bio-bibliographique

Renata Jakubczuk travaille à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Marie Curie-Skłodowska à Lublin. Elle enseigne la littérature française du XXe siècle, la civilisation francophone et les traductions franco-polonaises. Auteure de deux livres : *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Rostworowski* (Lublin 2009), *Téo Spychalski : Dépassement scénique du littéraire* (Peter Lang 2015) et d'une vingtaine d'articles.
renata.jakubczuk@umcs.pl

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Maria Falska
Universidad Maria Curie-Skłodowska
Lublin

La figura del padre en el teatro de Carlos Arniches

Abstract: This paper aims at examining the figure of the father in the dramas of Carlos Arniches, an author highly valued by directors, whose plays were frequently staged in Spain and Spanish America in the first half of the 20th century. Family relationships, and, above all, the figure of the father as a recurring element and an important dramatic motif in selected texts, are studied in detail. Among the father figures of Carlos Arniches there are: a despot father or a father-tyrant, an overindulgent father abused by his spendthrift family members, a father who sacrifices himself for the family, and a benevolent and spiritual father. In this article, these father figures are examined and classified according to their characteristic features, as well as the way in which they are introduced and how they function within the dramatic structure of the selected plays. This paper also offers an explanation of the ideological function of the author's message conveyed by the analysed dramas.

Key words: Carlos Arniches, theatre, dramatic structure, father

Carlos Arniches, uno de los dramaturgos más estrenados en la historia del teatro español de la primera mitad del siglo XX, dedicó toda su vida al teatro y a la familia[1]. Fue el padre de cinco hijos con los que le unían fuertes lazos afectivos y supo crear junto con su mujer un verdadero ambiente familiar.

No es de extrañar que en la mayoría de su obras dramáticas la acción se desarrolle en el ambiente de familia con varias configuraciones de personajes, problemas y conflictos.

En un corpus compuesto de siete obras[2] del autor escritas a lo largo de su carrera (desde 1899, la fecha del estreno de la primera de ellas, hasta 1941, el año de la publicación de la última) intentaremos demostrar el interés que tenía Arni-

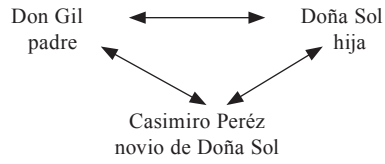
[1] Sobre la vida y obra de Carlos Arniches consúltese entre otros: Ramos, 1966; Mckay, 1972; Ríos Carratalá, 1990; Sotomayor Saez, 1995, 1998; VV.AA., 1994.

[2] Serán las siguientes obras: *La casa de Quirós*, *Es mi Hombre*, *La locura de Don Juan*, *El señor Badanas*, *El hombrecillo*, *El Padre Pitillo*, *La sobrina del cura*.

ches por el tema de la familia y el rol del padre. En las siete piezas seleccionadas entre todo su teatro largo de su única autoría[3] la figura del padre desempeña una función importante en la configuración de los personajes o/y en la organización de las situaciones dramáticas y de la acción. Sin embargo, aparte de estas obras, el ambiente familiar, con toda la complejidad de relaciones entre sus miembros y entre estos y la sociedad, es el escenario privilegiado en prácticamente toda la creación dramática de Arniches.

Para demostrar la relevancia del tema en la estructura dramática de las obras arnichescas adaptaremos a nuestros fines algunos elementos del modelo analítico creado por García Barrientos (2011, 2012) para estudiar el protagonismo, la caracterización, el grado de presencia y la forma de introducir en la acción al personaje del padre. Consideraremos también su lugar en la configuración de los personajes según el tipo de interrelaciones personales a partir de varios criterios y su posición en el esquema funcional.

En *La casa de Quirós* (estreno 1915), una de las obras tempranas del autor, el padre, Don Gil de Quirós, es uno de los tres protagonistas configurados de la manera siguiente:



Los demás personajes del reparto funcionalmente se sitúan como ayudantes de los protagonistas, sobre todo concentrados en torno a la pareja de los jóvenes enamorados. El padre tiene la función agonista, ya que no quiere consentir la unión de los dos, despreciando al novio por su baja procedencia social. El conflicto se construye a partir del deseo de la pareja de unirse por el matrimonio, contrariado por la voluntad del oponente (el padre). Como suele suceder en el género dramático que el autor determinó como 'farsa cómica' y que ofrece todo el repertorio de recursos cómicos (fingimiento, disfraz, artimaña) el conflicto se resuelve con la eliminación de los obstáculos y el matrimonio de los novios. Don Gil representa el tipo de padre autoritario, soberbio e impulsivo que otros personajes caracterizan como: "hombre orgulloso, déspota, tirano, mandón" (acto I, escena II) (Arniches 1948: 1234, t. 1)[4]. Su caracterización se realiza

[3] Hemos calculado que Carlos Arniches sin tomar en cuenta las obras que pertenecen al teatro breve y/o que fueron escritas en colaboración con otros dramaturgos, es el autor de 33 piezas largas que según su propia clasificación genérica pertenecen al drama, la comedia de costumbres, el melodrama, la farsa cómica, la tragedia grotesca, y la tragicomedia (Falska, 2006).

[4] Todas las citas de los textos de Carlos Arniches proceden de la edición de su *Teatro completo* en cuatro volúmenes (1948). A continuación solo daremos el número del volumen y de la página.

(a semejanza de *El Tartufo* de Molière) antes de su aparición en escena y se verá seguidamente confirmada por su forma de comportarse. Su carácter, de poca complejidad, tendiendo hacia el 'tipo', en sus rasgos generales es fijo, aunque se ablanda y demuestra su amor a la hija preocupado por su estado de salud (la locura fingida tras el suicidio mistificado de su novio).

Otras tres obras en las que el padre es el personaje principal, de presencia patente son: *Es mi hombre* (estreno 1921), *La locura de Don Juan* (estreno 1923) y *El señor Badanas* (estreno 1930). Como veremos, un elemento común de las tres obras es también la transformación del protagonista, el padre de la familia.

En la primera de ellas nos encontramos con una familia incompleta solo compuesta por un padre (Don Antonio) y su hija (Leonor). En una serie de siete escenas que forman parte del planteamiento nos enteramos de que los dos viven en una extrema miseria irremediable, a pesar de los esfuerzos desesperados de la hija. El padre, sin empleo, se muestra incapaz de mantener a la familia, aunque acepta trabajos que su hija considera humillantes y que además realiza sin éxito, haciendo el ridículo. La caracterización del padre se proporciona al lector/espectador en la acción (la escena con el casero de la vivienda que viene a cobrar las deudas) y en los diálogos con la hija. El personaje aparece dotado de rasgos tales como: afectuoso, sensible, inactivo, pusilánime. Sin embargo, al final del pimer acto, se produce una transformación repentina provocada por la aparición de Don Mariano, el padrino de Leonor, que le propone al padre el puesto de vigilante en una casa de juego. Para demostrar su aptitud para este tipo de trabajo que requiere características que están completamente en desacuerdo con las suyas, Don Antonio echa de casa al casero en su segunda visita, lo cual le llena de orgullo y de esperanza de un futuro prometedor para su familia.

En el segundo acto el padre parece ser otra persona. Su caracterización, esta vez, se hace de forma verbal, durante el diálogo de otros dos personajes, en ausencia del protagonista y antes de su primera aparición en la escena:

> Paco.– […] ¡Eso es un tío de temple!
> Don Mariano. – Sereno, duro, frío…
> […]
> Don Mariano. – Y hay que verlo cuando se arma la más ligera bronca en la sala. Va muy menudito, muy atildao; se para delante del promotor […] y muy bajito y con la mejor educación del mundo le dice, al que sea su frase sacramental: «Y a la calle o la peritonitis», y les apunta al vientre. […]
>
> acto II, escena III (2, 905)

Esta característica encuentra su confirmación e ilustración inmediata en la escena siguiente gracias a la actuación del personaje y mediante los signos no verbales referidos a su aspecto físico, movimiento y gestos descritos en la acotación:

> Don Antonio. – *Sale imponente, de «smoking», andando paso a pasito, serio, haciendo guiños e imponiendo silencio. Durante la escena cada guiño hace estremecer al adversario. Todo el mundo agolpado a las puertas, calla con enorme espectación.*
>
> acto II, escena IV (2, 906)

Las acotaciones intercaladas en el texto y referidas a la expresión corporal caracterizan el comportamiento del padre en la escena: «le señala la puerta con el dedo, le apunta con la pistola, dándole un puntapié que le obliga a salir violentamente» (acto II, escena IV (2, 907)). Sin embargo, al final lo vemos «tembloroso y demudado, con la cara de verdadera angustia de un hombre que acaba de hacer un esfuerzo supremo» (acto II, escena IV (2, 908)), lo cual sugiere que hay una clara discrepancia entre *el ser* y *el aparecer* del personaje. Esta suposición se hace más fundada en las escenas siguientes cuando observamos el pánico del padre ante un encuentro posible con tres 'matones' que lo andan buscando. Al enterarse, Don Antonio siente una pulsión irrefrenable de huir. Sin embargo, en la escena de máxima tensión da muestras del valor cuando estos intrusos ofenden a su hija.

En el tercer acto el padre ha sufrido otra transformación. El trabajo en la casa de juego lo ha corrompido, se pasa la vida bebiendo y gastando dinero en una mujer. Su hija llora «el que era un padre modelo» (acto III, escena II (2, 930)). Al final Leonor con una artimaña salva al padre amenazado por otro 'matón'. Don Antonio recapacita y decide rectificar su conducta. En sus últimos enunciados desempeña la función pragmática de 'portavoz'[5] diciendo: «Cuando los hombres tienen que salvar la vida y la honra de los suyos, todos son valientes porque el valor es el cumplimiento del deber» (acto III, escena IX (2, 949)).

El padre de *Es mi hombre* representa el paternalismo benefactor. Es un tipo de padre protector, comprensivo y cariñoso, unido por fuertes lazos afectivos con su hija y dispuesto al sacrificio para defenderla, aunque esto signifique actuar en contra de su verdadera naturaleza, superando sus propias debilidades.

En la estructura dramática de la obra desempeña la función de sujeto, su grado de caracterización es de complejidad relativamente alta y su carácter es de tipo 'variable'[6].

La locura de Don Juan, en la clasificación genérica de Arniches, al igual que la obra anterior, es la 'tragedia grotesca'. La acción de la obra se desarrolla en un ambiente familiar, en el espacio de una casa. El personaje principal cuyo nombre figura en el título, es el padre de una familia de clase acomodada compuesta por él, su mujer y su hija. Es el protagonista, según los criterios adoptados

[5] En la clasificación de García Barrientos (2007) esta función consiste en expresar las intenciones ideológicas o didácticas de la obra.

[6] «[…] el del personaje en cuya atribución de rasgos se producen uno o más cambios pertinentes» (García Barrientos 2012: 201).

por García Barrientos (2012)[7], de presencia patente. Es un hombre muy bueno y permisivo, totalmente dominado por sus familiares que malgastan su dinero, arruinándolo. Otros miembros de la familia que conviven con él y que también abusan de su bondad y generosidad son su suegra y su cuñado. Cuando Juan les anuncia a todos que están arruinados se encuentra con una reacción violenta, mezcla de ira, indignación y desprecio.

La caracterización del padre se hace en acción desde las primeras escenas que permiten observar cómo todos los miembros de la familia lo desprecian y lo instrumentalizan. «Tú nunca has valido nada […] ¡Sí, eres un cobarde, un imbécil, un idiota! ¡No sirves para nada!» (acto I, escena VII (2, 1153)) le dice la suegra. Don Juan se caracteriza a sí mismo, acusándose de su falta de carácter: «[…] si yo fuera un hombre de carácter» (acto I, escena I (2, 1138)); «![…] sí, merezco esto y mucho más que esto, por no tener energía, por no tener carácter…. por ser un cobarde, por ser un… mandria!» (acto I, escena VII (2, 1155)).

El personaje, gracias a la ayuda del Doctor Izquierdo que idea una estratagema, experimenta un cambio radical y se convierte en un hombre enérgico, resuelto e imperante. En su función de padre se transforma de un padre permisivo, dominado, sin autoridad paternal en un padre autoritario y dominador. Según la clasificación de estilos paternales sería un paso del *estilo indulgente* al *estilo autoritario*[8]. Sin embargo, esta conversión tan drástica, no hace más que atemorizar a los familiares que encima, insinuados por el Doctor Izquierdo, toman a Don Juan por loco. El padre solo consigue sus objetivos cuando racionaliza su comportamiento y aclara que todo «ha sido una estratagema para que […] su voluntad tuviera una eficacia» (acto III, escena VII (2, 1221)). La experiencia vivida le inspira al padre una reflexión amarga:

> No he tenido en la vida más que un ideal, ¡vuestro bien!… Para lograrlo necesitaba vuestro respeto… No lo conseguí por el cariño […] Porque en el mundo ¡bien lo he visto! No respetamos a quien nos ama, sino a quien nos aterra…
>
> acto III, escena II (2, 1222)

En la tragicomedia *El señor Badanas* la construcción de la figura del padre presenta algunas analogías con las dos obras anteriores en cuanto al carácter variable del personaje y el contexto situacional. El protagonista de la obra, Saturiano Badanas, es el padre de la familia que consta de su mujer, su hija y el cuñado que tiene una posición influyente en la vida familiar. El espacio en el que se mueven los personajes es más variado que en otras dos obras, ya que la acción

[7] Función en la trama, cantidad de texto, número de intervenciones, entre otros.

[8] El *estilo indulgente* se caracteriza por «baja coerción y mucho afecto». El *estilo autoritario* se caracteriza por «alta coerción y poco afecto» y *el autorizativo* por «alta coerción y mucho afecto» (Musitu y García, 2004).

se desarrolla no solo en el seno de la familia, sino aparte de ella, en el ambiente laboral. El señor Badanas, condecorado por un ministro en la primera escena, asciende en la jerarquía profesional y ocupa un puesto importante, lo que llena de orgullo a toda la familia. Aturdido por el ascenso e instigado por las ambiciones de su mujer y de su cuñado empieza a actuar en contra de su verdadero carácter y su sentido de justicia. Despide del trabajo y echa de su casa al novio de la hija porque prefiere al hijo del ministro y escribe un informe injusto contra un empleado (Carrascosa) incómodo para el ministro. Carrascosa, otro personaje que también es padre, es un modesto pero aplicado empleado que con su trabajo mantiene a una hija de poca edad, huérfana de su madre. La caracterización de los dos padres verbal, explícita, reflexiva y transitiva (García Barrientos, 2012) se confirma en la acción y se construye a partir del contraste entre sus caracteres y motivaciones. Saturiano se presenta como un ser arrogante, soberbio e intransigente, que pone su ambiciones y su carrera por encima de la felicidad de su hija. En el fondo, es un miedoso que aunque tenga dudas acerca de lo inmoral de su actos, teme a su mujer y al qué dirán:

> ¡Hoy tengo que destituir a Carrascosa y echar a la calle al novio de mi hija!… ¡Que son dos injusticias! ¡Y si no las cometo dirán que tengo miedo…, y perderé mi prestigio de gran carácter…, y, además mi mujer me sacará los ojos!
>
> acto I, escena V (3, 932)

Carrascosa, en cambio, es un buen padre para el que el bien de su hija es el valor supremo. El conflicto principal se sitúa, esta vez, entre los personajes de los dos padres, de los que uno es el obstáculo para la supervivencia de la familia del otro. El conflicto se interioriza y se profundiza, convirtiéndose en un dilema cuando Saturiano toma la conciencia de haber actuado mal. La relación de oposición entre los enamorados (la hija de Saturiano y su novio) y el padre forma parte de la intriga secundaria. Necesariamente entre los dos antagonistas, Saturiano y Carrascosa, de los que uno representa el poder y otro es que es su víctima, se produce una escena de confrontación violenta.

La metamorfosis del personaje del padre que es un elemento común de la estructura dramática en las obras estudiadas hasta aquí, se produce, esta vez, de forma repentina y radical. Conmovido con la visita de la hija de Carrascosa y viendo a su padre dispuesto a suicidarse, Saturiano le promete a este reparar las injusticias. A pesar de que al inicio del último acto lo vemos perplejo ante la perspectiva de perder la posición y enfrentarse con la ira de su mujer y de su cuñado, consigue llevar a cabo sus decisiones.

La transformación del padre se realiza dos veces, de las que la primera es anterior al inicio de la acción y la segunda podría ser, en realidad, la recuperación final de su verdadera personalidad. Lo prueba el diálogo siguiente entre el padre y la hija:

> Saturiano. – […] El cariño es una ilusión. […] La vida son intereses, conveniencias prestigios… […]
> Anita. – Tú no querras imponerme esa crueldad. […] ¡Tú que eres tan bueno…! […]
> Saturiano. – ¡Pero no era un gran carácter y ahora lo soy! ¿Qué quieres? […] ¡El prestigio es ante todo […]
>
> acto I, escena V (3, 934)

A nivel ideológico, en la obra se realiza un debate entre dos visiones del hombre en sus relaciones sociales, representadas por un lado por la mujer de Saturiano, su cuñado y el grupo social al que los dos pretenden ascender, y por otro por la hija, su novio, Carrascosa y algunos personajes secundarios, empleados de la oficina. El padre después de haberse dejado influir por los primeros, acaba declarándose a favor de los segundos. La obra, en el grado más alto que las anteriores, contiene un mensaje de orden moral (relaciones interhumanas) y social (abusos de poder). El mensaje, explicitado por Carrascosa en su funcion de 'portavoz' queda claro:

> Carrascosa. – Nada debe obligarnos a la injusticia que puede hundir en la miseria y en la muerte a unos seres humanos. […] ¡Porque piense usted, piensen todos, que los que no podemos alcanzar dignidades, bien merecemos que se nos permita siquiera el orgullo de nuestra propia dignidad!
>
> acto II, escena XII (3, 976–977)

Las analogías entre esta obra y las dos anteriores (especialmente *Es mi hombre*), aparte de la situación de la acción en una familia y el protagonismo del padre, se evidencian en:

– el carácter del padre: bondadoso, pusilánime, pero dominado por los familiares y/o por los otros;
– el avance social que influye negativamente en su forma de comportarse;
– su posterior toma de conciencia que lo conduce a actuar de forma honesta y honrada;
– las técnicas de caracterización: verbales (la caracterización en el diálogo por parte del propio protagonista y de otros interlocutores), y no verbales, en acción, con la construcción de escenas muy desarrolladas cuya función dramática se reduce a la caracterización del protagonista, a la presentación del padre en sus relaciones familiares y sociales;
– el carácter 'variable' del padre, susceptible a la transformación que constituye el punto de máxima tensión y/o el desenlace de la acción;
– el cambio del estilo paternal, del 'indulgente' (*La locura de Don Juan*) o 'autoritario' (*La casa de Quirós, El señor Badanas*) en 'autorizativo'.

Aparte de las obras en las que el personaje del padre desempeña la función del protagonista, en varias piezas de Carlos Arniches la figura del

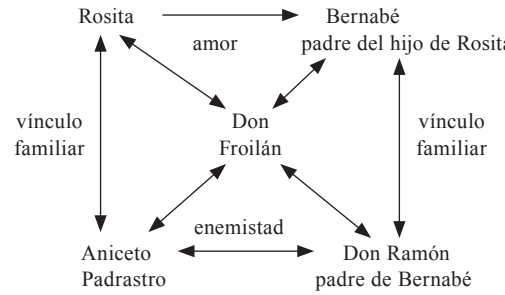
padre se sitúa entre los personajes principales y funcionales (en el sentido actancial).

En la tragicomedia *El hombrecillo* (estreno 1941) la acción se desarrolla también en la familia, a pesar de que el protagonista no es el padre, sino el hijo. El padre, Don Martín, un terrateniente, viudo, tiene tres hijos: dos con su primera mujer, y el tercero, Sindo ('el hombrecillo'), con una criada, su segunda mujer. La acción que dura seis años (pasan tres años en cada entreacto), es de bastante complejidad, abarca varias intrigas, estrictamente entrelazadas. En las intrigas Sindo desempeña la función de *sujeto* y sus hermanastros de *oponente* respecto a varios *objetos*, entre los que la felicidad del padre es de la mayor importancia.

El conflicto principal se construye en torno a la relación del hijo menor, menospreciado por su aspecto y origen, pero el más dedicado al padre, el más trabajador y eficaz, con sus hermanastros, despilfarradores que arruinan al padre. Este es un hombre honrado, preocupado por su familia, aunque demasiado indulgente con sus hijos mayores. Cuando finalmente se queda desposeído de sus bienes por culpa de ellos, piensa en suicidarse pero lo salva Sindo prometiéndole recuperar la fortuna de la familia (lo que efectivamente hará dos veces).

En *El Padre Pitillo* (estreno 1937), el protagonista de la obra, Don Froilán, es el parroco, 'el padre espiritual'. Desempeña la función de sujeto actancial, cuyo objeto será conseguir que el hijo de una familia rica (Bernabé) que sedujo y abandonó a una joven (Rosita) repare el daño casándose con ella y reconociendo a su propio hijo. El padrastro de Rosita, que está en conflicto con la familia del seductor, ha echado a su hijastra de casa.

La configuración de los personajes principales se podría representar mediante un esquema:



Como es una comedia, los obstáculos, con la ayuda del 'padre espiritual' se eliminan y Bernabé asume su paternidad casándose con Rosita.

Se pueden observar ciertas analogías entre esta obra y el melodrama *La sobrina del cura* (estreno 1914). El protagonista es una vez más el sacerdote (Don Sabino) que ampara en su casa a una niña expósita que había encontrado en el umbral de la parroquia. En el desarrollo de los acontecimientos se produce la aparición inesperada del padre de la niña, Tomasón, que resulta

ser un presidiario fugitivo. Tras la confesión que hace a Don Sabino el lector/espectador se entera de la trágica historia de Tomasón y su familia. Otro padre de la obra es el señor Galo representante de la alta sociedad del pueblo que protege a su hijo seductor que no piensa casarse con su víctima, ni reconocer a su hijo. El conflicto se estructura a partir de la oposición entre 'los buenos' (Don Sabino, Tomasón y sus ayudantes) y 'los malos' (Don Galo, su hijo y los 'honestos' del pueblo). La tensión dramática de la obra tiene su arranque en el contraste entre los dos padres construido a base de la dicotomía *ser* vs *parecer*:

Tomasón – baja posición social (presidiario) vs despreciado — Don Galo – alta posición social respetado

	parece	→	es
Tomasón	bandolero		honrado
Don Galo	honesto, respetable		inmoral

Después de varias peripecias y complicaciones se produce el desenlace que, como en otras obras de Arniches, transmite un mensaje claro: el bien debe ser recompensado y el mal castigado.

En estas breves consideraciones solo hemos podido abordar las obras de Arniches en las que la figura del padre tiene un carácter protagonizante. Sin embargo, en la mayoría de sus piezas aparece un personaje de padre, aunque varíen sus funciones, su carácter y su forma de presentación.

A modo de conclusión, hemos reunido los resultados de este breve estudio, que merecería ser profundizado, en forma de recuadro:

Título de la obra	Nombre del padre	Grado de representación	Función actancial	Grado de caracterización	Cambio de carácter	Técnicas de caracterización	Estilo paternal
La casa de Quirós	Don Gil de Quirós	patente	oponente	simple	variable	verbal en acción explícita transitiva	autoritario ↓ autorizativo
Es mi hombre	Don Antonio	patente	sujeto	complejo	variable	verbal en acción explícita transitiva reflexiva	indulgente ↓ autoritario ↓ autorizativo
La locura de Don Juan	Don Juan	patente	sujeto	complejo	variable	verbal en acción explícita transitiva reflexiva	indulgente ↓ autoritario

El señor Badanas	Saturiano	patente	oponente sujeto	complejo	variable	verbal en acción explícita transitiva reflexiva	indulgente ↓ autoritario ↓ autorizativo
El hombrecillo	Don Martín	patente	objeto	simple	fijo	en acción	indulgente
El Padre Pitillo	Don Froilán	patente	sujeto oponente	simple	fijo	verbal en acción	Padre espiritual
	Don Ramón	patente	oponente	simple	fijo	en acción	indulgente
	Aniceto (padrastre)	patente	oponente	simple	fijo	en acción	autoritario
La sobrina del cura	Tomasón	patente	sujeto oponente	simple	fijo	verbal reflexiva en acción	–

Como podemos observar, en todas las obras estudiadas la figura del padre se representa de forma 'patente'. El personaje desempeña una de las dos funciones actanciales constitutivas del eje conflictual, sitúandose como protagonista o antagonista del conflicto a partir del que se construye la situación dramática. El carácter variable del padre significa en todos los casos una transformación, más o menos inesperada, que se resume en rectificar su mala conducta.

La construcción de la figura del padre y su función en la estructura de la acción se subordinan al mensaje ideológico que parece propio del teatro de Carlos Arniches y consiste en resaltar los valores morales positivos tales como: la bondad, la compasión, la amistad, la humildad, la caridad, la justicia, etc. Los personajes que representan estos valores, reciben en el desenlace un premio merecido. Los personajes unívocamente 'malos', que no son capaces de enmendarse, quedan ejemplarmente castigados. Gracias a tal desenlace el lector/espectador se identifica fácilmente con los primeros, quienes aunque a veces se extraviaron en sus vidas por un tiempo, han sabido recapacitar y enderezar su conducta.

Bibliografía

Libros

Arniches, Carlos, 1948: *Teatro completo.* 4 vols. Madrid: Aguilar.

Falska, Maria, 2006: *El universo dramático de Carlos Arniches*. Lublin: UMCS.

García Barrientos, José Luis, 2007: *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método.* Madrid: Fundamentos.

García Barrientos, José Luis, 2012: *Cómo se comenta una obra de teatro.* México.

McKay, Douglas R., 1972: *Carlos Arniches*. New York: Twayne Publishers.

Ramos, Vicente, 1966: *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Madrid–Barcelona: Alfaguara.
Ríos Carratalá, Juan Antonio, 1990: *Arniches*. Alicante: CAPA.
Sotomayor Sáez, María Victoria, 1998: *Teatro, público y poder. La obra del último Arniches*. Madrid: Ediciones de la Torre.
VV.AA., 1994: *Estudios sobre Carlos Arniches*. Alicante: ed. Ríos Caratalá.

Publicaciones en internet

Musitu Gonzalo, García José Fernando, 2004: « Consecuencias de la socialización familiar en la cultura española». *Psicothema*, vol. 16, nº 2, 288–293. Disponible en: http://www.psicothema.com/pdf/1196.pdf. Consultado: el 28 de abril 2016.

Síntesis curricular

Maria Falska es profesora titular y directora del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Maria Curie-Skłodowska de Lublin (Polonia). En su investigación se ha centrado en estudios comparativos del teatro español y francés del siglo XVII y el en teatro hispanoamericano y español del siglo XX y XXI.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Anna Natkańska
Università della Slesia

Padri incapaci nella letteratura italiana femminile (Cardella, Ginzburg)

ABSTRACT: The father figure in twentieth-century novels usually appears only as a part of the family. It is rare for a father to become the main protagonist of the book; he is frequently presented as an "addition" to the mother. Rightly or not, the father figure is, however, a symbol of authority and power in the family, hence writers have a tendency to present the parent-child relationships as difficult, bitter, and very, very complex. The situation is not much different in modern Italian literature, in which relationships with fathers during childhood are often a starting point for adult problems. In this article, I try to analyze this phenomenon on the basis of two novels written after 1950: *Caro Michele* by Natalia Ginzburg and *Volevo i pantaloni* by Lara Cardella.

Key words: authority, family, parent-child relationships, Italian literature

La figura paterna nei romanzi italiani novecenteschi, di solito, appare esclusivamente come una parte della famiglia. È raro che un padre sia il protagonista principale del libro; frequentemente viene presentato come un componente aggiuntivo alla madre. Giusto o meno, la figura paterna costituisce un simbolo dell'autorità, del potere in famiglia. Tuttavia gli scrittori hanno la tendenza a presentare i rapporti padri–figli come difficili, aspri ed anche molto, molto complessi. La situazione non è diversa nella letteratura italiana moderna, nella quale le relazioni con i padri in età infantile spesso costituiscono un punto di partenza per i problemi dell'età adulta.

Come scrive Erich Fromm, per potere crescere bene, un figlio necessita di un'identificazione con il padre, perché solamente in questo caso un bambino può raggiungere un maggiore livello di sviluppo sociale e morale (conf. Fromm 1992). Una delle più note tipologie dei contegni genitoriali è quella proposta da Maria Ziemska. Secondo la studiosa gli atteggiamenti appropriati si basano soprattutto sull'accettazione dei bambini, sulla cooperazione con loro, sul

lasciargli spazio e il riconoscimento dei loro diritti; mentre tra quelli impropri vi possono essere respingimento, troppa esigenza, elusione e troppa protezione (conf. Ziemska 1973: 92–93).

In tutte le letterature moderne si lascia molto spazio alle relazioni tra genitori e figli, e non ci si può scordare come ogni generazione sembra aver dovuto affrontare il problema del conflitto tra padre e figlio, anche se nei periodi più remoti quel disaccordo era piuttosto delicato, visto il dominio della figura maschile. Con il presente lavoro cercherò di presentare i difficili rapporti tra genitori e figli, che si possono trovare nella letteratura italiana pubblicata dopo il 1950.

La figura paterna, presentata in modo decisamente negativo appare nel libro di Lara Cardella (1969–) intitolato *Volevo i pantaloni* (1988). Il suo primo romanzo è considerato come uno dei più sorprendenti successi editoriali degli anni ottanta. Cardella stessa apertamente afferma come nella sua opera abbia cercato di criticare aspramente la mentalità maschilista siciliana (soprattutto quella di Licata) che non lasciava spazio alla libertà femminile. Il titolo italiano originale, *Volevo i pantaloni*, segnala l'importanza della narratrice, un'adolescente italiana, mentre la traduzione del titolo proposta da Anna Wasilewska *Lasciatemi portare i pantaloni* può indicare il peso delle persone che circondano la protagonista, cioè le persone del luogo: il padre forte, la madre debole nei confronti del marito e il fratello maggiore che si comporta da padre. In una società patriarcale come quella in cui si svolge il romanzo, questi pantaloni assumono il ruolo del potere, dell'indipendenza e della libertà di espressione in un luogo in cui le donne non sono altro che madre, figlia o moglie.

Il personaggio principale, Annetta, è molto particolare. Fin dal primo momento in cui appare nel libro, si nota che è una ragazza molto forte, senza complessi d'inferiorità, il che è all'opposto della condizione della donna proposta da Anna Santoro, studiosa di letteratura italiana. Secondo l'opinione di quest'ultima, le donne-isolane sono passivamente sottomesse all'uomo e su tutto regna sovrano il principio patriarcale (Santoro 1996: 62).

La ragazza già all'inizio della storia inserisce la figura paterna: una notevole distinzione tra padre terreno e quel *barbuto* tra le nuvole:

> Non ho mai amato mio padre, quello terreno, perché mi diceva di non portare i pantaloni e di non far vedere le gambe; invece quel Padre che dall'alto mi proteggeva, mi dava la speranza di poter un giorno indossare i pantaloni, come mio fratello […] Nella mia stanza, sul mio lettino, dipingevo quel Padre grande e lui mi tendeva la mano con amore. Poi entrava mio padre, e mi diceva: "Tu fai dei brutti peccati!" e non capiva che io amavo Dio.
>
> Cardela 1993: 3

Risulta evidente la diversificazione nella percezione e nel comportamento (anche immaginato) del padre terreno da quello religioso.

Le pagine iniziali del libro ci introducono alla vita quotidiana della protagonista, alle sue relazioni con le altre ragazze della scuola. Annetta a volte non sa come comportarsi nei confronti delle sue coetanee: "Io le guardavo senza partecipare, ridevo di loro" (1993: 7), comunque: "mi sentivo superiore nella mia gonna blu con la camicia lunga e tutta bianca di mio padre, come nuova" (1993: 7). Meritano qualche considerazione le parole usate in questo passaggio: da una parte si può notare come Annetta si senta superiore, dall'altra si può presumere che questa superiorità provenga proprio dall'indossare la camicia del padre. Non vi è dubbio che si tratta di un elemento maschile, non necessariamente paterno, che porta al sentimento di superiorità nei confronti delle altre ragazze, più femminili, che "si mettevano in mostra nei corridoi della scuola" (1993: 8), si truccavano e indossavano le gonne, così odiate da Annetta, vista la loro indiscutibile connotazione femminile.

Va tenuto presente che questo *truccarsi* era un punto critico sia per il direttore della scuola, sia per i genitori. Annetta scrive:

> In questi casi il preside diventava terribile e volavano schiaffi e improperi, e l'indomani, quando le ragazze venivano a scuola accompagnate dal padre, ancora insulti. E il padre assicurava al preside: "Ha fatto bene! Doveva ammazzarla questa puttana", le madri chiudevano in casa le figlie e quando andavano a fare la spesa tenevano gli occhi bassi per la vergogna, per il disonore. E in tutti i negozi si parlava di quello che era accaduto; e le donne, sedute al sole, tra le occhiate e i pissi-pissi: "L'hai vista? L'hai vista?"
>
> Cardela 1993: 9

In tale contesto ciò che balza in primo piano è la già citata sottomissione femminile all'uomo, non solo parente, ma a ogni maschio incontrato nella vita. D'altronde le madri (in questo caso anche la madre di Annetta) sembravano non vedere niente di male in quell'atteggiamento, anzi, lo approvavano.

Un momento importante arriva quando la ragazza confessa al padre, il proprio desiderio di diventare monaca:

> Mio padre mi ha chiesto soltanto perché. Io ho risposto: "Perché mi voglio mettere i pantaloni". Naturalmente, mio padre non ha capito e io ho dovuto spiegargli la ragione del mio desiderio; allora è scoppiato a ridere. Io lo guardavo e non capivo. Poi mi ha detto, stavolta serio, mentre mi guardava negli occhi, durissimo: "Le monache non portano i pantaloni, hanno la tonaca, hai capito?". Io non gli potevo credere!
>
> Cardela 1993: 12

Non c'è dubbio che anche nel caso delle monache che non portano i pantaloni, si tratta dell'indipendenza verso gli uomini; Annetta, delusa e sbigottita va di corsa a chiudersi nella sua camera mentre gli grida che è un bugiardo. "Per fortuna sono riuscita a chiudere a chiave e lui non ha potuto picchiarmi" (Car-

DELA 1993: 12). In questo momento avviene una riflessione sulla figura paterna e sulla sua importanza nella vita della protagonista:

> Avevo paura di mio padre, non soltanto per il dolore fisico. Era il suo sguardo che mi incuteva terrore, i suoi occhi che mi leggevano dentro, il suo sopracciglio che si alzava. Non avevamo un buon rapporto, non lo abbiamo mai avuto. Ero sua figlia quando doveva difendere la mia rispettabilità e garantirmi un buon partito.
>
> CARDELA 1993: 13

Da ciò che è stato precedentemente detto, si evince che Annetta, anche se giovane e non esperta, percepisca come la sua relazione con il padre non sia del tutto appropriata. Non sarà sfuggito comunque, come né il padre né la ragazza vogliano cambiare questa situazione di stallo: "Per il resto, non parlavamo quasi mai, eravamo lontani anni luce e nessuno dei due abbandonava la sua posizione per avvicinarsi all'altro" (CARDELA 1993: 13).

Quando la ragazza si reca al convento e parla con una monaca esprime delle parole chiave per la nostra analisi:

> Io… Volevo dire… Io mi voglio fare monaca. Ma chi sei? Sono Annetta… Anna e voglio farmi monaca. Questo l'ho capito, ma i tuoi genitori dove stanno? Io… Io non ne ho, sono orfanella e vivo da sola. E mi sono messa a piangere mentre pensavo a mio padre che mi voleva picchiare e sognavo di essere orfana davvero.
>
> CARDELA 1993: 15

Il problema della ragazza sta nel fatto che avendo dei rapporti così difficili con il padre (e con la madre), desideri essere orfana. Non sorprende che nel momento in cui deve tornare a casa (dopo due ore di assenza) abbia il presentimento che la aspettino dei guai:

> Avevo una paura terribile. Mio padre mi guardava calmo, con gli occhi di fuoco. Era sempre cosi' quando mi doveva picchiare. Io non potevo fare nulla, non potevo nemmeno parlare dalla paura, ma il silenzio lo irritava ancora di più.
>
> CARDELA 1993: 17–18

A questo proposito, occorre rimarcare il contegno della madre, che invece di salvare la ragazza, di essere il suo angelo custode, si getta su di lei e le urla: "Sei venuta, ah, brutta puttana? Dove sei stata?" (CARDELA 1993: 18); mentre poi, dopo tutti questi schiaffi e colpi di cinghia, si avvicina e dice,

> […] dolce e preoccupata: Ti fa male? Ti fa male? Dove? Dove? Lascialo perdere, tu lo sai come è fatto tuo padre. Pero mi devi giurare che non lo fai mai più. Avanti, alzati, dai, che non è niente!
>
> CARDELA 1993: 18

Questa diversificazione nel comportamento materno è evidente; da una parte, quando il marito le sta vicino, entra nel ruolo di una madre cattiva, lo aiuta e lo istiga: "Cosi' cosi', ammazzala, ammazzala" (Cardela 1993: 18); dall'altra, con l'assenza del marito cambia il suo atteggiamento. Le osservazioni appena riportate, potrebbero essere un punto di riferimento per un'altra analisi riguardante la posizione delle donne nella società maschilista, come ho menzionato già sopra, comunque adesso non vorrei soffermarmi troppo su questo tema.

Merita qualche considerazione un avvenimento della vita di Annetta che risulta di grande importanza: il momento in cui *le sono venute le mestruazioni*, e in particolare le circostanze ulteriori che l'hanno accompagnato.

Annetta descrive l'abitudine del posto che vuole che tutti i parenti siano partecipanti, nel senso molto letterale, di questo accaduto. Ovviamente a questo proposito appare anche la figura del padre:

> Mio padre, naturalmente, come tutti gli uomini, è stato l'unico a non esprimesi in proposito, a non dire niente, a evitare discorsi sull'avvenimento. Non per tatto o per un riguardo verso di me, è chiaro, ma perché queste non erano questioni da uomini.
>
> Cardela 1993: 28

Il padre di Annetta entra nel ruolo di padre, agendo nel modo che gli sembra più appropriato e conforme a quello che succede nelle altre famiglie. A volte non sa come comportarsi, allora semplicemente *fa da padre,* non lasciando spazio alle emozioni più profonde, anche se Annetta ne sente il bisogno. Cerca di parlare con lui, di rivelare tutto quello che è accaduto nella casa dello zio Vincenzino, ma il padre non vuole ascoltarla; poi, la ragazza confessa che nonostante tutto vuole che suo padre la baci e le dica che non la lascerà. Il padre, però, non arriverà e non lo dirà mai.

È importante segnalare come i rapporti difficili tra padre e figlia abbiano un forte impatto sulla percezione delle relazioni familiari in generale. Ad un certo punto, Annetta confessa che quando avrà un bambino suo, gli dirà di stare attento non solo al proprio padre, ma anche alla madre. Sembra quindi che si possa concludere, che le esperienze della ragazza nell'ambito familiare siano veramente traumatiche.

Vale la pena aggiungere come il padre di Annetta non sia l'unica figura paterna nel libro. Un altro uomo-padre, protagonista decisamente negativo, è il sopra citato zio Vincezino, che molesta sessualmente sia Annetta che le proprie figlie. D'altro canto sembra somigliare al padre di Silvestro ne *La conversazione in Sicilia* (1941) di Elio Vittorini (1908–1966) vista la sua svogliatezza e indolenza.

Pubblicato nel 1973 *Caro Michele* di Natalia Ginzburg (1916–1991) è uno sguardo al passato che porta a una fine attenzione alla concretezza della vita familiare (Ferroni 2015: 124). Come scrive Cesare Garboli nella prefazione

all'edizione Einaudi "Le famiglie della Ginzburg non sono famiglie. Sono tribù […] Oggi la Ginzburg ci racconta la storia di una famiglia dispersa, divisa senza alcuna ragione" (Garboli in Ginzburg 1995: 3). E infatti, in questo romanzo, per metà epistolare e per metà narrativo, ambientato nei primi anni Settanta, è proprio una famiglia ad essere la protagonista principale. La famiglia "frantumata", come se i suoi membri fossero costretti ad esporre i propri sentimenti, sentimenti essiccati da tempo, esauriti (Pappalardo La Rosa 1995: 75–86, citato in Nocentini 2009). Quello che di più attira l'attenzione è l'immaturità dei personaggi, soprattutto nei confronti della prole. Il libro *Caro Michele* presenta due protagonisti paterni: Michele stesso e suo padre pittore-artista, entrambi indolenti, incompleti e imperfetti.

L'imperfezione del padre di Michele (anche nelle lettere di Adriana, madre del protagonista principale, dove l'uomo appare semplicemente come *padre*) sta nel fatto che non si sia curato per niente delle sue quattro figlie, mentre ha sempre favorito il proprio unico figlio maschio. Vale la pena segnalare come questo favoritismo non abbia portato a niente di positivo; visto che Michele, quale vittima della separazione dei genitori, è cresciuto solo con il padre, con lodi continue e al riparo da qualsiasi critica. La madre scrive a Michele che l'affetto che aveva suo padre "sembrava rivolto non a te ma a un'altra persona che si era inventato e che non ti rassomigliava per niente" (Ginzburg 1995: 40).

Significanti assai sono le parole di Mara, probabile madre del figlio di Michele, che alla domanda di un suo amico, se vorrebbe sposare Michele, risponde: "No. Mi sembrerebbe di sposarmi con quel mio fratello piccolo" (1995: 20). Così come ne *La conversazione in Sicilia*, abbiamo a che fare con lo schema di un padre (uomo) incapace e di una donna prudente.

La debolezza di Michele risulta visibile esaminando il suo atteggiamento verso il padre. Nella lettera della madre leggiamo: "Osvaldo ha detto che ti sei affacciato un momento da tuo padre per dargli un saluto, ma dormiva. Ti sei affacciato, cosa vuol dire che ti sei affacciato, forse tu non ti sei reso conto che tuo padre sta così male" (1995: 23), Michele stesso scrive: "Quando Osvaldo mi ha telefonato che il papà era morto, sono andato a vedere che aerei c'erano, ma poi non sono partito" (1995: 37). Va tenuto presente che anche dopo la morte del padre, il figlio sembra essere facilitato dal genitore: "Ieri è stato aperto il testamento di tuo padre. […] Ho l'impressione che le tue sorelle vengano ad avere molto meno di te" (1995: 74). Si può ipotizzare che l'atteggiamento sprezzante del figlio abbia provocato nel padre dolore; quando parlava di Michele, la sua voce diventava sottile, sottomessa; gli pesava non vedere suo figlio così frequentemente come prima.

Non si dovrebbe tralasciare il fatto che questa figura paterna non possa essere definita del tutto positiva. Il padre ha sempre avuto dei rapporti duri con le figlie e le ha trascurate. Un avvenimento piuttosto positivo riguardante le figlie, appare nel libro solo una volta; quando Angelica si è ricordata di una canzone

che il padre cantava mentre dipingeva. Era un ricordo d'infanzia, perché il padre da molto tempo non l'ha fatto, ma Angelica chiedendogli di questo, ha provocato in lui un forte sentimento di commozione e affetto.

Di maggior peso comunque, sono le situazioni difficili, quando le figlie si sentono insicure, escluse e forse dimenticate dal padre. Matilde che gli ha dato un suo manoscritto da leggere e che lui ha dimenticato alla stazione di Firenze in un bar; o un veloce incontro per strada con Angelica, con la quale non ha quasi mai parlato. E forse proprio per questo Angelica mette all'ultimo posto nella lettera a Michele l'informazione del funerale del padre. A questo proposito dobbiamo soffermarci un attimo sulle relazioni tra marito e moglie che portano a problemi relativi ai rapporti tra genitori e figli: in un certo momento Angelica nella lettera a Michele confessa le sue paure infantili e esprime parole importanti per questa analisi:

> Io non sapevo chi di loro due aveva torto o ragione. Non me lo chiedevo nemmeno. Sapevo solo che dalla stanza dove loro stavano venivano delle onde di angoscia che si propagavano per tutta la casa. Non un angolo della casa rimaneva salvo. L'angoscia era dappertutto.
>
> Ginzburg 1995: 60

Nel libro non c'è molto spazio dedicato a Michele come padre. Prima di tutto il lettore non può essere sicuro se Michele in realtà sia un padre, anche se a volte appaiono segni della sua paternità. È certo, che la mancanza delle situazioni in cui Michele avrebbe potuto presentarsi come genitore, significa che lui stesso non ha prestato attenzione alla sua eventuale genitorialità. A mio avviso si può notare il suo atteggiamento particolare in questo campo, nella sua lettera ad Angelica:

> Sposo una ragazza che ho conosciuto a Leeds. Veramente non è una ragazza perché è divorziata con due bambini. […] I bambini sono carini. Io amo i bambini. Non quelli molto piccoli ma quelli che hanno sei o sette anni come questi qua. Li trovo molto divertenti.
>
> Ginzburg 1995: 87

Si può ipotizzare su cosa abbia condotto Michele a questo comportamento – il padre che l'ha amato troppo o al contrario, la madre che dice apertamente di non essere stata lei a crescerlo. Comunque sia, Michele non può essere valutato positivamente né come figlio, né come padre o patrigno.

Da quello che è stato precedentemente detto si evince che in quest'analisi si ha a che fare con due figure paterne decisamente diverse, anche se entrambe piuttosto negative. Il padre di Annetta è stato presentato conformemente allo stile di vita patriarcale in campagna, in cui ci si assume un ruolo, di padre, di madre o di figlia. Il padre è stato presentato sfavorevolmente, anche se un lettore

accurato potrebbe notare che tra le grida e gli schiaffi si trovi un forte bisogno di cura e attenzione.

Il padre nel libro della Ginzburg invece, costituisce l'elemento di una famiglia borghese piuttosto rotta e decomposta; ognuno vive la propria vita, non scordandosi però dei rancori e risentimenti. Judith Laurence Pastore giustamente presta attenzione alla presentazione di un mondo in cui non ci sono più le forti figure paterne, ma gli uomini marginalizzati (Pastore 2000: 91, citato in Nocentini 2009). Il padre di Michele ne è un buon esempio, perché non riesce a stabilire un buon rapporto né con il figlio così amato, né con le figlie, questo risulta chiaro prendendo in considerazione la sua negligenza nei loro confronti.

Bibliografia

Cardella, Lara, 1993: *Volevo i pantaloni*. Stuttgart.

Ferroni, Giulio, 2015: *Letteratura italiana contemporanea 1945–2014*. Firenze.

Fromm, Erich, 1992: *O sztuce miłości*. Warszawa: Sagittarius.

Ginzburg, Natalia, 1995: *Caro Michele*. Milano.

Nocentini, Claudia, 2009: "Rappresentare un'assenza: *Caro Michele* di Natalia Ginzburg". In: *Littérature et "temps des révoltes" (Italie, 1967–1980)*, 27, 28, 29 novembre. Lyon.

Pappalardo La Rosa, Franco, 1995: "*Caro Michele* o dell'inutilità delle parole". In: Giovanna Ioli (a cura di): *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia*. *Atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14–15 maggio 1993*. San Salvatore Monferrato: Edizioni della Biennale Piemonte Letteratura.

Pastore, Juditch Laurence, 2000: *The Personal is political: gender, generation and memory in Natalia Ginzburg's "Caro Michele"*. In: A.M. Jeannet, G. Sanguinetti Katz (eds.): *Natalia Ginzburg: A voice in the twentieth century*. Toronto: University of Toronto Press.

Santoro, Anna, 1996: *La condizione della donna*. In: *Valderice. Società e cultura*. A cura di Scuola Media "G. Mazzini", Banca di Credito Cooperativo Ericina. Valderice.

Ziemska, Maria, 1973: *Postawy rodzicielskie.* Warszawa: Wiedza Powszechna.

Nota bio-bibliografica

Anna Natkańska, laureata in italianistica, frequenta un corso di dottorato di ricerca. I suoi interessi scientifici si concentrano sulla poesia italiana del Primo Novecento, soprattutto sul Crepuscolarismo e sulla Scapigliatura. Dal 2012 lavora presso l'Università della Slesia.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Serigne Seye
Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Entre le père biologique et le père spirituel : le choix de la rupture chez les personnages de Boubacar Boris Diop

Abstract: This article is aimed at analyzing the break between fathers and their children in the texts of Boubacar Boris Diop, in which another figure often replaces that of the biological parent. Participating in the identity construction of his foster son, the spiritual father grants him memory which is contradictory to the official history. This clash, omnipresent in Boubacar Boris Diop's novels, testifies of a change of paradigm revealing a deep crisis of the father figure in African postcolonial societies. We are indeed very far from the mythicized image of the *pater nobilis* which used to be omnipresent in African literature.

Key words: Boubacar Boris Diop, African novel, biological father, spiritual father, break, family relationships

Les recherches en sciences de la société, en psychanalyse et en anthropologie ont fini de caractériser dans chaque groupe humain une image classique et traditionnelle du père dont Françoise Hurstel décline les fonctions universelles, faisant ainsi écho aux travaux de Lévi-Strauss, Lacan, Jung, ou encore Delaisi De Parceval, qui, synthétisés, donnent au père la triple fonction de géniteur, de nourricier-éducateur et enfin de donneur de nom et de garant des règles d'alliance et de filiation (Hurstel 1987). D'autres comme Perruchi, Zoja et Baumrind (citée par Perrucchi) ont fait une typologie des figures paternelles qui accorde une place centrale au père dans la construction personnelle de ses enfants. Au regard des qualités qui le définissent, celui-ci s'est imposé comme un idéal que chaque membre de la communauté doit perpétuer. Les traits caractéristiques de ce *pater nobilis* sont lisibles à travers son comportement, ses actes et sa parole qui ont la contrainte de répondre moralement à certaines exigences.

La littérature, reflet des sociétés humaines réelles ou imaginaires, duplique cette représentation du père en tenant compte des qualités singulières qui la

constituent. Cette représentation méliorative du père s'est retrouvée dans le roman africain où, jusqu'à une période récente, prédominait l'image de pères traditionnalistes et éminemment positifs. Une tradition de pères admirés et respectés a, pendant longtemps, imposé une vision d'une société gérontocratique où les lois des plus vieux que sont les pères font foi. Cependant, dans la prose africaine, de nos jours cette figure paternelle est souvent contestée par un fils avec qui elle entretient des relations compliquées.

Notre article oscillera donc entre recherche anthropologique et analyse littéraire. Une telle démarche nous paraît logique car la frontière est très tenue entre l'anthropologie et la littérature, au regard du nombre de textes que chacune d'elles considère comme relevant de sa sphère propre. Il en est ainsi des œuvres de la littérature orale comme les contes, mythes ou épopées qui fassent aussi bien l'objet d'études centrées sur une perspective ethnographique et anthropologique que d'analyses typiquement littéraires. Les résultats de l'une sont souvent réinvestis par les chercheurs de l'autre discipline. Quelques acteurs sont même à la lisière des deux disciplines car ils sont à la fois considérés comme anthropologues et comme analystes de la littérature[1].

Dans les études littéraires, l'anthropologie permet de se détacher d'une tradition herméneutique héritée du structuralisme et de ses méthodes immanentistes exclusivement tournés vers le texte, entité close. Sa prise en compte dans les études littéraires diversifie les ressources et les interprétations du texte en prenant en compte les aspects historique, culturel et social. Toutefois, la perspective anthropologique n'exclut pas pour autant le rôle de l'individu dans le processus de création littéraire ; elle ne laisse pas de côté non plus les questions formelles et esthétiques qui peuvent également être des marques d'une époque et/ou d'une trajectoire singulière. Il apparaît également que les anthropologues et ethnologues s'intéressent au texte littéraire surtout à cause des mythes et des pratiques culturelles qui y sont omniprésents. Les romans de l'auteur sénégalais Boubacar Boris Diop nous semblent justifier ce statut du texte littéraire parce qu'ils restituent nombre de comportements sociaux et de relations humaines, contribuant ainsi à une meilleure connaissance de l'Homme et de la société moderne.

Présentation de l'auteur et de son œuvre

Boubacar Boris Diop, né en 1946, est l'un des auteurs majeurs de la littérature africaine actuelle. Sa solide formation intellectuelle obtenue grâce aux apports des métiers d'enseignant et de journaliste qu'il a pratiqués ainsi que sa

[1] C'est le cas notamment de Lévi-Strauss, Calame-Griaule ou encore Kesteloot.

grande érudition littéraire ont fait de lui l'un des écrivains qui maîtrisent le plus les techniques romanesques et l'analyse de réalités parfois violentes et complexes. Son premier roman *Le Temps de Tamango*, préfacé par Mongo Béti, avait été bien salué par les spécialistes de la littérature africaine qui avaient vu avec justesse sa filiation avec les écrivains sud-américains que sont Garcia Marquez et Vargas Llosa. C'est cependant son ouvrage *Murambi, Le Livre des ossements*, consacré au génocide rwandais, qui va le révéler mondialement comme l'un des auteurs phares de l'écriture africaine du chaos et de l'angoisse. Les romans et les essais qu'il a publiés font de la mémoire, de l'histoire, de la problématique de la langue et de la Françafrique les topoï d'une écriture de l'hybridité et de la transgression qui, par moment, use de la sobriété stylistique dans l'optique de restituer une réalité postcoloniale loin d'être poétique. Son combat en faveur des langues africaines a été matérialisé par la publication d'un roman en wolof qu'il a traduit en français sous le titre *Les Petits de la guenon,* et depuis quelques années par la traduction et/ou l'édition de versions wolofs de chefs d'œuvre de la littérature négro-africaine. L'ensemble de son œuvre a été couronné par le Grand prix littéraire d'Afrique noire en 2000. Ce succès est dû à ses audaces esthétiques mais aussi au traitement de thèmes comme la relation entre père et fils qui est pour lui un moyen de rendre compte de la tension permanente qui règne dans les sociétés africaines.

L'image traditionnelle du bon père

C'est la sagesse, entendue comme connaissance juste des choses, modération ou même comportement juste et raisonnable, qui est considérée comme la première qualité du père africain. C'est ce qui a fait dire à Joseph-Marie Awouma que « l'âge avancé ou la vieillesse est un fait apodictique que le consensus des hommes attribue et attache à la notion de sagesse » (1973 : 173). Comme quoi, la sagesse demeure le propre d'un père qui de surcroit est âgé.

Le rôle du père ne peut être rempli que si la sagesse et l'affection pour les enfants restent le *vade maecum* des chefs de famille. Si le premier terme peut recouvrir les notions d'intelligence, d'expérience, de connaissances de la vie qui sont indissociables du rôle d'éducateur, le second s'exprime par les actes posés à l'égard de sa progéniture. Ainsi, cette sagesse, dans toutes les acceptions du terme, doit apparaître dans les propos des pères qui se veulent exemplaires. C'est ce qu'on retrouve en tout cas chez certains auteurs du continent car, si l'on en croit Awouma, « généralement quand un écrivain africain fait parler un vieillard, il essaie de lui restituer son langage traditionnel émaillé de proverbes, de dictons et d'images » (Awouma 1973 : 178).

L'importance des paroles d'une certaine structure participe à la construction de relations positives entre père et fils. Ce qui laisse sous-entendre que la communication est l'une des conditions de l'harmonie au sein de la famille et surtout dans le couple père–enfant. Ce que confirme Joseph Dossou Atchade pour qui « les relations entre le père et le fils sont fondées sur la communication verbale et la raison » (2000 : 113).

En dehors de cette sagesse dont l'importance est unanimement reconnue, on note également l'affection dont le *pater* doit faire preuve pour nouer des relations saines avec ses rejetons. Elle doit se matérialiser par les faits et par la présence physique et corporelle du géniteur qui a le devoir d'être toujours à l'affût des besoins de ses enfants. Faisant preuve d'attention particulière pour eux, il pourra ainsi susciter une plus grande, sinon égale affection, chez les enfants. Ceci est d'autant plus vrai que pour Atchade « les rapports corporels de l'enfant et de son père semblent importants pour l'équilibre psychique du fils » (2000 : 112). Il en donne pour preuve la relation que le Chevalier a tissée avec Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë*, prouvant que l'évolution psychologique du héros dépend de la nature de ses relations avec le père.

Il y a donc plusieurs qualités attendues du père africain qui, dans la tradition, peut jouer des rôles variés et parfois même contradictoires comme le suggère Jaques Barou qui a distingué des statuts différents da la figure paternelle dans les sociétés traditionnelles africaines : les pères biologiques dont la responsabilité est assumée sur le plan social par l'oncle, ceux qui jouent un rôle de chef de communauté familiale étendue et ceux à qui la société assigne un rôle complémentaire à celui de la mère (1999 : 1). Toutes ces fonctions peuvent se retrouver chez une même personne qui, jouant le rôle de chef de famille et de clan, n'en oublie pas pour autant toute la place que l'oncle et la mère doivent occuper auprès de l'enfant en vue d'accompagner son éducation. En tout cas, ce type de père, comme les autres, doit symboliser l'autorité, l'éducation, la sagesse et la protection tout en demeurant un modèle pour sa progéniture. Ce sont ceux-ci qui doivent constituer les caractéristiques de la figure paternelle dominante aussi bien dans la tradition africaine que dans les autres sociétés où le chef de famille incarnait à peu près les mêmes valeurs. Cette figure est néanmoins mise à mal par la modernité des sociétés occidentales et africaines où on a tendance à redistribuer les rôles au détriment de la légendaire autorité du père.

Des éléments déclencheurs de la rupture avec le père biologique

Contrairement à beaucoup de ses devanciers, Boubacar Boris Diop ne fait pas du conflit générationnel la cause de la cassure entre les enfants et leurs

pères. Chez lui, on n'a pas à faire avec des jeunes qui contestent un pouvoir gérontocratique qui les écrase et nie leur droit à la liberté. Il y a toujours certains pères qui sont respectés et admirés par les fils. Les causes se situent surtout au niveau communicationnel tant les paroles, les actes et l'absence des pères donnent un mauvais signal. Ceci est d'autant plus vrai que pour des psychologues comme Elisabeth Badinter (1980), les bons rapports d'un père avec sa progéniture dépendent en grande partie de sa présence.

Le rapport des personnages à la parole paternelle influe ainsi fortement sur la suite à donner à la relation au sein de la famille. Car, très souvent, le verbe du père pose problème en ce sens que quand ce dernier s'exprime, il le fait avec violence ou en étant porteur d'une idéologie opposée à celle de sa progéniture. Parfois c'est l'absence ou le silence du géniteur qui installe le malaise chez ses proches. Dans *Les Tambours de la mémoire*, c'est ainsi que les rapports de Madické Sarr à la parole oscillent entre violence tyrannique à l'égard de son entourage et silence assourdissant. Mutité dont il ne se sort que pour mieux s'emporter violemment devant ses enfants. Dans *Les Traces de la meute,* la parole de Yatma Ndoye qui représente les figures paternelles des Bambata Boys adopte un ton menaçant pour installer la crainte chez les petits. Dans *Murambi, Le livre des ossements,* c'est l'absence de communication, illustrée par les problèmes de la ligne téléphonique quant Cornelius voulait appeler son père, qui entérine la rupture. Cela entraîne une confusion chez le fils exilé qui pense d'abord à l'assassinat de son père. Apprenant qu'il était toujours vivant et ayant su sa participation au massacre de Murambi, Cornelius ne tentera rien pour renouer le contact, préférant visiblement le considérer comme mort.

Quand les paroles se joignent aux actes pour envenimer les choses, la rupture devient dès lors inévitable. Ce sont les actes posés par les pères qui sont perçus par les fils comme de véritables *casus belli*. Ceci, parce que le père, par son comportement et par ce qu'il fait, véhicule une image décevante et négative, non conforme à celle à laquelle il est appelé à être fidèle par la tradition. Il est, vu sous cet angle, le principal déclencheur du conflit. En effet, les pères se trouvent toujours à l'origine d'un événement catalyseur qui, *de facto*, entraîne la cassure avec les fils. Dans *Les Traces de la meute*, celle-ci, prévisible depuis la bastonnade des Bambata Boys, sera définitivement consommée avec le meurtre de Kaïré. Ses jeunes amis ne pardonneront jamais à leurs parents d'avoir brisé leur rêve en les séparant violemment de leur maître à rire et à penser librement. D'ailleurs on apprend que Soubeyrou Mbodj n'est jamais retourné à Dunya après le meurtre de son mentor.

Dans *Les Tambours de la mémoire,* c'est également un épisode de l'enfance de Fadel qu'on peut voir comme la cause profonde de la haine éprouvée pour son père parce qu'il considère comme une humiliation impardonnable le fait que celui-ci ait chassé leur domestique qui plus tard deviendra la reine de Wissombo. Il le lui dit clairement: « Tu l'as mise à la porte, tu ne vas pas le nier à présent »

(Diop 1990 : 116). Le fait que le chef de famille refuse de faire son *mea culpa* creuse encore le fossé avec son fils d'autant plus qu'il révèle un désaccord idéologique sur le rapport au passé et à la mémoire collective. Il confirme les sentiments que Fadel commençait déjà à nourrir depuis la piètre figure affichée par son père devant M. de Beauregard qui l'avait humilié sous ses yeux. C'est l'absence de réaction de Madické qui suscitera chez Fadel ce qu'il avouera être de la haine car cette image piteuse tranche nettement avec celle du leader syndicaliste bouillonnant et du père de famille qui tyrannisait tout le monde à la maison. Ce manque de courage devant son patron amorcera une phase de relations heurtées qui atteint son paroxysme avec le départ de Fadel pour Wissombo.

Dans *Murambi, Le livre des ossements*, c'est un événement du génocide qui est l'acte fondateur de la rupture entre Cornelius et son père le docteur Karekezi. La participation de celui-ci aux préparatifs des massacres constituera l'élément déclencheur de la cassure définitive avec son fils. Symboliquement, le meurtre de sa femme et de ses propres enfants est en soi un acte de rupture violant la sacralité des liens familiaux. Le père en était d'ailleurs conscient car après son acte meurtrier, il ne cherchera pas à contacter son fils exilé qui pourtant n'en savait rien. C'est à partir du moment qu'il est informé par son amie Jessica, sur la demande de son oncle Siméon, que Cornelius s'est rendu compte de la félonie de son père. Il réalise enfin qu'il y a une rupture définitive avec celui qu'il considérait comme une victime, ayant cru pendant longtemps à sa mort.

Dans *Les Petits de la guenon,* l'acte fondateur de la destruction de la cellule familiale est posé par Assane Tall, fils de Nguirane Faye. Le départ de ce dernier pour la France sera à l'origine d'une double rupture entre père et fils. Il s'agit de la destruction des liens familiaux entre Assane et son père, d'une part, et d'autre part, entre Assane et son fils Badou. En effet, parti à Marseille pour monnayer ses talents de footballeur, Assane va couper tous les ponts avec sa famille pour ne rentrer que les pieds devant. Si son géniteur n'a jamais montré de la rancune pour un fils dont il ne comprenait pas les raisons de la traitrise, son enfant Badou, né deux mois avant son départ, ne lui pardonne jamais cet abandon. Il est allé même jusqu'à refuser de s'incliner devant la dépouille mortelle de son père, laissant tout le monde pantois à Niarela.

Ainsi le père chez Boubacar Boris Diop, contrairement au rôle qui lui est traditionnellement dévolu, n'assume ni la sauvegarde, ni la perpétuation de la mémoire collective. Paradoxalement, c'est l'enfant qui incarne très souvent le rôle de gardien du temple en se montrant plus attaché au passé qu'un père qui tente de le corrompre pour des raisons politico-idéologiques. À l'exception notable de Nguirane Faye et de Boureïma, si un père revendique une mémoire, c'est pour mieux l'altérer pour le compte d'une politique basée sur le mensonge et/ou sur l'amnésie volontaire. On peut lire ce type de rapport avec le passé dans les dires et comportements de Madické, du Roi de Dapienga ou encore de Joseph Karekezi. C'est d'ailleurs pour recomposer ce passé perverti par le père que les

enfants vont souvent prendre le large. C'est ce qu'ont fait Fadel, les Bambataa Boys ou encore Siraa qui ne se satisfaisaient pas de la vision de l'histoire prônée par la figure paternelle.

Le point de vue du père de Fadel est motivé par son engagement politique aux côtés du Major Adelezo qui l'empêche de reconnaître l'existence même de Johanna, reine de Wissombo et résistante à la colonisation française. Il a un problème particulier avec le passé. Le seul passé qu'il révère est sélectif et mensonger; il ne retient de la colonisation qu'une présumée lutte difficile que lui et certains de ses congénères auraient menée contre les Français, préférant laisser dans l'oubli leur lâcheté et leurs compromissions. Détenteur d'une mémoire familiale et collective qu'on peut qualifier de réductrice, il ne pouvait que s'attendre au clash avec un fils qui lui rappelle sans cesse des actes humiliants et honteux devant M. de Beauregard et son ancienne domestique. Refusant de se rappeler de ces épisodes, il rend vaine toute tentative de réconciliation avec Fadel qui, depuis qu'il a eu vent de l'histoire de Johanna, ne vivait désormais que pour elle.

Dans *Le Cavalier et son ombre*, c'est l'invention par le Roi de Dapienga d'une histoire qui repose sur le mensonge et le travestissement qui va provoquer la colère de Siraa à l'égard de son père qui, non content de n'avoir pas tenu ses promesses à l'égard du Cavalier, a monté toute une histoire contre celui-ci et ceux qu'il considère comme ses descendants. Ce qui a causé une guerre aussi meurtrière qu'interminable entre les Twis et les Mwas. Siraa, pour le punir, ira avec le Cavalier à la recherche de Tunde, l'enfant mythique qui est censé redonner l'espoir à un peuple en déperdition.

Les manifestations d'une rupture définitive

C'est par la communication, la présence et le contact physique présentés par Jean Le Camus (2000), Yvon Dallaire (2001) ou encore Botherson et White (2007) comme les moteurs de la relation père–fils que le conflit va se manifester. L'impossibilité de communiquer, due à plusieurs causes, semble se présenter comme la raison principale du changement du fils qui ose désormais jeter un regard interrogateur sur son père. Ce qui semble être d'ailleurs un des topoï du roman africain postmoderne comme semble le suggérer Atchade pour qui « de plus en plus, les fils portent un regard critique sur leurs pères, jugent leurs comportements. Ce qu'ils nous révèlent de leurs géniteurs masculins n'est pas toujours flatteur pour ces derniers » (2000 : 110).

Fadel Sarr en est la parfaite illustration, lui qui, depuis l'épisode de M. de Beauregard, éprouvait de la haine pour son pater à cause de ce qu'il considère

comme de la lâcheté, laissant voir toute son amertume lors de leur dernier tête-à-tête. C'est à cette occasion que Madické s'est rendu compte du sentiment négatif qu'il a suscité chez son enfant. Il faut rappeler que celui-ci avait déjà enclenché le processus de détachement avec sa claustration de 13 jours qui correspond à une phase de repli sur soi. Il avait fui pendant cette période tout le monde, se contentant de la compagnie des insectes qu'il voyait comme ses amis. Rien de plus normal alors qu'il finisse par quitter définitivement sa famille après plusieurs absences.

Les Bambataa Boys passeront également par la phase de repli en ne fréquentant que Kaïré et les membres de leur groupuscule d'enfants avides de liberté malgré les injonctions de leurs géniteurs. C'est ce que remarque Yatma N'doye, figure métonymique des parents de Dunya : « ceux-là nous les avons déjà perdus pour toujours » répondra-t-il à Diéry Faye (Diop 1993 : 213). Ceci parce qu'après avoir réaffirmé comme un défi à leurs parents leur amitié à Kaïré, malgré la bastonnade qu'ils ont reçue, les enfants vont snober leurs tortionnaires avant de choisir l'exil volontaire à la suite de la mort de leur ami.

Dans *Les Petits de la guenon,* même si Badou Tall n'a pas eu l'occasion de dire son ressenti à Assane Tall, il a eu un comportement lors des funérailles de ce dernier que d'aucuns interprètent comme un acte d'insolence. Son voyage dans un lieu resté inconnu peut être perçu comme une volonté de s'éloigner des lieux où son père est enterré car il s'est précipité de partir après l'enterrement.

Il apparaît donc que l'éloignement ou la distanciation est le seul moyen pour les personnages d'exprimer leur volonté de détachement de la figure paternelle. Une volition qui peut aller jusqu'au reniement avec Fadel qui usera de différents termes teintés de mépris pour désigner son géniteur dans la lettre adressée à Badou. Dans *Le Cavalier et son ombre,* la Princesse Siraa s'en ira avec le Cavalier, dans un voyage qui condense le continuum spatio-temporel, à la recherche de l'enfant Tunde, figure antithétique du Roi de Dapienga.

Cet éloignement volontaire du fils vis-à-vis du père pour exprimer son désaccord est courant dans le roman africain avec par exemple *O! Pays, mon beau peuple* d'Ousmane Sembène où Oumar Faye s'éloigne de la maison paternelle pour se construire son propre gîte, moins pour fuir les problèmes que pour marquer la profonde cassure avec son père.

Ainsi, s'éloignant de la maison familiale, les fils se lancent alors dans une quête qui permet d'achever la construction d'une identité personnelle que des compromis avec la corruption des pères auraient pu tronquer. C'est ce qui sourd de ces propos de Neil Ten Kortenaar résumés par Yvonne Goga : « La révolte devient le prétexte d'une vraie quête identitaire du jeune africain qui se voit obligé à des tentatives de s'affirmer par la négation de tout un ordre social injuste » (2008 : 7).

Les pères spirituels ou les substituts de la figure paternelle

Après avoir définitivement rompu avec la figure paternelle, les fils « indignes » des romans de Boubacar Boris Diop trouvent des substituts qu'on pourrait qualifier de pères spirituels car leur influence morale est grande sur leurs poulains. Jouant pleinement le rôle d'initiateur pour lequel le père biologique s'est dérobé, les pères de substitut tentent volontairement de mener leurs fils adoptifs vers les chemins du succès dans leur quête. Ce n'est donc pas toujours une rupture générationnelle ou familiale, vu que le père spirituel peut appartenir au groupe des personnes âgées ou à la même famille que son fils. C'est comme si celui-ci, voyant son vrai père se révéler incompétent pour assumer son rôle traditionnel de vieillard et de chef de famille, se sentait obligé de lui chercher un remplaçant. C'est ainsi que Boureïma l'aveugle dans *Les Tambours de la mémoire* et Goormack dans *Le Cavalier et son ombre* peuvent être perçus comme les vieillards qui assument pleinement leurs attributs. C'est la raison pour laquelle Fadel Sarr et Siraa s'éloignent respectivement d'El Hadj Madické Sarr et du Roi de Dapienga dont les actes et paroles empêchent de remplir pleinement les fonctions d'éducateurs et de chefs de famille. De la même manière, Siméon et Nguirane remplacent chacun un autre membre de la famille dans le cœur des enfants. Le docteur Karekezi, pour son ignoble crime, ainsi qu'Assane pour avoir délaissé les siens, sont mis au placard au profit de personnages plus aptes et plus enclins à remplir leur rôle d'éducateur et de modèle. C'est ainsi que Siméon représente une véritable idole pas seulement pour son neveu Cornelius mais aussi pour Stanley et Jessica, les amis d'enfance de ce dernier. Il est le père qu'ils n'ont plus.

Les pères spirituels symbolisent, par leurs actes et leurs paroles, les figures antithétiques des pères biologiques. Ils acceptent volontiers de jouer ce rôle car Boureïma et Goormack regardent Fadel, Siraa et le Cavalier comme leurs propres enfants. Quand Boureïma appelle Fadel son fils invisible, Goormack souhaite les bienvenus aux quêteurs que sont Siraa et le Cavalier : « Considérez ma modeste demeure comme la maison de votre père » dira-t-il (Diop 1997 : 252).

Si ces personnages sont surtout peints sous des traits de vieillards, le père spirituel a, dans *Les Traces de la meute,* un âge moins avancé que les autres que Boubacar Boris Diop met en scène. Kaïré est en effet un jeune homme qui, par les fables de Baay Galaay narrées aux Bambataa Boys, a fini par se substituer à leurs géniteurs. C'est ce que reconnaît Soubeyrou Mbodj, un de ces jeunes enfants, devenu plus tard une sommité intellectuelle de son pays. Au faîte de sa gloire, il n'a pas hésité à affirmer, parlant de Kairé : « Je tiens à associer son nom à l'honneur qui m'est fait aujourd'hui car je sais que je lui dois tout » (Diop 1993 : 14). En effet, Kaïré lui a révélé son identité en lui apprenant tout simplement le rire, la liberté, l'imagination créatrice et l'audace intellectuelle.

Lui, Siméon, Boureïma, Nguirane et Goor Mack jouent ainsi le rôle de guide pour les plus jeunes qui vont à la quête de la mémoire ou de leur propre identité.

Dans *Le Cavalier et son ombre* la figure de substitution parait être double parce qu'en dehors de Goormack, l'enfant Tunde, objet de la quête des deux héros, peut être également perçu comme une figure « paternalisante » car, détenteur d'une fonction génitrice, il est appelé à faire naître un nouveau monde. Symbole du renouveau moral et de l'espoir, Tunde est ainsi l'antithèse du Roi de Dapienga qui a plongé le pays dans le chaos. Sa texture messianique lui donnera aussi une fonction cosmogonique et fondatrice puisqu'il sera le créateur d'une nouvelle société.

Les œuvres de Boubacar Boris Diop fournissent ainsi des modèles qui témoignent de la transfiguration de l'image du père dans le roman africain postcolonial. Ce changement de paradigme, notable dans le comportement des fils, semble vouloir indiquer une véritable crise de la figure paternelle désormais persistante dans les sociétés africaines actuelles. La quête d'un père spirituel, substitut du père biologique, est une preuve de la confusion de laquelle veulent s'extirper les enfants qui contestent la sacralité du père et opèrent, par conséquent, une rupture définitive avec ce dernier.

Les textes de l'auteur sénégalais demeurent donc un testeur indispensable pour la compréhension des modifications anthropologiques au sein des sociétés africaines de la postcolonie.

Bibliographie

Atchade, Joseph, 2000 : « L'image du père dans le roman sénégalais ». *La Revue du Cames*, Série B, vol. 2, 109–118.

Awouma, Joseph-Marie, 1973 : « Le mythe de l'âge, symbole de la sagesse dans la société et la littérature africaines ». In : *Mélanges africains*. Yaoundé : Éditions pédagogiques Afrique-Contact, 173–186.

Badinter, Elisabeth, 1980 : *L'Amour en plus*. Paris : Flammarion.

Barou, Jacques, 1999 : « Les pères africains en France et leur rôle traditionnel », http://www.reseau.parents.free.fr/doccuments/data/PA0021.pdf. Date de consultation : le 18 août 2016.

Botherson, Sean E. and White, Joseph M., 2007: *Why Fathers Count: The Importance of Fathers and Their Involvement with Children*. Harriman: TN: Men's Studies Press.

Dallaire, Yvon, 2001 : *Homme et fier de l'être*. Québec : Éditions Option Santé.

Delaisi de Parseval, Geneviève, 1981 : *La part du père*. Paris : Seuil.

Diop, Boubacar Boris, 1990 : *Les Tambours de la mémoire*. Paris : L'Harmattan.

Diop, Boubacar Boris, 1993 : *Les Traces de la meute*. Paris : L'Harmattan.

Diop, Boubacar Boris, 1997 : *Le Cavalier et son ombre*. Paris : Stock.

Diop, Boubacar Boris, 2000 : *Murambi, Le livre des ossements*. Paris : Stock.

Diop, Boubacar Boris, 2009 : *Les Petits de la guenon*. Paris : Philippe Rey.

Goga, Yvonne, 2008 : « Pères et mères dans la littérature contemporaine ». *Acta fabula*, novembre, <http:// www.fabula.org/revue/document4644.php>. Date de consultation : le 24 janvier 2016.
Hurstel, Françoise, 1987 : « La fonction paternelle aujourd'hui : problèmes de théorie et question d'actualité ». *Enfance*, T. 40, n° 1–2, Paris, PUF.
Jung, Carl Gustav, 1977 : « Le rôle du père dans le destin de l'individu ». In : *Psychologie et éducation*. Paris : Buchet / Chastel.
Lacan, Jacques, 1955 : « Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique ». In : *Le Séminaire, Livre II*. Paris : Seuil.
Le Camus, Jean, 2000 : *Le Vrai rôle du père*. Paris : Odile Jacob.
Levi-Strauss, Claude, 1983 : *Le Regard éloigné*. Paris : Plon.
Perruchi, Lorenzo, 2012 : « La fonction paternelle dans l'enfance et l'adolescence », http:/www.lorenzoperucchi.ch/download/la-fonction-paternelle.pdf. Date de consultation : le 24 janvier 2016.
Zoja, Luigi, 2015 : *Le Père, le geste d'Hector envers son fils : histoire culturelle et psychologique de la paternité*. Trad. Marc Lesage. Paris : Belles Lettres.

Note bio-bibliographique

Dr Serigne Seye est enseignant-chercheur à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar où il enseigne la littérature africaine et les théories littéraires. Après avoir soutenu une thèse sur l'historique et le mythique dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop, il s'est lancé dans des recherches sur la littérature africaine écrite et orale, l'interculturalité, l'intertextualité, l'hybridité littéraire, les cultures urbaines et la transgénéricité.
seyeserigne2000@yahoo.fr

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Pierre Suzanne Eyenga Onana
Université de Yaoundé I, Cameroun

Au nom du Père, contre lui et au-delà de lui *Père inconnu* de Pabé Mongo ou l'odyssée d'une bâtarde en quête d'affection paternelle

Abstract: Using the *explicit-implicit* socio-critical approach systematized by Pierre Barberis, I will endeavour to trace the heuristic itinerary of a pugnacious illegitimate child in quest of her fugitive father. I will focus on textual clues and hermeneutical levers in order to reveal damages resulted in the absence of the father in the conjugal apparatus. In the first part, I will intend to prove that any paternal irresponsibility affects the vital equilibrium which is necessary to development within family and society. The second part, in turn, puts an emphasis on how psychological damages due to failed family life may result in reifying of minorities through the violation of women and children's rights. Finally, I will endeavour to show that through the inter-subjective gender approach one may see the project of a new world which fosters social justice for all sexes.

Key words: Explicit, implicit, father, quest, paternal responsability, new world, social justice

Introduction

La question des stéréotypes de genre reste au cœur des préoccupations littéraires tant elle interpelle les acteurs sociaux sur l'urgence à construire des nations expurgées de toutes formes d'incongruités susceptibles d'en obérer le développement. Il n'est qu'à relire *Père inconnu* de Pabé Mongo, articulé autour d'une analepse[1], pour se convaincre que la problématique du père en fait partie[2]. À force de questionnements intérieurs, l'héroïne entreprend de se reconstruire en revisitant l'itinéraire sacrificiel de sa vie dans le cadre d'un parcours atypique

[1] Ou *retour en arrière* dans le métalangage de Gérard Genette.

[2] Relire également à ce sujet les titres de Diane Drory dans la bibliographie.

alimenté par des réminiscences pour le moins sordides : « Mes souvenirs remontent à l'âge où l'on commence à peine à s'exprimer, et donc à poser des questions » (Mongo 1985 : 5). Toutefois, les misères de cette fille suffisent-elles pour se convaincre de ce que « les représentations de rôles des femmes ne changeront ni vite ni aisément. Il faudra des générations pour que l'égalité des sexes pénètre les esprits, que les différences soient assumées et n'induisent pas la suprématie d'un sexe sur un autre ? » (Mossuz-Lavau et Kervasdoué 1997 : 204–205).

Si d'une part, cette question invite à s'interroger sur les enjeux du discours critique mis en équation par la jouvencelle ainsi que les stratégies qu'elle convoque en vue de se sortir du piège paternel, il est intéressant, d'autre part, de souligner que la sociocritique structurée par Pierre Barbéris nous sert de référentiel de lecture du récit de Pabé Mongo. Approche éclectique, elle se définit comme la « lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte : il n'existerait pas sans le réel, et le réel à la limite, aurait existé sans lui » (Barbéris 1990 : 123). Deux moments de lecture clefs sous-tendent l'épistémologie *barbérisienne* : l'*explicite* et l'*implicite*.

À cet égard, trois parties stratégiques stucturent la présente analyse. Dans la première, on montre que toute irresponsabilité paternelle hypothèque l'équilibre vital indispensable à l'épanouissement familial et, partant, celui de toute société. La deuxième partie procède de la monstration que les implications psychologiques induites d'une pratique familiale caduque exacerbent la réification des minorités tout en compromettant les droits de la femme et ceux de l'enfant. La dernière partie illustre que l'implémentation de l'approche intersubjective *genre* est urgente et indispensable dans la dynamique de refondation d'un monde neuf épris d'équité et de justice sociale pour tous les sexes.

Au nom du père : représentations et explicite d'une faillite paternelle

Pour Barbéris, *l'explicite* consiste à « recharger le texte de ce qui y *est* déjà, mais qui a été marginalisé ou évacué […] de références claires à restituer, et qui peuvent être disséminées » (1990 : 139). Récit à la première personne*, Père inconnu* s'articule autour d'une esthétique du rejet fondée sur les réminiscences révélatrices du vif désarroi d'une enfant frustrée au tréfonds de son être juvénile dans un contexte familial monoparental. *A-père*, puisque considérée comme un paria, l'enfant se sent dé-vivre. Objet de récurrentes railleries et de surnoms divers, les uns aussi humiliants que choquants, sujette à des stigmatisations diverses, elle broie du noir nonobstant les innombrables frustrations quotidiennes devenues son lot : elle ne fera jamais l'impasse sur la quête de sa vraie identité.

Décryptage des manques et manquements du père

L'un des manques les plus notables auquel fait face la fille est sans conteste la crise d'affection née de l'inexistence dans sa vie d'un père aimant, stable et consciencieux. Marquée par l'absence de chaleur humaine dans sa vie, la fille bute contre la vacuité sentimentale paternelle les premiers jours qu'elle fréquente l'école. Alors que tous les bambins de son âge se voient accompagnés par leur géniteur, c'est plutôt sa mère qui l'accompagne. De sorte que « cette situation [la] choque profondément et [lui] cause un chagrin si vif qu'au bout d'une semaine [elle] devin[t] triste et commenç[a] à bouder la nourriture » (Mongo 1985 : 11–12). Si la jeune fille souffre de ce déficit paternel criard, il faut dire que l'attitude particulièrement grincheuse de sa génitrice n'est pas pour arranger sa misère psychologique. Dans l'occurrence qui suit, les questions rhétoriques qui ponctuent son propos dévoilent une gêne indescriptible chez la petite fille faute d'un accompagnateur paternel :

> Comment faire comprendre à ma mère que je voulais être accompagnée à l'école par mon père ? N'avait-elle pas des yeux pour remarquer ma singularité au milieu de tous mes camarades ? Je trouvais qu'il y avait une honorabilité particulière à se faire accompagner par son père à l'école. Cela avait quelque chose de grandiose, de solennel et d'imposant. Tandis qu'une mère… une femme…
>
> 12

Les points de suspension qui achèvent la pensée de la jeune fille affichent la gradation méliorative suscitée en elle et visant à établir une hiérarchisation des rôles parentaux espérés si le père souhaité, symbole d'une « présence virile » (14) l'avait un seul instant accompagné à l'école. Son sort demeure inchangé quand bien même elle rejoint son père conducteur de camions à Dimako. Bien pire, à l'internat du Collège Teerenstra qu'elle fréquente une fois au secondaire, le samedi supposé journée de visite et de joie pour les internes se mue en un jour de *crucifixion* pour la fillette que personne ne daigne visiter. Alors que la plupart des pères apportent chacun du baume au cœur de sa progéniture, l'héroïne de Pabé Mongo se morfond dans son coin, traduisant ainsi son désarroi : « un simple oncle m'aurait tirée de cette honte. Mais il était écrit que je devais souffrir jusqu'au bout, boire mon calice jusqu'à la lie » (Mongo 1985 : 72–73). Faute de ne voir ni son père ni un père d'adoption, la fillette souffrira son martyr, expression vivante d'une jeunesse détournée de ses phantasmes juvéniles.

Des récriminations d'une jeunesse volée, voilée et violée

Parvenue en classe de 3ème, la fille fait face à d'autres rebuffades résultant des manquements d'un géniteur atypique, preuves d'un déficit paternel criard qui déteint sur sa psychologie. Invitée à remplir son dossier pour l'examen du BEPC[3] à l'endroit réservé au nom du père, elle est contrainte à y mentionner « père inconnu » (Mongo 1985 : 79). Frappée par ce détail significatif, la Sœur coordonnatrice de l'examen à l'internat relève cet état de choses au point que les camarades de la fille la surnomment *père inconnu*. Elle manquera de quitter l'internat. Sans couverture paternelle d'appoint ni soutien matériel de pointe, la fille s'expose aux tentatives répétées d'un lâche courtisan de Terminale du lycée pour abuser de la jouvencelle. Puisque droguée et hypnotisée par le bonimenteur, « elle conçut à la première peccadille » (83). Elle sera finalement abandonnée par le géniteur concupiscent.

Qui pis est, le texte de Pabé Mongo met parfaitement en scène la jeunesse flouée de cette fille dépourvue d'une joie vivre singulière. Les quelques rares moments au cours desquels elle manifeste son hilarité d'adolescente sont ceux que lui offre Xavérie une fois chaque semaine : « Ma seule consolation je ne la trouvais que le dimanche, lorsque je me rendais chez Xavérie qui se faisait toujours une fête de ma recevoir » (Mongo 1985 : 74–75). La raréfaction de ces instants de bonheur explique pourquoi, une fois de retour à l'internat, elle s'efforce à développer des stratégies en vue de conserver cet acquis ludique : « J'avais aussi des plaisirs solitaires, notamment la lecture dans laquelle je me plongeai avec fureur. Je dévorai, pendant la seule année de 6ème, plus de cents ouvrages, bandes dessinées et récits divers » (73–74).

Mais cette joyeuseté larvée et évanescente cache mal d'autres incongruités et frustrations plus frappantes encore. La fille reçoit une éducation rigoriste et tronquée néantisant tout débat ou transaction verbale. Sa vie n'est faite que de devoirs et jamais de droits, pas même celui de s'interroger sur le sens profond de sa propre vie. Tant et si bien que même quand elle trouve logique de s'enquérir du statut mitigé dans lequel le plonge sa situation floue, elle n'ose pas s'y risquer par crainte de représailles maternelles : « Je n'osais évidemment pas poser mes questions à ma mère qui m'eût répondu par des gifles. […], elle était capable de me pendre si je lui demandais qui était mon vrai père » (10). Nonobstant son importante dotation en pères insolites, la jeune fille s'exprime par le biais d'un *truisme* pour marquer sa frustration : « […] être un enfant sans père, il n'y a pas douleur plus profonde, désarroi plus grand, tristesse plus corrosive pour une petite fille » (5).

[3] Brevet d'Études du Premier Cycle.

Contre le père ou les ressorts d'une crise d'affection

La geste du père, pour contestable qu'elle soit dans le récit, fait régulièrement l'objet de vives remontrances de la part de son entourage immédiat. Les deux déclinaisons de ces récriminations familiales nourries contre le père sont les révoltes diverses et la crise d'affection.

Révoltes contre un *ingénieux* incorrigible

Tout père soucieux du bien-être d'une progéniture consciencieusement abandonnée ne saurait perturber la parodie d'accalmie dans laquelle baigne cette dernière. Or, en se présentant un jour à l'école de sa fille désormais parvenue au Cours Moyen Première Année, pour re-disparaître quelques jours après, le père visualisé s'érige en anti-modèle puisqu'il la hante sans cesse de sa *présence-absente* et compromet son projet légitime de reconstruire une identité flouée par sa faute. C'est la posture mitigée de ce père indélicat qui suscite doute et suspicion en elle dans un soliloque révélateur : « J'étais sur le point de me sentir tout à fait heureuse lorsqu'un jour, un événement troublant vint encore me faire perdre la tranquillité » (Mongo 1985 : 26).

La fille se dresse ainsi contre la stature d'un père problématique créant en permanence les cadres d'une séparation physique et psychique entre elle et lui. Voilà qui explique pourquoi elle le suit à la trace dans ses lieux de service respectifs au risque parfois de s'égarer dans sa les méandres d'un pays dont elle ignore la complexe géographie. Partagée au tréfonds d'elle entre joie et incertitude de la mystérieuse découverte, elle est toutefois traversée par un vif sentiment d'espoir lisible dans son soliloque : « Si c'était l'un des deux pères qui m'avaient abandonnée […] je ne le suivrais pas ; mais si, par miracle, un troisième père m'était donné, je le suivrais » (27).

Mais au regard des tours que lui joue son père, sa tante Xavérie préfère l'appréhender comme un sujet négatif en lui révélant que « ton père est un monstre » (78). La monstruosité du caractère de ce géniteur se révèle à travers les récriminations formulées à son adresse par sa mère, notamment face à son attitude licencieuse perceptible au moment où il leur abandonna entre les mains un cas avant de disparaître huit ans plus tôt : « Cette fillette que tu as engrossée et que tu étais venue abandonner dans ce trou de forêt, sans laisser les moyens d'entretien et, plus grave, sans avoir conclu une entente avec la belle-famille » (38). Par ailleurs, lorsque certains membres de sa famille le taxant de *déserteur* lui signifient néanmoins leur soutien inconditionnel au cas où il s'engageait résolument à prendre avec lui mère et enfant abandonnées, il use d'un subterfuge pour s'écarter du sujet en débat et préfère semer la confusion dans les esprits en

déclarant : « Je cherchais la vie. Disons que la conjoncture était mauvaise, c'est tout » (38).

Contours d'une crise d'affection

Au plus fort de leurs rares moments d'hilarité, la fille, traversée par le doute, n'est pas certaine que l'euphorie de la tendre rencontre avec son père défiera le temps d'une rose. Aussi ne manque-t-elle pas de lui demander : « Tu ne me quitteras plus, n'est-ce pas papa ? » (Mongo 1985 : 30). Il faut reconnaître que l'expressivité du *non* qu'il lui répond réside dans l'embarras qu'il secrète. Pour preuve, il n'ose pas s'enquérir de l'état de santé de son ex-copine et ne daigne pas regarder du côté où cette dernière demeure une fois parvenu avec sa fille dans son quartier : « Quand nous arrivâmes dans notre quartier, mon père continua tout droit sa route sans s'arrêter à la maison ni même regarder de ce côté » (30). Qui pis est, le mystérieux personnage ne dévoile pas son identité à sa fille, pas plus qu'il ne se risque à briser le mythe qui les tient distants l'un des autres : « Je travaille dans une société qui construit les routes. C'est pour ça que vous ne pouviez pas recevoir de mes nouvelles […] Huit ans, c'est long, mais c'est le travail » (37). À bien y regarder, cette révélation déstabilisatrice corse la crise d'affection dans laquelle baigne la fille puisqu'elle ne justifie pas les mobiles de son absentéisme prononcé loin de sa famille nucléaire. Venant d'un père qu'on espérait aimant et rassembleur, l'explication qu'il fournit à la fillette procède d'une attitude horripilante et pour le moins décevante.

Ce postulat se confirme quand la fille retourne en ville et y retrouve son lot de malheurs. La monotonie de sa vie s'intensifie alors puisque son père disparait à nouveau sans laisser la moindre trace, l'abandonnant dans un indescriptible malaise alimenté par des espoirs vains : « À l'école, je restais aux aguets. […] Ma douleur devint encore plus atroce. À présent je souffrais de l'idée d'abandon. Sa tromperie avant de partir, […] me blessait plus que tout. […] Et mes camarades bourdonnèrent encore plus fort autour de moi ma bâtardise » (44–45).

Toutefois, si la mère de la fille usera de stratagèmes en vue de faire oublier à l'enfant l'existence de ce père décidément incorrigible, à bien y voir, la question du père ne structure-t-elle pas profondément un *implicite* au regard de la réification du féminin par des pères géniteurs amers et impassibles du malaise qu'ils causent à cette autre catégorie du genre ?

Au-delà du père. Implicite d'un plaidoyer pour l'avènement du *genre*

Le concept d'*implicite*, pour Barbéris, vise à montrer qu'« un texte n'est pas fait que de chose en clair et qu'on n'avait pas pu ou voulu voir. [Il] est aussi une arcane qui dit le sociohistorique par ce qui ne peut paraître qu'esthétique, spirituel ou moral » (1990 : 135). À scruter l'implicite qui se dégage du récit de Pabé Mongo, le moins qu'on puisse avancer est qu'il articule un ordre humain neuf en vue de l'éclosion d'une société nouvelle dans laquelle la fille et/ou la femme ne se verront plus stigmatisées en tant que « deuxième sexe » (de Beauvoir 1949 : 5). Dés-absolutisation du moi masculin, cet implicite se décline en une invitation ferme, résolue, conviant l'homme au refus de sa propre contingence. La fille / femme se définit comme un partenaire complémentaire de vie soucieux de construire avec lui une humanité rénovée mue par le respect mutuel et l'égalité des genres.

Un dépassement de la vision essentialiste des rapports sociaux de sexe

Comme le soutient Barthes (1966 : 33), « écrire c'est d'abord déstructurer […] désorganiser le monde pour tenter de le reconstruire en le représentant autrement ». Assurément, la quête de la petite fille se perçoit comme une requête en vue de la postulation d'une paternité africaine responsabilisée. Car, à douze ans, et quoique nantie d'un Certificat d'Études Primaires et Élémentaires, le CEPE, la petite fille se voit privée d'un bonheur dû et valorisant qui lui aurait sans doute ouvert les portes d'un destin paradisiaque si elle avait éclos dans le moule paternel. Aussi sa récrimination revêt-elle les allures d'un énorme gâchis : « Il me manquait quelque chose. J'étais persuadée que mon CEPE aurait pris une autre signification si mon père avait été là » (Mongo 1985 : 49). L'écrivain revendique ainsi le respect des droits de l'enfant tout en stigmatisant la réification du genre féminin dit vulnérable quand lasse de courir après un père évanescent la fille affiche ainsi sa complainte : « N'étais-je pas un objet de rebut pour lui ? » (1985 : 58). L'auteur camerounais met à l'index toute vision *androcentrique* ou phallocratique des rapports sociaux induisant, d'une part, la surévaluation du masculin, et, d'autre part, la sous-catégorisation du féminin. L'écrivain postule ainsi une intersubjectivité alternative adossée sur *l'éthique de l'être ensemble* suggérée par Dominique Mvogo (2009 : 65). Cette variante éthique s'appréhende comme une exorcisation des miasmes qui menacent d'asphyxier le monde aujourd'hui et qui sont autant d'enfreintes de l'impératif de la refondation en vue de l'instauration d'une vie saine, digne de l'homme. Cette vie, pour ce philosophe, nécessite le respect d'un minimum de règles communes auxquelles chacun doit s'astreindre.

On se rappelle à cet égard que Frérot, le demi-frère de la petite fille, a rapidement fait l'objet d'un procès qui s'est sanctionné en justice par son enlèvement à sa mère : « […] il a été reconnu par son père » (Mongo 1985 : 21). Aussi l'entreprise du père de la petite fille eut-elle été moins sexiste s'il menât une démarche similaire en vue de la reprendre sa mère pour qu'on perçût davantage la manifestation de l'égalité des sexes plutôt qu'une implémentation essentialiste des relations de genre. Car, la vision essentialiste[4] réactualise le débat opposant *nature* et *culture* en affichant l'individu comme le produit de déterminismes inexpugnables. Lors du processus de reconnaissance de Frérot, les félicitations d'un visiteur à la mère confortent nos allégations : « Tu as bien fait […] il est absolument nécessaire qu'un enfant vive avec son père, surtout quand il s'agit d'un garçon » (Mongo 1985 : 22). La significativité de ces propos réside dans le fait de penser que l'éducation de la fille est l'apanage de sa mère. Pourtant, ni le divorce, ni même le deuil d'un parent ne devraient priver l'enfant d'un amour paternel dû de par sa naissance. Voilà pourquoi « même Florentine dont les parents étaient divorcés, […] Même Hortense qui était orpheline recevai[en]t les visites de [leur] père » (1985 : 73).

Scruter le vertueux, conjurer la rétribution

Alors qu'il fonde beaucoup d'espoir sur sa fille, le père est frappé de rétribution. Elle tombe enceinte, victime d'un bonimenteur. Comme il abandonna par le passé une fille pubère qui rata son Certificat d'Études Primaires, sa fille ratera elle-aussi son BEPC, par les sombres auspices d'un bourreau érigé en *père inconnu*. Pabé Mongo revendique ainsi le rôle stratégique que doit jouer le père dans la construction du destin de sa progéniture et celui plus global de la gent féminine : il gagnerait à témoigner des égards à toute future mère même quand il a conscience que sa grossesse, comme erreur de jeunesse, résultera sur la naissance d'une fille. Après la naissance de la fille de l'héroïne de Pabé Mongo, sa joie est vite dissipée par une Secrétaire de l'hôpital impatiente de voir établies les filiations des bébés en vue de faire établir leurs déclarations de naissance à la Mairie. Les sanglots justifiés de la jeune mère procèdent de son dégout de voir la naissance de sa fille perpétuer le cycle infernal d'enfants aux pères inconnus. Ses complaintes trouvent alors une explication dans le registre du *genre* : « Si au moins mon enfant était un garçon, il constituerait la fin de la série. Mais c'est une fille, c'est-à-dire une nouvelle proie à la bâtardise. Non ma fille ne sera pas une proie ! » (87). Le cri de désarroi de cette femme rejoint ainsi celui

[4] Pour les essentialistes, saisir « telles ou telles propriétés substantielles, [s']inscrit […] une fois pour toutes dans une sorte d'essence biologique ou – ce qui ne vaut pas mieux – culturelle » (Bourdieu 1994 : 17) pour que soient enfin « révélées […] les attributions causales explicatives d'un problème social donné, [et] les marges […] à son 'éradication' ».

d'un observateur des rapports de genre : « Tout racisme est un essentialisme » (Bourdieu 1994 : 24).

Conclusion

À tout prendre, Pabé Mongo, militant acharné du *constructionnisme*[5], postule un monde neuf non sans conjurer tout déterminisme social. Aussi revendique-t-il l'égalité des sexes en stigmatisant leur prédestination selon une logique essentialiste. De sorte que toute démarche visant à surévaluer le sexe masculin lui semble inopérante, autant que celle suscitant chez le sexe féminin une sorte d'auto-infériorisation sclérosante. Au bout du compte, *Père inconnu* s'offre à la fois comme une exorcisation de toute éducation monoparentale adossée sur le rejet particulier d'un sexe, un hymne à la pratique familiale indiscriminée, celle qui garantit la saine croissance de l'enfant et féconde sans enfreintes son autonomisation future.

Bibliographie

Barbéris, Pierre, 1990 : « La sociocritique ». In : Daniel Bergez (éd.): *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Bordas, 121–153.
Barthes, Roland, 1966 : *Critiques et vérité*. Paris : Seuil.
Beauvoir, Simone de, 1949 : *Le deuxième sexe*. T. 1 et 2. Paris : Gallimard.
Beyala, Calixthe, 1995 : *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Paris : Spengler.
Bourdieu, Pierre, 1994 : *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil.
Drory, Diane, 2002 : *Faut-il sacrifier le nom du Père*. Belgique : Mols.
Drory, Diane, 2008 : *Un Père pour quoi faire ?* Bruxelles : Soliflor.
Genette, Gérard, 1972 : *Figures III*. Paris : Seuil.
Gergen, Kenneth Jay, 2001 : *Le constructionisme social. Une introduction*. Paris : Delachaux et Niestlé.
Guigou, Elisabeth, 1997 : *Être femme en politique*. Paris : Plon.
Guichard, Jean, Huteau, Michel, 2006 : *Psychologie de l'orientation*. Paris : Dunod.
Mongo, Pabé, 1985 : *Père inconnu*. Dakar : EDICEF/NEA.
Mossuz Lavau, Jeannine, Kervasdoué, Anne de, 1997 : *Les Femmes ne sont pas les hommes comme les autres*. Paris : Odile Jacob.

[5] Pour le constructionnisme social, « les termes par lesquels nous percevons le monde et le soi ne sont pas dictés de manière absolue ou nécessaire par "ce qui existe" » (Gergen 2001 : 89). Cette théorie apparaît comme « le produit d'un processus de construction dans lequel les interactions, les activités individuelles et les interlocutions jouent un rôle majeur » (Guichard, Huteau 2006 : 216).

Mvogo, Dominique, 2009 : *Le devoir de solidarité. Pour une éthique de l'être-ensemble*. Yaoundé : PUCAC.

Note bio-bibliographique

Dr Pierre Suzanne Eyenga Onana est enseignant-chercheur à la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Yaoundé I (Cameroun). Ses recherches portent sur l'épistémologie de la littérature africaine et africaine-américaine écrite, les questions de féminisme et les *Gender Studies*. Auteur d'une dizaine d'articles publiés dans des revues scientifiques nationales et internationales (CLE, Cameroun ; L'Harmattan, Paris ; Éditions les Archives Contemporaines, Paris ; CODESRIA, Sénégal ; Presses Universitaires de Valenciennes, Paris ; Addleton Publisher Academy, New York), il a par ailleurs participé à plusieurs Colloques dont « les études genre dans un contexte de mondialisation », Université Spiru (Budapest, Roumanie) ; « regards croisés : altérité et culture », Université Omar Bongo (Gabon) ; « trajectoires pour une émergence à visage humain », Université Catholique de Douala (Cameroun) ; « l'expression des sentiments dans la poésie féminine » (Dijon, Paris). Il travaille actuellement à la publication d'un recueil de poèmes, *Trajectoires cinquantenaires,* et deux ouvrages critiques sur les questions du genre et la civilisation du Mvet. Quelques-unes de ses publications : « Aperceptions de la francophonie dans le scriptable négro-africain : francomanie et oralisation du style en questions » ; « Corporéité et logique des savoirs dans l'espace universitaire dans une fiction : *Le Silence des déshérités* de Marie Danielle Aka » ; « Sexocide, innéité et androgynie à l'aulne du constructionnisme et de l'existentialisme beauvarien ».
eyenga_pierre@yahoo.fr

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Cecilia López Badano, Monserrat Acuña Murillo
Universidad Autónoma de Querétaro – México

Figura tradicional y figura disruptiva del padre en dos textos literarios latinoamericanos contemporáneos

Abstract: The figure of the father is presented in a variety of ways in contemporary Latin American literature; one of the popular images, for instance, is that of a despotic patriarchal "macho" in the drug trafficking literature. However, there is also a new image of paternity linked to "new masculinity," presented as gender utopia in the short story "Alumbramiento" ("Birth") by Andrés Neuman (2006). Here, a male narrator gives birth to a new man who is, at the same time, himself and his own son. In this article, I aim to explore the change from traditional images of paternity to the new, disruptive, utopian ones, inscribed within new ideas about gender equality.

Key words: traditional and new paternity, patriarchy, gender equity

Distopía

Cuando se arriba a México desde alguna de las regiones donde también se habla español, un uso lingüístico propio de allí llama inmediatamente la atención: el adverbial de la palabra "padre" o "padrísimo" como sinónimo de algo muy bueno, o de la excelencia de un producto: "una fiesta padrísima/muy padre", "un gesto padrísimo/muy padre", etc.; que esto suceda se vuelve aún más llamativo cuando leemos una de las novelas centrales del canon mexicano: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, donde la búsqueda del padre "abandónico" es el tema central. No faltan hipótesis al respecto, sobre todo, cuando se consideran varios usos negativos de palabras relacionadas con la madre –aquella Malinche-Chingada, según la reveladora explicación de Octavio Paz en *El Laberinto de la soledad*, fundadora de una raza mestiza–: el padre, como figura ausente, funciona como término de una idealización, de un deseo sublimado.

En un país que tiene altísimos índices regionales de madres solteras y embarazo adolescente, lo que podría denominarse "el deseo de protección paterna", en las regiones más conflictivas se vuelca de un modo particular hacia el mundo actual del narcotráfico, predominantemente homosocial, donde el compromiso de lealtades masculinas y sometimiento a las figuras patriarcales de los "capos" sella, muchas veces desde el desamparo y la carencia de filiación "reconocible" propiciada por el abandono –que no lo es sólo o exclusivamente familiar, sino también estatal, hacia los denominados "ninis"[1], el ingreso a esas comunidades de afiliación coercitiva, donde la menor "deslealtad" cuesta la vida; algunas novelas vinculadas al tema dan cuenta de ello, como *Los trabajos del reino*, de Yuri Herrera (2010 [2004]), donde un cantor pobre de "narcocorridos" obtiene la protección de un capo narco que se vuelve su padre-Mecenas con el fin de popularizar la imagen propia en las letras que "el Artista" compone y difunde.

Pero no es en estas novelas con personajes que materializan una afiliación que se presume "voluntaria"[2] a ese mundo homosocial-patriarcal donde centraré

[1] En México se denomina así a los jóvenes que "**ni** estudian **ni** trabajan". Una interesante nota acerca de la versión argentina de estos jóvenes –entre los que crece o bien el delito, o bien el suicido– fue publicada en la sección "Psicología" del diario *Página 12*, el 16/4/2016 por la psicoanalista Andrea Homeme, autora, además del libro *Psicoanálisis en las Trincheras: práctica analítica y derecho penal*. En ella, hablando del suicidio reciente de uno de estos muchachos, dice, acerca de las relaciones parentales, algo que en la actualidad es todavía mucho más evidente que en Argentina, en México, donde el soporte psicoanalítico que en Argentina está bastante naturalizado y brindado por muchas instituciones públicas, acá es absolutamente minoritario y todavía visto socialmente con sospecha por una gran mayoría:

> Mientras están intoxicados por el consumo de sustancias, los chicos evitan la angustia de enfrentarse a lo que muchas veces es una realidad indisimulable: para ellos no hay lugar. Con frecuencia este no-lugar tiene su origen en su llegada al mundo en un grupo familiar desintegrado, en el que sus progenitores carecen de la disposición libidinal para sostener a ese niño en el campo del Deseo, único espacio verdaderamente fundante de la subjetividad. Y esta ausencia hace que el niño "sobreviva" a costa de la falta de inyección deseante, que se traducirá, por ejemplo, en la imposibilidad de sostener cualquier proyecto. Son los pibes [muchachos] que se cansan pronto, que se aburren, que abandonan todo aquello que inician, aun cuando lo hagan con un marcado entusiasmo: el "combustible libidinal" les dura poco, y los solemos encontrar a un costado del camino, averiados y a la espera de un auxilio que difícilmente llegue. Cuando llegan a esa instancia y algo los detiene (la justicia, habitualmente, tras la comisión de algún delito) y salen del aturdimiento tóxico, caen en estados de angustia y desesperanza, siendo urgente la necesidad de brindarles un sostén que los ayude a atravesar ese marcado malestar. Infelizmente, cuando ese sostén aparece a través de las distintas instituciones, suele ser insuficiente, y los vemos caerse, escurrirse entre los dedos de las manos sin que podamos sujetarlos a la vida.

[2] Un dicho de jóvenes sicarios –quienes saben perfectamente, cuando entran al "negocio", que tienen una vida de duración muy limitada– es popular en el norte: "es preferible un año como rey que la vida como güey" ("güey" es el término coloquial por "buey", que era una palabra

el análisis, sino en una que retrata el ingreso a ese microuniverso de violencia masculina desde la filiación –natural– y la ausencia de imagen materna, por lo que el padre se vuelve allí una figura central, usurpadora de la totalidad del espacio afectivo, ya que la presencia femenina es en ella irrelevante: *Fiesta en madriguera*, ópera prima del mexicano Juan Pablo Villalobos (2010).

A diferencia de otras novelas sobre el tema, donde el relato de la violencia tiene que ver con narradores testigos o protagonistas en uso de sus facultades mentales de adultos maduros, la excepcionalidad de ésta viene determinada por el punto de vista de un narrador niño, sin madre, hijo de un narcotraficante mexicano cuya identidad es construida sólo por lo que nos dice el pequeño, quien relata en primera persona y obviamente, ve a su padre de modo positivo, como la gran figura fuerte masculina central en su vida.

El hecho de que la descripción sea hecha a través del niño justifica que tanto el retrato de su padre como los de los demás personajes carezcan de profundidad psicológica y consideren más bien aspectos externos estereotipados, dejando afuera rasgos morales o psicológicos más profundos, que en todo caso, se reducen a la observación primitiva de un niño inteligente, centrada más en cuestiones externas, como los atavíos y accesorios –mismos que permiten al lector construir los caracteres–; por otra parte, esa visión infantil, de un pequeño talentoso pero casi carente de contacto con el mundo exterior, ya que vive amurallado y recluido en una especie de fortaleza con no más de 10 o 15 personas, logra reforzar un trasfondo de humor negro subyacente al texto, que desdramatiza en cierto modo la situación, caricaturizando rasgos distintivos que evocan la representación simbólica persistente en el imaginario popular colectivo local acerca de cómo son un narcotraficante, un maestro "sesentista" pretendidamente anti-imperialista, un asediado gobernador sobornado y corrupto.

Dos aspectos sobresalen en esta novela, en los que no insistiré acá por ser objeto de un artículo anterior: uno es su carácter de anti-Bildungsroman, determinado por un proceso de "des-educación" llevado a cabo por el padre, quien pervierte la naturaleza al principio prometedora del niño; el otro, la relación del relato con mitos náhuatl, ya que los nombres de los personajes aparecen en esta lengua y establecen correspondencias con el universo mítico prehispánico local: sólo como ejemplo, diré que el niño se llama Tochtli, que significa "conejo"; el padre, Yolcaut, es decir "serpiente venenosa" ¿qué se puede esperar de un conejo junto a una serpiente ponzoñosa?; estas referencias "descontemporaneizan" la novela, remitiéndola a actitudes de crueldad preexistentes a la conquista, pero prevalecientes aún en el mundo actual. Quisiera centrarme acá más bien en la figura paterna distópica que se diseña, porque esto servirá para oponer el relato

grosera e insultante hace años, ya que hacía referencia a una persona castrada y sometida al trabajo fuerte, como los bueyes; hoy es una expresión cotidiana que los jóvenes usan incluso como vocativo o como *hedge*).

a otro tipo de figura literaria utópica, que aparece en un universo narrativo diferente, del que nos ocuparemos más adelante.

Considerando lo dicho, el primer objetivo de la novela pareciera ser el de dibujar el estereotipo del narcotraficante desde el punto de vista –cercano e inocente– de un niño cuyo mundo es predominantemente masculino, de machista y homofóbica connivencia delincuente; sin embargo, tras este propósito aparente de retratar a un "narco" según los rasgos sobresalientes dentro del imaginario popular, aparece otro, presente en varias narrativas del narcotráfico: el dinero como "domesticador" de la personalidad, como elemento de perversión de la subjetividad, tópico que en el texto cobra una gravedad especial por manifestarse dentro de una relación parental padre-hijo –no sólo adulto-niño– que pierde así su carácter modélico en lo moral, cuando se reemplaza la educación familiar en principios éticos con adiestramiento en el soborno, y la vida familiar, con la complicidad propia de una pandilla, ya que el padre ni siquiera quiere que el niño lo reconozca como familiar, sino como compinche, para lo cual no sólo no permite que le diga "papá", sino que lo malcría a través del consumismo con el que satisface sus más excéntricas demandas –poseer una extravagante colección de coronas y sombreros y, en el zoológico privado, un hipopótamo enano de Liberia, aunque sea un animal en vías de extinción–; esta complacencia con los caprichos exóticos de la criatura es lo que el padre le ofrece como sucedáneo del cariño.

Por otra parte, este atípico clan familiar sin madre ni hermanos –ausencias que fijan también la carencia de educación emocional– vive recluido en el palacio-madriguera donde se aíslan en una lujosa insularidad que no contempla más de veinte personas, burbuja o microcosmos donde lo público se vuelve privada corrupción: un panorama exclusivo y excluyente de sórdida violencia que el niño naturaliza como juego, acrecentando la ironía del relato; por ello, la actitud paterna, al faltarle al niño la confrontación social que le permitiría hacer comparaciones –la escuela, el juego compartido– se vuelve todavía más grave y de carácter más absoluto, ya que impone una modelización única, autoritaria, cuando no hay otros ejemplos de regulación conductual dignos de ser considerados.

El padre, entonces, en esta novela, naturaliza una violencia depredadora y la promueve a través de su ejemplificadora conducta ruda, opuesta al universo de la reflexión gradualmente desplazada por el síntoma que invade al pequeño (náuseas, descomposturas) para luego volverse promesa de acción en la asimilación cómplice con el "ideario" paterno-patriarcal, que lo aparta de cualquier ideal romántico y rompe el mito fundacional del humanismo burgués cuyo eje era la educación.

En una concepción iluminista tradicional, el advenimiento del "sujeto moderno" y su adaptación racional a un mundo en transformación dependía de su gestión reflexiva de la libertad individual en interacción con el mundo privado (familiar) y público (social); esa libertad ganada reflexivamente, entonces, era

producto de un progreso social de la conciencia que combinaba, para la resolución de conflictos, integración y distinción en el acceso a la normatividad; en contraste, en la concepción que prima en el texto ficcional, se aprecia la "deseducación" del niño a partir de la destrucción del principio reflexivo, racionalista, liberador; esto se visibiliza en el paso del uso del diccionario –representación de la cultura letrada– con el que el niño ampliaba su vocabulario y se autoeducaba, tanto a la playstation –representación de la tecnologización alienante– como al conocimiento de las armas y al "asesinato" de uno de sus pájaros, sin conciencia moral de lo que la muerte implica; estas actitudes alejan a la criatura de la normatividad social, conduciéndola a la deshumanización que lo animaliza y lo aproxima así al afecto paterno, como pequeña víctima (conejo) próxima a ser devorada (serpiente); ello da sentido a la denominación de "madriguera" para referirse a la morada de la que informa el título.

Si, por otra parte, como señala Julia Kushigian, "the Beautiful Soul, a cultural icon that personifies an interconnection between moral and aesthetic qualities, symbolizes the ultimate achievement of human endeavor when linked to potentially" (2003: 13) y este logro era el culminante del humanismo, el quebrantamiento del "alma bella" en el texto a través del crecimiento de la potencialidad paterna negativa, viola ese objetivo al producir involución humana: complicidad en lugar de integración y similitud en lugar de distinción, ello, dado dentro de un mundo patriarcal cuya normatividad es destructiva tanto del espectro natural como del social.

La única posibilidad del pequeño protagonista de armonizar con la comunidad masculina que lo rodea y con la alteridad (de)formativa de su padre en particular, es a través de un pacto de violencia que, si bien en la actualidad del relato se vive como juego, sin conflictividad –más allá del síntoma físico padecido a veces como dolor– y se descubre en las elecciones del lenguaje con que el niño la determina –donde el lector descubre lo que para el pequeño es aún insondable–, lo compromete éticamente a futuro.

En el texto se esboza entonces un sistema de valores diferentes de los de la cultura *ordinaria* y propios de la del "crimen organizado", representados a través del "ideario" paterno, alejados de toda ética humanista: ensalzamiento del machismo, prohibiéndole al niño el llanto o el miedo, es decir, su acceso a la sensibilidad, y comentarios que fungen como guiños referentes a la cohesión de grupo, a la lealtad, al honor –en clave mafiosa– a la muerte y al asesinato como elementos comunes de la vida diaria, "valores" no sólo reforzadores del modelo patriarcal, sino con los que el narcotráfico regresa a una forma de organización casi tribal en la que lo más importante es la familia y la pandilla.

En la narración del niño no basta eso, sino que hay que ser "la mejor pandilla*"* concepto que se muestra en diferentes ocasiones, a través de las representaciones que hace Tochtli de su idea de pandilla, con la que valora el correcto o incorrecto funcionamiento de su entorno:

> Yo creo que de verdad somos una pandilla muy buena. Tengo pruebas. Las pandillas son acerca de la solidaridad. Entonces la solidaridad es que como a mi me gustan los sombreros Yolcaut me compra sombreros, muchos sombreros, tantos que tengo una colección con sombreros de todo el mundo y de todas las épocas del mundo.
>
> Villalobos 2010: 13

Así, un valor tradicionalmente humanístico como la solidaridad, queda ligado, en la mente del pequeño narrador, a la complicidad paterna y a la satisfacción del capricho consumista, y esta última, a la única forma que adopta el amor paterno.

Si expandimos el círculo de lo doméstico-filial, notamos que se inhibe así, además, toda posibilidad de establecer una concepción solidaria y democrática de nación, eclipsándola tras la interesada relación consumista sustitutiva del afecto en la concepción pandillesca, caprichosa y depredadora de la madriguera que anula las condiciones humanas tras las leyes de un capitalismo salvaje, canibal, desenfrenado. En la complicidad inteligente a la que el niño irá accediendo gradualmente, intuimos la consagración de un "junior" –esa misma denominación marca el aspecto filial, la voluntad de ser "senior" como el padre– quien, luego de ser un (pequeño) hombre intelectual, intérprete de letras –al menos, las del diccionario– pasará a ser un hombre grande de (mala) acción, igual a su progenitor.

Esa similitud se remata "educativamente" por parte del padre cuando llega la revelación del contenido del cuarto cerrado –que pone al niño en conocimiento de la variedad asesina del arsenal acumulado, escena donde el vago enciclopedismo adquirido en los libros queda reducido a la identificación exacta de la procedencia de cada una de las armas (102)– y la solicitud paterna a su junior, a modo de conclusión narrativa, incomprensible todavía para el niño, del parricidio que entronice al hijo en la sucesión criminal cuando sea necesario, como el samurái que, en una película vista por el niño en la novela, había matado a un amigo para salvarle el honor: "Entonces me dijo la cosa más enigmática y misteriosa que me ha dicho nunca […] –Tú un día vas a tener que hacer lo mismo por mí" (103); como gesto de aleccionamiento a su hijo, este pedido nos da a entender el extremo del código que se maneja en el ambiente del crimen organizado, donde es mejor estar muerto que ser atrapado, pero también nos coloca frente a la criminalidad desbocada, donde ni los lazos familiares serán respetados en la competencia (capitalista) final.

Así, para cerrar esta parte de nuestro análisis, podemos considerar que si partimos de ciertas observaciones bajtinianas sobre la épica, en las que se dice:

> Una gran forma épica (epopeya grande), incluyendo la novela, debe ofrecer una imagen totalizadora del mundo y de la vida, debe reflejar todo el mundo y toda la vida. En la novela, todo el mundo y toda la vida se representan bajo

> el ángulo de la totalidad de una época. Los acontecimientos representados en la novela, de alguna manera han de sustituir toda la vida de una época. En esta capacidad de sustituir una totalidad real consiste su esencia artística. […] Ésta depende ante todo del grado de penetración realista en la totalidad real del mundo, del cual se abstrae la esencialidad a la que da forma la totalidad de la novela.
>
> 235

lo que nos muestra el relato en cuestión –como imagen totalizadora de mundo, donde en el destino del protagonista fluye la analogía con el destino humano de su época– es la historia –generalizada– de deseducación que, a través de la violencia (patriarcal) cotidiana ejercida por el padre (narcotraficante) y el poder corruptor de (su) dinero, padece la personalidad infantil en una nación sometida a la anómica omnipotencia derivada de estos factores y a la naturalización del fenómeno depredador también de la conciencia ética que de ellos se sigue. La idea de destino nacional se refuerza si consideramos con Kushigian que "the prospect of self-realization and identity should be measured metonymically: as the person grows and forms himself, so does the nation, feeling similar growing pains and struggles with rites of passage as the individual" (2003: 17).

A través del motivo –metaforizado– de la animalidad que marca el entorno de padre e hijo, la novela pone en escena la constitución de una comunidad anti estatal en lucha por definir los límites de su poder, donde el régimen de filiación también entra en discusión: se mata al padre y, asimismo, al propio estado, ingresando de este modo a un orden diferente del establecido por la "cultura" (humanista).

Utopía

Una propuesta literaria completamente diversa de la mencionada se postula en el cuento *Alumbramiento* (2006) del escritor argentino-español Andrés Neuman, marcando un recorrido que va desde la distopía patriarcal a la utopía configuradora de un equilibrio entre los géneros; en él se da voz no sólo al deseo de equilibrio, sino también a un nuevo estilo de paternidad derivado de aquel, en el que un hombre –el narrador– "reconoce a la experiencia corporal y semiótica femenina un saber necesario para mejorar el mundo" logrando "un diálogo inédito hasta entonces con la perspectiva femenina" (Drucaroff 2011: 287).

El texto inicia con un epígrafe del *Diario Ideal de Granada* del 4/2/2003: "Las matronas se quejan del ingreso de hombres en la planta de Obstetricia. La dirección del Hospital Clínico reconoce lo sucedido como ´hecho aislado´" (11). La planta de obstetricia pertenece al espacio comúnmente adjudicado a lo

femenino, "violado" con la presencia del otro sexo. Ese lugar semiprivado donde la figura masculina es vista como molesta por las "matronas" será el escenario del relato, pero el hombre que ingresará allí no lo hará como los otros (acompañantes o asistentes de las parturientas), sino que será él quien, recostado en la camilla mientras su mujer lo sostiene de la mano, relata como da a luz a otro varón. Dice Elsa Drucaroff:

> Su voz es un torrente verborrágico e intenso que construye en su propio ritmo el terremoto corporal imparable que el parto desata, que adviene y se apresura cada vez más. "Alumbramiento" no tiene puntos y aparte y empieza *in medias res*, con un "y", connotando que no hay principio, que la vida es una cadena infinita. La escritura, igual que –en el cuento– el cuerpo parturiento, logra una "prisa milagrosa", sabe entregarse a un movimiento en el que se participa pero no se maneja.
>
> 2011: 189

La escena del alumbramiento de este "cuerpo masculino que trabaja en contra de la lógica cultural en que se ha formado" (Drucaroff 2011: 189) se matiza con *flashbacks* que remiten al intenso momento erótico de la gestación, cuando él recibe la luz femenina que le permite embarazarse, pues en la penetración no hubo un agujero, sino un "canal" donde la energía "rebozante de dos" (Neuman 2006: 14) retornó luminosa a su propio vientre, sin, no obstante, renunciar al falo en ese acto, sino sólo a su poder instaurador de razón, de logos; eso se inicia con el nombre que ella pronuncia y le otorga en el éxtasis del orgasmo, bautizándolo, dándole acceso a otro mundo que no es el del logos masculino, sino el de la experiencia sensual femenina, colmada de luz y extendida en un único y larguísimo aliento:

> aunque antes ella había sabido sin dudarlo qué nombre pronunciar al final del túnel que se abría ante nosotros esa noche, dijo el mío, como si me bautizase, como si hasta aquel momento yo me hubiese llamado de prestado, como si no me hubiera merecido un nombre hasta que esa mujer lo pronunció de otra manera.
>
> 13

Allí, durante la gestación del hijo –del nuevo varón– empieza un viaje iniciático del que toma conciencia durante el parto, donde la mujer es su guía para el ingreso a un nuevo orden "bi": "así, invádeme, gritaba, y yo ya no sabía quién estaba dentro de quién" (12), sin tensas polaridades, sin "falogocentrismo", ya que la metáfora del bautismo funciona también como un otorgamiento de la palabra: recibir la experiencia cedida del embarazo y del alumbramiento le da al narrador la posibilidad de verbalizar, pero de un modo diferente de aquel logos que le ha estado siempre reservado: un nombre que no era el suyo hasta que ella lo pronuncia lo convierte a una nueva forma sensible de enunciar –ente-

ramente femenina– e inaugura otro orden simbólico en el cual es posible significar aquello inexperimentable por un hombre, donde también hay dolor: el propio del parto se fusiona con el de perder la posibilidad de ser un yo enunciante: "sí, tengo mucho miedo, tengo tanto miedo que incluso tengo miedo de perder el habla y todo lo que tengo, lo entiendes" (16). Dice Drucaroff:

> El cuento pone al cuerpo masculino en una situación imposible para, en ese mismo acto, desarrollar significaciones *que no son imposibles*. Ahí está su dimensión utópica. "Sentirme hombre" es sumergirse en el dolor, el terror, la vorágine del parto, experiencias corporales de mujer que construyen un varón futuro diferente. En este punto, el relato confunde intencionalmente al niño que nace con el propio narrador.
>
> 2011: 290

La confusión deliberada de narradores padre-hijo, en la que el narrador también se pare a sí mismo como hombre nuevo, alienta una reformulación no sólo de la masculinidad, sino también de la paternidad, en la que se difuminan los valores tradicionales asociados a la primera (fuerza física, intrepidez, estoicismo). La voz narrativa dual visibiliza las dificultades de las emociones masculinas, ocultas tras una máscara de indiferencia, el riesgo de aceptarlas y manifestarlas en un momento en donde se carece de certezas; por ello, en medio del alumbramiento, cuando el niño atraviesa las paredes para salir del miembro henchido, el narrador recuerda la relación con su padre: "así es como te tratan, hijo, ya lo ves, dijo mi padre el día de mi primera pelea, a patadas siempre, y mi madre le decía calla, déjalo, y mi padre le contestaba tú qué sabes, que el niño sepa cómo es el mundo, así van a tratarte siempre" (17); no es casual tampoco que los recuerdos pertenezcan a la primera pelea o al primer disparo de arma si pensamos en la masculinidad hegemónica que pondera la violencia como un valor positivo.

El padre del parturiento se muestra como un padre tradicional, a la espera de que el mundo aleccione al hijo a quien premia cuando acepta la acción ofensiva; el narrador no piensa repetir el esquema, por eso, bautiza también al hijo como él mismo lo había sido, dándole un nombre: "grité, grité el nombre del doctor y mi nombre y el nombre de mi esposa y otro nombre cualquiera, y entonces comprendí que aquel sería el nombre de mi hijo, que acababa de llamarlo, ven, ven, hijo" (16). Señala Drucaroff: "El varón recibe algo ajeno con agradecimiento y admiración, y esa situación se aprovecha para discutir con las taras del propio género, para repensar y reposicionarse en ´otra manera de sentirse hombre´, para ´ser fuerte de otro modo´" (2011: 290).

Deconstruir la polaridad del género es deshacer las jerarquías binarias, encontrar la multiplicidad de significaciones, exclusiones y sustituciones dentro de lo que pareciera ser dicotómico. El alumbramiento, en consecuencia, no es sólo del niño que nace, sino del hombre ingresante al mundo de la sensibilidad convencionalmente adjudicada a lo femenino, para lo que abandona los arquetipos

del padre "patriarcal", jefe familiar, guía/propietario de los cuerpos de la familia y controlador de la capacidad reproductiva femenina.

El narrador confronta las dificultades de amar, ser y hacer desde la "patriarcalidad" y las modifica en la propia enunciación que es también praxis física, corporalidad nueva, "bi"; desde su inédita experiencia visceral, espera que el varón que patea su vientre y brota de su miembro ya no viva aquellas experiencias de dislocación entre logos y sentidos, entre razón y sensibilidad: "Tal vez esas patadas en el vientre, pienso, eran los primeros pasos de un futuro hombre tímido al que le gustaría aprender a bailar, ser fuerte de otro modo" (17); abre así la posibilidad no sólo de reinventar el género, sino la propia condición de paternidad, cuando reflexivamente, se propone una actitud –otorgada como don por la mujer desde el nombre– que no produzca personas divididas en géneros jerárquicos.

Conclusión

Resulta innecesario remarcar las diferencias que presentan los textos discutidos: ambos se producen durante la primera década de este siglo en latitudes y culturas diferentes; uno muestra las consecuencias irreparables de la violencia machista ínsita en los modelos patriarcales desbocados, y esa exposición sirve también como velada crítica al sistema que ese ideario cobija y promulga; el otro plantea un cambio –posible– desde la utopía literaria entendida como el espacio de la experiencia inaccesible: nos enseña, desde ese utópico parto masculino, que sin parto masculino también se puede acceder a la desarticulación de los modelos binarios; basta con el ingreso a una nueva sensibilidad, menos polar y más consensuada, que permita formar al hijo varón del futuro; para ello, hace falta desnaturalizar al padre del patriarcado.

Bibliografía citada

Bajtin, Mijail, 1999: "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo". In: Idem: *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova [1982]. México: Siglo XXI eds., 200–247.

Drucaroff, Elsa, 2011: *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Herrera, Yuri, 2010 [2004]: *Los trabajos de reino*. Cáceres.

Kushigian, Julia, 2003: *Reconstructing childhood. Strategies of reading for culture and gender in the Spanish American Bildungsroman*. London: Associated University Presses.

Neuman, Andrés, 2006: "Alumbramiento". In: Idem: *Alumbramiento*. Madrid: Páginas de espuma. http://www.piedepagina.com/redux/13/06/2008/alumbramiento/. Consultado: el 11 de abril 2016.
Paz, Octavio, 1950: *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
Villalobos, Juan Pablo, 2010: *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama.

Síntesis curricular

Cecilia López Badano se graduó en Letras en Buenos Aires (Diploma de Honor); siendo docente de la UBA, inició allí su postgrado completado con PhD en la University of Oregon; pertenece al Sistema Nacional de Investigadores mexicano. Publicó *La novela histórica entre dos siglos: Santa Evita de paseo por el canon* (España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010), *Inmersiones en el maëlstrom de Roberto Bolaño* (Mención Honorífica, Casa de las Américas--Cuba; Alemania, 2011) y ha aparecido en Buenos Aires su compilación *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas* (Corregidor, 2015).
cecilial@uaq.mx

Monserrat Acuña Murillo es una de las estudiantes sobresalientes de la carrera de Estudios Literarios de la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente interesada en temas de género, es becaria en el proyecto de la Dra. López Badano sobre Literaturas disruptivas.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Anna Maziarczyk
Université Marie Curie-Skłodowska
Lublin

Rhétoriques contemporaines de la paternité
Le cas de Chevillard

Abstract: Finding new forms for a literary representation of the father is a challenge, as family relations constitute one of the most popular literary motifs. Éric Chevillard's innovative presentation of this subject takes the form of an unconventional blog, which is more literary than personal, and which exists in electronic and print formats. This peculiar – half-fictional, half-autobiographical – diary tells the story of a "housewriter," combining creative pursuits with everyday fatherly duties, and thus invites the reader to reflect on the father–daughter relation and the changes it is undergoing in our times.

Key words: father, paternity, father–daughter relations, blog

Trouver des formes pour narrer encore une fois le père et la paternité pose un réel défi. Le motif des relations complexes entre les générations est un des plus insistants dans la littérature qui, à commencer de l'Antiquité jusqu'à nos jours, se plaît à décrire surtout des conflits entre des parents et des enfants quoiqu'elle témoigne aussi non moins volontiers de leurs attachements uniques. Connu pour son écriture originale qui en fait un des écrivains les plus brillants sur la scène littéraire actuelle, Éric Chevillard expérimente pour cette problématique largement prisée des modalités inédites qui s'inscrivent bien dans les goûts du lecteur contemporain. La paternité avec toutes ses joies et ses angoisses constitue un des principaux sujets abordés sur un ton décalé et humoristique à la fois dans le projet transmédial *L'Autofictif*, blog littérarisé et transféré du numérique sur du papier. Journal « extime » (Tisseron 2001 : 52) à caractère mi-autobiographique mi-fictionnel, il retrace de façon amusante la vie d'un écrivain au foyer aux prises avec le travail de création et les tâches paternelles, tout en donnant à réfléchir sur la relation père–enfant et les transformations qu'elle subit aux temps actuels.

Avatars modernes des journaux intimes ou « sites personnels de deuxième génération » (Escolin-Contensou 2010 : 14), les blogs tenus sur Internet constituent à ce jour un des moyens privilégiés de se dire et de communiquer avec les autres. C'est justement cette nouvelle forme d'écriture de soi que Chevillard investit – de façon parodique et subversive comme c'est toujours le cas chez lui – avec *L'Autofictif*, blog ouvert en 2007 et toujours actif. Tout en séduisant le lecteur par la possibilité d'une relation virtuelle avec un écrivain de renommée et l'idée du dévoilement de l'intime, inscrites dans le genre actualisé (Candel 2010 : 25), il le laisse sur sa faim quand il ferme la possibilité d'écrire les commentaires et, au lieu de confidences attendues, ne donne à lire que des divagations (pseudo)philosophiques et des faits banals du genre du fameux calcul des brins d'herbe qui ouvre tous les volumes de son journal. S'il y a des traces autobiographiques, elles sont plutôt minimes et se limitent essentiellement au motif de la vie familiale : heureux père de deux filles, Agathe et Suzie, dans l'éducation desquelles il participe activement, Chevillard ne manque pas de refléter son expérience de paternité sur les pages de son blog. C'est un des rares moments où s'arrête momentanément le processus de « l'effacement de la personne au détriment de l'écrivain » (Ruiz 2013), constant dans *L'Autofictif*, et l'auteur se dévoile un tant soit peu comme la *personne*, individu concret et non l'*écrivain*, instance professionnelle engagée dans un travail scriptural. D'ailleurs de manière fugace et restreinte, car le motif est décliné selon cette même logique ludique qui guide le projet entier : remplaçant le régime de l'écriture de soi par celui de l'écriture parentale, *L'Autofictif* n'en actualise que certains paramètres. Il en résulte un témoignage singulier sur la paternité, authentique mais pas forcément sérieux : inspiré du réel vécu, il n'en est qu'une transposition littéraire.

Comme tous les blogs écrits par les parents où « l'écriture, support pour la mémoire, permet de conserver le souvenir des moments éphémères et de revenir sur des expériences singulières » (Francis, Cadei 2013 : 156), *L'Autofictif* est, principalement, une chronique des événements familiaux censée enregistrer ce qui advient pour retenir à travers des mots le temps qui passe. Tenu à partir du moment où l'alter-ego fictionnel de l'auteur apprend sa future paternité, le blog capte sur le vif les scènes de la vie familiale, les propos hilarants des enfants, les moments fugitifs où la vie dévoile son côté quasi magique, comme dans cette scène pleine de douceur qui dit toute l'affection maternelle : « Le sourire de C. penchée sur notre fille repousse à gauche et à droite, derrière les oreilles, toutes les rides du vieux monde » (Chevillard 2009 : 172). Mais c'est surtout le quotidien tout à fait normal que *L'Autofictif* retrace de façon succincte et vivante, celui qui rythme la vie de tous les jours : promenades avec les enfants dans le parc, jeux et autres activités domestiques. Le journal de Chevillard parle bien du « journalier » (Perec 1989 : 10), de ce qui se passe chaque jour et revient le lendemain presque identique. Car c'est là que réside l'essentiel de notre existence et se forment les relations avec l'autrui : dans ces menus éléments habituels aux-

quels nous sommes si habitués que nous n'y faisons pas attention, indifférents à leur charme discret.

L'écriture diariste de Chevillard a pourtant peu en commun avec une chronique typique, ce qui n'étonne pas dans le cas de l'auteur connu pour « sa très relative allégeance aux impératifs romanesques » (Bessard-Banquy 2003 : 40). Malgré cette « inscription dans le tissu des jours » (Bellon 2012 : 4), le blog manifeste un déséquilibre spectaculaire dans la gestion du matériel scriptural et une dérogation patente à la stylistique neutre teintée du pathétisme des mémoires en ligne (*cf.* Francis, Cadei 2013 : 162). Nombre d'événements, et ceux d'importance majeure qui font un substrat ferme des blogs parentaux comme les anniversaires de naissance, premières expériences cognitives de l'enfant ou bien l'apprentissage de la parentalité n'y trouvent aucun écho. C'est en vain qu'on chercherait un portrait physique de deux filles ou de la compagne de l'Autofictif : ne sont donnés que quelques traits à peine et encore dans des registres manifestement peu habituels pour le genre mais très typiques pour l'écriture chevillardienne. La métaphorique animalière fournit une photographie on ne peut plus réussie de la femme enceinte : « S'il n'y a que le rhinocéros pour courir vers moi avec la fougue que j'attendais de toi, ma petite chérie, eh bien, j'irai à sa rencontre » (Chevillard 2009 : 97) alors qu'une notation à caractère intertextuel sert à figurer la petite Agathe au moyen d'un parallèle avec le hérisson, fameux protagoniste de son roman éponyme : « Cela m'a tout l'air en effet d'un nourrisson naïf et globuleux, le bonhomme, là, sur mes genoux » (2009 : 201). S'ils ne sont pas passés sous silence, les moments charnières se voient transcrits à peine, avec une concision extrême qui contraste avec leur taille, comme c'est le cas de la naissance d'Agathe signalée on ne peut plus sommairement, rien qu'à travers les données stéréotypées du livret médical : « Agathe / 47 cm / 2 kg 800 » (2009 : 163). Parmi les stratégies de présentations privilégiées, on observe le recours à la perspective défamiliarisante et la banalisation comique obtenue rien que par un enregistrement fidèle des faits, technique pas si rare que ne le pense Bellon (2012 : 3). Ainsi, toute la période de la grossesse, temps d'une attente à la fois excitée et craintive, est réduite à une seule notice résonnant drôlement d'un égocentrisme masculin : « La grossesse de ma compagne évolue de façon tout à fait étrange et anormale : je deviens de plus en plus concave » (Chevillard 2009 : 146) alors que le moment inoubliable où Agathe commence à parler est valorisé de façon humoristique à travers toute une série des syllabes « tico » soigneusement alignées sur la page de sorte à imiter la cadence du babillage enfantin (Chevillard 2010 : 169).

Riche en omissions de toutes sortes et en condensations ludiques, cette chronique familiale contient en revanche des éléments d'ordre narratif ou discursif qui infléchissent l'écriture de l'ordinaire déjà peu réaliste en elle-même vers le régime du loufoque ou celui du réflexif. Tout comme ses romans qui jouent « d'une fantaisie plus forcenée » (Viart, Vercier 2008 : 421), le blog de

Chevillard multiplie des scènes aberrantes et surréalistes contextualisées dans le quotidien familial. Défilent ainsi des visions imaginaires développées à partir de quelque incident banal, comme celle du bain d'Agathe en compagnie des canards sauvages attirés vers la baignoire par son petit caneton en plastique (Chevillard 2010 : 97) ou bien des épisodes à humour noir et stylistique macabre qui font écho aux relations œdipiennes :

> Si je me fais aimer de ma fille, ma disparition un jour sera pour elle une souffrance atroce ; afin de lui épargner ce chagrin, je la bats comme plâtre. Du matin au soir, je frappe la pauvrette, je cogne ! je cogne ! oh mais chaque coup est plus douloureux pour moi que pour elle. Et puis, je lui prépare une telle fête !
> Chevillard 2010 : 35

Habilement inscrits dans le tissu du journal intime par l'emploi des formes grammaticales accomplies et du régime assertif qui leur assurent un statut ontologique égal aux faits réalistes, ces développements manifestement incongrus – que l'on peut assimiler aux aberrations mentales d'un père surmené ou bien aux épanchements de l'imagination d'un écrivain en manque d'autres inspirations que celles domestiques – instaurent une ambiance d'absurde qui irréalise le texte et met en avant son caractère fictionnel.

Parallèlement à cet événementiel fantaisiste, *L'Autofictif* fait une large part aux observations, commentaires et réflexions sur la famille en général et l'expérience de parentalité en particulier. Sur un ton toujours légèrement décalé, certaines entrées font des allusions à l'actualité sociopolitique, évoquant ne serait-ce que le phénomène de la pédophilie ecclésiastique (Chevillard 2012 :135) ou bien les règlements de la loi en matière de regroupement familial des immigrants (Chevillard 2009 : 46). On fait ressortir ainsi, rien qu'au moyen de rapides prises de vue sur les événements récents bien réels de ce début du XXIe siècle, les sujets préoccupant les parents actuels et les nouveaux défis que leur lance l'époque où l'on néglige souvent les valeurs humaines primordiales que sont la tolérance et le respect d'autrui. Plusieurs notes dépeignent, avec un réalisme assaisonné de satire ou de poésie, les scènes typiques de la vie en foyer, les attitudes caractéristiques des parents et des enfants. Dépourvues de contexte spatio-temporel et de caractérisation de personnages, elles sont d'une généralité absolue et condensent, telles des lentilles, une multitude de cas semblables, comme cette belle image des parents si épuisés à la fin des journées passées à s'occuper du bébé que « leurs nerfs détendus leur font un hamac sur mesure » (Chevillard 2010 : 281). Ce qui domine surtout, ce sont des passages à caractère réflexif dissipés çà et là sur la nature des diverses étapes de la vie humaine, la complexité des relations familiales, les phénomènes de l'hérédité physique et psychique, bref, sur notre existence et ce qui la structure. Formulés dans un style tantôt objectif et riche en formules généralisantes du type « être humain » (Chevillard 2009 :117), « pour certains […] pour d'autres » (Chevillard 2010 : 15), tantôt personnel et

reflétant par l'usage du pronom « nous » (2010 : 199) une expérience vécue commune aux gens, elles se rapprochent des méditations philosophiques. Tout un éventail de procédés est activé pour anéantir le pathos et l'emphase propres à ce type d'écriture : chutes imprévisibles, perspectives inversées et surtout une ironie moqueuse. Voilà une de ces observations hilarantes par un jeu de symétries et contrastes qu'elle fait ressortir entre les comportements des parents et des enfants :

> Nous nous en voulons de laisser nos parents mourir dans l'illusion que nous sommes leur plus belle réussite. S'ils savaient… Mais si pourtant ils disaient juste, alors quels furent leurs échecs, leurs regrets, leurs hontes inassumées ? Combien terribles ! Oh si nous savions…
>
> Chevillard 2012 :68

Si, comme le constate à juste titre Pascal Riendeau, « Chevillard semble en réalité s'inscrire […] dans la lignée des grands moralistes français par le regard qu'il porte d'abord sur lui-même, puis sur la société et les travers humains » (2012 : 38), son blog est un recueil de maximes pas forcément sérieuses et des méditations à rebours qui rappellent les évidences souvent ignorées de la vie, surtout dans son aspect familial, et dévoilent ses côtés trop subtils pour être remarqués.

L'autofiction paternelle de Chevillard tire toute sa saveur du renversement des rôles genrés, ressort classique des comédies familiales. Voici un homme plus que domestiqué, chargé aussi de s'occuper de ses filles à partir de leur naissance, tâches généralement jugées peu masculines. Le fait qu'il soit écrivain de profession ajoute du piment à la situation, le décalage entre ses activités intellectuelles et les nouvelles préoccupations étant évident. Dans l'horizon d'attente façonné ainsi s'inscrivent des aventures et des péripéties domestiques qui, dans le texte, se produisent bien, mais pas selon la logique attendue. Tracassé par des hésitations : « Je me demande tout de même parfois si Agathe n'est pas un peu trop jeune pour moi » (Chevillard 2009 : 73), l'Autofictif entre si pleinement dans son rôle de père que c'est justement son investissement excessif qui est la source du comique. Ses fréquentes anticipations de l'avenir longtemps à l'avance et leurs scénarios divergents rappellent les comportements typiques des parents trop protecteurs. Plusieurs scènes, à réalisme incliné par l'emploi de l'hyperbole, de l'incongru et d'autres figures de style préférées de Chevillard, illustrent cette paternité débordante, par exemple cet épisode quasi mafieux qui renvoie à l'idée de la vendetta réalisée dans les sociétés patriarcales en vue du rétablissement de l'honneur de la femme :

> Le petit Lucas a frappé Agathe à la joue. Le soir même, j'appelai les frères, les cousins, les oncles et les parrains. Nous voici maintenant devant l'entrée de la crèche. Les couteaux luisent. Qu'il sorte.
>
> Chevillard 2012 : 16

L'autre ressort du comique réside dans la perpétuation paradoxale des stéréotypes genrés. Amené à effectuer les tâches féminines, l'Autofictif s'avère être plus masculin que jamais. L'ouverture d'esprit et le côté moderne coïncident chez lui avec un traditionalisme pur et dur qui se manifeste dans ses modes de penser orthodoxes sur la famille et le rôle de la femme :

> J'ai installé un compteur kilométrique sur les poussettes d'Agathe et de Suzie. J'en suis à 384 400 pour la première et 80 150 pour la seconde. Il conviendra qu'elles me payent de mes peines lorsque l'heure sera venue pour moi de m'asseoir définitivement et point trop inconfortablement, je l'espère, sur un fauteuil roulant, qu'elles le poussent et me promènent sur une distance égale, jusqu'à la lune, donc, en ce qui concerne Agathe, et pour deux tours du monde au moins, en ce qui concerne Suzie.
>
> Chevillard 2012 : 131

Décliné à l'outrance par la littérature et le cinéma, le script classique des infortunes d'un père au foyer est ici échangé contre les aventures ludiques d'un père exemplaire, total plutôt qu'idéal, qui affiche des comportements opposés et des réactions extrêmes. L'Autofictif qui cumule en lui-même, intensifiées jusqu'à l'absurde, toutes les caractéristiques paternelles, est un archétype ludique de « [l]a figure du père […] [qui] est une figure problématique, inachevée et en suspens, une désignation, susceptible de traverser une diversité de niveaux sémantiques, depuis le fantasme du père castrateur qu'il faut tuer, jusqu'au symbole du père qui meurt de miséricorde » (Ricœur 1969 : 458).

L'attrait incontestable de *L'Autofictif* est qu'il donne à voir la manière dont cette présence paternelle façonne la relation père–fille. On connaît parfaitement le rôle majeur du père dans la formation de l'identité de la fille : « catalyseur de prise des risques » (Paquette 2004 : 2011), il lui apprend le monde de façon différente que le fait la mère, et surtout, premier homme dans sa vie, il sert de modèle pour la construction de l'image de l'homme, influant ainsi sur la façon dont la fille va assumer sa féminité à l'âge adulte. Écrivain pas tout à fait les pieds sur terre, l'Autofictif se garde bien d'apprendre quoi que ce soit, sinon « à l'envers » (Jourde 1993 : 204), de façon pas sérieuse, sans trop expliquer les complexités de la réalité. Aussi, son mode d'être, largement façonné par la nécessité de remplacer la mère absente, véhicule une image quelque peu inhabituelle de la masculinité. Cette paternité à l'initiale atypique se réalise de façon toute ordinaire, à travers les activités habituelles voire même rien qu'à travers la présence dans la vie des enfants. Présence toutefois très intense et continue qui peut se remarquer à travers « [l]a vie remplie d'Agathe » et puis de Suzie, du matin jusqu'au soir, quand « avant de s'évanouir à son tour, mon ombre signe pour moi d'une croix la feuille de présence » (Chevillard 2009 : 227). Les promenades quotidiennes dans le parc, les conversations et les lectures communes, les vacances passées ensemble au bord de la mer – c'est dans tous ces moments simples que l'Au-

tofictif s'investit fort. Tout près de ses filles, les accompagnant au quotidien, il leur offre son temps et son attention, faisant par-là preuve de cet amour inconditionnel indispensable à l'épanouissement de l'enfant. Cette présence seule suffit pour que l'apprentissage se fasse de façon toute naturelle et des liens se tissent imperceptiblement. Les jeux d'Agathe à trois ans en disent long sur l'influence que l'Autofictif a exercé sur sa fille et dévoilent en même temps l'absurdité des postulats sur l'éducation asexuée avancés par les féministes au nom de l'égalité entre les hommes et les femmes :

> […] Agathe, donc, bien décidée à enfoncer le clou planté par ses vaillantes devancières afin d'en finir avec les injustices faites aux femmes, esclaves du foyer, croit malin de me prendre pour modèle et d'imiter en tout point celui qui, dans la famille, appartient au sexe dominateur, son père – moi, donc –, lequel tyran, ayant médité lui aussi la leçon du siècle et partisan du juste partage des corvées, consacre l'essentiel des journées à des tâches domestiques et ne cesse guère d'éplucher des légumes que pour baigner ses filles…. Si bien que voici Agathe, en souveraine affranchie des temps à venir, qui du matin au soir joue à la poupée et à la dînette.
>
> Chevillard 2012 : 183

Si nous avons là, dans cette identification instinctive, une preuve de l'admiration sans bornes de l'aînée pour son père, la petite verbalise son amour avec une spontanéité attendrissante quand, à la constatation de son géniteur qui la regarde manger une friandise : « Suzie avec la glace, quel bonheur ! », elle rétorque « Suzie avec papa, quel bonheur ! ». Difficile de trouver des témoignages plus expressifs de la réussite paternelle que ceux fournis par les enfants mêmes.

L'Autofictif est une narration absolument unique sur la paternité contemporaine tant dans sa forme que dans son fond. Inspirée de la mode actuelle aux écritures personnelles sur Internet et largement investie de motifs autobiographiques, elle est un témoignage particulier sur cette expérience incomparable qu'est d'être père, authentique et ludique à la fois. Car, comme le titre du projet l'indique bien, le style décalé suggère et le transfert du numérique vers la version papier confirme[1], c'est à un travestissement littéraire d'une écriture dite ordinaire que nous avons affaire : les entrées du chaque jour ne sont pas une transcription réaliste des événements véritablement advenus mais des passages à nature plutôt fictionnelle pour lesquels le réel n'est qu'un substrat qui les fonde. Original dans sa forme, le texte de Chevillard se distingue également sur le

[1] Disponibles en ligne, les notes de l'année entière sont ensuite éditées sous la forme d'un livre classique et supprimées d'Internet. De plus, dans l'avertissement qui ouvre le premier volume édité en papier, *L'Autofictif* ne manque pas de se dénoncer comme fiction (Chevillard 2009 : 7).

fond des productions littéraires qui, majoritairement, déclinent la problématique soulevée en négatif, ce que Barthes par exemple n'a pas manqué de pointer : « Au reste, combien me déplaît ce parti scientifique de traiter la famille, […] on en fait un nœud de conflits et de refoulements. On dirait que nos savants ne peuvent concevoir des familles 'où l'on s'aime' » (Barthes 1980 : 116). C'est justement cette autre face de la paternité qui émerge des notes chevillardiennes, plus rassurante et sereine sans être emmiellée. Les scènes de la vie familiale, les épisodes loufoques et les réflexions aux registres variés laissent voir plutôt qu'elles ne racontent de façon explicite aussi bien les joies que les contradictions de la paternité, ses moments inoubliables et ses peines quotidiennes. Mais surtout, elles font découvrir cette relation sans pareille qui se tisse entre le père et son enfant et qui constitue la valeur fondamentale de la paternité, son sens le plus profond. Facilement accessible à cause de sa double existence en ligne et en papier, adapté par sa structure fragmentée à une lecture rapide et censé satisfaire par son style biaisé aux goûts du lecteur contemporain, *L'Autofictif* est une fiction humoristique à tonalité philosophique, à lire d'une traite pour prendre du recul sur le quotidien et réfléchir sur l'essentiel : les relations avec nos proches.

Bibliographie

Barthes, Roland, 1980 : *La chambre claire*. Paris : Gallimard / Seuil.

Bellon, Guillaume, 2012 : « Forme brève et nostalgie du récit dans *L'autofictif* d'Éric Chevillard ». In : Cristina Alvares et Maria-Edouarda Keating (éd.) : *Microcontos e outras microformas : alguns ensaios*. Braga : CEHUM / Humus.

Bessard-Banquy, Olivier, 2003 : *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard.* Paris : Presses Universitaires Septentrion.

Candel, Étienne, 2010 : « Penser la forme des blogs, entre générique et génétique ». In : Christèle Couleau, Pascale Hellégouarc'h (éd.) : *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?* Paris : L'Harmattan, 23–31.

Chevillard, Éric, 2009 : *L'autofictif.* Talence : L'Arbre vengeur.

Chevillard, Éric, 2010 : *L'autofictif voit une loutre*. Talence : L'Arbre vengeur.

Chevillard, Éric, 2012 : *L'autofictif prend un coach*. Talence : L'Arbre vengeur.

Chevillard, Éric, 2015/2016 : *L'autofictif.* http://autofictif.blogspot.com/. Date de consultation : le 2 avril 2016.

Escolin-Contensou, Isabelle, 2010 : « Le blog, nouvel espace littéraire entre tradition et reterritorialisation ». In : Christèle Couleau, Pascale Hellégouarc'h (éd.) : *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?* Paris : L'Harmattan, 13–22.

Francis, Véronique, Cadei, Livia, 2013 : « Les blogs des parents : des pratiques d'écriture parentale comme formes de soutien de la parentalité ». In : Marie-Claude Mietkiewicz *et al.* (éd.) : *Les enfants dans les livres*. Paris : ERES, 149–167.

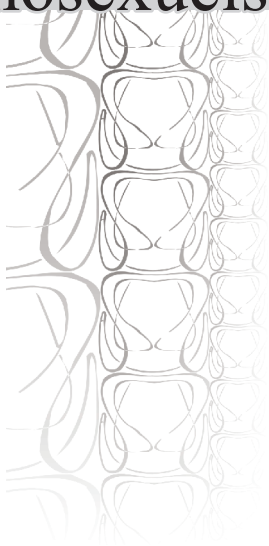
Jourde, Pierre, 1993 : « Les Petits Mondes à l'envers d'Éric Chevillard ». *La Nouvelle Revue Française*, nos 486–487, 204–217.

Paquette, Danièle, 2004 : « La relation père–enfant et l'ouverture au monde ». *Enfance*, vol. 56, nº 2, 205–225.
Perec, Georges, 1989 : *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil.
Ricœur, Paul, 1969 : « La paternité : du fantasme au symbole ». In : *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris : Seuil, 458–486.
Riendeau, Pascal, 2012 : « L'aphorisme comme art du détour ou comment Éric Chevillard est devenu *L'autofictif* ». *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 4, 38–48.
Ruiz, Ugo, 2013 : « *Ethos* et blog d'écrivain: le cas de *L'Autofictif* d'Éric Chevillard ». *Contextes. Revue de la sociologie de la littérature*, nº 13. https://contextes.reuves.org/5830. Date de consultation: le 2 avril 2016.
Tisseron, Serge, 2001 : *L'intimité surexposée*. Paris : Ramsay.
Viart, Dominique, Vercier, Bruno, 2008 : *La littérature française au présent*. Paris : Bordas.

Note bio-bibliographique

Anna Maziarczyk est maître de conférences à Université Marie Curie-Skłodowska à Lublin et membre du comité de rédaction de la revue scientifique *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*. Ses recherches portent principalement sur la narration dans la littérature française et francophone contemporaine. Elle a publié plusieurs articles relatifs à cette problématique chez les auteurs de Minuit ainsi que l'ouvrage *Le roman comme jeu. L'esthétique ludique de Raymond Queneau*.
anna.maziarczyk@umcs.edu.pl

Pères et fils homosexuels



Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Sylwia Frach
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Filiation symbolique : le refus de la puissance paternelle dans *Œdipe roi* de Pier Paolo Pasolini

Abstract: The parent–child relationship is omnipresent in the works of Pier Paolo Pasolini. In *Oedipus Rex*, the filmmaker uses both the original myth and Sophocles' tragedy to underline the fact that the father–son relationship is rooted in the Ancient World. Moreover, as will be depicted later on, Pasolini uses the work to evoke his personal experiences and artistic style. In this sense, the film is founded on psychoanalytic theories. Oedipus embodies the heart of Freudian thought: metahistorical hatred against the father, patricide and incest on the one hand, nostalgia and longing for the mother's womb on the other. At the epicenter of this reflection lies the Oedipal theme of father–son relationship coupled with his digressions.

Key words: Pasolini, father, son, Oedipus, film

En 1967, une sélection de textes de Johann Jakob Bachofen a été recueillie et publiée dans *Myth, Religion and Mother Right*, où l'auteur soulignait la présence de deux principes : le féminin, sacré et associé à la matière, et le masculin, rationnel, égoïste, autoritaire et tourné vers l'avenir. Erich Fromm semble partager ce point de vue dans *La crise de la psychanalyse* :

> Nous pouvons dire que l'individu et la société patricentriques se caractérisent par un complexe de traits, où prédominent les suivants : un surmoi sévère, des sentiments de culpabilité, l'amour docile de l'autorité paternelle, le désir et le plaisir de dominer des plus faibles, l'acceptation de la souffrance comme punition de ses propres fautes, et une aptitude au bonheur mutilé. Le complexe matricentrique, au contraire, est caractérisé par un sentiment de foi optimiste en l'amour inconditionnel de la mère, des sentiments de culpabilité beaucoup moins nombreux, un surmoi beaucoup plus faible, et une plus grande aptitude au plaisir et au bonheur.
>
> Fromm 1971 : 185

Nous n'avons aucune certitude que Pasolini connaissait les écrits de Fromm, en revanche l'influence de Carl Gustav Jung et de sa théorie des archétypes est remarquable. Pour Jung « chaque homme porte en lui l'image éternelle de la femme. Cette image est fondamentalement inconsciente, un facteur héréditaire d'origine primordiale gravé dans la structure vitale de l'homme, une empreinte ou l'archétype de toutes les expériences ancestrales féminines […] » (1970 : 198). Et que le féminin-maternel soit favorisé par le cinéaste, cela est évident même au niveau topographique, comme dans *Médée*, dans la description de la Colchide définie comme la terre « pleine de points » et de « mamelles ».

Le mythe freudien

La relation parentale occupe une place très importante dans l'œuvre de Pasolini. Le cinéaste se sert de mythes et de tragédies grecs pour prouver que les relations parents–enfants trouvent déjà leurs racines dans le monde antique. Il semble attiré davantage par la lecture freudienne du mythe. La connaissance de la psychanalyse est très présente dans *Œdipe roi* :

> J'éprouve une grande curiosité pour cette méthode d'investigation et j'ai lu suffisamment de choses pour douter de pouvoir parler de mes relations parentales en termes poétiques, simplement, ou même sur un mode purement anecdotique. Je risque d'imiter le langage de la psychanalyse, sans en avoir l'efficacité…
>
> Pasolini 2007 : 20

Ce qui nous intéresse dans un premier temps, c'est la notion centrale du corpus freudien, celle du complexe d'Œdipe qui nous aidera par la suite à interpréter la relation au père dans le film du cinéaste italien. Le terme de « complexe » fait d'abord partie du langage commun, qui décrit un sentiment d'infériorité. En passant du langage technique à celui du domaine de physique par le langage populaire, ce mot a connu de nombreuses déformations pour enfin trouver sa place dans le vocabulaire de la psychanalyse. La plupart des auteurs – Freud compris – écrivent que le terme de « complexe » est né, dans les années 1900–1907, à l'école psychanalytique de Zurich. Nombreux sont les psychanalystes qui se sont intéressés à la tragédie grecque mais nous nous contenterons de mentionner les apports essentiels de Freud pour pouvoir constater quel est le vrai rapport entre la notion de complexe et le personnage d'Œdipe.

C'est dans une lettre à son ami, Wilhelm Fliess, écrite le 15 octobre 1897 que Freud établit une analogie entre ce qu'il a découvert au cours de son autoanalyse et à travers la lecture de la tragédie de Sophocle. La formalisation de sa

théorie s'effectue trois ans plus tard dans *L'interprétation du rêve*. Pour Freud « le roi Œdipe qui a abattu son père Laïos et épousé sa mère Jocaste, n'est que l'accomplissement de souhait de notre enfance » (Freud 2010 : 303). L'histoire d'Œdipe serait par conséquent la réaction de notre imagination à ces deux rêves typiques de l'enfance. Jacques Lacan, en contre point, met l'accent sur ce malentendu tragique dont Œdipe est devenu victime, en soulignant sa forme paradoxale :

> Œdipe, en un sens, n'a pas fait de complexe d'Œdipe, il faut s'en souvenir et il se punit d'une faute qu'il n'a pas commise. Il a seulement tué un homme dont il ne savait pas que c'était son père […]. Il fuit ceux qu'il croit ses parents, et voulant éviter le crime, il le rencontre.
>
> Lacan 1986 : 27

Les hellénistes, Marie Delcourt et Jean-Pierre Vernant critiquent sévèrement l'exégèse de Freud. Ils refusent d'attribuer à la tragédie de Sophocle la portée universelle parce qu'ils ne voient son sens et sa signification qu'une fois rattachée au contexte historique qui l'a générée, le Ve siècle avant J.C., déchiré entre les valeurs traditionnelles d'une part, et les nouvelles croyances d'autre part (Giovannangeli 2002 : 96). Selon Marie Delcourt, le thème du parricide trouve ses origines dans les sociétés primitives et il se réfère à une lutte pour le pouvoir (Delcourt 1944 : 69). Quant à l'inceste, il dériverait d'un « ensemble de croyances grecques relatives à l'union de l'homme avec la Terre, union qui, dans des pratiques à caractère magique, a un coefficient sexuel et qui a pour correspondant symbolique l'union avec la mère » (192). Par ces dires, Marie Delcourt met en évidence le refus du désir incestueux. Jean-Pierre Vernant, quant à lui, souligne que l'Œdipe freudien n'a pas grand rapport avec la mythologie grecque et que le héros de la tragédie de Sophocle n'a pas le moindre complexe d'Œdipe (Vernant 1986 : 95). L'Œdipe du mythe n'a aucun désir, conscient ou inconscient, de tuer son père et d'épouser sa mère.

À partir de ces raisons nous pouvons conclure que Freud ne distingue pas la légende d'Œdipe, qui existe sous plusieurs versions, de la pièce de Sophocle. Il ne s'interroge pas davantage sur le contexte historique, ni ne s'intéresse à la figure de Laïos. Néanmoins, pour Pasolini, la découverte du complexe est une occasion de « parler indirectement – à travers un quelconque alibi narratif – à la première personne » (Pasolini 1976 : 155). Dans un entretien publié dans les *Cahiers du cinéma* en 1967, le cinéaste affirme le caractère autobiographique d'*Œdipe roi* :

> Dans *Œdipe*, je raconte l'histoire de mon propre complexe d'Œdipe. Le petit garçon du prologue, c'est moi, son père c'est mon père, ancien officier d'infanterie, et la mère, une institutrice, c'est ma propre mère. Je raconte ma vie, mythifiée bien sûr, rendue épique par la légende d'Œdipe.
>
> Narboni 1967 : 31

Entre tragédie et autobiographie

Œdipe roi s'organise autour d'une structure triadique : le prologue et l'épilogue modernes s'opposent à la partie centrale « antique » ou « préhistorique » du mythe.

La première partie s'explique par Freud puisqu'elle concerne les souvenirs d'enfance de Pasolini à l'époque de son complexe d'Œdipe, dans les années vingt en Italie. Comme le précise le cinéaste, ce n'est pas une allusion de caractère émotionnel mais strictement fonctionnel et synthétique : « J'ai été obligé d'être lyrique, comme c'est toujours avec les souvenirs, mais en même temps de maintenir un contrôle rigoureux de la matière » (Betti, Gulinucci 1991 : 156).

Dans le prologue réaliste apparaissent deux motifs-phares du film : les yeux et les pieds. L'enfant dans la poussette se couvre déjà les yeux comme plus tard Œdipe, affolé par les prédictions de l'oracle de Delphes, à chaque nouveau carrefour, refusant de choisir, tourne sur lui-même, les yeux fermés, ce qui ne l'empêchera pas de prendre le chemin de Thèbes et de son destin.

Le nouveau-né lors de sa première apparition à l'image sortant du ventre de la mère est déjà tenu par les pieds, symbole infantile du phallus (Chevalier, Gheerbrant 1982 : 750). Cette partie du corps sera bientôt serrée avec force par le père en geste de castration. Le père, jaloux de l'amour que sa femme porte à l'enfant, se penche sur son berceau. L'intertitre à la manière d'un film du cinéma muet nous indique ses pensées : « Tu es né pour prendre ma place dans ce monde, me rejeter dans le néant, me voler ce qui m'appartient » ou encore : « C'est elle que tu me voleras en premier. Elle, la femme que j'aime. D'ailleurs tu me voles déjà son amour ». Pasolini fait appel aux origines du cinéma, aux techniques du cinéma muet pour démontrer et renforcer le caractère primitif et violent de cette scène. Le visage du père reste à l'ombre ce qui permet à Pasolini de souligner l'aspect atemporel de la jalousie paternelle.

La deuxième partie du film, onirique, représente la tradition mythologique de l'histoire d'Œdipe. Devenu adulte, Œdipe rencontre Laïos par hasard à la croisée des chemins et les deux hommes se haïssent à première vue. Laïos a le même regard haineux que le père du prologue. Selon le commentaire du scénario (qui fournit un développement différent de la réalisation) :

> Le père d'Œdipe et Œdipe se regardent longuement, chacun attendant de voir ce que fera l'autre. Une haine profonde, sans raison, défigure leurs traits : quelque chose d'inhumain et d'hystérique. Quelque chose qui pousse sauvagement les hommes les uns contre les autres quand ceux-ci craignent, pour des raisons irrationnelles, que leur dignité soit mise en discussion. Quand le refus de céder devient l'épanchement de sentiments inconnus et antiques, de rivalités occultes.

Œdipe avance, déterminé à ne pas céder la place et à défendre sa dignité (Œdipe justifie son crime, pas encore avéré être un parricide, ainsi : « J'ai tué les gardes, et cet homme qui m'avait insulté avec son orgueil, avec sa volonté de me dominer, avec son autorité »). Laïos se révèle rapidement hostile à Œdipe en criant : « Ôte-toi de ma route misérable ! », ce qui déclenche un événement tragique. Pasolini, de même que Sophocle, montre clairement que le premier geste agressif vient de Laïos. Le caractère irrationnel de cette scène se déroule sous une lumière aveuglante qui correspond à l'état d'esprit d'Œdipe : il ne se laisse pas guider par ses yeux mais par son destin. La manière de filmer la scène du parricide, marquée par des raccords illogiques et brutaux, opère une véritable désacralisation du geste meurtrier : « […] la progressivité typique de la succession syntaxique cinématographique est scandaleusement violée » (Pasolini 1976 : 194). Le spectateur peut ressentir des mouvements brusques d'une caméra qui cherche à maintenir les personnages dans le cadre sans réellement y parvenir. Le rythme du montage devient obsédant, ce qui permet de renforcer l'impression de la répétition. Juste avant la séquence du meurtre, un plan est répété deux fois : Œdipe marche avec une branche qui lui sert de couvre-chef. Les deux plans sont similaires avec une légère différence de focale. Celle-ci est un faux-raccord, comme le remarque à juste titre Florence Bernard de Courville (Bernard de Courville 2012 : 164). La séquence du meurtre est placée à la fois dans notre quotidien, présent et aussi dans un temps anhistorique. Pasolini confronte donc deux temps en mettant en jeu notre rapport à l'Histoire.

Une valeur « idéologique » du rapport père–fils

Avec *Œdipe roi*, Pasolini met en évidence le rejet de la figure paternelle, figure autoritaire du pouvoir. La scène où Œdipe ramasse une grosse pierre et la lance, à deux reprises, sur le soldat qui tombe, les genoux brisés, confirme sans doute cette idée. De nombreuses traditions anciennes font du genou « le siège principal de la force du corps, le symbole de l'autorité de l'homme et de sa puissance sociale » (Chevalier, Gheerbrant 1982 : 476). Cela permet à Hervé Joubert-Laurencin de conclure : « On dirait que l'Œdipe guerrier de Pasolini veut détruire en même temps que son père, et en vain, ce lieu du corps par où l'irrépressible amour des hommes s'est installé » (Joubert-Laurencin 1995 : 228).

Beaucoup de critiques ont remarqué que dans le film de Pasolini le thème du parricide a plus de relief que dans la tragédie de Sophocle et est prédominant par rapport à celui de l'inceste. Cela tient essentiellement au caractère biographique du film. L'accent mis sur le parricide, la haine inévitable contre Laïos sont, en

fait, une projection de la relation conflictuelle que le cinéaste avait avec son père. Pasolini fournit des précisions à ce sujet dans une interview :

> Dans mon film le parricide a plus d'importance que l'inceste, bien sûr, du point de vue émotionnel si ce n'est pas quantitatif. Mais je pense que c'est tout à fait naturel, car, historiquement parlant, j'étais dans une situation de rivalité et de haine envers mon père et c'est pour cela que j'étais plus libre dans la façon de présenter ma relation avec lui, tandis que l'amour pour ma mère est resté latent en quelque sorte […] En présentant le parricide je me suis laissé aller librement […]
>
> Pasolini 1991 : 1361

Le cinéaste donne au rapport entre le père et fils une valeur « idéologique ». La haine contre le père est transformée en une haine qui traverse l'Histoire :

> En réalité, avec le temps, depuis l'enfance, l'image s'est multipliée, et avec elle le refus s'est diversifiée : elle s'est transformée en haine transhistorique, ou métahistorique, et elle m'a fait identifier à l'image paternelle tous les symboles de l'autorité et de l'ordre, le fascisme, la bourgeoisie… Je nourris une haine viscérale, profonde, irréductible, contre la bourgeoisie, contre sa suffisance, sa vulgarité ; une haine mythique, ou, si vous préférez, religieuse.
>
> Pasolini 2007 : 23

Alain-Michel Boyer reconnaît qu'Œdipe représente à la fois « les pulsions de l'inconscient dans un monde primordial et un individu prisonnier d'une société patriarcale – l'état social aussi, l'Histoire tout entière responsable de la malédiction œdipienne » (Boyer 1987 : 202).

Les sentiments que Pasolini éprouvait envers son père, la haine et le mépris, masquerait une vérité qu'il semblait ignorer dans un premier temps : amour pour les hommes. Ce qui lui a fait dire :

> J'ai toujours voué à mon père un amalgame de sentiments contradictoires. Toutes ces années, par exemple, je m'imaginais détester mon père, alors que ce n'était pas probablement pas le cas. En fait, ce qu'il y avait entre nous, c'était une sorte de conflit permanent où j'ai pu confondre l'hostilité et la haine… En somme, j'ai voué à ma mère un amour véritable, qui l'embrassait tout entière, alors que je n'avais pour mon père qu'un amour partiel, presque exclusivement tourné vers le sexe.
>
> Pasolini 2007 : 20–21

Ce rejet excessif de la figure paternelle est donc profondément lié à la découverte de sa nature homosexuelle.

Pasolini reprend le thème de la relation entre père et fils dans un texte théâtral écrit en 1966, intitulé *Affabulazione*. Dans cet Œdipe inversé, la figure du père reste celle qui s'impose. Dans Épisode I du drame, le père, un riche indus-

triel paraît bouleversé par un rêve : il se trouve dans une gare en compagnie d'un garçon qui semble être son père et son fils en même temps, il veut lui toucher les pieds : « Voilà que j'ai les pieds, les petits pieds d'un enfant de trois ans » (Pasolini 1995 : 124). Cette scène ressemble à celle du prologue d'*Œdipe roi*, elle renvoie à l'agression du père envers le fils. Ce rêve fait aussi écho au poème de Goethe *Le Roi des Aulnes* (1782) qui décrit le désir incestueux du père pour son fils et la mort de celui-ci. Le fils serait assassiné au moment de devenir un homme. Pasolini fait dire au père :

> Le moment est venu où je dois
> te voir sous cet aspect de toi qui me fait peur
> à cause de la virilité qui se déchaîne :
> tue, tue cet enfant
> qui veut voir ta queue !
>
> Pasolini 1995 : 168

C'est le spectre de Sophocle qui apparaît au père pour lui faire comprendre son erreur et par conséquent la cause de son insupportable douleur. Pour ce faire, Sophocle fait appel au récit d'*Œdipe roi*. À l'issue de l'exposé, le père comprend en effet ce que lui a expliqué le spectre, mais il le comprend selon la raison, alors qu'en tant qu'auteur dramatique, Sophocle l'avait averti au début de son exposé qu'il s'adressait à ses yeux et à ses oreilles :

> Maudite raison ! Voilà que tout est expliqué.
> Je pensais venir ici pour t'aider,
> et voilà que mes paroles provoqueront
> une nouvelle folie que tu mettras en scène, tragiquement,
> en croyant découvrir en toi des qualités d'assassin.
> Combien de héros ont été prévenus par des prophètes !
> Mais toujours inutilement.
>
> 177–178

Pasolini insiste, comme dans *Œdipe roi*, sur la fonction visuelle, faussée et bouleversée. Le père, comme Œdipe, veut, à tort, savoir, et il n'a que trop su. Son désir de savoir, c'est-à-dire de voir par l'esprit, ne l'a mené qu'à l'aveuglement. Nous pouvons constater à travers ce récit que Pasolini fait revivre tous les éléments du mythe d'Œdipe et met en scène le complexe que l'on appelle « complexe de Laïos » :

> Nécromancienne : Je suis très surprise : ceci est un aspect que Freud comme Jung ont négligé. En fait, ceux que je vois ici sont tous des pères.
> Père : Parce que vous avez l'impression que Freud et Jung ne se sont pas occupés des pères ?
> Nécromancienne : Si, mais quand ces pères étaient des fils.
>
> 184

Freud ne mentionne pas Laïos quand il s'approprie le mythe d'Œdipe, et il semble ignorer le sujet du désir incestueux du père envers le fils. C'est seulement en 1982 que John Munder Ross, dans un texte psychanalytique « Oedipus revisited, Laïus and the 'Laïus complex' » s'interroge sur la figure de Laïos, considéré comme le premier pédéraste parmi les mortels. Il affirme que le parricide psychologique est inévitable. Or, il est possible que le fils tue le père, mais pas que le père tue son fils.

Pasolini montre la complexité de la relation père–fils à travers sa vie, sa création artistique et littéraire. La figure du père représente l'autorité, le fascisme, et la bourgeoisie. Le refus de l'ordre paternel impose donc un nouvel ordre : l'ordre filial tourné vers l'univers maternel. En prenant en considération le rôle central que sa propre mère, Susanna Pasolini, a joué tout au long de sa vie, il n'est pas surprenant que la figure symbolique de la mère apparaisse dans de nombreux films de Pasolini, comme *Mamma Roma*, *Médée* et *Œdipe roi*. Ces figures complexes, d'une part, nourrissent, aiment et guident et, d'autre part, imposent, dirigent et détruisent. Les fils dans ces films, qu'ils soient jeunes ou adultes, biologiques ou symboliques, sont profondément influencés par la double existence de la mère (Ryan-Scheutz 2007 : 45). Les mères de Pasolini évoquent en même temps la vérité des origines et l'esprit de survie dans le présent.

Si la notion du complexe d'Œdipe, souvent mise en cause, attire notre attention sur une ancienne lutte entre le Père et le Fils née d'un rite ainsi que sur les questions de différence des générations, elle nous questionne aussi sur notre sexualité et nos origines.

Bibliographie

Bachofen, Johann Jacob, 1967 : *Myth, Religion and Mother Right*. Princeton : Princeton University Press.

Bernard de Courville, Florence, 2012 : *Le double cinématographique : Mimèsis et cinéma*. Paris : L'Harmattan.

Betti, Laura, Gulinucci, Michele (éds.), 1991 : *Pier Paolo Pasolini : Le regole di un'illusione. Il cinema, il film*. Rome : Associazione « Fondo Pier Paolo Pasolini ».

Boyer, Alain-Michel, 1987 : *Pier Paolo Pasolini. Qui êtes-vous ?* Paris : La Manufacture.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (éds.), 1982 : *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter.

Delcourt, Marie, 1944 : *Œdipe ou la légende du conquérant*. Liège : Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres.

Freud, Sigmund, 2010 : *L'interprétation du rêve*. Trad. Janine Altounian, Pierre Cotet, René Laine. Paris : P.U.F.

Fromm, Erich, 1971 : *La crise de la psychanalyse : essais sur Freud, Marx et la psychologie sociale*. Trad. Jean-René Ladmiral. Paris : Anthropos.

Giovannangeli, Dominique, 2002 : *Métamorphoses d'Œdipe, un conflit d'interprétations*. Bruxelles : De Boeck.
Joubert-Laurencin, Hervé, 1995 : *Hervé Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. Paris : Cahiers du cinéma.
Jung, Carl Gustav, 1970: *Collected Works of C.G. Jung: Development of Personality*. Vol. 17. Trad. Gerhard Adler & R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press.
Lacan, Jacques, 1986 : *L'éthique de la psychanalyse 1959–1960*. Paris : Éd. du Seuil.
Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, 1967 : *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France.
Narboni, Jean, 1967 : « Rencontre avec Pier Paolo Pasolini ». *Cahiers du cinéma*, n° 192, 24–47.
Pasolini, Pier Paolo, 1969 : « Scénario d'Œdipe roi ». *L'Avant-scène cinéma*, n° 97.
Pasolini, Pier Paolo, 1976 : « La langue écrite de la réalité ». In : Idem : *L'Expérience hérétique*. Trad. Anna Rocchi-Pullberg. Paris : Payot, 167–196.
Pasolini, Pier Paolo, 1991 : *Saggi sulla politica e sulla società*. Milan : Mondadori Editore.
Pasolini, Pier Paolo, 1995 : *Affabulazione*. In : Idem : *Théâtre*. Trad. Danièle Sallenave, Michèle Fabien, Titina Maselli, Alberte Spinette. Arles : Actes Sud-Babel, 119–208.
Pasolini, Pier Paolo, 2007a : *Entretiens avec Jean Duflot*. Paris : Payot.
Pasolini, Pier Paolo, 2007b : *Médée*. Trad. Christophe Mileschi. Paris : Arléa.
Ryan-Scheutz, Colleen, 2007 : *Sex, the Self, and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto : University of Toronto Press.
Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, 1986 : *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : Éd. de la Découverte.

Note bio-bibliographique

Sylwia Frach est docteure en Études cinématographiques, chercheuse associée à l'IRCAV/Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Plus récemment, elle a travaillé comme ingénieure de recherche sur le Fonds Michel Jaffrennou (Bibliothèque nationale de France) pour le projet international de recherche : « Les Arts trompeurs. Magie, Machines, Médias » dans le cadre du Labex Arts H2H (Université Paris 8). Elle a publié ses travaux, entre autre, dans la revue *Ligeia, dossiers sur l'art* en France et dans *Poli-Femo* en Italie sur les effets sonores et les mythes dans les films de Pier Paolo Pasolini. Ses recherches ont été présentées à plusieurs conférences et séminaires en Europe et aux États-Unis sur des questions théoriques concernant la relation entre l'image et le son, l'intermédialité, l'art vidéo, et l'œuvre de Pier Paolo Pasolini.
sylwia.frach@gmail.com

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Anca Porumb
Université Babeş – Bolyai
Cluj-Napoca, Roumanie

Le père rejeté, le père rejetant chez Hervé Guibert et Yves Navarre

Abstract: The first-person narrative novels, *Mes parents* by Hervé Guibert and *Biographie I, II* by Yves Navarre, are part of the characters' crisis writing where the reason of evil is always the father's presence. Without hiding behind fictitious names, both writers reveal personal stories centered on the inevitable conflict between father and son. The family theme brings them together while their behavior makes them different. The first part of our study, "The Rejected Father," focuses on Hervé Guibert's violent language and attitude towards his father he will never accept. The second part, "The Rejecting Father," is an analysis of Yves Navarre's struggle of reconciliation with his father disappointed by his sexual preferences.

Key words: father, violence, reconciliation, resignation, writing

La figure du père. Introduction

L'image du père dans la littérature connaît un essor surtout chez les écrivains français et francophones contemporains, témoins directs ou indirects de l'influence négative de la présence paternelle[1]. Car il faut dire dès le début que les approches du thème des relations père–fils portent surtout sur les épisodes conflictuels qui apparaissent au foyer à cause du père. Textes plutôt (auto)biographiques, les romans s'érigent parfois en livres-manifestes contre la tyrannie de celui qui oblige sa famille à vivre selon des règles patriarcales[2].

[1] Nous précisons que le thème du père dans la littérature se trouve aussi dans le théâtre, les contes de fées où les traces biographiques ne sont pas si fortes que dans le genre romanesque.

[2] Le terme de *pater familias* est très souvent employé pour définir la figure du père.

D'où vient cette préférence des écrivains-fils du XXe siècle et aussi du XXIe siècle de convertir l'écriture en accusatrice de leurs pères ? D'où naît le conflit entre le père et le fils ? Les réponses à ces questions sont multiples. Premièrement, le fils rend son père coupable de sa sévérité excessive, de son autorité suprême qui empêche l'homme-à-devenir de se développer ; deuxièmement, le fils accuse son père du manque de communication qui entraîne soit une attitude de révolte, soit un reculement. Plus tard, le fils préfère oublier son père ; il pense à une mort imaginaire du père qui n'exerce plus son pouvoir à l'intérieur de sa famille. Ou, au contraire, le fils souffre à cause de l'absence du père, un vide qu'il essayera toujours de remplir en se construisant des images d'un père fictif par le retour au passé. Fouiller dans l'histoire de la famille pour trouver des indices de son origine marque un changement important du récit de filiation[3], surtout chez les écrivains du XXIe siècle[4].

Pourtant l'intérêt à l'égard du récit de filiation ne serait pas complet sans l'approche du thème des relations père–fils chez les écrivains qui se sont mis à nu dans leurs romans, en dévoilant leur homosexualité et le conflit qui en naît : écrivains qui ont eu pleine confiance dans le pouvoir des mots pour parler des injustices subies au sein de la famille. « Si l'autobiographie a toujours tenté les écrivains, c'est qu'elle autorise tous les modes de narration et qu'elle crée une figure mythique de la personne. L'autobiographie se trouve dans une situation paradoxale : tout en restant un individu, il se fait aussi écrivain ; et pour mieux parler de sa vie, il doit se retirer de la vie en se confiant à l'univers imaginaire de l'écriture » (Olivier 2001 : 63).

Nous avons choisi cette citation avant de pénétrer dans l'univers des romans d'Hervé Guibert et Yves Navarre afin de mieux comprendre le roman des confessions tel qu'il apparaît dans la deuxième moitié du XXe siècle. « Biographie » ou « autobiographie », la difficulté persiste. Ce qui reste de ce « pacte de sincérité » d'autrefois, c'est l'écriture, seule capable de mettre de l'ordre dans la vie de celui qui s'efforce à faire renaître le passé et qui se confie au pouvoir des mots pour réfléchir à son existence passée. Alors le lecteur se voit plonger dans un piège tendu par l'écart temporel entre le moment de la narration et le temps de l'histoire. C'est toujours Annie Olivier qui attire l'attention sur un autre écart, celui de l'identité[5], car l'écoulement du temps mène au changement des personnages / narrateurs. Les expériences vécues dans le passé réclament une très bonne mémoire, ce qui s'avère souvent impossible. Ainsi, pour couvrir les trous de mémoire, l'écrivain recourt-il à des ornements et nous oblige à nous douter toujours de la vérité du texte.

[3] Dominique Viart parle du foisonnement des récits de filiation dans la littérature contemporaine, où les écrivains essaient de renouer avec le passé (Viart 1999).

[4] Pour un tableau complet, mais pas exaustif, à l'égard de la figure paternelle dans les romans français ou francophones, voir Clément et Wesemael 2008.

[5] « Je ne suis plus, au moment où j'écris, celui que j'étais à l'époque parfois lointaine où je vivais ces événements dont je fais le récit » (Olivier 2001 : 59).

Or, qui est ce *Je* qui s'adresse à nous dans les œuvres de Guibert et Navarre et qui fait penser tout de suite au roman autobiographique ? Hervé Guibert dédie son roman « À personne » après lui avoir donné le titre *Mes parents*. Yves Navarre, quant à lui, met au-dessous du titre *Biographie* le sous-titre « Roman », ce qui nous met dans la confusion. Les deux sont des écrivains qui, au début des années 1980, décident de se mettre à nu devant les lecteurs, en nous offrant des livres que nous considérons comme entièrement autobiographiques, *Mes parents* et *Biographie I, II*, compte tenu de la représentation de la famille qu'on y retrouve, et surtout de l'image paternelle qui avait laissé des traces profondes dans l'existence des futurs adultes.

Notre étude[6] se propose d'analyser cette source de l'écriture qui est la famille, le premier univers qui nous est offert. Un univers où l'image du père est censée d'assurer la transmission de la culture spécifique à chaque individu. C'est précisément le refus de cet héritage paternel qui pousse Hervé Guibert et Yves Navarre à faire partager, sans cacher les noms réels des personnages, les aspects les plus intimes de leurs foyers.

Hervé Guibert, le père rejeté

Crier à haute voix tous les secrets de la famille et se dévoiler devant les lecteurs représentent le coup fatal pour le père autoritaire. Désirant se libérer de tous les fantômes du passé, l'écrivain adulte se met à recréer son univers d'enfance, qui deviendra le cauchemar de son père attaqué avec violence, comme si tous les abus vécus étaient exorcisés par l'intensité des tableaux décrits.

La forme particulière d'exprimer ses sentiments envers le père, la volonté d'exhibition totale poussée parfois à l'extrême et l'impudeur qui caractérisent le roman *Mes parents* peuvent choquer. Les mots blessent, accusent, attaquent à chaque ligne, parce qu'il y a chez Hervé Guibert le plaisir diabolique d'insister sur les mauvais moments passés en compagnie de son père. Le rejet irrémédiable de celui qu'il considère coupable de son arrivée au monde se transforme dans une haine qui atteint le comble dans l'écriture jamais si violente et humiliante de la part du fils conscient pourtant de sa démarche :

> Début d'un roman qui s'appellerait *Mes parents* (un peu à la mémoire d'Emmanuel Bove) et qui commencerait ainsi : Maintenant que mes parents sont morts, enfin (mais je mens), je peux bien écrire tout le mal que je pense d'eux

[6] Nous reprenons quelques idées déjà présentées dans le livre *Homosexualité et sida. Essais sur le roman de Dominique Fernandez, Hervé Guibert et Yves Navarre*, où l'analyse des relations de famille et de la figure du père a eu comme résultat un chapitre entier (Porumb 2010).

> ou que j'ai pensé d'eux, en priant seulement le ciel de ne me jamais donner fils aussi ingrat et malveillant.
>
> Guibert 1986 : 154

En analysant le projet d'Hervé Guibert d'écrire sur sa famille, Dominique Viart et Bruno Vercier remarquent que :

> En 1986, *Mes parents*, bien qu'écrit au présent, en fragments émotionnellement chargés, se rapprochait déjà de l'autobiographie pour dire le milieu familial et ses violences, les haines qui ont formé l'homme et l'écrivain.
>
> Viart et Vercier 2005 : 50

L'œuvre et la vie se confondent et la vie se transforme dans l'œuvre ; c'est l'impression que l'écrivain veut laisser : se dire, s'écrire et se recréer en tant qu'être humain atteint par le sida.

Toujours mécontent du milieu où il vit, Hervé Guibert se lance dans des démarches littéraires dépassant les frontières du possible à l'époque. La haine et la violence avec lesquelles l'auteur présente ses parents trouvent leur source d'abord dans le mensonge découvert par le jeune Hervé par le biais de ses deux tantes, Suzanne et Louise, les seules présences positives dans sa vie et celles qui le provoquent à écrire :

> 'Parce que tu es juif, tu le sais, vous êtes des Juifs.' Je tombe du haut : mon père s'est toujours employé à se dissocier sournoisement des Juifs. Suzanne assure : 'Vous êtes juifs, ton père a dû fuir les Allemands, parce qu'il portait le nom de sa mère, Neethofer, qui est un nom juif ; son père, Lucien Guibert, ne l'avait pas reconnu et il n'a pu que trop tard prendre ce nom qui n'était pas le sien ; Guibert n'est pas ton vrai nom ; une autre preuve que vous êtes juifs ; il t'a fait circoncire.'
>
> Guibert 1986 : 16

Condamné premièrement par son homosexualité et par la maladie, Hervé Guibert se voit maintenant privé de son origine. C'est à ce moment qu'il se rend compte du manque de transmission de l'identité parce que le père, à son tour, a une origine ambiguë : il est né hors mariage et jamais reconnu par son père. C'est peut-être l'élément déclencheur des confessions qui aboutissent à une esthétique de la violence dans son œuvre. Au milieu d'une famille atypique comme celle d'Hervé Guibert, les traumas accumulés ne peuvent qu'engendrer des réactions hors du commun, destinées à condamner « l'infamie » et d'accomplir le projet de ses deux tantes.

La relation père–fils est compromise aussi à cause du caractère fort et rebelle de l'enfant, d'un côté, et du caractère dur et exigeant du père, de l'autre côté. Le père est trop présent dans la vie de l'enfant et de l'adolescent Hervé, tantôt vivant des moments doux, pleins d'affectivité, tantôt passant par des instants

violents. Les scènes violentes que l'écrivain/narrateur subit et dévoile sont sa manière de condamner ouvertement son père. L'impuissance de se révolter autrement à l'époque le pousse à mettre toute sa haine dans les mots, afin de se venger ainsi contre la tyrannie qui avait marqué son enfance. Quoi de plus évocateur que les expériences remémorées à l'âge adulte, qui sont dominées par une image presque identique chaque fois que l'écrivain refait, en utilisant le temps présent, l'atmosphère de son enfance :

> Une fois ma sœur et moi nous devons ingurgiter des ris de veau, mon père pose sa montre sur la table et nous donne cinq minutes pour finir nos assiette : les gifles pleuvent, nous vomissons la mœlle blanche et nous la remastiquons avec nos larmes et nos morves.
>
> Guibert 1986 : 21

Le verbe « gifler » devient un leitmotiv de l'existence du père aussi que du fils et est présent dans toutes les scènes où le père rappelle aux enfants son autorité :

> Une fois, dans ma chambre, avec une gifle trop forte mon père me décroche la mâchoire, je me retrouve tout bête devant lui, sans plus pouvoir parler ; presque dans la continuation du geste de la gifle, mon père me remet aussitôt la mâchoire avec un coup de poing sec sous le menton.
>
> Guibert 1986 : 32

Les épisodes violents alternent avec ceux très doux et calmes où le père et le fils se retirent dans leur intimité afin de partager des moments câlins. Déchiré entre rejet et affection, Hervé Guibert laisse percevoir le ton ironique et accusateur envers son père. L'enfant ne voit plus aucune trace d'amour paternel dans les gestes du père. La scène trahit plutôt le désir de l'écrivain de nous esquisser l'image d'un père pervers qui s'empare de son corps :

> Mon père me déshabille très lentement, faisant glisser le long de mes cuisses, tandis que je me retiens à son cou, mon pantalon, puis mon slip, et me faisant relever les jambes l'une après l'autre pour enfiler mon pantalon de pyjama, c'est le moment où je peux jouer à ne plus vouloir les lever pour faire durer le plaisir.
>
> Guibert 1986 : 34

Une fois devenu adolescent, la révolte contre le père augmente, ne supportant plus le caractère intransigeant de celui-ci. Si l'enfant Hervé ne ripostait pas contre les duretés du père, l'adolescent réagit et répond de la même façon, avec la même violence blâmée par tout le monde quand elle vient du fils vers les parents : « Je m'impatiente, j'ouvre la porte de la salle de bains, je lui fais une réflexion, il me gifle, je le regifle aussitôt, il me pousse dans le couloir et me regifle, je le regifle, ma mère vient à la rescousse, nous supplie d'arrêter […] » (Guibert 1986 : 88).

Partagé tout le temps entre l'amour et la haine, Hervé Guibert nous offre une image paternelle à travers des sentiments contradictoires. C'est grâce au père (ou à cause du père ?) qu'il est venu au monde[7]. Sa naissance est nécessaire pour que le père Guibert se construise un foyer. Le sentiment de n'être qu'un objet pour celui qui a exigé sa naissance ne pourra jamais effacer et apaiser la révolte de l'écrivain : « Quelques instants plus tôt, mon père est l'être que j'adore le plus au monde. En quelques secondes, le temps de se toucher, il me devient l'être le plus haïssable » (1986 : 70). Ainsi le père, la seule figure masculine dans l'enfance et l'adolescence de l'auteur, nous apparaît-il en tant que bourreau du fils, écrasant sa personnalité et celle de tous les membres de la famille.

L'attitude du père détruit toute trace d'affectivité, enfants et épouse à la fois étant ses victimes, parce que leur vie se déroule sous le signe des automatismes. Le père organise leur existence et sa force de conviction est invincible. Regardons de plus près l'épisode des préparatifs pour les vacances et nous remarquerons que la joie se transforme en cauchemar, car tous les membres de la famille sont obligés d'agir selon un horaire précis :

> Les vacances sont toute une affaire. La veille au soir du départ, il faut se battre avec notre père pour que l'heure du réveil ne soit pas trop avancée. Mon père clôt toujours la discussion par un coup de force en déclarant que le réveil sonnera à cinq heures, qu'il sera le premier à faire sa toilette, puisqu'il nous réveillera à cinq heures et demie, que la voiture devra être finie de charger à six heures et demie, et que le démarrage ne devra en aucun cas dépasser sept heures.
>
> Guibert 1986 : 42

N'ayant jamais connu la chaleur d'un foyer, la haine éclate et le fils est impitoyable, en payant de la même monnaie la méchanceté et le rejet de ses parents, sa mère y compris :

> Non seulement je les hais, eux, et ma propre haine, mais je hais tout ce qu'ils regardent et ce qu'ils mangent, je hais les sièges où ils s'assoient et les vêtements qui recouvrent leurs corps, je hais leur appartement, je hais leurs lectures, je hais leur peur (et j'écris ces choses si effroyables en écoutant une musique si gaie comme l'eau qui coule sur une surface huilée), je hais leur mobilier, je hais leurs nourritures congelées.
>
> Guibert 1986 : 150

Le projet de l'écrivain est bien clair : *Mes parents* ne sont en rien un hommage. Tout au contraire, c'est plutôt un antihommage qui transpose dans l'écriture toute la révolte contre l'infamie dont Guibert parlait au début du récit.

[7] Le père Guibert accepte le mariage avec une femme déjà enceinte, mais riche. N'étant pas le père biologique de la fille qui naît, il désire son propre enfant et oblige sa femme à donner naissance à Hervé, garçon qui déçoit son père.

Yves Navarre, le père rejetant

Écrivain caractérisé par la timidité plutôt que par la révolte, Yves Navarre se détache du ton accusateur qu'on retrouve chez Hervé Guibert. Si tous les deux considèrent leurs familles coupables de leurs échecs, Yves Navarre trouve le refuge dans l'écriture pour compenser le vide laissé par un foyer où il s'était toujours senti mal à l'aise.

Trop petit pour se rappeler avec la précision du biographe les événements passés dans son enfance, l'écrivain recourt aux photos. Alors, le lecteur peut déjà anticiper le caractère du père par le biais de la photo de Jeanne Navarre, la grand-mère paternelle, souvent présente dans la vie de son fils. La femme, telle qu'elle apparaît dans la photo, accuse la froideur et le détachement de sa famille, son fils étant sa seule préoccupation:

> Le biographe prudent ne peut ici que constater : cette femme n'est ni solidaire des siens ni en accord avec elle-même. […] Elle n'aime ni ses parents ni son mari, encore moins sa sœur et son beau-frère. Elle méprise la ville et la maison Dumas, boulevard de Gèle, trop près de Bouquerie.
>
> Navarre 1981 : 75

La description de Jeanne Navarre sert d'avant-propos au récit biographique qui veut rester fidèle à la réalité de l'époque évoquée et, en même temps, elle est une explication ou une excuse du caractère intransigeant du père.

Bien que le père soit absent physiquement dans la vie de l'auteur, l'enfant Yves rêve à jouir de l'amour de toute sa famille, y compris son père. Le côté idyllique n'a pas de place dans la famille Navarre où les relations sont détruites dès le début par le manque de sentiments. Les parents, René et Adrienne, nous apparaissent comme un couple déchiré, malheureux et silencieux, bouleversé par la nouvelle de l'arrivée de leur troisième enfant, le garçon Yves. Les hostilités se déclenchent entre le père et le fils même avant la naissance du bébé, qui aurait dû être, selon le désir de René Navarre, une fille :

> Début février 1940, depuis quelques jours Adrienne n'ose pas annoncer à René qu'elle attend un troisième enfant. Arme habituelle, le silence, que René prend pour une offense et qui le conduit inévitablement à dire ce qu'elle n'ose pas lui dire, de peur de trop vives réactions. C'est ainsi qu'elle annonce la nouvelle à son mari. René commente « alors ce sera une fille », puis « elle s'appellera Mireille ».
>
> Navarre 1981 : 91

L'enfant ressent l'abîme entre lui et son père, s'assumant très tôt un sentiment d'une double culpabilité. Premièrement, la culpabilité d'être venu au monde au

moment où ses parents s'y attendaient le moins. Deuxièmement, il y a la culpabilité de son sexe, ayant déçu son père qui voulait une fille après deux garçons. Malgré le rejet de son père, Yves Navarre ne répond jamais de la même monnaie. L'écrivain voit dans son récit une réconciliation avec sa famille et non une arme contre les méchancetés du père. Ce qu'il ose rêver pendant son enfance, c'est l'effacement de l'image paternelle, un désir venant du grand amour envers sa mère : « En dormant, j'ai rêvé de ma mère. Nous étions nus. Nous nous tenions dans les bras l'un de l'autre. J'avais pour elle le désir que je n'ai plus dans la vie. Nous n'avions plus du père » (Navarre 1981 : 261).

Image dominant le foyer bien qu'absent, René Navarre apparaît lui aussi en tant que père-bourreau dans quelques épisodes qui approchent des descriptions guibertiennes. Incapable de communiquer, le père s'impose devant ses enfants par la punition (« René ordonne à ses fils de se mettre à genoux et de demander pardon. Yves est à genoux à côté de ses frères… René, de dos, frappe les enfants » (1981 : 211)) ou par la violence devant sa femme (« Adrienne regarde la rue. Il ne pleut plus. Puis elle se tourne vers René "tu aurais peut-être dû…" René la gifle » (1981 : 208)). C'est à ce moment que l'écriture autobiographique d'Yves Navarre se venge pour la première fois, en dévoilant le vrai visage du père. L'image de la mère giflée est, aux yeux de l'enfant, l'injustice la plus grande qui mérite d'être dévoilée :

> René tait toujours les mots attendus, retirent les gestes désirés. Son comportement est imprévisible. Hanté, à tout propos, par l'idée de justice, il est injuste envers celui ou celle qui l'approche. Lui seul a le droit de tendre la main, toujours au moment où l'autre, prêt à la rupture, n'attend plus. Règne autour de lui une terreur vraie : celle, tactique, de l'affectueux qui se méfie de l'affection et la mate ; celle de l'orgueilleux qui sait d'où vient, où il va et qui ne veut jamais s'arrêter en chemin.
>
> Navarre 1981 : 354

Pourtant la démarche de l'écrivain n'a jamais été la vengeance ; au contraire, le roman se veut plutôt un effort de comprendre l'attitude de rejet manifesté chez son père. Considérant le texte comme son meilleur allié, Yves Navarre essaie, à travers l'écriture, de renouer les liens avec son père. L'échec est total pour l'adulte qui se rend compte d'une existence où « je suis né à l'écart et je souffre » (Navarre 1981 : 19). L'impact que le manque de communication a dans la formation du fils aussi que le mécontentement du père transforment l'écrivain dans un être ayant toujours le sentiment de la marginalité, n'ayant plus la force de se révolter contre les injustices vécues. Caractérisé par la modération, Yves Navarre renonce à chercher des réponses et tire la conclusion : « René n'a pas les fils qu'il voulait, n'a pas l'épouse qu'il voulait, n'a pas les amis qu'il voudrait. René n'aime plus personne » (1981 : 279).

Déçu par son père qui n'a pas réussi à lui offrir l'équilibre dont l'enfant Yves avait besoin, celui-ci ressentira à jamais le mal venir de son intérieur. La rupture entre le père et le fils l'accompagnera toujours et elle se reflètera dans l'échec des relations amoureuses que les personnages navarriens, des hypostases de l'auteur, vivent d'une façon intense jusqu'à l'épuisement[8]. Néanmoins, les descriptions érotiques où la timidité et la pudeur s'effacent devant le bonheur de la découverte du partenaire viennent compenser tous les moments de silence auxquels le père l'avait obligé dans le passé.

La perfection de la vie signifie chez Yves Navarre la perfection du couple tant cherché dans la relation avec le père, le premier couple imaginé et si ardemment désiré par l'écrivain. À l'âge adulte, l'échec est encore présent dans son existence, car l'étreinte amoureuse racontée sans contraintes le met encore une fois devant l'impossibilité de sauver sa relation ; alors le partenaire lui échappe. C'est pourquoi nous prenons Yves Navarre pour un écrivain qui ne cesse de se retrouver entre l'érotisme physique et celui des mots, ce qui fait que le corps de l'amant est remplacé par le corps textuel. L'écriture fait un dernier effort de rétablir les relations perdues à cause du père. Mais l'impuissance des mots de mener à bonne fin le projet de l'écrivain/narrateur agrandit son amertume et son insatisfaction. De l'étreinte aux mots, la quête navarrienne provoquée par la figure paternelle se convertit dans le plaisir de l'écrivain de se décrire tel quel et tel qu'il aurait aimé devenir.

Nous avons découvert un Hervé Guibert très jeune (il n'avait que 21 ans au moment où *Mes parents* ont paru), déjà atteint par la maladie, qui transpose la violence du sida dégradant son corps dans la violence envers son père, tel bouc émissaire de tous ses maux. De l'autre côté, il y a Yves Navarre, impuissant devant le père et préférant l'écart au lieu de la révolte, car l'écrivain n'a plus besoin de la compassion des autres.

Tout le long de cette analyse, nous avons essayé de mettre en évidence la dichotomie observée dans les récits d'Hervé Guibert et Yves Navarre. Ayant dévoilé leur homosexualité et, encore plus, leur maladie, ils ont ouvert la voie vers une écriture sincère et directe. Anéantis par la présence paternelle au foyer, les auteurs / narrateurs ont découvert dans l'acte d'écrire l'unique manière de se recréer en tant qu'êtres humains et de regagner l'identité perdue deux fois ; d'abord, à l'enfance et à l'adolescence à cause de l'attitude tyrannique du père ; ensuite, à l'âge adulte, à cause de l'homosexualité qui les rendait marginaux face à la société, mais surtout à leurs familles.

L'étude des romans guibertiens et navarriens nous oriente vers une conclusion sous la forme d'une interrogation : N'est-ce l'hypocrisie et l'existence marginale choisies par les personnages qui sont encore plus humiliantes que toute autre humiliation venue du côté du père ? Car le rejet qui va du fils vers le père

[8] Voir à ce propos le roman *Le temps voulu* (Navarre 1979).

ou du père vers le fils blesse peut-être moins que le masque d'une vie normale adopté par les écrivains.

Bibliographie

Boulé, Jean-Pierre, 2001 : *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*. Paris : L'Harmattan.

Clément, Murielle, Wesemael, Sabine (sous la direction de), 2008 : *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles*. Paris : L'Harmattan.

Guibert, Hervé, 1986 : *Mes parents*. Paris : Gallimard.

Mayer, Hans, 1975 (édition originale allemande) et 1994 (trad. française) : *Les marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*. Paris : Albin Michel.

Navarre, Yves, 1979 : *Le temps voulu*. Paris : Flammarion.

Navarre, Yves, 1981 : *Biographie I, II*. Paris : Flammarion.

Olivier, Annie, 2001 : *Le biographique*. Paris : Hatier.

Porumb, Anca, 2010 : *Homosexualité et sida. Essais sur le roman de Dominique Fernandez, Hervé Guibert et Yves Navarre*. Cluj-Napoca : Éditions Casa Cărții de Știință.

Viart, Dominique, 1999 : « Filiations littéraires ». In : *Écritures contemporaines 2*. Caen : Minard.

Viart, Dominique, Vercier, Bruno, 2005 : *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

Note bio-bibliographique

Anca Porumb est assistante à la Faculté de Psychologie et des sciences de l'éducation de Cluj-Napoca, Roumanie, où elle enseigne la didactique du FLE. Ses centres d'intérêts sont la didactique du FLE et la littérature française contemporaine, notamment le roman français actuel. Sa thèse de doctorat, soutenue en 2010, a porté sur *Le roman du sida chez Dominique Fernandez, Hervé Guibert et Yves Navarre entre autobiographie et recherche esthétique*. Elle a publié un livre, *Homosexualité et sida. Essais sur le roman de Dominique Fernandez, Hervé Guibert et Yves Navarre,* plusieurs articles sur des écrivains français et francophones contemporains, parmi lesquels : Dominique Fernandez, Hervé Guibert, Yves Navarre, Panait Istrati, Annie Ernaux, Sylvie Germain, Guillaume Dustan, Vincent Engel, aussi qu'un *Cahier de stage pédagogique*.
ancaporumb76@yahoo.com

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Barbara Kornacka
Università Adam Mickiewicz di Poznań

Tra legge, corpo e simbolo
La paternità omosessuale e la cultura androcentrica in *Sei come sei* di Melania G. Mazzucco

Abstract: The following paper analyzes the theme of homosexual paternity. It analyzes Mazzucco's novel on three different levels: the legal and social context, the gender perspective, and the level of literary and artistic symbols. In each of these areas we can observe the importance given to traditional paternity, seen as legal power or divine creation of the men. On the contrary, homosexual paternity is excluded by law, denied as containing maternal elements, and endowed with modest symbolic power.

Key words: Italian contemporary novel, homosexual paternity, body, gender, androcentric culture, symbolism

Lo scontro, da una parte, tra il desiderio di libertà individuale e, dall'altra, le norme della legge, i costumi sociali e le abitudini mentali costituiscono il solco della buona parte della narrativa di Melania G. Mazzucco. Nel romanzo intitolato *Sei come sei,* pubblicato nel 2013 la scrittrice affronta l'argomento, alquanto controverso e scottante, di paternità omosessuale, ovvero il tema attualmente discusso della genitorialità delle persone omosessuali in una società principalmente regolata dall'eteronormatività. Nella presente analisi vorrei mostrare come l'autrice struttura questo tema ponendolo, inoltre, in confronto con la vigente cultura androcentrica.

Sei come sei

I protagonisti del romanzo sono tre: Giose, Christian ed Eva, loro figlia. La loro storia ci viene presentata in una serie di *flash back* che si intrecciano con il momento presente costituito da tre tappe: dalla fuga della undicenne Eva da Milano in cerca di Giose, poi da un breve soggiorno a casa di Giose nei monti Appennini e, nella parte più lunga, dal viaggio di ritorno a Milano che compiono insieme, il padre e la figlia. Il romanzo inizia e finisce a Milano. In questa cornice creata dal percorso circolare si inseriscono i ricordi di Giose grazie ai quali conosciamo ognuno dei tre protagonisti, la storia d'amore tra Christian e Giose, la faticosa realizzazione del loro desiderio di diventare genitori, otto anni di vita di una famiglia insolita, ma felice che finisce con la morte di Christian, padre ufficiale di Eva. Conosciamo quindi le difficoltà di Giose, tutore testamentario di Eva, di realizzare l'ultima volontà di Christian di fronte ai pregiudizi, all'ostilità della famiglia di Christian, alla durezza della legge in tutto sfavorevole nei suoi confronti, alla sua situazione precaria e ai criteri borghesi secondo cui si valuta l'interesse del minore. Eva, bambina felice di otto anni, amata dai suoi genitori e cresciuta serenamente, perde di conseguenza entrambi i suoi genitori e viene affidata agli zii che, poco tempo più tardi, si trasferiscono in Belgio, provocando una totale rottura dei rapporti fra la bambina e Giose, per lei il padre rimanente. Eva comunque non dimentica, e dopo il ritorno degli zii a Milano, sta escogitando un piano per ritrovare il padre, Giose. Un incidente nella metropolitana si configura come il fattore scatenante per la fuga della bambina. Il ritorno al punto di partenza – Milano – significa nello stesso tempo il ritorno allo *status quo* iniziale, ovvero alla paternità negata al padre omosessuale, ovvero al partner del padre biologico, a colui che per la bambina è semplicemente uno dei due padri, un genitore. Mazzucco non fornisce né alcun lieto fine, né soluzioni drammatiche, né tanto meno il ripristino dello *status quo* tradizionale – legale e morale – che non solo è sconvolto ma anche, e soprattutto, viene messo in discussione.

Leggendo il romanzo, così brevemente riassunto, si possono individuare tre piani di tematizzazione della paternità omosessuale, intrecciati con maestria dalla Mazzucco nel corso del testo: il piano degli aspetti socio-legali, il piano dei ruoli e delle aspettative relative ai generi culturali e, infine, il piano dei simboli e dei miti letterari.

Paternità omosessuale – aspetti socio-legali

Prima di addentrarmi in questa sede nelle problematiche legate alla rappresentazione romanzesca di un certo status legale e di una realtà sociale, mi permetto di fornire alcune informazioni circa la situazione legale della genitorialità omosessuale nel momento della pubblicazione del romanzo e oggi.

Nel 2013 la normativa vigente in Italia autorizzava l'adozione solo da parte di coppie sposate da almeno tre anni. L'articolo 44 della legge in questione prevedeva le deroghe per alcuni casi specifici come per esempio l'adozione del figlio dell'altro coniuge[1]. Non essendo tuttavia consentiti i matrimoni tra persone dello stesso sesso in Italia, l'adozione da parte delle coppie omosessuali non era possibile. Da allora si annotano alcuni casi senza precedenti, senza tuttavia cambiare essenzialmente le leggi[2]. Solo il 25 febbraio del 2016 è stato approvato in Senato il maxi-emendamento al disegno di legge Cirinnà sulle unioni civili, una soluzione di svolta, che ancora deve essere votato nella Camera dei Deputati, il quale prevede possibilità di contrarre la cosiddetta unione civile (diversa dal matrimonio) tra persone dello stesso sesso. Dall'unione civile deriva l'obbligo reciproco alla fedeltà, all'assistenza morale e materiale e alla coabitazione. Entrambe le parti sono tenute a contribuire ai bisogni comuni, alla cura dell'altro nonché sono soggette alle conseguenze fiscali che ne derivano[3]. Rimane tuttavia non consentita dalla legge l'adozione del figlio del partner nell'unione civile. Nella tematizzazione della paternità omosessuale nel romanzo della Mazzucco vi sono ben tracciati gli accenni alla situazione legale contemporanea nonché la percezione di questo fenomeno da parte della società.

La genitorialità di Christian e Giose si configura sin dall'inizio non solo come una realtà psicologica, emozionale e sociale vissuta all'interno di una coppia, bensì come un fatto fortemente condizionato dalla giurisdizione italiana. Per il concepimento stesso che prevedeva il ricorso a una donatrice dell'ovulo e in seguito a una madre surrogata, i futuri padri devono guardarsi bene dal non infrangere la legge. «Avevano deciso di trovare un modo per fare un figlio. Loro due da soli. Senza una madre. Poiché in Italia era vietato, in un altro paese» (Mazzucco 2013: 129). Sarà l'Armenia il paese, dove il loro sogno della genitorialità potrà avverarsi nel rispetto delle norme legali. Nata la

[1] Legge 4 maggio del 1983, n. 184.

[2] Si veda le comunicazioni del 30/07/2014: Adozione in casi particolari di una mamma non biologica convivente con la propria compagna e dell'08/01/2015: Primo caso in Italia: riconosciuta la genitorialità di due madri. Il provvedimento completo in: http://carsana.asmartbox.com/r/default.asp?iId=LEHHMIL, consultato il 18 aprile 2016.

[3] Cfr. Emendamenti di Commissione relativi al DDL n. 14. Regolamentazione delle unioni civili tra persone dello stesso sesso e disciplina delle convivenze, in: http://www.senato.it/japp/bgt/showdoc/frame.jsp?tipodoc=ListEmendc&leg=17&id=39314, consultato il 18 aprile 2016.

bambina, solo uno di loro, tuttavia, il padre biologico, può registrarla all'anagrafe come figlia sua e di una madre ignota e, di conseguenza, solo lui è riconosciuto padre che presta il suo cognome alla neonata, avendo tutti i diritti e poteri che risultano dalla potestà genitoriale. In questo caso è Christian, cosa voluta dalla sorte, il quale però argomenta la sua priorità come padre ricorrendo sempre ad argomenti amministrativo-legali: «I conti correnti erano intestati a lui, come la casa di Roma, e i suoi genitori avevano delle proprietà che un giorno il loro figlio avrebbe potuto ereditare» (Mazzucco 2013: 205). Per poter condividere con Giose la sua paternità Christian redige il testamento dove nomina Giose il tutore di Eva dopo la sua morte. L'eventualità che doveva essere solo ipotetica – Giose, più grande di sette anni, era convinto che sarebbe morto prima di Christian – otto anni più tardi diventa realtà che tra le altre sue conseguenze porta la dimostrazione dell'inefficacia di questa soluzione per la legittimità della paternità di Giose. Qui inizia il problema cruciale sollevato nel romanzo, ovvero la paternità negata di Giose, in primo luogo dalla legge.

Benché non ufficializzato né legittimato come padre di Eva, Giose adora sua figlia. Rinuncia al lavoro per poter occuparsene, impegnandovisi con gioia e dedizione. Tuttavia, pur amando Eva, pur sentendosi suo padre, pur essendosene occupato con premura e responsabilità ogni giorno per tutta la sua vita, di fronte alla legge non figura come padre né tantomeno come persona idonea alla tutela di una bambina, poiché

> […] il giudice tutelare del tribunale del circondario non aveva ritenuto Giuseppe Autunno persona di condotta ineccepibile. A ciò ostavano alcuni precedenti giovanili che riguardavano reati contro la morale (una denuncia con relativa condanna per atti osceni in luogo pubblico, avendo il soggetto mostrato il deretano durante un concerto), e comportamenti privati non consoni al mestiere di genitore. La mancanza di tale requisito fondamentale costituiva grave motivo che si opponeva alla nomina del suddetto quale tutore della minore Gagliardi Eva orfana di Gagliardi Christian e di madre ignota.
>
> Mazzucco 2013: 74

Accuse che risuonano gravi in questo giudizio giuridico rappresentano in realtà solo alcuni errori compiuti in gioventù e si riferiscono, oltretutto, all'omosessualità eufemisticamente espressa come «comportamenti privati non consoni al mestiere di genitore». L'autorità tenuta a custodire la sacralità dell'istituzione paterna cui vengono associati i requisiti maschili quali serietà, potere, rispettabilità e oltretutto eterosessualità non può permettere di attribuire a Giose il nome del padre. L'impegno, l'affetto e una reale presenza di Giose nella vita di Eva non hanno nessuna importanza di fronte alla legge, così come «la sua convivenza di dodici anni con Christian Gagliardi non aveva valore legale in Italia. Non poteva rivendicare diritti sulla figlia di lui […]» (Mazzucco 2013: 77). Giose, di

fronte al sistema giuridico non appariva né serio, né rispettabile e innanzitutto, errore più grave, era omosessuale.

Così come tra le clausole della giurisdizione italiana non era prevista una forma entro la quale si poteva contenere la paternità di un padre omosessuale e non biologico, anche la società italiana – in termini generici – non è pronta per accogliere con benevolenza questo tipo genitorialità. Prevalgono le reazioni che volgono verso il negativo con sfumature che spaziano dalla diffidenza e dal distacco (Michele, fratello di Christian), attraverso i pregiudizi e il disprezzo (i compagni di Eva) e fino a una vera ostilità (la madre di Christian). Quest'ultima diventa sempre più forte nei confronti di Giose dopo la morte di Christian e risuona quasi esplicita nelle parole ironiche della madre di Christian: «E secondo te cosa dovrei dirgli? [al giudice tutelare del tribunale] […]. Signor giudice, affidi la tutela di mia nipote a un musicista disoccupato. Un uomo che non lavora da dieci anni è capace di educare e istruire la bambina» (Mazzucco 2013: 71), e poi nel pungente discredito di Giose da parte sua: «Un altro si vergognerebbe di farsi mantenere. Lui non ha nessun rimorso, non sa cosa sia la dignità. Non è un uomo» (Mazzucco 2013: 51). Il giudizio della madre di Christian va di pari passo con quello espresso dall'istituzione giuridica, mettendo in risalto quanto la paternità coincida con il discorso della mascolinità dominante della cultura androcentrica, cosa che si traduce nei comportamenti paternalistici, nell'eterosessualità e nel potere (Melosik 2006: 124–125). Con quest'ultima affermazione entriamo tuttavia nel secondo livello della tematizzazione della paternità omosessuale ovvero la genitorialità tra genere culturale e genere biologico.

Paternità omosessuale – grovigli di corpo e genere

I termini padre / paternità o madre / maternità, sono unici per più motivi, anche per quell'inevitabile e tuttora indivisibile fusione di funzioni del sesso biologico e del genere culturale che contengono in sé. Essere madre, anche adottiva, comporta il possesso del corpo di donna, quindi del sesso femminile e al contempo significa svolgere un insieme di attività attribuite al genere femminile nonché avere l'identità di genere femminile. Insomma, una madre è sempre una donna sia come corpo sia come genere culturale, cosa rispecchiata nella lingua: la parola «madre» che esiste solo al femminile. Lo stesso discorso vale per il genitore maschile[4].

[4] Perfino le donne lesbiche con atteggiamenti e apparenze maschili, le cosiddette *butch,* le quali realizzano quindi aspetti dell'identità di genere maschile, non saranno padri, così come è difficile immaginarsi una madre in una coppia omosessuale.

«Il padre» e «la madre» sono quindi due parole che evidenziano il secolare imprigionamento nella binarietà dei sessi (Butler 2008: 50–51) e, per di più, impostano il genere culturale su un'articolazione binaria[5], difficile da raggirare in questo caso, visto il condizionamento della lingua, della legge e del costume, ovvero del discorso normativo. Esse sono anche la prova di quanto il sesso biologico, considerato da sempre[6] prioritario in quanto precedente, voglia imporsi al genere culturale.

Il romanzo di Mazzucco presenta quindi una situazione molto interessante da questo punto di vista perché all'interno della paternità avviene un distacco tra il sesso biologico (corpo maschile) e il genere culturale (inteso come funzioni e attività del padre e non come identità di genere).

Christian e Giose sono due padri di Eva. Christian è il padre biologico, ovvero il donatore della vita e dell'eredità genetica nonché il padre alla luce della legge, donatore del cognome e dell'eredità materiale. È inoltre colui che mantiene la famiglia, avendo una buona posizione lavorativa e sociale: è professore universitario. Christian quindi possiede molti requisiti del *pater familias,* essendo garante del benessere della famiglia, portatore del cognome e garante del patrimonio familiare (Delumeau, Roche 1995: 422). Inoltre, essendo intellettuale e studioso cerca di istruire ed educare sua figlia, trasmettendole una parte dei suoi saperi e del suo quoziente intellettuale (cfr. Delumeau, Roche 1995: 263–264). La sua è una paternità tradizionale e completa nel senso che rappresenta sia la funzione del sesso biologico maschile sia un insieme di ruoli attribuiti al genere culturale maschile.

Invece nel caso di Giose le cose cominciano a complicarsi notevolmente. Giose non è padre biologico, ma sarebbe quello adottivo se fosse possibile dal punto di vista della legge. È un uomo, per cui non stupisce il genere della sua genitorialità: il suo corpo maschile coincide con la sua identità di padre. Non è invece così limpida l'identificazione del suo genere culturale che, stando alle parole di Judith Butler, ha sempre il carattere performativo, ovvero è sempre un'azione, un'operare, un divenire (Butler 2008: 80). Vi sono numerosi frammenti nel romanzo in cui il comportamento di Giose, l'insieme delle cose che faceva all'interno della famiglia rientrano nei compiti tradizionalmente attribuibili alle donne, alle madri. Si prendeva cura di Eva da quando era neonata, la accompagnava ogni giorno all'asilo o, più tardi, a scuola, faceva i compiti con lei e la seguiva nei suoi impegni scolastici, leggeva libri con lei, giocava con lei,

[5] Della diversità del genere culturale che si sottrae a questa binarietà il cui modello è fornito dal sesso biologico, parla, tra gli altri, J. Butler. Cfr. Butler 2008: 51, 211. Cfr anche Bator 2008: 49–50.

[6] Soltanto J. Butler seguendo le riflessioni di Wittig e Foucault, ha contestato la precedenza del sesso biologico come categoria immutabile e indipendente dal discorso culturale, comprovando che anch'esso così come il genere culturale è prodotto del discorso normativo di una cultura. Butler 2008: 208–209, 213–214.

cucinava per tutti e tre i membri della famiglia. Sintomatici sono i pensieri di Maria Cruz, domestica ecuadoriana:

> All'inizio Maria Cruz aveva trovato bizzarra e in qualche modo perfino ridicola la scelta di un uomo come Giose di rinunciare al lavoro e di occuparsi a tempo pieno della bambina. Esistono donne che dopo la maternità si spogliano di se stesse, e si trasferiscono nei loro figli: sono felici se quelli sono felici, soffrono soltanto per i loro dolori, vivono una vita differita, come tra parentesi, disinteressandosi della propria. Non riusciva a capirle, lei non era stata una madre così, non sarebbe stata neanche se avesse potuto. Ma forse, si azzardò a pensare, il signor Giose assomigliava a quelle donne.
>
> Mazzucco 2013: 72

Pur avendo quindi un corpo maschile, anzi, secondo alcuni stereotipi della mascolinità, molto più maschile di quello di Christian, con «le braccia muscolose e abbronzate, la bocca carnosa, gli occhi scintillanti […] così grezzo, istintivo e spudoratamente sessuato» (Mazzucco 2013: 71), Giose agiva come una madre e nel proprio comportamento esternava una sua componente decisamente femminile dal punto di vista di genere. Si legge chiara la distinzione dei ruoli genitoriali tra due uomini, due padri, tra cui uno, Christian, è un padre, direi paterno, con tutti gli aspetti tradizionali e tutti i poteri del padre e l'altro, Giose, è un padre materno ovvero quello che realizza la maternità in quella insolita famiglia, configurandosi con lo stesso nell'ambito del cosiddetto *transgender* (Bator 2008: 49–50).

A questo punto si impone da sola la riflessione sulla paternità e sulla maternità proposte nel libro. Contrariamente alla decretata crisi della paternità (Delumeau, Roche 1995: 323–417) essa appare nel romanzo come ruolo vincente: è Christian che assume i comportamenti paterni, cui spettano tutti i diritti risultati dalla potestà genitoriale; è la sua legittimata paternità che conta nei confronti dello stato, della legge e della società. Senza di lui Giose perde tutto: il contatto con la figlia, il diritto di occuparsene e di decidere della sua vita, la sua paternità materna. Appare significativo che la sua posizione subalterna coincide con gli aspetti di maternità del suo ruolo, maternità, annientata anche attraverso altri procedimenti di cui parla il libro, i quali conducono alla disintegrazione della figura materna.

La madre come tale, come persona, come entità non esiste, non c'è né nel romanzo, né nella famiglia di Eva, né tantomeno – cosa più rilevante in questa sede – nella sua coscienza. La bambina sottolinea spesso, perfino con fierezza e una certa ribellione di non avere una madre: «Io non ho una madre. Tutti ce l'hanno, obbietta il cameriere, perplesso. Tecnicamente, risponde Eva sarcastica» (Mazzucco 2013: 170–171).

La maternità nel romanzo è stata smontata e divisa in tre ruoli separati, distribuiti tra tre persone e tre corpi diversi. La discendenza genetica materna

è stata affidata a un'anonima donatrice dell'ovulo. L'utero materno per la formazione e crescita del bambino nei primi nove mesi è stato affidato a una ragazza per la quale «avevano seguito parametri unicamente biologici» (Mazzucco 2013: 196). La maternità, invece come fenomeno di genere spetta a Giose. È impossibile sentenziare chi di loro tre: donatrice dell'ovulo, portatrice della gravidanza o Giose badante, sia la madre. Inoltre, i primi due ruoli materni, essenziali per l'esistenza stessa del figlio sono stati oggetto di commercio[7]. Dietro il proclamato nel romanzo diritto alla parità e all'uguaglianza per le minoranze sessuali si nasconde da secoli lo stesso progetto patriarcale della cultura androcentrica di sottoporre le donne alla volontà maschile, usando a tal scopo i loro corpi.

Paternità omosessuale – potenza del simbolo

La storia di due padri si snoda anche attraverso tutta una serie di rinvii ai concetti teologici o filosofici, ricorrendo alle immagini simboliche: artistiche o letterarie.

La figura che in primo luogo risalta il grande valore della paternità nonché la figura ispiratrice per i protagonisti è San Giuseppe. Il suo quadro dipinto da Francisco de Herrera il Vecchio intitolato *San Giuseppe con Gesù*, i due uomini lo vedono al Szépművészeti Múzeum a Budapest. Per Giose:

> […] erano solo un padre, ancora giovane, nemmeno quarantenne, coi capelli lunghi e la pelle scura, insieme a suo figlio, riccioluto e biondo. Non si somigliavano. Non avevano lo stesso sangue. Se ne stavano seduti su un sasso, al limitare del bosco, fra gli alberi. Il padre teneva il figlio in braccio, con dolcezza. L'amore che provava per il bambino emanava una specie di luce, un alone dorato che illuminava entrambi.
>
> Mazzucco 2013: 121–122

Giose quindi che «lacrimava senza ritegno nella sala spagnola del Museo delle Belle Arti di Budapest, guardando la felicità inattesa di Giuseppe e di quel bambino» (Mazzucco 2013: 124) si identifica con la figura del santo. Per l'analogia del nome (Giose deriva da Giuseppe), la pressoché stessa età, le evidenti somiglianze dell'aspetto tra Giose e San Giuseppe (entrambi portano i capelli lunghi e hanno la pelle abbronzata) e la stessa situazione di paternità non biologica, anche nell'economia del romanzo si crea un parallelismo tra il protagonista e il santo che per osmosi attribuisce al primo una parte della sua sacralità di padre. L'analogia con la Sacra Famiglia viene d'altronde rafforzata dal nome

[7] Contrariamente a quanto dice L. Irigaray. Cfr. Irigaray 2010: 155.

della surrogata e cioè Maryam che, in più, rimane gravida senza l'atto sessuale, e dunque in un modo immacolato. Maryam inoltre, continuando i parallelismi biblici, porta in grembo il figlio di Christian che col processo di fecondazione che assomiglia alla creazione, assume alcune sfumature di Dio creatore, cosa che si immagina la stessa Eva, portatrice del nome della prima donna. «A lei piace pensarsi fabbricata da una costola dell'uomo, come la prima Eva, di cui porta il nome» (Mazzucco 2013: 155). Con la paternità sacro-divina di Giose e Christian si intreccia la simbologia, rievocata nel libro più volte, dell'immagine dell'Uomo vitruviano del disegno di Leonardo da Vinci.

> […] iscritto nel cerchio e nel quadrato, riflesso del cosmo infinito, in equilibrio fra il cielo e la terra, la materia e lo spirito. L'emblema del sogno rinascimentale, il più audace e prometeico che sia mai stato concepito: l'uomo come misura di tutte le cose.
>
> Mazzucco 2013: 206–207

L'immagine dell'Uomo vitruviano si trovava sulla moneta che Christian e Giose lanciano per scegliere il padre biologico nel terzo e ultimo tentativo di fecondazione. Giose sceglie il numero 1 sulla moneta e Christian l'uomo di Leonardo, scelte significative. La moneta caduta, appare l'uomo di Leonardo. È dunque l'uomo a vincere, in tutti i sensi. Un'altra volta assistiamo a una orchestrata costruzione di parallelismi tra storia, cultura e immagine letteraria. È Christian, *pater familias* e padre "paterno", a scegliere l'Uomo vitruviano che segnerà la vita di loro tre. Invece nell'Uomo vitruviano, «in equilibrio tra il cielo e la terra, la materia e lo spirito» si fonde l'immagine di Christian come padre «divino» e creatore di Eva, l'immagine di Christian come uomo razionale e l'immagine di Christian come padre, depositario del potere. Christian padre-creatore, Christian uomo in equilibrio tra razionalità e spiritualità, e Christian vincitore si incontrano tutti nella simbolica raffigurazione dell'Uomo vitruviano, l'uomo posato nel centro dell'universo, emblema dell'androcentrismo.

Conclusione

Attraverso la storia della coppia omosessuale di due padri, Melania Mazzucco mette a confronto due modelli di paternità: quello tradizionale incarnato da Christian e quello omosessuale rappresentato da Giose. Entrambi i modelli sono presentati attraverso tre sfere che regolano la vita umana: quella legale e sociale, quella che si stende tra biologia e cultura e, infine, attraverso la sfera dei simboli e delle idee. In tutti e tre gli ambiti la paternità nel senso tradizionale appare in opposizione alla paternità omosessuale. La paternità in generale sembra con-

servare sempre una posizione forte e vincente: il sistema legale e la società le attribuiscono i requisiti del potere, si rafforza ulteriormente perché la biologia coincide con i ruoli socio-culturali paterni, e simbolicamente si associa con la divina creazione e con l'idea della centralità dell'uomo nell'universo materiale (biologia, genetica) e spirituale (legge e cultura). Invece la paternità omosessuale non avendo supporto della biologia, non è riconosciuta né dalla legge, né dalla società. Essendo poi una paternità di tipo materno, con caratteristiche di genere femminile, tende ad essere svalutata e rinnegata. E infine, la sacralità attribuita a questo tipo di genitorialità risulta decisamente inferiore rispetto a quella del padre paterno.

Bibliografia

Bator, Joanna, 2008: „Płci heretyckie, ciała niebywałe. W kierunku nowego paradygmatu". In: Joanna Bator, Anna Wieczorkiewicz (red.): *Ucieleśnienia II. Między ciałem i tekstem*. Warszawa: IFiS PAN, 32–52.

Butler, Judith, 2008: *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*. Tłum. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Delumeau Jean, Roche Daniel, 1995: *Historia ojców i ojcostwa*. Tłum. Jan Radożycki, Maria Paoletti-Radożycka. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Irigaray Luce, 2010: *Ta płeć jedną nie będąca*. Tłum. Sławomir Królak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Mazzucco Melania G., 2013: *Sei come sei*. Torino: Einaudi.

Melosik, Zbyszko, 2006: *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.

Nota bio-bibliografica

Barbara Kornacka, laureata in storia dell'arte e in filologia romanza, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Letterature Moderne. Attualmente lavora come ricercatrice specializzata nella letteratura contemporanea italiana presso il Dipartimento di Filologia Romanza dell'Università Adam Mickiewicz di Poznań. I suoi interessi ruotano attorno alle problematiche della letteratura italiana degli ultimi trent'anni cui ha dedicato vari articoli. Nel 2013 è uscito il suo libro intitolato *Ucho, oko, ciało. O prozie "młodych pisarzy" lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech* (*Orechio, occhio, corpo. Sulla narrativa dei "giovani scrittori" degli ottanta e novanta in Italia*) che ha vinto il Premio Internazionale Flaiano di Italianistica 2014. Nel 2016 è uscito il suo libro intitolato *Fenomen "młodych pisarzy" w literaturze włoskej końca XX wieku* (*Il fenomeno dei "giovani scrittori" nella letteratura italiana della fine del Novecento*).

Pères et filles
Retrouvailles difficiles



Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Katarzyna Kotowska
Université de Gdańsk

La (re)construction du père chez Annie Ernaux (*La Place*) et Assia Djebar (*Nulle part dans la maison de mon père*)

Abstract: Annie's Ernaux' *A Man's Place* and Assia Djebar's *Nowhere in My Father's House* can be described as accounts of what separates fathers from daughters in the context of generational and class divisions. Ernaux connects the story of her father's life and death with the one of herself. Djebar returns to the late-colonial period and gives a description of complex transcultural experiences. In both books, the authors employ a special literary form which is referred to as *récit de filiation* by D. Viart. The reconstruction of the Father is directly linked with the reflection on the processes of writing, the sense of literature, and the necessity of rejection of the fathers' heritage.

Key words: Ernaux, *A Man's Place*, Djebar, *Nowhere in My Father's House*, (re)construction, heritage, alienation, autobiography, *récit de filiation*

« Ce récit est-il roman d'un amour crevé ? […] L'esquisse d'une ouverture, prologue à une plus vaste autobiographie ? » (Djebar 2007 : 419). Ainsi Assia Djebar, disparue en 2015, s'interroge-t-elle, dans une série d'« Epilogues » à son dernier livre *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), sur l'appartenance générique de son œuvre. Annie Ernaux, bien des années avant, déclare dans les pages de *La Place* (1983, Prix Renaudot 1984) : « Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de 'passionnant', ou d''émouvant' » (Ernaux 1983 : 24). Hormis les hésitations formelles, ces deux œuvres se croisent sur d'autres points, dont le dévoilement constituera le but de notre article qui, par la force des choses, en sera un aperçu modeste vu la complexité de l'approche. Il s'agit en effet de (re)-

construire le personnage du père pour qui les deux œuvres constituent des hommages à part[1]. Des souvenirs posthumes de géniteurs si différents dont l'impact se révèle pourtant tellement cohérent engagent des écrivaines à mettre au jour l'héritage qu'elles ont dû déposer. Il sera repérable tantôt dans leurs préférences narratives tantôt dans l'ambiguïté des portraits des pères que nous proposons de juxtaposer.

Itinéraires

D'emblée, avant de croiser les itinéraires des écrivaines, essayons d'en faire une ébauche. Annie Ernaux, née Duchesne, vient au monde à Lillebonne en 1940 et grandit à Yvetot (Normandie) dans un milieu modeste chez ses parents qui tiennent un café-épicerie (Dugast-Portes 2008 : 181). Nonobstant elle réussit à achever des études supérieures et devient agrégée de lettres. Son premier roman, *Les armoires vides,* paraît en 1974. L'auteure renonce assez tôt à la fiction et, dès les années quatre-vingt, son écriture est marquée par la présence du « Je »[2]. Le titre du recueil contenant douze textes d'Ernaux republié en 2011 par Gallimard, *Écrire la vie*, résume bien son enjeu. Nous apprenons sur la quatrième de couverture : « Écrire la vie. Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie […]. Je n'ai pas cherché à m'écrire, à faire œuvre de ma vie : je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires, qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer […] » (Ernaux 2011). *Mémoire de fille*, le dernier texte de l'écrivaine, qui vient de sortir chez Gallimard (avril 2016) reprend cette voie en explorant justement le passé intime de l'auteure à partir de l'été 1958 dans un va-et-vient entre hier et aujourd'hui (Ferniot 2016 : 62–63).

Née Fatma Zohra Imalayêne le 30 juin 1936 à Cherchell, à l'ouest d'Alger, Assia Djebar, écrivaine, dramaturge, cinéaste, prend son pseudonyme[3] lors de la publication de son premier roman, *La Soif*, en 1957. Descendante d'une éminente famille arabo-berbéro-andalouse du Chenoua par sa mère, berbère par son père,

[1] Signalons que le rapport au masculin ne constitue pas une référence unique des œuvres des auteures en question. Le féminin, ou bien le maternel, y est également très présent. Le regard d'Ernaux sur sa mère se partage entre des descriptions dont elle a pu avoir honte et celle plus tendre de la figure maternelle dévouée. La filiation féminine dans le cas de Djebar se trouve également au centre de son intérêt. Il ne nous semblait pourtant pas nécessaire d'emprunter ces pistes d'analyse, vu les limites imposées par cette étude.

[2] Ex. *Une femme* (1988), *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), *La honte* (1997), *Passion simple* (1992), *L'événement* (2000), *L'occupation* (2002), *L'usage de la photo* (2005).

[3] Il signifie tout à la fois « celle qui console » (Assia) et l'intransigeante (Djebar) (Sanson 2016).

instituteur « indigène » de langue française en Algérie, Djebar commence son apprentissage dans une école primaire de garçons à Mouzaïaville où son père est en poste. Après l'école coranique (qu'elle est une des deux seules filles à fréquenter), elle continue ses études au collège de Blida puis elle suit des cours et passe son bac au lycée d'Alger. En 1954, elle vient en France pour poursuivre ses études en khâgne à Paris et l'année suivante, elle est la première Algérienne à entrer à l'École normale supérieure, où elle choisit d'étudier l'histoire. Elle quitte pourtant Sèvres après ne pas s'être présentée aux examens dans un geste de soutien à la grève des étudiants algériens. C'est le moment de la parution de ses premières œuvres comme *Les Impatients* (1958), *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962), *Les Alouettes naïves* (1967). Elle entame un doctorat et revient en Algérie en 1959, partageant sa vie entre les deux pays jusque dans les années quatre-vingt-dix. Elle enseigne, écrit, publie et accepte, en 1997, le poste de professeure et directrice du Centre d'études françaises et francophones à Louisiana State University (Vialet, Calagré 2011 : 1–2). En juin 2005, elle est élue à l'Académie française (Sanson 2016).

Djebar et Ernaux, nées à peine à quatre ans d'intervalle, ne partageant pas la même provenance régionale, suivent pourtant un itinéraire comparable. Elles réussissent aussi bien à joindre l'univers académique et littéraire qu'à poursuivre une carrière universitaire et une carrière d'écrivaine malgré des circonstances défavorables. Cette ascension, due à un certain déracinement, surgit des œuvres des auteures, surtout de celles dotées d'un caractère autobiographique.

Entre l'autobiographie et le récit de filiation

La Place d'Ernaux et *Nulle part dans la maison de mon père* de Djebar, conçus comme des textes d'une nature autobiographique, marquent pourtant des moments bien différents des carrières des écrivaines. La parution de *La Place* en 1983 est un véritable tournant dans l'œuvre ernausienne par le rapport inédit à l'écriture dont il témoigne et par le style qui en génère. C'est le quatrième texte d'Ernaux. Tous les précédents ont été rédigés à la première personne. Pourtant, malgré les matériaux autobiographiques sur lesquels ils se fondent, les voix de l'auteure et de la narratrice n'y coïncident pas (Thomas 1999 : 148). Le choix initial d'Ernaux d'adhérer à la forme romanesque exclut cette possibilité. Avec *La Place* elle renonce volontairement à la fiction au profit de la réalité et son « écriture plate ». Le passage du récit en question est devenu célèbre :

> Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi parta-

> gée. Aucune poésie de souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles.
>
> 24

Les choix narratifs de l'auteure sont donc bien conscients et le souci d'élaboration textuelle y est présent dès ses débuts. Sa formation universitaire n'y est pas pour rien[4]. L'éloignement vis-à-vis de ce qu'on peut appeler « la bienséance », « un certain type d'ornementation, d'académisme de belles lettres » (Dugast-Portes 2008 : 12) est conçu par l'auteure à la fois comme une sorte d'obligation et de contrainte. Il est intéressant de constater que c'est justement avec le texte consacré au père que l'écrivaine décide d'épurer ses mots, de demeurer au-dessus de la littérature. Dans une des émissions d'*Apostrophes* de 1984, Bernard Pivot lui demande si avec *La Place* elle rembourse une dette ; Ernaux s'explique par le terme de réparation (*Apostrophes*, 1984). Elle se considère donc comme coupable, comme celle qui a trahi son géniteur. Le retour à la forme pure et à la part de vérité et de vraisemblance qu'elle entraîne s'avère un remède convenable. L'autobiographie semblerait donc proposer à Ernaux des outils adéquats. Les distinctions génériques déterminées par Philippe Lejeune pourraient être repérables dans ses récits. L'autobiographie conçue comme le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1975 : 14) séduit par sa clarté apparente. Il se pourrait que *La Place* incarne ces indices. Hélas, il a l'air de les enfreindre. Tout d'abord il paraît ne pas cibler l'histoire de la personnalité de l'auteur. Le personnage principal du récit n'est pas non plus l'auteur-narrateur, même s'il n'en est pas tout à fait absent car il revient dans plusieurs passages. Le texte est centré sur la personne du père et c'est le « il », pas le « je », qui le domine. Il se situe donc aux confins de la biographie, toute lacunaire qu'elle soit. L'identité des trois « je » (auteur, narrateur, personnage) propagée par Lejeune dans le geste d'engagement à ne dire que la vérité, n'est pas non plus atteinte dans *La Place*. L'auteure s'y réfère pourtant avec une certaine astuce. Tout au début de son récit elle capte son lecteur par la déclaration à la première personne du singulier : « J'ai passé les épreuves pratiques du Capes dans un lycée de Lyon » (11) pour passer peu après à la mort de son père : « Mon père est mort deux mois après, jour pour jour. Il avait soixante-sept ans et tenait avec ma mère un café alimentation dans un quartier tranquille non loin de la gare » (13). Bien qu'elle cède le premier rôle au père elle continue à émerger dans certains passages : nous la découvrirons à travers la vie de son père (Bouchy 2005 : 45–46). De nombreuses prolepses retrouvables dans le récit pourraient, en effet, témoigner de « l'histoire de la personnalité de l'auteure » évoquée par

[4] Notons qu'au moment de la publication de sa première œuvre *Les Armoires vides,* en 1974, Annie Ernaux est déjà agrégée de lettres modernes depuis trois ans (Bouchy 2005 : 36).

Lejeune. Il est possible, par ailleurs, de dégager de *La Place* un autre personnage important, celui qui se cache derrière les pronoms « on » et « nous ». Comme le précise, bien à propos, Florence Bouchy : « Ces pronoms collectifs pointent clairement la visée que le récit assigne tant au récit biographique qu'à la part autobiographique : le « je » comme le « il » sont avant tout les représentants d'un groupe social » (Bouchy 2005 : 46). Ernaux raconte la vie de son père dans le but d'atteindre non ce qu'il a eu d'unique mais ce qui l'a rendu exemplaire des déterminations pesant sur l'ensemble de son milieu social (2005 : 46). Ses « je » et « il » demeurent donc aussi collectifs. L'auteure s'explique dans *La Place* :

> En m'efforçant de révéler la trame significative d'une vie dans un ensemble de faits et de choix, j'ai l'impression de perdre au fur et à mesure la figure particulière de mon père. […] À chaque fois, je m'arrache du piège de l'individuel. Naturellement, aucun bonheur d'écrire, dans cette entreprise où je me tiens au plus près des mots et des phrases entendues, les soulignant parfois par des italiques. Non pour indiquer un double sens au lecteur et lui offrir le plaisir d'une complicité, que je refuse sous toutes ses formes, nostalgie, pathétique ou dérision. Simplement parce que ces mots et ces phrases disent les limites et la couleur du monde où vécut mon père, où j'ai vécu aussi. Et l'on n'y prenait jamais un mot pour un autre.
>
> 45

Sa démarche, Ernaux l'appelle à l'aide d'un néologisme imaginé par elle-même : l'*autosociobiographie*. *Auto*, puisque le matériau se fonde sur le vécu personnel, *socio* pour le versant social, les descriptions objectives et la part historique de l'œuvre, *biographie* car il s'agit également du récit de la vie des autres (Toutounchian, Nasseho 2014 : 93). L'*autosociobiographie* mettrait en relief les éléments participant à la construction du « je » et à la formation de l'identité. « Annie Ernaux, écrit Isabelle Charpentier, cherche à rendre compte tant de ses propres conditions sociales de production (et de celles de ses 'semblables sociaux') que de la position qu'elle occupe dans le monde social, plus précisément de l'ensemble des positions qu'elle y a successivement occupées, pour prétendre devenir 'l'ethnologue de soi-même' » (Charpentier 2006). « Je dis souvent 'nous' maintenant, avoue Ernaux dans *La Place*, parce que j'ai longtemps pensé de cette façon et je ne sais pas quand j'ai cessé de le faire » (61). Ce souci d'appartenance, de l'ascendance est pointé par Dominique Viart dans son dérivé générique de l'autobiographie pour lequel il propose en 1996 le terme du « récit de filiation » (Viart 2009 : 96). Viart résume ainsi son enjeu :

> Cette forme littéraire a pour originalité de substituer au récit plus ou moins chronologique de soi qu'autofiction et autobiographie ont en partage, une enquête sur l'*ascendance* du sujet. Tout se passe en effet comme si, la diffusion de la réflexion psychanalytique ayant ruiné le projet autobiographique en po-

> sant l'impossibilité pour le Sujet d'accéder à une pleine lucidité envers son propre inconscient, les écrivains remplaçaient l'investigation de leur *intériorité* par celle de leur *antériorité* familiale. Père, mère, aïeux plus éloignés, y sont les objets d'une recherche dont sans doute l'un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur de lui-même à travers ce(ux) dont il hérite.
>
> Viart 2009 : 96

La Place d'Annie Ernaux illustre nettement le phénomène. Le but de l'écrivaine, en tant qu'héritière, repose dans le fait de pouvoir se situer elle-même dans l'histoire dont elle est le produit. Pour Viart *La Place* est doté d'au moins quatre éléments décisifs contribuant à l'émergence de cette nouvelle forme, à savoir le détour nécessaire pour parvenir à soi, l'incompatibilité avec la forme romanesque, le refus de la chronologie linéaire et le souci de la langue (Viart, Vercier 2008 : 80–81). Notons d'ailleurs que l'analyse de *La Place* est justement le noyau dur de l'article de Viart *Filiation littéraire* paru en 1999 dans *Écritures contemporaines 2*, un texte souche pour la notion en question (Viart 2012 : 201). Précisons en plus que Viart considère « le récit de filiation » non seulement dans les catégories *thématiques* mais, avant et surtout, dans les catégories *formelles*. À notre époque, là où en tout premier lieu est mise l'expression du sujet insaisissable par la psychologie ancienne, on fait recours aux voies nouvelles. Viart mentionne à ce sujet les « biographèmes » à l'instar de Roland Barthes ou l'autoficion de Serge Doubrovsky. « Le récit de filiation » résulte donc de perplexité et d'interrogation formelle. Car, comme le précise Viart, « il est devenu impossible d'écrire sur soi : la psychanalyse a ruiné tout recours naïf à l'autobiographie en expliquant que le sujet ne pouvait avoir accès à cet inconscient qui l'agit à son insu […]. Or, à cette *intériorité* désormais inaccessible, certains écrivains choisissent de substituer une enquête sur leur *antériorité*, respectant en cela la théorie psychanalytique en elle-même, qui considère que le sujet se constitue aux premiers temps de la prime enfance, en héritant de ce que l'on appellerait aujourd'hui l'*ethos* parental » (2012 : 203).

Contrairement à celles d'Ernaux, les œuvres autobiographiques d'Assia Djebar sont tardives dans son itinéraire. *L'Amour, la fantasia* publié en 1985 (ce qui, temporellement, coïncide avec *La Place* mais paraît presque trente ans après le premier roman de Djebar) marque le tournant de l'écrivaine vers l'écriture autobiographique (Garcia Casado 2008 : 39). Cette quête d'identité en forme de « semi-autobiographie » s'accomplit par des souvenirs d'enfance, d'adolescence, ceux des cousines et des voisines ayant peuplé la vie de la narratrice et, en outre, des souvenirs de l'âge adulte, marqué par le mariage et la vie de couple (Chih 2014 : 13). Ainsi, entre 1985 et 2007, Djebar achève un projet, qu'elle-même nomme le *Quatuor Algérien* (avec *Ombre sultane* (1987), *Vaste est la prison* (1995) et finalement, *Nulle part dans la maison de mon père* (2007)). Ce dernier semble affirmer son caractère autobiographique par la particule possessive

du titre « mon père ». Dans le texte pourtant, ce que souligne Najiba Regaieg, l'identité du narrateur et de l'auteur postulée par le pacte autobiographique de Lejeune n'apparaît qu'à deux reprises (Regaieg 2012 : 135) : « […] j'oublie que pour mes camarades je suis différente, avec le nom si long de mon père et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là, en territoire des 'Autres' » (Djebar 2007 : 117), « […] moi, de nom, je suis Fatima, 'la fille de mon père' » (245). Les pronoms personnels n'y sont pas non plus interchangeables. La narratrice nous parle, en effet, tantôt à la première tantôt à la troisième personne : « Je me souviens des dimanches de cette première année » (113), « […] elle est arrivée en coup de vent dans cet appartement du village, avec, à la main, un roman emprunté à la bibliothèque scolaire » (19). Bien que ce type de narration semble éloigner les textes du modèle lejeunien, Djebar affirme de manière explicite comment il faut considérer son projet : « C'est un quatuor dans lequel je peux regarder mon enfance, mon adolescence, ma formation, jeter un coup d'œil sur ma vie, parce qu'avec l'âge évidemment, je peux la regarder comme si c'était celle d'une autre. Donc, je me suis essayée à cette tentation de l'autobiographie dans la maturité » (Djebar 1993 : 19). Cette distance, ce « coup d'œil jeté » sur sa vie est particulièrement marquant dans le dernier volume de ce projet, celui perçu comme le plus personnel, étant un hommage à la figure du père sur le fond de laquelle elle s'esquisse. C'est pourtant lui qui demeure, juste comme dans le cas d'Ernaux, le point d'ancrage qui sera arraché ultérieurement par sa fille. Le portrait du père disparu retrouvable dans le dernier texte de Djebar diffère pourtant de celui dessiné par Eranux. Djebar partage avec Ernaux le risque de la fausseté de son entreprise auquel néanmoins elle ne résigne pas ; cette « image idéale du père que malgré moi – sans doute parce qu'il est irréversiblement absent – je compose » (19). Le père d'Assia Djebar, Tahar Imalhayène, est instituteur de langue française et c'est sans doute grâce à lui qu'elle fréquente l'école française dès le plus jeune âge. L'incipit à *L'Amour, la fantasia* où on visualise les circonstances est devenu célèbre : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien » (Djebar 1985 : 11). Dans les textes de Djebar le père apparaît pourtant comme un personnage ambigu, à la fois rigide et tendre, « il est conducteur et libérateur de sa fille, mais en même temps il la garde aveuglément dans son harem afin de maintenir son rôle masculin dans la société arabo-musulmane » (Gronemann 2010 : 243). Cette déchirure génère son attitude :

> Et son rôle du père ? C'est dans ce rôle qu'il se présente. Malgré ses idées et sa foi en la Révolution française, assurée qu'il est des bienfaits évidents de l'instruction pour lui comme pour les siens, malgré cette stature, en qualité de

> « père » – en particulier vis-à-vis de la première fille – il redevient malgré lui ou sans le savoir gardien de « gynécée ».
>
> 421

Un comportement à la fois étonnant et irréversible lors d'un épisode de son enfance imprime sur la conscience de la narratrice un véritable « tatouage ». Il s'agit, en effet, d'une réaction démesurée du père suite au fait de l'avoir surprise apprenant à faire du vélo avec le fils des voisins. Il n'a pas supporté que sa fille « montre *ses* jambes » (55) : « Je me rappelle cette blessure qu'il m'infligea (peut-être, en fait, la seule blessure que m'infligea jamais mon père), comme s'il m'en avait tatouée, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard ! » (57).

Djebar tisse ses histoires en entrecroisant les ficelles personnelles avec celles du passé sanglant de son pays et des femmes de sa tribu (Holter 2007 : 233). Elle y privilégie, par la force des choses, sa filiation féminine. Son destin particulier se soude au destin d'une « fillette arabe » à l'image des autres. Dans le cas de son dernier livre, Djebar choisit pourtant de bâtir son récit autour du personnage du père. Ce faisant, elle profite de la possibilité d'éclairer le modèle de masculinité que son géniteur présente et son impact sur la vie intime et professionnelle de sa fille (Gronemann 2010 : 243). Avec *Nulle part dans la maison de mon père* Djebar entame ce qu'elle appelle une « auto-analyse rétrospective » ou un « autodévoilement » (445) doublé d'une enquête sur son *ascendance*. Ce retour en arrière dont le but est de parvenir à soi s'approche des directives du récit de filiation puisque le travail d'exploration du passé se fait dans le but précis « de comprendre, de me comprendre » (397). Il permet aussi à l'auteure de tourner le « silence de l'écriture » en écriture-confession (Regaieg 2012 : 139). L'œuvre abonde, en effet, en scènes que son père, de son vivant, n'aurait jamais sues comme des échappées de lycéenne ou une correspondance d'amour secrète. L'ombre du géniteur pèse donc d'une façon consécutive sur le projet autobiographique entrepris tantôt par Djebar tantôt par Ernaux.

Pour et contre son père

La fonction descriptive du titre, telle que la conçoit Genette, se réalise sur les deux voies : thématique et rhématique. Si la deuxième désigne la forme du texte, la première donne des renseignements sur son contenu (Jouve 2001 : 15–16). Les œuvres en question empruntent ce chemin. Ernaux avec *La Place* semble, au premier coup d'œil, vouloir par ce titre se détacher de toute référence explicite à l'histoire de sa famille. Toutefois le terme englobe la problématique biographique que nous pouvons confronter, après avoir lu le livre, à la vie de la narratrice,

des lecteurs (ceux qui partagent avec l'auteur 'le transfuge de classe') mais surtout à celle de son père. Le mot *place*, avec ses nombreux dérivés, jonche le texte. Dans beaucoup de cas ces occurrences sont encore mises en relief par l'italique. La trajectoire sociale subie par le héros principal du livre – le père issu d'une famille de paysans, devenu un temps ouvrier et finalement propriétaire d'un café-épicerie – le hante (Bouchy 2005 : 43). Son malaise se trouve quelque part entre « la peur d'être *déplacée* » (59) et d'être atteint par des personnes « haut placés » (20). Toute sa vie « il cherchait *à tenir sa place* » (45). Quant au roman de Djebar, son titre peut avoir des connotations avec le film de la marocaine Fatima Jebli Ouazzani de 2000 intitulé *Dans la maison de mon père*. Ce documentaire autobiographique porte un regard aigu sur la sexualité féminine au Maroc. Fatima, refusant un mariage forcé, a quitté la maison de son père à l'âge de 16 ans et depuis elle ne lui a plus parlé. À présent elle se demande si la vie qu'elle a choisie vaut la perte de son géniteur (Marsaud 2000). Djebar reprend cette question. Son titre, *Nulle part dans la maison de mon père*, est lié à la localisation traditionnelle de la femme arabe dans la maison paternelle. Le pronom *nulle part* symboliserait pourtant la rupture avec l'ordre social dominant. Ernaux et Djebar, enfin, choisissent toutes les deux des titres qui reprennent une certaine indication spatiale du patriarche. Les deux auteures décrivent aussi comment elles transgressent cet espace.

La question de l'écriture est liée, dans les cas des écrivaines en question, tout d'abord à la langue et l'éducation. Elle semble être un résultat direct de ces dernières. C'est aussi la langue et l'éducation qui creusent le fossé entre les filles et leurs pères. Ernaux considère son ascension sociale comme un acte de trahison par excellence. L'auteure a dû renoncer aux valeurs de son milieu qui s'incarnent dans la figure du père. La relation père–fille en sort endommagée. Ils s'éloignent l'un de l'autre, s'écartent, se séparent. « Une distance de classe, écrit Ernaux, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé » (23). Cette distance se cristallise sur la question de la langue. « Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent » (29). Elle grandit dans un milieu où le patois était en usage dans la vie quotidienne même si son père tentait de s'en débarrasser, persuadé qu'il est « un signe d'infériorité » (56). Comme le résume Christine Jérusalem : « [Ernaux] a le sentiment que la langue de son enfance a été trahie. Là réside sans doute le nœud de sentiments ambigus que l'écrivain porte à la langue de l'enfance : d'un côté la honte de cette voix natale, de cette *vox populi*, de l'autre le désir de la faire entendre dans sa nudité âpre, dans sa vérité authentique c'est-à-dire sociale » (Jérusalem 2003 : 6).

Dans le cas d'Assia Djebar c'est le rapport à la langue française, seul outil d'écriture que lui a donné le père-instituteur, qui demeure ambigu. C'est lui, en effet, qui l'a initiée à l'écriture et à la langue poétique (Gronemann 2010 : 242), suite à quoi Djebar a fait du français, la langue du colonisateur, mais « la langue

étudiée et aimée dans des textes-phares découverts dans le refuge de la lecture », sa langue d'écriture (Vialet, Calargé 2011 : 1). Cela se fait pourtant au détriment de la langue maternelle, ou plutôt des langues maternelles (l'arabe dialectal et le berbère) dont elle subit la dépossession. Elle en sent toutefois le handicap. Dans son amour secret pour Tarik, elle avoue aimer surtout les poètes des Mo'allakates qu'il récitait (Regaieg 2012 : 140) : « Cette langue dite 'maternelle', j'aimerais pourtant tellement la brandir au-dehors, comme une lampe ! » (340). Devoir tenir secrètes la langue (maternelle) et la relation amoureuse : la double interdiction du père pèse lourd. « Il me sait 'loyale', mais à quoi donc, au fait : à lui, le père-gardien, le père-censeur, le père intransigeant ? » (198). Finalement, elle lui accorde un statut de sauveur : « Non, le père qui m'a résolument accordé ma liberté ! » (198). Son don paternel, c'est de lui avoir ouvert le monde en la menant à l'école et en lui permettant de poursuivre sa formation au lycée, même si cela a définitivement entraîné un certain déracinement. Si Ernaux appelle son père « passeur entre deux rives » (112), la citation siérait aussi bien à celui de Djebar, celle qui nomme son géniteur son conducteur. Le père d'Ernaux, afin de lui donner la possibilité de découvrir un monde qui n'était pas le sien, est prêt à accepter de lui donner toutes les chances : « la gosse [ne soit] privée de rien » (56). Ses gestes simples peuvent se lire symboliquement. « Il me conduisait de la maison à l'école sur son vélo » (112). Le pendant pour cette image est celle d'une « fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père » (Djebar 1985 : 11). Dans le cas d'Ernaux, c'est son père, ignorant peut-être l'importance de ce geste, qui conduit sa fille pour la première fois à la bibliothèque municipale. « Peut-être, comme le conclut dans son texte Ernaux, sa plus grande fierté ou même, la justification de son existence : que j'appartienne au monde qui l'avait dédaigné » (112).

Le processus de la (re)construction du père chez Ernaux et Djebar repose sur un schéma semblable. Choisissant le cadre autobiographique elles dressent un portrait paternel non seulement pour rendre hommage à leur géniteur mais aussi pour se libérer de lui. Elles se délivrent non contre le père mais plutôt avec lui ou bien encore à travers lui. L'écriture tient une place de medium pour rendre témoignage de leur « émigration » réussie dans d'autres milieux, qui s'effectue au prix de l'éclatement de la complicité heureuse entre la fille et son père. La réflexion métalittéraire, bien présente dans les deux textes, séduit par la promesse de l'achèvement de l'autoconnaissance. Se racheter par le texte ? Plutôt comprendre pour pouvoir admettre. Les propos de Jean Genette choisis par Ernaux comme épigraphe à son récit sont particulièrement parlants dans le cas des deux écrivaines : « Je hasarde une explication : écrire c'est le dernier recours quand on a trahi » (cité d'après Ernaux 1983 : IV).

Bibliographie

Apostrophes, 1984 : émission de télévision de Bernard PIVOT. *Antenne 2*, le 16 avril 1984, <http://www.ina.fr/video/I11095690>. Date de consultation : le 22 avril 2016.

Bouchy, Florence, 2005 : *La Place. La Honte. Annie Ernaux*. Paris : Hatier.

Charpentier, Isabelle, 2006 : « 'Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire…' L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable ». *Contextes*, nº 1, <http://contextes.revues.org/74>. Date de consultation : le 21 avril 2016.

Chih, Zineb, 2014 : « L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar : de l'écriture autobiographique à l'écriture des cris ». *Synergies Algérie*, n° 21, 29–43.

Delphy, Christine, 2004 : « Retrouver l'élan du féminisme ». *Le monde diplomatique*, mai 2004, <http://www.monde-diplomatique.fr/2004/05/DELPHY/11173#nb3>. Date de consultation : le 13 décembre 2011.

Djebar, Assia, 1985 : *L'Amour, la fantasia*. Paris : J.C. Lattès / Enal (éd. de référence Livre de Poche).

Djebar, Assia, 1993 : « Pourquoi j'écris ». In : Ernstpeter Ruhe (éd.) : *Europas islamische Nachbarn. Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb.* Würzburg : Königshausen und Neumann, 9–24.

Djebar, Assia, 2007 : *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard (éd. de référence 2010, Actes Sud).

Dugast-Portes, Francine, 2008 : *Annie Ernaux : Étude de l'œuvre*. Paris : Bordas.

Ernaux, Annie, 1983 : *La Place.* Paris : Gallimard (éd. de référence 2013, Gallimard : l'édition numérique).

Ernaux, Annie, 2011 : *Écrire la vie.* Paris : Gallimard.

Ferniot, Christine, 2016 : « Exploratrice de l'âme. Annie Ernaux ». *Lire,* n° 444, 62–63.

Garcia Casado, Margarita, 2008 : « Des pères et des filles à travers l'œuvre de Assia Djebar ». In : Murielle Lucie Clément, Sabine Van Wesemael (éd.) : *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XXe et XXIe siècles. La figure du père.* Paris : L'Harmattan, 39–57.

Gronemann, Claudia, 2010 : « Fictions de la relation Père / Fille: la dé/construction des mythes paternels dans Assia Djebar ». In : Alfonso De Toro et al. (éd.) : *Repenser le Maghreb et l'Europe. Hybridations – Métissages – Diasporisations*. Paris : L'Harmattan, 233–248.

Holter, Karin, 2007 : « Histoire et filiation féminine dans l'œuvre d'Assia Djebar ». In : Beïda Chikh, Marc Quaghebeur (éd.) : *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence. Histoire et filiation féminine dans l'œuvre d'Assia Djebar.* Bruxelles : Peter Lang, 233–247.

Jérusalem, Christine, 2003 : « La langue d'enfance chez François Bon et Annie Ernaux : écrire depuis l'origine », www.tierslivre.net, <http://www.tierslivre.net/univ/X2003_Jerusalem1.pdf>, 1–11. Date de consultation : le 24 avril 2016.

Jouve, Vincent, 2001 : *La poétique du roman.* Paris : Armand Colin.

Lejeune, Philippe, 1975 : *Le Pacte autobiographique.* Paris : Seuil (éd. de référence 1996, coll. Points. Essais, n° 326).

Marsaud, Olivia, 2000 : *Mon père, ce bourreau.* Afrik.com, <http://www.afrik.com/article952.html>. Date de consultation : le 24 avril 2016.

Regaieg, Najiba, 2012 : « Autobiographie et auto-analyse dans 'Nulle part dans la maison de mon père' de Assia Djebar ». In : Sylvie Camet, Nourredine Sabri (éd.) : *Les Nouvelles Écritures du Moi dans les écritures française et francophone.* Paris : L'Harmattan, 135–144.

Sanson, Hervé, 2016 : « Assia Djebar (1955 L) (1936–2015) Hommage ». *Service commun de la documentation, ENS.* <http://www.bib.ens.fr/juin-2016-Assia-Dj.915.0.html>. Date de consultation : le 11 avril 2016.

Thomas, Lyn, 1999 : *Annie Ernaux, à la première personne*. Trad. Dolly Marquet. Paris : Stock.

Toutounchian, Fatemeh, Nasseho, Zohreh, 2014 : « *Une Femme* d'Annie Ernaux : de la subjectivité d'une écriture objective ». *Études de langue et littérature françaises*, vol. 5, n° 1, 91–110.

Vialet, Michèle, Calagré, Carla, 2011 : « D'une rive à l'autre ou la liberté d'écrire : Assia Djebar ». *Cincinnati Romance Review*, n° 31, 1–8.

Viart, Dominique, 2009 : « Le silence des pères au principe du 'récit de filiation' ». *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 95–112.

Viart, Dominique, Vercier, Bruno, 2008 : *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

Viart, Dominique, 2012 : « Le récit de filiation. 'Éthique de la restitution' contre 'devoir de mémoire' dans la littérature contemporaine ». In : Christian Chelebourg, David Martens, Myriam Watthee-Delmotte (éd.) : *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIIIe–XXIe siècles).* Louvain : Presses universitaires de Louvain, 199–212.

Note bio-bibliographique

Katarzyna Kotowska, docteur ès lettres, chercheuse à l'Institut de Philologie Romane à l'Université de Gdańsk, diplômée en philologie romane et en histoire de l'art, passionnée par la littérature et l'art français contemporains, auteure d'articles parus en Pologne, France, Turquie, Hongrie, Roumanie et Canada. Son intérêt scientifique porte sur la critique littéraire, les rapports entre la littérature et la psychanalyse et la théorie de la correspondance des arts.
k.kotowska@univ.gda.pl

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Jolanta Rachwalska von Rejchwald
Université Marie Curie-Skłodowska
Lublin

Bio-graphies
De la figure paternelle à la pratique scripturale dans *La place* d'Annie Ernaux

Abstract: Over the years Annie Ernaux has been trying to deal with the theme of her father's death. And yet she could not find the appropriate form to express a specific distance that emerged at some point when her father was still alive. By experimenting with various novel literary forms she came to a realization that only the departure from fiction would allow her to convey a kind of "truth" about her father and this unique distance (supposedly attributable to her leaving the social class she had been born and raised in). Consequently, Ernaux decides to reject "literature" and to write an autobiographical piece in the first person, which is somehow flat because it is stripped of all rhetoric layers. In this article I endeavour to show that a deeply engraved thirst for telling the truth about one's father simultaneously becomes a story about one's ambitions and about seeking one's identity. Primarily, however, *A Man's Place* is a story about searching for one's own form of expression and growing up to writing.

Key words: father, auto /etno / sociobiography, writing, French literature of the XXth century

Il y a des textes qui prennent l'assise thématique dans la dé(re)construction mnésique de la figure du père mort[1], mais qui débouchent sur le drame scriptural lié au questionnement des possibilités de l'écriture, mise à l'épreuve de l'expérience liminaire de la mort.

Pour tenter d'éclairer la question d'interrelation à la fois conflictuelle et féconde entre la figure du père mort et l'écriture, nous proposons de transférer notre réflexion dans le domaine de l'autosociobiographie, représenté par *La*

[1] À titre d'exemple, nous citons les romans de Sorj Chalandon (*La légende de nos pères, Profession du père, Retour à Killybegs*). Dans ce cadre thématique, on peut songer aussi à la publication de la traduction française d'un ouvrage autobiographique de Karl Ove Knausgård, intitulé *Mon combat*, dont le premier tome porte sur les relations douloureuses entre père et fils, thème explicité par le titre « Mort d'un père » (Paris, Eds. Denoël, 2012).

place d'Annie Ernaux. D'abord, nous interrogerons les modalités d'explorer les différentes strates de la mémoire sur le père (*bio*), y compris la mémoire de l'idiolecte, débouchant sur une sorte de « logogenèse » (Ménard 2013) familiale ; ensuite, nous nous pencherons sur les choix scripturaux visant à inscrire typographiquement (*graphie*), par le biais de l'italique, la langue remémorée, ce qui nous permettra, au terme de notre parcours, d'observer de quelle manière, parfois paradoxale mais toujours cohérente, se tisse dans le texte autosociobiographique d'Annie Ernaux ce double filon biographique et scriptural.

La place est un court mais très dense texte d'Annie Ernaux, publié en 1983, qui s'ouvre sur deux événements majeures de la vie de l'auteure ; le premier, tenant lieu d'*incipit* du texte, est sa réussite aux épreuves du Capes de Lettres qui marque le début de sa carrière de professeur de lettres ; le second, c'est la mort de son père survenue, deux mois plus tard, le 25 juin 1967. L'hétérogénéité de ces faits concomitants n'est qu'apparente, car leur *clash*, à portée structurelle et sémantique, à cette ouverture du texte, nous permet de comprendre à quel point ils sont indissociables, et que le sens de chacun d'eux ne peut s'actualiser qu'à l'aune de l'autre. L'intrication entre la nécessité de la restitution de la mémoire du père par le biais de l'écriture, ce médium public du « partage du sensible »[2], circonscrit le champ de réflexion de cette étude.

Dans *La place*, c'est la mort de son père qui déclenche en Ernaux la volonté de donner du sens, à la fois à cette disparition et à la sensation subite du manque qui en est corrolaire : « […] que puis-je faire par rapport à cette vie qui n'est plus ? » (P, 23)[3]. À l'absence physique du père, à ce *vide* généré par la mort va suppléer le *plein* de la mémoire vivante de la scriptrice. Elle en fera l'usage se livrant à une expérience d'« écrire au sujet de [s]on père, de [s]a vie » (P, 23) et, de cette manière, de relier la mémoire et l'écriture. Mais comment transmuer le vide de la mort en une œuvre vivante ?

Le projet scriptural tenté par Ernaux s'est avéré ardu car le problème de forme s'est imposé rapidement. Dans son « Journal d'écriture », elle a noté : « L'hiver 1981–1982, je me trouvais dans une période de désarroi. J'avais abandonné le manuscrit de 100 pages sur mon père, un roman commencé plusieurs années avant » (Ernaux 2011 : 8). Ce passage révèle des difficultés avec le texte entamé, mais abandonné à cause de la forme qui semble jouer un rôle prépondérant, comme c'est d'ailleurs le cas de toute l'œuvre de l'auteure. Ernaux commence donc par écrire un roman mais, rapidement, elle comprend que le romanesque n'est pas une forme adéquate pour rendre compte de la vie de son père, et qu'il lui fallait « trouver une forme qui permette de penser l'impensé » (2011 : 99). Or, prise de « dégoût au milieu du récit » (P, 23), elle est amenée à reconnaître que

[2] Nous reprenons le titre de l'ouvrage de Jacques Rancière (Rancière 2000).

[3] Les références correspondant au texte analysé d'Ernaux seront désignées à l'aide du sigle P, suivi du numéro de la page.

« le roman est impossible » (P, 24) et que « seule l'autobiographie peut rendre compte de certains aspects de [sa] vie » (Strasser 2016 : 29), étant donné que l'expérience liminaire de la mort est considérée par certains comme un « principe générateur de l'autobiographie » (Lecarme-Tabone 1999 : 131).

Après des années, elle reviendra sur cette période de tergiversations et tâtonnements formels :

> Depuis des années, je voulais écrire sur la mort de mon père. J'ai tout essayé. Rien ne fonctionnait. C'était comme si je n'y croyais pas. Et puis, j'ai commencé à écrire quelque chose de totalement différent, une sorte de confession, où je disais tous les secrets que je n'avais jamais racontés. L'esthétique n'avait plus d'importance. Et c'est comme si une énergie se dégageait.
>
> Hivert 2012

Pivot conceptuel du cahier des charges de son projet scriptural, la vérité se refuse au romanesque, synonyme de l'invention mensongère et des jeux stériles avec la langue : « Pour moi, l'esthétique n'est pas une fin, c'est un moyen pour mieux atteindre quelque chose, réalité, vérité […] » (Laacher 1991). Elle ressentait un fort décalage entre « une vie soumise à la nécessité » de son père et la pression esthétique du régime littéraire appelé à fabriquer les beaux « objet[s] stylistique[s] » (Barthes 2002 : 977). Elle renonce donc à faire de la *littérature*, comprise comme synonyme du factice et de l'arbitraire : « Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant » ou d'« émouvant » (P, 24). Elle rejette toute forme esthétisante, la *poésie du souvenir* ; elle renonce à cette belle et « grande phrase littéraire, bien frappée, rythmée, harmonieuse, qui enchaîne ses propositions sans heurts ni grincements et emmaillote ce qu'elle décrit dans son fil de soie » (Chevillard 2012 : 8). Elle répugne à l'idée de voir une vie nécessiteuse de son père tournée en une babiole littéraire. Son objectif est de ne pas s'enliser dans une biographie romancée, de ne pas transformer la *vie* de son père en *roman*, de ne pas la fictionnaliser, ce qui serait pour elle une sorte de reniement de ses origines, mais d'en faire « un récit vrai » en faisant recours aux « moyens de la vérité » (Dugast-Portes 2008 : 179).

> Avec *La Place*, s'accomplit le saut vers un « je » pleinement assumé, à cause de l'impossibilité pour moi de parler de mon père sans que ce soit un récit vrai. Seule la vérité était digne de la vie de mon père, de cette séparation entre lui et moi : le roman aurait été une trahison supplémentaire. Passée dans le monde que mon père admirait mais qui le méprisait plus ou moins en retour, parce qu'il était ouvrier et petit commerçant, moi, professeur de français transmettant une culture qui était complètement étrangère aux élèves que j'avais devant moi, j'étais dans une forme de trahison. Écrire un roman aurait été la trahison ultime. Il me fallait être dans la vérité et donc dans le « je » véridique.
>
> Rérolle 2011

Pourtant ce « récit vrai » qu'elle entreprend ne sera pas seulement l'histoire de la vie de son père ; car, s'y dessine, en filigrane, sa propre histoire et l'histoire de leur relation commune. Comme si écrire sur l'absence et la mort (du père) aboutissait irrémédiablement à écrire sur la présence et sa vie (de la fille) ; comme si un manque survenu si brutalement appelait, par la logique polaire des contraires, le plein ; comme si cette perte (humaine) tendait vers un excès (de mots) dans l'espoir que l'écriture puisse y être pour quelque chose, quitte à ressouder la discontinuité, si insupportable soit-elle.

La relation père–fille, décisive pour la formation identitaire de la jeune Annie Ernaux, sera profondément marquée par ce qu'elle appelle la « distance » : « Il faudra que j'explique tout cela. Je voulais dire […] cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé » (P, 23). Paradoxalement, le récit d'Ernaux, dédié à « révéler la trame significative » (P, 45) de la vie de son père, ne sera pas seulement celui de l'agrandissement progressif de la distance entre eux. Peut-être est-il avant tout l'histoire du cheminement de plus en plus conscient de l'auteure-Ernaux vers l'écriture. Ainsi, dans *La place*, poursuivra-t-elle un double objectif : elle sera d'abord l'hermeneute de la famille, pratiquant ensuite l'archéologie ou la stratigraphie de ses origines. À cet effet, elle remontera aux temps de son père et de son grand-père afin de pouvoir y repérer des balises qui lui permettront de mieux comprendre cette « distance de classe » entre elle et son père, et de mieux gérer une distance incompréhensible quoique réelle, dont la patiente élucidation fondera la démarche scripturale d'Ernaux.

Dans cette intention, elle revient aux grandes étapes de la vie de son père marquée, d'abord, par une enfance laborieuse et peu studieuse, les années de guerre, suivies par une lente ascension sociale, jalonnée par le statut de paysan, d'ouvrier, et finalement de petit commerçant. Cette trajectoire sociale du père se recoupe avec le parcours de sa fille qui gravit les échelons de l'éducation dont les étapes consécutives lui feront douloureusement comprendre la « place » que sa famille occupe dans la société obnubilée par le triomphe des valeurs bourgeoises. Chaque nouvelle étape de l'éducation l'éloignait de son milieu social et agrandissait la distance entre Ernaux et son père, faisant épaissir le silence et l'incompréhension.

Dans sa famille, Ernaux a été la première « d'une longue lignée à sortir de la pure et simple reproduction sociale du même » (Houellebecq 2010 : 40). Elle a osé transgresser, dans tous les sens du terme, « le seuil du monde bourgeois », sans avoir jamais eu l'impression d'en faire une partie intégrante. Elle se considère comme une transfuge sociale, ayant trahi son milieu, sa famille, y compris son père. Or la mort de son père a ravivé en elle le désir de s'expliquer et de comprendre. C'est dans ce sens là que nous pouvons lire une phrase de Jean Genet placée en exergue à son texte : « Je hasarde une explication : écrire c'est le dernier recours quand on a trahi ». On a l'impression que l'ouvrage en question

pouvait être conçu avec la douloureuse intention de « racheter » son émigration « vers le monde petit-bourgeois » (P, 79). Peut-être était-ce aussi une tentative, d'une part, de réhabiliter la mémoire de son père qu'elle n'a pas su, au temps de sa jeunesse, aimer et apprécier à sa juste valeur et, d'autre part, de revendiquer sa « place » dans son écriture.

La distance entre elle et son père lui était « venue à l'adolescence » et devenait de plus en plus grande au cours des années de sa maturité. Mais, paradoxalement, c'est cette distance qui a fait d'elle une écrivaine : « J'écris peut-être parce qu'on n'avait plus rien à se dire » (P, 84). Dans la perspective de la pratique scripturale d'Ernaux, on comprend à quel point cette « distance » entre eux était *pleine* et que leur *dé*-liaison n'attendait qu'à être *re*-liée.

Il est intéressant de suivre, au cours de cette remémoration de la vie de son père, la révélation du catalogue de leurs hontes respectives : celle du père et de sa fille, révélatrices de « l'affrontement de systèmes de valeurs populaires et de valeurs bourgeoises à laquelle l'École a contribué » (Laacher 1991). À travers ce catalogue des peurs se lit la friction permanente entre « l'univers du petit » et du « disqualifié » et la classe dominante. En retraversant les années de son père, elle revient sur des humiliations et hontes muettes, peurs cachées, peu avouables, sur « la culture du pauvre »[4] qu'elle décrit à renfort des détails d'une extrême subtilité, à peine saisissables : « Le déchiffrement de ces détails s'impose à moi maintenant, avec d'autant plus de nécessité que je les ai refoulées, sûre de leur insignifiance. Seule une mémoire humiliée avait pu me les faire conserver » (P, 72).

Dans ce registre des humiliations, une place à part revient à la langue dont l'usage, d'après les dires d'Ernaux, s'avère un exercice très intime qui révèle une part obscure d'elle-même, liée à ses origines et à ce qui renvoie à sa constitution identitaire : « Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancoeur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent » (P, 64). Ernaux ressentait le patois, ce « quelque chose de vieux et de laid, un signe d'infériorité » (P, 62), la langue qu'elle parlait et qu'on entendait dans sa maison familiale, comme une sorte de supplice et stigmate : « Toujours parler avec précaution, peur indicible du mot de travers, d'aussi mauvais effet que de lâcher un pet » (P, 63) ; à cause d'être reprise constamment par l'institutrice à l'école, Ernaux associait le fait de prendre la parole en public à une expérience des limites, à « se jeter dans le vide » (P, 64).

En expliquant les objectifs de ce projet scriptural qu'est *La place*, elle y réserve une large part à la langue de son père, comme pour creuser, de ce côté-là, le silence qui les a séparés :

[4] Nous reprenons le titre français de l'ouvrage *The Uses of Literacy. Aspects of Working Class Life* de Richard Hoggart.

> Naturellement, aucun bonheur d'écrire, dans cette entreprise où je me tiens au plus près des mots et des phrases entendues, les soulignant parfois par des italiques. Non pour indiquer un double sens au lecteur et lui offrir le plaisir d'une complicité, que je refuse sous toutes ses formes, nostalgie, pathétique ou dérision. Simplement parce que ces mots et ces phrases disent les limites et la couleur du monde où vécut mon père, où j'ai vécu aussi. Et l'on n'y prenait jamais un mot pour un autre.
>
> P, 46

Ce petit ouvrage d'Ernaux est émaillé de mots et expressions qui se détachent matériellement du corps du texte grâce à l'usage systématique qu'elle fait de l'italique. Ces citations, empruntées à la langue de son père, constituent non seulement les emprunts à son idiolecte, mais décrivent, en réalité, le sociolecte familial, car on y entend non seulement de la voix du père, mais aussi de sa famille, étant donné que « le patois avait été l'unique langue de [ses] grands parents » (P, 62) (*cf.* Jeannet 2003 : 35). Or, par l'intermédiaire de ces emprunts, se rend à nouveau audible la voix plurielle, voire collective, « un ensemble de voix brouillées, anonymes, une sorte de fond sonore […] » (Duchet 1976 : 145), par quoi ce mince livret d'une centaine de pages acquiert la dimension polyphonique et stéréophonique.

Cette langue remémorée et citée constitue un souvenir d'un genre spécial, un « supplément biographique […] qui ne peut se recueillir et s'expérimenter que dans le geste d'écriture […] » (Nouss 2006 : 45). La manière de s'en servir relève d'une véritable stratégie scripturaire d'Ernaux, en sachant que « l'usage des italiques et des crochets [est] une des caractéristiques de son style » (Hugueny-Leger 2009 : 130). En faisant recours aussi systématique à cette « langue de père », paradoxalement, elle fabrique, pour ne pas dire – *tisse* – son texte avec cette « citation-pré-texte » (Certeau 1990 : 228). On pourrait donc avancer une hypothèse que, dans le cas de *La place*, il s'agirait d'une écriture-mosaïque, élaborée des voix qui proviennent de temporalités et registres différents, mais qui fusent pour créer un seul texte.

Mais comment peut-on expliquer l'emploi, aussi prémédité et ordonné, de ce choix graphique ? Dans les traits définitoires de l'italique, ce qui se répète, c'est l'idée de la mise en relief, du marquage et de la démarcation (*cf.* Grévisse, Goosse 1993 : 88–90). Il s'agit donc de faire ressortir cet « interdiscours » (Authier-Revuz 1984 : 108) de la masse compacte du texte, de faire de façon à ce que le lecteur s'y heurte visuellement en parcourant le texte : « L'italique est un procédé typographique visant à stopper le regard du lecteur, à arrêter son attention sur une séquence détachée de la masse du texte » (Sarrazin 2012 : 42). Ernaux ne cherche donc pas à gommer cette différence ; au contraire, son italique lui sert à exhiber les soutures typographiques, à renforcer l'impact visuel entre ce « hors-texte », à la fois, paternel, familial (et social) et le discours ambiant afin de « les mettre en question, à ne pas les prendre pour argent comptant, pour évidence naturelle » (Laacher 1991).

Ces citations italicisées jouent un grand rôle structurel. Au premier abord, on aurait tendence à dire que les mots du père ne font pas corps avec le texte, à cause du « choix graphique explicitant la présence d'une voix ne se confondant pas avec celle du narrateur » (Sarrazin 2012). Ces mots empruntés au père, mis en relief, isolés par les marques typographiques de l'italique, apparaissent comme des bribes ou lambeaux de la parole d'autrui, appelés à exister grâce à la mémoire de la scriptrice.

Ernaux s'empare de cette langue honnie, honteuse, réprouvée et opère, par le biais de son écriture, une transmutation qui réhabilite cette parole. Celle-ci, une fois soumise à un processus d'interprétation conjointe du présent du texte et du passé, reçoit une toute autre valeur. À peine remémorée, cette parole se voit transplantée et greffée dans un tissu discursif extérieur, ce qui permet, après les années, de *re*-lier le lien distendu entre la fille et son père et de combler cette distance qui a marqué l'existence de l'auteure.

À notre sens, la recontextualisation qu'elle opère ne relève pas d'un *recyclage* mais plutôt d'une *ré-utilisation*, car il s'agit d'une nouvelle utilisation et d'une nouvelle mise en valeur de ces mots. Et surtout, ce qui importe le plus, c'est que *ré*-utilisés, ces mots continuent à garder, pour ainsi dire, leur identité première. La trace de leur emploi antérieur sera conservée en eux. Or, il se crée ainsi une interaction entre la mémoire de leur ancien emploi et le contexte de leur réemploi.

Ce qui importe de souligner dans ce contexte, c'est le fait qu'il s'agit de la « substance » verbale de son père, archivée matériellement nulle part, constituant un legs transmis oralement, conservé dans la mémoire sensible d'Ernaux. Ces lambeaux discursifs ont une importance capitale. D'abord, celle-ci est testimoniale : les lambeaux en question attestent de l'existence de cet homme avec son idiolecte qui continue à exister à travers sa parole remémorée et réutilisée par sa fille. Ensuite, cette parole paternelle acquiert une valeur structurelle, car il s'agit d'un matériau langagier « réhabilité », quoique non « redressé » typographiquement, avec lequel sa fille construit son œuvre. On pourrait même dire qu'il y a du « père » dans son texte, qu'elle écrit avec du « texte » de son père, que ce père qui aimait tant compulser ses manuels quand elle faisait ses devoirs (P, 73), contribue à la double filiation de son texte.

L'inscription de la voix du père, qui s'opère par le biais de ces bribes auditives et visuelles, introduit le mode d'une présence paradoxale de la figure du père et institue un « modèle fantomal de transmission » culturelle (Rollet 2006 : 64). Cette parole « tisse ici la trame souterraine rattachant, en un éclair, la génération des pères à celle des filles » (2006 : 68). Les citations en question révèlent une véritable stratigraphie temporelle de son écriture, la superposition de couches temporelles hétérogènes, comparable à un puits du temps qui nous fait pressentir l'existence du temps d'avant. À un moment, Ernaux évoque l'image de son père qui la conduisait à l'école sur sa bicyclette ; elle le compare à un « pas-

seur entre deux rives » (P, 112). Nous pourrions rebondir de cette image et voir en lui le père-passeur entre deux langues et univers sociaux, le père-intercesseur au sens deleuzien du mot (Deleuze 2003 : 171).

La distance qui a séparé ce père et cette fille s'avère, paradoxalement, un lien qui les réunit à nouveau. Grâce au potentiel poïétique de l'écriture, Ernaux a réussi à transmuer la vie et la langue de son père en son Œuvre. Le père d'Ernaux, duquel elle s'était séparée, prend la stature du parrain de son écriture, car au creux des luttes ernausiennes avec la forme, nous retrouvons un père caractérisé par sa curieuse « envie de démolir et de reconstruire » (P, 67). Ces deux verbes, opposés mais essentiellement complémentaires, associés à l'univers de la construction, résument symboliquement les heuristiques formelles de l'écrivaine, comprenant aussi bien ses « parcours d'hésitation » que son ambition de « faire advenir un peu de vérité » (Ernaux 2011 : 13–14). Par le biais de sa méthode scripturale, qui consiste à *dé*-plier les strates de sa mémoire et à *dé*-construire le pré-construit verbal de son père et de sa famille, Annie Ernaux prouve à quel point ces deux perspectives, biographique et scripturaire, s'interpénètrent dans l'*atelier noir* de sa création, dans le « laborieux processus de désignation » (Chevillard 2012 : 8).

Bibliographie

Authier-Revuz, Jacqueline, 1984 : « Hétérogénéité(s) énonciative(s) ». *Langages*, n° 73, 98–111.

Barthes, Roland, 2002 : « Le style et son image ». In : Idem : *Œuvres complètes*. T. 3. Paris : Le Seuil.

Certeau, Michel (de), 1990 : *L'invention du quotidien. Arts de faire.* Paris : Gallimard.

Chevillard, Eric, 2012 : « Intérieur jour ». *Le Monde des livres*, vendredi, le 6 avril.

Deleuze, Gilles, 2003 : *Pourparlers 1972–1990.* Paris : Les Éditions de Minuit.

Duchet, Claude, 1976 : « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* [Interventions] ». In : *Langages de Flaubert. Actes du Colloque de London (Canada).* Paris : Minard, Lettres modernes, « Situation », 143–169.

Dugast-Portes, Francine, 2008 : *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*. Paris : Stock.

Ernaux, Annie, 1983 : *La place*. Paris : Gallimard.

Ernaux, Annie, 2011 : *L'atelier noir.* Paris : Éditions des Busclats.

Grevisse, Maurice, Goosse, André, 1993 : *Le Bon usage*. Paris : De Boeck Duculot.

Hivert, Anne-Françoise, 2012 : « Père de claques ». *Libération*, le 14 novembre.

Hoggart, Richard, 1970 : *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre.* Traduit de l'anglais par Françoise et Jean-Claude Garcias, Jean-Claude Passeron. Paris : Les Éditions de Minuit.

Houellebecq, Michel, 2010 : *La carte et le territoire*. Paris : Flammarion.

Hugueny-Leger, Elise, 2009 : *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Paris : Peter Lang.

Jeannet, Frédéric-Yves, 2003 : *L'écriture comme un couteau. Entretien avec F.-Y. Jeannet*. Paris : Stock.

Laacher, Smaïn, 1991 : « Annie Ernaux ou l'inaccessible quiétude. Entretien avec Annie Ernaux précédé d'une présentation de Smaïn Laacher ». *Politix*, vol. 4, n° 14, Deuxième trimestre 1991, 73–78. www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1991_num_4_14_1454. Date de consultation : le 20 mai 2016.

Lecarme, Jacques, Lecarme-Tabone, Eliane, 1999 : *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin.

Ménard, Sophie, 2013 : « Faire tourner Paris : ethnogénétique et logogénétique de *Nana* de Zola ». *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 10, <http://flaubert.revues.org/2114>. Date de consultation : le 29 mai 2016.

Nouss, Alexis, 2006 : « Un reste chantable (sur Paul Celan) ». In : Suzanne Lafont (éd.) : *Le Reste. Actes du colloque de Montpellier 12–13 mars 2004*. Publications de Montepellier III, 43–60.

Rancière, Jacques, 2000 : *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

Rérolle, Raphaëlle, 2011 : « Écrire, écrire, pourquoi ? Annie Ernaux : Entretien avec Raphaëlle Rérolle » [en ligne]. Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information. Disponible sur <http://books.openedition.org/bibpompidou/1092>. Date de consultation : le 20 mai 2016.

Rollet, Sylvie, 2006 : « Lambeaux musicaux : devenir des *rébétika* dans *Voyage à Cythère* d'Angelopoulos ». In : Suzanne Lafont (éd.) : *Le Reste. Actes du colloque de Montpellier 12–13 mars 2004*. Publications de Montpellier III, 61–73.

Sarrazin, Sophie, 2012 : « Le traducteur et les italiques. Omniscience et redressement dans *Madame Bovary* ». *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 8, <http://flaubert.revues.org/1880>. Date de consultation : le 26 mai 2016.

Strasser, Anne, 2016 : « L'autobiographie et les siens : envers et contre tous ». *Littérature*, n° 181, 27–40.

Note bio-bibliographique

Jolanta Rachwalska von Rejchwald, maître de conférences à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Pologne), HDR en littérature française du XIXe siècle. Elle a collaboré à la première traduction polonaise des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de G. Durand (UMCS, 2002) ; elle a participé au projet européen *Réception de Zola en Europe centrale* (Valenciennes, 2011, PUV). Ses principaux thèmes de recherche sont axés sur la (dé)/construction moderne et postmoderne du corps saisi dans ses rapports avec l'histoire, le pouvoir, la politique, la mémoire, la trace et le reste. Elle a publié, entre autres, dans : S. Villani (dir.), *Annie Ernaux : perspectives critiques*, Ottawa, 2009 ; Revue *Tangence* (« Femmes et Pouvoir dans la littérature »), Université du Québec, 2011 ; D. Castillo Durante, J. Delorme, C. Labrosse (dir.), *Corps en marge. Représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, 2009.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Anna Ledwina
Université d'Opole

Le père et sa fille : le sceau paternel dans la prose colettienne et beauvoirienne

Abstract: The character of the father in French literature, especially in the works of Sidonie-Gabrielle Colette and Simone de Beauvoir, is significant. He may be perfect or not without faults, withdrawn or authoritative, fascinating or disgusting, but invariably – even if he is overshadowed by the mother – the father inspires his daughter. The latter treats him as a kind of spiritual guide, a confidant who gives her life energy, is an example to follow, and passes on his value system and the need to write on his daughter. Love for the father or the lack thereof allows an adolescent daughter to find her own identity and define herself, and in the case of a mature woman it allows her to revisit her own childhood and youth through writing, so as to resurrect the image of the father and reflect on her own life and the writer's vocation.

Key words: Colette, Beauvoir, father, vocation, writing, inspiration, identity, model, literature, authority

Présente dans la littérature au cours des siècles, la figure du père se révèle très intéressante surtout dans les textes du XXe siècle (Clément, Wasemael 2008), et plus particulièrement dans l'écriture féminine qui constitue, paradoxalement, un exemple pertinent. On y retrouve, en effet soit l'admiration pour ce personnage, soit la préférence pour les situations familiales conflictuelles, car dans leurs écrits, des auteures reviennent à l'enfance, dépeinte en tant que lieu privilégié, préservé des contraintes et frustrations futures, et à la maison natale. Comme le constate Béatrice Didier (1981 : 25), ce retour prend une forme spécifique qui marque l'adhésion aux valeurs maternelles ou paternelles et le désir de faire revivre grâce à l'écriture un parent auquel on est lié par un attachement profond. La chercheuse considère des liens avec l'autobiographie comme l'une des spécificités que l'on retrouve souvent dans le style ou les thèmes des œuvres féminines qui se rapportent à l'intimité, à « une écriture du Dedans » (37), celle de l'intérieur, le dedans étant lié au sexe, au corps et à la maternité.

Dans ce type d'écriture de soi, la famille en crise apparaît d'habitude au sein d'une communauté patriarcale où le père, en tant que *pater familias*, concentre tout le pouvoir décisionnel. Ce modèle existentiel du père autoritaire, voire tyrannique, se laisse observer et examiner avant tout dans plusieurs textes de prose française, ce qui découle, semble-t-il, du contexte socio-historique. Le roman offre ainsi des représentations d'une relation établie entre père et fille, qui est souvent observée d'un point de vue autobiographique. Le rapport au monde de la fille, étudié en particulier par Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone (1997 : 98), qui se sont penchés sur « l'autobiographie des femmes », s'avère structuré par l'image de la féminité que la société, surtout masculine, dans laquelle elle vit véhicule et par la place que celle-ci réserve à la femme. Le problème central reste que la femme réclame un droit à l'identité par rapport à une société qui le lui nie, en lui montrant son hostilité, voire son mépris. Cela conduit à la grande diversité des approches littéraires du thème. L'espace littéraire français du XXe siècle connaît un essor de la production narrative dédiée à la thématique de la filiation, y compris l'image paternelle. Il convient donc de se demander comment cette dernière se montre dans l'œuvre de Sidonie-Gabrielle Colette et de Simone de Beauvoir.

L'une maîtrise les subtilités du lien parental et les décortique avec précision. La relation père–fille est chez elle fusionnelle. Le père ne vit ici que pour le bonheur de son enfant, en oubliant même sa propre existence, à l'instar du légendaire *Père Goriot*. En revanche, l'autre exprime à la perfection l'incompréhension et le malaise qui peuvent régner entre un père et sa fille. L'auteure du *Deuxième sexe* suggère que le rapport avec le père s'avère une expérience essentielle dans la formation identitaire et spirituelle de la fille. L'importance du thème du père dans l'imaginaire et la pratique scripturale de ces auteures reste considérable. Entre fantasme et réalité, fascination et répulsion, les figures du père constituent des sources d'inspiration, aussi bien dans le sens de son pouvoir que dans celui de ses manques. Étrange et lointaine, la présence paternelle, placée dans l'ombre de celle de la mère, fait découvrir un être marginal ou impératif qui transmet à son enfant la vision du monde, le désir de créer. Son amour ou sa désaffection fonde la réconciliation de l'individu concerné avec lui-même, en lui permettant de retrouver sa propre identité. Le souvenir dessiné par l'image paternelle dévoile un personnage qui acquiert son éclat après le travail de la réflexion.

Au centre de nos intérêts se trouvent donc des liens qui unissent le père et sa fille, avec les joies et les difficultés que cela peut supposer. Notre objet d'étude sera l'analyse des empreintes paternelles dans des ouvrages choisis de Colette et de Beauvoir, ainsi que la mise en relief du poids de cette figure et de son influence dans la carrière littéraire des romancières. Nous chercherons à prouver que sous leur plume, c'est le père qui encourage la fille à écrire en lui donnant l'occasion de devenir un être responsable, conscient de son talent et de ses possibilités. C'est pourquoi, il semble juste de prendre en considération la perspec-

tive, à la fois philosophique et sociologique, d'Erich Fromm (1999 : 51–54), selon qui aimer son enfant signifie faire preuve de sollicitude, ce qui veut dire avoir le souci de sa vie et de sa croissance, de responsabilité, entendue comme une aptitude à répondre à ses besoins, et de respect correspondant à être capable de le percevoir comme une individualité unique et d'œuvrer pour qu'il s'épanouisse selon ses propres voies. La condition de l'amour véritable consiste donc à lutter contre l'orientation narcissique qui nous pousse à percevoir l'autre au travers de nos propres désirs ou de nos craintes.

Dans l'œuvre colettienne, le rôle de la mère, Sidonie Landoy, appelée « Sido », se révèle indéniable. Figure exemplaire, tendrement aimée, centre du foyer, porteuse d'enseignements et d'une ouverture au monde, sensible à la beauté et à la richesse de la nature, qu'elle voulait inculquer à sa fille, célébrée pour son non-conformisme, elle symbolise l'indépendance et la fierté féminines. Durant toute sa vie, la romancière a tenté de se définir au travers du miroir maternel. La critique (Sarde 1989 : 30 ; Anglard 1996 : 3–4) rend compte que cette identification, vécue et racontée, concernait non seulement la personne de la mère mais aussi sa fonction.

Le père, quant à lui, apparaît comme défaillant face à une telle autorité maternelle, souvent ridiculisé et parfois expulsé de l'existence de sa fille, ce qui le conduit au besoin de redéfinir son rôle et sa relation avec celle-ci. Le Capitaine Jules-Joseph Colette reste un être fragile qui se sent menacé par la supériorité de son épouse, une femme dominatrice qui impose son pouvoir aux autres membres de la famille. Chimérique, cet homme passe pour un être marginal qui « contemplait » (Colette 1996 : 35) sa femme et l'aimait « sans mesure » (35) d'un sentiment jaloux, fidèle et exclusif. En témoigne la constatation suivante de la mère de Colette :

> Ah quel enfant ! Quel dommage qu'il m'ait autant aimée ! C'est son amour pour moi qui a annihilé, une à une, toutes ses belles facultés qui l'auraient poussé vers la littérature ou les sciences. Il a préféré ne songer qu'à moi, se tourmenter pour moi, et c'est cela que je trouvais inexcusable. Un si grand amour ! Quelle légèreté !
>
> Colette, 1993 : 145

Le commentaire de Sido, qui par l'improductivité assimile son mari à un enfant, exprime le mécanisme de l'élaboration du fantasme et fait penser, comme nous essaierons de le montrer, à une porte de sortie pour Colette. Castré dans sa parole écrite, amputé dans son corps, suite à une blessure pendant une bataille, le père ne parvient pas à dépasser la personnalité forte de sa femme. D'ailleurs Colette le décrit *expressis verbis* : « […] mon père, au fond, se sentait secrètement humilié » (Colette 1996 : 45), « banni des éléments qui l'avaient jadis porté [tels que la politique, les sociétés savantes, les joies de l'homme] rêvait amèrement… » (45).

Néanmoins, ses textes traduisent la relation forte d'une fille avec le père aimé, dont l'apport était déterminant et bien loin d'être négligeable. Instruit, cet homme « ne faisait parade d'aucune science » (37), le caractérisaient la pudeur, la candeur. Il est présenté comme « sédentaire », « méridional » (38), « preste » (46), « le Saint-Cyrien », « le lieutenant solide » (46) dont « [l]a force musculaire était grande, ménagée et dissimulée d'une manière féline, et sans doute entretenue par une frugalité » (38). On le retrouve évoqué dans le deuxième chapitre de *Sido*, où il s'inscrit dans le mythe du père aux prises avec la réalité et le mystère du lien, en tant que « poète et citadin » (42), « grivois en anecdotes » (47), qui « avait besoin de vivre au sein d'une chaude approbation, […]. Réduit à son village et à sa famille, envahi et borné par son grand amour, il livra le plus vrai de lui-même à des étrangers, à des amis lointains » (41). Malgré sa timidité et sa distance, il aimait ses enfants, les faisait rire, leur « contait bien […] [et] 'brodait' avec hardiesse » (39). Il avait en particulier une prédilection pour Sidonie-Gabrielle, à qui il « accorda le plus d'importance » (36). Comme l'avoue l'écrivaine : « Je lui plaisais […] par des traits où il se fût reconnu […] » (48), et elle précise encore : « […] des lettres de lui (je l'apprends vingt ans après sa mort) sont pleines de mon nom, du mal de la 'petite'… » (41). Colette, chez qui l'amour pour la mère éclipse l'attachement au père, ressenti comme un rival, un peu méprisé, reconnaît qu'elle était la préférée de ce dernier. Cette connivence reste exceptionnelle, à tel point que « le Capitaine » prend en considération l'opinion de son enfant en ce qui concerne chaque domaine de la vie. Il soumet ses propres productions littéraires à la fillette, qui les juge avec sévérité, ce dont il s'enorgueillit : « Mais au premier moment nous nous toisions en égaux, et déjà confraternels » (36).

Bien que l'écrivaine souligne tous les traits par lesquels elle ressemble à sa mère, Colette se rend parfaitement compte qu'elle accomplit ce que son père n'avait pu réussir : « 'Vous êtes justement ce qu'il a souhaité d'être, et de son vivant il n'a pas pu' [affirme une voyante, Mme B… chez qui elle est allée et qui dit apercevoir le fantôme du Capitaine auprès de Colette]. Là, j'ai de quoi rêver, de quoi m'émouvoir » (54). Ainsi, nous assistons à une véritable passation de pouvoir, accordée, avec générosité et reconnaissance, par le père à sa fille. Passation possible, dans un sens, seulement une fois que le père a été retrouvé. Il semble que dans la comparaison faite par Colette entre son père et elle, l'auteure obtienne à la fois la caution de son parent, son approbation, et le droit d'être à la fois pareille et autre. Mais sans doute la découverte décisive était, après sa mort, de retrouver un ensemble de volumes énormes qui portaient des titres singuliers :

> La douzaine de tomes cartonnés nous remettait son secret, accessible, longtemps dédaigné. Deux cents, trois cents, cent cinquante pages par volume ; beau papier vergé crémeux ou « écolier » épais, rogné avec soin, des centaines

> et des centaines de pages blanches … Une œuvre imaginaire, le mirage d'une carrière d'écrivain.
>
> 55

Comment ne pas voir dans ces lignes l'appel à l'éciture et la vocation suscitée par l'œuvre incréée du père ? Colette elle-même pose la question : « J'y puisais à mon tour, dans cet héritage immatériel, aux temps de mes débuts. Est-ce là que je pris le goût fastueux d'écrire sur des feuilles lisses, de belle pâte, et de ne point les ménager ? » (56). Le père a, peut-être, éveillé chez sa fille, sans même le savoir, cette gourmandise pour l'écriture. En ressaisissant les membres de sa famille, l'auteure discerne le mieux le rôle qu'ils ont joué dans son éducation. Danièle Haase-Dubosc (1988 : 60) met en relief cet impact des parents inscrits, en quelque sorte, dans la fille qui renoue le fil à sa façon et à partir de ses propres moyens : « Lyrisme paternel, humour, spontanéité maternels, mêlés, superposés, je suis assez sage à présent, assez fière pour les départager en moi, tout heureuse d'un délitage où je n'ai à rougir de personne ni de rien » (Colette 1996 : 37).

Toutefois, Colette explique que c'était le mérite paternel qu'elle avait l'opportunité de se réaliser, de développer son goût littéraire. Ce que prouve le fragment suivant :

> C'est lui, à n'en pas douter, […] qui me domine quand la musique, un spectacle de danse – et non les mots […] – mouillent mes yeux. C'est lui qui se voulait faire jour, et revivre quand je commençai, obscurément d'écrire, et qui me valut le plus acide éloge […]
>
> 36–37

Envers ce « [m]al connu » (39) la romancière avoue sa dette : « Mon père et moi, nous n'acceptons pas la pitié. Notre carrure la refuse. À présent, je me tourmente, à cause de mon père, car je sais qu'il eut, mieux que toutes les séductions, la vertu d'être triste à bon escient, et de ne jamais se trahir » (39). Effacée, dans la mémoire colettienne, la figure du père « reste indécise, intermittente » (37). La fille regrette de l'avoir manqué :

> Trop tard […]. C'est le mot des négligents, des enfants et des ingrats. Non que je me sente plus coupable qu'une autre 'enfant' […]. Mais n'aurais-je pas dû forcer, quand il était vivant, sa dignité goguenarde, sa frivolité de commande ? Ne valions-nous pas, lui et moi, l'effort réciproque de nous mieux connaître ?
>
> 41

Elle se souvient des manuscrits vierges de son père ainsi que des fournitures de son bureau. Notons que Sido a dérobé à son mari un bâton de cire à cacheter, convoité par sa fille de quinze ans et l'a donné à celle-ci. Le symbole de l'écriture témoigne de cette filiation au père. Une autre marque de cet état de choses

est le fait d'avoir signé ses livres Colette, le nom du capitaine, devenu nom d'écrivain.

Le trajet effectué pour aller de la séparation au rattachement passe par plus d'une étape, le sceau paternel nécessitant l'enracinement. Dans l'optique colettienne, il s'agit toujours de la perte après laquelle, c'est le deuil qui est révélateur. Ce témoignage, confirmé par Claude Pujade-Renaud (1981 : 94), en est un exemple :

> Il faut du temps à l'absent pour prendre sa vraie forme en nous. Il meurt, – il mûrit, il se fixe. « C'est donc toi ? Enfin… je ne t'avais pas compris ». Il n'est jamais trop tard, puisque j'ai pénétré ce que ma jeunesse me cachait autrefois : mon brillant, mon allègre père nourissait la tristesse profonde des amputés.
>
> Colette 1996 : 46

La réécriture, après la disparition du père, facilite une réparation des relations entre la fille et celui-ci.

Une image à part de la figure paternelle est offerte également par Simone de Beauvoir. En tant que jeune fille, elle vit une phase d'amour pour son père. C'est lui qui assure sa première éducation intellectuelle :

> Toute petite, il m'avait subjuguée par sa gaieté et son bagou ; en grandissant, j'appris à l'admirer plus sérieusement : je m'émerveillais de sa culture, de son intelligence, de son infaillible bon sens. À la maison, sa prééminence était indiscutée.
>
> Beauvoir 1958 : 51

Le père reconnaît ses capacités et l'oriente vers le choix d'une activité professionnelle. Attiré par la littérature, comme le capitaine Colette, il rapporte du front des sujets de nouvelles « qu'il ne se risqua pas à traiter par crainte de la médiocrité » (51). Plus tard, en recherchant l'admiration par l'écriture, la fille adulte a probablement voulu compenser l'échec paternel et illustrer le nom aristocratique que celui-ci lui a légué et qu'elle a gardé. En commentant cette attitude, Michel Contat (1994) remarque que pour Beauvoir le nom de naissance et celui de plume coïncident, ce qui est un signe d'un rapport à l'identité, dont la conquête se joue dans l'accomplissement de l'écriture impliquant une maîtrise du nom propre, et à la réussite sociale. Le fait d'avoir gardé le nom « de jeune fille » manifeste également le rejet du mariage bourgeois. On ne peut nier que l'idéalisation du portrait paternel est souvent associée au thème de la mère absente ou décédée. La romancière transforme l'écriture en démarche évocatrice, censée combler ce vide d'amour qui a de graves conséquences sur la fille.

Dans la petite enfance de Beauvoir, le père reste décrit en tant que personne séduisante qui suscite une esquisse de rivalité avec la mère (Beauvoir 1958 : 11). Il commence à s'intéresser à sa fille au moment où celle-ci devient une bonne

élève. Désormais, il compte beaucoup pour elle, en faisant naître son respect. Cette situation vient du fait que le père prend part à des actions sociales (il est mobilisé en 1914), et il s'occupe de l'éducation littéraire de la future écrivaine. Les sentiments de la fille pour son père s'exaltent vers l'âge de onze ans quand, éblouie, elle jouit des moments en tête-à-tête passés avec ce dernier, par exemple au cours de leurs promenades communes au Luxembourg. Les connaissances paternelles lui confrèrent un prestige incontestable qui s'enrichit encore, étant donné le stoïcisme du parent. Pour cette raison, la fille lui voue une véritable « dévotion » (137). La narratrice insiste sur cet attachement privilégié. Son père lui permet de s'épanouir, d'avancer. C'est lui qui trace son avenir, en la préparant à un métier, en valorisant ses diplômes, en l'aidant à choisir la voie de l'enseignement laïc.

Il va de soi que la construction de l'identité relève non pas d'une identification aveugle à un parent, mais plutôt d'une décision individuelle, ce qui est conforme à la position défendue dans *Le Deuxième Sexe*, où l'essayiste soutient : « Quand un enfant suit un chemin indiqué par tel ou tel de ses parents, ce peut être parce qu'il reprend librement leurs projets : sa conduite peut être le résultat d'un choix motivé par des fins » (Beauvoir 1949, t. 1 : 94). C'est pourquoi Simone refuse certaines caractéristiques féminines, associées à la condition de la femme, donc à la sphère privée et au corps, manifestées par sa mère (incohérence intellectuelle, dévotion, acceptation du sacrifice) et opte pour les attributs masculins, liés à la sphère publique et à l'esprit, incarnés par son père (rationalité, érudition, autonomie), se flattant d'unir en elle « un cœur de femme, un cerveau d'homme » (Beauvoir 1958 : 143). Selon cette piste d'interprétation, l'on dirait que le père assigne à sa fille l'identité masculine, dont l'emblème est le surnom masculin, le Castor, adopté par l'auteure, en lui déniant l'identité féminine. Comme le relève la spécialiste en ce domaine, Éliane Lecarme-Tabone (2000 : 109–115), le récit autobiographique entre ainsi dans les stratégies de défense de l'écrivaine pour définir son individualité et parachever la séparation.

En outre, Beauvoir se réfère à l'exemple paternel lorsqu'elle raconte sa « conversion » : « Le scepticisme paternel m'avait ouvert la voie » (Beauvoir 1958 : 191). À l'époque, la jeune Simone l'apprécie encore, précisément pour ses qualités qu'elle combattra plus tard en devenant une adolescente en quête d'émancipation. Dans ce contexte de passion œdipienne, le père, refusant l'idée de la complicité avec la mère, s'éloigne de la jeune Simone, jusque-là vantée constamment. Devenue laide et ingrate, elle le déçoit. À partir de ce moment, au centre de son intérêt, il y a la sœur cadette de l'auteure, « Poupette ». Au fur et à mesure que Beauvoir s'engage dans la vie intellectuelle, le père a l'impression d'avoir perdu son enfant préférée qui a trahi les valeurs traditionnelles et les convenances auxquelles il tient. Sa réaction violente s'exprime par son hostilité et par sa méfiance, ce dont souffre la fille. En plus, le projet de ses études supérieures et, ensuite, celui de devenir un « écrivain célèbre » (194) ne

sont pas acceptés par le père. Celui-ci décide de se séparer de la fille désobéissante qu'il n'arrive pas à comprendre, ni ses aspirations, ni son *modus operandi*. Progressivement, sa fille se détache de lui. Les marques en constituent la perte de l'infaillibilité, l'étonnement devant certaines de ses positions politiques ou idéologiques (184), enfin l'effacement de sa présence dans la dernière partie de ses mémoires. Avec perspicacité, la narratrice analyse l'amertume égoïste et personnelle du père, aussi bien par rapport à ses injonctions de carrière qu'à ses désaveux, à son intransigeance. Les distances prises par Beauvoir en ce qui concerne le sceau paternel n'occultent ni la douleur causée par son rejet ni la puissance de son exemple.

Affectée des traits négatifs, cette relation dévoile les contradictions internes qui divisent ces deux êtres, autrefois si attachés l'un à l'autre. Ainsi *Les Mémoires d'une jeune fille rangée* relatent la difficile et douloureuse acceptation d'une déception et d'une désaffection du père à l'égard de la fille qui, en réponse à un tel comportement, s'éclipse à son tour. Beauvoir y discute la figure du père du point de vue de sa sévérité excessive et de son incapacité à communiquer, qui provoquent chez sa fille une réaction de révolte et une vraie sécheresse de cœur qui entraîne à son tour la dissolution de ce rapport. S'opposer au père devient le prétexte d'une vraie quête identitaire de la jeune fille, qui se voit obligée à des tentatives de s'affirmer par la négation de tout un ordre social injuste suivant lequel la domination du père dans la société s'exprime par le mépris généralisé de la femme, considérée comme inférieure à l'homme. Toutefois, dans son fameux essai, Beauvoir prône une manière convenable d'éduquer la fille, où elle souligne une grande influence du père :

> […] si on l'y encourageait, elle pourrait manifester la même exubérance vivante, la même curiosité, le même esprit d'initiative, la même hardiesse qu'un garçon. C'est ce qui arrive parfois quand on lui donne une formation virile ; beaucoup de problèmes lui sont alors épargnés. Il est intéressant de noter que c'est là le genre d'éducation qu'un père dispense volontiers à sa fille.
>
> Beauvoir 1949, t. 2 : 30

Visant à avoir une *chambre à soi*, à se découvrir, avant de récupérer sa vie devant le public, elle affirme : « Le seul projet qui me tînt […] à cœur, c'était de ressusciter mon enfance et ma jeunesse, […] » (Beauvoir 1963 : 324). Or, sa prose offre une image polyvalente des problèmes du rapport père–fille et de l'autorité paternelle.

La relation père-fille s'avère variée : elle va d'une union étroite, profondément idéalisée, à des situations de domination paternelle castratrice et suffocante. L'influence du père apparaît comme décisive dans l'émancipation des femmes de lettres, indépendamment du fait qu'il était présent ou absent, aimé ou rejeté. Cette personne, charismatique, apporte la valorisation nécessaire à l'essor qu'implique une destinée hors du commun, en proposant un modèle à suivre.

La fille accomplit une tâche rêvée ou commencée par le père qui assure le rôle de guide, de maître à penser en devenant l'agent principal de l'affranchissement de celle-ci. Il l'ouvre à la connaissance de soi, à la rivalité avec la mère. Son rôle est primordial dans l'itinéraire de la jeune fille, qui exprime son culte ou sa révolte envers cette personne garantissant l'épanouissement de l'autre, qui s'avère essentiel pour les femmes autobiographes, tant dans la définition de leur identité que sur le plan affectif. Comme l'a déclaré l'auteure de *L'Invitée* : « Mes rapports avec autrui […] tiennent dans mon existence la place la plus importante » (Beauvoir 1972 : 62).

Certes, l'œuvre de Colette et de Beauvoir renoue les fils d'une connivence intime avec cet homme, admiré ou détesté, qui correspond à un retour au commencement. Le portrait brossé du père dévoile une enfance heureuse ou douloureuse, et place le lecteur au cœur de la vocation d'écrivaine. Les textes analysés ne font que prouver une réalité indéniable : les relations père–fille constituent un thème récurrent dans la prose colettienne et beauvoirienne, en permettant une large compréhension du phénomène littéraire représenté par ce type de rapports familiaux.

Bibliographie

Anglart, Véronique, 1996 : *Colette : des repères pour situer l'auteur et ses écrits*. Paris : Nathan, coll. « Les écrivains ».

Beauvoir, Simone de, 1949 : *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard.

Beauvoir, Simone de, 1958 : *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris : Gallimard.

Beauvoir, Simone de, 1963 : *La Force des choses*. Paris : Gallimard.

Beauvoir, Simone de, 1972 : *Tout compte fait*. Paris : Gallimard.

Clément, Murielle Lucie, Wesemael, Sabine, 2008 : *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles*. T. 1 : *La figure du père*. Paris : L'Harmattan.

Colette, Sidonie-Gabrielle, 1993 : *La Naissance du jour*. Paris : Flammarion.

Colette, Sidonie-Gabrielle, 1996 : « Le Capitaine ». In : Eadem : *Sido*. Paris : Hachette, coll. « Le Livre de Poche ».

Contat, Michel, 1994 : « Sartre / Beauvoir, légende et réalité d'un couple ». In : Péter Dávidházi et Judith Karafiáth (éds) : *La Littérature et ses cultes*. Budapest : Argumentum, 123–156.

Didier, Béatrice, 1981 : *L'écriture-femme*. Paris : PUF.

Fromm, Erich, 1999 : *L'Art d'aimer*. Trad. Jean-Louis Laroche et Françoise Tcheng. Paris : Éd. Desclée de Brouwer.

Haase-Dubosc, Danièle, 1988 : « Colette : L'une et l'autre ». *Les Cahiers du GRIF*, vol. 39, n° 1, 55–68.

Lecarme, Jacques, Lecarme-Tabone, Éliane, 1997 : *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin.

Lecarme-Tabone, Éliane, 2000 : *« Mémoires d'une jeune fille rangée » de Simone de Beauvoir*. Paris : Gallimard.

Pujade-Renaud, Claude, 1981 : « La chimère maternelle et le sceau paternel ». *Europe*, n° 631–632, 86–95.
Sarde, Michèle, 1989 : « Sido, portraits croisés ». *Magazine littéraire*, n° 266, 30–32.

Note bio-bibliographique

Anna Ledwina est docteur habilitée ès lettres françaises, maître de conférences à l'Université d'Opole (Pologne) dans la Chaire de Culture et Langue françaises. Publications : *La Transgression dans la littérature française et francophone*, sous la réd. d'Anna Ledwina (220 p., Opole 2015) ; *Les Représentations de la transgression dans l'œuvre de Marguerite Duras sur l'exemple des romans "Un Barrage contre le Pacifique", "Moderato cantabile" et "L'Amant"* (264 p., Opole, 2013) ; « De l'individualisme à la solidarité sociale : la philosophie de la guerre dans les textes beauvoiriens », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 31, Núm. 1, 2016 (pp. 165–178) ; « La gourmandise stylistique de Colette : richesse alimentaire et langagière », *Revue d'Études Françaises*, n° 19 : *Les mots et les mets*, 2014 (pp. 183–188) ; « L'universalité du message beauvoirien et son influence sur le féminisme contemporain », dans : *Création au féminin*, Vol. 5 : *Les passeuses*, textes réunis et présentés par M. Camus et V. Dupont (Dijon : Éditions Universitaires de Dijon EUD, 2012, pp. 53–64).
Sa recherche se focalise sur la littérature française du XXe siècle, à savoir l'écriture féminine. Ses centres d'intérêt actuels sont les suivants : autofiction, recherche de l'identité, féminisme, transgression, anthropologie culturelle des sexes.
adresse e-mail : aledwina@uni.opole.pl

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Laurence Gouaux-Rabasa
Université de la Réunion

Father and Daughter: A Recovered Link in Chitra Banerjee Divakaruni's *Queen of Dreams*

Abstract: Chitra Banerjee Divakaruni is an English-speaking writer who was born in India in 1956 and is currently living in the United States. In *Queen of Dreams* published in 2004 she depicts the conflicts between Rakhi, a young American in her thirties living in California, and her India-born parents. Rakhi reproaches them for refusing to initiate her to Indian culture, particularly blaming her father for not being able to communicate. However, the mother's death is the trigger for the father's story. The father becomes the one who tells his daughter about life in India, thus embodying the missing cultural link in Rakhi's family tree. The aim of this article is to offer an analysis of the father-daughter relationship as presented in *Queen of Dreams*. It intends to put into light the part played by the father in helping his daughter understand the way transgenerational loyalties work, and create a new identity of her own.

Key words: Father, daughter, Indian, America, transmission, transgenerational

Chitra Banerjee Divakaruni is an English-speaking writer who was born in India in 1956 and is currently living in the United States[1]. Most of her fiction deals with Indian immigrants caught between two worlds, India and America. In one of her novels, *Queen of Dreams* published in 2004, she depicts the conflicts existing between Rakhi, a young American in her thirties living in California, and her India-born parents living in California, too. On the one hand, Rakhi reproaches her mother for obstinately refusing to initiate her to Indian culture, and on the other hand she blames her father for being an alcoholic who is unable to

[1] Chitra Banerjee Divakaruni came to the USA to write a PhD thesis on British literature when she was nineteen. She now teaches creative writing in colleges. She has written numerous novels and short stories as well as poetry including *Mistress of Spices* (1997), *The Palace of Illusions* (2008), and *One Amazing Thing* (2010). In *The Palace of Illusions* (2010) she has rewritten part of the *Mahabharata*, a famous Hindu epic, from the viewpoint of the heroine, Draupadi, who is not given voice in the original epic.

communicate – so she says. That is the reason why she does not consider him a story teller. However, after her mother dies in a car accident, her father becomes the one who tells his daughter about life in India and Indian culture. Therefore, he manages to embody the missing cultural link in Rakhi's family tree.

Until the mother dies, the father is rejected by both his daughter and his wife. And Rakhi keeps on siding with her mother. It is the unexpected role played by the father in a family where the mother-daughter relationship used to be privileged that aroused my interest. Besides, what I really found interesting is the way the father manages to help his daughter understand how unconscious transgenerational loyalties may work. The concept of transgenerational loyalties was developed during the twentieth century by different psychologists, psychiatrists and psychoanalysts such as Anne Ancelin Schützenberger,[2] who based part of her analysis on Iván Böszörményi-Nagy's theories and work.[3] According to them, we often unconsciously feel loyal towards our forebears, no matter how little we know about them; that is why we sometimes repeat our ancestors' actions without being aware of it, thus enacting repetitive patterns. They also assume that relationships within families depend on whether we were given more from our relatives than what we gave them. That is why both of them insist on what they call psychological debts. Indeed when relationships get tense within families, we sometimes ask ourselves questions such as: what do we owe our relatives? Or what can we blame them for?

As regards Rakhi, the question she asks herself is simple. She wonders "what cruel karma had placed" her "in the care of the only two Indians who never mentioned their homeland if they could help it" (Banerjee Divakaruni 82). Indeed, she reproaches her parents for not letting her have a true identity of her own by not telling her about India, thus causing a feeling of void within her. We can also wonder up to what point Rakhi, who has no brothers and sisters, may lack a brother's presence, her surname Rakhi meaning link in Sanskrit and referring to the little bracelet sisters usually offer their brothers in Hindu tradition. Had her parents, by giving her such a name, meant to make up for that absence? That is difficult to say as Rakhi herself is unable to offer any explanations concerning that point. All we know is that Rakhi's mother admits in her

[2] Anne Ancelin Schützenberger is a French psychologist, born in Moscow in 1919, who is working on psychogenealogy. Her best-seller *Aïe, mes aïeux !* (Paris, Desclée de Brouwer, La Méridienne) published in 1993 has been translated into English under the title *The Ancestor Syndrome*. In that book, she takes up and develops Iván Böszörményi-Nagy's theory of transgenerational loyalties, that is, the theory dealing with the psychological patterns we inherit from our forerunners (Böszörményi-Nagy 1973). Anne Ancelin Schützenberger's most recent book, *La langue secrète du corps*, was published in 2015 (Paris, Payot).

[3] Iván Böszörményi-Nagy is an American psychiatrist born in Hungary in 1920. He worked on family therapy and based his analysis both on the study of transgenerational loyalties and on the way familial ethics work, insisting on the importance of justice and equality within families.

private journal that she had thought of having an abortion instead of letting her daughter be born and that she had finally resolved not to do so. However, she had never told her daughter about it. What Rakhi does not know is that she might never have been born because of her mother's need for independence, her mother feeling the need to dedicate herself to her gift for dream reading and shamanism. Ironically, Rakhi's father was ignorant about these things too and it is him, the long rejected father who, thanks to his patient care and natural gift for cultural transmission, allows Rakhi to start on a long and gradual process of introspection leading to solving her identity problems.

This article particularly intends to put into light the part played by the father in helping his daughter understand the way transgenerational loyalties work and create a new identity of her own.

Unreliable Parents: Rakhi's Feeling of Estrangement

Rakhi's major difficulty in life is to be able to understand who she is. She has the feeling she is too American and has no other cultural background than the American one to rely on, although her parents are of Indian descent: "My mother told me that she didn't know any good stories and that India wasn't all that mysterious" (4). That is why she resents her parents' lack of concern for the country where they were born. Rakhi is a divorced woman and the mother of a six-year-old girl, Jona. She is constantly at war with her ex-husband Sonny. However, thanks to the money she earns as a coffee shop owner, she has been able to obtain the custody of her daughter after her divorce. Rakhi is nonetheless restless, worried, constantly preoccupied with her art, painting, and above all the identity void she feels within herself.

Unfortunately, although the name of her coffee shop sounds Indian – it is called the Chai House, in reference to the hot spicy Chai tea that is made in India – it is not a real Indian coffee shop according to her mother who claims that: "This isn't a real cha shop […] but a mishmash, a Westerner's notion of what's Indian" (89). Rakhi resents that judgment inasmuch as, as far as she remembers, she has always tried to put her steps into her mother's ever since she was a child, literally clinging to her: "Children my own age did not seem particularly interesting to me. I preferred to follow my mother around the house" (6). But she is unaware of the fact that it is her mother who deliberately severed her from India and imposed her own conception of life on her: "I tried to draw her attention from the long ago and far away, to get her to focus on her American life" (49). Similarly, what Rakhi does not know is that her mother, who is a medium and a decipherer of dreams, did all she could to prevent her from dreaming, so as not

to pass on to her the burden of being able to decipher dreams, an exceptional gift that she had developed in India.

Unluckily, Rakhi's mother understands her daughter's trauma too late: "[…] by not telling you about India as it really was, I made it into something far bigger. It crowded other things out of your mind. It pressed against your brain like a tumor" (89). In a way, by severing her daughter's legitimate links with Mother India she has ignored what could have helped her find her way among the mesh of her mixed roots. She explains: "I didn't want to be like those other mothers, splitting you between here and there" (89). Even her best friend Belle, a young American of Indian descent just like her, tells Rakhi one day: "You need help […]. You are one sick person" (82).

By having an overprotective attitude towards her daughter, Rakhi's mother has always kept her in her own sphere, driving Rakhi to reject her father. Rakhi admits she is more attracted to her mother's secretive attitude than to her father's domestic and artistic achievements: "[My father] he was the tidy one in our household, the methodical one, always kind, the one with music. My mother – secretive, stubborn, unreliable – couldn't hold a tune to save her life. I wanted to be just like her" (8). Thus Rakhi makes clear-cut distinctions between her parents. Before her mother's death, Rakhi considers her father as "a hazy presence" (55). She is so admirative of her mother that she considers her the "buffer zone", the "translator" who softens "the combative edges of their words" and clarifies "their questions, even to themselves" (165). Rakhi's statement is all the more confusing as, contrary to what she says, she has difficulties clarifying her own questions and finding a true identity for herself.

Additionally, Rakhi cannot help projecting the resentment she feels towards her father onto her former husband Sonny. She feels offended by the good relationship that Sonny has with their own daughter Jona. She constantly belittles Sonny. That is why she is taken aback when one day her six-year-old daughter explains: "Sonny says I'm all grown up now, and we're friends more than father and daughter, so I can call him by his name" (58). Despite her bitterness and constant bickering with Sonny, Rakhi does not succeed in influencing her daughter, and Jona trusts both her parents, breaking the infernal circle of the reduplication of resentful parent-child relationships.

However, Rakhi has unconsciously paid a tribute to her forebears by marrying Sonny: "[s]he wonders what it was that drew them to each other. Was it their similarity? They were both of Indian origin, though he never spoke of his past" (70). Let us note that Belle, Rakhi's best friend, did the same. Belle's boyfriend is a devout Sikh, named Jespal, wearing his long hair in a turban. First, Belle is reluctant to go out with him: "Do you see me covering my head and following him to the gurdwara[4] every weekend? And he'd probably faint from shock if

[4] A *gurdwara* is a Sikh temple.

I took him to my favorite club" (160). And when he asks her to marry him after several weeks of courting she is disconcerted: "I'm crazy about him. […] But he's so traditional. Like his turban. Did you know, he really does have long hair under it […] like that man in *The English Patient*,[5] remember?" (219). Rakhi then realizes that personal choices, even those concerning private lives, are not made at random and often proceed from deep unconscious forces and invisible links.

It takes a drama, her mother's death in a car accident, to make Rakhi change her mind and feelings towards her father. After her mother dies, Rakhi, whose tea shop has started losing clients due to the opening of another tea shop just in front of hers, is unable to curb the shop's decline. Before her death, Rakhi's mother told Rakhi that her tea shop was not a real Indian tea shop but did not explain why and what to do. It is Rakhi's father who, after the mother's death, timidly starts explaining what could be done to change the tea shop.

Gradually, her father tells her about his childhood in India and the way his parents lived, which allows Rakhi to be "plunged into her first Indian story" (166). He tells her about how his father, who used to be a clerk, fell ill and had to stay at home, and about how his beautiful mother, who started working in a factory, reluctantly became the mistress of her overseer so that her son could stop working in a tea shop. He also explains how she finally decided to poison herself so as to escape from disgrace and shame. However, he does not clearly state that point, he just explains that: "Her third choice involved poison mixed into a drink – But that's another story, and will have to wait for another day" (168). Rapidly, Rakhi's father starts cooking for his daughter, as he used to be a cook in India, telling her all he knows about Hindu myths and epics, singing old songs, which leads Rakhi to finally say: "[…] my chameleon father is turning out to have a few surprises in him" (161).

The more Rakhi's father unveils himself and brings transformations to the shop, the more Rakhi changes. Truly, the changes in the shop parallel Rakhi's own transformation, letting her old self gradually be replaced by a new self. However, she acknowledges that she has difficulties evolving and understanding what is going on. To refer to her mother's words, "transformation is an erratic phenomenon. It strikes people in different ways" (262). Before finally recognizing the benefits brought about by her father's helping hand, she still clings to the old allegiance she had pledged to her mother: "While I'm beginning to like the man I'm finding as I peel away that old label *father*, I have no doubt as to where my loyalties lie" (164). In reality, she is still unable to understand the fact that mothers often project their own aspirations or failures onto their daughters, and

[5] *The English Patient* (1996) is a film directed by British producer Anthony Minghella based on the novel by Michael Ondaatje, a Canadian writer of Sri Lankan descent. It takes place during the Italian World War II Campaign. At one point of the story, Hana, a Canadian nurse, falls in love with a long-haired Sikh soldier wearing a turban, serving in the British Army.

that fathers do the same with their sons, all the more as Rakhi is an only child and used to be her mother's only daughter.

The Father as a Storyteller and a Cultural Conveyor

Getting to know her father better makes Rakhi wonder about his true personality: "I didn't expect to hear of dark inner closets from my father – but now that I give it some thought, it fits. Perhaps that's where he disappeared to when he went on his drinking binges" (163). First, their relations are tense and Rakhi hardly trusts him: "Our talks are painful, stuttery, like learning to walk after your bones have been broken" (133). But it is her father who casts a new light on the family relationships and who gives his own point of view to his daughter for the first time in his life: "I worry about you. I always have. But until now your mother was there to take care of your problems. That's the way she wanted it, without any interference from me, so I let her be" (155).

Progressively Rakhi agrees to let her father turn the Chai House into a real snack shop as in Calcutta, a "*chaer dokan*" (165) as her father calls it: "He'll teach Belle and her to brew tea and coffee the right way, and he'll cook the snacks himself. He lists them on a sheet of paper: pakora, singara, sandesh, jilebi, beguni, nimki, mihidana" (165). She is fascinated by her father's dexterity when he pours "another cup of tea for Belle, raising the pot high with the practiced hand to let the amber stream froth into her cup without spilling a drop" (161).

Thanks to her father, the shop is eventually re-named and becomes the Kurma House, in reference to Hindu mythology and to Kurma, the turtle that was an incarnation of Vishnu, one of the three gods of the Hindu *trimurti*.[6] Kurma supported Mount Mandara during the churning of the ocean of milk that had been initiated by various gods and demons who wished to possess the *amrita*, the liquor of immortality, in India's ancient and mystical times. Thus Kurma is a good representation of solid roots and strong foundations, which is everything Rakhi needs. It is Rakhi's father who deliberately chooses that name: "He likes the pun, the idea of a word hidden beneath another word" (181). He knows how to explain the origin of each dish and their relation with mystical Hindu texts. For example, "The rice pudding, he says, is one of the oldest desserts of India, mentioned even in the Ramayan.[7] It is what the gods sent to King Dasharath's

[6] The Hindu *trimurti* is composed of Brahma, the supreme god, Vishnu, the keeper of the world's balance, and Shiva, the destroyer thanks to whom everything dies and is reborn.

[7] The Ramayan or Ramayana is a Hindu epic poem relating the story and journey of mythical King Rama, an *avatara*, a reincarnation, of Vishnu.

barren queens to make them fruitful" (189). He manages to draw Indian immigrants to the shop, men who are "lined, unabashedly showing their age" (194), which makes Rakhi reflect about her mixed identity again: "The word *foreign* comes to me again, though I know it's ironic. They're my countrymen. We share the same skin colour" (194).

Step by step, Rakhi discovers what being Indian means to other Indians. It means sharing the same knowledge, the same culture, the same language, but it also means sharing the same skin colour which is something Rakhi had so far totally obliterated. Neither her mother nor her father had ever tackled that issue with her. Rakhi had never paid attention to coloured people, although she had obeyed transgenerational loyalties by marrying a man of Indian descent whose skin colour she had always been perfectly aware of. Rakhi better understands who she is thanks to her encounters with Indian people. Rakhi is American, but her parents are not. Both of them possess their own culture and have family secrets.

According to Anne Ancelin Schützenberger, "when people manage to decipher events and draw the right thread, when people speak their secrets, they finally […] recover" (my translation, 145). In Rakhi's case, it is when her father starts telling her about both his own story in India and his own secrets that she starts feeling better. Accordingly, it is her encounters with the Indian customers and her discovery of her father's past that enable Rakhi to understand what being Indian means:

> Indian […]! All this time she's been putting boundaries around that word […], what it can mean. Why, that word encompasses her the way she is with all the gaps in her education, all her insufficiencies. She doesn't have to change to claim her Indianness; she doesn't have to try to become her mother. Things are breaking down inside of her. She waits to see if she can build new, satisfying shapes from them.
>
> Banerjee Divakaruni 245

What is more, among the various customers that come to the shop, many are old, even older than her own father, which allows Rakhi to meet generations that may stand for her grandparents' generation: "I suspect that the listeners keep coming back because they're drawn, like me, to the old men. There's an enigma about them – where they've come from, why they left those distant places" (196). In fact, the soirees initiated by her father and his Indian friends at the tea shop, during which they eat and sing old Indian songs, progressively become multiracial evenings that start drawing African Americans, South Americans, and people of various origins who all bring new instruments: "There are a few South Asians here, but our audience is mostly a mix of various races" (196). And when the Kurma House is partly destroyed by an accidental fire, Rakhi, her father, Belle, Jespal and even Sonny rebuild and redecorate it with the help of their cus-

tomers who bring rugs, furniture, paintings, as if they finally started considering it their home. Consequently, Rakhi becomes aware of the fact that all these gifts must be "precious to their owners, who carried them all the way to this country from their past lives" (240) and that they wish to share their own past experiences, while making the store unique thanks to its multi-cultural qualities.

Little by little, Rakhi identifies herself with her multi-cultural shop: "My Kurma House is undergoing a sea change, growing into something very different from what I had envisioned. I feel as if I'm losing control. But […] I find that I quite like the creature it has become, this many-chambered nautilus" (240). Rakhi finally gets acquainted with the concept of mixed cultures that had certainly laid within her for so long. Consequently, she steadily shapes a new identity of her own, piece by piece, inserting her father's story into hers: "As she meanders toward sleep, her thoughts settle on her father's story […]. Now, finally, she has a way to bring it all into her own American life" (172).

Communicating, Translating and Transmitting

As days go by, Rakhi cannot help being fascinated by her father. What is worth noticing is that, at the same time, she is quite attracted to an old man who practices Tai Chi and yoga in the forest where she goes painting: "He turns, and I see that he is much older than I thought. […] it is hard to tell his race –his skin is brown, but his eyes are a startling green" (287). Obviously, this stranger stands for all the novelties that are now part of Rakhi's life. First, he is an old man, then he seems to be a half-breed. Yet Rakhi has just found out how much wisdom old age can bring, as well as how important old people are as regards cultural transmission. Besides, taking benefits from mixed cultures is what Rakhi has just learned to do. In fact, just like her father who teaches her how to enjoy being the daughter of Indian immigrants, this old man teaches her how to find peace and equilibrium thanks to yoga: "He has let his hands fall away. I stand alone, balanced, and for a split second I have the strangest sensation […]. Right now some new force – wind, gravity, planetary influence – has brought us near each other" (289). For the first time in her life, Rakhi understands what being a link in a human chain means: not only does this old man pass his meditating knowledge onto her, but she also accepts this unexpected gift. That is why meeting the old man in the forest has meant opening a new window onto the world and communicating differently. She realizes that human beings are part of a larger universe and that human encounters transcend our simple understanding of familiar connections. This concept echoes that developed by American writer Eudora Welty who claimed that "in writing as in life, the connections of all sorts

of relationships and kinds lie in wait of discovery, and give out their signals to the Geiger counter of the charged imagination, once it is drawn into the right field" (Welty 10).

By accepting her father's and his friends' helping hands Rakhi manages to step out of her old claustrophobic sphere. She starts turning to strangers and accepting what they have to give. By leading a sheltered and secluded life and following into her mother's steps only Rakhi had cut herself from the rest of the world.

Then one day the old man disappears: "I never saw the man in white again – maybe because I didn't need to. Something in me had been satisfied by our encounter. […] This is how it is all the time – people go skittering out of our lives, never to be found. But they're all still somewhere" (289). Clearly, Rakhi acknowledges that, although she never sees the old man again, she can still feel his presence, suggesting that what he transmitted to her was so important that he came to be part of her life, turning his physical absence into a continuing presence. Similarly, she still maintains a link with her mother by keeping an old *dupatta*, an Indian shawl her mother gave her just before she got married: "She'd opened an old trunk […] but my eyes had been caught by the scarf, balled into a corner. I'd lifted it up and it silver threads had shimmered the way a web might" (95). This *dupatta* came from India and from what Rakhi calls her mother's "other life", which Rakhi describes as follows: "[…] the one that's magic, the one you won't let me enter" (95). Considering the soothing effect this *dupatta* has on Rakhi, we understand that it may have been passed on to Rakhi's mother by her own mother or grandmother.

But above all, it is Rakhi's father who manages to keep that presence alive as he starts translating Rakhi's mother's private journals into English, thus giving a voice to his deceased wife. He dedicates himself to finding out the right English word each time he finds a word that has no direct equivalent in English: "I hope I'm able to do them justice" (162). Ironically, he becomes the translator who enables Rakhi to create a new link with her mother, while all those past years Rakhi thought that it was her mother who was their "translator" (165) as previously mentioned. Surprisingly, it turns out that Rakhi had misjudged her mother as she had failed to understand how secretive she was: "From what I recall, she never had difficulty telling me exactly what was on her mind" (163), to which her father replies, "Those were just the surface things […]. But the important things – the ones that live in dark closets within us – I think everyone has trouble speaking about them" (163).

He is the one who realizes that his wife, Rakhi's mother, had never told them the truth about her personal life: "[…] it's like reading a novel written by a stranger –I don't recognize anyone, especially myself […] Then she has those entries about clients coming to her for help. I can't believe that all of that went right in my house […]. But they must have happened. At least in her mind" (163).

As a result, Rakhi finally considers her father to be "a consummate storyteller" (180). She even talks of something that is "being resuscitated between herself and her father" (172), which leads us to understand that communication between Rakhi and her father had not been entirely absent before her mother died. Communication must have been present, although not expressed through words.

Conclusion

Recovering her link with her father allows Rakhi to step out of her very private sphere. She manages to "resuscitate the Chai House with the tastes and smells of the old country, with the whispers of stories learned by heart" (172). In other words, thanks to her father's storytelling, she lets herself be submerged by her ancestors' voices that are eventually reborn. What is worth noticing too is that, ironically, Rakhi unconsciously follows into her father's steps by working in a tea shop just like him, thus obeying transgenerational loyalties.

Interestingly, Rakhi is aware of the moment when she realizes she has really changed. She has the feeling that a release mechanism goes off inside her:

> Immerse yourself in the moment, I tell myself. The brittleness of dry twigs under you, the scratchy bark behind your back. The sky is very pale, white rather than blue. It pulls at my chest until something pops, like a cork.
>
> 285

Rakhi's inner discourse is rife with plosives such as /p/, /t/, /b/, /d/ and /k/ that evoke both the suddenness and the unexpectedness of her full rebirth. At last Rakhi understands what it means to be alive and at peace both with oneself and with one's father.

The bridge between America and India that her father has taught her to create helps Rakhi understand that binary cultural oppositions can be undone and eventually lead to a cultural in-between space[8]. Her discovery of Indian culture being rather late, she has not had enough time yet to be the inheritor of two merged cultures. But, thanks to her father, Rakhi now knows how to let those two cultures slowly interfere.

[8] The notion of an in-between cultural space has been developed by Indian philosopher Homi Bhabha, a Parsi, born in India in 1949, and actually teaching postcolonial studies in the USA. He has been working on the development of new cultural forms issued from multiculturalism.

Bibliography

Ancelin Schutzenberger, Anne, (1993) 2009 : *Aïe, mes aïeux !* Paris : Desclès de Brower, La Méridienne.

Banerjee Divakaruni, Chitra, (2004) 2005: *Queen of Dreams*. London: Abacus and New York, Doubleday.

Bhabha, Homi, 1994: *The Location of Culture*. London: Routledge.

Welty, Eudora, 1984: *One Writer's Beginnings*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Böszörményi-Nagy, Ivàn, 1973: *Invisible Loyalties: Reciprocity in Intergenerational Family Therapy*. New York: Harper and Row.

Bio-Bibliographical Note

Laurence Gouaux-Rabasa is assistant professor at the Université de la Réunion. She specializes in stylistics and English-French translation. Her PhD thesis, defended at the Université de Michel de Montaigne, Bordeaux 3 in 2003, was devoted to Eudora Welty. Since she has joined the Université de la Réunion, she also works on Anglophone female writers between India and the West.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Valerie Hastings
University of North Georgia

Le crime du comte Neville d'Amélie Nothomb ou le roman familial d'une névrosée

Abstract: *The Crime of Count Neville* is primarily a story of a complex father–daughter relationship, culminating in the attempted murder of the count's daughter by her own father. Infanticide is inevitable for Sérieuse, which parallels the mythological story of Iphigenia. But Nothomb also develops on an extra-diegetic level, as the meta-narrative of the genesis of the Freudian Family Romance or the Novel itself. Between the concepts of "bastard" and "foundling," this novel contains many autobiographical elements and borrows from other literary works, most noticeably from Oscar Wilde's collection *Lord Arthur Savile's Crime*.

Key words: patricide, infanticide, autofiction, origins, novel

Amélie Nothomb est une auteure francophone dont la famille appartient à l'aristocratie belge. Fille de diplomate, Amélie Nothomb a vécu avec son frère et sa sœur dans des pays différents, et notamment au Japon dont elle s'inspire beaucoup dans ses romans *Biographie de la faim* et *Métaphysique des tubes*. C'est à l'âge de dix-sept ans qu'elle revient sur le sol de la Belgique et qu'elle commence à écrire. Depuis son grand succès, *Hygiène de l'assassin* en 1992, alors âgée de vingt-cinq ans, Amélie Nothomb publie chaque année un nouveau manuscrit truffé d'éléments tirés de sa vie réelle.

Dans cette étude qui se penche sur son roman paru en 2015 et intitulé *Le crime du comte Neville*, il s'agit avant tout du rapport père–fille, une relation difficile dont le point culminant est le meurtre annoncé de Sérieuse par son père, le comte de Neville. Au niveau diégétique d'abord, ce texte est tel un récit mythologique dont l'annonce rend l'issue meurtrière inévitable, la fille du comte, Sérieuse, est donc à l'image de Iphigénie, personnage mythique condamné du fait même de sa parenté. Mais le récit de Nothomb est aussi à un niveau extra-diégétique, le métarécit de la genèse du roman familial lui-même, entre « bâtard » et « enfant trouvé ». En ce sens, c'est donc un récit imprégné de faits réels

(Amélie Nothomb est comme Sérieuse issue de ce milieu noble belge), mais aussi de fictions lues, les références aux œuvres de Rimbaud et d'Oscar Wilde sont les plus évidentes, et enfin de fantasmes d'enfant qui se doit, tel que l'annonce Freud, de s'inventer un roman familial dans lequel il réinvente ses parents. Les parents de substitution étant dans le cas de ce roman, les Neville, amis et proches d'une autre famille noble, les Nothomb, rappel du fait que les Nothomb, parents de l'auteur étaient issus du même milieu dans la réalité. C'est au niveau diégétique et extra-diégétique que cette étude se propose d'analyser le conte / comte que s'invente Amélie Nothomb comme père de substitution, celui-là même par la main duquel elle accepte d'être assassinée.

Est-ce bien crédible ?

Dès le début du roman, il s'agira de crédibilité, car « si l'on avait annoncé au comte Neville qu'il se rendrait un jour chez une voyante, il ne l'aurait pas cru » (Nothomb 2015 : 7) et malgré cela le comte s'y rend et il la croit. Celle-ci lui annonce pourtant une nouvelle peu crédible, lui, un homme si préoccupé par l'étiquette, serait prédestiné à assassiner un invité lors de sa future réception. De plus, cette voyante lui annonce que sa fille a été retrouvée dans la forêt en pleine nuit suite à une fugue, cette nouvelle étant aussi peu facile à admettre que l'autre. Croire est en effet au cœur du problème dans ce roman, dès la première page, le participe passé « cru » est répété deux fois « on se serait cru chez le dentiste » (7) alors qu'en vérité ou en tous les cas dans celle de la fiction, nous sommes chez une voyante.

Contre toute logique, le comte Neville va croire cette femme et chercher quel invité serait le plus adapté pour être sa victime. À cette première prédestination, s'ajoute une deuxième : l'infanticide. En effet, bien que le comte affirme avoir « plus de tolérance pour le parricide et le matricide que pour l'infanticide », il va tout de même se résoudre à choisir sa fille pour victime. Cette idée qui lui est tout d'abord insupportable lui est présentée par Sérieuse, en mal de vivre. Après plusieurs nuits d'insomnie et de recherches sans succès, le comte accepte. N'était-ce pas la destinée de Sérieuse, héroïne mythologique, sœur d'Electre et d'Oreste ? À de nombreuses reprises, on avait interrogé le comte « sur le prénom de la petite dernière en s'étonnant qu'il n'ait pas eu la cohérence de l'appeler Iphigénie » (22). Telle Iphigénie[1], elle doit mourir comme cela est écrit, c'est la conclusion à laquelle le comte se résout : « […] il faut croire que quand on

[1] Dans la mythologie grecque, après avoir offensé Artémis, le roi Agamemnon doit sacrifier sa fille Iphigénie.

a appelé ses aînés Oreste et Electre, l'impulsion est si forte que quel que soit le prénom de la troisième, le destin se met en branle » (88).

En quatrième de couverture, on peut lire : « Ce qui est monstrueux n'est pas nécessairement indigne ». Le geste du comte peut en effet se résumer à cette phrase. Pour convaincre son père, Sérieuse doit chercher les antécédents où l'infanticide n'a pas affecté la dignité de son auteur. C'est dans la littérature dont elle est très friande qu'elle va trouver des exemples dans des familles nobles et dignes. Une fois convaincu par cette jurisprudence littéraire, le comte trouvera néanmoins un autre obstacle à l'inévitabilité de son crime. Détail d'étiquette, Sérieuse n'est pas une invitée et la prédiction concernait les invités seulement. Sérieuse résoudra cette contrariété formelle par une invitation verbale qui signe donc son arrêt de mort. C'est lors de ce dernier échange qu'un renversement de situation s'opère. D'infanticide, on passe au parricide car Sérieuse s'exclame au milieu de leur argument : « […] tu mourras coupable, comme tout le monde ! » (115). La victime devient assassin, prédiction annoncée plus tôt dans le texte : « Y a-t-il un cas où l'assassin était celui qui recevait ? » (66).

L'écrit, que ce soit celui de la paume de la main du comte ou des nombreux livres lus et mentionnés par Sérieuse, semble avoir un pouvoir certain sur la vie des protagonistes. Lorsque sa fille affirme ne rien avoir trouvé dans les livres des classiques ou des modernes qui l'ait touchée, le comte lui répond : « Ce n'est pas en lisant qu'on change. Il faut vivre » (86). C'est pourtant paradoxalement ces mêmes écrits, ceux des lignes de sa main et ceux mentionnés par sa fille qui lui feront changer d'avis et accepter l'infanticide. Ce que désire Sérieuse, c'est un ressenti réel. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle se réfugie dans la forêt où la trouve la voyante. Lorsque son père lui demande : « Pourquoi voulais-tu passer la nuit dans la forêt ? », elle lui répond : « Pour savoir comment c'était » (16). Ceci n'est pas sans rapport avec les commentaires du comte sur le terme « ressentis » :

> Depuis des années, pour d'obscures raisons, les gens ne se satisfaisaient plus des termes sentiments, sensations ou impressions, qui remplissaient parfaitement leur rôle. Il fallait qu'ils éprouvent des ressentis. Neville était allergique à ce vocable aussi ridicule que prétentieux.
>
> 11

La différence entre un ressenti qui est l'expression physique d'une émotion alors que le sentiment se situe plutôt au niveau mental, est une différence de degré de concrétude et invite dès le début du récit à distinguer entre la vraie émotion ou celle feinte. Déjà dans le bureau de la voyante, le comte est « comme absent à cette scène » et s'oblige à « mimer l'émotion » (12). Faire semblant, telle est l'obsession de ce père obnubilé par les apparences. La famille du comte a toujours vécu dans l'illusion, la sœur du comte avait d'ailleurs bien saisi ce jeu et les jours de représentations de sa famille, elle disait : « Réveille-toi, aujourd'hui

et jours de folie. Je vais mettre ma belle robe et toi ton beau costume […] je serai la princesse et toi le prince » (50). Donner des grandes réceptions alors qu'ils étaient pauvres et au prix même de la vie de leur fille Louise, voilà quelles sont les origines du père de Sérieuse. Il ne peut donc que continuer cette grande illusion en se comportant comme un noble et en donnant l'illusion durant la future grande réception qu'il ne va pas perdre son château, que sa famille ne va pas faire faillite et enfin que son meurtre est digne d'un homme de son rang. Cette illusion est précisément celle opérée par le roman, Neville prend d'ailleurs le rôle d'un auteur lorsqu'il affirme que pendant ces soirées, en grand maître illusionniste, il « vivait le bonheur indicible du chorégraphe qui assiste à son ballet et se mêle aux danseurs, émerveillé d'avoir réussi à tramer de la beauté là où l'espèce n'avait prévu que l'originelle violence » (52).

Le crime d'illusion

Si l'artiste est un illusionniste, l'auteur de roman est l'ultime illusionniste, la représentation des choses réelles ne se réalisant qu'au prix de la négation de celles-ci. Ce meurtre des choses réelles a été explicité par de nombreux philosophes et critiques puisque logé au cœur même de l'écriture[2]. Mais Marthe Robert rajoute une dimension dans son essai *Roman des origines et origines du roman* et met la lumière sur la particularité de ce mode de représentation vis à vis de l'ambiguïté de ses rapports avec les choses réelles. La critique littéraire s'est souvent penchée et continue de diviser sur ce problème du rapport au réel du roman. Dans son essai, Robert s'arrête longuement sur la possibilité de classifier les romans en fonction d'une dose de réalité plus ou moins importante dans le texte. Elle distingue entre les vieux romans classiques « l'ancien […] donné pour un 'récit vrai ou fictif' », et le « roman moderne » pour lequel « la distinction entre fiction et vérité » est devenue « déterminante » (Robert 1972 : 19), aucune définition ou classification n'est selon elle valable, tout est permis car le roman est sans limite. Sérieuse aussi a « lu et relu […] les classiques et les modernes dans l'espoir d'y trouver une solution miraculeuse » (Nothomb 2015 : 86) et positionne son père dans le monde du doute et de l'illusion : « […] le monde réel […] n'est pas le tien, papa » (85). Le roman plus que les autres formes d'art imite la vie et de ce fait pousse l'illusion à l'extrême. Marthe Robert compare le roman à un double parasite : « Cette liberté sans contrepartie n'est pas sans

[2] « La littérature […] ce n'est peut-être qu'une intense familiarité avec l'inéluctable originarité du spectre. On peut naturellement la traduire en perte inéluctable de l'origine » (Derrida 1986 : 96).

rappeler beaucoup celle du parasite […] il vit tout à la fois aux frais des formes écrites et aux dépens des choses réelles dont il prétend 'rendre' la vérité » (Robert 1972 : 14).

Le prodige du roman vient donc de son travail sur la porosité de la frontière entre le vrai et le faux, le roman est *Une forme de vie*[3] et rend la distinction entre la fiction et le réel difficile. Cette intention de mensonge presque criminelle dont les critiques ont souvent affublé le roman[4] est le postulat que pose Marthe Robert :

> Tout est là, en effet, l'originalité et le paradoxe du genre résident dans ce 'chercher à faire croire', dans cette volonté de suggestion qu'il accomplit toujours au nom de la vérité, mais au seul profit de l'illusion (à la différence des autres formes littéraires et même de tous les autres arts, qui montrent toujours les choses représentées en même temps que les procédés de la représentation).
>
> Robert 1972 : 33

Dans les fêtes du château de la famille Neville, le comte se met en scène lui aussi, « il n'était plus cet homme […] il devenait le comte Neville ». Tel un « chorégraphe », il dirige mais aussi il est « [mêlé] aux danseurs » (Nothomb 2015 : 52), alors « il devenait possible de croire que l'on appartenait à un milieu chimérique », la magie de l'illusion opère comme dans le roman auquel ce personnage appartient, mais aussi comme dans le monde noble belge dans lequel l'auteur Amélie Nothomb a grandi. D'où vient Sérieuse ? Est-ce un personnage tiré d'un texte mythologique ? Ou de l'enfance de l'auteur ? Ou encore d'une lecture de Rimbaud ? En effet, le comte, en réponse au commentaire de la voyante « on n'est pas sérieuse quand on a dix-sept ans » (14) lui fait une remarque sur « une faute de français » puisque « 'on' entraîne l'invariabilité », ce qui par conséquent devrait donner « on n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans », premier vers du poème d'Arthur Rimbaud écrit en 1870 et intitulé *Roman*.

La question des origines, une paternité douteuse

La question de l'origine est donc intimement liée à celle de la réalité, du père de Sérieuse qui ne ressortirait pas du « monde réel » (85), mais aussi de la pater-

[3] Dans ce roman épistolaire publié en 2010 où Amélie Nothomb affirme que « tout est vrai », elle brouille la frontière entre autobiographie et autofiction en se mettant en scène et en devenant son propre personnage, un auteur qui correspond avec un de ses lecteurs, un soldat irakien.

[4] « Le roman n'a guère de théoricien qui ne soit d'abord un censeur, et pas de critique qui ne se fasse le juge de sa moralité » (Robert 1972 : 26).

nité du roman. Difficile en effet de déterminer la paternité du texte de Nothomb. Est-ce bien le texte de son auteur ? Le titre du roman n'est pas sans rappeler celui du seul roman écrit par Oscar Wilde *Le Crime de Lord Arthur Savile*. Cette affinité ne s'arrête pas au titre et les deux histoires sont très semblables. Cet emprunt relève-t-il de la simple ressemblance ? Est-ce une copie ? Un vol pur et simple ? Pourrait-il s'agir du vrai crime ? Le crime du comte serait alors peut-être aussi le crime du conte de Wilde. Car enfin de crime, il n'y en aura pas, la chute malencontreuse de madame van Zotternien et sa mort accidentelle bien que due à sa confrontation avec le comte Neville, le délivrera de la prédiction de la voyante. Pourtant le comte voulait utiliser le fusil de son père pour tuer sa fille, et il affirme même « dans tout roman honorable, quand un fusil est mentionné, il faut qu'il serve » (133). Neville n'est effectivement pas dans le monde réel mais bien dans celui du roman où le crime doit être commis. Ce fusil, reçu en héritage, symbole des origines, Sérieuse le jette néanmoins dans le lac, au lieu du chiromancien que Lord Savile pousse dans le fleuve dans le roman de Wilde. L'arme du crime a disparu et donc le crime qui avait lieu dans le roman de Wilde, n'aura pas lieu dans celui de Nothomb. Une mort non préméditée et une arme du crime dissimulée, qui rend bien compte de la liberté sans limites du roman dans lequel les moyens, les armes de l'illusion ont eux-mêmes disparu.

Le vol d'histoire (histoires lues ou histoires réelles tirées des souvenirs de l'enfance) est-il un crime si monstrueux qu'il serait indigne ? La ressemblance est si frappante entre les textes de Wilde et Nothomb que la parenté est établie. Le jeu sur l'intertextualité ne s'arrête pas à Wilde comme nous l'avons vu précédemment avec la référence au texte de Rimbaud. Cette question des origines et de la parenté est présentée aussi sur un plan diégétique. Sérieuse ne ressemble ni à son frère, ni à sa sœur, est-elle bien de la même famille ? L'insistance sur la « beauté stupéfiante » de sa mère et la différence d'âge entre ses parents, sa mère étant de « vingt ans » la « cadette » (23) de son père, rend la question d'autant plus patente, cette petite dernière serait-elle une bâtarde ? Le texte aussi serait-il une mauvaise copie, un texte bâtard ? Le roman non seulement emprunte aux choses réelles mais il est aussi le parasite des autres textes littéraires. Le texte s'annonce 'roman', se donne un titre, tel un titre de noblesse bien que longtemps le roman ait été le parvenu des genres littéraires. Marthe Robert le rappelle dans son essai et rajoute que le roman est un genre difficile à définir puisqu'il n'a pas de forme déterminée par avance. Elle affirme par conséquent que le label 'roman' peut être attribué à des œuvres qui ont très peu en commun sauf, selon elle, de rendre compte du roman familial qui leur est propre. Après avoir démontré que la classification des romans en fonction de leur rapport au vrai (méthode selon elle préférée par la critique littéraire), est sans issue et sans fondement, le roman étant toujours détaché des choses réelles qui lui sont extérieures, Marthe Robert propose une classification des romans selon une approche psychanalytique et sociologique.

Le roman familial

Tout d'abord, il est vrai que, pour suivre Marthe Robert, il faut partir du postulat que le complexe d'Œdipe est un phénomène universel accepté. Ce que Deleuze a critiqué en lui reprochant de psychanalyser le roman : « Marthe Robert a poussé jusqu'au bout cette infantilisation, cette psychanalisation de la littérature, en ne laissant pas d'autre choix au romancier que Bâtard ou Enfant trouvé. Même le devenir-animal n'est pas à l'abri d'une réduction œdipienne, du genre 'mon chat, mon chien' » (Deleuze 1993 : 12–13). C'est donc sur les traces de Freud, et en particulier de son petit texte intitulé *Le roman familial des névrosés*, que Marthe Robert distingue deux types de roman : le bâtard, douteux de son père réel, préfère s'inventer un père fictif. L'enfant trouvé, quant à lui, s'imagine issu d'une famille royale, il s'engendre lui-même et cherche à « [seconder] le monde tout en l'attaquant de front » (Robert 1972 : 74). Dans le texte de Freud, le « roman familial » désigne le processus de détachement de « l'individu à la fin de son adolescence » (Freud 2014 : 35) qui s'invente d'autres parents pour pallier aux imperfections des siens propres. Ces « jeux d'enfants » (37) sont pour Freud une étape essentielle et consciente du développement qui aurait « deux objectifs : l'érotique et l'ambitieux » (38). Ce processus permet donc à l'enfant de « contourner la barrière contre l'inceste » (Voldman 2014 : 9), ce qui est frappant par ailleurs dans le comportement de Sérieuse vis-à-vis de ses frères et sœurs auxquels elle suggère : « on devrait se marier tous les trois » (Nothomb 2015 : 62) et vis-à-vis de son père : « il y avait une pulsion proche du désir sexuel dans le besoin d'être assassinée » (116). L'enfant trouvé coïnciderait selon Freud avec la première étape de son évolution psychique. Au « deuxième stade (sexuel) » (Freud 2014 : 39), l'enfant ayant établi la différence sexuelle entre ses parents, le doute se pose désormais sur la figure du père et l'enfant se définit comme enfant bâtard. Comme l'explique Freud, la mère est dans la famille synonyme de certitude alors que le père est associé au doute. En effet, Freud insiste sur le fait que l'enfant ne pouvant établir avec certitude ses liens généalogiques avec son père, laisse sa mère de côté, et préfère, pour l'établissement de sa fable consciente, travailler autour de la figure du père, le père ressort du domaine de la fable, du doute comme c'est le cas du père de Sérieuse auquel elle rappelle qu'il n'appartient pas au monde réel. Sur un plan extra-diégétique derrière Sérieuse se cache l'auteur qui fait intervenir le nom de ses parents réels, les Nothomb, issue aussi du milieu noble belge et invités à la réception chez les Neville où l'infanticide doit avoir lieu. L'intervention de personnages réels dans ce récit fictif rappelle que les parents d'Amélie Nothomb étaient issue de la noblesse belge. Le phénomène de création de roman familial, conscient chez l'enfant devient inconscient chez l'adulte normal, il est dès lors un phénomène conscient chez le névrosé ou l'auteur. Comme l'explique Freud, « chaque nouveau venu parmi les humains »

doit « surmonter son complexe d'Œdipe, celui qui n'y parvient pas est condamné à la névrose » (Freud 2014 : 46).

Le coupable – l'auteur névrosé

Le romancier serait-il alors celui qui aurait réussi à mettre par écrit son roman familial. Le refoulement n'ayant pas eu lieu, serait-il par conséquent un perpétuel névrosé ? Marthe Robert écrit en ce sens : « À l'opposé du héros tragique ou épique, qui souffre pour l'ordre dont il est le témoin, le 'faiseur de roman' est dans son projet même un fauteur de trouble […] qui change ce qu'il est ou ce qui est – le monde qu'il trompe et séduit » pour « remanier sa biographie » (Robert 1972 : 35–36). L'écrivain est parfois même comparé à un assassin dont l'arme est l'écriture : « Les dégénérés ne sont pas toujours des criminels, des prostitués, des anarchistes ou des fous déclarés, ils sont maintes fois des écrivains » (Nordau 1903 : 5).

La tendance à analyser l'auteur au travers du personnage d'un texte littéraire n'est pas nouvelle. Proust critiquait la démarche de Sainte-Beuve de vouloir expliquer les œuvres littéraires par la biographie de leur auteur. Sartre avait quant à lui reproché à Proust de jouer sur la porosité de la frontière entre le vrai et le faux en éparpillant des éléments réels de sa biographie dans son œuvre, « ce qui certes ne rend pas la fable plus vraie, mais renforce ses prétentions à l'être » (Robert 1972 : 66). Sérieuse mentionne Proust justement au moment où son père doute avoir été un « bon père », elle lui répond : « Tu m'as inculqué dès l'enfance un art qui m'a nui. Récemment j'ai lu Proust. Il parle de ce qu'il appelle 'le donjuanisme de l'aristocratie'. C'est une bonne façon de le dire » (Nothomb 2015 : 84). Proust fait croire comme son personnage Swann qui a « pris à l'aristocratie cet éternel donjuanisme » dans le but de faire « croire » aux « femmes de rien […] que ce n'est qu'elles qu'on aime sérieusement » (Proust 1919 : 118). Tel Proust, Sérieuse fait croire à son tour, elle a acquis « cet art » qui lui « nuit » dans ses lectures. Faire croire est bien l'intention criminelle au cœur de l'écriture. Sans préoccupation pour le vrai ou le faux, Sérieuse est, comme son père le lui rappelle, « monstrueuse », elle « manipule » (Nothomb 2015 : 90), elle est Swann, Antigone, Iphigénie, Amélie, Proust, Wilde, Louise « morte » (101), elle est d'ailleurs habillée « en noir » (126) comme le note sa mère lors du concert[5]. Mais que l'histoire soit vraie ou fausse importe peu, ce qui importe dans le roman c'est plutôt le désir de changement. Seul ce changement est réel :

[5] Amélie Nothomb ne s'habille aussi qu'en noir.

> Le roman […] n'a bien entendu ni à 'prendre' ni à 'rendre' quoi que ce soit de réel, mais il n'apparaît pas non plus comme un simulacre inutile, car bien que la réalité lui soit à jamais inaccessible, il la touche néanmoins toujours sur un point décisif, en figurant le désir réel de la changer.
>
> Robert 1972 : 35

Selon Marthe Robert, Don Quichotte est un livre qui doit être constamment réécrit, et chaque réécriture marque son renouvellement. Dans *Le crime du comte Neville*, ce sont les romans lus (celui de Wilde, Proust, Rimbaud) qui sont réécrits ainsi que le roman familial de Nothomb, cette réécriture ou ce parricide se fait au prix de la vie. Sérieuse habillée de noir en fait son deuil car comme son père le lui avait dit : « Ce n'est pas en lisant qu'on change. Il faut vivre » (Nothomb 2015 : 86). Un avertissement qui n'est pas sans rappeler une citation de Debord « pour savoir écrire, il faut avoir lu et pour savoir lire, il faut savoir vivre » (Sollers 2001 : 375), à ceci près que ce serait ignorer le châtiment qu'encourt le coupable du crime d'illusion. En effet, même si suite au concert, un changement est opéré et Sérieuse retrouve goût à la vie, on ne peut conclure à un retour au réel, aux vrais ressentis qu'elle cherchait à retrouver au début du roman dans la forêt. Alors que le comte / conte anticipait son crime : « Ce n'est pas seulement ma fille que vais assassiner, c'est cet univers auquel je vais mettre fin » (128), le château reste intact, sauvé par l'écrit, par le testament « lu » (135), et toutes les lectures de contes précédents. Ce château duquel « on commence à réparer le toit » (135), c'est l'enfance du comte / conte, c'est le roman familial, la prison dont l'écrivain névrosé ne sortira pas.

En conclusion, l'assassinat du père par l'enfant ou le névrosé est un meurtre de l'origine. C'est aussi le meurtre d'une réalité peu satisfaisante que l'enfant préfère remplacer par une fiction, le nouveau roman familial qu'il s'invente. Ce meurtre de la réalité, c'est aussi ce dont l'auteur de roman moderne est coupable. L'illusion dans le roman de Wilde prend une dimension supplémentaire dans celui de Nothomb ou même l'arme du crime a disparu. Cependant, faire croire qu'on ne ment plus comme Sérieuse à la fin du roman, n'est-ce pas là l'ultime mensonge ? C'est bien là le crime le plus monstrueux du roman d'Amélie Nothomb. Mais il n'est pas indigne, car tous les membres de cette grande famille noble que sont les personnages de son roman familial sont pour toujours enfermés dans ce château ou dans l'univers de l'enfance d'une perpétuelle névrosée.

Bibliographie

Deleuze, Gilles, 1993 : *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit.
Derrida, Jacques, 1986 : *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris : Éditions Galilée.
Freud, Sigmund, 2014 : « Le Roman familial des névrosés ». In : Idem : *Le Roman familial des névrosés et autres textes*. Paris : Payot & Rivages, 32–46.
Nothomb, Amélie, 2010 : *Une Forme de vie: Roman*. Paris : Albin Michel.
Nothomb, Amélie, 2015 : *Le Crime du comte Neville : Roman*. Paris : Albin Michel.
Nordau, Max Simon, 1903 : *Dégénérescence*. Paris : F. Alcan.
Proust, Marcel, 1919 : *À la recherche du temps perdu, 3 : À l'ombre des jeunes filles en fleurs.* Paris : Gallimard.
Robert, Marthe, 1972 : *Roman des origines et origines du roman*. Paris : B. Grasset.
Sollers, Philippe, 2001 : *Éloge de l'infini*. Paris : Gallimard.
Voldman, Danièle, 2014 : « Préface ». In : S. Freud : *Le roman familial des névrosés et autres textes*. Paris : Payot & Rivages, 7–31.
Wilde, Oscar, 1907: *Lord Arthur Savile's Crime.* London: A.R. Keller.

Note bio-bibliographique

Docteur (Ph.D.) en langues et littérature française de l'université SUNY de Buffalo (State of New York University), Valérie Hastings est une enseignante de français dans le département des langues modernes de l'université de Géorgie du Nord (UNG). Ses recherches portent d'une part sur le processus narratif de la métamorphose comme moyen de transgression permettant d'exprimer l'innommable et d'autre part sur les relations entre le processus de transformation progressive inhérent à toute métamorphose et les procédés d'animation de l'image. Ses dernières publications comprennent : « Je mange donc je suis. Le dédoublement du 'je' dans *Le Mangeur* de Ying Chen » (*Protean Selves: First-Person Narrators in Twenty-First-Century French and Francophone Fiction*. Eds. A. Andelo, E. Fülöp. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2014) et "Recalculating the White Page-GPS Love in Comme dans un film des frères Coen" (*Human and Social Studies* 2016, Vol. 5, 53–72).
vthastings@ung.edu

Autour de la traduction



Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Barbara Brzezicka
Université de Gdańsk

Jacques Derrida : intraduisible ou mal traduit ?

Abstract: In this article I endeavour to tackle the myth of Derrida's untranslatability. First, I present the theoretical basis for my research – Henri Meschonnic's poetics of translation. Then, I try to determine the factors which make translating Derrida's texts difficult: the polysemy of his most important terms and the "terminological fields," that is all the terms related to each other. Two examples of these fields support my argument. Finally, I analyse some Polish translations of Derrida's text and show linguistic difficulties in Polish translations of *La différance* and other texts, where not only the Derridean style, but also grammar, vocabulary, and expertise in philosophy leave a lot to be desired.

Key words: Derrida, philosophical translation, untranslatability

Jacques Derrida est souvent considéré comme un philosophe difficile à comprendre et surtout à traduire. Ses lecteurs anglophones et polonais sont souvent incapables de saisir le sens de ses écrits, ce qui a compromis la déconstruction et la philosophie poststructuraliste dans les pays comme la Pologne, les États-Unis et le Royaume Uni. D'un autre côté, ceux qui ont lu les œuvres de ce philosophe en français se rendent compte de l'importance des jeux de mots, des polysémies, des familles des mots et même des ressemblances graphiques de ses termes-clés. On pourrait donc croire que ces textes sont intraduisibles. Cela n'est pas sans fondement et on peut rappeler ce que disait Derrida sur la traduction : « Rien n'est intraduisible en un sens, mais *en un autre sens* tout est intraduisible […] » (Derrida 1996 : 103). Sans doute, rien n'est pleinement traduisible, y compris les textes philosophiques. Plusieurs jeux de mots doivent disparaître dans la traduction, mais cela signifie-t-il qu'une bonne traduction de Derrida est impossible ?

En me basant sur l'analyse des traductions polonaises de ce philosophe et sur quelques traductions anglaises et espagnoles, je voudrais montrer les moments « intraduisibles » dans les textes derridiens et les solutions proposées par les traducteurs. De manière plus systématique, j'aimerais présenter ce que j'ai

appelé des « champs terminologiques » de Derrida, c'est-à-dire les termes-clés avec leurs champs sémantiques et lexicaux, ainsi que ce que l'on peut appeler « champ poétique » (j'utilise le mot « poétique » dans le sens que lui a donné Henri Meschonnic, dans *Poétique du traduire* et *Pour la poétique II*), comprenant les familles des mots et les mots ressemblant graphiquement au terme-vedette. L'objectif de cet article est de montrer non seulement les solutions qui ont été appliquées aux textes derridiens, mais aussi d'autres solutions possibles qui auraient rendu ces traductions plus compréhensibles pour les lecteurs. Je voudrais aussi montrer quelques dérives des traducteurs qui ont souvent rendu les textes derridiens encore plus « étranges » qu'ils n'étaient en français. Cette stratégie d'« abizarrement », que l'on peut voir chez plusieurs traducteurs polonais, mais aussi dans quelques traductions anglaises (par exemple, *De la grammatologie* de Gayatri Spivak), a largement contribué à la création d'un jargon « poststructuraliste » au sein du polonais et de l'anglais philosophiques. Dans mon article, je veux démontrer qu'une autre stratégie est possible et que l'on peut traduire Derrida de manière beaucoup moins étrange pour l'oreille du lecteur polonais ou anglophone.

Cadre théorique

Dans mon analyse des traductions de Jacques Derrida, je me suis basée sur la poétique proposée par Henri Meschonnic. Pour lui, ce qui est central dans la traduction, ce n'est pas le système linguistique avec son opposition du signifiant et du signifié (cette opposition étant créée par la culture). L'unité de traduction selon Meschonnic, c'est le texte : « La traduction n'est homogène à un texte que si elle produit un langage-système, travail dans les chaînes du signifiant. […] On construit et on théorise un rapport de texte à texte, non de langue à langue » (Meschonnic 1973 : 314). C'est le texte qui impose ses règles au traducteur et celui-ci doit les suivre. Il s'agit des dominantes sémantiques, du style, des champs lexicaux et même de la prosodie. Meschonnic appliquait sa poétique non seulement aux œuvres littéraires, mais aussi aux textes scientifiques et le cas d'un texte philosophique lui a servi d'exemple dans l'essai intitulé *Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, Sur la tâche de l'écrivain de l'histoire* (Meschonnic 1999). Il y critique la « modernisation » de Humboldt effectué par Pierre Caussat, ainsi que l'utilisation des termes abstraits au lieu des termes concrets allemands (par exemple *Kopf*, 'tête', devient *esprit* dans la version de Caussat). C'est aussi le « rythme du sens » qui disparaît dans la traduction. Meschonnic désigne par ce terme toutes les relations intratextuelles (sémantiques et formelles) qui lui donnent sa cohérence.

Jean-René Ladmiral (1991, 2004) critique Meschonnic avec tous les autres théoriciens qu'il qualifie de « sourciers ». Sans doute, on peut accuser Meschonnic d'un certain « panterminologisme » qui veut garder l'équivalence formelle à tout prix. Certes, la traduction idéale, qui remplirait toutes les exigences proposées par Meschonnic, n'existe pas, mais il montre la direction dans laquelle le traducteur peut se diriger. Cette démarche est particulièrement avantageuse dans la traduction des textes où le « rythme du sens » joue un rôle crucial. Quand on lit des auteurs comme Jacques Derrida, on peut même avoir l'impression qu'ils « tissent » leurs textes, en construisant le rythme du sens très consciemment et en faisant de ce rythme un aspect important de leurs œuvres. C'est pourquoi, la poétique de Meschonnic a servi de base pour l'analyse de la terminologie derridienne et de ses traductions vers le polonais. Cette analyse ne vise pas les termes pris séparément, mais considérés dans leurs ensembles que l'on peut appeler « champs poétiques » ou « champs terminologiques ». Cette vision de la terminologie correspond aussi à celle de Michel Serres qui voit les sciences non pas comme ensemble des domaines, mais plutôt comme réseaux de nœuds (Brownlie 2002 : 296), où différents sens et usages se croisent et s'entremêlent.

Intraduisibilité de Derrida

Avant de regarder de plus près les traductions, il faut se poser la question si, et à quel point, les textes de Jacques Derrida sont intraduisibles. D'abord, il faut se rendre compte que, comme le disait Derrida lui-même, dans un certain sens tout est intraduisible, mais cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas traduire, au contraire. Derrida est souvent présenté comme un auteur incompréhensible, d'un style opaque et difficile à suivre. Cette opinion n'est pourtant pas pleinement justifiée. Il faut se rendre compte qu'il existe plusieurs styles scientifiques et le style français est souvent perçu comme difficile par les anglo-saxons qui sont habitués à l'argumentation linéaire et réagissent mal aux digressions (Duszak 1998 : 107–108). En Pologne, c'est le style germanique qui domine, mais on peut voir aussi l'influence du style anglo-saxon. C'est pourquoi les écrits des auteurs français nous paraissent parfois opaques.

À part le style, il y a encore deux facteurs majeurs qui renforcent le sentiment de l'intraduisibilité des textes derridiens. Premièrement, dans la majorité de ses textes, Derrida exploite la polysémie des termes – on peut même dire que c'est un de ses outils philosophiques préférés. Cette polysémie est souvent limitée à la langue française ou aux langues romanes et elles imposent des difficultés aux traducteurs et traductrices polonaises. Deuxièmement, Derrida

met en relation des termes de la même famille des mots ou des termes qui se ressemblent graphiquement. En polonais, ces relations disparaissent et c'est au traducteur ou à la traductrice de décider : ou bien elle ne fait pas apparaître ces relations dans sa traduction, ou bien elle est obligé d'expliquer les termes dans la note et de rappeler le terme original chaque fois entre parenthèses. Hormis ces deux facteurs, il y a aussi des jeux de mots littéraires dans les textes de Derrida, mais contrairement aux idées reçues ils n'y dominent pas et ne constituent qu'un problème secondaire dans le processus de traduction. Bien évidemment, la frontière entre ce qu'on vient d'appeler le « champ terminologique » et le jeu de mots est arbitraire et elle dépend plutôt de l'interprétation philosophique que des raisons linguistiques et traductologiques. L'intraduisibilité de Derrida n'est donc pas insurmontable et tout dépend de la stratégie adopté par la traductrice ou le traducteur.

Exemples des difficultés

Prenons deux exemples de ces « champs terminologiques » et présentons les difficultés qu'ils posent aux traducteurs. Le premier vient du lexique traditionnellement philosophique, le deuxième peut être placé sur la frontière entre la philosophie et la critique d'art. Il s'agit des champs construits autour des termes 'entendre' et 'abîme'.

Le seul verbe « entendre » a été traduit comme *słyszeć*, *rozumieć*, *pojąć*, *żądać*, *zamierzać* et *zechcieć*. Toutes ces traductions sont justifiées, mais la polysémie principale est exprimée par les verbes polonais *słyszeć* (entendre un son, un bruit) et *rozumieć* (comprendre). Il y a aussi le sens volitif, surtout dans l'expression « entendre faire ». D'où les phrases telles que : « Car ces discours entendent être entendus » (Derrida 1967 : 67). Krzysztof Kłosiński l'a traduite ainsi : « Bo wypowiedzi te żądają wysłuchania » (Derrida 2004 : 75). La polysémie continue dans le champ terminologique, où se trouve par exemple « entendement ». Ce terme philosophique est employé de plusieurs manières en français, ce qui donne des traductions parfois très différentes en polonais. Dans les traductions de Derrida, on trouve *intelekt*, *rozumienie*, *rozum*, *rozsądek*, *umysł*. Les termes *intelekt* et *rozsądek* sont tous les deux utilisés pour traduire le terme allemand *Verstand* – le premier chez Kant, le second chez Hegel, entre autres. Ce terme est un bon exemple de ce « réseau de nœuds » de Serres. On peut voir en effet comment les termes traduits et retraduits s'entrelacent à travers les langues, ce qui rend impossible toute équivalence. Le champ terminologique comprend aussi les termes comme « sous-entendre » (*zakładać*, *sugerować*), « sous-entendu » (*domyślny*, *dany do zrozumienia*) et finalement « s'entendre-parler » traduit comme *słyszenie*

własnej mowy, *słuchanie-jak-się-mówi*, *słyszenie siebie mówiącego*, *dochodzić do głosu* et *dać się słyszeć*. On peut donc voir que seuls les termes posent problème et qu'il est impossible de rendre toutes ces relations en polonais. La plupart des traductrices et traducteurs polonais ont choisi de ne pas faire apparaître ces relations dans leurs traductions. Par exemple, dans la phrase :

> Or il se trouve, je dirais par le fait, que cette différence graphique (le ***a*** au lieu du ***e***), cette différence marquée entre deux notations apparemment vocales, entre deux voyelles, reste purement graphique : elle s'écrit ou se lit, mais elle ne s'entend pas. On ne peut l'entendre et nous verrons en quoi elle passe aussi l'ordre de l'entendement.
>
> Derrida 1972a : 4

les traducteurs polonais (Joanna Skoczylas, Bogdan Banasiak et Janusz Margański) traduisent « entendre » par *usłyszeć* et « entendement » par *pojmowanie* ou *rozumienie*. On peut voir cette stratégie dans la plupart des traductions polonaises.

Si le substantif « entendement » est bien enraciné dans la tradition philosophique, le terme « abîme » ne fait par partie de ce lexique de base. Pourtant, il joue un rôle important dans plusieurs écrits de Derrida et de ses contemporains, surtout dans le contexte de l'art. Le terme en tant que tel n'a que deux traductions en polonais, c'est-à-dire *otchłań* et *przepaść*. En ce qui concerne le verbe « s'abîmer », il a été traduit comme *zapadać się w otchłań* et *zaprzepaszczać*. On peut se demander si cette deuxième proposition est justifiée, mais les problèmes traductologiques concernent surtout le substantif « abyme ». Cette variation orthographique apparaît le plus souvent dans l'expression « mettre en abyme », qui est en soi difficilement traduisible vers le polonais. La « mise en abyme » a été traduit comme *otchłanność*, *(niekończące się) samoodzwierciedlenie* et *pogrążanie się w otchłani*, et l'expression « en abyme » comme *samoodzwierciedlający się nieskończenie*, *w samoodzwierciedleniu* et *w głąb*. Le terme *samoodzwierciedlenie* a été proposé par Stanisław Cichowicz dans sa traduction de *Signéponge* et il est peut-être le plus fidèle, au moins dans le contexte de l'art et de la littérature. Néanmoins, il ne peut pas être utilisé dans le texte où Derrida met en relation le sens littéral de l'abîme et le procédé de la mise en abyme. La traductrice de *La Vérité en peinture*, Małgorzata Kwietniewska, a décidé de traduire « abyme » par *odchłań* et la « mise en abyme » par *odchłannienie*. Elle informe le lecteur polonais de la double graphie existant en français et ensuite elle explique qu'un « mécanisme pareil a été appliqué dans la traduction polonaise » (Derrida 2003 : 30). Par conséquent la traduction de : « C'est encore un cercle, ce qui redouble, remarque et abyme la singularité de cette figure. […] Comment un cercle s'abymerait-il ? […] Le cercle et l'abîme, donc, le cercle en abyme […] » (Derrida 1978a : 28–29) devient en polonais « To jeszcze jedno koło, które podwaja, zaznacza i strąca w odchłań [abyme] jednostkowość tej figury. […] W jaki

sposób koło mogłoby odchłannieć [s'abymerait-il] ? […] A zatem koło i otchłań, odchłanniejące koło […] » (Derrida 2003 : 30–31). On peut se demander si cette décision d'utiliser une faute d'orthographe là où il s'agissait d'une variante orthographique était justifiée et si elle n'a pas contribué à la « mauvaise réputation » de Derrida en Pologne. Le philosophe est en effet souvent perçu comme un auteur opaque et maniéré, alors que ce sont souvent les traductions polonaises qui le rendent encore plus difficile à avaler.

Kwietniewska n'est pas la seule à suivre cette stratégie d'abizarrement, que l'on peut comparer à l'ennoblissement tellement critiqué par Antoine Berman (Berman 1985 : 73–74). Comme les traducteurs français de Shelley, les traductrices et les traducteurs polonais essaient d'embellir leurs textes, mais souvent leurs efforts sont contre-productifs. Sans doute, les relations entre les mots sont très importantes chez Derrida, mais on peut les faire voir en utilisant les parenthèses (comme le fait d'ailleurs Kwietniewska) ou les notes de bas de page. Bref, le traducteur ou la traductrice peut se rendre visible. Or, quand on regarde les traductions des textes philosophiques vers le polonais, on voit que la visibilité qui est souvent perçue comme une défaite et qu'on l'évite. C'est pourquoi le plus souvent on choisit de ne pas traduire les jeux de mots et les polysémies derridiens. Et quand la personne qui traduit se fait voir, elle essaie de récompenser cette défaite par la créativité, comme dans le cas de *odchłań*. Heureusement, cette tendance tend à s'affaiblir et les traducteurs les plus récents, comme Kajetan Jaksender et Tomasz Załuski, n'hésitent pas à se faire voir dans le paratexte.

Et si Derrida n'était pas intraduisible, mais tout simplement mal traduit ?

L'abizarrement peut être considéré comme une question de goût. Malheureusement, ce n'est pas la seule caractéristique des traductions polonaises de Derrida. Souvent, les traducteurs et les traductrices se sont heurtés à des problèmes beaucoup plus banals. Analysons de plus près les trois traductions de *La différance* et il faut avouer que ce ne sont pas seulement le style et la terminologie derridiens, mais aussi la grammaire et le vocabulaire français qui ont posé des problèmes à Joanna Skoczylas, Bogdan Banasiak et Janusz Margański.

Commençons par la grammaire. Dans la phrase « Comment vais-je m'y prendre pour parler du *a* de la différance ? Il va de soi que celle-ci ne saurait être *exposée* » (Derrida 1972a : 6), le pronom « celle-ci » ne peut se référer qu'à la différance. Or, Margański traduit finit extrait ainsi : « nie sposób tego *wyłożyć* » (Derrida 2002 : 32). Le pronom neutre *to* suggère que c'était Derrida qui aurait

eu du mal à s'y prendre. Dans la traduction de Banasiak, c'est la phrase « La différence qui fait lever les phonèmes et les donne à entendre, à tous les sens de ce mot, reste en soi inaudible » (Derrida 1972a : 5) et l'adjectif « ce » qui ont posé des problèmes. Dans cette traduction l'adjectif se réfère à l'adjectif qualificatif *niesłyszalny*, « inaudible » (Derrida 2012 : 2). Même la toute première traduction de Derrida, celle de Joanna Skoczylas, revue par Stanisław Cichowicz, n'est pas libre des ce type de problèmes. La parenthèse dans l'extrait « le discours métaphysique de la phénoménologie est inadéquat. (Mais le « phénoménologue » n'est pas le seul à le parler.) » (Derrida 1972a : 21) a été traduite ainsi : « nie tylko fenomenolog ucieka się do tego sposobu » (Derrida 1978b : 401), ce qui la rend un peu énigmatique. La traduction de Banasiak, quant à elle, change complètement le sens de départ et nous y lisons : « nie tylko „fenomenolog" może to powiedzieć » (Derrida 2012 : 13).

Les traducteurs et la traductrice de *La différance* ont eu aussi plusieurs problèmes avec la syntaxe. La proposition infinitive dans l'extrait « un calcul que nous connaissons bien, pour avoir précisément reconnu sa place » (Derrida 1972a : 20) semble n'être comprise par personne. Dans les traductions de Skoczylas et Banasiak on lit « z […] dobrze nam znanym rachunkiem, byśmy uznali jego miejsce »[1] (Derrida 1978b, 2012 : 399, 12) et Margański rend cet extrait ainsi « tak dobrze znanych nam rachub na to, by dokładnie rozpoznać jej [różni] miejsce » (Derrida 2002 : 47).

La différance a posé aussi des problèmes lexicaux. Dans la parenthèse de Derrida qu'on retrouve dans la citation de Saussure : « la langue [qui ne consiste donc qu'en différences] n'est pas une fonction du sujet parlant » (Derrida 1972a : 16), l'expression « consister en » aurait dû être traduite par *składać się* en polonais et non par *polegać na* – expression équivalente à « consister à ». Or, tous les traducteurs l'ont traduite par *polegać na*, même si dans la traduction polonaise du *Cours de la linguistique générale* c'est la première traduction qui est utilisée. L'incompréhension du lexique résulte parfois en contre-sens par rapport au texte-source. Dans le passage consacré à Freud, Derrida écrit à propos de l'inconscient, qu'il « délègue des représentants, des mandataires ; mais il n'y a aucune chance pour que le mandant 'existe', soit présent, soit 'lui-même' » (1972a : 21). Bien évidemment, le mandant, c'est l'inconscient, l'instance qui délègue qu'on oppose à ses représentants et ses mandataires. Cependant, Skoczylas et Banasiak le traduisent par *pełnomocnik* et Margański par *pełnomocnictwo*, ce qui renverse le sens de cette phrase. Parfois, les choix des traducteurs sont complètement étonnants, comme la traduction de « échiquier sans fond » par *otchłanna przestrzeń* [espace abyssal] (Derrida 2002 : 49).

[1] De telles ressemblances sont tellement fréquentes entre les deux textes qu'on peut se demander si la traduction publiée sur le site de Bogdan Banasiak est vraiment indépendante du texte de Skoczylas. En comparant les trois versions de *La différance* on a l'impression que *Różnicość* de Banasiak n'est qu'une version retravaillée de la première traduction.

À part les problèmes de langue, c'étaient aussi les références intertextuelles qui n'étaient pas évidentes pour les traducteurs polonais. Derrida écrit, dans le contexte de la psychanalyse freudienne, que « Les concepts de trace (*Spur*), de frayage (*Bahnung*), de forces de frayage sont, dès l'*Entwurf,* inséparables du concept de différence » (Derrida 1972a : 19). Bien évidemment, *Entwurf,* c'est *Entwurf einer Psychologie*, un des premiers textes de Freud qui n'a pas été traduit vers le polonais. Or, Margański le traduit ainsi : « już w samym swym zamyśle (*Entwurf*) nierozerwalnie związane z pojęciem różnicy » (Derrida 2002 : 45), comme si ce terme allemand était utilisé comme un nom commun. Chez Joanna Skoczylas, on lit « od samego początku, od *Entwurf* » (Derrida 1978b : 397), ce qui reste ambigu mais correct. Or Banasiak, dont la traduction semble être une version retravaillée de celle de Skoczylas, transforme cet extrait ainsi : « od *Entwurf* [od początku] » (Derrida 2012 : 11). Tout porte à croire que les traducteurs n'avaient pas vérifié la bibliographie freudienne et que cette référence leur était simplement inconnue.

Malheureusement, on peut trouver les mêmes problèmes de traduction dans beaucoup d'autres textes derridiens traduits vers le polonais. Citons quelques « perles ». Dans l'un des premiers textes de Derrida traduits vers le polonais, *Ojciec logosu*, publié dans le fameux volume de *Colloquia communia* de 1988 (nº 1–3), la phrase venant de *La Dissémination* : « Un *organisme* : un corps *propre* différencié, avec un centre et des extrémités, des articulations, une tête et des pieds » (Derrida 1972b : 98) a été traduite par Banasiak ainsi : « Organizm : zróżnicowane ciało własne posiadające centrum i kończyny, miejsca łączenia, głowę i nogi » (Derrida 1988a : 307). Le terme « articulation » qui signifie dans ce contexte une partie du corps appelé en polonais *staw* a été traduit de manière descriptive ce qui suggère un manque de compréhension de la part du traducteur. Il en est de même de l'extrait « L'écriture (ou, si l'on veut, le *pharmakon*) est donc présentée au roi. Présentée : comme une sorte de présent offert en hommage par un vassal à son suzerain… » (Derrida 1972b : 93–94) qui a été traduit par Banasiak ainsi: « Pismo /albo, innymi słowy, pharmakon/ zostało zatem zaprezentowane królowi. Zaprezentowane jako rodzaj obecności ofiarowanej przez wasala w hołdzie suzerenowi… » (Derrida 1988a : 305). Derrida utilise ici le substantif « présent » comme synonyme de « cadeau » et non comme « le présent », c'est-à-dire la présence, comme le suggère la traduction polonaise. Ce genre de problèmes de compréhension est particulièrement fréquent dans les traductions d'Adam Dziadek, qui, dans la version polonaise de *Shibbolet : pour Paul Celan*, traduit les « idiomes latins » par *idiomy łacińskie*, tandis que le contexte est assez clair : il s'agit des équivalents de « une fois » dans les différentes langues, donc l'expression nous réfère aux « langues romanes ». Dans le même texte les « adhérences immédiates » ont été traduites par *błyskawiczne przyleganie* au lieu de *bezpośrednie przyleganie*.

Les problèmes lexicaux concernent aussi les termes philosophiques. Parfois, les traducteurs se suivent sans mettre en question les décisions de leurs prédécesseurs. C'est le cas du terme « relève ». Paweł Pieniążek, dans une note de bas de page, explique le choix du terme polonais *zluzowanie* en se référant à Banasiak et sa traduction paru dans le premier recueil des écrits derridiens *Pismo filozofii*. Banasiak y est traité comme spécialiste de ce domaine, tandis que *zluzowanie* a été employé pour la première fois par Joanna Skoczylas dans sa traduction de *La différance*. Tout cela est d'autant plus surprenant qu'il s'agit d'un terme très éloigné du terme hégélien *Aufhebung* dont il constitue l'équivalent français proposé par Derrida.

Mais ce n'étaient pas seulement les termes difficilement traduisibles (comme *Aufhebung*) qui ont posé des problèmes aux traducteurs polonais. Dans un extrait de *La Dissémination* publié dans *Pismo filozofii*, nous lisons « Lecz zanim pojawi się takie określenie, tkwimy w ambiwalentnej i nieokreślonej przestrzeni *farmakon*, tego, co w logosie pozostaje potencjalnością i, jako potencjalność, nie jest jeszcze przezroczystym językiem wiedzy » (Derrida 1992 : 60). Or, le texte-source fait penser au lexique aristotélicien : « Mais avant une telle détermination, nous sommes dans l'espace ambivalent en indéterminé du pharmakon, de ce qui dans le logos reste puissance, en puissance, n'est pas encore langage transparent du savoir » (Derrida 1972b : 143), alors on aurait dû traduire « puissance » par *potencja*.

L'exemple le plus étonnant de la méconnaissance de la terminologie philosophique peut être trouvé dans une des traductions d'Adam Dziadek. Il s'agit d'un extrait des *Politiques de l'amitié*, dans lequel nous lisons que « Là serait la différence entre l'esprit (le *nous*) et le corps animal, mais là aussi leur analogie » (Derrida 1994 : 33). Or, dans la traduction polonaise, le *nous* grec devient un « nous » français – pronom sujet que Dziadek traduit par *my*, ce qui rend cette phrase absurde : « To jest właśnie różnica między duchem (*my*) i ciałem zmysłowym, to jest również ich analogia » (Derrida 2010 : 167). Non seulement l'esprit est devenu un pronom, mais aussi le corps « animal » est devenu *zmysłowe*, « sensible ».

Jacques Derrida, est-il finalement si difficile à traduire ou ce sont les traducteurs et traductrices polonais qui lui ont gagné cette mauvaise réputation ? Certes, parfois, faute de choix, on doit mettre les termes originaux entre parenthèses ou expliquer des polysémies dans les notes de bas de page. Dans ce sens, Derrida est un auteur intraduisible. Néanmoins, il a été très souvent mal traduit, ce qui a fortement influencé sa réception en Pologne. Il y est perçu comme un auteur expressément opaque, maniéré et souvent incompréhensible. Et il est vrai qu'en lisant certaines traductions, on a du mal à suivre et on a envie d'abandonner la lecture aussitôt. Or, si on compare ces traductions aux textes de départ, on peut voir que le niveau d'incompréhensibilité est incomparable et que les textes français sont beaucoup plus faciles que leurs versions polonaises. Si bien que

plusieurs lecteurs polonais choisissent les traductions anglaises au lieu de lire les textes en polonais. Il faut chercher la raison de ce phénomène dans la préparation des traducteurs – Derrida a été très souvent traduit par des philologues, très souvent spécialisés dans les lettres polonaises. Le manque de préparation philosophique et le niveau de langue souvent insuffisant pour traduire saute aux yeux dans plusieurs traductions, comme par exemple l'extrait des *Politiques de l'amitié* cité ci-dessus.

La formation des traducteurs et des traductrices doit être donc une priorité pour les éditeurs des œuvres philosophiques. De plus, il faudrait promouvoir la visibilité de la traduction – l'apparition des termes français entre parenthèses peut enrichir la lecture, puisque les lecteurs peuvent associer un tel ou tel terme avec les notions qu'ils connaissent en latin ou en anglais. Aussi les notes de bas de page ne doivent plus être considérés comme des éléments indésirables dans la traduction, car elles permettent d'approfondir la lecture et facilitent l'interprétation philosophique du texte. Même si la philosophie et la littérature ne font qu'une dans le sens derridien, les textes philosophiques et littéraires sont lus différemment, il faut donc les traduire différemment. Le traduteur ou la traductrice de Derrida ne devrait pas cacher le texte de départ – au contraire, il faut le montrer le plus possible. Ce principe semble s'accorder avec le style de Derrida lui-même qui a l'habitude d'introduire plusieurs termes grecs, allemands, anglais, italiens et d'autres dans ses textes. L'apparition des termes français dans la traduction correspond donc parfaitement à ce plurilinguisme et le texte est ainsi « relevé », comme le postulait Derrida dans un de ses textes sur la traduction (Derrida 2005).

Bibliographie

Berman, Antoine, 1985 : « La traduction comme épreuve de l'étranger ». *Texte*, nº 4.

Brownlie, Siobhan, 2002 : « La traduction de la terminologie philosophique ». *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, T. 46, nº 3.

Derrida, Jacques, 1967 : *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.

Derrida, Jacques, 1972a : *Marges – de la philosophie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques, 1972b : *La dissémination*. Paris : Éditions du Seuil.

Derrida, Jacques, 1978a : *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion.

Derrida, Jacques, 1978b: «Różnia». Tłum. Joanna Skoczylas. *Drogi współczesnej filozofii*. Wybór i oprac. Marek J. Siemek. Warszawa: Czytelnik.

Derrida, Jacques, 1988a: «Ojciec logosu». Tłum. Bogdan Banasiak. *Colloquia communia*, 1–3.

Derrida, Jacques, 1988b: *Sygnowane Ponge*. Tłum. Stanisław Cichowicz. *Literatura na Świecie*, nr 8–9.

Derrida, Jacques, 1992: *Pismo filozofii*. Tłum. Krzysztof Matuszewski, Bogdan Banasiak, Paweł Pieniążek. Kraków: Inter esse.

Derrida, Jacques, 1994 : *Politiques de l'amitié*. Paris : Galilée.
Derrida, Jacques, 1996 : *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée.
Derrida, Jacques, 2002: *Marginesy filozofii*. Tłum. Adam Dziadek, Janusz Margański, Paweł Pieniążek. Warszawa: Wydawnictwo KR.
Derrida, Jacques, 2003: *Prawda w malarstwie*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: słowo / obraz / terytoria.
Derrida, Jacques, 2004: *Pismo i różnica*. Tłum. Krzysztof Kłosiński. Warszawa: Wydawnictwo KR.
Derrida, Jacques, 2005 : *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?* Paris : Herne.
Derrida, Jacques, 2010: «Oligarchie: wymienianie, wyliczanie, obliczanie». Tłum. Adam Dziadek. *Poznańskie Studia Polonistyczne*, 17.
Derrida, Jacques, 2012: «Różnicość». Tłum. Bogdan Banasiak. <http://bb.ph-f.org/przeklady/derrida_roznicosc.pdf >. Date de consultation : le 28 février 2012.
Duszak, Anna, 1998: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa: PWN.
Ladmiral, Jean-René, 1981 : « Éléments de traduction philosophique ». *Langue française*, T. 51.
Ladmiral, Jean-René, 2004 : « Dichotomies traductologiques ». *La linguistique*, T. 40, nº 1.
Meschonnic, Henri, 1973 : *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard.
Meschonnic, Henri, 1999 : « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, Sur la tâche de l'écrivain de l'histoire ». In: Idem : *Poétique du traduire*. Paris : Éditions Verdier.

Note bio-bibliographique

Barbara Brzezicka a étudié la philologie romane et la philosophie à l'université de Gdańsk, où elle continue à travailler. En 2016, elle a soutenu sa thèse de doctorat consacrée aux traductions polonaises de Jacques Derrida. Elle a traduit de nombreux livres et articles en sciences humaines, y compris plusieurs textes de Jacques Derrida : *De l'esprit*, *Violences contre les animaux*, *Fors* et *Mémoires d'aveugle*.

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)

Ewa Łukaszyk
Université de Varsovie

Une traduction qui fait un manifeste *Art poétique* de Verlaine et *Sztuka poetycka* de Miriam

Abstract: The Polish translation of Verlaine's *Art poétique* marks an important step in the process of acquisition of symbolism as a new paradigm of poetic creation. The analysis presented in this paper puts in the limelight the problem of positioning the translated text in the receptive literary system. The analytic proposal implies the employment of the term "embeddedness," originally introduced by the historian Karl Polanyi, to render the implication of the non-economic factors in the process of production. Analogically, the production of literary texts is conditioned by factors situated at the frontier of literature. Those wishing to adopt a foreign aesthetics must vanquish the resistance of the local, traditionalist context. As a result, the translation is "embedded" as a manifesto, even if Verlaine's *Art poétique* is a parody of the genre and an expression of the poet's creative doubts rather than a truly prescriptive text. The auto-ironic dimension of the original poem disappears in the Polish translation by Miriam, which becomes a rigorous *ars poetica*.

Key words: symbolism, translation, *ars poetica*, Verlaine, Young Poland

Il est intéressant d'observer que la poésie française de la fin du XIXe siècle est reçue presque immédiatement en Pologne. Ce fait trouve des parallèles dans plusieurs autres littératures périphériques d'Europe et d'Amérique, telle la littérature brésilienne où l'adoption des modèles symbolistes français s'est révélée particulièrement productive. Les paysages brumeux du Nord sont donc à retrouver, souvent avec quelque surprise, dans les climats du Sud de l'Europe et même dans les tropiques. Toute une pléiade de traducteurs rend possible cet essor global de la poétique symboliste, en contribuant à la qualité parfois remarquable et à la force génératrice de cette réception. Il faut donc voir Pologne comme une partie de ce système global d'échanges littéraires qui se forme déjà à la charnière du XIXe et du XXe siècle grâce à la mondialisation des paradigmes du

modernisme. D'autre part, il semble légitime de traiter la réception polonaise de l'*Art poétique* de Verlaine et la traduction faite par Zenon Przesmycki (Miriam) comme un exemple dont l'analyse peut élucider les mécanismes de la collocation de l'œuvre traduite au sein du système littéraire réceptif.

Eux-mêmes poètes, les traducteurs de La Jeune Pologne (Młoda Polska) enrichissent la culture nationale avec leur travail abondant et ambitieux. Mais, malgré cet intérêt pour la traduction chez les représentants de cette génération littéraire, il y a toujours quelques subtilités, non seulement de la matière originale, mais aussi de sa contextualisation au sein du système littéraire d'origine, qui échappent à l'attention, ou plutôt, consciemment ou non, sont modifiées lors de la ré-contextualisation du texte traduit dans le système littéraire d'adoption. Il ne s'agit pas seulement du fait que, tout naturellement, chaque œuvre traduite est séparée de son contexte. Les récepteurs d'une poétique d'origine étrangère n'ont qu'une perception imparfaite de la place et de la valeur d'un texte à traduire par rapport à d'autres textes au sein d'un genre ou d'un courant stylistique en développement. Mais les divergences entre l'original et la version polonaise ne sont pas le résultat d'un simple malentendu ou d'une faute de compréhension. Zenon Przesmycki est un expert dans la poésie symboliste aussi bien française que belge (cf. Żurowska 1994 : 97–105). Un séjour prolongé à Paris en 1889–1890 lui permet de se familiariser avec les nouveautés. Aussi le milieu littéraire polonais suit de près tout ce qui se passe dans la littérature française ; Antoni Lange, Edward Przewóski et Przesmycki lui-même publient des essais et des articles sur le symbolisme et le décadentisme dans les revues *Głos, Przegląd Tygodniowy*, *Kurier Codzienny* et *Życie*. Et pourtant, les textes traduits sont contextualisés dans le système littéraire récepteur d'une manière qui ne répète pas exactement la contextualisation du texte original.

Il serait peut-être justifié d'introduire dans le domaine de l'étude de la traduction et de la circulation de la littérature traduite un concept qui n'apparaît que rarement dans ce contexte et qui ne possède pas d'équivalent français généralement accepté : *embeddedness*. Ce terme, proposé par l'historien de l'économie Karl Polanyi dans un ouvrage écrit en 1944 (cf. Polanyi 1983), se réfère au conditionnement de l'activité économique par le contexte des institutions non-économiques qui constituent, tel un lit de fleuve, l'emplacement où cette activité se déroule. Analogiquement, la production des textes et leur traductions est délimitée et canalisée par des contraintes et des attentes à la limite du littéraire. Dans le processus de la circulation de la littérature traduite, le texte est *disembedded*, c'est-à-dire isolé de son contexte d'origine ; sa signification peut donc prendre un cours nouveau en fonction de l'inscription dans le système d'adoption.

Les collocations disponibles au sein de ce système d'adoption, ces « lits de fleuve » où le texte traduit peut trouver une nouvelle inscription, sont souvent pré-distribuées. D'où le problème de la relation unilatérale que les représentants de la culture réceptrice établissent avec le modèle littéraire qu'ils se proposent

de traduire ou d'imiter. La réception d'une poétique présuppose souvent une polarisation d'attitudes. D'une part, la reprise satirique de la nouveauté apparaît comme une stratégie à adopter pour vaincre la résistance initiale et de faciliter l'apprivoisement de la stylistique étrangère ; d'autre part, la fascination et l'attitude d'ouverture inconditionnelle par rapport au paradigme nouveau demande une posture figée dans le respect par rapport au texte, surtout si l'*embeddedness* disponible est celle d'un manifeste. La culture réceptrice est avide de programmes et de définitions lisibles de la poétique en voie d'importation. En conséquence de cette attente et de cette polarisation, la dimension parodique ou même auto-parodique qui peut être éventuellement cachée dans l'original – comme c'est le cas de l'*Art poétique* de Verlaine, produit d'un expérimentateur en crise de vocation – devient quelquefois difficile non seulement à rendre dans la traduction, mais aussi à percevoir dans la perspective de la culture périphérique.

Pour un chercheur contemporain, la dimension auto-parodique de l'*Art poétique* de Verlaine semble presque évidente. Le poète qui se moque de la rime, ce « bijou d'un sou », en met en place de nombreuses, parfois très banales (p.ex. : *toujours – amours, aventure – littérature*) ; il conduit un jeu de contrastes expressif pendant qu'il prône la Nuance (p.ex. : *les claires étoiles* vs *tout cet ail de basse cuisine*), etc. L'auto-parodie a été soulignée à plusieurs reprises dans la tradition interprétative de ce poème, depuis Pierre Guiraud, Alfred Glauser et Michel Grimaud. Ce dernier considère que le geste d'écrire l'*Art poétique* est un « acte de lèse-Verlaine » (Grimaud 1979–1980 : 197) et donc une déposition du poète par lui-même. En continuant cette ligne de recherche, Pierre Popovic pose des questions sur l'inscription biographique et culturelle de cet acte de destitution, en constatant que le poème, « une suite de dysfonctionnements habilement gérés », se laisse interpréter comme un biographème : « […] premièrement par tout ce qui ressort du mariage, de la conversion, de l'alternative entre la fuite et la rentrée dans le rang […], deuxièmement par le caractère carcéral du texte, perceptible dans le redondant rêve d'évasion » (Popovic 1993 : 116–119).

L'*Art poétique* est donc lu comme un produit d'un poète dont la vie intime devient de plus en plus compliquée. Son mariage aboutit à une séparation et puis à un divorce. Parallèlement, sa relation homosexuelle avec Arthur Rimbaud fait scandale à Paris, puis en Angleterre et en Belgique ; secouée par un cycle de séparations et de retrouvailles tumultueuses, elle finit par des coups de revolver. À la date de la composition du poème, en 1874, Verlaine est incarcéré à la prison de Bruxelles. La même période est marquée aussi par sa crise spirituelle et la conversion au catholicisme. Néanmoins, Popovic interprète le poème non seulement comme un document de ces tourments intimes, mais aussi comme l'effet de la « pression exercée par le discours social sur le champ poétique » (1993 : 119) au moment de l'affirmation de « l'industrie culturelle » non élitiste. C'est

donc une époque où toute conception élevée de la poésie se heurte contre l'importance croissante de la chanson populaire et d'autres formes de culture qui font appel aux masses. L'*Art poétique* qui prend forme dans ce contexte est tout autre qu'une recette garantissant un succès littéraire (que Verlaine lui-même n'atteint pas, en se heurtant, après la publication des *Romances sans paroles,* contre une indifférence glaciale de son public) et tout autre qu'un manifeste grandiloquent ou triomphaliste ; le poème, en contredisant implicitement tout ce qu'il postule, apparaît plutôt comme une déconstruction de la tradition nomothétique du genre *ars poetica*.

Le poème de Verlaine est donc une expression du doute et de la crise, plutôt que de la certitude concernant la voie royale à suivre en matière de la création littéraire. Néanmoins, c'est un texte qui, dans l'horizon de plusieurs cultures périphériques, joue paradoxalement le rôle d'un manifeste de la nouvelle école. Il est adopté et traduit compte tenu de toute la valence prescriptive qu'au fond il ne possède pas. L'adoption d'un paradigme étranger progresse par des simplifications, associées à la disponibilité et à la promptitude de combler les lacunes. La culture périphérique a besoin d'un manifeste et d'une prescription ; il lui faut un texte indiquant clairement une procédure à suivre. La dimension de clarté, qui est présente dans le poème de Verlaine, fournit l'élément désiré. La culture réceptrice oublie le fait que cette dimension de clarté fonctionne comme un des niveaux du sens impliqués dans le jeu parodique (le clair et le concret de l'expression textuelle s'oppose à la nébulosité postulée au niveau des principes). En tant qu'un texte traduit, le poème de Verlaine devient donc quelque chose qu'il n'est pas originellement : un véritable manifeste, une *ars poetica* proprement dite, située dans la ligne d'Horace ou de Boileau.

Le symbolisme marque un moment dans l'histoire littéraire où le problème de la réception de l'œuvre est posé avec une grande insistance. La balance de l'auteur et du lecteur tend à s'équilibrer. La notion de « complicité » entre l'un et l'autre acquiert de la valeur. Pour une poésie insinuante, faite des symboles dont la vertu la plus appréciée est la polysémie, il faut une connivence d'un lecteur inspiré, complice de l'auteur. Cette poésie postule une lecture à sa propre hauteur, un prolongement et un complément de la création, celle-ci pensée comme un dialogue potentiel. Par conséquent, le statut de la traduction change. Toute traduction, en tant qu'une lecture complémentaire par rapport au poème, enrichit sa signification. Elle est beaucoup plus qu'un substitut de l'original. C'est une sorte d'augmentation créatrice de sa matière poétique. La frontière entre une traduction et une variation sur un poème d'autrui est donc floue. La variation, ce terme musical, n'apparaît pas par hasard dans ce contexte ; le postulat de rapprocher la poésie de la musique fait partie du programme symboliste.

Ainsi, l'*Art poétique* de Verlaine sert de prétexte pour Miriam – Zenon Przesmycki – qui en fait sa *Sztuka poetycka*, quelque chose d'intermédiaire entre une traduction et un poème original. Comparons les deux textes :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

VERLAINE 1987 : 260

Gędźby nad wszystko, gędźby w każdej chwili!
Przeto wiersz raczej nieparzysty bierz,
Mglistszy, płynniejszy, rozpuszczasz go, gniesz,
Nic w nim nie ciąży lub się nie uchyli.

VERLAINE, in : ŻUROWSKI (éd.), 1988 : 67

La poétique symboliste postule l'exploration des rythmes peu communs et proclame la fin de l'hégémonie de l'alexandrin. Verlaine lui-même chante le Vers Impair et opte par l'ennéasyllabe, un vers peu commun dans la prosodie classique, qui réalise le schéma 4 + 5. Miriam reprend le postulat symboliste, mais il le réalise à sa manière en créant un rythme inusité, fait d'une alternance des vers pairs et impairs. Les strophes sont des séquences des vers de dix et onze syllabes, selon le schéma 11 – 10 – 10 – 11 ; 10 – 11 – 11 – 10. Comme on a déjà dit, Verlaine dénonce la rime comme « un bijou d'un sou », et pourtant, il l'utilise, en oscillant entre le raffinement et la platitude. Et c'est une rime riche, comprenant au moins une voyelle et sa/ses consonne/s d'appui, p.ex. *méprise–grise, voiles–étoiles, nuance–fiance*. Il met en œuvre aussi des rimes intérieures (« Oh ! La nuance seule fiance », « Nous a forgé ce bijou d'un sou »). Miriam emprunte le même schéma des rimes riches croisées. Il existe, chez lui aussi, une rime intérieure (« Och ! Mgła odcienia jedyna spromienia »). C'est d'une manière très curieuse que Miriam traduit la seconde rime intérieure (« bijou d'un sou ») par des moyens lexicaux (« grzechotek echy »).

Et pourtant, la dimension parodique de l'*Art poétique* est presque totalement effacée chez Miriam. Les jeux de mots verlainiens (« qui pèse ou qui pose ») ne sont pas exploités par la version polonaise dans le même esprit ludique. Les changements brusques du registre chez Verlaine (« […] les yeux de l'Azur, / Et tout cet ail de basse cuisine ! »), ses irruptions du langage familier (« rendre un peu la Rime assagie ») sont beaucoup moins visibles chez Miriam, dont le poème se caractérise plutôt par l'unité de ton.

L'élaboration stylistique de la part de Verlaine tend vers la simplicité, la souplesse, l'élégance et la clarté. Sa syntaxe est naturelle, l'ordre des mots n'est pas altéré, les coupures syntaxiques coïncident presque toujours avec les limites des vers. Son langage n'est pas trop artificiel ; par contre, il est quelquefois très proche de celui de tous les jours, quand il adopte des formules d'un conseil (« Et pour cela préfère… », « Il faut aussi que tu n'ailles point… ») et d'un désir (« Que ton vers soit la bonne aventure »). La place de la rhétorique est plutôt restreinte. Elle apparaît dans une strophe à peine, la septième (« O qui dira les torts de la Rime ! »), et elle adopte des formes moins sophistiquées. En contrastant avec l'original de Verlaine, le langage de Miriam est ostensiblement littéraire. Il y a plusieurs figures de la syntaxe, comme l'hyperbate, où deux termes isofonctionnels sont séparés par un troisième, le plus souvent le déterminé dont les deux autres sont déterminants, p.ex. : « Sensów końcowych strzeż się najprzykładniej, /

Nieczystych śmiechów, […] ». Il y a aussi des exemples d'anastrophe, qui est une simple inversion de l'ordre habituel des termes, p.ex. : « Gdy jesienny ziemię pomrok skrył ». Il y a même une sinquise, ou *mixtura verborum*, qui consiste en dislocation de plus de deux termes au sein d'une seule phrase, p.ex. : « Co fałszywymi brzmi grzechotek echy ». Il y a finalement une figure de silence, l'ellipse : « Nie strzeż – zobaczysz, gdzie je porwie chęć ».

Pendant que Verlaine opte pour des expressions simples et claires, Miriam puise à loisir dans les richesses lexicales de la langue. Il introduit dans son poème des néologismes et des archaïsmes (« gędźba », « piosnka rozlewna », « spromieniać »), là où, dans l'original, il y avait des mots beaucoup moins recherchés (« musique », « chanson grise », « fiancer »). Il y a aussi une tendance à employer des expressions chargées des valeurs affectives là où, chez Verlaine, fonctionnaient des termes plus neutres, p.ex. : « Rien de plus cher que la chanson grise » vs « Och, nic milszego od piosnki rozlewnej »).

Miriam introduit ou modifie les épithètes afin de rendre le texte plus expressif, multiplier sa charge affective, p.ex. : « la flûte au cor » vs « z fletnią – tęskny róg », « nègre fou » vs « negr wściekły ». Et finalement, Miriam préfère de se servir d'images là où Verlaine joue avec des concepts, p.ex. : « Car nous voulons la Nuance encore, / Pas la Couleur, rien que la nuance ! » vs « My chcemy tylko odcieniowych smug, / nie barwy świetnej, nie, tylko odcienia ». Les expressions imagées comme « mgła odcienia » ou « odcieniowe smugi » fonctionnent comme les synonymes des mots-clés verlainiens : « la Nuance ».

Miriam choisit une métaphore là où Verlaine place une personnification, p.ex. : « rendre un peu la Rime assagie » vs « przetrzesz Rymu zbyt lśniące krawędzie ». Ou bien, tout simplement, il remplace une image verlainienne par une autre, isofonctionnelle, mais qui correspond mieux à sa sensibilité, p.ex : « C'est le grand jour tremblant de midi » vs « To południowy, złoty, drżący pył ». Ces transformations vont du plus concret chez Verlaine au moins concret chez Miriam, du plus clair au moins clair, du simple au complexe. Ainsi, on peut facilement identifier le référent de l'expression verlainienne « le grand jour tremblant » (l'air chaud qui vibre au-dessous d'une surface plane et chaude, et pourtant un phénomène physique, observable) ; par contre, il est beaucoup plus difficile de trouver un tel référent dans le cas du « południowy, złoty, drżący pył » de Miriam.

Verlaine met en œuvre les formules typiques d'un manifeste : les exclamations, l'agressivité verbale, le ton d'une revendication (« De la musique encore et toujours ! », « Car nous voulons la Nuance […] ! », « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! »). Les deux textes se ressemblent du point de vue de l'utilisation de la 2ème personne du singulier et de la 1ère du pluriel. Le jeu de « tu » et de « nous » suggère une sorte de complicité, une relation intime entre le « je » et le « tu » du poème. Néanmoins, le texte de Verlaine se moque de la facilité de la recette qu'il formule.

Ce n'est pas par hasard que Edward Balcerzan fait mention des traductions polonaises de l'*Art poétique* de Verlaine dans son livre sur le développement du concept du littéraire. Les deux versions, celle de Miriam et celle de Adam Ważyk, s'inscrivent dans l'évolution de ce concept dans la littérature réceptrice ; les choix des traducteurs sont donc déterminés par leur position dans le débat. En traduisant le dernier vers de l'*Art poétique* (cette pointe paradoxale couronnant le poème qui conseille : « Fuis du plus loin la Pointe assassine »), Miriam ne va pas jusqu'à la condamnation de la « littérature » tout entière ; sa version, « reszta jest tylko literacką modą », introduit la notion de la mode qui n'existe pas dans l'original. Selon la suggestion de Balcerzan, Miriam se distancie seulement « par rapport à la création faible, subordonnée aux goûts éphémères » (Balcerzan 2013 : 22), en faisant allusion au conflit qui se dessine comme crucial à son époque : c'est l'opposition entre l'artiste maudit et la foule des littérateurs médiocres (« mydlarze ») qui suivent la mode. Ważyk, le représentant de avant-garde moderniste, opte pour une solution plus radicale, plus proche de l'original : « A wszystko inne – to literatura » (Ważyk 1947 : 202). Pour Balcerzan, cette traduction dérive de la conscience que « le conflit entre le conformisme et l'innovation est un facteur objectif du développement de la culture littéraire en chaque époque » (Balcerzan 2013 : 22).

En comparant l'*Art poétique* de Verlaine avec la version polonaise de Miriam, on pourrait arriver à la conclusion qu'il y a plus d'aspects stylistiques qui différencient les deux poèmes que ceux qui permettent de les rapprocher. La charpente des deux textes est différente au niveau de l'organisation rythmique, syntaxique et lexicale. Ce sont deux solutions divergentes de revêtir le contenu que nous sommes à peine capables d'identifier comme un seul et même dans les deux cas. Mais pour chaque texte la construction du sens s'inscrit dans une pragmatique littéraire différente. Verlaine s'interroge sur la voie à adopter. Son *Art poétique* est un manifeste sous un point d'interrogation, une reprise dialogique, sinon parodique du genre d'*ars poetica*. La valeur prescriptive du poème s'inscrit dans cette dimension parodique. Néanmoins, la culture qui reçoit la traduction de cette *ars poetica* parodique est avide d'une prescription prise au sérieux. Il y a donc un décalage par rapport au système littéraire de la culture d'origine et celui de la culture qui reçoit la traduction.

Sztuka poetycka de Miriam occupe une place à laquelle l'*Art poétique* de Verlaine ne prétendait pas vraiment ; l'*embeddedness* du texte traduit ne correspond pas à son inscription d'origine. Ainsi, Verlaine s'acharne contre la rime et l'utilise, vante la Nuance et pourtant cherche le clair et le concret, rejette la pointe « assassine » et finit avec elle son propre poème, en conduisant jusqu'au bout son jeu de « lèse-majesté » de l'auteur par l'auteur. Cependant, *Sztuka poetycka* efface ces contradictions. La traduction procède à un démontage de la structure en dysfonctionnement, en transformant la parodie en un manifeste littéraire sérieux, à l'usage de la littérature nationale périphérique en quête d'un paradigme productif.

Bibliographie

Balcerzan, Edward, 2013: *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Grimaud, Michel, 1979–1980 : « *Art poétique* de Verlaine, ou la rhétorique du double-jeu ». *Romance Notes*, vol. XX, nº 2, Winter, 195–201.

Polanyi, Karl, 1983 : *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*. Trad. Maurice Angeno et Catherine Malamoud. Paris : Gallimard.

Popovic, Pierre, 1993 : « Les deux 'arts poétiques' de Paul Verlaine ». *Études françaises*, vol. 29, nº 3, 103–121.

Ważyk, Adam, 1947: *Antologia współczesnej poezji francuskiej.* Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza".

Verlaine, Paul, 1987 : *Poèmes.* Paris : Bibliothèque Lattès.

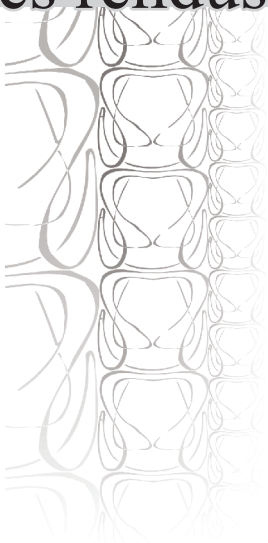
Żurowska, Joanna, 1994: «Miriam-Przesmycki i jego kontakt z pismem „La Jeune Belgique"». In: Henryk Chudak (red.): *Symbolizm francuski i Młoda Polska. Studia i materiały.* Warszawa, Uniwersytet Warszawski: Instytut Romanistyki, 97–105.

Żurowski, Maciej (red.), 1988: *Symbolizm francuski. Antologia*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Note bio-bibliographique

Ewa Łukaszyk, dr hab. prof. UW, comparatiste, romanisant, spécialiste dans le domaine de la littérature portugaise et lusophone ; professeur de la Faculté "Artes Liberales", Université de Varsovie. Auteur de plusieurs monographies : *Współczesna proza portugalska (1939–1999). Tematy, problemy, obsesje* (Cracovie 2000), *Terytorium a świat. Wyobrażeniowe konfiguracje przestrzeni w literaturze portugalskiej od schyłku średniowiecza do współczesności* (Cracovie 2003), *Pokusa pustyni. Nomadyzm jako wyjście z kryzysu współczesności w pisarstwie José Saramago* (Cracovie 2005), *Imperium i nostalgia. „Styl późny" w kulturze portugalskiej* (Varsovie 2016).

Comptes rendus



Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)
CC BY NC ND

Kathleen Gyssels, "Black-Label ou les déboires de Léon-Gontran Damas", Caen : Éditions Passage(s), 2016, 298 p., ISBN 979-10-94898-01-7

Kathleen Gyssels, professeure de littératures de la diaspora noire et juive à l'Université d'Anvers, consacre son dernier ouvrage au poète guyanais Léon-Gontran Damas, en particulier au recueil *Black-Label*, publié en 1956. Le troisième recueil du « troisième homme de la négritude », dont l'œuvre « retint peu l'attention des critiques », comme le souligne Gyssels en quatrième de couverture, fait l'objet d'une étude innovatrice qui ne se borne pas à un commentaire détaillé des fragments poétiques. Plusieurs pistes interprétatives sont tracées à l'aide d'une approche multidisciplinaire : à la méthode comparatiste, privilégiée dans l'analyse, s'ajoutent une perspective *gender* et *queer* et une lecture souvent proche de la déconstruction. Ainsi, l'auteure montre sa visée de faire résonner les mots de Damas dans leur polysémie et polyphonie, en tenant compte du contexte de production du recueil et des intérêts personnels du poète guyanais, comme son amour pour le jazz ou les personnalités du monde littéraire qu'il fréquentait (Robert Desnos, Apollinaire, Étienne Léro et des auteurs de la Harlem Renaissance comme Langston Hughes et Claude Mc Kay, entre autres). Le raisonnement mené par Gyssels peut sembler parfois obscur, à cause de nombreuses références extratextuelles, et plutôt personnel ; à souligner à titre d'exemple la présence de quelques « règlements de comptes » entre l'auteure et certains critiques ainsi que de nombreux renvois à des échanges privés par courrier électronique ou téléphone.

Le volume s'ouvre par les poèmes *Léon-Gontran Damas* de Jean Métellus et *Toujours tu viendras* de Damas, auxquels fait suite une introduction (p. 13–20) qui retrace le portrait biographique du poète guyanais, sa production littéraire, sa vie privée et ses « déboires » (mot du sous-titre de l'ouvrage, récurrent dans le texte) d'ordre personnel, professionnel et politique.

Dans le premier chapitre, « “Situations” ou l'Expérience vécue du Noir », Gyssels s'arrête d'abord sur la situation géopolitique de la Guyane française. Elle décrit l'absence d'une activité littéraire notable à l'époque de Damas, en montrant aussi les ambiguïtés de la critique plus récente qui hésite à prendre en considération la littérature guyanaise et semble parfois la négliger complètement. L'auteure se pose ensuite la question si l'oubli à l'égard de Damas avait l'origine dans un « sabotage » mis en œuvre par certains de ses contemporains. Parmi ceux qui sont cités par Gyssels, il suffit de nommer l'Académicien Léopold Sédar Senghor, dont le jugement négatif a profondément influencé la réception de l'œuvre de Damas : « Il ne saurait dès lors étonner qu'au moment du centenaire, en 2012, l'écriture poétique [de Damas] n'ait suscité qu'une poignée d'études de fond, que ce soit en métropole, aux Antilles ou au pays natal » (p. 47). La dernière section du premier chapitre évoque la position de Damas par rapport à la négritude, « toujours à la marge » (p. 51) et déjà au-delà, dans une sorte de « post-négritude », à cause de son style percutant et « l'usage de vocables délibérément impudents » (p. 52) dans son invective adressée au Blanc. Non seulement il est allé plus loin que les « pères du mouvement », Senghor et Césaire, mais il est devenu aussi « précurseur de la créolité » (p. 52) car, conscient de la multiethnicité de son pays natal, il s'éloigne des oppositions binaires entre Blancs / Créoles et Afro-Caribéens, Antillais et Français, Noirs et Blancs, pour annoncer dans sa poésie le dépassement de la dichotomie entre races, classes sociales et genres.

Les chapitres II–V suivent la structure de *Black-Label*. Gyssels donne des sous-titres à chaque section du recueil, appelées ici « Mouvements ». Le deuxième chapitre, « Kalina & la quête de Kayenne » (p. 61–125), prend en examen le premier Mouvement et les thématiques qui y sont traitées. D'abord, l'évocation de l'alcoolisme sous forme de l'abandon au whisky par le poète, leitmotiv visible dans le recueil auquel le titre fait aussi référence. Aidé par « l'état second obtenu par le breuvage » (p. 69), Damas retrace l'histoire des Guyanes loin de l'exotisme et du « doudouisme » typiques à l'époque et propose une « contre-genèse » (p. 82) qui donne la parole au conquis, au métissage, à une « conception identitaire hybride » (p. 82) et « transgenre » là où l'Autre, auquel il s'adresse, est « tantôt masculin, tantôt féminin, tantôt blanc, noir, amérindien » (p. 83). Ensuite, Gyssels analyse les autres éléments présents dans la première section de *Black-Label* : l'image d'un homme en pleurs à Paris (probablement le poète lui-même à l'annonce de la mort de Robert Desnos), la superposition entre Paris et Cayenne, les jeux de mots faits par Damas avec son propre nom, la soûlerie et l'errance dans les bars, la reprise pastichée de quelques vers de Prévert, la traite négrière transatlantique, la présence d'André Gide entre les lignes. Le deuxième chapitre s'achève par l'étude de deux derniers thèmes, « l'inertie aux colonies » et « la compétition entre les colonisés » (p. 115).

Le troisième chapitre, « Mouvement II (37–53) : Kasèko, Kaiso ! » (p. 127–185) commence par l'explication de l'expression créole « Kasèko » présente dans le sous-titre, c'est-à-dire « casser le corps », qui se réfère au « rythme extrêmement rapide qui fatigue le corps » (p. 127) de la « biguine », une danse guyanaise. Dans le deuxième Mouvement de *Black-Label*, le thème central du recueil, « le nœud d'amour et de désamour » (p. 127), apparaît d'abord par l'évocation d'une communication impossible avec « Sicy », l'une des muses du poète. Gyssels met en évidence que dans ce Mouvement plusieurs femmes sont citées, mais l'amour est précaire, toujours instable. « Sicy », « Ketty » et d'autres maîtresses sans prénom sont au centre de l'interrogation de l'auteure, qui analyse toutes les facettes de ce « jeu cruel » décrit par Damas où « plaisir et déplaisir, amour et désamour se nouent » (p. 157). L'auteure s'arrête en particulier sur les vers qui décrivent l'impossibilité de l'amour interracial, « l'ultime Ligne à franchir » (p. 176), car le poète noir est confronté au fantasme de la castration, de la dérision de la part de la femme blanche, de la peur de la pendaison, peine destinée aux Noirs accusés de viol.

Le discours amoureux est analysé aussi dans le chapitre suivant, « Mouvement III (57–69) : Kayenne & Désirs comprimés » (p. 187–216), où Gyssels montre comment le désir de cet Autre, indéfini et pluriel, convoité par Damas, se mêle à la musique, au rythme et à la danse. Les questionnements autour de la séduction et du coup de foudre sont examinés à l'aide d'une lecture *queer* de quelques vers qui dévoile la modernité de la poésie de Damas, capable d'inverser les rôles, les genres et les identités. Dans le troisième Mouvement, Damas évoque aussi les paysages de son enfance : Cayenne, sa ville natale, la flore et la faune guyanaises et les délices de la nature créole. Le portrait tracé par le poète de son enfance sous les tropiques n'est pas idyllique et cette section de *Black-Label* se termine par une liste de « désirs comprimés » (p. 214) qui sont ceux de l'enfant colonisé.

Dans le cinquième chapitre, « Mouvement IV (73–84) : Kalypso & Tambour-Ka » (p. 217–249), Kathleen Gyssels définit le dernier Mouvement de *Black-Label* « une fin sous forme de transe libératrice » (p. 217), car pour Damas, le rythme du tambour joue un rôle central « dans ce qui ressemble à une prémonition de sa propre fin, une manière d'exorciser sa grande peur de la mort » (p. 217). La mort et sa dédramatisation (par la danse et le défilé du Carnaval) sont le sujet principal de la dernière section du recueil où sont décrites l'extase et la possession mystique provoquées par les percussions. Dans le dernier chapitre de son ouvrage, Gyssels souligne la fonction de la parade du Carnaval et de sa forme typiquement guyanaise, le « bal paré masqué », qui « permet de franchir la Ligne de la normativité dans le genre » (p. 225). Damas paraît encore une fois particulièrement intéressé à tout ce qui entraîne le dépassement des limites, non seulement dans *Black-Label*, mais dans son art poétique en général ; Gyssels constate pourtant que ces aspects controversés « échappent aux regards des lec-

teurs guyanais et antillais » (p. 232). La dernière partie du chapitre est consacrée à la description de l'« apothéose finale » (p. 242) par laquelle s'achève « le plus hermétique des quatre Mouvements » (p. 248).

Kathleen Gyssels termine son ouvrage par une conclusion, « Démineur de toutes les Lignes » (p. 251–261), où elle tient à rappeler le rôle ambigu de Damas à l'intérieur de la négritude, considéré comme presque un « imposteur » (p. 251) par rapport à Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire. Jaillit alors toute l'importance d'une étude consacrée à *Black-Label* et à son auteur dont l'œuvre qui « signe déjà la post-négritude » (p. 251) reste encore extrêmement actuelle, comme le démontre la récitation de quelques passages de Damas faite par Christiane Taubira en 2013, lors du débat du « Mariage pour tous ». La « Lettre au poète Léon Gontrand Damas » de René Depestre et une bibliographie viennent clore cet ouvrage novateur où la critique essaye de faire sortir de l'oubli une poésie contraire à « toute *normativité* » (p. 258), afin de montrer au lecteur la modernité de Damas, celui qui « par sa démarche *transraciale* et *transnationale* » est parvenu à créer une « poétique *transgenre* et *transmémorielle* » (p. 259).

Alessia Vignoli
Université de Varsovie
alessia.vignoli89@gmail.com

Romanica Silesiana 2017, Nº 12
ISSN 1898-2433 (version imprimée)
ISSN 2353-9887 (version électronique)
CC BY NC ND

Susanne Gehrmann, Dotsé Yigbe (Éds.), "Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise", Berlin, LIT Verlag, coll. "Frankophone Literaturen und Kulturen außerhalb Europas / Littératures et cultures francophones hors d'Europe", Bd. 9, 2015, 312 p., ISBN 978-3-643-13133-1

Cet ouvrage collectif est issu du colloque international homonyme qui s'est tenu du 12 au 14 mars 2014 à la Humboldt-Universität de Berlin. L'intention était d'explorer le concept de la place de l'intermédialité au sein de la culture togolaise, en particulier, comme le souligne János Riesz dans l'introduction à l'ouvrage, les « transgressions des frontières entre les nouveaux médias et les médias classiques (voix, corps, langue, livre) ainsi qu'à la multiplication des esthétiques et des significations qui se construisent par le croisement, le collage ou la collocation des médias » (p. 3). Toutes les variations possibles de l'intermédialité sont explorées dans onze publications de différents spécialistes et dans quatre entretiens avec trois écrivains et deux représentantes d'une maison d'édition. L'ouvrage se compose de quatre parties, qui suivent une division thématique, même si un dialogue continuel parmi elles s'impose au fil de la lecture.

La première section, *Intermédialités de l'oral au digital*, s'ouvre par la contribution de Akila Ahouli, « Littérature orale et médias. Analyse de quelques formes d'intermédialité impliquant les contes populaires togolais ». L'auteur applique les théories de Uwe Wirth sur l'intermédialité au conte populaire de la tradition togolaise afin de détecter les transformations de ce genre dans le passage d'un média à l'autre. La tâche ne concerne pas seulement le contenu, comme par exemple la présence de différents médias dans le récit, mais aussi la structure du conte, en particulier son adaptation aux versions radiophonique ou cinématographique. La contribution de Adzovi Adjogah se place elle aussi dans le cadre de la performance orale. L'auteur se penche sur le curieux phénomène « religieux-distractif » (p. 51) du Pasteur togolais Luc Russel Adjaho. Ce dernier se sert de films nigériens pour proposer une forme nouvelle de sermon, à travers

des commentaires en direct des images. De cette façon, le sermon sort de l'église pour devenir un vrai spectacle évangélisateur, performé dans les places publiques ou dans les stades, sans oublier les visualisations sur l'internet. De la religion l'on passe à la musique profane avec l'essai « À la croisée des médias. Quand le hip hop parle le langage informatique » de Yao Esebio Abalo. L'auteur y analyse l'influence des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) sur le hip hop, soit du point de vue des paroles des chansons, soit de celui de la construction des clips vidéo. La dernière contribution de cette section, celle de Kangni Alemdjrodo, « Intermédialité et poétique de la mémoire : étude de deux performances de Sokey Edorh, plasticien togolais » se détache de l'art oral pour se consacrer à l'art plastique, en particulier aux installations de l'artiste togolais Sokey Edorh et à leur rapport avec l'intermédialité. Dans ce cas, l'intermédialité est conçue comme moyen de promotion des performances artistiques qui permet la participation du public et aussi la création de liens durables avec la mémoire historique du pays.

La deuxième partie de l'ouvrage, intitulée *Écritures intermédiatiques*, explore les incursions des médias dans la littérature écrite togolaise. La première étude, « Au-délà du Jazz. L'intermédialité dans l'écriture de Kangni Alem » de Suzanne Gehrmann, analyse les références intermédiatiques musicales, en particulier l'album jazz *Togo Brava Suite* de Duke Ellington, à l'intérieur du roman *Cola Cola Jazz* de l'écrivain togolais Kangni Alem. Gehrmann observe comment ces références vont au-delà d'une simple relation intertextuelle pour devenir une source d'écriture qui donne du rythme à la narration. Dans certains cas le lien étroit entre musique et écriture s'apparente à une mise en abyme identitaire et symbolique, en permettant « l'identification d'un personnage ou d'un lieu avec des genres musicaux » (p. 91). L'influence de la musique sur l'écriture se manifeste aussi dans le style de Lauren Ekué, auteure togolaise vivant à Paris, comme l'explique Koffi Anyinefa. Chez cette écrivaine, le style *pop* domine dans tout son éventail, de la musique à la mode, en passant par les magazines qui inspirent la division en chapitres de son roman, *Icône Urbain* (2005), jusqu'à la création du personnage principal, Flora. C'est justement l'analyse du personnage de Flora, présentée comme « une « figure » de la culture populaire » (p. 112), avec ses attitudes et son vocabulaire particulier, qui permet de classer le roman en tant que *chick lit* (« littérature chic ») « à la francophone ». Loin d'une simple expressivité *pop*, le roman *La Polka* de Kossi Efoui se détache des normes d'écriture traditionnelle en adoptant une esthétique intermédiatique ayant ses sources dans la télévision et le cinéma. Dans sa contribution, « Un Tiers Espace poétique. L'écriture intermédiatique dans les romans de Kossi Efoui », Thorsten Schüller interroge le style inclassable de l'auteur togolais et offre un « petit inventaire » (p. 125) de ses stratégies intermédiatiques et de leurs potentialités, jusqu'à appliquer la théorie du *Third Space* de Homi Bhabha au style « *entre* tous les médias » (p. 131) de Efoui. L'intromission des médias dans l'écriture littéraire est aussi au

centre de la dernière contribution, de Gbandé Daré, qui examine la fusion de différents médias, tels que la presse, l'art visuel et celui plastique, dans l'écriture d'El Loko. En effet selon Daré, l'artiste, sculpteur et peintre togolais exploite les différents médias soit sous forme autoréférentielle, soit comme support à la parole souvent incapable de tout dire et, enfin, comme moyen de support pour le lecteur et sa reconstruction personnelle des événements.

La troisième section de l'ouvrage est entièrement consacrée à l'écrivain et dramaturge Sénouvo Agbota Zinsou dont l'œuvre et la biographie sont analysées par Alain Ricard en parallèle avec la pensée et les ouvrages de l'auteur nigérien, Wole Soyinka. Ricard souligne l'importance accordée par les deux auteurs aux langues africaines, à l'influence de la musique traditionnelle, à l'oraliture africaine en général, aux lectures bibliques et aussi à la figure féminine qui est souvent présente dans les mises en scène fictionnelles. L'intermédialité des sources provenant de l'oraliture est aussi au centre de l'étude de Dotsé Yigbe, « Sénouvo Agbota Zinsou, *Le Baisier de la sirène*, la saga des médias ou…la mythomédialité ». En effet, Yigbe étudie, à travers l'analyse d'un récit inédit de l'écrivain togolais, la manière dont le mythe, au lieu de narrer l'histoire du pays, sonde l'intimité de l'auteur. Il appuie son argument sur le mythe de la « Mamy-Water », qui sert d'écran à Zinsou et lui permet de traiter plus librement ses relations avec les femmes. De plus, Yigbe conçoit le récit comme une véritable saga africaine qui narre l'histoire de la famille de l'auteur jusqu'à nos jours, mais mêlant les formes de communications les plus disparates, de la mémoire orale des ancêtres jusqu'aux techniques de communication les plus actuelles, comme les messages électroniques. Cette troisième partie se termine par un témoignage de Zinsou lui-même, intitulé « Le corps comme espace théâtral ». L'écrivain dramaturge raconte les différentes manières dont on explore et exploite le corps de l'acteur. Il s'agit d'une *lectio magistralis* où, à travers plusieurs exemples et anecdotes, Zinsou traverse, tourne, détruit et recompose le corps pour montrer ses métamorphoses continuelles, qui se multiplient à chaque intervention d'un nouveau média.

La dernière partie, *Interviews : Créateurs et médiatrices culturels*, réunit, sous forme d'entretien, trois auteurs dont les ouvrages ont été analysés dans le volume, Zinsou, El Loko et Kangni Alem, et donne le dernier mot à Christiane Tchotcho Ékué et Yasmin Issaka-Coubageat, respectivement la directrice et la responsable éditoriale de la maison d'édition togolaise *Graines de Pensées*. L'interview avec Zinsou, réalisée par Gbandé Daré, approfondit le lien entre l'écrivain et Yévi, l'araignée du conte traditionnel togolais, et dévoile son intérêt pour « tisser ses histoires sur les histoires, dans les histoires, de façon à être toujours présent » (p. 227). Cette filiation souligne l'importance que l'engagement et la participation du public recouvrent dans l'acte de création de l'auteur, sans oublier l'influence prédominante de l'oraliture sur son écriture. La participation des autres et la communication, non seulement entre les peuples mais aussi entre les

différents médias, sont au centre du projet de « l'alphabet cosmique » de l'écrivain et artiste El Loko. Dans l'entretien de Gbandé Daré avec cet auteur, l'on apprend que dans son parcours artistique l'écrivain pratique aussi la peinture, la sculpture et la gravure sur bois ; il se sert aussi d'un traitement « utopique » de l'alphabet cosmique, qu'il considère comme un outil de communication transcendantale au-delà des langues et des problèmes liés à la traduction, à la diffamation, à la falsification et au jugement. Du langage cosmique l'on passe au langage musical de Alem, dans son interview avec Gehrmann et Yigbe. La musicalité du style de l'écrivain et dramaturge togolais occupe la première partie de l'entretien. On y traite successivement du thème de l'identité de l'écrivain africain et de la nécessité de plus en plus actuelle de ne pas écrire seulement sur et de l'Afrique. En guise de conclusion, l'entretien avec les représentantes de *Graines de Pensées* fait le point sur l'état actuel de l'industrie du livre au Togo, sur les difficultés d'accéder à un large public, ainsi que sur le rapport avec les nouveaux médias qui, au lieu de constituer une menace, aident « à la promotion et du livre en papier et de la lecture en général » (p. 284). Ces conclusions sous forme d'entretien résument la volonté de cet ouvrage collectif d'approfondir la problématique actuelle de l'intermédialité, en l'associant à une culture souvent liée aux fonds ancestraux de la culture togolaise et, en général, africaine, pour aboutir à un échange fructueux et innovateur qui marque la totalité de textes de cet ouvrage.

Sara Del Rossi
Université de Varsovie

Redakcja
Barbara Malska, Krystian Wojcieszuk

Projekt okładki i stron działowych
Paulina Dubiel

Korekta
Wiesława Piskor

Łamanie
Marek Zagniński

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 1898-2433
(wersja drukowana)
ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 80 + 35 egz. Ark. druk. 18,25. Ark. wyd. 22,5. Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: "TOTEM.COM.PL Sp. z o.o." Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Cena 20 zł (+ VAT)
ISSN 1898-2433
75
9 771898 243701

Więcej o książce