

L'EXCÈS DANS LA LITTÉRATURE (ULTRA)CONTEMPORAINE

É C O P O É T I Q U E Q U I D L C S D F A P E R O L
O O N D Y S M E J K X Z E R N A U X L E U R S O T I
H R H L B X R A F G F S N E A D L I O C R M P N A E
Y T R A N S G R E S S I O N O N S F P Q L T K A R L
L Á P M G Ê S H S O F V M O R A L E S E T A G T S O
P Z É B A X A P E F W B F E R N P M Q Ê M O R U S S
S A I E R P F E T H P X Ê S H B S M R A P B E R W P
C R T R C O U Ê S I N D I C I B L E W T R E T E P O
H T I T Í T E X P A P O P H R E A R U O V F S A S T
D H M S A D O S J A M O N A S O B O U D J E D R A S
C H L A M B E R T H O D C P A P O S A E I R R I W G
T R D J Á W M T S A N I V P L A U Q D S T R Q S D R
P T N S R Q I R T R T D T A G S T R R P E A G R T A
B L A S Q U E Z L Y A W D Z D S A C I E R N T O R N
E S P B U E B D R T G R A N M I N P D N Y T E D S A
A P G W E S E M P K N O K A D O S K I T P E T R A D
U D T G Z X M I C H E L O U D N I B C E D V B I P A
V R T S G R U T O I Q U L U C T L S U S P L U G X Z
A M O U R F O U N K V Z T N I M T E L E T S R U N I
I U Ê O P L K O S N H G Z O D A R R I E U S S E C Q
S R G R A I N V I L L E K S W R U C A N I E I S S N
F R I E D W S S R K O P H Y T Í L E D W R X A F T B
Y U S O P L M A R C O U X C H A B O T N C E U K I U
I M E R N A L X K O M N O A B S T S G T Y U X N J K
F Ô D C P Q G E X C È S N P T O Q Z L M O Q S U E F

CARMEN ALBERDI URQUIZU
NATALIA ARREGUI BARRAGÁN
(eds.)



CARMEN ALBERDI URQUIZU
NATALIA ARREGUI BARRAGÁN
(eds.)

L'EXCÈS
DANS LA LITTÉRATURE
(ULTRA)CONTEMPORAINE

Cette publication a bénéficié du soutien de l'Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE) et du Département de Philologie Française de l'Université de Grenade.



Esta publicación es de **acceso libre, abierto y gratuito**, por tanto su contenido está a disposición del lector sin cargo alguno con el objetivo de incrementar su visibilidad nacional e internacional. Usted puede sin solicitar permiso leerla, compartirla, imprimirla, comunicar públicamente la obra o generar obras derivadas, siempre que cite la autoría y fuente original. **No se permite utilizar esta obra con fines comerciales.**

© Los autores

© Editorial Comares, 2025

Polígono Juncaril

C/ Baza, parcela 208

18220 Albolote (Granada)

Tlf.: 958 465 382

<https://www.comares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/comares> • <https://www.twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 978-84-1380-444-6

Table des matières

Carmen Alberdi Urquizu et Natalia Arregui Barragán

Préface	7
---------------	---

Caroline Lepage

L'excès et ses justifications : le cas de « Anillo de Moebius », de Julio Cortázar	13
--	----

Gerardo Acerenza

L'excès des listes-énumérations dans <i>Tas-d'Roches</i> de Gabriel Marcoux-Chabot	33
--	----

Camille Joubert

« Aller plus loin que le monde même » : carnavalesque et sur-précision numérale chez Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez	47
---	----

Sofia Tincani

Marie Darrieussecq et le triptyque de l'excès	57
---	----

Murielle Borel

Du trop au trop peu ou comment déconstruire le genre biographique	69
---	----

José Domingues de Almeida

Les sensibilités de la discorde. L'« affaire » Kevin Lambert : surenchère littéraire et enjeux idéologiques	83
---	----

Anne-Marie Reboul

Anatomie de l'excès littéraire ultracontemporain	93
--	----

Carolina Bertaggia

“Vivir así es morir de amor”. Desbordar de sí mismas. La representación literaria del exceso en <i>La amiga estupenda</i> de Elena Ferrante	109
---	-----

María José Sueza Espejo

Plaider la normalisation de la sexualité féminine par la transgression et l'excès: la fléchette dans le mille de la littérature ernausienne	119
---	-----

Luisa Montes Villar

Altérité et démesure : l'étrangère et la folle chez Adélaïde Blasquez 131

Christiane Connan-Pintado

Jubilation poétique de l'excès : Décomposée, de Clémentine Beauvais ou la revanche de la « charogne » 145

Roxana Ilasca

Escritura del exceso y excesos de la escritura en la novela *Lectura fácil* de Cristina Morales 157

Alexandra Gaudechaux et Olivier Beaucé

Le réel en excès dans les écritures théâtrales contemporaines. L'exemple de *Dans la mesure de l'impossible* de Tiago Rodrigues 171

Estel Aguilar Miró

L'excès insoumis d'Anise Koltz dans *Somnambule du Jour* 183

Sana M'Selmi

La guerre et les impasses du dire. Etel Adnan et Rachid Boudjedra : quand le réel excède le verbe 195

Montserrat López Mújica

Progreso + excesos = ¿pérdida de identidad? Estudio ecocrítico sobre la montaña suiza 213

Préface

Qu'on dise que l'excès en tout est un défaut, j'y consens volontiers. Mais si l'excès en tout est un défaut, ne pas jouer du tout, cela devient un défaut puisque c'est excessif (Sacha Guitry, *Mémoires d'un tricheur*, 1935)

Faisant écho à la célèbre maxime, la citation de Sacha Guitry mise en exergue illustre la thématique autour de laquelle le V^e Congrès international des associations AFUE, APEF, SOFHIA¹, tenu à Grenade du 25 au 27 septembre 2024, a réuni une centaine d'experts en provenance d'une dizaine de pays et de plus de 65 universités. Parmi les contributions à ce colloque, le présent volume réunit des études sélectionnées après un processus d'expertise en double aveugle. Elles proposent un faisceau de regards croisés sur diverses manifestations de l'excès dans la littérature (ultra)contemporaine.

Nous avons montré ailleurs (Alberdi Urquizu et Arregui Barragán, 2025) comment le passage des contraintes imposées par la *doxa* à la libération de l'élan créateur a, depuis le milieu du XIX^e siècle, doté l'excès d'un pouvoir émancipateur. Ce dernier est alors redéfini comme un terrain légitime d'exploration, où seul le sujet détermine et « perd ses limites » (Penjon, 2006, p. 7). L'excès devient ainsi, le « révélateur d'un mode opératoire enclin à une rupture des codes, du langage et du sens, brandie depuis la fin du XIX^e siècle comme étendard de la valeur même de l'œuvre » (Verdier et Bonnet 2009, 4^e de couverture).

Dans la littérature (ultra)contemporaine, l'excès se présente comme un prisme fécond pour appréhender, sous des formes multiples, la dynamique de l'outrance, ainsi que ses implications esthétiques, symboliques et idéologiques. Qu'il s'agisse de son incidence sur la lisibilité, de sa capacité à redessiner les frontières du réel et du fictif, de son influence sur l'interprétation des phénomènes sociaux, ou encore de son pouvoir transgressif face aux canons établis, l'excès participe d'une relecture critique des codes et d'une exploration inédite du langage et de l'imaginaire. Il s'impose comme un phénomène protéiforme, tantôt

¹ AFUE: Asociación de Francesistas de la Universidad Española (<https://afue.org/>), APEF: Associação Portuguesa de Estudos Franceses (<https://apef-association.org/presentation/>), SOFHIA: Société Française des Hispanistes et Ibéro-américanistes (<https://hispanistes.fr/>).

subversif, tantôt poétique, mais toujours structurant. À travers des choix narratifs et typographiques audacieux ou l'amplification de motifs dérangeants, il joue un rôle central dans la mise en tension des limites du texte et dans l'expérience du lecteur. Loin d'être un simple débordement, il révèle une mécanique subtile et élaborée qui enrichit le dialogue entre l'œuvre et son public.

Poétique de l'excès et expérimentations

Une poétique particulière de l'excès oscille entre exubérance narrative, saturation stylistique et remise en question des frontières du lisible et du dicible. L'excès littéraire apparaît ici comme un vecteur puissant de renouvellement esthétique, questionnant sans cesse les formes et les styles, mais aussi les capacités d'interprétation du lecteur.

Caroline Lepage propose ainsi une relecture de *Anillo de Moebius* (1980), l'une des dernières nouvelles de Julio Cortázar, sous le prisme de l'excès, avec les questions morales et éthiques que cette notion soulève immanquablement. En l'occurrence, l'excès trace une radicale ligne de frontière entre lisibilité et illisibilité, comme un point d'irradiation qui force une ré-interprétation et ré-évaluation d'un texte extrêmement problématique quant à l'interprétation qu'il faut lui donner et, surtout, quant au type de rapport qu'il pose entre réalité et littéraire. La question fondamentale qui en découle est la suivante : la littérature peut-elle tout se permettre? Jusqu'où peut-elle repousser ses propres limites?

Dans une perspective tout aussi audacieuse, l'écrivain québécois Gabriel Marcoux-Chabot adopte dans *Tas-d'Roches* une écriture inspirée de Rabelais, où trois formes d'excès – linguistique, typographique et syntaxique – se conjuguent pour créer un univers proliférant. À travers des variations lexicales foisonnantes et des listes-énumérations parfois interminables, l'auteur soumet le lecteur à un défi interprétatif singulier et exigeant, où le suivi narratif de l'intrigue devient une épreuve en soi. **Gerardo Acerenza** met en lumière cette saturation stylistique qui, bien que fascinante, défie les limites de la patience et de l'interprétation.

Quant au corpus de romans de Gabriel García Márquez et Sony Labou Tansi analysés par **Camille Joubert** – *Cien años de soledad* (1967) et *El otoño del patriarca* (1975), pour le premier; *La vie et demie* (1979) et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* (1985) –, l'exubérance carnavalesque prend une dimension numérale. Ces œuvres construisent des mondes où l'exagération se traduit en effet par une omniprésence des nombres. Tantôt excessives, tantôt d'une extrême sur-précision, ces expressions chiffrées amplifient la portée symbolique du récit et participent à une réévaluation des frontières du concevable.

Transgression et renouveau

En raison de son potentiel transformateur, l'excès se révèle comme un puissant levier pour le renouveau des genres et des formes, mais la transgression introduit également un questionnement ontologique quant à la place et au rôle dévolus aux différents acteurs intervenant dans les processus d'écriture et de (re)lecture.

Ainsi, Marie Darrieussecq cultive l'excès sous plusieurs formes dans ses romans *Le Bébé*, *Clèves* et *Fabriquer une femme*. En s'appuyant sur les travaux de Verdier et Bonnet (2009), **Sofia Tincani** aborde l'excès dans ces œuvres selon trois axes : thématique (tabous et représentations choc), formel (fragmentation narrative), et interprétatif (dialogue avec le lecteur). Plutôt que de s'inscrire dans le registre du « roman monstre » ou du « roman fleuve », l'excès s'incarne ici dans des structures plus fragmentaires, tout en maintenant une intensité et un impact considérables.

Murielle Borel s'intéresse quant à elle aux manifestations de l'outrance dans *Vidas escritas* de Javier Marías, un recueil où la frontière entre fiction et biographie est brouillée, les compositions se situant à la croisée de divers genres, tant au niveau des contenus que de leur mise en récit. Or la désacralisation à laquelle le phénomène aboutit est au cœur du projet de l'auteur, puisqu'il questionne aussi le rapport au lecteur, au réel et à la norme et permet d'envisager comment, par l'excès de fictionnalisation, Javier Marías tend à déconstruire les codes du genre biographique classique.

Du côté de la réception encore, l'excès rejoint également les débats contemporains sur la création. L'affaire entourant *Que notre joie demeure* de l'écrivain canadien francophone Kevin Lambert, qui intégrait la première sélection du prix Goncourt 2023, en est un exemple frappant. En pointant le fait que Lambert aurait recouru à un relecteur de sensibilité pour l'écriture de son roman, Nicolas Mathieu, lauréat du même prix en 2018, jetait un pavé dans la mare littéraire, et soulevait le débat autour des excès de circonspection qui conditionnent la création fictionnelle à l'ère du politiquement correct. **José Domingues de Almeida** part des circonstances spécifiques de cette « affaire » pour inscrire cette polémique dans une réflexion plus large autour des enjeux politiques et sociétaux de l'écriture-(re)lecture de sensibilité.

Dans une société où la *culture de l'excès* en a modifié le seuil de tolérance, **Anne-Marie Reboul** examine ses formes représentatives dans le récit romanesque ultra-contemporain, français et espagnol. Elle en conclut que l'excès en littérature se décline tantôt sous un mode occasionnel ou diffus – l'excès thématique étant souvent soumis à une rhétorique de la répétition –, tantôt comme une conjonction de thématique, stylistique et/ou ontologie. Il offre alors des œuvres emblématiques, comme celles de Virginie Despentes ou de Patrick Grainville. Cette dynamique, plus ouvertement transgressive, se retrouve dans les *Nouveaux*

Romans de l'artiste, sous-genre narratif propice, par nature, à l'accueil de l'excès, car intrinsèquement lié au phénomène de la création ; pendant que l'« excès du vécu » permet, en outre, d'observer des formes renouvelées de l'écriture des femmes, longtemps restées à la lisière et muselées par les bienséances.

Les voix des marges

En ouvrant de nouveaux espaces de transgression où s'opère une remise en question des conventions normatives, qu'elles soient identitaires, physiques, physiologiques, sociales ou linguistiques, l'excès permet aux voix marginales de revendiquer une nouvelle visibilité, tout en explorant les limites du dicible et du représentable.

Dans le domaine de l'amour et des relations humaines, le débordement peut inclure une sortie des frontières du moi, en réponse à l'appel de l'autre –fantasme ou fantôme–, qui, dans ses manifestations extrêmes, efface les frontières de l'identité individuelle. **Carolina Bertaggia** se penche sur la représentation littéraire de l'amour fou dans *La amiga estupenda* d'Elena Ferrante. L'écrivaine, figure emblématique d'une nouvelle identité féminine, identifie dans la force dérangement d'Éros un excès difficile à contenir, qui dissout les contours des êtres et des choses.

L'écriture de la transgression prend également souvent une dimension politique et militante, comme dans l'œuvre d'Annie Ernaux, qui déconstruit les normes ayant historiquement limité l'expression de la femme autour de sa propre expérience corporelle et sexuelle et réinvestit des espaces longtemps réprimés, où seul l'homme était autorisé à s'épanouir et à en parler. **M^a José Sueza Espejo** interprète cet excès comme une stratégie de visibilité, où justice et militantisme se croisent et permettent de mettre des mots sur les violences faites aux femmes.

Luisa Montes Villar, de son côté, consacre son étude à l'écrivaine française d'origine espagnole Adélaïde Blasquez. Dans ses œuvres, l'excès prend corps à travers les figures de l'étrangère et de la folle, incarnations de la marginalité et de l'abjection féminine et souvent représentées sous forme d'*alter ego*. La représentation du corps, lieu de souffrance et de violence, mais aussi –peut-être surtout– de résistance, est envisagée en lien avec les concepts d'impureté et d'abjection développés respectivement par Mary Douglas (1966) et Julia Kristeva (1980), ainsi que par celui de monstruosité proposée par Jean Foucart (2010) et par Barbara Creed (1993).

Le débordement caractérise aussi l'œuvre de Clémentine Beauvais, qui revisite le poème « Une charogne » de Baudelaire à travers une fiction transfuge. Dans *Décomposée* (2021), elle imagine la vie de la créature en décomposition sous les yeux du poète et de sa muse, le parcours jalonné de souffrance et de violence de celle qui fut victime d'inceste dans

l'enfance, puis prostituée, droguée, avorteuse, tueuse en série... **Christiane Connan-Pintado** met en évidence la puissance esthétique et idéologique de ce palimpseste narratif, qui amplifie le volume du poème source en multipliant les péripéties et en outrant le propos de manière jubilatoire au service de nouveaux enjeux.

Parmi ces voix des marges, plus la victime se trouve être vulnérable, plus l'outrance, l'abus, la violence ou la contrainte s'avèrent condamnables, voire indicibles. La critique des conventions et de la vision normative est au cœur de *Lectura fácil* de Cristina Morales (2018). À travers les trajectoires de quatre protagonistes en situation de handicap, **Roxana Ilasca** dévoile une écriture du dépassement qui remet en question les restrictions et les contraintes imposées par les institutions. Les stratégies d'insoumission de ces femmes traduisent une dynamique de débordement du corps, de la pensée et du langage qui s'institue en acte de résistance.

Alexandra Gaudechaux et **Olivier Beaucé** interrogent l'excès sous un angle théâtral, à travers *Dans la mesure de l'impossible* de Tiago Rodrigues. Cette oeuvre met en scène ce que les humanitaires, interviewés dans le cadre de l'écriture de la pièce, nomment l'« impossible », la rencontre contingente d'un réel qui surgit sur le mode d'une effraction soudaine, débordant les mots et dépassant l'entendement. En dialogue avec la théorie lacanienne, ils révèlent comment cette écriture du réel, portée par une esthétique sobre et une poétique de l'extimité, constitue un effort pour cerner ce qui demeure finalement impossible à dire.

Les excès et la nature

Entre expression esthétique, dénonciation politique et engagement poétique, ce dernier volet nous rapproche de la subversion écopoétique et écocritique. Ces perspectives offrent une vision commune de l'excès comme moteur de la création littéraire et de la critique sociétale, qui interroge les limites du langage et du réel, invitant le lecteur à une réflexion sur la manière dont la littérature peut, par ses excès, révéler les tensions et bouleversements du monde contemporain.

Avec *Somnambule du jour*, Anise Koltz (2016) inscrit l'excès au cœur de sa démarche poétique. Au dire d'**Estel Aguilar Miró**, sa révolte contre les origines et contre l'oppression du langage traduit une insoumission qui dépasse le simple engagement littéraire, une rébellion métapoétique qui se présente également comme une véritable contestation sociale. La faune, la flore et les minéraux deviennent les vecteurs d'une écopoétique subversive, où la nature incarne une force contestataire. Son œuvre ouvre une réflexion sur la puissance du langage poétique dans la remise en question de notre rapport au monde et à nous-mêmes.

Face à ce réel qui dépasse les limites du langage, comme le voulait Camus, le soleil s'impose avec force. La symbolique du soleil comme élément excessif traverse les écrits de Rachid Boudjedra et d'Etel Adnan. Dans *L'Insolation* de Boudjedra et *L'Apocalypse arabe* d'Adnan, cet astre devient, comme le démontre **Sana M'Selmi**, un élément structurant du récit, révélant les tensions entre la guerre, la folie et les personnages féminins qui en subissent les conséquences. Son omniprésence instaure une atmosphère où l'excès n'est pas seulement un effet esthétique, mais aussi une prise de position poétique.

Enfin, le Valais des années 1970 illustre une autre facette de l'excès : celle du développement incontrôlé. Maurice Chappaz et Pierrette Micheloud, témoins de la mutation radicale de leur région, dénoncent l'exploitation brutale des ressources naturelles, l'expansion hydroélectrique et touristique. La construction de barrages, en particulier la Grande-Dixence, modifie irrémédiablement l'environnement alpin et efface une civilisation paysanne ancestrale, transformant l'ancienne Arcadie en un espace déshumanisé. L'écriture devient alors un moyen de résistance face à l'industrialisation et à la perte identitaire, une critique écologique et sociale profonde. **Montserrat López Mújica** décrit les conséquences de ce développement et la manière dont ces auteurs suisses le dépeignent dans leurs écrits.

Carmen Alberdi Urquizu et Natalia Arregui Barragán

Références bibliographiques

- Alberdi Urquizu, Carmen et Arregui Barragán, Natalia (eds.) (2025). *L'excès : manque ou (dé)mesure*. Comares.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Douglas, Mary (1966). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.
- Foucart, Jean (2010). Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux. *Pensée plurielle*, 24, 45-61.
- Kristeva, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.
- Penjon, Jacqueline (dir.) (2006). *Trop c'est trop : Études sur l'excès en littérature*. Presses de la Sorbonne Nouvelle – Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL).

L'excès et ses justifications : le cas de « Anillo de Moebius », de Julio Cortázar

CAROLINE LEPAGE

La nouvelle « Anillo de Moebius », de presque vingt pages, appartient à l'anthologie *Queremos tanto a Glenda*, la septième et avant-dernière publiée par l'écrivain argentin Julio Cortázar, en 1980. Ce recueil s'inscrit au sein de ce que la critique a vu comme la troisième et ultime étape dans la production fictionnelle cortazarienne, celle d'un éveil brutal et finalement d'une *conscientisation* active de l'auteur à la réalité sociale, politique et historique causés, en particulier, par un voyage qu'il fit à Cuba en 1963. Pour se convaincre de l'impact qu'eut sur lui la « rencontre » avec la révolution castriste, il suffira de se souvenir de ce qu'il déclara à Omar Prego à la fin des années 70 :

La revolución cubana [...] me mostró entonces y de una manera muy cruel y que me dolió mucho, el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política. Desde ese día traté de documentarme, traté de entender, de leer: el proceso se fue haciendo paulatinamente y a veces de una manera casi inconsciente. Los temas en donde había implicaciones de tipo político o ideológico más que político, se fueron metiendo en mi literatura. Ése es un proceso que se puede ir apreciando a lo largo de los años (Prego, 1997, p. 209).

Queremos tanto a Glenda serait donc l'un des fruits de cette période où Cortázar « politise » sa « littérature ».

Quelle place et quel rôle pour « Anillo de Moebius » dans tout cela ?

Le fait que l'élément central de la diégèse tourne autour d'un événement réel, un fait divers survenu en France, à la Chaussée-Tirancourt, dans la Somme, la fameuse « Affaire Janet Marshall » paraît illustrer cette volonté manifestée par l'auteur d'installer, désormais, son regard et sa plume au cœur de la réalité la plus crue, en l'occurrence un féminicide.

Pour rappel des faits : Janet Marshall, une institutrice britannique pratiquant le cyclotourisme en France au cours de l'été 1955, fut tuée le 28 août par Robert Avril, un vagabond, qui, au moment de son passage aux aveux, raconta avoir étranglé la jeune femme

avec une cordelette qu'il avait dans sa poche parce qu'elle repoussait ses avances, tout cela avant de prendre la fuite et d'être finalement arrêté par l'inspecteur Henri Van Assche, notamment grâce au recours, pour la première fois, à la technique du portrait-robot.

La question étant de savoir ce que Cortázar a non seulement bâti à partir de ces « faits » mais, *in fine*, ce qu'il aurait (supposément) cherché à exprimer de « politique » en se penchant sur cette triste histoire...

Or, déterminer quel rôle jouerait ce texte en rapport avec la question d'une politisation de l'écriture cortazarienne, suppose, justement, d'abord, de commenter la place qu'il occupe dans l'économie du recueil.

L'architecture et l'ordonnancement de / dans *Queremos tanto a Glenda* sont en effet déterminants. L'anthologie présente la particularité d'être composée de trois parties, la première comprend trois nouvelles (« Orientación de los gatos », « Queremos tanto a Glenda » et « Historia con migalas ») ; la deuxième trois également (« Texto en una libreta », « Recortes de prensa » et « Tango de vuelta ») ; la troisième, quatre (« Clone », « Graffiti », « Las historias que me cuento » et « Anillo de Moebius »). En termes strictement comptables, « Anillo de Moebius » émerge donc déjà du lot et rompt un bel échaffaudage à 3X3 qui aurait bâti un très symbolique édifice à neuf pièces. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant expliquent dans leur *Dictionnaire des symboles* : « Chaque monde est symbolisé par un triangle, un chiffre ternaire : le ciel, la terre, les enfers. Neuf est la totalité des trois mondes » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 527). « Anillo de Moebius » se trouve encore mis en avant / en relief puisqu'en plus d'être en position de pièce excédentaire et ainsi de créer le surnombre, il est affiché –plus encore que montré– dans sa dixième position au sein de l'ensemble. Chevalier et Gheerbrant décrivent 10 de la façon suivante :

10 est le nombre de la Tetraktys pythagoricienne : la somme des quatre premiers nombres (1 + 2 + 3 + 4). Il a le sens de la totalité, de l'achèvement, celui du retour à l'unité, après le développement du cycle des neuf premiers nombres. La décade était, pour les Pythagoriciens, le plus sacré des nombres, le symbole de la création universelle, sur lequel ils prêtaient serment [...]. Si tout dérive d'elle, tout remonte à elle : elle est donc aussi une image de la totalité en mouvement (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 282).

Nul doute, par conséquent, qu'« Anillo de Moebius » assume le rôle de point focal de ce qu'il faut à l'évidence voir comme un tout (plus que comme un assemblage circonstanciel –comme c'est le plus souvent le cas s'agissant des anthologies) et, à ce titre, la clé de son interprétation dans un montage qui repose sur une logique de fausses discontinuités et de vraies continuités entre chaque histoire, un roman-constellation pourvu, comme il se doit, d'un *incipit*, « Orientación de los gatos » et d'un *excipit*, « Anillo de Moebius » –avec ce statut et cette fonction, on saisit déjà partiellement leur titre : orienter le lecteur chat dans les méandres d'un dédale de salles-histoires jusqu'à la sortie qui, tel le fameux ruban de Möbius ramène au début et ferme la boucle sur le même... Il faut ajouter que, pour verrouiller encore

davantage le mécanisme, les trois parties sont numérotées –élément qui établit, de fait, non seulement une logique, mais aussi, en effet, une forte continuité dans / pour la lecture : on lira non plus spontanément, mais docilement les textes dans l'ordre de 1 à 10 et, surtout, par-delà une discontinuité diégétique il est vrai purement accessoire, on cherchera, de plus en plus assidument, à repérer un maillage discursif extrêmement dense et élaboré au sein de ce système reposant sur le principe de l'agglomération. Où l'on finit par comprendre que le sens des textes se situe à la convergence d'une démultiplication de voisinages possibles, chacun ayant une variation d'interprétations selon qu'il est pris séparément, pris en rapport avec ses voisins directs (ceux d'un même sous-ensemble) et pris dans le grand tout du recueil à travers un abyssal rhizome de thèmes, de traitements du temps et de l'espace, de personnages, de scénographies, etc. –un jeu auquel l'auteur nous a habitués, pour ne pas dire contraints, avec sa *Rayuela*.

« Anillo de Moebius » martelé comme point d'orgue et signification ultime et véritable, certes, mais de quoi ?

Incontestablement, *Queremos tanto a Glenda* est difficile à lire et à comprendre ; constat paradoxal s'agissant supposément pour l'auteur de poser son regard dans la réalité la plus immédiate, voire la plus crue et de mettre la littérature à son service. On s'attendrait, il est vrai, à ce que, quels que soient les contournements symboliques, métaphoriques et, puisque c'est, dit-on, sa marque de fabrique, fantastiques, cela s'accompagne malgré tout d'une démarche un tant soit peu didactique dont les « ingrédients » de base seraient, *a minima*, une poignée d'amarres dans un réel tangible certes, mais aussi localisable et, surtout, lisible. Or, il faut attendre la quatrième nouvelle, « Texto en una libreta », pour qu'on accède, tangentiellement d'ailleurs, au contexte social et politique dans lequel Cortázar écrit ses nouvelles : Buenos Aires est mentionnée dès la cinquième ligne. Quant à l'ancrage dans le temps, il est implicite ; la référence à des stations de métro emblématiques, Primera Junta et Plaza de Mayo, associées à des lieux de torture bien connus (« El Olimpo » et « Club Atlético ») de la dictature de Videla... On pourra estimer que cela suffit. Cela ne laisse toutefois pas d'interroger sur la viabilité d'un tel processus pour assurer la viabilité dans le temps de la représentation. En mettant en contre-point temps de l'écriture et temps de la lecture, on pourra parler de progressives et problématiques évaporation ou dilution de la référentialité. Il sera encore question de ces événements, plus explicitement cette fois, dans la nouvelle suivante, « Recortes de prensa », avec l'inclusion dans le texte de vraies coupures de presse. Et il en sera une dernière fois question, sans, pourtant, la présence d'une date ou d'un quelconque lieu identifié, dans « Graffiti » (la deuxième nouvelle de la troisième partie). Pour le reste, on ne sait pas ou on sait vaguement où l'on se trouve et il faut littéralement batailler pour saisir la dimension sociale et politique du propos. Quoi de social et politique dans « Orientación de los gatos », où, tel un entomologiste, un narrateur autodiégétique masculin

soumet sa compagne à un minutieux examen visuel parce qu'il sent qu'il ne la comprend pas totalement alors que c'est en la comprenant totalement qu'il pourra l'aimer véritablement ?

Quoi de social et de politique dans « *Queremos tanto a Glenda* », où un groupe de fans de l'actrice Glenda Garson finit par tellement chérir l'image de leur idole qu'après avoir parfait ses apparitions cinématographiques à travers toute une série de manipulations techniques, ils préfèrent encore l'assassiner plutôt que de courir le risque que l'artiste, *a fortiori* la femme, viennent ternir leur Glenda, leur chef-d'œuvre absolu ?

Quoi de social et de politique dans « *Historia con migalas* », où un couple de femmes se retrouve sur une Martinique déserte et réduite à une plage, quelques bungalows et des cocotiers après avoir fui la police qui les pourchasse pour le meurtre d'un certain Michael –le mari de l'une d'elles, peut-être ?

Voilà pour la première partie.

On pourrait interpréter tout cela en posant que le sujet obsessionnel de Cortázar dans *Queremos tanto a Glenda* (sans doute en relation avec son arrivée tardive dans le champ de la littérature dite engagée, avec la culpabilité possiblement générée en lui) serait celui de l'usage que l'on fait de l'art dans et pour la réalité... Ainsi « *Orientación de los gatos* » mettrait-il en scène un narrateur-personnage qui, ne s'accommodant visiblement pas à la seule réalité de sa femme, Alana, s'en remettrait compensatoirement à l'art, précisément pour lui en donner une traduction susceptible d'être plus authentique, au revers du réel quotidien. Après lui avoir fait écouter toutes sortes de musiques et avoir interprété ce qu'il pense avoir vu dans ses réactions, il connaît un temps l'euphorie : cette autre Alana est bien celle qu'il comprend, possède, a créée et il peut continuer à l'aimer. Jusqu'à ce que cela ne suffise plus. Là, il passe à la peinture. Il l'emmène dans un musée et l'observe observer des tableaux, jusqu'à ce qu'en quelque sorte dissoute en tant que réalité, elle se fonde avec le cadre qu'elle regarde... de l'autre côté. Résumons le « message » : il faudrait voir là un exemple du mauvais usage de l'art, quand on accessoirise la musique et la peinture non pas pour être mieux au monde, ici et maintenant, mais, au contraire, pour lui échapper... et qu'*in fine*, on finit purement et simplement par perdre le réel en tant que réel.

Dans ces conditions, la continuité avec la nouvelle suivante est plus qu'évidente, avec le rectangle du tableau qui devient le rectangle de la porte menant dans un théâtre ou un cinéma... derrière laquelle on est de fait dans le hors réel, avec déjà, de fait, une femme qui n'est pas une femme de la réalité, puisqu'il s'agit d'une star de cinéma. Or, c'est cette réalité-là qu'aime (toujours ce verbe) le groupe de fans qui finiront par commettre non un assassinat symbolique de la femme réelle, mais un assassinat concret avec le meurtre de Glenda. La démonstration est la même, tout juste radicalisée. À vouer un culte à une pratique de l'art déréalisante, on finit par sacrifier le réel.

Tout cela pour se retrouver à vivre dans l'isolement coupable d'un décor de cinéma, dans « Historia con migalás ». Car derrière les deux femmes meurtrières il faut évidemment voir une autre figuration de ces tueurs de réalité devenus à leur tour acteurs d'une surréalité harcelée par la culpabilité.

Séduisante lecture qui, incontestablement, permet d'affirmer la présence d'une dimension engagée dans l'anthologie *Queremos tanto a Glenda*.

Cette thèse, Cortázar la déploie dans la première partie de son anthologie pour le volet du spectateur et il la complète dans la deuxième et troisième pour le côté des artistes : où posent-ils leur regard, leur stylo, leurs ciseaux, etc. dans le réel et pour faire quoi avec / de ce qu'ils ont vu ?

Je m'en tiens à commenter quelques textes-jalons de la démonstration.

Si le narrateur-écrivain de « Texto en una libreta » semble vouloir tisser presque *ex nihilo* un rapport avec le réel et éduquer l'écriture à sa captation, à sa compréhension et à sa traduction dans l'espace encore modeste d'un simple carnet de notes à travers une descente dans le métro d'une Buenos Aires soumise à un régime totalitaire, ce qu'il observe autour de lui semble par trop distorsionné et incompréhensible, à y regarder de plus en plus « dé-réalisé » à mesure que les pages défilent... Quand il remonte à la surface et se réfugie dans un café, il se met à écrire sur une anecdote insolite, embryon d'une histoire de littérature : une conversation téléphonique qu'il a entendue au passage, à propos d'un canari qu'il faudrait correctement soigner et nourrir.

Dans « Tango de vuelta », la troisième nouvelle de la deuxième partie, le narrateur-personnage pose en quelque sorte un principe : la réalité n'est jamais qu'un support où, là aussi, aller piocher une bonne histoire de littérature (en l'occurrence l'assassinat d'une femme dans le cadre d'un trio amoureux), à raconter ensuite depuis ses propres critères et fantasmes, pour sa seule délectation :

Uno se va contando despacito las cosas, imaginándolas al principio a base de Flora o una puerta que se abre o un chico que grita, después esa necesidad barroca de la inteligencia que la lleva a rellenar cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña y pasar a algo nuevo. Pero cómo no decirse que a lo mejor, alguna que otra vez, la telaraña mental se ajusta hilo por hilo a la de la vida, aunque decirlo venga de un puro miedo, porque si no se creyera un poco en eso ya no se podría seguir haciendo frente a las telarañas de afuera.

[...]

A mí me gusta escribir para mí, tengo cuadernos y cuadernos, versos y hasta una novela, pero lo que me gusta es escribir y cuando termino es como cuando uno se va dejando resbalar de lado después del goce, viene el sueño y al otro día ya hay otras cosas que te golpean en la ventana, escribir es eso, abrirles los postigos y que entren, un cuaderno detrás de otro; yo trabajo en una clínica, no me interesa que lean lo que escribo, ni Flora ni nadie; me gusta cuando se me acaba un cuaderno porque es como si hubiera publicado todo eso, pero no se

me ocurre publicarlo, algo golpea en la ventana y así vamos de nuevo, lo mismo una ambulancia que un nuevo cuaderno (Cortázar, 2015, p. 81-82).

Quant à « Graffiti », le renversement final –l’histoire était racontée par la femme, sans doute depuis sa cellule, voire depuis la mort, et non par l’homme– trace une ligne de partage entre deux pratiques de l’art : tandis que pour l’artiste masculin, ce dialogue par graffiti interposés sur les murs d’une ville quadrillée par la police et les militaires relevait d’une simple parade amoureuse pimentée par le danger... pour l’artiste féminine, il y avait un vrai acte politique. Et à l’arrivée, lui se retrouve derrière à l’abri de la vitrine d’un café (de nouveau), en position de spectateur de la réalité : la femme en train de se faire arrêter et emmener par une patrouille... Il y a ceux qui jouent avec / dans la réalité et il y a ceux qui subissent les conséquences de la réalité et, plus grave encore, du jeu des autres avec / dans la réalité. On le comprend, il y avait bien là un récit réquisitoire contre un certain modèle d’artiste.

Dans cet ordre-là, c’est en toute logique que la troisième nouvelle de la troisième partie s’intitule « Las historias que me cuento », où un narrateur-personnage décrit l’absence ou l’ennui dans le lit conjugal et le nécessaire dédommagement *via* les récits de l’imagination et des fantasmes. En l’occurrence ceux où il se met lui-même en scène sous les traits d’un camionneur sillonnant les routes et prenant des auto-stoppeuses à bord pour toutes sortes d’ébats érotiques auxquels il finit par mêler une femme de la réalité, de son cercle d’amis.

Autant de figurations d’artistes se détournant clairement d’un réel vu comme incompréhensible et insatisfaisant, n’y cherchant guère, en effet, qu’une bonne pièce / proie / dépouille dont se délecter au moment de se réfugier et de s’enfermer dans leur tour d’ivoire mentale –à interpréter comme la matrice de scénarios aussi pitoyables que ceux des plus basiques films pornographiques.

C’est en cela encore que l’anthologie *Queremos tanto a Glenda* peut-être lue comme politique et, même, dénonciatrice.

Dans cette perspective, on saisit l’importance du dixième texte de *Queremos tanto a Glenda*, qui cesse d’apparaître incompréhensiblement surnuméraire / excédentaire : la mise en évidence par l’excès / l’extrême absolu du type d’histoires à l’esthétique bas de gamme et « insupportables » moralement que l’on peut se raconter et qui, poussant la transgression toujours plus loin, finiraient par enfanter dans le monde réel des monstres destructeurs de réalité, en l’occurrence un monstre violeur scénographié par un monstre narrateur qui se démasque lui-même dans l’*incipit*, dès les premiers mots, quant à ses intentions : « Por qué no, acaso bastaría proponérselo como ella habría de hacerlo más tarde ahincadamente, y se la vería, se la sentiría con la misma claridad que ella se veía y se sentía pedaleando bosque adentro en la mañana aún fresca... » (Cortázar, 2015, p. 145).

Il s'agit donc bien de proposer / imposer à la protagoniste la version de son histoire inventée par le narrateur... où (nous y reviendrons), après son viol et son meurtre, alors qu'elle flotte dans les limbes, la femme, Janet, finit par poursuivre son violeur et assassin jusque dans sa cellule pour le pousser au suicide, afin que leur âmes fusionnent dans un amour absolu, etc. Nous voilà à présent avec un *Queremos tanto a Glenda* en version *hard core* du film « Ghost » de Jerry Zucker, avec à l'affiche Demi Moore et Patrick Swayze.

Dans ces conditions, nul reproche à faire à Cortázar sur cette nouvelle excessivement / extrêmement troublante –elle serait l'aboutissement de la dénonciation d'un dévoiement de l'imaginaire générateur d'une relation prédatrice avec la réalité poussée à l'excès / à l'extrême.

Cela paraît bien fonctionner... avec, malheureusement, le grain de sable du double paratexte placé en frontispice de la nouvelle : il y a d'abord, en italique (comme pour bien marquer la frontière entre zones du texte), la dédicace – « *In memoriam J.M. y R.A.* » J.M pour Janet Marshall, la suppliciée, et R.A. pour Robert Avril, son bourreau. Troublant usage de la locution latine... S'agit-il effectivement de rendre hommage à Robert Avril dans « Anillo de Moebius » ?

Il y a ensuite la citation de Clarice Lispector (également en italique) –« *Imposible explicarlo. Se iba apartando de aquella zona donde las cosas tienen forma fija y aristas, donde todo tiene un nombre sólido e inmutable. Cada vez ahondaba más en la región líquida, quieta e insondable donde se detenían nieblas vagas y frescas como las de la madrugada* » (Cortázar, 2015, p. 145).

Faut-il comprendre que toute cette histoire de la réalité, on ne peut plus claire et on ne peut plus clairement jugée par les magistrats, serait finalement « impossible à expliquer »... L'auteur –car là, il s'agit bien de sa voix à lui, affichée et assumée comme telle– prétend-il avoir, lui, une explication, précisément depuis la littérature ? Une explication située dans cette surréalité du fantasme d'un narrateur qui métamorphose une femme violée en une femme dévorée par le désir qu'elle éprouve à l'égard de son violeur ?

Depuis ce versant, on entre dans une toute autre interprétation et évaluation de « Anillo de Moebius » comme dixième texte du recueil ; lequel devient un très problématique surnombre / excédent.

Si *Queremos tanto a Glenda* s'inscrit effectivement dans la troisième étape que décrit l'œuvre cortazarienne, elle renvoie aussi, précisément parce que nous sommes quatre ans avant la mort de l'auteur, en 1984, à cette zone que l'on a l'habitude de désigner par le biais de l'une de ces formules stéréotypées tellement prisée des historiens de la littérature : « œuvre de la maturité », à propos de laquelle dans le cas de certain-e-s auteur-e-s, on se

demande légitimement si elle ne relève pas surtout de l'euphémisme destiné à cacher un naufrage plus ou moins pitoyable et plus ou moins scandaleux, pour la forme et / ou le fond. Or, c'est regrettablement bien à cette conclusion-là que l'on semble devoir aboutir à la lecture de « Anillo de Moebius », pour le moins ambigu dans ce qu'il semble finalement falloir en conclure... –et ce pour des raisons nombreuses et diverses.

Que nous raconte, donc, l'anecdote de « Anillo de Moebius » ?

Une jeune Anglaise, Janet, file dans la campagne française sur sa bicyclette. Quand elle fait une halte, elle croise soudain le regard d'un homme seul, lui dit bonjour, avant, inquiète, de remonter en selle pour partir. Elle n'a toutefois pas le temps de « dar el primer golpe de pedal », parce que, déjà, « Robert le cortó el paso y sujetó el manubrio con una mano de uñas negras » (Cortázar, 2010 [1980], p. 148). Après l'avoir traînée de force dans un hangar proche, Robert la viole et l'étrangle, la laisse morte derrière lui. Arrêté, il est condamné à mort, sa grâce refusée. Il n'a toutefois pas le temps d'être exécuté puisqu'il se suicide par pendaison dans sa cellule.

On l'a dit, tout part d'un fait divers réel.

Qu'est-ce qui diverge entre la réalité réelle et la réalité de littérature ?

Si les faits se sont déroulés dans la Somme, le récit se déroule en Dordogne.

Si les initiales des personnes, J.M. et R.A. apparaissent bien dans la zone du péri-texte auctorial, les personnages ne sont *que* Janet et Robert.

Si les personnes ont respectivement 29 ans, pour elle, et 43 ans, pour lui, les personnages ont 19 ans, pour elle, et vingt-cinq ans, pour lui.

Si Robert Avril était sorti en juillet 1958 de dix ans de travaux forcés pour plusieurs viols et si, entre juillet et août, il avait commis plusieurs larcins, Robert, lui a « juste » connu « los reformatorios » (154), « el desempleo » (154), la marginalité, le rejet, le vagabondage et la faim (Cortázar, 2015, p. 146).

Si Robert Avril a volé à Janet Marshall une montre et un appareil-photo (pièce qui permettra, quand elle sera ensuite retrouvée chez lui, de l'incriminer) –ses autres affaires, un sac tyrolien, des sacoches et la majeure partie de ses vêtements ayant, par ailleurs, été retrouvées aux alentours de la scène du crime, « Los gendarmes verificaron que el asesino no había tocado la maleta o el bolso de Janet » (Cortázar, 2015, p. 153).

Si le procès de Robert a lieu en juillet 1956, à Poitiers et que l'accusé est défendu par Maître Rolland, le procès de Robert Avril a lieu entre avril et mai 1958, dans la Somme et il est défendu par Maître Marcepoil.

Si Robert Avril reçoit une condamnation aux travaux forcés à perpétuité, sort finalement en 1971 et meurt en 1994, à l'âge de 82 ans, Robert est, on vient de le dire, condamné à mort et se suicide peu après, à l'âge de 25 ans.

Si Robert a violé et « accidentellement » étranglé Janet, Robert Avril a volontairement étranglé Janet, mais ne l'a pas violée –cela ayant été confirmé à l'autopsie.

Tout l'échafaudage diégétique et discursif de la fiction repose précisément sur cet élément-clé du viol, de, semble-t-il, la nécessité de l'ajout de cette circonstance particulière.

Et c'est bien là que réside le « problème » de lisibilité que pose cette nouvelle... *a fortiori* quand on répète qu'une fois morte, Janet flotte longuement dans des sortes de limbes, passant d'un état à un autre jusqu'à « ser de nuevo Janet » (p. 158), découvrir et s'installer dans une identité Janet renée et décrite comme révélée à elle-même, plus authentiquement elle-même qu'elle ne l'a jamais été, désignée sous l'expression « estado cubo » (p. 158) et quand :

al término de lo indeterminado todo coaguló en estado cubo, no fue el horror sino el deseo lo que la esperaba al otro lado del término, con imágenes y palabras en el estado cubo, con el goce de su cuerpo en el ser olas. Comprendiendo, reunida con sí misma, invisiblemente ella Janet, deseó a Robert, deseó otra vez el hangar de otra manera, deseó a Robert que la había llevado a lo que era ahí y ahora, comprendió la insensatez bajo el hangar y deseó a Robert, y en la delicia de la natación entre cristales líquidos o estratos de nubes en la altura lo llamó, le tendió su cuerpo boca arriba, lo llamó para que consumara de verdad y en el goce la torpe consumación en la paja maloliente del hangar (Cortázar, 2015, p. 158-159).

On évoque ici à deux reprises le « goce » du personnage féminin ; quant au substantif *désir* et au verbe *désirer*, ils reviennent à quatre reprises dans l'économie de ces seules treize lignes... Un désir qui prolifère jusqu'à saturer le récit (« ahora con el deseo la voluntad volvía a Janet » [p. 159] / « su voluntad era el deseo abriéndose paso » [p. 159]) et s'intensifie, devient obsession :

su deseo era deseo y Robert, era Robert en algún estado inalcanzable pero que la voluntad Janet buscaba forzar, un estado Robert en el que el deseo Janet, la voluntad de Janet querían acceder como ahora otra vez al estado cubo, a la solidificación y delimitación en que rudimentarias operaciones mentales eran más y más posibles, jirones de palabras y recuerdos, sabor de chocolate y presión de pies en pedales cromados, violación entre convulsiones de protesta donde ahora anidaba el deseo, la voluntad de finalmente ceder entre lágrimas de goce, de aceptación agradecida, de Robert (p. 160).

Voilà, c'est dit / c'est écrit : enfin débarrassée grâce à la mort (assimilée à un immense nettoyage-récurage mental à travers le passage par les eaux régénératrices de ce fameux « cubo » [on en compte pas moins de 34 occurrences dans l'ensemble de la nouvelle]) des préjugés et terreurs à l'égard des hommes, hérités de son éducation dans un pensionnat de

Cornouailles, de ses lectures adolescentes et des récits terrifiants de ses amies¹, la victime peut enfin se laisser aller à sa vraie *nature* –la nature tout court, en fait– et désirer son violeur-bourreau, en l’occurrence sous les traits d’une femelle en chaleur... au point que cela donne lieu à un renversement des rôles.

Le « pauvre »² Robert, le « brave »³ Robert devient bel et bien une victime. S’il a forcé et pénétré son corps, elle force la porte et les murs pour pénétrer dans sa cellule et jusque dans sa tête ; s’il lui a imposé son désir et sa volonté, elle lui impose son désir et sa volonté :

El clamor Janet, la voluntad Janet capaz de llegar hasta ahí (p. 161).
el deseo Janet era un tigre de espuma (p. 161).
el deseo Janet clamó la imagen de Robert (p. 161).
Janet aullaba llamándolo (p. 162).

Et tout cela trouve son point d’orgue non pas dans la vengeance, mais dans la fusion de ces deux âmes, de ces deux corps réunis dans l’amour –tels sont les derniers mots de la nouvelle : « allí seguramente alguna vez al término del tibio balanceo en olas cristales una mano alcanzaría la mano de Janet, sería al fin la mano de Robert » (Cortázar, 2015, p. 162).

Grandiose histoire d’une passion qui, après une tragique rencontre « ratée » rassemble finalement deux cœurs, comme de juste, est-on tenté de dire... car le lecteur n’a pas manqué de repérer les signes semés dans le début du texte pour lui signifier qu’au bout du compte tout cela relève surtout du destin –argument ultime pour exonérer de tous les crimes. Ce que, significativement, Robert a compris en premier ; la « rencontre » nous est décrite de la manière suivante : « y no le sorprendió que la ciclista llegara por el sendero y frenara, ella sí como desconcertada, frente a la construcción asomando entre los árboles. Antes de que Janet lo viera él ya sabía todo, todo de ella y de él en una sola marea sin palabras, desde una inmovilidad que era como un futuro agazapado. » (147)

Le narrateur nous précise d’ailleurs bien « Nunca quiso hacerle daño » (148) ; c’est même tout le contraire. Pas anodin qu’on évoque à trois reprises la tendresse de « besos », notamment dans cette phrase de notre point de vue hautement significative : « su manera de hablarle al oído y sujetarla sin hundirle las manos en la piel, sus besos que caían sobre su cara

¹ « [...] la revulsión de alguna manera la había acechado desde siempre, desde su primera sangre una tarde en la escuela, mistress Murphy y sus advertencias a la clase con acento de Cornualles, las noticias de policía en los diarios siempre comentadas en secreto en el pensionado, las lecturas prohibidas donde aquello no era aquello que las lecturas aconsejadas por mistress Murphy habían insinuado rosadamente con o sin Mendelssohn y lluvia de arroz, los comentarios clandestinos sobre el episodio de la primera noche en *Fanny Hill*, el largo silencio de su mejor amiga al retorno de sus bodas y después el brusco llanto pegada contra ella, fue horrible, fue horrible, Janet... » (p. 149).

² « Duro es para el abogado defensor comunicar a su cliente que el recurso de gracia ha sido denegado; Maître Rolland vomitó al salir de la celda donde Robert... » (p. 159).

³ « Su calma era tan grande, su gentileza tan extrema que lo dejaban solo de a ratos, venían a espiar por la mirilla de la puerta o a proponerle cigarrillos o una partida de dominó... » (p. 160)

y su cuello con picor de barba crecida pero besos » (p. 149) –le *pero* est incontestablement lourd de sens ici. Il l'a embrassée avant tout et l'explication du passage à la violence tient au fait que Janet ne l'a pas compris, n'a pas compris, surtout, ses « sentiments » et a elle-même causé ce qui lui est arrivé :

un deseo [...] que esa chica no se debatiera absurdamente puesto que él no quería hacerle daño, que comprendiera... y se sometiera quietamente, ni siquiera sometiéndose, dejándose ir como él se dejaba ir tendiéndola sobre la paja y gritándole al oído [...] que no fuera idiota (p. 150).

ya sabía que ella era incapaz de comprender (p. 150).

Cela se termine en somme comme ça aurait dû commencer, parce que Robert ne voulait pas violer, encore moins tuer, mais aimer... Sans doute cela explique-t-il aussi le choix du titre, « Anillo de Moebius » –il y a une boucle et une identité inéluctables entre le début (la vie / le viol de Janet) et la fin (la mort / le désir de Janet).

La scène du viol est longue, dominée par une claire et fort troublante hyperesthétisation par le biais de descriptions qui laissent transparaître, sans beaucoup d'ambiguïté, la complaisance d'un point de vue de « voyeur » et la fascination malsaine du récit, enivré de / par dans une crudité et, même, un détaillisme pornographique.

Hyperesthétisation à la laquelle contribuent ces « petites » modifications de la réalité réelle par / dans le récit : il est évidemment plus « sexy » pour l'histoire d'amour prodigieuse et sublime entre Janet et Robert que Janet soit vierge au moment du viol... et qu'en toute logique, la cristallisation amoureuse se fasse au moment de la défloration et avec cet homme-là, son « premier » homme, même si elle ne le découvre qu'après, parce que révélée à elle-même par le crime et l'assassinat, elle peut, à travers un long processus de métamorphose de papillon sortant de sa chrysalide (on n'hésite pas à parler à deux reprises d'« oruga » [p. 154, 156]), comprendre.

Et pour que ce *plus* « sexy » soit crédible et « désirable », il faut effectivement que Janet ait 19 ans et pas 29, que Robert en ait 25 et pas 43 ; que Robert soit un damné de la terre –orphelin, déshérité, marginalisé, etc.– et non un violeur récidiviste condamné aux travaux forcés...

Hyperesthétisation et hypersexualisation auxquelles contribue et, même, plus encore, que cautionne la scénographie déployée dans l'*incipit*. D'entrée de jeu, en effet, Janet est un corps, *qu'un* corps livré et donc à posséder, *par nature*... ; dès la première page, alors qu'elle pédale encore sur son vélo, on évoque ses longs cheveux « ofrecido al aire » (p. 145) [elle est bien livrée] et on nous précise qu'elle reçoit « en la blusa la mano de la brisa apretándole los senos... » (p. 145) [il faut donc bien la posséder]. C'est cette même main de la *nature* qui lui désignera le chemin pour aller vers son destin : « En la estrecha encrucijada Janet frenó

indecisa, derecha o izquierda, o todavía adelante, todo igualmente verde y fresco, ofrecido como dedos de una gran mano terrosa » (p. 146). Une « gran mano terrosa » dont la jumelle n'est autre, en toute logique semble-t-on nous démontrer, que celle qui apparaît quelques paragraphes plus loin, celle de Robert : « Robert le cortó el paso y sujetó el manubrio con una mano de uñas negras » (p. 148). La boucle est bouclée, une fois de plus...

Si l'on s'en tient à la définition générale et neutre, en somme consensuelle, du terme « excès » donnée par le *Trésor de la langue française*, nul ne pourra raisonnablement contrer l'argument suivant lequel il y a là un franchissement, dans d'amples proportions de surcroît, de la frontière « de ce qui est permis, convenable dans le cadre d'une réglementation ou au regard des normes de la morale [...] ou des convenances sociales ».

Un excès dont il est évidemment instructif de se demander comment il est perçu, interprété et évalué par les destinataires-lecteurs.

Si l'on s'intéresse aux avis des lecteurs et lectrices dits *lambda*, par exemple sur la représentative plateforme Goodreads (pour *Queremos tanto a Glenda* : https://www.goodreads.com/book/show/2019119.We_Love_Glenda_So_Much_and_Other_Tales), on voit que sur les 145 commentaires laissés entre 2007 (Goodreads a été créée en 2006) et 2024, *Queremos tanto a Glenda*, qui obtient par ailleurs la note de 4 étoiles sur 5, fait bien l'objet d'un traitement banal, comme n'importe quel autre titre... On en vante les qualités et les défauts, point. Peu de lectrices et de lecteurs évoquent spécifiquement « Anillo de Moebius », en quelque sorte noyé dans la masse, et quand elles et ils le font, c'est pour en donner ce qui serait le thème (« Dans "Anneau de Möbius", Julio Cortazar revient à un thème qui lui est cher : celui d'une possible communication dans un espace indéfini et dans un contact inarticulé entre les vivants et les morts ») et, très massivement, pour en parler avec enthousiasme et admiration –il s'agit du préféré de nombre d'entre elles et eux.

« Anillo de Moebius », un relato que funciona como un mecanismo perfecto [Martin Hernandez, 21/10/2016].

« Moebius Strip » – Une histoire graphique sur le viol et la mort. Cette histoire a été difficile à lire, mais son dénouement est profondément intrigant. Je pense que c'est l'histoire qui m'a le plus convaincu de l'indéniable talent de bad-ass de Cortázar (traduit de l'anglais) [Professor Weasel, 9/10/2014].

N'est-ce pas l'une des plus belles choses dont un lecteur puisse être témoin ? C'est pourquoi cette histoire a été si puissante pour moi (traduit du turc) [Aslı Can, 16/08/2020].

Le daría tres estrellas, pero le doy cuatro solo por el cuento final (« El anillo de Moebius »), que tiene una complejidad muy interesante [Barrita, 03/2015].

ese « anillo de Moebius » [...] hace que el lector no sepa en qué plano de la realidad se encuentra con el correr de la lectura. Es como que en la segunda mitad del cuento o casi al final todo queda patas arriba o superpuesto. Este cuento me recordó mucho a « Axolotl », « Relato

con fondo de agua », « Continuidad de los parques » y « La noche boca arriba ». Sencillamente maravilloso y para mí el mejor del libro [Fernando, 19/10/2016].

Outre qu'il relance le sempiternel débat sur la question de savoir si tout sujet et tout traitement de tout sujet peuvent entrer dans l'ordre du *merveilleux*, ce commentaire mérite de se demander si derrière tout cela il n'y aurait en effet, finalement, qu'un simple et presque anodin critère de *plan de la réalité...*, avec la conclusion subséquente qu'un viol sortirait purement et simplement du champ de la morale dans la surréalité, quelle qu'elle soit. Et alors qu'est-ce que la surréalité dans la littérature est supposée représenter pour la réalité réelle ?

L'éternité est amoureuse des œuvres du temps, nous rappelle Cortázar à travers William Blake, et lui-même le rend de manière unique avec le surréalisme poétique dans « L'Anneau de Moebius », donnant mouvement et vitalité à des événements statiques (traduction du grec) [Makis Dionis, 9/01/2020].

Il y aurait donc là l'expression, à travers le nécessaire excès du revirement mis en scène dans « Anillo de Moebius », d'une théorie psychologique –car, derrière le terme *vitalité*, on entend évidemment les échos de la fameuse notion de résilience... Faut-il comprendre ici que grâce aux pouvoirs de la littérature, le processus (avec ses 9 étapes) du « *coping* » s'opère dans et grâce aux différents états (c'est bien le terme *estado* qu'emploie le narrateur à 43 reprises) par lequel passe Janet dans la scénographie *surréalisme poétique*, jusqu'à arriver à ce que ce champ disciplinaire désigne sous comme « le dépassement de soi » ? On serait « juste » face au cas d'un dépassement de soi qui, donc, sortirait la victime de sa condition de victime de viol et d'assassinat pour la mettre dans celle de femme amoureuse... Dont acte. Cortázar aurait en somme rendu le crime de la réalité encore plus extrême avec l'ajout de la circonstance du viol pour « permettre » la résilience dans l'amour...

Queremos tanto a Glenda contiene, por ejemplo, uno de los cuentos de fantasmas más intensos y trascendentes jamás escritos: « Anillo de Moebius ». Es también uno de los más polémicos del autor por la forma en que retrata la reacción de la víctima tras una violación, pero es necesaria su reacción de comprensión y amor para poder llevar hasta sus últimas consecuencias este dispositivo creativo. El viaje metafísico y onírico, el chorreo lingüístico y filosófico debe culminar en la formación de una unidad entre víctima y victimario si queremos comprender que toda la realidad es una y que todos somos ella. Que todos los planos son uno. El lenguaje, el más allá y lo nefasto carnal y psicológico y sociológico, todo habita la misma dimensión [Borja Vargas, 22/06/2022].

Après la théorie psychologique, il y a donc la théorie philosophique qui annule la « polémique » sur la question du viol parce qu'il était indispensable pour la démonstration menée, que tout est tout, que tout est dans tout... une vaste indistinction qui efface purement et simplement les frontières qui place d'un côté « ce qui est permis, convenable dans le cadre d'une réglementation ou au regard des normes de la morale [...] ou des convenances sociales » et ce qui ne l'est pas.

On trouvera bien quelques évaluations embarrassées, mais exprimées *via* des commentaires « pudiques » (« la troisième section mérite particulièrement d'être saluée, à l'exception de l'histoire finale "Moebius Strip" qui m'a semblé être un faux-pas inconfortable au mieux » [traduit de l'anglais] / « Mi libro preferido de cuentos de Cortázar hasta ahora. Las 4 estrellas son por el último cuento, que realmente me incomodó de principio a fin » / « Me hizo ruido el "Anillo de moebius"... no lo pasé. Los otros cuentos me gustaron... »); *via* l'argument que, sans doute, elles n'ont pas compris (« Il est vrai que dans un recueil, on ne peut pas aimer toutes les histoires, mais ici je détecte une faille qui me désoriente et je ne comprends pas si c'est moi qui n'ai pas bien pénétré le sens de l'histoire ou si c'est vraiment le sentiment que Cortázar veut faire naître chez le lecteur. Agacement, répulsion, amour et transport » [traduit de l'italien]); ou *via* le refus de la condamnation (« Lamentablemente "Anillo de Moebius", incluso escrito tan poéticamente, choca demasiado conmigo (de allí la nota, que es más personal que literaria). De todas maneras es una lectura que vale la pena » / « Rele queremos tanto a glenda. Omite o último relato, igual son cinco estrelas »). On ne trouvera sur ces 145 avis qu'une seule réaction virulente : « la dernière histoire m'a achevée, elle était dégoûtante » (traduit du russe).

Nul scandale, nulle polémique... y compris à l'heure de #MeToo, de NiUnaMenos, de la « marea verde », etc. À l'évidence, « Anillo de Moebius » n'est pas encore passé sous les fourches caudines du dernier épouvantail théorique en date, la fameuse *cancel culture*. Aussi incroyable que cela puisse paraître à certaines et certains d'entre nous, les lectures « féministes » dénonciatrices d'« Anillo de Moebius » sont à l'évidence très rares, en effet, voire, il faut bien le dire, à peu près inexistantes, à la fois dans le grand public, la presse généraliste et spécialisée ou la critique universitaire, en tout cas introuvables, y compris à l'heure de l'hypervisibilité qu'offre et permet internet... autant dire, à l'heure actuelle, on y revient, introuvables. Si d'aventure elles existent bel et bien, comment ne pas trouver significatif que personne, pas même un collectif militant pour les droits des femmes et contre la violence de genre ne se soit empressé de les exhumer et de les montrer pour servir leur cause contre une nouvelle qui devrait être vue comme un repoussoir ? *A fortiori* s'agissant d'un auteur aussi célèbre et emblématique que Cortázar à qui l'on a suffisamment reproché son concept de *lector hembra*. Or, cela est d'autant plus paradoxal qu'on lira, ici ou là, qu'« Anillo de Moebius » est la nouvelle de Cortázar qui aura le plus fait scandale, personne (y compris les chercheurs) ne donnant pourtant jamais d'exemples pour illustrer une telle affirmation. À croire que l'argument a une valeur de stricte formule de rhétorique, une sorte de prémisse sophistique destinée à légitimer de fait une thèse visant à prendre le contre-pied de la *doxa*, de jugements contre-véridiques et ineptes : c'est la nouvelle qui a le plus fait scandale alors que cela n'est pas du tout ce que voulait dire l'auteur ; alors que c'est bien plus compliqué subtil et intelligent que cela. N'est-ce pas exactement sur cet argument que repose, entre autres, l'article de Ilinca Ilian Țăranu intitulé « La dualidad fantástica: el Anillo de Moebius de

Julio Cortázar » (Țăranu, 2017) ? Lucrecia Labarthe résume parfaitement la « thèse » de ce versant critique qui « busca legitimar al escritor argentino dando una lectura filosófica al cuento; la disolución de los contrarios. El miedo y el placer dialogan en un íntimo y extraño encuentro. La tortuosa y fatídica realidad –la violación y la muerte– no guarda barreras con una especie de fantasía esotérica. El resurgimiento de Janet » (Labarthe, 2014).

Sans doute cela s'explique-t-il aussi par le fait que Cortázar a cessé d'être l'idole d'une génération amoureuse de la belle et idiote Maga de *Rayuela*, n'est même peut-être tout simplement plus un auteur à la mode... et *Queremos tanto a Glenda* est-il tout bonnement tombé dans un l'oubli, qui lui épargne, pour l'heure, ces légitimes doléances de lecteurs et lectrices pour qui la littérature à bel et bien des comptes à rendre, n'a décidément pas tous les droits...

Parmi la poignée de critiques « féministes » d'« Anillo de Moebius » existante et lisible, il y a principalement celle d'Alicia Helda Puleo, dans un article de 1986, intitulé « La sexualidad fantástica » (Puleo, 1986), et dans son essai de 1990, intitulé *Cómo leer a Julio Cortázar* (Puleo, 1990).

L'interprétation qu'elle fait d'« Anillo de Moebius » part du constat que nombre de romans et de nouvelles de Cortázar contiennent des scènes de viol.

Pour les romans, on rappellera par exemple que dans *Libro de Manuel*, Andrés Favat viole Francine : « Y algo nuevo nacía en su llanto, el descubrimiento de que no era insoportable, que no la estaba violando aunque se negara y suplicara, que mi placer tenía un límite ahí donde empezaba el suyo y precisamente por eso la obstinación en negármelo, en rabiosamente arrancarse de mí y desmentir lo que estaba sintiendo, la culpa, mamá, tanta hostia, tanta ortodoxia » (Cortázar, 2005, p. 1162).

Pour les nouvelles, on ne mentionnera que deux exemples, intéressants par la lecture croisée que l'on peut en faire avec « Anillo de Moebius » : « Siestas » (*Último round*, 1969), « Las armas secretas » (*Las armas secretas*, 1959).

À propos de « Siestas », Puleo écrit : « En "Siestas" [...], la libido amenazante es masculina. El ingreso de la protagonista adolescente a la sexualidad estará constituido por fantasías angustiantes, temor, ignorancia y finalmente una violación llevada a cabo por el temido hombre de negro » (Puleo, 1986, p. 205).

Et à propos de « Las armas secretas » :

« Las armas secretas » [...] nos cuenta la historia de un joven que viola a su amiga llevado por oscuras reminiscencias del espíritu de un alemán muerto durante la guerra. A lo largo del relato, los impulsos de agresión aumentan en el personaje principal. Sexualidad y violencia se transforman en sinónimos. El placer es el de la venganza y el sometimiento obtenido. El

protagonista es descrito como « un nudo de músculos » (los relatos, vol.3, p. 103). La cúspide de su placer es de índole sádica: « y ahora va a ocurrir, va a juntar las manos y suplicar, una flor deliciosa que se abre mientras ella implora debatiéndose y llorando entre sus brazos, una flor húmeda que se abre, el placer de sentirla debatirse en vano » (*Íbidem*, p. 105). Finalmente, en la descripción de la violación leemos: « Michèle retrocede, tropieza con el borde de la cama, mira desesperadamente hacia atrás, grita, todo el placer que sube y lo baña, grita, así, el pelo entre los dedos, así, aunque suplique, así, entonces, perra, así » (*Íbidem*, p. 108) (Puleo, 1986, p. 205-206).

Or, dans l'analyse qu'elle fait de ce motif du viol chez Cortázar, Puleo estime que cela s'explique et, d'une certaine manière, se justifie, par la conception cortazarienne selon laquelle :

Sus personajes no son decimonónicos. Ya no creen en el origen del pudor femenino. Convencidos de que toda negativa a sus avances no es más que el fruto de los prejuicios con que la sociedad limitó y reprimió a la sexualidad, recurren a la violencia para obtener el coito deseado. Lo hacen alegremente y sin culpa porque su actividad es al mismo tiempo agradable para ellos y redentora para la mujer, aunque ellas a veces no lo comprendan ni agradezcan (Puleo, 1986, p. 206).

On retrouve effectivement ici la « thèse » semble-t-il déployée dans « Anillo de Moebius » selon laquelle c'est exclusivement l'éducation puritaine de l'adolescente Janet qui a engendré ce viol, qu'elle n'a pas compris sur le coup (on le répète assez), et, donc, causé sa mort.

Or, à la convergence de tout cela, il faut bien en conclure que le viol est montré / démontré, à maintes reprises, donc, comme libérateur, une sorte d'étape cathartique, atroce parce qu'incomprise, mais indispensable... Dans « Anillo de Moebius », cela n'était semble-t-il que « décalé » / « sublimé » par le recours au fantastique et à la localisation dans l'espace et le temps de l'au-delà. Ce n'est plus le cas dans « La barca o Nueva visita a Venecia », de *Deshoras*, publié deux ans plus tard, en 1982, et à propos duquel Puleo écrit encore : « Luego de ser violada, la heroína confiesa a sí misma estar ligeramente agradecida de haber accedido a una experiencia que por sí sola no hubiera tenido el coraje de emprender » (Puleo, 1986, p. 206).

Puleo formule donc les choses clairement et, même, elle les répète. Dans l'article de 1986, elle écrivait que dans « Anillo de Moebius », « la apología de la violación alcanza su punto máximo » et dans l'essai de 1990, que cette nouvelle peut être considérée « como una apología de la violación ».

Néanmoins, elle estime que « La extraordinaria belleza formal de este texto nos invita a olvidar su contenido... » (Puleo, 1986, p. 206).

Argument excessivement difficile à comprendre. Que veut-elle dire exactement ?

Qu'il y a là une thèse de Cortázar servie et resservie recueil de textes après recueil de textes, donc supposément assumée, mais qu'il chercherait pourtant à masquer derrière

l'écriture –en référence au verbe employé par le critique (« nos invita ») ? Peu logique, on en conviendra.

Ou bien : nous lisons un texte condamnable sur le discours qu'il déploie, mais légitimé par son « *extraordinaria belleza formal* » ?

Ou bien encore : bien qu'il soit sans ambiguïté sur l'apologie qu'il fait du viol, nous choisissons d'oublier (Puleo dit bien « *olvidar* ») le contenu de ce texte parce que son « *extraordinaria belleza formal* » le place au-dessus de tout jugement moral / éthique ?

On connaît le « débat »... et chacun évaluera.

Ce qui nous intéresse en réalité ici, c'est de revenir, précisément du fait de la position d'« Anillo de Moebius » dans le recueil (*a fortiori* à travers son rôle d'*excipit*) et de sa dimension surnuméraire / excédentaire, sur l'argument d'une ultime nouvelle comme clé de voûte du discours que déploie / déploierait *Queremos tanto a Glenda* en tant que tout... Dans notre première interprétation, « Anillo de Moebius » portait implicitement une contre-démonstration alors qu'ici, il ne sait être qu'une démonstration, au pied de la lettre, au premier degré. Une démonstration au pied de la lettre, au premier degré qui suppose surtout une rétrolecture fort différente et, à notre avis, bien décevante de l'édifice à neuf cases que le 10 semblait pourtant brillamment couronner.

Il faudrait les reprendre un par un.

Résumons pour la première partie de l'anthologie :

Dans « *Orientación de los gatos* », l'adresse au lecteur (eu égard au rôle d'*incipit* que ce texte assume) serait posée comme postulant l'idée que seul l'art peut nous permettre d'endurer la banalité et pauvreté de la réalité... aussi banale et pauvre finalement (le lien n'est certainement pas anodin) qu'une relation conjugale conventionnelle –comprendre monotone et insipide. Il n'y a en somme qu'en transfigurant l'autre dans et à travers l'art qu'on peut continuer à l'aimer, en dépit de sa réalité ; l'idéal à atteindre étant de réussir à n'en faire plus qu'une créature de fiction, de la fiction de ses désirs et fantasmes. Où le destinataire de la création devient à son tour créateur. Ce que réaliseraient dans des proportions extraordinaires les élus, les fans et finalement re-créateurs / hypercréateurs de Glenda Garson.

Résumons pour la deuxième partie de l'anthologie.

Avec « *Texto en una libreta* » et « *Recortes de prensa* », Cortázar démontre et justifie une seule et même chose : l'incapacité de l'artiste à aller durablement dans la réalité et à y agir.

La rééducation à la réalité de l'écrivain de « Texto en una libreta » tourne rapidement court, le ramenant à l'abri derrière les vitres d'un café où il s'apprête à nous raconter, de toutes pièces, depuis sa seule imagination, une histoire bien plus séduisante que ce dont semblait devoir accoucher sa plongée dans le lugubre et incompréhensible métro de Buenos Aires...

Dans « Recortes de prensa », la présence de la réalité réelle de la dictature argentine dans le texte (*via* la présence de ces vrais traits de journaux) et malgré les bonnes résolutions d'un sculpteur et d'une écrivaine bien décidés à unir leurs forces et leur art pour se pencher sur la matière réalité réelle pour créer une œuvre politique ensemble, le projet ne voit jamais le jour. À quoi s'ajoute que le sculpteur reste symptomatiquement enfermé dans le cocon protecteur de son atelier ; quant à l'écrivaine, elle, sort bel et bien dans la rue, où elle se retrouve entraînée dans la maison d'une fillette qui la conduit auprès de sa mère, battue par son père. Un cas de violence conjugale qui pourrait l'amener à ouvrir les yeux sur une réalité non plus théorique et lointaine (celle racontée par le récit des coupures de presse), mais concrète et proche. En fin de compte, elle passe du statut de spectatrice à celui d'actrice puisqu'elle aide la femme à neutraliser l'homme, finalement à le torturer et à le tuer. Qu'en déduire si ce n'est que l'artiste n'est pas fait, littéralement pas taillé pour le réel... et que quand il s'y aventure, il y commet l'irréparable faute de savoir y évoluer ? Le message est encore plus troublant quand on ajoute l'ambiguïté volontaire sur laquelle s'achève la nouvelle : tout cela (la scène dans la maison de l'enfant) n'aurait probablement été qu'une histoire inventée / fantasmée par l'écrivaine après la lecture d'un fait divers dans un quotidien de la presse locale... Décidément pas de place pour l'artiste dans la réalité, qui ne serait donc jamais qu'un vivier d'histoires à nourrir et dans lequel piocher.

Dans la troisième partie, l'argument est répété en boucle, jusqu'à l'apothéose argumentative de « Anillo de Moebius », pour asseoir la théorie : l'artiste peut prendre tout ce qu'il veut de la réalité quand il cherche la matière à partir de laquelle créer, il peut rendre « sexy » et pornographique l'horreur la plus absolue, et il peut, enfin, « resignifier » toute la réalité depuis sa création, y compris légitimer une supposée thèse philosophique à partir d'un sordide crime crapuleux.

Bien de l'excès, donc, dans ce texte surnuméraire, dans ce texte outrageusement excédentaire.

Références bibliographiques

- Cortázar, J. (1973). *Libro de Manuel*, en *Obras Completas I*, p. 865-1232. Barcelona. RBA.
 Cortázar, J. (2015 [1980]). *Queremos tanto a Glenda*. Punto de Lectura.
 Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont.

- Labarthe, L. (2014). Algunas reflexiones sobre Anillo de Moebius de Julio Cortázar. Blog *Riqueza abandonada* – entrée du 26/11/2014.
- Prego, O. (1997). *La fascinación de las palabras*. Alfaguara.
- Puleo, A. (1986). La sexualidad fantástica , Coloquio internacional – Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers.
- Puleo, A. (1990). *Cómo leer a Julio Cortázar*. Ediciones Júcar.
- Țăranu, I. (2017). La Dualidad fantástica: El Anillo De Moebius de Julio Cortázar. *Lejana. Revista Crítica De Narrativa Breve*, 4. doi:10.24029/lejana.2012.4.39

L'excès des listes-énumérations dans *Tas-d'Roches* de Gabriel Marcoux-Chabot

GERARDO ACERENZA

« L'excès en tout est un défaut » dit un vieux proverbe français. Comme toutes les sentences, ce dicton véhicule une sagesse intemporelle sur les dangers de l'excès. Il met en lumière la simple idée que même les bonnes choses peuvent devenir nuisibles lorsqu'elles sont poussées à l'extrême. Il repose sur une conception de l'équilibre et suggère un degré de modération souvent considéré comme une vertu. Ce proverbe invite donc à la prudence et à la réflexion avant de prendre des décisions pour éviter de fâcheuses conséquences. Bref, il nous incite à cultiver la mesure dans tous les aspects de notre existence. La modération apparaît ainsi comme la clé pour éviter les dérives et pour rechercher un juste milieu.

Le *Dictionnaire de l'Académie française* va dans le même sens lorsqu'il définit le mot « excès » comme une « Action, [un] comportement qui dépasse ce qui est juste, raisonnable, ou ce qui est habituel, dans un sens défavorable ou nuisible. L'excès est le fait de dépasser une limite (en quantité, en qualité) » (Académie, 2000). Qu'il s'agisse d'une émotion, d'une action, d'une quantité ou d'une qualité, selon les dictionnaires de la langue française, le terme désigne ainsi quelque chose qui dépasse les normes et les limites. Le mot « excès » évoque donc toujours une idée d'abondance, de surplus, de trop-plein.

Or, dans *Tas-d'Roches* (2015), l'écrivain québécois Gabriel Marcoux-Chabot place son texte sous le patronage de Rabelais et développe une réelle poétique de l'excès. Il en résulte que les lecteurs de ce roman doivent se confronter à trois typologies distinctes d'excès : la première résulte de la multiplicité des langues et des variétés de langues utilisées dans le texte. En effet, l'auteur québécois propose un espace romanesque utopique où l'ancien et moyen français, le français contemporain, la variété populaire du français québécois, le chiac (variété de français parlé en Acadie), l'innu (la langue des Montagnais), l'espagnol et

également le latin, ont la même valeur dans le marché des échanges linguistiques¹. Ensuite, la deuxième typologie consiste dans la manière dont l'écrivain dispose les mots et les paragraphes sur les pages de son roman, ainsi que dans la variété excessive des caractères typographiques employés (standard, italique, gras, gris clair). Enfin, la troisième typologie concerne les nombreuses listes-énumérations, parfois très longues, qui monopolisent plusieurs chapitres du roman, créant ainsi une sensation de « vertige », d'abondance, de saturation.

Dans cette étude, nous analyserons tout d'abord quelques éléments du paratexte du roman afin d'examiner comment ils contribuent à développer une poétique de l'excès propre à l'écrivain québécois. Puis, nous nous attacherons à analyser la nature et la fonction des nombreuses listes-énumérations insérées par Gabriel Marcoux-Chabot dans le texte. Nous verrons que certaines de ces listes, à cause de leur longueur et des termes employés, mettent à rude épreuve la patience des lecteurs et le suivi de l'intrigue.

L'excès dans le paratexte

Alors qu'il publie *Tas-d'Roches*, en 2015, Gabriel Marcoux-Chabot est encore doctorant en études littéraires à l'Université Laval, à Québec. Une fois ses études terminées, il organise des ateliers d'écriture littéraire et fonde une maison d'édition appelée « La nef des fous » au sein de laquelle il publie les textes issus de ses ateliers. Toutefois, il n'a cessé, depuis toujours, d'écrire des poèmes (*L'existence acrostiche. Sonnet*, en 2015, « Nipin » en 2013, « Expérience de l'Hommage », 2013), des nouvelles (« Le chien », 2014, « Isabelle », 2005), des pièces de théâtre (*Le rire des fous*, 2004), des essais, des pastiches engagés et des récits dialogués. Il a également publié deux autres romans dont le premier, paru en 2007, porte un titre aussi intrigant que son contenu : *Il tombe des anges. Drame poétique pour comédiens de chair et de bois* (2007). Le second, intitulé *La Scouine*, une version revisitée du classique de l'écrivain québécois Albert Laberge, est paru en 2018. Parallèlement, il est professeur de littérature québécoise et il nourrit une passion pour un grand nombre de choses, notamment pour la sculpture de la glace.

À la lecture de la quatrième de couverture de *Tas-d'Roches*, le lecteur comprend déjà qu'il a entre les mains un texte hors du commun, qui transgresse les normes et les codes habituels, aussi bien linguistiques que romanesques :

Ce livre est un monstre. Monstre d'audace, de sophistication, de pittoresque. Écrit en français (ancien, moyen et moderne), québécois, chiac et innu, avec des pointes d'espagnol et de latin, cet énorme roman à la mise en page acrobatique vous fera tour à tour penser à Rabelais,

¹ À ce propos, nous avons consacré une étude à paraître en 2025 dans la revue *Francofonie* : « Tas-d'langues dans *Tas-d'Roches*, roman québécois de Gabriel Marcoux-Chabot ».

Chrétien de Troyes, Michel Tremblay, James Joyce, Raymond Queneau, Jacques Ferron, Victor-Levy Beaulieu et Fred Pellerin.

Tout dans cette présentation évoque la complexité du roman que l'on s'apprête à lire. Le mot « monstre » du premier segment suggère déjà la dimension imposante et hors norme du texte, qui capte l'attention par sa taille (cinq cents pages), mais aussi par son caractère exceptionnel. Les termes « audace, sophistication, pittoresque » du deuxième segment renforcent la sensation d'un roman singulier, original et frappant tout en faisant appel à une idée de richesse et de diversité. En effet, le troisième segment du passage cité met en avant la diversité linguistique et culturelle du texte qui mêle plusieurs langues et variétés de langues et souligne également sa structure originale et complexe, peut-être même difficile. Ce passage complète l'idée que le lecteur s'apprête à découvrir un livre peu conventionnel, d'autant plus que sa « mise en page acrobatique » impose aux lecteurs de multiples acrobaties. Pour bien comprendre certains chapitres, il faut en effet revenir très souvent sur ses propres pas, tant la présence de deux instances narratives distinctes sur une même page, séparées par un blanc, oblige à une attention particulière. Enfin, les nombreuses références littéraires, qui convoquent des écrivains venus d'horizons très divers (français, québécois et irlandais), suggèrent l'influence de grands noms de la littérature tant passée que contemporaine. Il s'agit d'écrivains qui ont, chacun à leur manière, transgressé les codes linguistiques et romanesques traditionnels : l'invention verbale et le comique satirique de Rabelais, l'exploration des limites du langage chez Joyce, la manipulation de la syntaxe et des structures narratives chez Queneau, les festins langagiers québécois de Jacques Ferron et de Fred Pellerin. Chacun de ces écrivains a, en quelque sorte, joué avec les mots et l'écriture, pliant à sa convenance les contraintes imposées par les normes linguistiques de chaque époque, afin de donner à lire une œuvre singulière.

Le reste de la quatrième de couverture met l'accent sur les lieux où va évoluer le héros du roman, présenté comme un être exceptionnel aux qualités surhumaines :

Ce livre est aussi la chronique extraordinaire et véridique d'un village où le ciel est plus clair qu'ailleurs, les femmes plus belles et les hommes plus larges et plus forts : Saint-Nérée terre *ashini* royaume *shatshitun* sis en bellechassoise contrée. C'est l'histoire d'un héros comme il ne s'en fait plus, champion de fond de rang, géant de rurale appartenance, dont les horribles faits et prouesses épouvantables marquèrent à jamais sa région. Un roman de grand courage et de haute trahison, un hymne au sexe cru, à l'éternel enchevêtrement des langues, *peaux tambours* corps assoiffés, *ivresse aimun* une orgie de mots : un buffet bien arrosé.

Le vocabulaire et les images contenus dans ce second extrait évoquent également l'idée de démesure, de surplus, d'excès. Les termes « extraordinaire, véridique, plus clair, plus belles, plus larges, plus fort » soulignent l'aspect démesuré et surévalué du village et de ses habitants qui sont ainsi idéalisés. De plus, les mots « héros, champion, géant, prouesses, épouvantables » qualifient un personnage hors du commun aux caractéristiques

surhumaines, dont les exploits, teintés de violence et de drame, sont spectaculaires et mémorables. L'extrait se termine en évoquant plusieurs types d'excès. Le syntagme « enchevêtrement des langues » suggère le mélange et la profusion des mots, tandis que le terme « orgie » et l'expression « buffet bien arrosé » renvoient à des fêtes ou à des situations où l'abondance et l'extravagance sont les maîtres mots. Cette quatrième de couverture met ainsi en avant une vision idéalisée, mais aussi violente, d'un univers romanesque où le lecteur est invité à une expérience sensorielle intense marquée par l'excès des sensations physiques, par une violence héroïque et par une langue richement colorée.

Un autre élément du paratexte contribue à développer une poétique de l'excès propre à l'écrivain québécois. Avec le sous-titre placé en exergue, Gabriel Marcoux-Chabot semble pasticher et rendre hommage à François Rabelais et à son *Gargantua*, tout en orientant le lecteur et en le préparant aux motifs explorés dans le roman : « LES HORRIBLES FAITS ET PROUESSES ÉPOUVANTABLES DE TASDEROCHES composés par M. Alcogrimax Rebu² abstracteur de quinte essence ». Les mots employés dans ce sous-titre sont indiscutablement exagérés. Le terme « horribles », associé à « faits », fait immédiatement penser à la figure de l'hyperbole, conférant au texte une dimension à la fois grotesque et comique. De plus, l'adjectif « épouvantables » accentue l'idée d'une exagération excessive, d'une dramatisation démesurée, qui introduit inévitablement une note caricaturale. Le nom même du héros, « Tasderoches », évoque une accumulation désordonnée de pierres, un tas, un cumulus, une montagne de roches accomplissant des exploits inouïs, sans pareils, exagérés, renforçant ainsi l'aspect démesuré de l'histoire racontée. Ce sous-titre pastiché, connoté par l'hyperbole, prépare le lecteur et l'invite à une expérience de lecture singulière, pleine d'exagération.

Liste, énumération, accumulation : quelques définitions...

Avant notre tentative d'analyse des nombreuses listes et énumérations contenues dans le roman ici à l'étude, un détour terminologique s'impose. Le *Gradus*, le *Dictionnaire des procédés littéraires* de Bernard Dupriez (1997), ne propose malheureusement aucune définition du mot « liste ». Tandis que les définitions des termes « énumération » et « accumulation » sont assez riches en informations.

Concernant le procédé de l'énumération, Dupriez cite tout d'abord la définition du *Littré* : « Passer en revue toutes les manières, toutes les circonstances, toutes les parties... » (p. 185). Ensuite, une première remarque souligne que « L'énumération constitue un mode de définition propre aux ensembles, ce qui la distingue de l'accumulation. Aussi est-elle souvent précédée d'un terme englobant. Elle peut alors être introduite par deux points, *savoir*, à

² Alcogrimax Rebu est l'anagramme du prénom et d'une partie du nom de famille de l'auteur Gabriel Marcoux, tout comme Alcofribas Nasier est l'anagramme de François Rabelais.

savoir ». Une deuxième remarque précise que « L'énumération est un mode d'amplification particulièrement bien venu, car il passe de l'abstrait au concret, du général au particulier. [...] Elle sert donc surtout à montrer, assez brièvement ». Si une énumération « vise l'exhaustivité », elle devient alors un « inventaire ». En revanche, si elle est « partielle », elle prend l'allure d'« exemple ». Une dernière remarque souligne que « l'énumération superfétatoire relève du baroque » (p. 186-187), c'est-à-dire une énumération qui contient les termes les plus rares, les plus surprenants et les plus curieux.

L'accumulation, quant à elle, est définie par le *Gradus* comme une suite de « termes ou de syntagmes de même nature et de même fonction, parfois de même sonorité finale ». Une première remarque précise que : « L'accumulation et l'énumération ne sont pas toujours nettement distinctes. L'une et l'autre peuvent être longues, baroques (v. à baroque), désordonnées (v. à verbigération), ou en gradation. Mais l'accumulation garde quelque chose de moins logique ; elle saute d'un point de vue à l'autre, semble pouvoir se poursuivre indéfiniment, tandis que l'énumération a une fin, même si les parties énumérées sont contradictoires » (p. 21-22).

Quoi qu'il en soit, une différence importante saute aux yeux de l'analyste après la lecture de ces définitions : si l'énumération permet de détailler ou de préciser une idée en énumérant plusieurs aspects ou exemples d'un même concept, l'accumulation, au contraire, cherche à produire une impression d'abondance, voire de surcharge, ce qui peut donner l'impression d'un style exagéré, emphatique. Cela est surtout vrai lorsque les éléments accumulés ne sont pas forcément liés de manière logique.

Dans son *Dictionnaire de rhétorique*, Georges Molinié (1992, p. 33) associe le procédé de l'énumération à la figure de style de l'abondance, qu'il définit ainsi :

[...] une grande quantité d'éléments verbaux : des mots, des phrases, des développements explicatifs, narratifs, descriptifs ou argumentatifs de toutes sortes. L'abondance se marque donc par les diverses variations de répétition, de nuancement de détails, de paraphrases, d'exposition ; elle est le signe et la matière de l'amplification, par emboîtements et dépendances de précisions, de dédoublements et de spécifications ; elle s'appuie également sur toutes les figures de l'ornement.

De cette riche définition, il ressort une impression de saturation, d'ampleur, due aux répétitions, aux nuances de détails et aux paraphrases qui permettent parfois de renforcer une notion et de l'inculquer dans l'esprit du lecteur. Les autres figures de style citées par le rhétoricien permettent aussi de structurer cette abondance, rendant le discours plus puissant et plus persuasif.

Umberto Eco, quant à lui, dans *Le vertige de la liste*, explore la signification de la pratique de la liste (ou de l'énumération) tout en montrant sa complexité et sa fascination. Il

n'établit pas de différence nette entre une « liste » et une « énumération », soulignant dès le premier paragraphe de sa préface que : « Quand le Louvre m'a offert d'organiser une série de conférences [...] autour d'un sujet de mon choix, je n'ai hésité une seconde : j'ai proposé comme thème l'énumération, c'est-à-dire la liste (et, nous le verrons, on pourra aussi parler de catalogue ou inventaire) » (Eco, 2009, p. 7). Il précise dans son essai qu'« il y a liste et liste » (Chapitre 7) et qu'une liste peut alors être « poétique » (comme dans une encyclopédie) ou « pratique » (comme une liste des courses). Qu'elle soit courte ou longue, Eco évoque à plusieurs reprises la sensation de « vertige » que toute liste procure. Selon le sémioticien italien, les listes peuvent aider à structurer la réalité, mais en même temps, elles peuvent créer une sensation de confusion, de chaos. Il souligne que la littérature fourmille de listes (fermées, ouvertes, inachevées) et que la présence d'énumérations de choses ou de personnages dans un roman peut, par exemple, se charger d'une signification symbolique.

Tout au long de notre tentative d'analyse, nous utiliserons les expressions « liste-énumération » et « accumulation » pour désigner les séries d'éléments présentes dans le roman *Tas-d'Roches* de Gabriel Marcoux-Chabot. Nous en avons recensé un total de 70 : la plus courte est formée de 4 éléments (p. 330), tandis que la plus longue en compte 326 (p. 90-94). Chacune de ces listes-énumérations, de ces accumulations, s'inscrit dans cette poétique de l'excès développée par l'écrivain québécois, aussi bien par sa nature thématique que stylistique.

Les listes-énumérations et les accumulations dans *Tas-d'Roches*

Qu'il s'agisse de présenter des lieux, de citer les prénoms et les noms de famille des participants à un événement, de décrire les corps de certains personnages, de présenter un menu lors d'un repas, de décrire un jeu de table ou un lit à baldaquin, tout est prétexte pour l'écrivain à proposer des listes-énumérations.

Tandis qu'il parlait, tandis qu'il pleurait, Isabelle, penchée sur lui, essuyait ses larmes de ses mains, mais comme elle sanglotait aussi, ses larmes à elle tombaient sur son visage à lui, et tous deux se trouvaient inondés d'un entrelardement hormonal et protéinique de substances aqueuse, mucinique et lipidique agrémenté de prolactine, de lysozyme, de lactotransferrine, de leucine encéphalique et de sels minéraux sans compter la salive et le mucus nasal qui venaient à l'occasion s'y mêler en petites quantités (p. 356-357).

Dans cet extrait, l'énumération de termes scientifiques va au-delà des simples larmes et inclut plusieurs composantes biologiques, ce qui donne au passage une dimension à la fois poétique (voire grotesque) et clinique. L'énumération de termes scientifiques détaille les substances biologiques présentes dans les larmes : d'abord les termes généraux (« substances aqueuse, mucinique et lipidique ») et puis les composantes spécifiques (« prolactine, lysozyme, lactotransferrine, leucine, etc. »). Ces derniers termes, peu

compréhensibles aux lecteurs moyens, donnent l'impression de lire une définition tirée d'une encyclopédie médicale. Qui plus est, la succession rapide des termes scientifiques déshumanise légèrement la scène et empêche de distinguer clairement la souffrance des deux personnages, transformant une simple expérience émotionnelle et intime en un phénomène biologique détaillé.

Le même procédé est mis en œuvre par l'écrivain dans le chapitre XXXVI lorsqu'il décrit l'escapade du héros et de sa belle « au fond des bois », où une longue liste (132 éléments) énumère toutes les variétés d'arbres et de plantes typiques du Canada qui entourent les deux personnages :

Autour d'eux s'étiraient les troncs des érables à sucre, des érables rouges et argentés, des bouleaux jaunes, des bouleaux gris, des bouleaux blancs et des bouleaux à feuilles cordées. Ils marchaient à l'ombre des peupliers baumiers, peupliers faux-trembles, hêtres à grandes feuilles et ostryers de Virginie, *Tilia americana*, frênes blancs, frênes rouges, frênes noirs, *Taxus canadensis*, *Alnus incana*, noisetier à long bec, *Carpinus caroliniana*, myriques baumiers, saules et sorbiers d'Amérique. Ici et là poussaient également *Clematis virginiana*, *Ribes amricanum*, *Crataegus*, amélanchiers, *Prunus nigra*, *Prunus virginiana*, *Rubus idaeus*, *Dirca palustris*, *Rhus hirta*, *Toxicodendron radicans* qu'on appelle aussi herbe à puce [...] *Allium tricoccum*, *Carex plantaginea*, *Cypripedium acaule*, *Cypripedium parviflorum* et *Arisaema tryphyllum* formaient un vaste tapis parsemé de *Botrypus virginianus*, *Osmunda regalis*, *Osmunda claytoniana*, *Dennstaedtia punctilobula*, *Adiantum pedatum*, *Phegopteris connectilis*, *Thelypteris noveboracensis*, *Polypodium virginianum*, *Dryopteris marginalis*, *Dryopteris cristata*, *Athyrium filix-femina*, *Onoclea sensibilis*, *Matteuccia struthiopteris*, [...] ainsi qu'une grande variété de *Polytrichum*, *Manium*, *Dicranum*, *Sphagnum*, *Lobaria*, *Usnea* et *Bryoria* (p. 194-199).

Nous n'avons cité qu'une partie des 132 espèces d'arbres et de plantes contenus dans cette riche et foisonnante liste-énumération. D'un côté, elle dresse un portrait minutieux et détaillé de la diversité de la végétation qui entoure les personnages, permettant ainsi aux lecteurs avisés de visualiser l'environnement naturel dans lequel ils se trouvent. En revanche, d'un autre côté, la succession des noms scientifiques se fait sans pause, ce qui provoque une sensation de saturation. Le lecteur est submergé par un flot de noms scientifiques qui ne se laissent pas facilement digérer. Cette longue liste-énumération génère assez rapidement un effet de lassitude chez tous les lecteurs qui ne connaissent sans doute pas le « *Carpinus caroliniana* », l'« *Alnus incana* », la « *Matteuccia struthiopteris* » ou la « *Dirca palustris* ». Une telle énumération apparaît lourde, car on ressent la sensation d'être noyés sous une accumulation de détails botaniques qui rompt la fluidité de l'intrigue. Il s'agit d'un étalage de savoir encyclopédique, d'un « catalogue », pour reprendre le terme d'Umberto Eco, qui surcharge trop le chapitre au point de risquer d'ennuyer le lecteur.

Qui plus est, dans le chapitre XXII, intitulé « Comment Tasderoches échoua au fond d'un bar et y resta », qui décrit son nouveau travail de *bouncer* (anglicisme qui désigne un videur de club de nuit, un portier de bar) dans la petite ville de Lévis, sont énumérés, sous

forme de liste présentée sur deux colonnes, toutes les différentes sortes de « culs » et de « plottes » que le héros a eu la chance de « beluter » (Godefroy, 1884)³. Si, dans le chapitre intitulé « Comment Panurge prend conseil de frère Ian des Entommeures » du *Tiers livre* (Rabelais, 1552, p. 128), le Frère Jean fait à Panurge la liste de plusieurs catégories de « couillons » qu'on risque de rencontrer au cours d'une vie, Gabriel-Marcoux-Chabot établit la liste des derrières et des sexes féminins (« plottes ») que le héros a possédés pendant ses nuits de travail. Il en énumère presque une centaine, que nous citons fidèlement, tous différents les uns des autres...

Il connut de la sorte tant de culs et tant cons que vouloir les énumérer ici serait trop long. Callibistris généralement de seconde main et parfois très usagés, sexes longs, sexes plats, sexes maigres et sexes gras, petits cons baveux, grands cons collants, fentes petites et mignonnettes ou larges assez pour qu'on y passe la tête, lèvres droites, flacotteuses ou boursoufflées, trous secs, trous slaques, chattes humides et chastes fions, derrières complaisants, trous secourables et compétents, cons mignons, cons trognons, trous sectaires et trous secrets, fentes communautaires, plottes à puck et plottes à char, pl. renommées, pl. feutrées, pl. diaprées, pl. martelées, pl. bourgeoises, pl. étonnées, pl. boursoufflées, pl. timides, pl. soumises, pl. survoltées, pl. effrénées, pl. forcenées, pl. farcies, pl. bouffies, pl. joufflues, pl. incongrues, pl. joviales, pl. effilées, pl. timorées, pl. affamées, pl. jolies, pl. massives, pl. passives, pl. lascives, pl. inventives, pl. subversives, pl. excessives, pl. excitantes, pl. manuelles, pl. automatiques, pl. amorphes, pl. goulues, pl. paresseuses, pl. ambitieuses, pl. affaissées, pl. résolues, pl. vigoureuses, pl. adorables, pl. admirables, pl. charitables, pl. courtoises, pl. fortunées, pl. usuelles, pl. à péage, pl. affrétées, pl. syndiquées, pl. requises, pl. exquises, pl. de parage, pl. de ménage, pl. de rechange, pl. robustes, pl. affables, pl. appétentes, pl. compétentes, pl. rigolotes, pl. exigeantes, pl. mémorables, pl. tragiques, pl. satyriques, pl. aromatiques, pl. juteuses, pl. gouteuses, plottes pimpantes, plottes frivoles et plottes exotiques, il les belutait sans discrimination (p. 177-181).

Ce qui frappe dans cette liste-énumération c'est la grande richesse lexicale employée. L'abondance d'adjectifs variés a permis à l'auteur de jouer sur les tonalités et les registres de la langue française, car il alterne des termes vulgaires (« trous secs, chattes humides ») avec des termes plus imagés et créatifs (« plottes à péage, plottes syndiquées »). À travers cette énumération détaillée, l'auteur semble insister sur un jeu de langage sophistiqué et audacieux, puisqu'il exploite également toutes les ressources offertes par la variété de français parlé au Québec (« plottes à puck⁴ et plottes à char »). Cependant, les limites sont à nouveau poussées à l'extrême et les lecteurs peuvent être à la fois captivés et perturbés par l'étendue de cette liste-énumération, qui désacralise le corps féminin. Nous avons toutefois l'impression que l'auteur semble vouloir souligner surtout le côté imagé et créatif de cette liste-énumération, puisqu'après les deux premières occurrences, le québécisme « plotte »

³ « Beluter, v. a. bluter, tamiser, signification conservée. Dans un sens grivois, jouir de [...]. Absol. Faire l'amour [...] ».

⁴ Selon le Dictionnaire de la langue française *Usito*, il s'agit d'un anglicisme « critiqué » au Québec qui désigne le « disque, le palet, la rondelle » dans le hockey.

(prononciation régionale de « pelote ») est abrégé en « pl. » pour ne pas trop fatiguer les lecteurs.

Dans un autre passage du texte, est décrit le lit à baldaquin dans lequel le héros dormira avec sa copine acadienne Isabelle Cormier, et le lecteur est invité à lire, cette fois, une accumulation « chaotique » d'éléments disparates. Nous sommes en présence des figures de style du « baroque » et de la « verbigeration » évoquées au début de notre réflexion. Il s'agit en effet d'une accumulation qui réunit des « chose[s] volontairement dépourvues de rapport réciproque apparent » (Eco, 2009, p. 254), un assemblage énigmatique de noms de matériaux divers...

À bien y regarder, toutefois, il constata qu'il s'agissait bien d'une sorte de lit à courtines [...] Il y avait là des branches, des souches, des racines et des troncs, des poutres, des planches, des madriers et la poupe d'un petit botarame, un bout de safran, des morceaux de membrage, de vaigrage, de bordigue et de bordage, des fragments d'étambot, un manche de foène, trois ou quatre barrots, une épontille, un gouvernail, quatre godilles, les fragments incurvés d'une étrave, le haut d'un mât, la moitié d'une tête-de-nègre, trois palettes et deux pagaies, un grapnel, des tolets ainsi que les trois quarts d'une trappe à homard avec son bourgnon, son taquet, son hallope et son carrelet. En maints endroits, le bois avait été recouvert par naturel processus ou artificieux ajustements de burgaux et de berlicocos, de balanes, de borliques, de galettes de crabe et de coques à rasoir, de coques, de clams, de coquillage et de bigorneaux, de madouèces et de piquards, de moucles, d'huîtres, de tarets et d'escargots, d'écales de crabes, de chancre à borliques et de homards, de quahaugs, de palourdes des battures et d'étoiles de mer qui s'assemblaient, se superposaient, se combinaient de manière à former le plus invraisemblable des parements. C'était un lit, certes [...]. (p. 242-243).

Une telle description, avec cette multitude de détails, donne une première impression d'entrelacement où le naturel et l'artificiel se mêlent pour former une réalité hybride. Le recours à un langage précis, avec des termes typiques du vocabulaire maritime acadien (« bourgnon, taquet, hallope, carrelet »), des termes généraux de la marine (« vaigrage, bordigue, étambot, etc. ») et de la pêche, pourrait créer une sensation de distance en rendant le texte difficile d'accès pour la majorité des lecteurs qui ne sont pas familiers avec ces mots. Ce flux d'éléments hétéroclites semble fusionner, formant ainsi une structure chaotique. Le lecteur est entraîné dans un maelström de mots et d'images et cela ne permet pas clairement d'imaginer le lit en question. Il s'agit d'une accumulation de matériaux divers qui, d'habitude, ne sont pas utilisés pour la fabrication de lits à baldaquin. L'auteur a volontairement mobilisé un grand nombre de dictionnaires spécialisés pour nourrir cette liste et créer une réelle sensation d'ivresse verbale, d'éclatement, voire de confusion. Cette juxtaposition improbable d'éléments, où des morceaux disparates d'origines et fonctions différentes se côtoient, crée un effet de surabondance, de surplus. Nous avons l'impression que chaque terme semble en appeler un autre, jusqu'à saturer d'images et de détails l'esprit des lecteurs.

Plusieurs listes-énumérations concernent les aliments et les boissons, et chaque repas des personnages est caractérisé par une quantité excessive de nourriture. Lorsque les amis du héros se donnent rendez-vous chez lui pour jouer à *Donjons & Dragons*, la soirée débute par un repas préparé par la mère adoptive de « Tasderoches », qui excède largement la norme. L'énumération, dans cet exemple, est introduite par la locution « à savoir » suivie par les deux points :

Ils étaient accueillis avec enthousiasme par la bienveillante Clarisse, qui s'empressait à les ensevelir sous les mets les plus divers et les plus raffinés, à savoir : soupes et potages, dont crème de navet et pomme de terre, crème de céleri, soupe aux tomates et au céleri, potage aux poireaux assaisonné et servi avec des croutons, crème aux haricots ainsi que soupe aux pois de chez nous garnie de ciboulette et saupoudrée de paprika ; hors-d'œuvre et salades, dont cornes d'abondance, qui sont sandwiches aux œufs servis en forme de cônes sur un plateau garni de céleris ou radis, allumettes au fromage, hors-d'œuvre multicolores, coupes de fruits colorés, tomates, demi-concombres, céleris ou rouleaux de jambon remplis de salade aux œufs, pommes de terre farcies, salade de dinde ou de poulet servie sur un lit de verdure, salade de restants, pomme de terre de tante Anna, pogos et salade printanière ; bœuf, qui est viande très nutritive, digestible et agréable au goût, dont pain de viande, bœuf économique, rôti de bœuf en casserole, bœuf bourguignon, boulettes de viande, rosbif cuit au fourneau, veau à la basquaise et escalope de veau ; porc, viande à la graisse ferme, compacte, blanche et très abondante, de digestion plus difficile, dont côtelettes de porc braisées au chou, ragoût de boulettes, ragoût de pattes, rôti de porc et jambon cuit dans le sirop d'érable ; volaille à la chair blanche et facile à digérer, dont chop suey au poulet arrosé de sauce chinoise, cuisses de poulet croustillantes parce que roulées dans des miettes de Corn Flakes, nouilles chinoises et croquettes de poulet [...] (p. 114).

Cette liste-énumération, que nous citons partiellement, s'impose par l'excès de détails et par la diversité des plats présentés. Chaque mets est décrit avec une grande précision et même les ingrédients spécifiques sont mentionnés. Le verbe « ensevelir » véhicule une image démesurée et évoque la volonté de submerger les invités sous une quantité excessive de nourriture. L'énumération est structurée selon des catégories précises : d'abord les soupes, ensuite les hors-d'œuvre, puis les viandes et enfin les poissons et les desserts que nous n'avons pas cités dans l'extrait. Chaque catégorie est décrite avec des adjectifs, des détails sur les ingrédients et également des explications supplémentaires concernant la digestibilité. Les répétitions des termes « soupe », « viande », « pomme de terre » créent un effet de saturation et renforcent la sensation d'abondance démesurée.

D'une nature totalement différente est la liste la plus longue du roman qui est formée par 326 occurrences. L'auteur y énumère toutes sortes d'êtres fantastiques et mythologiques tirés de l'univers du jeu de rôle *Donjons & Dragons* :

Semaine après semaine, Pierre-Alexandre s'efforçait de lui proposer de nouveaux défis, concoctant pour lui d'invraisemblables aventures au cours desquelles aarakocras, aboleths, aigles sauvages et géants, âmes en peine, anguilles électriques, ankhegs, araignées colossales, arcanobions, babouins sauvages, banderlogs, baleines tueuses, narvals et léviathans, barracudas, basilics et dracosilics, batrasogs, béhirs, belettes, bêtes éclipsantes, blaireaux, boueux, bulettes, calmars et krakens, catoplébas, centaures, chacals-garous, chasseurs

invisibles, chauves-souris, mobats, chiens sauvages et infernaux, chimères et gorgimères, cockatrices et pyrosilics, crabes-pecheurs, crapaud de feu et crapauds des glaces, créatures de sables et de boue, crocodiles, crustacés géants, démons gardiens, diabolins, quasits, doppelgangers, dragons-totues, dragonnes, dragons noirs, bleus, verts, rouges et blancs, élémentaux d'air, de terre, d'eau et de feu, éléphants, mammouths, mastodontes et oliphants, elfes noirs et driders, enlaceurs, esprits frappeurs et hurleurs, esprits de hantise, esprits des eaux et esprits-follets, ettercaps, ettins, [...] (p. 90-91).

Par sa longueur, il s'agit presque d'un inventaire, car l'énumération est présentée par ordre alphabétique. La succession rapide de noms exotiques, techniques, familiers et parfois humoristiques, provoquée par l'absence des déterminants, crée un rythme particulier, soutenu par les allitérations et les assonances. Cela produit une sorte de musique grâce aux sonorités qui se répondent (« narvals et léviathans ; basilics, dracosilics, banderlogs, batrasogs »). Ces répétitions et enchaînements accentuent un effet d'infini, de catalogage. Une fois la lecture terminée, il est difficile de sortir de la sensation de « vertige » que cette longue énumération provoque et de retenir la plupart des noms de ces créatures bizarres qui peuplent cet univers imaginaire. L'utilisation de certains adjectifs, comme « sauvage », « colossal » et « infernal » renforce l'idée qu'il s'agit de créatures hors norme, excessives et dangereuses.

Assez particulière est également la liste-énumération contenue dans le chapitre XXIV, avec laquelle le héros cherche à convaincre son meilleur ami qu'il est fait pour mener une vie de combats, comme les personnages du Moyen-Âge, qu'il a envie de participer aux compétitions de démolitions :

Moi, j'ai besoin qu'ça bouge un moment donné. J'ai besoin qu'queque chose se passe, j'ai besoin d'réagir dret-là, quand ça s'passe. T'sais... on roule en char, là, pis j'aime ça. [...]. J'ai juste le goût d'clencher encore plus, de voir jusqu'où j'peux me rendre. J'ai le goût d'savoir à quelle vitesse j'peux prendre le virage du Moulin-Gouler sans m'péter la gueule. J'ai le goût d'savoir jusqu'où j'capable de m'rende avant d'avoir peur de crever [...]. Rgarde... je sus sûr tu mettrais trois gars en face de moi, avec des barres à clous, une batte de baseball, n'importe quoi... J'sus sûr j'aurais pas peur p'en toute, hostie, pis j'sus sûr j'serais capabe d'es clencher toute la gang [...]. Pis j'sus sûr, hostie, j'sus sûr que quand ben même i seraient vingt autour de moi, j'sus sûr j'aurais pas l'shake, pas une crisse de minute (p. 123-124).

L'énumération des besoins (« j'ai besoin que »), des envies (« j'ai le goût de ») et des certitudes du héros (« j'sus sûr »), dans un style de langage oral, voire blasphématoire par la présence de « sacres » (« hostie, crisse ») typiques du français parlé au Québec, révèle que « Tasderoches » est en quête de sensations fortes et a besoin d'accomplir des excès qui lui procurent de fortes doses d'adrénaline. Il a envie de vivre le présent de manière extrême, de prouver sa force face aux autres, sans se soucier du danger physique. Il veut tester ses limites, défier la norme, il veut repousser les frontières physiques et émotionnelles. « Tasderoches » est en quête de puissance et de dépassement, rejetant l'idée de peur et de faiblesse.

Pour compléter ce tour d'horizon sur les listes qui jalonnent le roman, il convient de préciser qu'il existe également un grand nombre de listes très courtes, formées de noms, d'adjectifs, de verbes à l'infinitif ou conjugués, de groupes nominaux et même de phrases pseudo-figées, comme le montre ce dernier exemple : « Tasderoches faisait honneur à sa réputation. Festoyant mathématiquement, il buvait en cinq sec, riait comme quatre, vidait ses bières en trois coups de cuillères à pot et trinquait deux fois plutôt qu'une à la santé de chacun et de chacune » (p. 330).

Ces phrases pseudo-figées, mélangeant clichés populaires et tournures décalées, renforcent l'idée d'un personnage excessif et un peu démesuré, qui ne se soucie ni des conventions ni de la modération, et contribuent à le caricaturer. Le jeu avec les quantités et les actions soulignées par l'adverbe « mathématiquement » créent une ironie implicite, car ces expressions sont ici utilisées pour caractériser le héros du roman : il n'y a pas de mesure dans son comportement, il est totalement dans l'excès, il se livre à des fêtes sans bornes. Le rythme de l'énumération des expressions, accentué par l'ordre décroissant (cinq, quatre, trois, deux, un), suggère également l'idée d'une consommation rapide et d'une fête qui ne s'arrête jamais, tout en reflétant le côté excessif du personnage.

Conclusion

Plusieurs conclusions s'imposent à la suite de cette réflexion sur la présence des listes-énumérations et des accumulations dans le roman *Tas-d-Roches* de Gabriel Marcoux-Chabot. Tout d'abord, il est évident que l'écrivain québécois a placé son texte sous le patronage de Rabelais et a développé, grâce aux nombreuses listes, une véritable poétique de l'excès. Il s'est servi des mots non seulement pour former des phrases, mais également pour en faire des listes, parfois courtes et très souvent très longues. Presque tous les cinquante-cinq chapitres du roman contiennent des listes : qu'il s'agisse de décrire une forêt, de citer les personnes invitées à un événement privé ou public, de décrire les qualités ou les défauts de certains personnages, de présenter un menu lors d'un repas ou de décrire une voiture cabossée, tout est prétexte pour l'écrivain afin d'énumérer une quantité de termes communs ou rares. Parfois, il s'agit de termes scientifiques, parfois de termes scatologiques, parfois de termes imprononçables à cause de leur transcription orale. Assez souvent, ces énumérations ou accumulations sont présentées sur l'axe horizontal du texte et s'intègrent aux paragraphes, mais parfois elles sont présentées sous forme de colonnes (la liste les « plottes » par exemple), ajoutant ainsi une verticalité au texte et permettant aux lecteurs de mieux saisir leur longueur. Quoi qu'il en soit, plusieurs listes ne se laissent pas facilement digérer lors de la lecture, d'une part à cause de leur longueur, mais aussi en raison de leur nature. On est alors tenté de sauter plusieurs pages parce que on a du mal à suivre l'intrigue du récit qui reste en suspens pendant plusieurs pages. Si d'habitude une liste-énumération, courte ou longue

qu'elle soit, permet de rendre le discours plus clair et plus précis, car elle permet souvent de passer de « l'abstrait au concret, du général au particulier » (Dupriez, 1997, p. 186-187), chez l'écrivain québécois Marcoux-Chabot cela reste à prouver.

Références bibliographiques

- Académie française (2000). Excès. Dans *Dictionnaire de l'Académie française*. 9^e édition, Tome 2. Imprimerie nationale, Fayard.
- Cajolet-Laganière, H., Martel, P., Masson, C.-E. (2011). Puck. Dans *Dictionnaire de la langue française Usito*. Sherbrooke, Université de Sherbrooke. www.usito.ca.
- Dupriez, B. (1997). *Gradus. Les procédés littéraires*. 10/18.
- Eco, U. (2009). *Vertige de la liste*. Flammarion.
- Godefroy, F. (1884). *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*. Vieweg Librairie-Éditeur.
- Marcoux-Chabot, G. (2005). Isabelle, dans la Revue *Brèves littéraires*, 70 (printemps), 87-91.
- Marcoux-Chabot, G. (2007). *Il tombe des anges. Drame poétique pour comédiens de chair et de bois*. DeCourberon éditions, coll. « Lueurs ».
- Marcoux-Chabot, G. (2013). *Expérience de l'hommage*, dans la Revue en ligne *Le Crachoir de Flaubert* (3 juin).
- Marcoux-Chabot, G. (2013). *Nipin*, dans la Revue *Milieu(x)*, n° 1, p. 59.
- Marcoux-Chabot, G. (2014). *Le chien*, dans *Pouceux. 60 récits de bord de route*, Montréal, Cardinal. Paru auparavant dans la Revue *L'écrit primal*, n° 40, 2009, p. 22-27.
- Marcoux-Chabot, G. (2015a). *L'existence acrostiche. Sonnet*, Québec, [sans éditeur].
- Marcoux-Chabot, G. (2015b). *Tas-d'Roches*. Druide éditions.
- Marcoux-Chabot, G. (2018). *La Scouine*. Éditions La Peuplade.
- Molinié, G. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*. Le Livre de Poche.

« Aller plus loin que le monde même » : carnavalesque et sur-précision numérale chez Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez

CAMILLE JOUBERT

Évidemment le poète trouve toujours un moyen et parfois même l'excuse d'échapper au monde, d'en sortir quand il veut, d'aller plus loin que le monde même (Sony Labou Tansi).

La citation ci-dessus, tirée d'une lettre de Sony Labou Tansi à José Pivin (07/10/1976) exprime le projet poétique d'un auteur qui souhaite, par la fiction, dépasser sa réalité. Cet écrivain, poète, dramaturge originaire du Congo-Brazzaville connaît une existence marquée par la colonisation et la décolonisation et son départ prématuré des suites du SIDA. Il entretient, avec le prix Nobel colombien Gabriel García Márquez, un lien intertextuel grandement étudié (par exemple, Brochard, 2016 ; Mbouopda, 2018, Arcos, 2014 ; Diop, 2002) qui se manifeste notamment par des similitudes thématiques, narratives et « une suite "d'agrammaticalités" qui laisse transparaître souvent *Cent ans de solitudes* et *l'Automne du Patriarche* » (Dabla, 86, p. 227). Par ce rapprochement littéraire, il se détache des traditions de la littérature européenne pour « rééquilibrer le rapport interculturel » (Martin Granel, 2007, p. 149) et réfléchir aux problématiques de l'Afrique qui lui est contemporaine. Nos deux écrivains utilisent comme toile de fond le contexte historique et politique dans lequel ils évoluent, pour inviter le lecteur à se détacher des conventions éthiques et esthétiques qui lui sont imposées ou dont il est héritier. Ils représentent ainsi, par leurs imaginaires loufoques et spectaculaires, des réalités nouvelles, fruits de projets littéraires desquels se dégagent déjà une forme d'ambition et d'engagement vital qui dépassent la tempérance.

Prenons les œuvres du corpus de cette étude : pour García Márquez, d'une part, *Cien años de soledad* (1967), un siècle d'histoire familiale, celle de la famille Buendía et ses six générations. Nous suivons l'origine et la décadence d'une communauté tourmentée par les malédictions, les tragédies et les mystères, comme tant d'événements inévitables qui se

referment sur elle inlassablement. D'autre part, *El otoño del Patriarca* (1975) fait le récit d'un autocrate soi-disant immortel et de ses manigances pour se maintenir au pouvoir. La voix narrative est multiple et exprime tant les interrogations et les frustrations du patriarche que celles de tout son peuple, comme une seule parole à travers laquelle s'accumulent néanmoins les rumeurs, multiples et continues. Chez Sony Labou Tansi, nous avons *La vie et demie* (1979), un roman qui s'ouvre par la mise à mort de Martial, principal opposant du Guide Providentiel, dictateur sanguinaire qui sème la terreur en Katamalanasia. Sa fille reprendra son combat et les générations suivantes poursuivront, bercées par la vengeance et le sang qui engloutit tout sur son chemin. Finalement, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* (1985), qui débute par l'assassinat d'Estina Benta par son compagnon Lorsa Lopez. Le peuple attend l'arrivée de la police pour constater le meurtre et que justice soit faite. Mais l'attente devient intolérable, alimente les violences et les conflits et donne raison aux prophéties qui annoncent la chute de la Lignée des Fondateurs.

Pour ces quatre romans, tant de personnages, de familles, de peuples dont la prolifération nous fait croire qu'ils porteraient leurs voix à l'unisson. Elles s'avèrent pourtant fragmentées et débordantes. C'est autour de ce débordement que nous analyserons l'excès dans les romans présentés précédemment. Bien sûr, on y reconnaît des éléments, des événements historiques, voire des personnages, mais cela semble être passé à travers une loupe, un miroir distordant ou encore un kaléidoscope. Ces retournements de normes, liés aux univers carnavalesques, se retrouvent dans l'usage des nombres. Pouvant être considérés comme des détails insignifiants disséminés dans la narration, ils œuvrent néanmoins à la crédibilité de ces mondes distordus. Les nombres jouent ce rôle de « puente entre ficción y realidad » (Henaó Sierra, 2013, p. 16) ; en quantifiant, organisant, mesurant les données ou les phénomènes qu'ils caractérisent, ils œuvrent en faveur de l'effet de réel. Mais ils sont aussi curieux et évocateurs d'images puissantes par la tension créée entre l'exorbitant et la sur-précision. Le potentiel comique est indéniable, mais y a-t-il derrière ces nombres une réflexion culturelle et symbolique ? En quoi l'usage de ces nombres spécifiques reprend les caractéristiques du carnavalesque ?

Nous verrons dans un premier temps de quelle façon l'excès représenté par les nombres invoque des images incongrues qui mettent en place un univers non référentiel, mais accepté par le lecteur au moyen du pacte de fiction. Nous analyserons ensuite le pouvoir de révélation et de dénonciation de ces images, pour finalement réfléchir à l'excès des nombres comme interrogation sur la temporalité et la nature du récit.

L'excès du carnavalesque comme invitation à l'incongruité

Réfléchir à l'excès, c'est jauger une quantité, une attitude, un moment par rapport à une norme. C'est prendre l'étalon de la réalité et lui appliquer un jugement : c'est presque toujours mal vu d'en faire trop. C'est pourtant sur cette caractéristique que se fonde le projet littéraire de nos auteurs et la raison pour laquelle divers travaux (Toro, 2017 ; Perraudin et al., 2005) établissent un parallèle intertextuel entre les œuvres de notre corpus et l'œuvre de Rabelais, le célèbre *Gargantua*, symbole du jeu littéraire avec la disproportion. Nous retrouvons des similitudes dans le récit de ces épopées de grandes familles dont les vicissitudes semblent se répéter inlassablement et dont la description des personnages est poussée au paroxysme de leurs caractères. Toutes qualifiées de carnavalesques, ces œuvres reprennent l'esthétique populaire et le renversement des codes instaurés lors de cette célébration païenne aux origines antiques, décrits par Bakhtine dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1970). L'excès en est une constituante : alors que le reste de l'année les comportements doivent être mesurés et contenus, l'excès peut s'exprimer tout particulièrement ce jour-là, laissant libre cours aux expressions les plus grossières, en se permettant la moquerie et le travestissement, en profanant les institutions les plus sacrées. Dans la recherche d'un décalage avec le réel qui refuserait le vraisemblable, les romans de notre corpus proposent alors une véritable célébration de la transgression (Bakhtine, 1970).

Pour l'illustrer, prenons les descriptions des repas, ou plutôt les banquets, pour prendre un exemple des plus caractéristique de l'excès rabelaisien, repris par Sony Labou Tansi et García Márquez, mettant en scène des personnages ingurgitant des quantités déraisonnables de nourriture (les quantités sont soulignées en italique dans l'extrait). Dans *Cien años de soledad*, Aureliano Segundo et La Elefanta s'affrontent :

Al término de la primera noche, mientras la Elefanta continuaba impávida, Aureliano Segundo se estaba agotando de tanto hablar y reír. Durmieron *cuatro* horas. Al despertar, se bebió cada uno el jugo de *cincuenta* naranjas, *ocho* litros de café y *treinta* huevos crudos. Al segundo amanecer, después de muchas horas sin dormir y habiendo despachado *dos* cerdos, *un* racimo de plátanos y *cuatro* cajas de champaña, La Elefanta sospechó que Aureliano segundo, sin saberlo, había descubierto el mismo método que ella (García Márquez, 2018, p. 309).

Les limites du corps ne sont pas considérées, ce qui importe ici, c'est l'illustration vive d'un moment hyperbolique. Nous rions en imaginant cette drôle de compétition, plutôt bon enfant, tel que l'atteste le comportement d'Aureliano Segundo. La nourriture est associée au rire festif, spontané, au laisser-aller jusqu'à l'épuisement. Mais des détails interrogent : pourquoi le choix de ces quantités ? Simples hasards de l'écrivain pour représenter le gigantisme et transmettre au lecteur la probable nausée provoquée par de si grandes

quantités de nourriture ? Pourquoi huit litres et pas sept ? Dans son étude sur l'humour numérique chez Gabriel García Márquez, Gariano (1978) les décrit selon trois catégories. Tout d'abord, les nombres publics, des valeurs fixes et conventionnelles, comme le fait que l'année compte douze mois. Ensuite, les nombres privés, des valeurs indéfinies sans contour heuristique particulier, par exemple le nombre d'habitants du peuple de Macondo. Pour terminer, les nombres indifférents, avec lesquels l'auteur joue sur l'incohérence entre la donnée et la réalité, par exemple un individu qui vit 207 ans. Malgré la précision du nombre, cela n'apporte pas d'information spécifique (il n'y a pas de changement réel entre le fait qu'il vive 207 ou 206 ans). Nous pourrions interroger l'usage du terme « indifférent » pour lui préférer celui d'anodin. En effet, les nombres présentés dans l'extrait ci-dessus semblent appartenir à la dernière catégorie. Leur choix, conscient ou non de la part de l'écrivain, (toutefois tous pairs) apportent une touche anodine, du moins plausible, à l'action, ce qui renforce la charge émotionnelle et l'investissement du lecteur dans ce nouvel univers. À ce propos, López-Caspestany énonce que « todas las desmesuras que pululan en *Cien años de soledad* son elementos superpuestos de un conjunto magnificado por un lente dilatador, y el lector está bajo los efectos de la hipnosis que subrepticamente se le ha estado aplicando desde el comienzo de la narración » (López-Caspestany, 1975, p. 238).

Nous retrouvons cette hypnose chez Sony Labou Tansi. Peu de répit pour le lecteur qui, pour reprendre le fameux concept de Coleridge de « suspension of disbelief » (1817, p.208), enfile ses lunettes de crédulité et s'apprête à dépasser ses perceptions et ses expériences réelles pour s'immerger dans un univers où tout est trop. Alors que le guide Jean-sans-cœur s'illustre par « cette capacité qu'il avait de boire comme dix tonneaux et de rire et manger comme cinquante personnes » (Labou Tansi, 1979, p. 154), ses frères, Jean Gueulard et Jean Fantastique organisent des « concours de bouffe ». Par le biais de la comparaison, le narrateur mêle la nourriture, le rire et l'hyperbole exprimés par les numéros, pour reprendre cette image stéréotypée du « bon-vivant », sorte d'ogre bruyant imposant son allégresse. Un autre exemple de l'expression numérique dans *La vie et demie* pourrait être celui de Kapahacheu, un jeune pygmée qui recueillera nos protagonistes, Chaïdana fille et son frère. Pas de scène d'ingurgitation ici, mais une autre façon de démontrer ses compétences par l'excès. En effet, le jeune homme est capable de capturer « *sept cent quarante-deux sangliers, deux cent vingt-huit civettes, huit cent trois chacals, quatre-vingt-treize chats, quatre crocodiles, deux léopards, d'innombrables rats de toutes tailles, ainsi que quatre boas et treize vipères* » (Labou Tansi, 1979, p. 93). Le jeu entre la grandeur du nombre avancé et sa précision (souligné en italique dans la citation) en vient à brouiller les perceptions et l'imagination du lecteur. L'hyperbole et le comique résident véritablement dans l'énonciation du nombre plutôt que dans l'ordre de grandeur donné à un certain élément. Eileen Julien ajoute que de telles énumérations aident à la complicité du lecteur pour croire en une « unbiased chronicle » (Julien, 1989, p. 379) qui sera finalement toujours au service de l'hyperbole et de la création

d'un univers fantastique. L'illusion référentielle (Riffaterre, 1983) des perceptions concrètes est brouillée et met en place un « sens du désordre » (Blachère, 2001, p. 1, cité par Giguère, 2004, p. 1) qui crée un univers éclaté que le lecteur doit reconstruire à un autre niveau : celui du symbolique.

L'excès du carnavalesque pour dénoncer les énormités du réel

Cependant, derrière ces tableaux « gargantuesques », l'apparente absence de sérieux de ces descriptions comiques n'est que la face cachée de l'iceberg de revendications et de réflexions sur une réalité sociale et politique non moins démesurée, caractéristique déjà présente dans l'œuvre de Rabelais. Pour que le lecteur puisse maintenir une imagination active, certains éléments viennent choquer notre entendement ou remettre en question les visions conventionnelles de la réalité. Traditionnellement associés à l'ordre et à la mesure, les nombres sont utilisés pour organiser et interpréter le monde (Henao Sierra, 2013, p. 4). Dans les fictions présentées ici, leur usage semble être aux antipodes, ils jouent ce rôle d'agitateur d'images et poussent au chaos et à la démesure. Ils viennent mimer le désordre et sont comme un piège (Heiniger, 2018, p. 195) qui se referme sur les objets caractérisés. Il est excessif de considérer que les autorités peuvent mettre des années à constater un crime au point d'avoir « quand même attendu treize ans » (Labou Tansi, 1985, p. 39) avant d'enterrer le corps de la victime. Pourtant, nous visualisons très bien grâce au chiffre le décalage entre la situation et la réponse attendue (immédiateté dans la prise en charge du corps et la tentative de résolution du crime) et celle proposée par le romancier : allongement du temps pour insister sur la faille dans l'organisation de ce pays fictionnel. Mais cela va évidemment plus loin que la fiction, car Sony Labou Tansi comme Gabriel García Márquez utilisent les nombres et leur charge hyperbolique pour dénoncer les énormités bien réelles dont souffrent leurs pays et interroger sur la banalité de la violence. La description du viol de Chaïdana dans *La vie et demie* pendant plusieurs jours, commis par « *treize cascades de miliciens soit un équivalent en hommes de trois-cent-soixante-trois* » (Labou Tansi, 1979, p. 72), instaure une tension entre la grandeur et la précision du nombre (souligné en italique dans la citation) pour problématiser la banalité d'un tel acte par ces soldats (Julien, 1989, p. 380). Nous avons également, dans cet exemple, la représentation du corps brisé par l'État. L'inhumanité des actes décrits appelle à la volonté de faire face à une réalité cruelle. Comme le présente Romuald Fonkoua, présenté par Diop et Garnier (2007, p.12), Sony Labou Tansi est un « expérimentateur du réel » et le réel, « c'est le mal ». Il confronte le lecteur à cette violence qu'il nomme « tropicale », comme une façon de représenter les « folies et des "mocheries" » (Matokot et al., 2011, p. 84) d'un système qui trouve toujours un moyen de se satisfaire, guidé par la logique du VVVF (vin, villas, voitures, femmes) (Labou Tansi, 1979, p. 34-36).

Du côté de Gabriel García Márquez, la volonté de dénoncer les exactions du pouvoir hégémonique passe également par une représentation de l'inconcevable. Il utilise les nombres excessifs et la multiplication des personnages pour dépeindre les différents moyens de manipulation ou d'opposition du peuple. Nous pouvons l'observer dans cet extrait de *El otoño del patriarca* où un narrateur se justifie de ses actions auprès du Général :

tal como lo había previsto mi general cuando nos ordenó bloquear las calles de las embajadas para impedirle el derecho de asilo, el pueblo lo había cazado a piedras, mi general, pero antes tuvimos que acribillar al perro carnicero que se sorbió la tripamenta de *cuatro* civiles y nos dejó *siete* soldados mal heridos cuando el pueblo había asaltado sus oficinas de vivir y tiraron por las ventanas más de *doscientos* chalecos de brocado todavía con la etiqueta de fábrica, tiraron como tres mil pares de botines italianos sin estrenar, *tres mil* mi general, que en eso se gastaba la plata del gobierno, y no sé cuántas cajas de gardenias de solapa y todos los discos de Bruckner con sus respectivas partituras de dirección anotadas de su puño y letra, y además sacaron a los presos de los sótanos y les metieron fuego a las cámaras de tortura del antiguo manicomio de los holandeses a los gritos de viva el general, viva el macho que por fin se dio cuenta de la verdad (García Márquez, 1996, p. 240).

La narration si particulière de ce roman (continue, peu de ponctuation, pas de paragraphe) reproduit le système de la parole populaire qui prolifère pour illustrer l'impossibilité de s'exprimer vraiment, la rumeur écrasant le message. Dans cet extrait, l'information communiquée passe par une gradation concernant les chiffres des éléments « victimes » de ces débordements populaires (souligné en italique dans l'extrait). Nous percevons cependant un déséquilibre concernant la gravité des événements, tous présentés sur le même plan et dissimulés par le discours débordant. Gabriel García Márquez ajoute des adverbes tels que « como » ou des expressions comme « no sé cuantas » pour atténuer la surprise face au chiffre avancé et ajouter plus de normalité à l'information transmise (Lopez-Caspey, 1975, p. 238). Au-delà de la reproduction des imprécisions du discours oral, la pondération produit un impact qui, paradoxalement, renforce la grandeur du chiffre et la dénonciation de la violence quotidienne qui s'y accompagne. L'utilisation des chiffres ajoute aux actes décrits du naturel, une impression de quotidien. La fiction sert alors, par l'interprétation des symboles, de témoignage aux événements indicibles du réel : seule la démesure et l'absurde des situations racontées par nos auteurs permettent d'exprimer la gravité des événements produits par la domination.

L'excès du carnavalesque en concurrence avec le réalisme magique ?

L'excès questionne les références, la norme, les perceptions. Le carnavalesque en fait de même. Qualifier l'excès de carnavalesque ne serait-il pas finalement un pléonasme ? Peut-il exister un texte carnavalesque non excessif ? Il semble cependant y avoir une caractéristique liée à l'excès des nombres dans nos œuvres qui semble relever d'une autre perspective que celle du carnavalesque. Il s'agit du traitement fait à la temporalité et la façon

dont les nombres viennent remettre en perspective l'inscription dans un ordre temporel référentiel et sensé. Le temps est intimement lié au nombre et se mesure en permanence (en témoigne le découpage en jours, heures, minutes, etc.). Tel que le présente Paul Ricoeur dans *Temps et récit* (1983, p. 17), « le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle ». Il offre alors au lecteur un point de référence apparemment fixe pour interpréter le récit selon une chronologie établie. Toutefois, cet ordre de signification est bouleversé dans nos œuvres par le chaos politique qui modifie les trajectoires de vie, même dans les ancrages les plus inaliénables. Les individus sont dépossédés de toute ambition quant à la direction de leur existence, car le temps n'est plus une donnée objective, mais un jeu de contrôle. L'attente des autorités, étalée sur des décennies dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, fige les personnages dans le présent d'un crime pour lequel la ville réclame une justice. Cela consolide les violences latentes en raison de l'absence de résolution qui foment l'impunité.

L'impact de l'arbitraire du temps est tel qu'il influence l'ordre biologique et sa référentialité. Cela participe à la création d'un univers dans lequel une forme de logique émerge des caractéristiques et des relations entre les êtres. Ainsi, la fréquence et la multiplication des événements surnaturels (pour le lecteur) confère toute la légitimité pour s'immerger dans cet autre monde : rien n'est étrange si tout l'est. Plus de raison de se surprendre si, au-delà des comportements des personnages, le monde s'organise de telle sorte que l'univers semble répondre à un autre ordre de logique. La longévité des personnages est excessive, le patriarche possède au moment de sa mort « una edad indefinida entre los 107 y los 232 años » (García Márquez, 1996, p. 87) ; Ursula Buendía atteint aussi un âge si avancé qu'il est difficile de « sacar la cuenta de su edad, [...] la había calculado entre los ciento quince y los ciento veintidós años » (García Márquez, 2018, p. 408), tout comme Estina Benta, la protagoniste de *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Les grossesses sont rallongées aussi, les prétendantes du Guide portent ses enfants pendant « treize mois et sept jours » (Labou Tansi, 1979, p. 148) ; Chaïdana est enceinte pendant « dix-huit mois et treize jours » (*ibid.*, p. 74). Sans réalité empirique et scientifique, « los números innaturales enmarañaron los ciclos naturales » (Gariano, 78, p. 445), c'est-à-dire que l'ordre du cosmos est retourné et devient un miroir des actions condamnables exercées par les personnages du roman.

Le temps vient en outre illustrer l'inéluctabilité des destins des personnages, comme l'exprime le personnage de Pilar Ternera, amante des frères Buendía de la deuxième génération dans *Cien años de soledad* : « la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje » (García Márquez, 2018, p. 334). En Katamalanasia aussi, « le temps passait [...] toujours de la même

façon. Les gens ne cherchaient même plus à savoir d'où venait ce temps, où il allait, qui l'envoyait » (Labou Tansi, 1979, p. 133). La création d'une temporalité mythique, par sa circularité et son autonomie crée une confusion qui s'accroît par la profusion de noms (toponymes ou anthroponymes) venant brouiller la piste des identités des protagonistes, derrière « a profusion of words and names, of identical beings, against a single, [there is an] unchanging backdrop of blind tyranny and brutality. The narrative is saturated by this uncontrollable, unfathomable proliferation » (Julien, 1989, p.380). *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* annonce dès l'*incipit* : « encore six-mille cent trente-cinq jours et ce sera la fin » (Labou Tansi, 1985, p.13). Les œuvres de notre corpus illustrent comment la circularité et la répétition annoncent prophétiquement l'impossibilité d'une résolution. Néanmoins, cet enfermement temporel semble inviter à une réflexion sur la possibilité d'un retour à un ordre de la réalité acceptable après un tel désordre.

L'inclusion d'éléments qui choquent l'entendement du lecteur par leur supposée irrationalité est souvent considérée comme une propriété du réalisme magique, mouvement littéraire que l'on associe aux œuvres marquéziennes. Nous pouvons remarquer dans le discours de réception du prix Nobel (1982) de l'auteur, la volonté de rendre compte du grotesque presque surréaliste de situations vécues sur le continent latino-américain qui font que « todas las criaturas de aquella realidad desahogada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida » (García Márquez, 1982). Il utilise cette acceptation d'un réel loin du rationalisme européen (Mariano Horenstein, 2013, p. 8) pour faire de la fiction un support privilégié de représentations qui permet d'affirmer la toute-puissance d'une littérature¹ capable d'en combler et d'en révéler les lacunes. Sony Labou Tansi réutilise cette vision pour présenter un « réalisme tropical » qui « recrée l'esthétique marquézienne qu'il adapte à sa culture » (Fèze cité par Mbouaopda, 2018, p. 24). Limiter le réel au rationnel, c'est renoncer à accepter l'excès qui nous constitue, qui permet de nous interroger sur les limites que nous pouvons, que nous devons octroyer à autrui et à soi. Le réalisme magique, au-delà d'un mouvement littéraire aux caractéristiques instables, pourrait se montrer comme une vision métaphysique de l'existence qui propose une réflexion sur l'acceptation de ce qui nous dépasse.

Conclusion

Nous concluons en admettant que chez nos deux auteurs, il est difficile de délimiter l'étude de l'excès, car il semble être partout, à tel point qu'il devient normalité, il va « plus loin que le monde même » pour créer un autre monde autonome. Tout est trop grand, trop

¹ Remerciements à Caroline Lepage pour ses remarques éclairantes à ce propos.

violent, trop sexuel, trop politique, trop drôle, trop coloré, trop sombre. Trop excessif. Par la création de ces univers carnavalesques, nos auteurs se positionnent en démiurges. Maîtres du temps, des corps, des revendications, ils mettent en lumière les problèmes du monde, détruisent les conventions et les visions officielles pour mener à la construction d'univers littéraires renouvelés par l'« apocalypse esthétique » (Dabla, 86, p. 241). L'ordre ne donne plus le diapason de l'expérience de la beauté, au contraire, tel que l'énonce Sony Labou Tansi, « il est vrai que le cœur est inutile mais la raison est laide. Et il faut que la beauté par son inutilité écrase la laideur de la raison » (*L'État Honteux*, tapuscrit inédit (p. 174) cité par Martin Granel, 1998, p. 107).

Ainsi, en optant pour des univers excessifs et hors normes, nos auteurs mettent en place une révolution copernicienne dans laquelle les attentes et les codes sont renouvelés. Carnavalesque et réalisme magique se côtoient et alors que le premier vient illustrer les incohérences et les démesures du réel en inversant les rôles attendus, le second cherche à faire accepter au lecteur l'impossible contrôle sur le réel, aussi excessif que cela puisse paraître.

Références bibliographiques

- Arcos Guerrero, O. (2014). Latinoamérica en el espacio literario internacional: Reflexiones en torno a *Cien años de soledad* y *La vie et demie* de Sony Labou Tansi. *Exlibris: Revista del Departamento de Letras de la Universidad de Buenos Aires*, 3, 16-27.
- Bakhtin, M. M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Éditions Gallimard.
- Brochard, C. (2016). Gabriel García Márquez et Sony Labou Tansi: Étude comparée d'une filiation transatlantique. La transtextualité. HAL. <https://hal.science/hal-04630899>
- Coleridge, S. T. (2014[1817]). *Biographia Literaria* (chap. XIV). Edinburgh University Press. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Coleridge_Biographia_Literaria.pdf.
- Dabla, J. J. S. (1986). *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*. L'Harmattan.
- Diop, E. H. A. (2002). Le réalisme social et magique chez Gabriel García Márquez et chez Sony Labou Tansi. *Éthiopes : Revue socialiste de culture négro-africaine*, 53-63.
- Diop, P. S., & Garnier, X. (Éds.). (2007). *Sony Labou Tansi à l'œuvre : Actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007*, 9-15. L'Harmattan.
- García Márquez, G. (1982). *La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel*. https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm
- García Márquez, G. (1996 [1975]). *El otoño del patriarca*. Editorial sudamericana.
- García Márquez, G. (2018[1967]). *Cien años de soledad*. Debolsillo.

- Gariano, C. (1978). El humor numérico en *Cien años de soledad*. *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, 3, 443-450.
- Giguère, C. (2004). *La vie et demie* ou les corps chaotiques des mots et des êtres. *Présence francophone : Revue internationale de langue et de littérature, chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain*, 63, 95-107.
- Henao Sierra, D. (2013). Los números en *El otoño del patriarca*: Símbolos recurrentes y supersticiosos. Universidad EAFIT.
- Heiniger, S. (2018). Les « chair-mots-de-passe » de Sony Labou Tansi. *Po&sie*, 165-166(3-4), 189-206. <https://doi.org/10.3917/poesi.165.0189>
- Horenstein, M. (Éd.) (2013). Editorial: Geografía del exceso. *Caliban: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, 11(2), 7-12. <https://calibanrlp.com/wp-content/uploads/2021/05/3CALIBAN-11-2-Castellano-WEB.pdf>
- Julien, E. (1989). Dominance and discourse in *La vie et demie* or how to do things with words. *Research in African Literatures*, 20(3), 371-384. <https://www.jstor.org>
- Labou Tansi, S. (1994[1985]). *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Seuil.
- Labou Tansi, S. (1998[1979]). *La vie et demie*. Seuil.
- López-Capestany, P. (1975). El estilo enfático de Gabriel García Márquez. *Cuadernos Americanos: Primera Época (1942-1985)*, 4, 230-248.
- Martin Granel, N. (1998). Le réalisme « tropical » de Sony Labou Tansi : un discours doublement contraint ? *Le réalisme merveilleux*, 105-127. L'Harmattan.
- Martin-Granel, N. (2007). Une poétique de la contagion. *Sony Labou Tansi à l'œuvre. Actes du colloque international organisé par les Univ. Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007. Itinéraires et contacts de cultures*, 283, 145-160.
- Matokot, D., & Souza Augustin de. (2011). *Le rire carnavalesque dans les romans de Sony Labou Tansi*. L'Harmattan.
- Mbouopda, D. (2018). Sony Labou Tansi, lecteur de Gabriel García Márquez ? *La Tortue Verte : Revue en ligne des littératures francophones, L'héritage de Sony Labou Tansi*, (8), 18-26.
- Perraudin, P., Quiroz, S., & Findley, S. (2005). From a « large morsel of meat » to « passwords-in-flesh »: Resistance through representation of the tortured body in Labou Tansi's *La vie et demie*. *Research in African Literatures*, 36(2), 72-84. <https://doi.org/10.1353/ral.2005.0128>
- Ricœur, p. (1983). *Temps et récit. Tome I*. Éditions du Seuil.
- Riffaterre, M. (1983). *Sémiotique de la poésie*. Seuil.
- Toro, H. (2017). Influencia de François Rabelais en la obra de Gabriel García Márquez. *Poligramas*, 45, 51-72. <https://doi.org/10.25100/poligramas.voi45.6301>

Marie Darrieussecq et le triptyque de l'excès

SOFIA TINCANI

Ce n'est pas la première fois que le nom de Marie Darrieussecq¹ est associé à l'« excès » dans une étude universitaire ; l'essai tout récent de Dominique Carlini-Versini, au titre parlant, *Figures de l'excès chez Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Marina de Van. Écrire et filmer le corps frontière* (Carlini-Versini, 2023) et la lecture de *Truismes* par Isabelle Favre le démontrent (Favre, 2000). La première critique s'est concentrée surtout sur l'expérience du franchissement des limites corporelles hors du cadre normé *via* la métamorphose dans *Truismes*, où, comme on le sait, la protagoniste est transformée en truie, mais aussi sur l'expérience du dépassement des traits humains vers le monde des spectres dans *Bref séjour chez les vivants*. Favre, quant à elle, a mis l'accent sur les excès de caractérisation physique et psychologique du personnage principal, toujours dans *Truismes*, qui, d'après sa lecture, ouvrent la voie à l'expression de comportements abusifs (autre forme d'excès) chez les personnages secondaires.

Cela dit, par leurs analyses ponctuelles, ces travaux ne tracent qu'un aperçu de l'univers thématique-formel-épistémologique inauguré par l'écrivaine, que l'on peut rattacher à une idée de l'excès.

Je propose, pour ma part, une étude de la production de Darrieussecq sous le signe de l'excès, et cela sur trois niveaux (thématique-formel-épistémologique), un peu comme Samoyault l'a fait pour Céline dans *Excès du roman* (Samoyault, 1999).

Avant de commencer, il convient d'expliquer les nuances du mot « excès » que j'entends développer, puisque, comme le soulignent Lionel Verdier et Gilles Bonnet en

¹ Marie Darrieussecq (Bayonne, 1969-) est une écrivaine, traductrice et psychanalyste française, connue à partir de son premier roman et chef-d'œuvre, *Truismes* (1996) publié à l'âge de 27 ans, et traduit en plus de 30 langues. Elle est l'auteur d'une vingtaine de romans, de trois essais, *Rapport de police : accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction* (2009), *Être ici est une splendeur : vie de Paula M. Becker* (2016) et *Pas dormir* (2021) et de textes de littérature pour la jeunesse. Parmi ses nombreuses publications, je souligne la traduction en français de *A room of one's own* (*Un lieu à soi*) de Virginia Woolf et la dernière, parue en octobre 2024, de *Alice in Wonderland* (*Alice au pays des merveilles*) de Lewis Carroll.

ouverture de leur recueil, *L'excès. Signe ou poncif de la modernité ?*, « la première difficulté [...] à fonder une approche du littéraire et de la littérature à partir de l'excès tient justement à sa dérive sémantique » (Verdier et Bonnet, 2009, p. 9), car « l'excès est une notion polymorphe qui penche en même temps vers le côté de ce qui excède une limite ou une frontière (surcroît, dépassement, débordement, exagération, excédence [...]), comme au contraire du côté du manque (creusement, vide, manque, déchet, défet) » ; mais il y a aussi une acception de morale qui est venue s'ajouter quelques siècles plus tard où « l'excès en vient à signifier le dépassement condamnable de la mesure, la déraison, le dérèglement des sens et des passions » (Verdier et Bonnet, 2009, p. 8).

Qui plus est, l'excès en littérature est rapportable aux différents plans thématique, formel et interprétatif. Bien qu'elles couvrent toutes les acceptions de l'« excès » proposées par Verdier et Bonnet (corps limite et donc frontières, manque du corps et donc fantômes, abus sexuels et donc provocation morale), les études existantes sur Marie Darrieussecq en sont restées à une analyse essentiellement thématique. D'ailleurs, elles se sont focalisées quasiment seulement sur *Truismes*, ouvrage abondamment glosé sous le prisme de l'excès dès son apparition en 1996. Sans nier le poids que peuvent avoir les thèmes traités, je propose pour ma part une analyse dans l'ordre thématique, formel et interprétatif créant ainsi un paradigme de l'excès propre à l'écrivaine. Tout cela en élargissant l'apparat bibliographique de l'auteure à l'étude.

C'est pour cela que, lors de mon analyse, je prendrai en compte *Clèves* (2011), *Le Bébé* (2002) et *Fabriquer une femme* (janvier 2024). En plus, je m'autorise à enquêter davantage sur les aspects formels et épistémologiques qui jaillissent toujours à partir de ces mêmes ouvrages².

Marie Darrieussecq se prête particulièrement à ce genre d'analyse, car elle est à classer dans une catégorie de la littérature des écrivains-symbole de l'extrême contemporain que le critique Dominique Viart a nommée « littérature déconcertante » (Viart et Vercier, 2005, p. 10). À la différence des deux autres typologies, littérature « consentante » et « concertante », qui obéissent, parfois malgré elles, aux attentes du public et qui se plient aux lois du marché éditorial, la littérature déconcertante s'avère être le vrai art : il s'agit d'une littérature qui « ne cherche pas à correspondre aux attentes du lectorat mais contribue à les déplacer. [...] et c'est une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme *activité critique*, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent » (*Ibid.*). Si, comme le dit

² Les déclinaisons de l'excès dans l'œuvre de Darrieussecq peuvent être investiguées même dans d'autres de ses textes ; faute d'espace je n'ai choisi que trois livres, mais il serait intéressant de poursuivre cette étude, notamment en partant de son dernier essai, *Pas dormir* (P.O.L., 2021), qui relate, entre autres, la dépendance de l'écrivaine et d'une entière généalogie d'auteurs et artistes aux somnifères et anxiolytiques pour dormir au quotidien. Dans *Notre vie dans les forêts* il est également question d'un univers devenu dystopique aussi par suite des excès de la robotique.

toujours Viart, dans la littérature déconcertante « travail d'écriture et enjeux de l'œuvre concourent ainsi à la mise en question des stabilités installées [...] et il y va aussi d'un dérangement dans la conscience d'être au monde » (*Ibid.*, p. 11), le lien avec l'idée d'excès qui trouble ses lecteurs est manifeste. Les textes de Marie Darrieussecq reflètent ces concepts sur les trois plans thématique, formel et épistémologique, et c'est pour cela que j'ai proposé d'appeler mon intervention *Marie Darrieussecq ou le tryptique de l'excès*, tryptique que je m'appête à présenter.

L'univers thématique

Une première approche touche les contenus et les thématiques abordés par l'écrivaine, ce qui est inévitable pour une auteure qui s'autorise ces déclarations : « on peut tout écrire, il n'y a pas de limite »³. En plus, si Dominique Viart définissait toujours la littérature déconcertante en disant qu'« elle écrit là où le savoir défaille, là où les formes manquent, là où il n'y a pas de mots –ou pas encore » (*Ibid.*), Darrieussecq répond :

Il y a une sorte de croyance en l'indicible qui est liée à la mémoire et à l'histoire désastreuse du XX^e siècle : je pense qu'un des tabous qui pèse sur la littérature contemporaine, c'est la croyance en l'indicible, en l'existence de l'indicible, presque comme une substance ; en la croyance que la littérature transgresserait quelque chose, à vouloir dire l'indicible. Or, je pense que l'indicible n'existe pas. J'insiste là-dessus : il y a du non-dit, du non-nommé, mais il peut être nommé, et l'indicible peut être dit. On peut toujours grignoter sur l'indicible : c'est le travail de la littérature, qui n'est finalement pas autre chose, et à qui il faut laisser faire ce travail. Mettre des mots où il n'y en a pas, où il n'y en a pas encore, où il n'y en a plus, aussi (Kaprielian et Darrieussecq, 2010, p.10-11).

Darrieussecq « transgresse » et intègre donc en littérature des interdits, des sujets tabous, voire scandaleux même au XXI^e siècle (à savoir règles, masturbation, onanisme⁴, premières expériences sexuelles des adolescents – *Clèves*) et peu codés, comme le choc de la maternité et les crises postnatales, l'avortement, les filles-mères comme c'est le cas dans *Le Bébé* et *Fabriquer une femme*.

L'indicible fait partie, par définition, de l'excès, compte tenu que « l'excès, dans son rapport à la marge comme à la limite est ce qui vise un "hors-là", ce qui reste dehors » (Samoyault, 1999, p. 10). L'indicible coïncide avec l'excès dans la mesure où il est lui aussi hors-là –du dicible–, du discours social, et dire que l'indicible est représenté dans les ouvrages

³ Cette affirmation a été prononcée par l'écrivaine lors du premier entretien à propos de son dernier livre *Fabriquer une femme*, émis comme podcast sur France Culture <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-book-club/la-fabrique-d-une-femme-avec-marie-darrieussecq-3401090>

⁴ Je ne m'attarderai pas sur ce dernier aspect comme il a été abondamment traité par l'article d'Éric Bordas « Excès obsessionnels : énonciation et masturbation ».

de Darrieussecq, comme elle le déclare, revient à dire qu'elle représente une forme d'excès dans ses textes.

Qu'est-ce que l'indicible et donc l'excès pour Darrieussecq ? Bien sûr, ce qui est tabou, caché, ce qui dépasse les limites de ce qui est dicible, donc refoulé par la société et ses lois morales. Dans les textes de Marie Darrieussecq ces limites de représentation, soient-elles esthétiques ou morales, sont déjouées, dépassées et intégrées en littérature, effectuant un passage de hors-là à hors-ici, parmi les pages de ses textes.

Par exemple, dans *Clèves*⁵, c'est l'éveil à la sexualité d'une adolescente des années 1980 qui est raconté, comme nous l'indique la scansion du livre en trois chapitres « les avoir », « le faire » et « le refaire ». L'auteure nous plonge dans la pensée de l'adolescente, Solange, en proie aux paranoïas. Comme l'école entière est obsédée par le sexe, elle est un peu anxieuse de surmonter cette sorte d'épreuve d'initiation ; attirée mais en même temps rebutée par cette idée, elle cherche dans l'encyclopédie *Larousse* tous les termes concernant la sexualité, qui sont rapportés tels quels dans le livre, accompagnés de leur définition avec le naturel et la simplicité de l'apprentissage scolaire. On retrouve donc la définition d'« accouplement », « sexe », « reproduction », « autofécondation » ; elle cherche « pédé » mais sans succès ; plus tard elle trouve « pénis », « verge » mais aussi « vulve », « vagin », « copulation » etc. Je cite ici-bas un passage du texte pour donner une idée :

« **Accouplement** n.m. Action d'accoupler ou de s'accoupler. || Rapprochement entre deux individus de la même espèce animale, nécessaire à la reproduction. (V. *encycl.*) || Dispositif permettant de grouper deux ou plusieurs éléments de machine. *ENCYCL.* L'*accouplement* reste inconnu de nombreux animaux marins (oursins, poissons osseux) mais il est indispensable à toutes les espèces qui se reproduisent hors de l'eau (insectes, vertébrés supérieurs). On le rencontre même chez les individus hermaphrodites (escargot, ver de terre) »

C'est dans les premières pages du *Nouveau Larousse universel*, juste après *accouder* (*l'accouder d'un prie-Dieu, d'une rambarde*) et avant *accourir* (*ses amis sont accourus pour le féliciter*). Ce dictionnaire date d'un an avant sa naissance, comme si ses parents avaient eu aussi besoin d'y recourir pour comprendre quelque chose aux séparations eau/terre, végétal/animal, homme/femme, mort/vivant : aux cycles du zoo.

« **Sexe** [seks] n.m. (lat. *sexus*, de *secare*, couper). Chacune des deux formes adultes complémentaires, dont l'union assure la reproduction. (V. *tableau REPRODUCTION* et *encycl.*) || Organe de la génération. || *Le sexe faible*, *le beau sexe*, les femmes. || *Le sexe fort*, les hommes, *ENCYCL.* La différence entre les sexes peut être quasi nulle (champignons, algues, oursins, divers poissons, pigeons) ou soulignée par des *caractères sexuels secondaires* plus ou moins accentués (bois du cerf, ergot du coq, mandibule du lucane). Parfois la femelle garde un aspect larvaire (ver luisant) ou, au contraire, c'est le mâle qui est nain (poisson *ceratias*). Chez le papillon notamment, une grande diversité d'aspect peut exister. Dans les espèces hermaphrodites (escargots, lombrics) tous les individus sont à la fois mâle et femelle. L'organe qui élabore le gamète fécondant (testicule des animaux, étamines des plantes) est dit "mâle".

⁵ *Clèves* relate la période de l'adolescence de Solange, jeune fille qui grandit dans la ville homonyme et commence à comprendre ce que veut dire de devenir une jeune femme. Il s'agit d'un roman d'apprentissage qui a été défini aussi comme une « épopée de la puberté ». <https://www.lesinrocks.com/livres/cleves-une-epopee-de-la-pubertee-signee-marie-darrieussecq-31629-27-08-2011/>

L'organe qui élabore le gamète fécondé (ovaire des animaux, pistil des plantes) est dit "femelle". »

Le tableau **REPRODUCTION**, en face de la planche **REPTILES**, montre, en noir et blanc, un couple de poissons, une colonie de pucerons, des algues collées, et un intéressant bonnet charnu, gras et luisant, plein de plis s'ouvrant autour d'un nœud gonflé : un **accouplement** (de limaces). Dans un coin on lit un encart **AUTOFECONDATION** (Darrieussecq, 2011, p. 41-42).

Continuant sa quête, elle essaye de retrouver tous les mots qu'elle entend dire, sans être absolument gênée, ce qui crée un léger inconfort chez le lecteur mais aussi un rire apitoyé : « Il n'y a rien du tout à **pédé**, au moment où sa mère ouvre la porte de sa chambre pour y apporter du linge » (*Ibid.*, p. 42). La situation dégénère :

Entre **péninsule** et **pénitence** se trouve « **pénis** » [pénis] n.m. Organe d'accouplement mâle » [...] Il n'y a rien à bite sauf avec deux t, « **bitte** n.f. (du scandin. *bíti*), pièce de bois ou de métal fixée sur le pont d'un navire et sur laquelle sont tournées les amarres ». Et **gland** ne parle que du chêne, dont il est l'akène, enchâssé dans une cupule. (*Ibid.*, p. 43).

Finalement, Solange comprend que le dictionnaire n'a pas toutes les réponses et commence à s'auto-instruire grâce aux pourparlers dans les couloirs des ados de l'école « mais "poule" veut aussi dire femme et la même chose que "pute". Et "chatte" désigne ce qu'elles ont entre les jambes » (*Ibid.*, p. 47).

Faute d'espace, je ne rapporte pas ici d'autres citations mais le texte en est truffé (voir, par exemple, la page 289). Des contenus conventionnellement tus sont ainsi publiés sur les pages d'un livre grand public, listés grâce à la simplicité d'une fille qui est encore une jeune fille (la preuve : son drap de bain Snoopy), qui ne se pose pas de questions de moralisme et dit tout : « qu'est-ce qu'enculer ? » (*Ibid.*, p. 67) se demande-t-elle tranquillement en songeant aux paroles d'une chanson.

Encore, la narratrice décrit avec une précision bouleversante la condition due aux règles « elle marche en serrant les jambes. Une douleur mauve fait des éclats dans les yeux. La serviette hygiénique gratte, se coince. Il est absolument impossible de penser à autre chose » (*Ibid.*, p. 62). Les sujets interdits varient : elle se demande aussi « Et combien y-a-t-il de trous en tout ? Est-ce qu'on peut entrer dans tous, au bout du compte ? Est-ce que les *garçons* entrent dans tous ? Et est-ce qu'ils mouillent aussi, les garçons ? » (*Ibid.*, p. 90) ; elle parle du sexe de celui qui devrait être son tuteur Monsieur Bihotz —« sur la bite de Monsieur Bihotz il n'a rien tatoué du tout ». Allant jusqu'à parler de leurs rapports (*Ibid.*, p. 288), la narratrice nous raconte par la suite des scènes de pédophilie, pour ensuite ajouter, mine de rien, des scènes d'auto-érotisme (*Ibid.*, p. 38), et atteint son apogée avec des scènes de prostitution masculine —en l'occurrence c'est le père de Solange qui vend son corps à la kermesse du village de Clèves : « Ensuite ils prennent chacun une barbe à papa et il leur reste deux francs et quarante-cinq centimes et son père montre sa bite » (*Ibid.*, p. 44).

Il n'est pas étonnant que ce texte ait suscité des réactions controversées ; je cite, en particulier, le titre d'un article : « Marie Darrieussecq a-t-elle versé dans le trash avec *Clèves* ? » (Ferniot et Peras, 2011), et la phrase d'ouverture d'un autre : « *Clèves* a décidément bouleversé et choqué la rentrée littéraire 2011 » (Rolla, 2012). Cela montre que l'auteure a réussi à excéder la limite morale des attentes et du public et de la critique.

De même, dans *Le Bébé*⁶, une sorte de journal écrit à la première personne, une mère explore l'expérience de la maternité, et elle semble s'attarder délibérément sur des éléments conventionnellement évités ou des moments non exprimés à la limite du grotesque (scènes d'allaitement, de nettoyage des excréments, de crises et d'innombrables questionnements après l'accouchement) et, loin d'être une célébration de la naissance, il s'agit plutôt d'une analyse des chamboulements qu'elle entraîne : « sa présence est incompréhensible » (Darrieussecq, 2002, p. 13) ; « le bébé m'empêche d'écrire, en se réveillant » (*Ibid.*, p. 14) ; « le bébé m'empêche de fumer et de boire, parce qu'il me tète » (*Ibid.*). C'est d'ailleurs pourquoi dans un autre de ses ouvrages en parlant du *Bébé* l'auteure a dit qu'elle a voulu « lutter contre les clichés de qu'est-ce qu'une mère » (Darrieussecq, 2016, p. 113). Qui plus est, la présence de ce nouveau-né bouleverse tellement la vie de l'auteure qu'elle en vient à penser au suicide :

Et le 2 mai 2001 le bébé a toqué à la porte et il était bien vivant et il a dit : désormais tu me nourriras à toute heure du jour et de la nuit, tu me laveras et me langeras et me câlineras et tu t'inquiéteras et je t'empêcherai de dormir et d'écrire, et tu t'ennuieras plus que tu ne t'es jamais ennuyée, sur mon biberon, mes sirops, mes cubes et ma girafe, et tu seras si fatiguée que l'idée du suicide te fascinera, mais *tu donnerais ta vie pour moi*, et cette phrase n'est pas cliché, elle est la vérité (Darrieussecq, 2021, p. 220-221).

Pour finir, dans *Fabriquer une femme*, qui retrace la vie de deux amies, Rose et Solange (la même protagoniste de *Clèves* qui a grandi), à partir de leur enfance jusqu'à l'âge adulte, avec leurs vicissitudes et difficultés, on retrouve encore une fois, des scènes « excessives » racontées nonchalamment. À titre d'exemple, l'une des deux filles, Solange, tombe enceinte à 15 ans et garde l'enfant alors que le père s'enfuit. Rose, quant à elle, tout en étant déjà fiancée, a des rapports avec d'autres garçons ; après, la vie de Solange devient l'excès incarné. Se destinant à être actrice, elle est invitée dans l'univers du porno en échange du succès, elle est amenée à participer à des soirées transgressives de débauche avec de rapports de tout type (Darrieussecq, 2024, p. 234).

La naïveté et la simplicité avec lesquelles ces scènes sont racontées, le naturel, qui est dû en grande partie au fait qu'il s'agit de situations qui peuvent arriver à n'importe qui, tout

⁶ Il est à remarquer que le résumé même de cet ouvrage publié sur le site des éditions P.O.L., insiste sur la notion d'indicible et donc –suivant le raisonnement illustré dessus– d'excès : « Écrit sur des cahiers au fil des mois qui ont suivi la naissance, le livre est un recueil de sensations, d'impressions, de réflexions aussi, comme autant de tâtonnements saisis au moment même où ils s'ébauchent, "tâtonnements qui rapprochent du bébé", de l'essentiel, ce début de vie, la mère et l'enfant liés... par endroits, on touche à l'indicible ». Voir le site P.O.L., <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-5274-7>

en étant « taboues », contribue, je crois, à créer encore plus de scandale. Grâce à son excès accompagné d'une contrepartie de naïveté, Darrieussecq combine grotesque et vraisemblable, mélange qui donne cet élément de légèreté : juste ce qu'il faut pour faire réfléchir sans la lourdeur de l'accusation ou du poids moral, comme cela pourrait être le cas pour d'autres écrivains contemporains (Christine Angot, Michel Houellebecq, Neige Sinno, Chloé Delaume).

L'univers formel

Il y a ensuite la manière dont ces sujets sont représentés formellement : le fragment ou l'esquisse de brèves saynètes prévalent dans les trois ouvrages. Compte tenu du fait que, comme le remarque aussi Samoyault, on observe une tendance à partir du XX^e siècle à prendre les distances de la longueur des textes et une contextuelle réduction de la taille des ouvrages (par rapport aux romans de Balzac, Proust, Stendhal), ces textes présentent une particulière structure fragmentée, même par rapport aux textes du XXI^e siècle. En effet, par le biais de ses ouvrages Marie Darrieussecq nous montre que l'excès prend forme aussi bien dans des textes autres que le « roman-fleuve » ou le « roman monstre » (Samoyault, 1999, p. 175).

La petitesse et la brièveté des paragraphes, très évidentes si l'on ouvre n'importe quelle page, surtout de *Bébé* –qui est plus une écriture fragmentée d'instantanée en instantanée interrompue frénétiquement par les pleurs de l'enfant, « *une écriture structurée par sa propre contrainte*, les poncifs trouvent leur écho, les appels du bébé découpent ces pages, d'astérisque en astérisque » (Darrieussecq, 2002, p. 36)– et de *Clèves*, n'empêchent guère aux thèmes provocateurs susmentionnés de ressortir. Dans *Le Bébé* la plupart de pages sont remplies par des ensembles de quelques lignes séparées par des astérisques, chaque groupe de lignes représentant un épisode en lui-même :

Pour attraper un objet il regarde au-dessus, tend la main à tâtons, palpe plus qu'il ne vise, comme si ce qui se trouve au bord de son champ de vision était précisément ce qu'il y a à chercher, ce qui se dissimule.

*

Quand il chie, il devient rouge, serre les poings, pousse des « gnïïï » si scatologiques que nous éclatons de rire. Puis, d'un coup, il se tourne en lui-même, semble réfléchir.

*

Une piqûre de moustique lui fait un nez de clown.

*

(Darrieussecq, 2002, p. 72).

De même, dans *Fabriquer une femme*, on retrouve des pages qui se présentent graphiquement comme suit :

C'est terrible, cette gamine, quel gâchis, quel gâchis. Mamma ne s'en remet pas. Elle s'en rend malade, et il faudrait que tout le monde se rende malade aussi.

Solange va avoir un bébé !

Rose se sent comme paralysée. Tout ce qui lui vient en tête, c'est un souvenir : elles deux, meilleures amies déjà, jouant à se mettre des coussins sous le pull. Elles se pavanaient en petites filles enceintes, et Solange savait que ça sortait par là parce qu'elle avait vu la chienne du voisin mettre bas.

Ça doit faire très mal.

Et le père, alors, le père de ce bébé : c'est qui ?

(Darrieussecq, 2024, p. 10).

Clèves n'est pas moins fractionné :

Delphine a l'air de s'ennuyer.

« La nourriture et le sexe sont deux choses qui ne devraient pas exister », affirme-t-elle.

Aussi bien, elle l'a déjà fait. La fille de la concierge fume et l'a déjà fait.

« Tu crois que j'ai quoi, devant moi ? » lui demande Delphine en lui passant le joint.

Quoi répondre. Est-ce une vraie question, genre horoscope ? Ou un simple constat : rien ?

(Darrieussecq, 2011, p. 144).

Cela montre que, même en très peu de lignes, on peut canaliser des aspects tabous, comme les entrées du dictionnaire reproduites dans *Clèves* l'indiquent elles-mêmes : c'est un rapport plus vrai et intense à la connaissance qui est mis en place lorsque Solange a accès à l'encyclopédie du *Larousse* et en énumère les définitions, ce qui désigne son envie hors-limite de connaissance. En quelques lignes seulement elle trouve des réponses totalisantes : « les œuvres elles-mêmes donnent parfois une forme à l'excès » dit Samoyault (1999, p. 12). Et en ayant pour finalité de parler de l'indicible, des choses tues, Darrieussecq doit conjuguer l'excès du contenu et l'excès formel. Or, l'indicible de son œuvre se manifeste dans une forme qui lui est congéniale, à savoir, une forme avec peu d'éléments, concrètement et visiblement maigre, subtile.

Cette « quantité atomisée » (Samoyault, 1999, p. 21) qu'est le fragment est donc compatible avec l'indicible et donc avec une forme d'excès, du moins pour ce qui concerne ces textes de Darrieussecq.

Cela vaut pour une écrivaine qui soigne la forme aussi, qui y réfléchit tout autant qu'aux aspects du contenu : « je cherche une forme »⁷. À la différence d'autres auteurs, comme Blanchot, qui se cachait derrière le fragment et le vide en disant que pour autant qu'elle s'efforce, la littérature ne sera jamais capable de reproduire l'excès de l'inspiration qui dépasse et surmonte l'écrivain, et qui concevait sa tâche comme étant de désigner en creux l'excès avec peu de mots, la littérature désignant ce qu'elle ne dit pas⁸, Darrieussecq agit d'une autre manière.

⁷ M. Darrieussecq, « Le Paquebot et la barque » dans *Libération*, publié le 13 juin 2014 <https://www.liberation.fr/chroniques/2014/06/13/le-paquebot-et-la-barque_1040554/>

⁸ Je me réfère en filigrane ici à l'article de Laurent Mattiussi (2009).

Elle n'a pas peur de faire face à l'excès qui s'étend encore en-deçà du processus d'écriture, elle ne recule pas devant la nécessité d'écrire et de dénoncer, et son envie de tout dire prévaut, ce qui, encore une fois, fait écho aux propos de Samoyault : « la littérature s'installe dans cette tension : donner une forme à la totalité du monde » (Samoyault, 1999, p. 13). Darrieussecq choisit volontairement le fragment. Forte de ses expériences et de son vécu (le SIDA des années 1980 connu de près, les filles-mères vues pendant son adolescence, les harcèlements subis et endurés en tant que jeune fille, les problèmes de grossesse liés à une malformation de l'utérus due à une hormone que sa mère avait prise enceinte), elle ne se laisse pas subjuguer par ces thèmes et, au contraire, elle décide d'en parler, de les rendre visibles et dicibles.

Darrieussecq choisit une forme fragmentaire et lacunaire (excès par défaut) non pas pour laisser entendre que l'excès en reste dehors, car elle intègre bien l'excès entre ses pages, mais pour laisser une place qui est à remplir par ses lecteurs, qui sont appelés à combler lesdits vides par leur compréhension et leur réflexion. De cette façon, elle essaye de dépasser les limites de la page, en ouvrant un dialogue avec son lectorat sur certains thèmes, ou du moins en lançant des pistes de réflexion et leur permettant ainsi cette forme *d'accès à l'excès*.

L'univers épistémologique

Pour finir, Darrieussecq excède le texte sur le plan de la réception, comme je l'ai déjà suggéré : par le truchement de certaines pratiques narratives (monologue intérieur, auto-questionnements, succession de questions et d'interrogations que l'on retrouve dans les trois ouvrages dont il est question ici, mais aussi dans la production de l'écrivaine en général), elle touche son lecteur, qui est de ce fait impliqué dans la lecture et sollicité à prendre conscience de thèmes et de situations qui ne lui étaient pas forcément connus. Cette stratégie, qui permet au lecteur de côtoyer le chemin d'apprentissage des personnages, est avouée par l'écrivaine elle-même dans un entretien :

J'ai une méthode qui est toujours la même, mes livres ont l'air très différent mais ils sont toujours écrits un peu pareil, ce que mes personnages ont une forme de candeur, de maladresse, et aussi d'obstination qui en fait des personnages, de bons petits soldats –souvent de bonnes petites soldates– mais un peu naïfs, souvent [...] ce sont des personnages qui ne savent pas très bien ce qui leur arrive et du coup les lectrices et lecteurs, eux, comprennent ce qui se passe, et ça donne un décalage où les lectrices et les lecteurs ont toujours un petit peu d'avance sur mes personnages et ont la place de réfléchir à ce que fait le personnage ; je n'impose rien, mais grâce à cette espèce de distance légère ça peut être assez drôle je crois, en tout cas c'est ce qu'on me dit, et puis on a la place de se dire « moi j'aurais fait quoi [...] ? ». Il y a un espace dans mes romans où l'on peut réfléchir et je crois parfois s'amuser (Darrieussecq, 2020).

Cette écriture excessive vers le hors-là, vers le dehors de l'espace du livre, sollicite à plusieurs reprises la participation du lecteur, appelé à relier les parties séparées par les espaces vides. Qui plus est, un personnage excessivement naïf, comme c'est souvent le cas dans les textes de l'auteure, reste, comme nous l'avons vu, dépourvu d'analyse et de jugement de valeur, tout en exposant de nombreuses situations parfaitement immorales ou révoltantes. À nouveau, ce vide apparent n'est qu'une stratégie textuelle qui, à mon sens, vise précisément à mobiliser l'interprétation éthique du lecteur. Dans *Clèves* surtout, malgré les questionnements qui tournent en boucle, la narratrice est totalement dépourvue de sens critique, et elle dénonce, sans s'en rendre compte, des situations pour le moins grotesques, immorales, sordides⁹. C'est au lecteur de suppléer à son manque de réflexion. Tout individu doté d'un minimum de conscience morale en reste touché.

Dans *Fabriquer une femme*, le lecteur est concerné dans des raisonnements un peu plus abstraits, « C'est quoi l'amour ? ça sent où ? dans le cœur ? dans le ventre ? dans la tête ? est-ce qu'on peut vraiment mourir d'amour ? est-ce que c'est normal qu'elle ne ressente pas l'amour comme un morceau d'elle-même, l'amour qu'elle a pourtant pour Christian ? » (Darrieussecq, 2024, p. 11) ; « comment font ceux, comme Christian, que le monde n'accueille pas avec leur talent ? » (*Ibid.*, p. 79) ; « de quel côté était la vraie vie ? à quel bout de rails ? ou dans quel ailleurs ? » (*Ibid.*, p. 88) ; mais aussi dans les dynamiques plus concrètes de l'intrigue : « est-ce qu'ils sortent ensemble ? est-ce qu'il ne faudrait pas prévoir quatre places de concert, pour ce Brice aussi ? » (*Ibid.*, p. 60) ; « c'est impossible, ensuite, d'habiter ici. Mais comment faire ? » (*Ibid.*, p. 98). Plus tard dans l'intrigue, quand la protagoniste pense avoir attrapé le SIDA après les soirées de débauche en apercevant son sang dans une seringue elle s'adresse au lecteur de cette manière : « est-ce que c'est ça, le sang quand il est infecté ? » (*Ibid.*, p. 249). Je souligne que le nombre de questions dans ce roman est très élevé. Pareil dans *Clèves*, par exemple, alors que Solange commente encore une fois la situation des femmes qui endurent leurs règles : « est-ce que toutes les femmes ont ça ? » (Darrieussecq, 2011, p. 61- 62) ; « les femmes sur la plage, dans leurs corps si divers, est-ce qu'elles ont ça ? Pas maintenant, pas tout de suite (ou avec un tampon, peut-être), mais en général, dans leur vie ? Est-il possible que les femmes aient ça, et que tout le monde fasse comme si de rien n'était ? » (*Ibid.*, p. 73).

Encore, dans *Le Bébé* : « je laisse ces phrases en désordre et telles quelles, comme symptôme. Qu'est-ce qu'une mère ? » (Darrieussecq, 2002, p. 51) ; « je me demande s'il comprend qu'un jour, il ne sera plus bébé ; le processus de "grandir", quand le conçoit-il ? » (*Ibid.*, p. 50), « à qui parler, pour savoir quand il était temps de mâcher un petit quelque chose et de le leur donner ? » (*Ibid.*, p. 53). La convocation des lecteurs, par la structure même des

⁹ C'est ce même procédé qui se retrouve dans *Truismes* et qui est mis en avant par Isabelle Favre dans son analyse (Favre, 2000). Voir aussi Marie (2014).

phrases, est évidente. Tout cela sied parfaitement aux remarques d'Alexandre Gefen sur le roman aujourd'hui, qui « permet de penser le monde dans toute sa complexité, en élaborant des formes qui ne soient pas des points de vue mais des prises de conscience – éventuellement contradictoires, sidérées, irrésolues – par le biais de personnages, de situations, de pensées, de sensations et d'émotions » (Gefen, 2022, p. 124).

N'importe qui, en lisant ces lignes, se sent tantôt interpellé tantôt appelé à réfléchir, pour trouver des réponses, et il commence inévitablement à être partie prenante d'un dialogue, d'un discours sur des sujets souvent évités, qui restent « hors » du discours social. Dans ces pratiques narratives il est important de remarquer que thèmes, forme et interprétation sont fonctionnellement soudés et se renforcent l'un l'autre en ayant tous le même objectif. On peut en conclure que des textes comme ceux de Darrieussecq, comme le dit Alexandre Gefen dans *Réparer le monde*, autorisent « un gain éthique, le dépassement de l'égoïsme de celui qui écoute » (Gefen, 2017, p. 160). Nous avons donc affaire à une littérature déconcertante et « excédante ».

Cette dernière forme d'excès – l'écriture qui enclenche des questionnements qui excèdent littéralement et matériellement le texte pour toucher le lecteur, recoupe avec les formes de l'engagement contemporain d'aujourd'hui (Viart, 2006 ; Gefen, 2022 ; Florey, 2013, entre autres). La tâche de Darrieussecq est accomplie : en tant qu'écrivaine engagée, elle parle de l'indicible et met le lecteur devant des limites et dans la condition même de les dépasser.

Références bibliographiques

- Carlini-Versini D. (2023). *Figures de l'excès chez Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Marina de Van : Écrire et filmer le corps-frontière*. Brill.
- Darrieussecq, M. (2002). *Le Bébé*. P.O.L.
- Darrieussecq, M. (2011). *Clèves*. Gallimard, coll. « Folio ».
- Darrieussecq, M. (2014). Le Paquebot et la barque. *Libération*.
https://www.liberation.fr/chroniques/2014/06/13/le-paquebot-et-la-barque_1040554/
- Darrieussecq, M. (2016). *Être ici est une splendeur*. Gallimard, coll. « Folio ».
- Darrieussecq, M. (2020). *Entretien avec Marie Darrieussecq*, dans KTOTV, en ligne :
<https://www.youtube.com/watch?v=X3TZqRMw198&t=1382s>
- Darrieussecq, M. (2023[2021]). *Pas dormir*. Gallimard, coll. « Folio ».
- Darrieussecq, M. (2024). *Fabriquer une femme*. P.O.L.
- Darrieussecq, M. (2024). *La fabrique d'une femme avec Marie Darrieussecq*, entretien pour Radio France, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-book-club/la-fabrique-d-une-femme-avec-marie-darrieussecq-3401090>

- Favre, I. (2000). Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide. *Women in French Studies*, 8, 164-176.
- Ferniot, C. et Peras, D. (2011). Marie Darrieussecq a-t-elle versé dans le trash avec *Clèves* ? *L'Express*. https://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-darrieussecq-a-t-elle-verse-dans-le-trash-avec-cleves_1024339.html
- Florey, S. (2013). *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*. Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».
- Gefen, A. (2017). *Réparer le monde : la littérature face au XXI^e siècle*. Éd. Corti, coll. « Les Essais ».
- Gefen, A. (2022). *La littérature est une affaire politique*. Éd. de l'Observatoire.
- Kapriélian, N. et Darrieussecq, M. (2010). *Entretien. Écrire, écrire pourquoi ? Marie Darrieussecq : entretien avec Nelly Kapriélian*, nouvelle édition. Éditions de la Bibliothèque publique d'information, en ligne : <https://revuecaptures.org/référence-bibliographique/marie-darrieussecq-entretien-avec-nelly-kapriélian>
- Marie, A. (2014). Portrait de Marie Darrieussecq se livrant à une forme particulière d'altruisme. *Estudios Románicos*, 23, 129-140.
- Mattiussi, L. (2009). Maurice Blanchot : l'excès par défaut. Dans L. Verdier et G. Bonnet (dir.), (2009). *L'excès : signe ou poncif de la modernité ?* (p. 299-311). Éditions Kimé.
- Rolla, C. (2012). *Clèves* de Marie Darrieussecq : parcours de lecture et tentatives(s) de définition(s). *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, 23, 1-16, <https://doi.org/10.4000/narratologie.6630>
- Samoyault, T. (1999). *Excès du roman*. Maurice Nadeau.
- Verdier L. et Bonnet, G. (dir.) (2009). *L'excès : signe ou poncif de la modernité ?* Éditions Kimé.
- Viart, D. (2006). 'Fictions critiques' : la littérature contemporaine et la question du politique. Dans J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz (dir.), *Formes et modèles de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)* (p. 185-2024). Antipodes.
- Viart, D. et Vercier, B. (2005). *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Bordas.

Du trop au trop peu ou comment déconstruire le genre biographique

MURIELLE BOREL

Nous aborderons la question de l'excès à travers *Vidas escritas* ([1992] 1996) de l'auteur espagnol Javier Marías. Né à Madrid en 1951, l'écrivain a marqué les lettres espagnoles contemporaines autant par son œuvre riche et ambitieuse que par ses convictions affirmées que d'aucuns pourraient juger véhémentes, voire excessives, notamment dans les articles d'opinion parus au cours de plus de vingt-cinq années de collaboration avec des périodiques nationaux¹. Romancier, nouvelliste, essayiste, chroniqueur, traducteur, éditeur, Javier Marías ne manquait pas de cordes à son arc.

Vidas escritas, publié en 1992, relève sans doute de la partie de son œuvre la plus méconnue du public. Ni roman, ni nouvelle, ni article, ni essai, les compositions de ce recueil se situeraient plutôt à la croisée des genres. Javier Marías nous propose vingt brèves biographies en forme de portraits, à moins que ce ne soit l'inverse, vingt portraits en forme de biographies. L'auteur lui-même en explique la genèse dans l'introduction qui accompagne l'ouvrage. Alors qu'il préparait une anthologie de nouvelles consacrées à des auteurs ayant en commun de n'avoir publié qu'un seul et unique récit, il a été amené à rédiger pour chacun une notice bibliographique tellement improbable, faute de contenu, que ces écrivains semblaient aussi irréels que leurs créatures de fiction. L'idée lui est alors venue d'offrir un traitement similaire aux plus grands noms de l'histoire littéraire. De William Faulkner à Laurence Sterne, en passant par Arthur Rimbaud, Nabokov, Mann, Joyce ou Wilde, Marías s'attaque ainsi à quelques figures incontournables. Mais loin de leur réserver un traitement apologétique, il cultive au contraire une poétique de l'excès qui semble les vouer à la désacralisation.

Nous appréhenderons l'excès dans les différentes acceptions figurées recensées par les dictionnaires et en particulier par le Littré qui le définit comme « Ce qui dépasse une limite

¹ Collaboration avec *El Semanal*, de 1996 à décembre 2002 (jusqu'à la censure de son dernier article), puis avec *El País Semanal* les dix-neuf années suivantes.

ordinaire, une mesure moyenne ». L'excès renferme par nature une idée de norme, de référence indispensable à partir de laquelle s'envisage et se mesure le dépassement. En outre, au pluriel, toujours selon le Littré, le terme devient synonyme de « Débauche, dérèglement », mais aussi de « Violences, outrages », autrement dit, d'outrance par rapport à une morale acceptable, à des codes définis par la société, par l'homme. Nous retiendrons aussi ce concept de norme comme contrainte régissant les pièces du corpus, à savoir le biographique.

Nous commencerons ainsi par recenser les phénomènes d'exagération, de dépassement, afin d'en mettre en évidence les manifestations thématiques, linguistiques et rhétoriques.

Nous nous attacherons ensuite à l'excès entendu comme écart à la norme littéraire, en questionnant notamment quelques structures définitoires du genre biographique, ainsi que l'épineuse question du réel.

Manifestations de l'excès

Dans ses « Vies écrites », Javier Marías propose aux lecteurs d'accéder à l'intimité de quelques incontournables figures, puisque tel est le propos de toute biographie : recenser non seulement les aspects connus d'une personnalité emblématique, mais aussi, offrir un éclairage plus complet sur l'individu, tel que le suggérait Daniel Madelénat dans son ouvrage de référence, lorsqu'il définissait la biographie comme un « récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) » (Madelénat, 1984, p. 20), la parenthèse étant entendue comme applicable uniquement « aux œuvres qui incarnent l'idéal du genre » (Madelénat, 1984, p. 20).

Les vies écrites s'élaborent donc logiquement autour des détails et anecdotes connus du lectorat et relevant de l'ethos des écrivains, cette image publique qui à la fois précède l'auteur et se construit dans l'esprit du récepteur à travers les publications, les interventions sur la scène publique etc., auxquelles se mêle aussi tout un matériau plus confidentiel relevant bien souvent de la sphère de l'intime, voire de l'inavouable. Marías consigne avec truculence les petits et grands défauts des auteurs, leurs traits caractéristiques mais aussi leurs manies, leurs bizarreries. L'auteur pousse donc jusque dans ces derniers retranchements le critère générique qui veut que depuis le XVIII^{ème} siècle, la biographie révèle davantage l'irrationalité du personnage plutôt que le rationnel affiché (Madelénat, 1984, p. 35). Nombreux sont ainsi les écrivains saisis dans leurs accès et excès, de colère, d'agressivité, voire de violence, d'orgueil, de timidité, de distraction, d'impudeur, pour ne nommer que ceux-là.

Javier Marías offre, par exemple, le portrait d'un Henry James confronté à d'extrêmes difficultés de communication dans son quotidien tant son exigence de précision, « hasta

extremos exasperantes », ponctue le biographe, finissait par rendre le romancier inintelligible : «La más simple pregunta a una criada duraba en su formulación un mínimo de tres minutos tal era su puntillosidad con la lengua y su horror a la inexactitud y al equívoco » (Marías, 1996, p. 58).

Il est également fait état d'un Joseph Conrad à l'imagination tellement impossible à canaliser et le précipitant dans un état de distraction tel qu'il oubliait régulièrement les cigarettes qu'il venait d'allumer, brûlant mobilier et vêtements et mettant régulièrement en péril sa maisonnée alors exposée à de fréquents risques d'incendies. Le portrait de Malcom Lawry, pour sa part, mettra principalement en avant la triste dépendance de l'écrivain pour l'alcool, tandis que celui d'Arthur Rimbaud soulignera sa notoire précocité et sa non moins célèbre insolence.

Comme on le constate à travers ces quelques exemples, c'est toujours l'outrance du trait qui est à l'origine du dérèglement.

L'impression d'anomalie peut également procéder de l'inadaptation des comportements ou de leur incongruité, à l'image de Joseph Conrad exigeant de faire taire ce nouveau-né qui, par ses vagissements risquait de perturber le travail d'accouchement de son épouse, sans réaliser qu'il s'agissait de l'enfant que la mère venait de mettre au monde... Et que dire d'un Faulkner se débarrassant du courrier qu'il est censé distribuer et insultant les usagers ayant l'impudence de le déranger pour l'achat d'un timbre alors qu'il écrivait son roman pendant ses journées de labeur.

Si les décalages par rapport aux attendus professionnels ou sociaux peuvent prêter à sourire, et là est bien l'intention de l'auteur, nous y reviendrons, la cruauté, l'indécence voire la fascination pour la violence, lorsqu'elles confinent au pathologique peuvent clairement engendrer un sentiment de malaise chez le lecteur. Le comportement tyrannique de Conan Doyle envers ses enfants, la tendance coprophile de James Joyce et sa curiosité obscène pour l'intimité onaniste de sa femme, la fascination malsaine de l'écrivain japonais Yukio Mishima pour les morts violentes et son harakiri final, les pratiques orgiaques de Mme Du Deffand, la maltraitance de Tourgueniev par une mère sadique et une grand-mère homicide sont autant d'illustrations possibles. Ces anecdotes ont en commun de traduire la transgression d'un ordre moral. Même si l'excès emprunte des voies d'expression variées, aucun des écrivains du corpus ne saurait s'y soustraire. Le procédé est toujours sensiblement le même : Javier Marías dégage quelques traits saillants de personnalité puis les sature pour créer un effet d'outrance. Le traitement hyperbolique, nous l'avons vu, s'accompagne la plupart du temps d'une transgression de la norme et de la bienséance.

Pourtant l'écart à la norme n'est pas toujours connoté négativement. Il traduit parfois simplement la singularité comme dans cette description de Giuseppe Tomasi : « Las pocas

personas que lo trataron de cerca se quedaban asombradas de sus exhaustivos conocimientos de literatura e historia, materias de las que poseía sendas bibliotecas descomunales » (Marías, 1996, p. 49).

Entre exagération, excentricité, altérité, démesure, violence, transgression, obscénité, l'excès s'offre ainsi dans ses multiples nuances et manifestations.

La démesure ne traverse pas seulement l'œuvre comme motif. Elle est relayée par une réalité linguistique particulièrement prégnante. Le texte se nourrit de ce que l'on qualifiera de rhétorique de l'excès, à savoir un lexique, des tournures de phrases, des procédés et figures de style, porteurs d'emphase, d'hyper-assertion voire d'exagération.

On trouve bien entendu dans les différentes pièces du recueil une expression de l'excès portée par le substantif lui-même, « exceso », ses dérivés, ainsi que ses multiples synonymes. On recense de fréquents substantifs, adjectifs, locutions adverbiales, périphrases, traduisant l'écart à la norme par la démesure, la bizarrerie ou le surnuméraire. Qu'il s'agisse de la « inveterada manía de Conrad » ou de ses « arrebatos de furia » (Marías, 1996, p. 26), de la « descomunal reyerta » (Marías, 1996, p. 35) dont était capable Dinesen, des « infinitas supersticiones » (Marías, 1996, p. 43) de Joyce ; de Tomasi, le lecteur « insaciable y obsesivo » (Marías, 1996, p. 49), de Rainer Maria Rilke et de son « interés desmedido por la obra de otros », ou de « su exagerado trato con las señoras » (Marías, 1996, p. 108) et encore, parmi d'autres « anomalías » de Henry James, ses « infinitas e innecesarias vueltas » (Marías, 1996, p. 62).

Les constructions superlatives, relatives et absolues, par leur caractère hyper-assertif, se mettent aussi au service de l'emphase.

Javier Marías fait en outre état d'un goût prononcé pour la locution adverbiale « hasta el punto de » : « Su imagen le preocupaba hasta el punto de lograr que en las fotos en las que aparecía junto a hombres mucho más altos que él, fuera él quien pareciera un gigante » (Marías, 1992, p. 176) et pour toutes les expressions du surnuméraire, notamment celles s'appuyant sur les adjectifs et adverbies de quantité : « Los libros marinos de Joseph Conrad son tantos y tan memorables que siempre se piensa en él a bordo de un velero » (Marías, 1992, p. 25), exemple dans lequel la réitération du comparatif contribue au renforcement du phénomène.

Cet usage anaphorique est fréquent : l'auteur définit ainsi Malcom Lowry par un même épithète répété deux fois : « Borracho, borracho, borracho. He aquí su vida » (Marías, 1992, p. 115). Difficile d'offrir un résumé plus synthétique et parlant.

Lorsque Marías évoque la solitude de Djuna Barnes il le fait en ces termes :

En su apartamento de Patchin Place pasó más de quince mil días según uno de sus biógrafos, es decir más de cuarenta años. Y se sabe que la mayoría de ellos, tanto días como años, pasaron

en absoluto silencio, sin que cruzara una sola palabra con ninguna otra persona (Marías, 1996, p. 158).

La conversion des années en jours produit un effet augmentatif renforcé par la comparaison, l'adjectif « absoluto », la concessive et les adjectifs. L'excès de solitude est ici suggéré par le manque.

Les adverbes « siempre » ou « nunca », extrêmement nombreux dans le corpus, contribuent à l'impression d'un tout ou rien, une absence de moyen terme, de tempérance. Ces adverbes participent de toutes les formulations qui, en empêchant la nuance, enferment dans une réalité absolue, une forme d'outrance, de même que les quantitatifs « todos » ou « ninguno ». Ou encore que certaines constructions restrictives telles que « no...sino » qui, finalement, expriment davantage le dépassement et l'exhaustivité que la restriction par leur faculté à englober plusieurs réalités, comme on peut le constater lorsque Javier Marías loue les aptitudes de conteur d'Oscar Wilde :

No era sólo que tuviera infinitas ocurrencias, inventara juegos de palabras inverosímiles y lanzara máximas a cual más brillante, sino que al parecer contaba extraordinariamente, mucho mejor de lo que lo hiciera por escrito nunca (Marías, 1992, p. 166).

Les tournures concessives construites avec le subjonctif, en convoquant simultanément tout l'éventail des possibles s'avèrent parfaitement adaptées à la suggestion de l'exhaustivité : « Con El Greco anduvo tan obsesionado una temporada como lo estuvo otra con Zuloaga y con la lírica todas las de su vida entera, allí donde se encontrase » (Marías, 1996, p. 106). La même volonté d'exhaustivité préside à l'utilisation des tournures corrélatives telles que dans l'exemple : « Se pasó toda la vida aquejado de males tanto físicos como psíquicos mientras esperaba a la lírica » (Marías, 1996, p. 109).

Javier Marías pratique enfin à l'envi l'énumération qui, par l'effet de profusion qu'elle engendre, devient le pendant linguistique de l'intempérance, du débordement. On pense à Rilke et à la liste interminable de ses conquêtes et amies, sur plus de onze lignes, excessive au point de paraître usurpée comme ne manque pas de le souligner le propre biographe : « La verdad es que la lista parece y merece ser falsa, pero no lo era » (Marías, 1996, p. 108).

Ces énumérations sans fin deviennent d'ailleurs un procédé récurrent dans la pièce et s'appliquent autant aux voyages, avec la mention de pas moins de vingt-deux lieux différents, ponctuée par l'intervention d'auteur : « un verdadero caos » (Marías, 1996, p. 107) ; qu'à ses improbables pratiques : « Como buen poeta, Rilke comulgaba mucho, no sólo con los animales sino con los astros, la tierra, los árboles, los dioses, los monumentos, los cuadros, los héroes, los minerales, los muertos » (Marías, 1996, p. 110).

Si ces listes fleuves visent à rendre compte du trait de caractère que Marías a choisi de mettre en évidence chez Rilke, à savoir, l'inconstance du poète, elles se mettent surtout au

service d'une exagération qui prête évidemment à sourire et installent le surnuméraire ; au même titre d'ailleurs que l'hyperbole, qui compte parmi les procédés rhétoriques les plus usités : aucun portrait n'y échappe. La figure de style devient une charpente des récits. On sait combien elle est indissociable de l'excès comme l'explicitait déjà Fontanier dans la définition qu'il en donnait : « L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont » (Fontanier, 1977, p. 123).

L'excès procède donc indéniablement des contenus relatés autant que de leur mise en récit.

Il faut toutefois bien avoir à l'esprit que même si Javier Marías part d'un matériau factuel, il garde entièrement la main sur les événements qu'il choisit de consigner et sur la façon de les narrer, comme en témoigne la description suivante : « Esta fascinación erótica por los viriles cuerpos torturados, despedazados, despellejados, trinchados o asaetados marcó a Mishima desde la adolescencia » (Marías, 1996, p. 175)

La fascination est déjà en soi la manifestation d'un excès que l'auteur décide de mettre en exergue. Le fait qu'elle émane de corps masculins torturés, induit une transgression de la norme sociale, renforcée par les déviances sexuelles et morbides que le biographe prend le parti de rapporter en usant d'une énumération adjectivale dans laquelle les épithètes sont presque toutes synonymes et contribuent donc à l'installation du surnuméraire. Mais l'outrance procède aussi du choix des participes passés sémantiquement très intenses.

Lorsque Marías évoque l'effet que produisait la vision d'Henry James, il est entièrement responsable de la formulation et notamment de la comparaison utilisée :

Henry James era grande, casi obeso, completamente calvo y con una terrible mirada, tan penetrante e inteligente que los criados de algunas de las casas que visitaba se estremecían al abrirle la puerta, con la impresión de estar siendo atravesados hasta el espinazo (Marías, 1996, p. 58).

Ces choix induisent des effets de réception. L'excès trouve donc sa place au cœur des stratégies narratives retenues pour impacter le lecteur. Nous allons maintenant nous intéresser à ces effets.

La désacralisation

L'excès et toutes ses mises en œuvre sont évidemment de puissants procédés d'installation de l'humour et de l'ironie. Nous n'entrerons pas dans les distinctions subtiles

entre les deux concepts² mais nous attacherons essentiellement à leurs conséquences sur le récepteur.

L'exagération, voire le mauvais goût, sont source de décalages qui créent la surprise et/ou invitent le plus souvent le lecteur à sourire. La réaction scandalisée de Faulkner lorsqu'il reçoit sa mise à pied traduit une mauvaise foi et un toupet, dignes des meilleurs sketches comiques. La dénonciation à peine voilée de l'insistante impudeur de Thomas Mann lorsqu'il prend le lecteur à témoin (et en otage) de ses dysfonctionnements intestinaux, installe un lien de complicité entre Javier Marías et les récepteurs de son texte. Cette complicité ironique se fait toujours au détriment du personnage concerné : elle met à distance le biographé et conduit inéluctablement à sa discréditation.

Il en va de même chaque fois que le biographe consigne les perturbations des grands hommes, souvent, à grand renfort de violence, d'outrance, nous l'avons vu, malmenant, non sans provocation, la bienséance, quitte à choquer le lecteur, à chatouiller sa sensibilité voire à susciter sa réprobation, tout en feignant le dégoût.

C'est donc à une véritable entreprise de démythification que se livre l'écrivain. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'en diverses occasions, il use des termes « hagiographes » et « hagiographies » pour se référer aux biographies existantes et à leurs auteurs, non sans une pointe d'ironie, comme lorsqu'il évoque Rimbaud : « Sus hagiógrafos se lamentaban con frecuencia de la incomprensión que recibió por parte del mundo literario (bohémio o no) parisiense » (Marías, 1996, p. 143-144) et y trouvent comme explication et justification, le manque d'hygiène de l'arrogant prodige, toujours prompt à semer sur son passage poux et insultes. Il évoquera dans ce portrait (Marías, 1996, p. 147), comme dans celui de Faulkner (Marías, 1996, p. 19) ou Isak Dinesen (Marías, 1996, p. 34), les « leyendas » qui entourent telle ou telle figure littéraire. Autant de termes laudatifs qui tendent à élever les écrivains au rang de figures mythiques voire héroïques, en tout état de cause exceptionnelles, comme Rimbaud, toujours, dont la précocité se serait manifestée dès sa naissance lorsqu'il aurait échappé à la vigilance de l'infirmière :

La anécdota [del piano] al parecer es cierta, o al menos más que alguna otra incorporada a su leyenda: se cuenta (pero se sospecha que él era la fuente) que nada más nacer la enfermera lo depositó en un cojín un momento mientras salía a buscar unos pañales. Al regresar se encontró con que la criatura no estaba en su sitio, sino que se dirigía ya a gatas hacia la puerta en busca de aventuras y vagabundeos (Marías, 1996, p. 147).

² Voir par exemple les différenciations opérées par Patrick Moran et Bernard Gendrel dans « L'humour est-il rhétorique », 2006.

En opposant la réalité crue des faits aux croyances propagées par les légendes, Marías conteste l'attitude complaisante des biographes prompts à enjoliver les biographies, et à entretenir des récits mensongers.

Si l'humour et l'affectueuse moquerie occupent une place centrale comme il l'annonce dans son prologue : « Lejos de la hagiografía, y de la solemnidad con que a menudo se habla de los maestros artistas, estas *Vidas escritas* están contadas principalmente, creo, con una mezcla de afecto y guasa » (Marías, 1996, p. 12), la désacralisante ironie dont Marías use sans doute avec excès, contribue à dépeindre ces écrivains dans toutes leurs humaines faiblesses, bassesses ou mesquinerie(s). Le lauréat du prix Nobel de 1949 se montre ainsi d'une timidité malade face à l'empressement des journalistes et court se réfugier dans le jardin comme un enfant. James Joyce est dévoré d'orgueil et en proie aux plus étranges superstitions. Nous ne multiplierons pas les exemples.

Comme nous l'avons vu, l'exagération émane des comportements singuliers des hommes et femmes de lettres représentés. Mais il importe de se souvenir que ces vies écrites sont régies par un format très bref puisqu'elles ne dépassent pas six pages, et que Marías n'est en aucun cas tenu à l'exhaustivité. Les pièces qu'il propose sont plutôt de l'ordre du biographème pour reprendre le terme de Barthes³, puisque les portraits se construisent essentiellement par touches successives, à la manière d'une œuvre pointilliste.

Leur conception parcellaire dérive directement des sélections opérées par l'auteur parmi l'ensemble du matériau biographique dont il dispose, et dont il ne fait nullement mystère puisqu'il indique ses sources à la fin de l'ouvrage. Il s'agit d'un parti-pris conscient et assumé, comme le montre d'ailleurs cette précision du prologue : « lo que yo muestro en ellos [los retratos] es muy parcial y precisamente en lo escogido y en lo omitido reside en parte el posible acierto o desacierto de estas piezas » (Marías, 1996, p. 13).

L'iconoclaste Javier Marías prend un malin plaisir à consigner les détails et anecdotes les plus surprenants. Si ces particularités se trouvaient insérées dans une biographie de plusieurs centaines de pages, elles se dilueraient au milieu d'autres événements plus banals. Mais c'est ici leur condensation, leur excès quantitatif, qui construisent la bizarrerie des écrivains, qui soulignent leurs comportements hors-normes et aboutissent à leur désacralisation.

³ Pour rappel, dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola* (1971) Roland Barthes consigne : « Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des "biographèmes" », (Barthes, 2002, p. 706) et signe la naissance du néologisme.

On peut donc dire que dans les *Vidas escritas*, l'excès dynamite la bienséance, annule le sérieux, déboulonne le mythe, fait chuter l'écrivain de son piédestal et le renvoie à sa condition basement humaine.

Pourrait-on dès lors considérer que, paradoxalement, l'outrance, en égratignant la figure mythique, contribue à restaurer l'humanité de ces monstres sacrés de la littérature et contribue à les ancrer dans la réalité ?

L'excès au service de la fictionnalisation ou comment transgresser la norme

Javier Marías s'est toujours montré sensible à l'aptitude de la littérature à imbriquer réalité et fiction. L'un de ses premiers romans, celui qui lui a permis d'accéder à la notoriété, *Todas las almas* (1989) a longtemps été perçu comme un roman à clés dans lequel l'écrivain aurait surtout consigné son expérience de lecteur à Oxford. A diverses reprises il s'est exprimé sur ce qu'il considérait comme le fantasme ultime de l'écrivain : devenir un jour personnage de fiction. Il déclare d'ailleurs dans son introduction : « La idea era, en suma, tratar a esos literatos conocidos de todos como a personajes de ficción, que probablemente es la manera, por otro lado, en que todos los escritores desean íntimamente verse tratados » (Marías, 1996, p. 11).

En revendiquant un traitement fictionnel de ces écrivains célèbres, Marías s'écarte apparemment des codes de la biographie. Comme le spécifient dans leur ouvrage commun, R. g et F. Regard, la recherche de la vérité est :

la raison d'être de toutes les biographies : il y a dans l'entreprise biographique, quelle que soit la force médiatrice de la convention, l'espoir d'une *vérité* de la vie racontée, ou plus exactement l'espoir d'une *justesse* de ce que nous nommerons « l'image d'auteur », laquelle, pour insaisissable qu'elle paraisse en définitive, n'en conserve pas moins son statut de moteur premier de l'aventure biographique, tant pour le scripteur que pour le lecteur (Dion et Regard, 2013, p. 9).

Nous allons donc maintenant mettre en évidence les procédés d'élaboration qui non seulement tendent à déréaliser les écrivains mais participent aussi de la transgression du genre.

Nous avons déjà évoqué la prédilection de l'auteur pour consigner des manies souvent si farfelues et excessives qu'elles paraissent imaginaires. Cet effet de fiction est accentué par le traitement que reçoivent les auteurs : en sélectionnant quelques traits particuliers de leur personnalité, Marías tend à la caricature et traite ses sujets comme des types plutôt que comme des individus.

Le format renforce la littérisation et se rapprocherait plutôt de la nouvelle, voire du « cuento » que Javier Marías maîtrise parfaitement. Les titres mêmes de ses pièces sont particulièrement éloquents. L'auteur ne s'inscrit pas dans l'exhaustivité du récit de vie mais sélectionne quelques instants et anecdotes représentatifs, d'ailleurs portés par le titre : « William Faulkner a caballo », « Laurence Sterne en la despedida », « Thomas Mann en sus padecimientos », etc. Il s'agit d'une démarche proprement construite et littéraire, similaire à celle qui préside à l'élaboration de la nouvelle. Nombreux sont en outre les récits affichant une construction circulaire et une ouverture *in medias res*, garante d'efficacité. En donnant la primauté à l'efficacité plutôt qu'à l'informatif, l'organisation du récit privilégie l'esthétique sur le contenu.

L'ordonnement des faits joue un rôle important dans la biographie et obéit en principe à une structuration chronologique qui mime la vie et installe des liens de causalité entre les événements, le plus souvent dans une visée téléologique. Les « Vies écrites » de Marías dynamitent ce schéma tant la trame temporelle est éclatée et les événements enchaînés sans continuité apparente.

Les biographies ne commencent plus nécessairement par la naissance et sont souvent exemptes de repères chronologiques précis. Nombreux sont les récits excluant toute date autre que celle du trépas de l'écrivain ! Et si précision il y a, l'absence de jour de naissance, systématique, ruine l'intérêt des datations finales puisqu'elle anéantit le principe même de chronologie. Cette temporalité incertaine déconnecte les personnages de la réalité, les installe dans un temps mythique, un hors-temps qui est précisément celui de la légende, de la fiction, et non d'un genre aussi ancré dans le réel que le biographique. Cette temporalité floue contribue aussi à instaurer, voire revendiquer la subjectivité du biographe, libre d'organiser son récit à sa guise.

Les constructions narratives élaborées par Marías s'apparentent plutôt à des enchaînements d'anecdotes dessinant les personnalités par petites touches, à la manière du biographème, nous l'avons dit. L'auteur fuit le caractère exhaustif et structuré de la biographie classique au profit d'une organisation dominée par la fragmentation et l'éclatement. Dans l'étude que Martine Boyer-Weinmann consacre à Roland Barthes, elle souligne combien le critique « refuse les chaînes motivantes vers l'amont biographique de l'enfance du génie, les connexions causales et l'illusion rétrospective de cohérence » avant de conclure : « La biotopique d'un Moi dispersé et volatile se substitue à la chronique d'une identité » (Boyer-Weinmann, 2005, p. 52-53).

De façon analogue, Javier Marías ne cherche pas à établir de connexion entre les différents éléments de la biographie, ce qui conduirait à un artificiel « effet de destin »⁴ (Jenny, 2003-2004, p. 5) qui est aussi facteur de cohérence dans le récit réaliste. Ici les thèmes se succèdent, souvent de façon apparemment aléatoire, comme si le narrateur suivait le cours de ses pensées. Il s'intéresse à l'important mais surtout à l'anecdotique, sans forcément consigner, comme l'aurait fait le récit de vie, les moments clés de l'existence du biographé. En outre, l'abondance de détails fait partie de ces excès de narrativisation auxquels Marías soumet ses pièces. Si une part de cette narrativisation est inévitablement induite par le genre, l'habillage romanesque peut être dosé. Or, Javier Marías ne se contente pas de rapporter des faits : il les met en scène. Il est par exemple fréquent qu'il invente ou reproduise des discours entre la célébrité et son entourage, invitant alors le lecteur à assister au dialogue, à l'échange ou à la scène, comme lorsqu'il décrit avec maints détails, la chute de Faulkner :

El caballo lo había tirado y él no había podido levantarse, había caído de espaldas. El caballo se había alejado unos pasos, luego se había detenido y había mirado hacia atrás. Cuando Faulkner pudo levantarse, el caballo se había acercado y le había tocado con el morro. Faulkner había intentado agarrar las riendas pero había fallado. (Marías, 1996, p. 22).

Si l'hypotypose est censée reproduire un tableau avec la vivacité du réel, elle est surtout un des procédés majeurs de la mise en fiction.

Parmi les divers avatars du récit romanesque pour maintenir l'intérêt du récepteur, on pourra citer le suspense et l'installation d'une complicité avec le lecteur. Lorsque J. Marías décrit l'accident de cheval de l'écrivain, il choisit de le faire depuis le point de vue de l'épouse, laquelle, ignorante des faits, semble tout comme le lecteur, soumise au récit du narrateur :

Su mujer vio desde la casa el caballo de Faulkner, ensillado, junto a la cancela, con las riendas sueltas. Al no ver por allí a su marido, llamó al doctor Felix Linder y los dos salieron en su busca. Lo encontraron a más de media milla, cojeando, casi arrastrándose (Marías, 1996, p. 22).

Au-delà du suspense produit par l'effet dilatoire des détails enrichissant l'anecdote, l'emploi de l'article déterminé associé à l'identité précise du médecin instaure une proximité avec le lecteur et permet, par un processus d'empathie, de faire vibrer la corde sensible. Une visée purement informative s'en serait très probablement tenue à l'information objective, sans entrer non plus dans le détail des circonstances. En arbitrant entre le superflu et le nécessaire, l'informatif et le décoratif, l'objectif et le pathétique, Javier Marías contribue aussi

⁴ « Le récit structurerait artificiellement ces événements, après les avoir soigneusement sélectionnés, en vue de les faire percevoir comme une histoire unifiée ayant un début, un milieu et une fin. On sait que c'est l'un des reproches fréquemment fait aux autobiographies les plus classiques: celui de présenter rétrospectivement les premiers événements d'une vie comme annonçant nécessairement ceux qui ont suivi, produisant ainsi un effet de destin » (Jenny, 2003-2004, p.5).

à la mise en personnage des figures qu'il a choisies. Or, l'écriture romanesque⁵ va à l'encontre du biographique comme l'avait bien compris André Maurois lorsqu'il consignait à propos de l'auteur de biographie : « En essayant de se faire davantage artiste, il devient moins biographe » (Maurois, 1930, p. 56).

Si Javier Marías se libère dans une certaine mesure de la classique normalisation du biographique, il est immédiatement rattrapé par l'exofiction définie par Alexandre Gefen comme « une littérature qui mêle au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de ceux qui le font » (Gefen, 2022, p. 4). Le critique complète ensuite son propos en expliquant que pour Philippe Vasset, l'inventeur du néologisme « exofiction », il s'agit « de s'appuyer sur des faits accessibles aux lecteurs pour aller explorer les formes de vie des sujets pris dans leurs fantasmes et folies » (Gefen, 2022, p. 4), une pratique entrant tellement en résonance avec les *Vidas escritas* de Marías, qu'elle en devient troublante.

Conclusion

L'excès est donc omniprésent dans les *Vidas escritas* et trouve son expression sous trois formes principales découlant les unes des autres : l'outrance, l'écart à la norme, la transgression. Il se manifeste autant dans les thématiques que dans une véritable rhétorique de l'excès. Il se met au service de l'humour et de la provocation, et instaure avec le lecteur une relation de complicité mais aussi, parfois de malaise. L'excès participe de la démystification (et démythification) des biographés et questionne à double titre le réel, en déployant notamment divers effets de fictionnalisation et des techniques de composition qui remettent en question les normes de la biographie. En cumulant le trop de l'excès et le trop peu induit par l'écart à la norme, Javier Marías redéfinit finalement les règles du genre et déploie cette esthétique postmoderne qui n'a pas manqué d'affecter aussi le biographique du XXI^{ème} siècle. Mais s'il se libère d'un carcan, c'est sans doute pour mieux retomber dans les filets de son équivalent postmoderne, l'exofiction.

Références bibliographiques

Marías, J. (1996[1992]). *Vidas escritas*, Siruela.

Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes III Livres, textes, entretiens 1968-1971*. Seuil.

⁵ Le lecteur trouvera une analyse plus approfondie des nombreux procédés de fictionnalisation auxquels a recours J. Marías, dans mon article : « De l'effet de réel aux effets de fiction : la mise en personnage dans *Vies écrites* de Javier Marías ».

- Borel, M. (2013). De l'effet de réel aux effets de fiction : la mise en personnage dans *Vies écrites* de Javier Marías. Dans *Herméneutiques, Cahiers d'études romanes*, nouvelle série, n° 26, PUP, p. 263-279.
- Boyer Weinmann, M. (2005). *La relation biographique*. Ed. du Champ Vallon.
- Dion, R., et Regard, F. (2013). Mort et vies de l'auteur. Dans Dion, R., et Regard, F. (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, ENS Éditions. Également consultable en ligne : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.4494>
- Dion, R., et Regard, F. (dir.) (2013). *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, ENS Éditions.
- Fontanier, P. (1977) [1821-1827]. *Les Figures de discours*, Flammarion.
- Gefen, A. (2022). *De la biofiction à l'exofiction*. Dans A. Gelz et C. Wehr (dir.), *Biofictions ou la vie mise en scène. Perspectives intermédiaires et comparées dans la Romania* (p. 168). Gunter Narr Verlag, coll. « Lendemains », 978-3-8233-8376-5. halshs-03912740
- Jenny, L. (2003-2004). *La fiction*. Éditions Ambroise Barras.
- Maurois, A. (1930). *Aspects de la biographie*. Grasset.
- Madelénat, D. (1984). *La biographie*. PUF.
- Moran, P. et Gendrel, B. (2006). L'humour est-il rhétorique ? Fabula. https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Humour_est%2Dil_rh%26eacute%3Btorique

Les sensibilités de la discorde. L'« affaire » Kevin Lambert : surenchère littéraire et enjeux idéologiques

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA¹

En 2023, une polémique littéraire dont la France est coutumière défrayait la chronique. Nicolas Mathieu, lauréat du Goncourt 2018 pour son roman *Leurs Enfants après eux* (2018), montait en épingle le fait que l'écrivain canadien francophone Kevin Lambert, auteur du roman *Que notre joie demeure* (2023), intégrant la première sélection du prix Goncourt 2023, ait reconnu avoir recouru à un lecteur de sensibilité pour l'écriture de son roman, voire s'en soit vanté.

Rappelons qu'un lecteur de sensibilité est quelqu'un à qui un écrivain peut faire appel pour (re)lire son manuscrit avant la publication pour s'assurer que les représentations des personnages et des mœurs culturelles se montrent respectueuses et précises. Dès lors, il revient au lecteur de sensibilité de repérer et de « déminer » certains stéréotypes, les expressions méprisantes ou carrément offensives, et les incorrections, appropriations ou confiscations culturelles, et de fournir des retours constructifs purgés de ces écarts pour aider l'auteur à revoir et améliorer son manuscrit.

Le rôle du lecteur de sensibilité (ou démineur éditorial) comme nouvel acteur de la production symbolique et intellectuelle pointerait donc plusieurs objectifs : l'exactitude culturelle, en garantissant des représentations identitaires et personnelles authentiques et documentées ; l'évitement des stéréotypes indésirables et offensifs, ainsi que le repérage de certaines formulations prétendument simplistes. La (re)lecture de sensibilité s'inscrit dans l'ère du temps, pétrie d'empathie et de respect, où il s'agit de s'assurer que les personnages issus de communautés marginalisées soient représentés dans toutes leurs nuances. On

¹ Cet article a été développé dans le cadre de l'Institut de Littérature Comparée, Unité R&D financée par des fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UIDB/00500/2020) <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>.

attend du démineur éditorial qu'il prodigue des conseils constructifs en procurant des suggestions concrètes dans le but d'améliorer le récit tout en respectant l'intention de l'auteur. Bien évidemment, la (re)lecture de sensibilité marque un souci d'inclusivité à l'attention d'un lectorat potentiel dans sa diversité, entend traduire une responsabilité sociale et cautionne la réputation littéraire et sociale de l'écrivain en lui évitant des ennuis aussi bien dans la critique que dans les médias : des commentaires négatifs, l'éloignement d'une partie du lectorat et le rétrécissement commercial. Les sujets les plus « sensibles » sont, outre les représentations culturelles étrangères, les identités de genre, le handicap physique et mental, ainsi que les expériences traumatiques, et finalement l'appartenance ethnique, plus précisément les représentations des « racisés »².

Or voilà que, paradoxalement, la polémique surgit à cause du recours à ce garde-fou idéologique qui est loin de faire l'unanimité. Revenons sur les détails et les arguments de cette affaire. Avant tout, c'est l'éditeur canadien de Kevin Lambert, Le Nouvel Attila, qui a pris l'initiative de publier sur Instagram que son auteur, qui n'en était pas à son premier roman³, présent dans la première liste du Goncourt, avait eu recours à une démineuse éditoriale. Il s'agit de Chloé Savoie-Bernard, une poète et professeure de littérature d'origine québécoise et haïtienne. De l'aveu même de Lambert, « il voulait s'assurer qu'il ne "tombait pas dans certains pièges de la représentation des personnes noires par des auteur.es blanc.hes" »⁴.

La réaction du lauréat Goncourt 2018, Nicolas Mathieu, ne s'est pas fait attendre qui appelait les écrivains à « "bosser", "prendre leur risque", "sans tutelle, ni police" », déplorant sur le même réseau social que :

[...] faire de professionnels des sensibilités, d'experts des stéréotypes, de spécialistes de ce qui s'accepte et s'ose à un moment donné la boussole de notre travail, voilà qui nous laisse pour le moins circonspect. Qu'on s'en vante, voilà qui au mieux est amusant, à la vérité pitoyable. Qu'on discrédite d'un mot ceux qui pensent que la littérature n'a rien à faire avec ces douanes d'un nouveau genre, et sous-entendre qu'ils font le jeu des oppressions en cours, c'est tout bonnement une saloperie. Ce type de sorties navrent autant par leur autosatisfaction que par leur malhonnêteté intellectuelle⁵.

Mathieu s'insurgeait surtout contre cette affirmation éminemment clivante de Lambert : « [...] la lecture sensible, contrairement à ce qu'en disent les réactionnaires, n'est pas une censure »⁶, ce qu'il devait renforcer en une sorte d'ode à la sensibilité dans un

²<https://www.lefigaro.fr/livres/conseillers-culturels-ou-censeurs-litteraires-l-essor-des-sensitivity-readers-en-question-20230318>

³ Kevin Lambert est l'auteur de *Querelle*, Paris, Le Nouvel Attila, 2019.

⁴<https://www.lefigaro.fr/livres/nicolas-mathieu-kevin-lambert-l-auteur-quebecois-reagit-a-la-polemique-20230913>

⁵<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2023-09-07/kevin-lambert-et-la-lecture-sensible-au-coeur-d-une-polemique-en-france.php>

⁶<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2023-09-25/utilisee-par-kevin-lambert/la-pratique-du-lecteur-sensible-fait-controverse.php>

entretien à France Inter : « À partir de quand le mot sensible est-il devenu un défaut ? »⁷. Il s'est entre-temps quelque peu rétracté, mais a été rejoint par d'autres contempteurs de la lecture sensible, dont l'essayiste et compatriote de Lambert, Carl Bergeron. Selon ce dernier, la lecture sensible permet de « recadrer la discussion à l'intérieur des bornes de l'idéologie »⁸. Et Bergeron d'insister, tout en raillant le style inclusif de *Que notre joie demeure* sur lequel nous reviendrons :

En régime idéocratique, ce qui est notre cas, en Occident, depuis un peu moins de dix ans, quiconque prétend situer son propos en-dehors de la juridiction de l'idéologie (par exemple, au nom du respect de la vérité, ou d'une certaine idée de la littérature et de la langue), se condamne à la non-existence, c'est-à-dire à la dissidence : seul est « réel » (« visible », « légitime »), « dans le sens du Progrès » ce qui a été approuvé par l'idéologie et ses clercs⁹.

D'aucuns ont parlé de « post-littérature »¹⁰, ce qu'Alain Finkielkraut glose dans *L'après littérature* (Finkielkraut, 2023) pour dénoncer l'hégémonie de l'idéologie qu'il oppose à la littérature : « Alors que l'idéologie dépeuple impitoyablement le monde, en le réduisant à l'affrontement de deux forces – hier les bourgeois et les prolétaires, aujourd'hui les dominants et les dominé.e.s –, la littérature ne laisse pas les idées engloutir les personnes »¹¹.

Ceci nous conduit à nous intéresser au fond diégétique et à la plume stylistique de *Que notre joie demeure* (désormais *QJD*), qui se verra décerner finalement, entre autres récompenses, le Prix Médicis. Il s'agit foncièrement d'un roman urbain, montréalais et non plus de l'arrière-pays québécois dont est originaire l'écrivain et qu'il dépeint dans *Querelle*. Notons que, comme le rappelait Pierre Mertens, le Québec a depuis longtemps « récupér[é] sa langue » (littéraire, s'entend) (Mertens, 1979/80, p. 28) dans les années soixante-dix et ne cesse de consolider une autonomie en matière de légitimité littéraire, par rapport au centre parisien, qui se traduit par une offre éditoriale consistante, des habitudes d'adaptation intermédiaire et l'absence de glossaire pour encadrer les toponymies québécoises.

Le récit se déroule à Montréal, dont l'histoire et l'urbanisme se confondent quelque part avec la création d'un atelier d'architecture (*QJD*, p. 42-43), et met en lumière le monde des très riches par le prisme de l'industrie architecturale et, plus particulièrement, par le biais du personnage de Céline Wachowski, une architecte renommée, milliardaire, à la tête des Ateliers C/W, une firme qui se vante d'être à l'avant-garde des questions sociales et

⁷<https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=kevin+Lambert+sur+France+Inter&mid=7D2Bo2245E8F17ACA1E07D2Bo2245E8F17ACA1E0&FORM=VIRE>

⁸<https://www.lefigaro.fr/vox/culture/carl-bergeron-les-sensibility-readers-ou-la-falsification-de-la-langue-et-la-destruction-de-la-litterature-20230914>

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ <https://www.lefigaro.fr/vox/culture/alain-finkielkraut-la-litterature-a-cesse-d-eduquer-les-sensibilites-de-faconner-les-ames-20210908>

environnementales, et qui possède même sa série Netflix. Céline est une figure charismatique et ambitieuse, reconnue internationalement pour ses projets audacieux et ses idées novatrices dans un domaine qu'elle dirige, certes, mais qui est également marqué par des pratiques brutales et des dynamiques de pouvoir oppressantes. Elle est le résultat d'un intense investissement personnel dans un univers éminemment masculin qui a su s'affirmer au bon moment : « Les grands projets de la fin des années 1990 avaient laissé leur marque dans la culture architecturale, et Céline récoltait les fruits de ses efforts » (*QJD*, p. 163).

La ville de Montréal lui a confié la réalisation du siège d'une multinationale –le Complexe Webuy (*QJD*, p. 141)– ce qui a eu pour effet de déstabiliser tout un habitat urbain. Elle se voit violemment accusée d'un phénomène de gentrification d'un quartier populaire (*QJD*, p. 122, 175) –« Dans les rues environnantes les pancartes "À vendre" » (*QJD*, p. 173)–, et d'en avoir détruit le tissu social, alors que la pandémie de Covid-19 sévit –« Depuis quelques mois des gens toussaient, puis mouraient de cette toux [...] » (*QJD*, p. 141)–, et devient soudain la cible d'une vaste campagne de militance où se mêlent les médias, les réseaux sociaux, les communiqués et les manifestations de rue :

En août, certains groupes étudiants votèrent des grèves et les manifestations ne dérogèrent pas. Des commerces furent vandalisés par les foules qui défilaient au centre-ville et à Parc-Extension ; les manifestants, titrait-on, formaient une troupe de pilleurs [...]. L'approche traditionnelle en matière d'immobilier, évitant toute réglementation trop interventionniste, était nocive pour le tissu urbain (*QJD*, p. 148).

La *starchitecte* devient la cible de toutes les accusations et reproches, et se voit même congédiée par sa propre entreprise : « On la traita de vendue, de capitaliste, de vache, de pute, de chienne » (*QJD*, p. 146) et accusée de sexisme, elle qui se croyait à l'abri de ces attaques par son progressisme (*QJD*, p. 192). À la suite de ces épreuves, elle en viendra à révéler son côté fragile et humain, et porter sur le monde un regard assagi et mélancolique.

Ce roman incisif et poignant explore des thématiques contemporaines telles que les nouvelles formes d'exploitation et de violence sociale, ainsi que les apories du monde du travail et de l'habitat urbain, notamment à partir du domaine de l'architecture :

[...] le fonctionnement de l'application Hosts repose sur la sueur d'hommes et de femmes de ménage sous-payés, des employés contractuels un peu comme chez Uber, qui n'auront jamais de stabilité d'emploi, ce sont souvent des immigrants qui n'ont pas encore leur permis de travail, elles ne reçoivent aucune protection des gouvernements ni de la compagnie qui les exploite. L'impact écologique des chantiers d'une firme comme les Ateliers C/W est très important (*QJD*, p. 260).

Le récit commence par une ambiance fêtarde *people* d'anniversaire au soixante-troisième étage d'un gratte-ciel qui permet au lecteur de connaître, dans une démarche chorale, les rapports que chacun des personnages secondaires noue avec Cécile et avec l'atelier C/W. Parmi eux, citons ceux qui gravitent au plus près d'elle : Pierre-Moïse, l'architecte

d'origine haïtienne ; Gabriela, architecte et cheffe de projet et personne de confiance de Cécile, le couple d'amis Dina et Cai ; Nathan qui fait couple avec Pierre-Moïse, etc.

Au fil du récit, les contradictions entre les idéaux dont on se revendique et les réalités d'une certaine pression ou exploitation des employés qui engendrent chez ces jeunes architectes et autres travailleurs de l'atelier un surmenage physique et mental se montrent au grand jour. C'est le cas de Gabriela, qui se voit contrainte de prendre quelques jours d'arrêt au grand dam des projets en chantier :

Quand Gabriela vit les initiales CW apparaître sur son écran, elle sut que ses vacances étaient terminées. Les dernières semaines avaient été épuisantes, elle serait sollicitée vingt-quatre heures sur vingt-quatre à son retour. Gabriela avait espéré décrocher un peu, elle avait téléchargé une téléserie sur son ordinateur, acheté deux gros romans et ramassé les clés du chalet de Pierre-Moïse, où elle passerait quatre nuits (*QJD*, p. 133).

Or, c'est précisément là que le roman entame une critique acerbe du capitalisme et dénonce l'hypocrisie au sein de l'univers entrepreneurial, lequel jouerait le jeu du progressisme tout en perpétuant des systèmes et dynamiques d'exploitation. *Que notre joie demeure* s'inscrit exactement dans ce que Patrice Jean (2024) dénonçait dernièrement comme étant une fâcheuse tendance d'une partie considérable de la littérature contemporaine : le militantisme progressiste, le relativisme culturel et la prééminence des sciences humaines ; un reproche que Patrice Jean adresse également à Nicolas Mathieu du reste, mais qui trouve chez Kevin Lambert un projet affiché et revendiqué¹².

Lambert, le jeune homosexuel mal à l'aise dans son Chicoutimi conservateur natal¹³, n'a-t-il pas tenu à informer son lectorat qu'étudiant, il avait rédigé sa thèse de doctorat sur la crise du capitalisme et le rapport à l'argent, un sujet qu'il prolonge par la fiction, cette fois, puisque *Que notre joie demeure* se veut, au dire de l'auteur, une incursion littéraire qui se penche implicitement sur la gentrification et la crise du logement. Il aurait voulu sentir « comment pensent celles et ceux qui dirigent, qui décident, qui construisent et détruisent parfois le monde »¹⁴ et, partant, « comment ils se justifient à eux-mêmes leurs actions »¹⁵. Dès lors, le choix de l'univers de l'architecture et de l'urbanisme, avec ses codes, ses rites et ses acteurs, n'est qu'un prétexte pour s'attaquer au thème de « l'accumulation de la richesse » à une époque marquée par l'accroissement des inégalités sociales avec des « violences

¹²<https://www.lefigaro.fr/vox/culture/eugenie-bastie-la-litterature-n-est-pas-un-sport-de-combat-20240110?msoclid=2008001fc3346faeodba1499c2806e24>

¹³ Cela dit, le narrateur n'épargne pas son pays ou région natale, cette « minable province » (*QJD*, p. 58. Voir aussi p. 56-57, 60, 224-225).

¹⁴<https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=kevin+Lambert+sur+France+Inter&mid=7D2Bo2245E8F17ACA1E07D2Bo2245E8F17ACA1E0&FORM=VIREhttps://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=kevin+Lambert+France+Inter&mid=7D2Bo2245E8F17ACA1E07D2Bo2245E8F17ACA1E0&FORM=VIRE>

¹⁵ *Ibidem*.

incommensurables » à l'horizon. Il s'agit, selon lui, d'une réflexion « sur ce que le capitalisme produit sur les humains, sur les subjectivités, sur les opinions »¹⁶. D'ailleurs, comment ne pas lire dans certaines doléances des manifestants anti-gentrification l'expression de l'opinion de l'auteur :

Les porte-parole leur répondirent que la lutte ne concernait déjà plus le siège social de Webuy, que le Complexe était le symbole d'une domination plus grande, d'une violence généralisée, d'un système capitaliste et néolibéral qui courait à sa perte. Céline et Pierre-Moïse étaient selon elles et eux les représentants d'une caste exploitante millénaire (*QJD*, p. 151-152).

Nous avons donc affaire à un roman politiquement engagé, mais pas dans n'importe quel sens, ce qui nous ramène aux excès de politiquement correct dénoncés, dans un premier temps par Nicolas Mathieu, et révèle le travail de la (re)lecture sensible sur le texte. Passons sur le phrasé propre à Lambert caractérisé par des phrases énormes, une ponctuation qui scande une sorte d'exercice d'apnée, que la multiplication de virgules ne résout pas. Pour exemple, la toute première phrase donne le ton, qui occupe vingt-sept lignes, soit une page et un tiers !

C'est plutôt le souci d'inclusivité qui attire l'attention du lecteur, lequel se manifeste par le recours à un discours sensible aux différences sans pour autant épouser techniquement la langue inclusive dans ses excès graphiques (points médians et tirets).

En revanche, les doublets démasculinisants font florès et deviennent un marqueur du roman, alternant, par ailleurs, la précellence du masculin et du féminin. Systématiquement, on lira (nous soulignons) :

tous et toutes [...] Dina est en représentation, elle tente de saluer tout le monde accordant à *chacun* et à *chacune*, même *celles* et *ceux* qu'elle n'aurait sans doute pas souhaité voir à son anniversaire, une salutation, un brin de conversation, l'attention nécessaire pour qu'*ils* et *elles* se sentent accueillis chaleureusement (p. 20).
un noyau dur de *fêtards* et de *fêtardes* (p. 25).
la fierté des *Montréalais* et des *Montréalaises* (p. 28).
les imaginations pleines d'espérances de jeunes *étudiants* et de jeunes *étudiantes* (p. 40).
se débarrasser de *ceux* qui nous nuisent, de *celles* qui nous retardent (p. 52).
des *influenceurs* et *influenceuses* (p. 66).
des *héritières* et *héritiers* de grandes fortunes (p. 67).
celles et *ceux* avec qui nous passons nos vies (p. 75).
tous et *toutes* connaissent Céline Wachowski (p. 77).
les *serveurs* et les *serveuses* achèvent leur travail (p. 85).
les *ouvriers* et les *ouvrières* (p. 113).
la sueur des *travailleuses* et *travailleurs* (p. 114, 124).
Les *travailleuses* des cafés, des restaurants étaient toujours les premières sur la job, c'étaient des *étudiants*, des *immigrantes* qui intégraient le marché du travail (p. 127).
des *manifestants* et des *manifestantes* (p. 149).
Des jeunes *intervenants* et des *commentatrices* motivées (p. 155).

¹⁶ *Ibidem*.

La stratégie inclusive passe également par l'option préférentielle de l'exercice féminin des professions connotées avec le masculin : « *chauffeuse* » (p. 85), « Des *intellectuelles* analysèrent » (p. 145), « une dizaine de *techniciennes* » (p. 159), « les sourires d'*agentes* d'immeubles » (p. 173), « les *courtiers*, les promoteurs, les spécialistes de flips immobiliers » (p. 173), « Elle rencontre demain matin ses *avocates* » (p. 189), etc.

Dans une perspective *woke*, la construction des personnages accuse un souci d'inclusivité, de représentativité et d'équité que d'aucuns peuvent considérer excessif, obsessionnel, voire artificiel. C'est surtout le cas de Pierre-Moïse, cet architecte noir d'origine haïtienne, collaborateur de Cécile. À cet égard, Kevin Lambert avoue avoir suivi les conseils de lecture sensible prodigués par la démineuse éditoriale Chloé Savoie-Bernard, elle-même d'origine haïtienne, qui l'aurait alerté contre l'excessive « blanchité » de la profession d'architecte¹⁷ et lui aurait fourni les ingrédients d'une espèce d'intersectionnalité ou de convergence des luttes, puisque Pierre-Moïse coche plusieurs cases progressistes : racisé, homosexuel et néo-féministe. Selon Lambert, il s'agit de traduire un « désir de justesse envers la complexité humaine »¹⁸.

D'où l'attention toute particulière dont ce personnage fait l'objet et le message (la thèse ?) qu'il permet de faire passer. Nous apprenons qu'« en vieillissant Pierre-Moïse se désintéresse des objectifs financiers des autres, d'étranges petites voix dans sa poitrine demandent leur tour de parole, des voix timides et fragiles, mais de plus en plus affirmées qui lui reprochent parfois de penser comme un Blanc pour des Blancs dans un monde de Blancs » (p. 196), que « la plupart des employés des Ateliers ignorent qu'il est gai bien qu'il ne le cache pas, trop de jeunes architectes l'avouent encore avec prudence, à demi-mot, Pierre-Moïse connaît bien ce sentiment, personne ne vous demande de n'être ni trop gai ni trop noir » (p. 197), qu'« on le célèbre comme figure inspirante de la communauté haïtienne montréalaise » (p. 198). Des étudiantes l'admirent et viennent « entend[re] un architecte noir parler de sa vision du métier » (p. 198) et « poursuivraient avec leur carrière une mission politique, qu'ils répareraient les crimes dont leurs parents, leurs arrière-grands-parents avaient été victimes, exprimeraient l'exclusion, la souffrance millénaire, les sexualités dissidentes dans leurs édifices » (p. 198). Pierre-Moïse n'avait-il pas été « commissionné pour le Afro-Descendants History Museum of Canada » (p. 199), et « organisé pour son équipe des conférences et des visionnages de documentaires sur l'esclavage au Canada, sur l'histoire des diasporas africaines et caribéennes au pays » (p. 199) ? Il avait en outre « découvert ébahi que

¹⁷<https://www.lefigaro.fr/livres/nicolas-mathieu-kevin-lambert-l-auteur-quebecois-reagit-a-la-polemique-20230913?msocid=2008001fc3346faeodba1499c2806e24>

¹⁸ *Ibidem*.

le créole possède un chapelet de mots pour nommer les identités sexuelles marginales » (p. 200).

Il ne serait pas déplacé d'affirmer qu'une accointance et cohérence est cultivée dans le roman entre une vision de gauche progressiste –« la gauche bien-pensante actuelle » (p. 225), « morale importée des campus américains » (p. 156)–, entre une écriture soucieuse de l'inclusivité et le recours à la lecture de sensibilité. En fait, les critiques de Nicolas Mathieu au recours revendiqué par Kevin Lambert au déminage éditorial, pour éviter les offenses stéréotypées (Fourest, 2020) et s'assurer que toutes les minorités sont représentées –du racisé, au noir, au végan en passant par le handicapé–, exhument l'antagonisme entre deux conceptions de la gauche. En effet, les romans de Mathieu brossent plutôt le portrait d'une société ouvrière dépossédée et d'une mondialisation malheureuse. Le prolétaire des classes populaires d'*ici* est confronté à la délocalisation et au déclassement (D'Iribarne, 2022), ce que Jérôme Fourquet et Jean-Laurent Cassely ont caractérisé dans *La France sous nos yeux* (2021), tandis que chez Lambert, dans le sillage du Rapport *Terra Nova* de 2012¹⁹, le récit ne voit plus dans les classes populaires les porteurs de la Révolution, et dans le prolétariat la catégorie révolutionnaire et le sujet messianique garant de la libération du genre humain dans l'Histoire. Au contraire, il s'inscrit dans le logiciel victimaire indigéniste, écologiste (cf. *QJD*, p. 141), racisé, néo-féministe de la doxa diversitaire de la mouvance progressiste *woke* qui cherche à purger le monde de tout discours agressif (cf. *QJD*, p. 125). Telle est sa « sensibilité camouflée » (*QJD*, p. 23).

Reste à définir la *joie* que tous les personnages désireraient voir *demeurer* et qui donne nom au roman. Elle fait l'objet d'une prière que Dina récite dans sa tête le jour de son anniversaire en contemplant tous ses invités : « "protégez-nous, ô que notre joie demeure !" murmure-t-elle tout bas » (*QJD*, p. 82), reprise à la fin par Céline, une fois devenue plus clairvoyante à la suite des déboires socio-professionnels qu'elle a endurés : « Céline a besoin d'un peu de joie » (p. 353), elle « commence à chanter. Sa voix est basse, sa gorge vibre. La mélodie lui est familière, elle lui trotte dans sa tête depuis des semaines, une musique qui parle de joie » (p. 357). Ce ton joyeux clôt le roman en se définissant comme « la primaire vérité. Que sa joie demeure » (p. 359). Éphémère, elle se soustrait finalement à l'idéologie, fût-elle progressiste, ne se confond pas avec la puissance ou l'argent. Elle est plus proche de la sagesse que procurent les grands romans, comme ceux de Proust auxquels Céline s'est initiée, et qui lui inspire d'autres sensibilités.

Références bibliographiques

D'Iribarne, Ph. (2022). *Le grand déclassement*. Albin Michel.

¹⁹ <https://tnova.fr/democratie/politique-institutions/gauche-quelle-majorite-electorale-pour-2012/>

- Finkielkraut, A. (2023). *L'après littérature*. Gallimard.
- Fourest, C. (2020). *Génération offensée. De la police de la culture à la police de la pensée*. Grasset.
- Fourquet, J. et Cassely, J.-L. (2021). *La France sous nos yeux. Économie, paysages, nouveaux modes de vie*. Seuil.
- Jean, P. (2024). *Kafka au candy-shop*. Léo Scheer.
- Lambert, K. (2019). *Querelle*. Le Nouvel Attila.
- Lambert, K. (2023). *Que notre joie demeure*. Le Nouvel Attila.
- Mathieu, N. (2018). *Leurs Enfants après eux*. Actes Sud, coll. « Domaine français ».
- Mertens, P. (1979/80). *Critique politique*, n° 4, « Écrire de la Belgique », novembre-décembre-janvier, p. 28.

Sitographie

- <https://tnova.fr/democratie/politique-institutions/gauche-quelle-majorite-electorale-pour-2012/>
- <https://www.lefigaro.fr/livres/nicolas-mathieu-kevin-lambert-l-auteur-quebecois-reagit-a-la-polemique-20230913?msocid=2008001fc3346faeodba1499c2806e24>
- <https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=kevin+Lambert+sur+France+Inter&mid=7D2Bo2245E8F17ACA1E07D2Bo2245E8F17ACA1E0&FORM=VIREhttps://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=kevin+Lambert+France+Inter&mid=7D2Bo2245E8F17ACA1E07D2Bo2245E8F17ACA1E0&FORM=VIRE>
- <https://www.lefigaro.fr/vox/culture/eugenie-bastie-la-litterature-n-est-pas-un-sport-de-combat-20240110?msocid=2008001fc3346faeodba1499c2806e24>
- <https://www.lefigaro.fr/vox/culture/alain-finkielkraut-la-litterature-a-cesse-d-eduquer-les-sensibilites-de-faconner-les-ames-20210908>
- <https://www.lefigaro.fr/livres/conseillers-culturels-ou-censeurs-litteraires-l-essor-des-sensitivity-readers-en-question-20230318>
- <https://www.lefigaro.fr/livres/nicolas-mathieu-kevin-lambert-l-auteur-quebecois-reagit-a-la-polemique-20230913>
- <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2023-09-07/kevin-lambert-et-la-lecture-sensible-au-coeur-d-une-polemique-en-france.php>
- <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2023-09-25/utilisee-par-kevin-lambert/la-pratique-du-lecteur-sensible-fait-controverse.php>
- <https://www.lefigaro.fr/vox/culture/carl-bergeron-les-sensitivity-readers-ou-la-falsification-de-la-langue-et-la-destruction-de-la-litterature-20230914>

Anatomie de l'excès littéraire ultracontemporain

ANNE-MARIE REBOUL

Vaste sujet que celui de *l'excès* ! En soi, le mot embarrasse, tant il est devenu familier, par des expressions de langage qui s'y réfèrent¹ ou des expériences de vie qui confrontent les peuples et les individus à des situations inédites et inimaginables auparavant². L'embarras se poursuit malgré l'étymologie donnée dans le dictionnaire de l'Académie française selon laquelle le terme, emprunté du latin *excessus*, de *excedere*, indiquerait un excédent, « ce qui est, ce qui vient en surplus » et « ce qui dépasse une mesure moyenne, une limite fixée ou ordinairement admise ». Ainsi, le terme se trouve indissociablement lié à cette autre notion de « seuil », tout aussi difficile à déterminer, et variable selon les conventions sociales, la morale ou la religion³, autant dire selon l'espace, le temps ou le domaine concerné. D'aucuns en sont venus à penser que la limite, au-delà de laquelle il y aurait *dépassement*, se tient dans l'esprit de chacun, de sorte que, même à circonscrire son sujet, l'entreprise reste soumise à une part d'arbitraire subjectif.

En matière de littérature, quelques grands référents s'imposent : des auteurs (Cervantès, Rabelais, Sade...) ; des personnages (Don Juan, Phèdre, Harpagon...) ; ou des tendances poétiques (le baroque, le *tremendismo*⁴, les surenchères descriptives du XIX^e siècle...), pour ne donner que quelques exemples, d'autant plus remarquables que l'Occident a longtemps été bercé par la culture apollinienne de la Grèce classique. Il revient à Nietzsche de nous avoir éclairés, dans la *Naissance de la tragédie*, sur la préséance du dionysiaque,

¹ On parle couramment d'excès de vitesse, de langage, de table, de poids, de pouvoir...

² Pour exemple, l'épidémie du Covid et ses 35 milliards de personnes confinées.

³ Des artistes, des écrivains, peuvent encore être attaqués ou insultés pour des idées exprimées dans leurs œuvres. Salman Rushdie vient de publier le récit « Couteau » après avoir été victime d'une attaque en 2022, dans le sillon de la « fatwa » dictée par Khomeini, il y a 35 ans, pour le caractère « blasphématoire » de ses écrits.

⁴ En français, le vocable « tremendisme » s'est répandu au début du XX^e pour caractériser une tendance esthétique espagnole, faite de violence, d'excès et de misérabilisme dans la tradition littéraire depuis le *picaresque*, les œuvres de Quevedo ou de Valle Inclán.

appréhensible surtout dans « l'acte de procréation artistique » où le génie se confond alors avec l'« artiste originaire du monde » (Nietzsche, 2022, p. 125). Vinrent ensuite les avant-gardes du début du XX^e qui, de rupture en rupture, dans le sillon du renouvellement de l'esthétique littéraire du siècle précédent, offrirent un lot considérable d'œuvres à ranger sous la catégorie de l'excès. Au point de se demander si ce dernier n'était pas devenu un *poncif* de la Modernité (Verdier, 2009). À en croire Philippe Sollers et ses *textes-limites*, l'exercice créatif serait, depuis l'origine, le lieu même de l'exception. Derrière toute « parole en acte », il y aurait un « individu extrême ». « Exception : telle est la règle en art et en littérature » (Sollers, 1986, p.11).

Toutefois, ceci n'empêche pas de considérer des oscillations du phénomène. Marthe Robert (1981, p.64) se demandait dans les années quatre-vingt si la littérature ne s'était pas *calmée*. Sollers évoquait à son tour, à l'occasion de réflexions consacrées à *Femmes*⁵, une « inhibition à dire » ces années-là à propos de la liberté individuelle et sexuelle des femmes et un « retard du romanesque sur [leur] façon de vivre » (Sollers, 1986, p.300). Oscillation et désajustement entre le réel et l'art. Il semble donc légitime de s'interroger sur l'excès dans la littérature d'aujourd'hui, sachant que le phénomène semble être devenu récurrent dans la « vraie vie ». Car il n'est guère de domaines où l'on n'observe une forme d'excès en action, comme si l'on s'acheminait vers une *culture de l'excès* au seuil de tolérance de plus en plus élevé. Dès lors, peut-on encore identifier des exemples littéraires significatifs ? Des noms d'auteurs susceptibles de se ranger sous cette bannière ? Et comment interroger le récit actuel à partir de cette notion ? Les pages qui suivent tenteront d'apporter des réponses en procédant, pour le domaine franco-espagnol, à la relecture de certaines œuvres ultracontemporaines, laissant de côté des sous-genres de type apocalyptique ou pornographique, par exemple, où l'excès représente *la* norme.

Certes, Prométhée a dérobé le feu divin pour le donner aux hommes. De son côté, par la médiation de *diké* et d'*aïdos*, Zeus a voulu répartir chez les hommes l'aptitude à discerner ce qui est juste ou injuste, et ce qui se fait de ce qui ne se fait pas. Des axes de perception de l'excès se profilent : celui des passions humaines, celui du bien au mal ou du beau au laid, autant de domaines qui nous permettront de repérer des formes de transgression. Les exemples collectés seront interrogés sur le « quand », le « comment » et le « pourquoi » de leur existence afin de dégager des clés de compréhension. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les outils méthodologiques propres à l'analyse thématique⁶ et les catégories issues de l'analyse textuelle et du discours⁷, dans la conscience que la perception de ce thème

⁵ Le roman publié aux Éditions Gallimard en 1983 pourrait bien se placer en tête de cette étude sur l'excès.

⁶ Une distinction est à faire entre thématique et thématologie : voir les travaux de Trousson en 1981, puis de Chardin en 1989, pour les bases de l'approche thématique qui s'est renouvelée à la fin du XX^e.

⁷ Les théories d'Oswald Ducrot et sa distinction établie entre le dire et le dit ; celles d'Austin, de Maingueneau ou de Kerbrat-Orecchioni, entre autres...

engage une « pragmatique singulière » (Verdier, 2009, p. 10) en lien avec l'arbitraire subjectif précédemment souligné. La recherche tiendra un peu du « bricolage », pour reprendre la célèbre métaphore de Lévi-Strauss, et la démarche se fera en partie intuitive. Reste à considérer qu'il n'y a pas forcément d'excès à traiter de l'excès. Le XX^e siècle s'est appliqué à parler du Mal, de l'horreur et de la barbarie, sans engager d'excès littéraire. *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère en est un bon exemple⁸. Aussi ne nous faudra-t-il pas tant repérer ce qui est dit –ou pas seulement– que comment cela est dit, et en présumer l'impact sur le lecteur. En fonction de ces prémisses, notre étude propose trois approches différenciées du récit post-moderne : les deux premières distinguent le mode d'apparition de l'excès dans les textes : tantôt « occasionnel, fractionné et diffus » –sans doute le plus répandu et insidieux ; tantôt « d'un bout à l'autre de l'œuvre », porté par une dynamique plus ouvertement transgressive ; la troisième est consacrée à un sous-genre narratif propice, par nature, à l'accueil de l'excès : les *Nouveaux Romans* de l'artiste (Reboul, 2021, p. 34), intrinsèquement associés au phénomène de la création.

L'excès occasionnel, fractionné et diffus dans les œuvres

En effet, le lecteur peut être saisi par le surgissement inattendu de l'excès, lorsque celui-ci se donne sans préambule, au détour d'une page. Ce phénomène fréquent est lié le plus souvent à la parole d'un personnage ; l'auteur espagnol Rafael Chirbes nous en offre un exemple à remarquer. À l'*incipit* du roman *En la orilla*⁹ une vive discussion entre deux Marocains nous interpelle. L'un, Ahmed, vient de perdre son travail ; l'autre, Abdeljaq, est un fanatique religieux, « prophète de la vengeance » :

Hoy nos pisan los nazarenos, les limpiamos la mierda de los retretes, les servimos sus asquerosos vinos en los bares, les construimos las casas en las que comen *jaluf* y follan sin hacer las abluciones ni lavarse el semen de sus prepucios, nuestras mujeres les hacen las camas y estiran las sábanas impuras, pero se acerca el día en que seremos nosotros los que los llevemos atados con una cadena por el cuello, caminando a cuatro patas. Ladrarán a las puertas de nuestras casas como lo que son: perros; y serán ellos quienes, con la lengua, nos saquen brillo a las *belgha* (Chirbes, 2013, p.17).¹⁰

⁸ L'auteur y traite le cas de Jean-Claude Romand, auteur du massacre de toute une famille dans un langage précis, sans trace de subjectivité ni dans le récit ni dans l'analyse qui en découle.

⁹ Le roman espagnol a donné lieu à une traduction française de Denise Laroutis : *Sur le rivage*, aux Éditions Rivages, en 2015.

¹⁰ La traduction nous appartient, ainsi d'ailleurs que toutes celles de cette étude : « Aujourd'hui les Nazaréens nous marchent dessus, nous nettoient la merde de leurs toilettes, nous leur servons leurs vins dégoûtants dans les bars, nous leur construisons des maisons dans lesquelles ils mangent du *jaluf* et baisent sans faire leurs ablutions ni laver le sperme de leurs prépuces, nos femmes font leurs lits et tirent les draps impurs, mais le jour approche où c'est nous qui les trainerons attachés, marchant à quatre pattes une chaîne autour du cou. Ils

Abdeljaq semble en avoir après tous les Nazaréens ; toutefois, l'implicite du discours fait surtout allusion à une catégorie plus spécifique, ceux qui exploitent les immigrés. Son ami ne s'y trompe guère en rétorquant qu'à semblable situation, l'état d'esprit des Musulmans reste similaire :

Servimos a los perros cristianos porque nuestros perros están aún más rabiosos, nos clavan los dientes más hondo. Aquí nos tratan como a criados, allí nos han tratado como a esclavos. Hijos de puta son los hombres, el género humano, no importa el Dios en que crean o digan creer. Todos nacemos de un *tabún*. [...] ¿Qué mierda de religión es ésa? ¿Es eso el islam? Abdeljaq, te aseguro que esos peregrinos entrarán en el infierno antes que los cristianos. Que no te quepa duda (Chirbes, 2013, p.18-19).¹¹

Propos virulents qui impactent par l'emploi de mots vulgaires, l'évocation de situations intimes non usuelles dans ce contexte, l'analogie méprisante des Chrétiens et des chiens et l'image des hommes enchaînés, léchant les bottes de leurs maîtres musulmans, qui évoque l'esclavage. Mais dans le texte, ces individus n'ont pas à proprement parler la catégorie d'actants. Ce n'est qu'*a posteriori* et par ricochet, que l'on comprend le sens véritable de cette colère comme métaphore symbolique des conséquences du conflit principal du roman : appât du gain et du profit, corruption, perversion des valeurs, effondrement des liens et misère sociale dus à un capitalisme sauvage qui pousse les individus à leur extrême limite. L'excès initial s'inscrit alors dans la structure thématique profonde et le vif de la création littéraire, malgré son apparition occasionnelle, sans continuité. On pourrait qualifier ce premier type d'*ensauvagement* de la parole ; celui-ci étant le possible prélude d'une autre violence, physique cette fois, avec un passage à l'acte.

Certes, le regard de Chirbes est pessimiste, mais les œuvres de ces trente dernières années offrent de multiples exemples d'excès surprenant par leur virulence et leur irruption accidentelle et diffuse. Michel Houellebecq, l'écrivain aux multiples polémiques, joue aussi avec ce type d'excès, explicite et ponctuel, tant au compte de ses personnages qu'à celui du narrateur. Pour exemple, les dentistes détestés vus comme « des créatures foncièrement vénales dont le seul but dans la vie est d'arracher le plus de dents possible afin de s'acheter des Mercedes à toit ouvrant » (Houellebecq, 1994, p. 108) ; ou les psychanalystes et les femmes tombées entre leurs mains devenant par là « d'ignobles pétasses », « définitivement impropre[s] à tout usage » (Houellebecq, 1994, p. 103). La page entière d'*Extension du domaine de la lutte* serait à citer tant les propos sont outranciers. Caricature ?

aboieront à nos portes comme ce qu'ils sont : des chiens ; et c'est eux, avec leurs langues, qui lècheront nos *belgha* ».

¹¹« Nous servons les chiens chrétiens parce que nos chiens sont encore plus enragés, et nous enfoncent plus profondément leurs dents. Ici, ils nous traitent comme des laquais, là-bas, ils nous ont traités comme des esclaves. Les hommes sont des fils de pute, la race humaine, quel que soit le Dieu dans lequel ils croient ou disent croire. Nous sommes tous nés d'un *tabún*. [...] C'est quoi, cette putain de religion ? Est-ce que c'est l'Islam ? Abdeljaq, je t'assure que ces pèlerins entrèrent en enfer avant les chrétiens. N'en doute pas le moins du monde ».

Rire satanique ? Reste à faire la part de l'humour, ou celle de la transgression pour entrevoir le sens ultime de ces discours dont Novak-Lechevallier (2020, p. 12-13) nous découvre l'essentiel. Toutefois, sous le couvert de l'excès, ils participent à la critique et l'appréhension d'une société traversée de tensions, de haines et de voix radicalisées.

D'autres formes plus insidieuses se donnent par le biais de la répétition. L'œuvre d'Annie Ernaux, Nobel de Littérature en 2022, nous en offre à son tour un exemple des plus significatifs dans *Les Armoires vides*. Son héroïne a vingt ans ; elle est en train d'avorter et revient, dans l'attente du dénouement, sur l'évolution qui l'a conduite de l'épanouissement de son enfance à la cassure avec ses parents. Depuis son entrée à l'école libre à l'âge de six ans, s'installe en elle un malaise qui n'aura de cesse de prendre de l'ampleur. Et Denise de passer du complexe de l'enfant qui manque d'aisance et se sent « lourde et poisseuse » à la honte des parents, puis à la détestation et la haine. Ce sentiment, empreint d'excès en lui-même, est répété à satiété dans le texte :

Je les haïssais tous les deux (p.105).

Je ne peux pas continuer de haïr toute seule. Qu'ils voient comme moi que leurs clients, leur maison, ça n'entre dans rien, c'est moche, humiliant humiliant... (p.105).

Je les hais plus que jamais. Ils ne connaissent rien, mes parents, des minus, des péquenots, ni musique, ni peinture, rien ne les intéresse (p.116-117).

La haine, elle, ne désarme pas (p.120).

[...] la haine, plus que jamais. Je claquais de haine, pour d'autres raisons qu'avant, des raisons senties jusqu'au ventre (Ernaux, 1974, p. 138).

Le sentiment grossit jusqu'à la démesure : « Les autres, les cultivés, les profs, les convenables, je les déteste maintenant. J'en ai plein le ventre. À vomir sur eux, sur tout le monde, la culture, tout ce que j'ai appris. Baisée de tous les côtés » (Ernaux, 1974, p.15). À chaque étape de sa vie, la haine la ronge et le même mot revient, inlassablement, jusqu'à la cruauté lorsqu'elle peut la formuler à haute voix avec ses premiers mots d'anglais que les parents ne comprennent pas. On connaît en poétique l'efficacité et la puissance de cette figure, mais son ressassement jusqu'à l'obsession teinte le roman d'une rhétorique de la répétition. Le texte devient extrêmement violent par l'expression de cette haine dont elle a souffert : « Ne pas aimer ses parents, ne pas savoir pourquoi, c'est intenable », (Ernaux, 1974, p. 110), idée reprise dans son essai *L'Écriture comme un couteau* : « J'entrais "mal", de façon incorrecte, boueuse, dans la littérature, avec un texte qui déniait les valeurs littéraires, crachait sur tout, blesserait ma mère » (Ernaux, 2003, p. 48). Violent aussi par l'emploi d'un lexique véhiculant des langages « illégitimes » et une syntaxe de type populaire (Ernaux, 2004, p. 71). L'autrice va très loin dans l'exploration du conflit qui n'est autre que celui du *transfuge de classe*, de l'enfant déchiré entre l'école et son milieu familial, identifié et

également ressenti par Bourdieu mais dont Ernaux a su donner une expression littéraire aboutie. Par la médiation de ce que j'appellerai des *micro-excès*, significatifs dans cette œuvre dont l'écriture a par ailleurs été considérée comme « clinique » ou « plate », selon l'autrice, sans effet de style, à la limite du dépouillement, Annie Ernaux engage une pensée profonde.

Cette rhétorique de l'excès, par la répétition, caractérise également les romans de la première période de Houellebecq, si l'on accepte que ces micro-excès puissent être à géométrie variable. Il s'agira ici de sexe. Certains personnages, comme Bruno dans *Les Particules élémentaires*, sont emportés par le besoin de jouissance afin de lutter contre l'ennui et ce que l'auteur appelle l'« universelle vacuité » de notre condition postmoderne. Il est alors question de drague et de séduction, de massages, de prostituées, de clubs échangistes, de bordels thaïlandais et commerces orientés à la satisfaction de ce libertinage, avec ses attributs collatéraux de gros seins, vagins, culs, bites, queues... Obsédé par le plaisir sexuel, Bruno est présenté « dans un état d'érection quasi constante », au point de se masturber d'une manière compulsive dans les situations les plus insolites : dans le train, face à des jeunes filles qui le font bander (Houellebecq, 1998, p. 62, 67, 147) ; en classe au lycée, comme enseignant derrière son bureau (Houellebecq, 1998, p. 92) ; ou encore et entre autres chez sa mère, après avoir contemplé sa vulve, agenouillé à son chevet pendant qu'elle dormait... Un chat noir l'a regardé et a fermé les yeux au moment où il éjaculait, motif suffisant pour lui éclater le crâne avec une pierre et faire gicler un peu de cervelle autour... (Houellebecq, 1998, p. 70-71). Excès dans la cruauté qui confirmerait l'un de ses axiomes, cité par Novak-Lechevallier (2020, p.11) « Soyez objects, vous serez vrais »¹². Le thème se module, incarné dans ces micro-scènes d'extension variable, sans perdre pour autant sa substance fondamentale d'excès sexuel. Et ces micro-excès de se multiplier dans le texte pour donner à voir les conséquences de la liberté individuelle et de l'émancipation sexuelle des années soixante dix. Mais ce libéralisme produit des phénomènes de paupérisation, la sexualité donnant lieu, comme en économie, à « un système de hiérarchie sociale » (Houellebecq, 1994, p. 93) dans lequel la cruauté et la violence du jeu de la séduction sont extrêmes, transformant la vie en calvaire pour ceux qui n'y parviennent pas ! C'est le cas de Raphaël Tisserand, extrêmement laid, qui croit ressembler à « une cuisse de poulet », à « une grenouille » (Houellebecq, 1994, p. 99) et dont Finkielkraut (2021, p. 46-48) fait l'un des personnages les plus touchants de la littérature contemporaine. Tisserand va d'échec en échec auprès des femmes jusqu'à sa mort à vingt huit ans, encore puceau, dans un accident de voiture qui donne à penser à un suicide. Ainsi se déploie le thème sexuel aux occurrences multiples et variées, maillons d'une chaîne thématique, pour signifier le mal-être des personnages et l'épuisement vital de notre civilisation. Par la médiation de cette rhétorique

¹² Sur cet aspect de la cruauté et pour une approche nuancée des rapports complexes de Houellebecq à la transgression, voir cette étude de Novak-Lechevallier qui propose les différents types d'attitude de l'auteur dans l'ensemble de son œuvre.

de la répétition, il offre à son tour une critique de la société de consommation moderne : absence de sens et de valeur, raréfaction des relations humaines, vieillissement... le tout poussé à l'extrême avec les comportements autodestructeurs qui en découlent.

Au final, ces micro-excès, tantôt occasionnels, tantôt répétés et prolixes, fractionnés dans les textes, mais reliés par leur substance, représentent de vraies machines de guerre internes en configurant de grands axes thématiques pour délivrer d'une manière subversive et approfondie un discours sur les travers de notre société.

L'excès d'un bout à l'autre de l'œuvre ou « l'excès dans tous ses états »

Il est sans aucun doute plus facile de repérer ce deuxième type d'excès, avec une voix « hors norme » dans le panorama français ultra-contemporain, celle de Virginie Despentes. Son premier roman *Baise moi* –écrit en 1992 mais sorti plus tardivement des milieux underground– est exemplaire au regard de *tous* les excès, thématiques et stylistiques. L'œuvre récente s'est tant soit peu assagie, si l'on se réfère notamment à *Cher Connard*. Malgré ce, trente ans après la parution de *Baise-moi*, la mise à distance de l'autrice par l'élite académique et universitaire reste avérée, même si le monde médiatique lui accorde une attention conséquente : pour son œuvre, pour ce qu'elle a été et pour ce qu'elle a vécu et qu'elle évoque en toute franchise : « J'ai couché avec des centaines de mecs », « je suis devenue pute », « J'ai fait du stop, j'ai été violée », « internée à quinze ans en hôpital psychiatrique » (Despentes, 2006, p. 18-19). Tenue encore et surtout à distance parce qu'elle ne renie rien du langage de son passé, alors qu'elle appartient à ces transfuges de classe évoqués plus haut. La tribune incendiaire publiée en 2020 dans le journal *Libération* au lendemain du César attribué à Cannes à Roman Polanski en est une preuve. Elle concluait son article par un : « C'est terminé. On se lève. On se casse. On gueule. On vous emmerde » (Finkielkraut, 2021, p. 61)¹³.

Baise-moi est, par antonomase, le roman de la démesure. Deux jeunes femmes, prolétaires du sexe, aliénées dans leur relation avec les hommes, marginalisées économiquement – Nadine, prostituée endurcie et rompue à la violence et Manu, actrice de porno, habituée à avoir « le ventre plein de merde et à fermer sa gueule » (Despentes, 1999, p. 19) – prêtes à endurer n'importe quoi pour survivre, sont amenées à se rencontrer et à vivre une aventure des plus folles. Après les excès de sexe viennent les excès de violence. Et le livre d'exploser, littéralement, dans une sorte de surenchère, un peu comme dans les films de Quentin Tarantino, si l'on voulait se prêter à une étude comparée littérature et cinéma à

¹³ Avec cette publication, Despentes s'inscrivait dans le sillon de l'actrice Adèle Haenel qui était sortie de la salle en criant « C'est une honte ! ».

laquelle le texte invite. Après le premier coup porté à une vieille dame qui retire de l'argent à un guichet, elles se livreront à des tueries sans fin, toutes plus insupportables les unes que les autres, qui n'épargnent ni femmes ni enfants :

elle sent grimper en elle du sale plaisir à faire mal. Elle saisit le visage à deux mains et le fracasse contre le mur du plus fort qu'elle le peut et à plusieurs reprises. Jusqu'à ce que Manu la pousse de l'épaule, colle le canon juste dessous la mâchoire et tire sans hésiter (Despentes, 1999, p. 137).

Nadine et Manu sentent des montées d'adrénaline, « des montées d'hormones » qui se traduisent en « fulgurances d'agressivité » dirait Despentes (2006, p. 131). L'aventure devient un jeu qui n'a rien de gratuit, dans lequel les filles cherchent à cibler les victimes : « des sales gueules de vigile ou un truc comme ça. Le style raciste grincheux agressif et dangereux. C'est de la tuerie d'utilité publique » (Despentes, 1999, p. 165). L'aventure tourne à la justice sociale et se poursuit dans la compulsion jouissive et jubilatoire devant les carnages accomplis. Pas dupes sur l'issue finale, mais tant pis, elles n'auront jamais autant « rigolé ». Sans calcul, ni préméditation, elles vivront une semaine à l'écoute l'une de l'autre, dans la connivence et la solidarité, une sorte de sororité jamais connue auparavant : « Putain, quelle chance on a, on est en train de rattraper toute une vie en quelques jours... » (Despentes, 1999, p. 192). Dans l'émotion partagée, le texte devient poignant, comme un hymne à la fraternité et à la résurrection après une vie passée en enfer.

Les excès thématiques –de sexe, d'alcool, de drogue, de violence– se joignent aux excès propres à la forme et à l'écriture. Despentes a recours à un langage cru et incorrect du point de vue grammatical dans la bouche des héroïnes, émaillé de mots populaires, d'argot, de verlan, de mots tronqués. Souvent vulgaire et grossier, il est volontairement *trash* et *gore* et devient d'autant plus frappant qu'il existe au sein du texte le surgissement d'un autre langage, un badinage serein et cultivé, comme un petit îlot mettant en relief les excès stylistiques « environnants ». In *fine*, le roman délivre un message puissant et se donne comme exutoire au discours idéologique. La situation systémique de ces filles piégées par leur milieu, sans outils pour contester la société oppressive et injuste qui leur est donnée de vivre devient le terreau qui favorise la violence et l'explosion de tous les excès. Par ailleurs, le projet de Despentes établi dans *King Kong Théorie* est celui d'une aventure collective pour « tout foutre en l'air » et subvertir une fois pour toute la vision patriarcale du monde. Son essai poursuit, à sa manière, l'œuvre de Beauvoir et des féministes américaines, pour se référer à l'oppression subie par les femmes au cours de l'histoire de l'Humanité et approfondir le sujet de leur sexualité en relation avec les hommes : prostitution, pornographie et désir féminin. Une parole au nom des femmes, mais pas comme toutes celles toujours prêtes à « montrer

patte blanche »¹⁴ : « J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaissables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf » (Despentes, 2006, p. 9). *Baise-moi* est sans aucun doute une lecture éprouvante, mais sous le délire et sa « défonce » verbale, apparaît une création littéraire, à part entière, à partir de l'écriture de l'excès, thématique et stylistique conjuguées, l'excès « dans tous ses états ».

La voix de Christine Angot, également controversée et qui porte depuis trente cinq ans le sujet de l'inceste est aussi à remarquer. Excès thématique –s'il en est– qui se double dans l'écriture de *L'inceste* d'un excès stylistique. Un seul exemple permettra d'en apprécier la forme et l'esprit. On est ici dans le cadre de l'autofiction, même si l'autrice ne s'accommode pas bien de l'étiquette. L'héroïne, Christine, vient de raccrocher son énième coup de fil :

C'est le dernier. Le dernier coup de fil, dernier, dernier. Avant d'en être complètement dégoûtée. D'appeler. Vu les réponses. Quand je veux j'arrête. Samedi prochain quand je rentre de Paris, cet après-midi, j'ai déjà arrêté, il y a longtemps dans ma tête. Avec elle. La seule femme que j'aime, c'est Léonore pas elle. Mais je ne peux pas te le dédier, ma chérie. Ma chérie, comme je te disais. Même si j'ai arrêté. D'appeler. Je le savais que quand je voulais j'arrêtais. J'ai arrêté, il y a longtemps dans ma tête (Angot, 1998, p. 17).

La lecture devient exigeante, par la ponctuation du texte, *excessive*, et le ressassement permanent de *tous* ses sujets, mêlés les uns aux autres : son habitude d'appeler son amie des centaines de fois par jour, sa volonté d'arrêter ses appels, sa relation homosexuelle, l'amour pour sa fille... L'anecdote narratologique n'avance presque pas, au profit de la mise en évidence du mal qui la ronge. Le texte enregistre tous ses maux d'une manière désordonnée, tels qu'ils se présentent à l'esprit –jusqu'au masochisme, elle en arrive à se gifler (Angot, 1998, p. 99)– et devient une sorte de scanner de l'esprit malade. Angot en est consciente et ne mâche pas ses mots quant à l'appréciation de son univers mental, identifié dans le texte comme « morbide et carcéral », « l'œuvre d'un esprit dérangé », fruit du traumatisme initial, *l'inceste* : « J'atteins la limite, avec la structure mentale que j'ai, *incestueuse*, je mélange tout [...] mais trop c'est trop [...] je vais trop loin, je détruis tout » (Angot, 1998, p. 92). Angot parle encore de sa « bouillie habituelle, [son] mélange incestueux classique » (Angot, 1998, p. 105) et laisse évoquer dans la bouche des autres son caractère « insupportable, délirant, paranoïaque, pervers, masochiste et sadique » (Angot, 1998, p. 108). Surabondance fébrile et *volontairement* confuse de toutes ses idées, pour nous faire vivre, de l'intérieur et par l'excès proprement stylistique, sa folie mentale due à cet autre

¹⁴ Despentes (2006, p.10) se définit comme la « prolotte de la féminité », en connaissance de cause, car elle a voulu aussi se donner au jeu de la féminité. Mais voilà : « la féminité, c'est la putasserie. L'art de la servilité. On peut appeler ça séduction et en faire un machin glamour. Ça n'est un sport de haut niveau que dans très peu de cas. Massivement, c'est juste prendre l'habitude de se comporter en inférieure » (Despentes, 2006, p. 126).

excès, thématique, qu'est l'inceste, les deux intimement liés : « Je suis une folle, on ne m'enferme pas parce que j'écris, et que ça me tient » (Angot, 1998, p. 189).

Cet excès stylistique que l'on retrouve d'un bout à l'autre d'une œuvre, n'est pas toujours associé à une problématique sociale ou pathologique. Patrick Grainville est l'un des auteurs français à avoir repris le flambeau de l'écriture baroque depuis son Goncourt en 1976 avec *Les Flamboyants*. Quelque vingt-deux ans plus tard, *L'Atelier du peintre*, en offrait un autre exemple, exponentiel, duquel il est difficile d'extraire des citations, tant la luxuriance du verbe s'étale et se dilate, des pages durant, pour chacun de ses thèmes. Il est question ci-après de l'interdit fondamental imposé par Le Virginal, le maître des lieux, à ses élèves :

Pas de saloperie incantatoire ici, pas de poudre hallucinogène. Nous ne sommes pas des Sioux et des suceurs de lianes. Horreur du regard vague, du champignon béat, du nirvâna bovin. Pas de fumées ici. Mais la clarté, le verre, la précision du surfeur sur la mer. L'homme soûl me répugne. L'oeil torve, l'attendrissement ivrogne. Cet humanisme bêlant trempé de boisson. La drogue est le crime des crimes. [...] Horreur de la chimère mollassse de l'artiste marihuané. Chiennerie du paradis artificiel. Pouffiasserie. La fuite, le cotonneux, le vaseux, le coulis énamouré, la prunelle dilatée du crapaud orgasmique, l'œil bitumeux, poché, la pâmoison du phoque. Je le chasse illico. L'ardeur, oui, et le feu qui viennent du tréfonds, mais sans accessoires, sans adjuvants. Comment ils appellent ça : de l'herbe ? un joint... planer, se shooter, le speed, la coke... Une nausée me ravage devant ce fumier de clapier entortillé d'évanescences, de syncopes, de vomi littéraire. Pas un sonnet n'est sorti d'une cigarette ! (Grainville, 1988, p. 103).

Le roman est ainsi surchargé, à l'image de cet extrait, multipliant les métaphores, comparaisons et effets rhétoriques pour offrir une écriture débridée et foisonnante. L'horreur du vide ! Tous les mots du dictionnaire, pour le plaisir du style ! Ce qui n'empêche pas l'anecdote narrative de progresser à un rythme soutenu. Au-delà de ce qui est dit sur la drogue et ses effets, on devine dans la citation le lien établi avec la pratique de la création picturale et littéraire. Le discours se poursuit par l'éloge de Baudelaire et de Rimbaud « hyperconscients, archilucides ». « La légende d'un Baudelaire drogué est à pouffer de rire » (Grainville, 1988, p. 103) dit encore Le Virginal. Ce qui transparaît dans le texte, c'est le plaisir de broder, toujours dans l'hyperbole. A l'inverse de l'écriture dépouillée d'un Pascal Quignard ou d'un Jean-Philippe Toussaint (des auteurs qu'il apprécie), Grainville aime se donner à l'exubérance et à la profusion, évoque les « maximalistes » et les « minimalistes » de l'écriture et assène que le travail de l'écrivain ne consiste pas à dépouiller au maximum ; il doute même que cela soit plus apte à dire la vérité. Au contraire, le travail de l'écrivain consisterait à « œuvrer dans l'abondance » (Grainville, 1998, p.1). Avec Grainville, cela déborde de tous les côtés, comme s'il s'agissait d'un penchant naturel. L'excès stylistique devient reflet d'un excès ontologique. Il le sait, le déclare dans la conclusion de son discours de réception à l'Académie française : « C'est notre flamme, notre incarnation vive, notre révolte prométhéenne contre l'ordre du monde et les dieux monotones ». Car, « Contre tous les manques de l'existence, les

mots sont la présence, l'arbre de vie, le fleuve intarissable, le paradis retrouvé. Le paradis inventé » (Grainville, 2019).

Face à l'excès ontologique, il nous faut également considérer celui que je qualifierai d'« excès du vécu ». De nombreux livres portent ces dernières années la parole de femmes abusées. Simples témoignages, le plus souvent, sans autre ambition que le récit de cet abus. Cependant, en 2023 l'autrice Neige Sinno a secoué le monde éditorial avec *Triste tigre* qui a reçu le prix Femina et celui du journal *Le Monde*. Après avoir subi les viols répétés de son beau-père, à ses sept ans –dénoncés en justice, parfois évoqués dans son œuvre de romancière–, Neige Sinno s'est décidée, trente ans après les faits, à écrire le drame de son enfance, donnant à lire un récit difficile à classer au regard des paramètres classiques. Avec beaucoup de pondération et de mesure, elle propose un narratif en première personne et démarre son texte par le portrait du violeur, des lignes entre lesquelles vient s'inscrire le premier acte d'abomination :

Être dans une pièce, seul avec un enfant de sept ans, avoir une érection à l'idée de ce qu'on va lui faire. Prononcer les mots qui vont faire que cet enfant s'approche de vous, mettre son sexe en érection dans la bouche de cet enfant, faire en sorte qu'il ouvre grand la bouche (Sinno, 2023, p. 9).

Formulé d'une manière objective et neutre, distanciée, sans effet de style si ce n'est l'emploi de l'infinitif, ni excès littéraire, l'acte est ressenti comme extrêmement violent par le lecteur parce qu'il est porté par la parole même de la victime. C'est cet acte que nous nommons « excès du vécu ». Il est défini à l'origine du texte et le surplombe d'un bout à l'autre, comme une chape de plomb, dans une écriture qui ne cesse de se questionner : comment raconter cette abjection ? de quel point de vue le faire ? du point de vue de la victime ? du bourreau ? Partagée entre la recherche aigüe de la vérité et la volonté de faire une œuvre qui parle à son lecteur, Sinno propose une série de questionnements et évoque *tous* les tenants et les aboutissants du sujet, jusqu'à l'introspection poussée dans son rapport à sa fille enfant pour réfléchir aux limites du Mal. Quant à choisir un angle littéraire, elle hésite et s'y refuse pour cause de moralité. « Faire de l'art avec mon histoire me dégoûte » (Sinno, 2023, p. 252). Et l'on repense à Annie Ernaux et à sa quête d'une forme éloignée du genre romanesque pour coller au plus près du réel. Accompagné de documents authentiques, de reproductions de photos, lettres manuscrites et coupures de journaux, son texte propose encore l'analyse de textes littéraires comme celui de *Lolita* de Nabokov. *Triste tigre* jongle ainsi entre le témoignage, le récit autobiographique, l'essai et la critique littéraire pour offrir un dispositif différent, une forme expérimentale à laquelle on pourrait appliquer l'étiquette de Tiphaine Savoyault « excès du roman », car il y a renouvellement du récit, à l'instar de la forme romanesque susceptible d'accueillir sans cesse d'autres formes pour se transformer : « Forme élastique, ouverte à toutes les intégrations [...], il est prêt à accueillir jusqu'à sa négation, à

admettre son propre renversement » (Savoyault, 1999, p. 10). Dans la circonstance, l'abus sur enfant (grand tabou de notre civilisation, passé sous silence depuis des millénaires), se donne à entendre par la médiation de l'écriture d'un excès, l'« excès du vécu », tout en participant à la création littéraire.

Le point de vue des écrivains ou Dionysios déchaîné

Au tournant du siècle, la profusion de textes romanesques liés à l'art est incontestable. Certains, plus ambitieux, se saisissent de la thématique propre à l'artiste créateur (peintre, écrivain, musicien...) pour offrir une lecture métapoétique du phénomène de la création. À parcourir ces textes, porteurs du regard de *grands* écrivains tels Houellebecq, Grainville, Le Guillou, Manuel Vicent... il est saisissant d'observer l'ampleur que prend l'excès à se profiler dans tous les domaines qui lui sont propres : de l'atelier –qui adopte tantôt les allures d'un monde en miniature ou d'un « bordel mystique » (Grainville, 1988, p. 23,73), tantôt celles de « véritables foutoirs » (Le Guillou, 1997, p. 164)– au projet de l'œuvre –comme par exemple pour Erich Sebastien, l'artiste du roman *Les 7 noms du peintre* qui tend sur la muraille « un hectare de toile » (Le Guillou, 1997, p. 23), équivalent d'un terrain de foot, pour aborder son nouveau chef-d'oeuvre. Jamais aucune mesure ne semble être établie dans ces *Nouveaux Romans de l'art*, mais trois aspects méritent d'être investis tant les formes de l'excès prennent des allures dépassant toutes les limites : le marché de l'art, le rapport de l'artiste à la morale et les pulsions vitales en vigueur au moment de la création.

Pour évoquer le marché de l'art, cette « grande messe de l'art » selon Le Guillou (1997, p. 191), dominé selon Houellebecq par les hommes d'affaires les plus riches de la planète, tous décrivent un engrenage effarant autour des œuvres : frénésie spéculative, sommes exorbitantes et manipulations médiatiques pour aboutir à ce qui est qualifié dans *La Carte et le territoire* de « perte de sens » (Houellebecq, 2010, p. 200). Deux exemples narratifs permettent d'en prendre la mesure, à commencer par celui de Manuel Vicent, connaisseur du milieu pour avoir tenu une galerie d'art à Madrid. Dans *La Novia de Matisse*, le marchand d'art ne respecte qu'un principe, rigoureux et absolu : ne donner jamais aucune importance ni à l'argent, ni à la morale. Et le narrateur du récit d'affirmer : « Cuando el fluido magnético del dinero hace masa con la belleza produce una carga tan potente que hace enloquecer a los tiburones más fríos »¹⁵ (Vicent, 2000, p. 90). À l'occasion d'une vente aux enchères à Sotheby's Londres, lorsque les prix exorbitants donnent l'avantage à un marchand d'art japonais, un somnifère fulminant lui sera administré –à l'aide d'une simple canule en bambou munie d'un dard, par un garde du corps– pour simuler un infarctus.

¹⁵ « Quand le fluide magnétique de l'argent se mêle à la beauté, il produit une charge si puissante qu'elle rend fous les requins les plus dangereux ».

Sakatura tombe raide et sort de la salle en ambulance, laissant le dessin de Matisse à la petite mafia qui devait l'acquérir (Vicent, 2000, p. 96-98). Quant au roman de Houellebecq, on monte encore d'un échelon avec le récit d'un crime atroce sur son propre personnage, l'écrivain en relation avec l'artiste Jed Martin pour rédiger le livret d'une exposition :

La tête de la victime était intacte, tranchée net, posée sur un des fauteuils devant la cheminée, une petite flaque de sang s'était formée sur le velours vert sombre ; lui faisant face sur le canapé, la tête d'un chien noir, de grande taille, avait elle aussi été tranchée net. Le reste était un massacre, un carnage insensé, des lambeaux, des lanières de chair éparpillés à même le sol (Houellebecq, 2010, p.277-278).

Houellebecq-personnage est décapité, le corps déchiqueté et réduit en lambeaux, ainsi que son chien, de sorte que chair humaine et chair canine sont confondues et que la police y perd son latin ! Et le roman de se transformer en polar. L'épisode de l'assassinat a tant et si bien marqué les esprits, par sa violence et son côté morbide, qu'il a orienté dans la presse les commentaires de l'œuvre sur l'autofiction et l'autoportrait de Houellebecq sous les traits conjugués de son artiste, de l'écrivain qu'il représente et du policier en charge de l'enquête. Certes, le « labyrinthe métaphysique » qui en résulte donnait de quoi se réjouir à la culture médiatique, mais laissait dans l'ombre d'autres aspects très spécifiques et tout aussi remarquables de ce « roman de l'artiste » post-moderne, par ailleurs l'un des plus aboutis de l'auteur. Dans la fiction, il faudra du temps à la police pour comprendre qu'il s'agissait d'un crime déguisé commis par un maniaque pervers et déséquilibré, un chirurgien esthétique cannois, amateur d'art, dans le seul but de dérober un tableau.

Pour ce qui est du lien que l'artiste établit avec la morale, c'est Miguel Ángel Hernández, professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Murcie qui nous instruit. Dans *Intento de escapada*, l'artiste Jacobo Montes imagine une œuvre sur le désenchantement du monde et la tentative d'évasion d'un immigré. Un peu dans le sillon des *performers*, Omar serait enchaîné à une boîte immergée dans un tank d'eau d'où il lui faudrait s'évader. L'aventure suscite de vives discussions avec l'un de ses collaborateurs, jeune artiste en formation. L'étudiant, confronté à de sérieux dilemmes moraux, y voit la chronique d'une mort annoncée, une vraie folie ! Et le grand artiste de lui rétorquer :

¿Una locura? Pero... ¿qué es el arte? El arte es pura locura. ¿Por qué haría uno arte si no estuviese loco? Y... ¿asesinato? Podría ser. Pero ¿y si el asesinato fuera una de las bellas artes? ¿Es que no has leído a Thomas de Quincey? Además, no sería un asesinato, sino un sacrificio. Sí. Un sacrificio. ¿Qué vale esa vida comparada con el arte? [...] Podría morir de cualquiera de esas maneras y nadie se acordará de él. O podría morir ahora aquí y pasar a la historia. Y ser parte de una obra de arte (Hernández, 2013, p. 188)¹⁶.

¹⁶ « Une folie ? Mais... qu'est-ce que l'art ? L'art est pure folie. Pourquoi ferait-on de l'art si l'on n'était pas fou ? Et... un meurtre ? Peut-être. Mais, et si le meurtre était l'un des beaux-arts ? N'as-tu pas lu Thomas de Quincey ?

L'artiste Jacobo Montes est prêt à sacrifier son éthique au profit de l'œuvre, sachant que pour que son message soit puissant et la métaphore crédible, Omar doit être en réelle difficulté. À cette condition seulement, l'art suscitera la réflexion. Mais jusqu'où l'art peut-il aller dans la provocation ? Impacter les esprits et les mentalités est aussi devenu l'un des enjeux de l'art dans le réel à la vue des univers artistiques parfois « déjantés », où il n'est pas toujours aisé de distinguer l'œuvre d'art de la pure et simple esbroufe¹⁷. Mais dans les romans de l'art, pas de demi-mesure.

À l'écoute de ses démons intérieurs, dans une volonté tendue à l'extrême, l'artiste créateur connaît au fond de son être le dépassement de *toutes* les limites. Patrick Grainville dans *L'Atelier du peintre* offre l'image de ces pulsions profondes apparentées à la folie cannibale chez son artiste Le Virginal en prédateur du monde et de la vie pour aboutir à ses propres créatures :

Vos corps de rien du tout, fragiles et putrescibles, vos physionomies de névrosés impulsifs, de taureaux butés, vos caboches de brochets ahuris, vos profils de marsouins, [...], moi je m'en gave, je vous digère, je suis le grand crotale, Le Virginal très vorace. Dans l'alambic de mon œuvre, je vais vous tordre, broyer votre matière. Vos molécules triviales, je les filtre, je les exsude en semence plus fine, en ciselures de Vermeer. Vous êtes ma prière, mon chapelet de chair, je suis le grand bigot de vos bustes. Vous êtes mes Dentellières devant l'éternité (Grainville, 1988, p. 301).

L'artiste traque tout ce qui est vivant, ce qui a du relief et de la chair, dans l'aveuglement de son ivresse, sa folie délirante pouvant se retourner contre lui-même et aller jusqu'à l'autodestruction :

Créer, pour moi, c'est aimer. Mais pas d'un amour charitable et désintéressé, c'est foutre avidement la vie et cannibaliser le monde à mort. L'ogre le veut. Le cosmos est un ogre et n'a nul autre sens que la dévoration. Nuit cannibale, je t'adore. Tes belles canines brillent. Ton œil de cyclope brûle sous la paupière du Pacifique. [...] Nuit médiévale, nuit romane [...] Je sens ma nuit qui monte, tous mes aveuglements. Si j'allais tout de suite m'enfermer au fond de mon cabinet secret comme dans la nuit de la nuit, je sais que j'atteindrais à un tel point de régression que je ne me réveillerais jamais. Je me dévorerais (Grainville, 1988, p. 312).

Hallucinant, ce feu intérieur ! Ou tout bonnement démoniaque ? Cette fabuleuse et terrifiante puissance créatrice traduit ici l'excès ontologique de l'artiste selon Grainville dans une écriture éblouissante. Nietzsche et Bataille avaient bien relié ce fonds pervers de l'être à la Mort, mais offrir une synthèse accomplie de la beauté dionysiaque et apollinienne, sans

Par ailleurs, il ne s'agirait pas d'un meurtre, mais d'un sacrifice. Oui. Un sacrifice. Que vaut la vie au regard de l'art ? [...] Il pourrait mourir de n'importe quelle manière et personne ne se souviendrait de lui. Ou bien mourir ici et maintenant et entrer dans l'histoire. Et faire partie d'une œuvre d'art. »

¹⁷ Au-delà des provocations et scandales connus du Festival de théâtre d'Avignon ou du Festival de cinéma de Cannes, on pourrait encore citer l'un des tout derniers exemples, l'œuvre d'art de l'artiste italien Maurizio Cattelan, *Banane scotchée au mur* acquise en novembre 2024 pour plus de cinq millions de dollars, œuvre amenée à disparaître selon son acquéreur qui a souhaité en manger la banane...

apparente contre-partie idéologique si ce n'est celle de l'Art –dans sa gratuité–, reste l'apanage de quelques grands écrivains.

Sachant « le lien intime qui unit la littérature à l'excès » (Dumoulié, 2012, p. 3-4), c'est sans surprise que nous en avons repéré de nombreuses occurrences : thématique, stylistique, rhétorique et ontologique, sans oublier l'« excès du vécu » pouvant participer à « l'excès du roman ». Tout semble commencer par une parole délétère, que nous pouvons cataloguer d'« ensauvagement », propre à traduire les maux d'une société malade ; des propos violents vite relayés dans les œuvres par de micro-excès narratifs aux configurations variables qui ourdissent l'intrigue sans que le lecteur n'y prenne garde, pour donner à voir différents travers de cette même société. Cette rhétorique de l'excès, basée sur la répétition, est le cas de figure le plus fréquent dans la littérature ultracontemporaine. D'autres excès plus transgressifs conjuguent forme et contenu et impactent la conscience par leur mode opératoire. Lorsque les excès thématiques se joignent à la brutalité de la parole, l'œuvre devient alors représentative de l'excès « dans tous ses états » : Virginie Despentes en offre un exemple paradigmatique. De même en est-il de l'excès stylistique intimement lié à l'excès ontologique comme dans le cas de Patrick Grainville. Mais le plus souvent et quel qu'en soit le type, ces excès signifient un déficit à combler, une société à réparer : du point de vue économique et social avec Chirbes, Ernaux et Houellebecq ; du point de vue des femmes avec Despentes, Angot ou Sinno. Nietzsche nous avait enseigné que « l'art n'est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais justement un complément métaphysique de cette réalité, qui lui est juxtaposé afin qu'elle puisse être surmontée » (Nietzsche, 2022, p. 234). Par ricochet, l'esthétique du dépassement et de l'excès qui s'est déployée au fil des pages se laisse facilement réinterpréter en une esthétique du manque. Elle s'est aussi indirectement conjugée chez certains à une éthique existentielle. De sorte que, suivant encore le philosophe, nous aimerions y déceler les prémisses d'une *jeunesse* et –pourquoi pas– le signe d'un futur renouvellement de la pensée dans la Littérature. La puissance de la démesure observée, encore et toujours, dans les *Nouveaux* romans de l'artiste le laisserait présumer.

Références bibliographiques

- Angot, Ch. (1998). *L'inceste*. J'ai lu.
Carrère, Ph. (2000). *L'Adversaire*. P.O.L. folio.
Chardin, Ph. (1989). Thématique comparatiste. Dans Brunel, P. & Chevrel, Y. (dir.) *Précis de littérature comparée* (p. 163-176). P.U.F.
Chirbes, R. (2013). En la orilla. Anagrama, Colección Narrativas hispánicas.
Despentes, V. (1999). *Baise-moi*. Grasset, Le livre de poche.
Despentes, V. (2006). *King Kong théorie*. Grasset, Le livre de poche.

- Dumoulié, C. (2012). Esthétique de l'excès et excès de l'esthétique. *Littérature comparée et Esthétique(s)*, 3/2012. 1-12. <https://doi.org/10.58048/2263-7664/527>
- Ernaux, A. (1974). *Les armoires vides*. Gallimard.
- Ernaux, A. (2003). *L'écriture comme un couteau*. Gallimard, folio. Éditions Stock.
- Finkelkraut, A. (2021). *L'après littérature*. Gallimard, folio. Éditions Stock.
- Grainville, P. (1988). *L'atelier du peintre*. Seuil.
- Grainville, P. (1998). « Le roman baroque, c'est aller à l'excès, le mélange des genres, l'horreur du vide », propos recueillis par Guillaume Chérel pour Regards.fr. p.1-5.
<http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/patruck-grainville-le-roman.1049>
- Grainville, P. (2019). Discours de réception de Patrick Grainville à l'Académie française, le 21/2/2019.
<https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.academie-francaise.fr%2Fdiscours-de-reception-de-m-patrick-grainville#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>
- Hernández, M. Á. (2013). *Intento de escapada*. Anagrama, Colección Compactos.
- Houellebecq, M. (1994). *Extension du domaine de la lutte*. J'ai lu.
- Houellebecq, M. (1998). *Les Particules élémentaires*. J'ai lu, Nouvelle génération.
- Houellebecq, M. (2010). *La carte et le territoire*. J'ai lu.
- Le Guillou, Ph. (1997). *Les sept noms du peintre. Vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg*. Gallimard.
- Nietzsche. (2022). *La Naissance de la tragédie*. Traduction et édition de Céline Denat. GF Flammarion.
- Novak-Lechevallier, A. (2020). Vertiges de la limite : Houellebecq et la transgression poétique. *French Cultural Studies*, vol. 31(1), 10-21. <https://doi.org/10.1177/0957155819893590>
- Reboul, A.-M. (2021). L'artiste et son œuvre dans la fiction. Un « roman de l'artiste » du XXI^e siècle ? Dans Reboul, A.-M. (dir.) (2021) *L'artiste et son œuvre dans la fiction contemporaine*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b17199>
- Robert, M. (1981). *La vérité littéraire*. Grasset.
- Samoyault, T. (1999). *Excès du roman*. Maurice Nadeau.
- Sinno, N. (2023). *Triste tigre*. P.O.L.
- Sollers, Ph. (1986). *Théorie des Exceptions*. Folio essais, Gallimard.
- Trousseau, R. (1981). *Thèmes et mythes*. Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Verdier, L. et Bonnet, G. (sous la dir.) (2009). *L'excès. Signe ou poncif de la modernité ?* Edition. Kimé. Coll. « Les Cahiers de Marge », n°6.
- Vicent, M. (2000). *La novia de Matisse*. Alfaguara.

«Vivir así es morir de amor». Desbordar de sí mismas. La representación literaria del exceso en *La amiga estupenda* de Elena Ferrante

CAROLINA BERTAGGIA

Desde la noche de los tiempos, el tema del exceso ha encontrado un interlocutor privilegiado en la literatura. En efecto, la palabra escrita contiene en sí misma el poder de convertirse en una barrera contra un «demasiado» que, de no volcarlo en la página, correría el riesgo de abrumarnos, pero también es un medio privilegiado para relatar todos aquellos excedentes que van más allá, en términos de intensidad y potencia, del sentimiento común. El objetivo de este artículo será investigar la representación literaria del exceso en la escritura de Elena Ferrante, con especial referencia al ciclo de *La amiga estupenda* y al tema del *amour fou* (Breton, 1980). Pero vayamos por orden.

Quién es Elena Ferrante: los números de un «exceso»

Como es bien conocido, Elena Ferrante es una escritora italiana cuyos rasgos biográficos siguen envueltos en el misterio, a pesar de las diversas indagaciones periodísticas que, de cuando en cuando, la han identificado como la traductora y escritora Anita Raja, o su marido, Domenico Starnone, o incluso como un colectivo similar al que se ha descubierto oculto tras la escritora española Carmen Mola. Si, no obstante, ninguna de estas hipótesis ha sido confirmada por la propia autora, lo que sí se ha corroborado son las cifras de su desorbitado éxito, que algunos consideran incluso de por sí un «exceso». Más de diez millones de lectores, con obras traducidas a una cuarentena de idiomas, en nada menos que cincuenta y dos países. En 2014, fue incluida en la lista de las cien personas más influyentes de la Tierra por la revista estadounidense *Foreign Policy* y, poco después, por la revista *Time*. En 2015, fue nominada al premio literario más reputado de Italia, el *Strega* y fue entrevistada por la prestigiosa revista *The Paris Review*. Para desdicha de sus detractores, una década después,

la fama de Ferrante no muestra signos de decaer y el pasado verano el *New York Times Book Review* calificaba *La amiga estupenda* como la mejor novela del siglo XXI, situándola en el primer puesto de una lista de cien títulos.

El núcleo incandescente de nuestro deseo: el exceso como hundimiento en nosotros mismos

La tetralogía, escrita entre 2011 y 2014, ha encantado, en efecto, al mundo entero, difundiendo esa peculiar patología, conocida en el mundo anglosajón como *Ferrante fever*, sobre la que el director Giacomo Durzi realizó incluso un documental en 2017. Las vicisitudes de Lila y Lenù, que se conocieron –o, más bien, se re-conocieron anímicamente– cuando eran apenas unas niñas, permaneciendo inextricablemente unidas durante más de sesenta años, nos llevan a explorar diferentes temas. Fragmentos de historia, desde luego, con los grandes acontecimientos que han marcado a la nación italiana desde la posguerra hasta nuestros días: la pobreza de los suburbios napolitanos, la lucha de clases, las primeras oleadas feministas. Pero, sobre todo, el valor de la narración es arrojarlos al fondo de nosotros mismos, a esas oscuras honduras donde la medida no está contemplada, donde mirar es fatiga, donde detenerse es angustia, donde un magma borboteante estalla en riachuelos de lava, disolviendo los contornos de las personas y las cosas, que se *desbordan* –por utilizar el famoso neologismo ferrantiano–, quebrando sus formas establecidas y revelándonos su esencia más verdadera, exactamente allí, donde es necesario ir, en la tentativa de tocar el núcleo incandescente de nuestro deseo sin fin.

Donde el lenguaje se vuelve reticente: el exceso como estilo

En cierto sentido, podría decirse que es la propia escritura ferrantiana la que coquetea más o menos explícitamente con el exceso, es decir, con el intento de sobrepasar los límites de la palabra, llegando a esos espacios cerrados «entre la obscenidad y la terminología científica», donde «el lenguaje se vuelve reticente» y «donde puede pasar de todo» (Ferrante, 2017, p. 194). La autora confiesa en un fragmento de *En los márgenes* que su *modus operandi* a la hora de componer un relato es esperar pacientemente a que:

de una escritura bien plantada en la tradición surja algo que desordene los papeles, y la mujer abyecta y vil que soy encuentre la manera de hacer oír su voz. [...] Coloco allí un tenue indicio de relato y me ejercito con tranquilo y prudente placer. Mientras tanto, solo espero que mi cerebro se distraiga, falle, y otros de mis yoes, fuera de los márgenes, muchos yoes, se consoliden, me aferren de la mano, y con la escritura comiencen a tirar de mí y llevarme allí adonde temo ir, adonde me duele ir, de donde, si me aventuro más allá, no está claro que luego sepa regresar. Es el momento en que las reglas –aprendidas, aplicadas– ceden y la mano saca

del pastel no lo que sirve, sino precisamente lo que sale, cada vez más veloz, desequilibrándolo todo (Ferrante, 2022, p.15-16).

Es lo que Ferrante llama estilo «impetuoso» y que, frente al estilo «adentro de los márgenes» (Ferrante 2022, p. 11, 13-14) , permite esa ruptura de «sellos» (Ferrante, 2017, p. 325), que abre la puerta a lo más recóndito de lo humano. Quizá sea precisamente esa valiente honestidad la que haya hecho que el eco de la voz de esta autora llegara a tantas personas, tocándolas íntimamente.

El amor que mueve el sol y las demás estrellas: el exceso como contenido

Esta voluntad de romper con las convenciones, las frases hechas y los lugares comunes, para captar la sustancia universal de lo que nos rodea, lejos de acabarse en el estilo, se refleja luego en la elección de los contenidos, ya que cualquier tema tratado por esta autora está filtrado por el sentimiento. Ferrante nos regala una escritura «glo-cal» (De Rogatis¹, 2018, p. 162), una fusión de global y local; siguiendo la lección de Elsa Morante, parte de lo micro, de lo particular, de las pequeñas historias cotidianas, que en un hábil juego de entretejidos, acaban representando el tapiz de un universo donde Nápoles remite «a Italia, Italia a Europa, Europa a todo el planeta», en una sucesión concéntrica de «anillos cada vez más grandes» (Ferrante, 2016, p. 11). Y, una vez más, remontando esta cadena, moviendo *el sol y las demás estrellas*², nos encontramos siempre con él, el Amor, que, despojado a lo largo de los siglos de sus pretensiones celestes, se ha mezclado con la materia, se ha contaminado de escorias, se ha colmado de la que el psicoanálisis nos ha enseñado a reconocer como envidia proyectiva, se ha confundido con las huellas mnésicas de los fantasmas de nuestra infancia. *Eros* aparece en Ferrante como el principal motor narrativo, que insufla vida a todo su corpus, asumiendo la apariencia de una fuerza perturbadora. No resulta casual que la escritora napolitana eligiera como título de su ópera prima *El amor molesto*. Evidentemente, se trata de un amor en el sentido más amplio, que no se agota solo en el impulso romántico, sino que hunde sus raíces en la matriz inabolible de todos los amores, o sea, la madre.

Ce n'est pas ça: el exceso como alteración aturdida

En una posmodernidad que ya ha introyectado las enseñanzas de Freud y Lacan, entre otros, el exilio de *Das ding* desde lo imaginario y lo simbólico es definitivo. *Ce n'est pas ça*, la cosa no es esto, nunca lo es, el objeto perdido no puede encontrarse, pero la persecución

¹ Todas las citas de De Rogatis (2017 y 2018) están traducidas desde la edición italiana por parte de la autora.

² La referencia es claramente a la famosísima expresión dantesca contenida en el último canto de *El Paraíso*.

tampoco puede tener descanso. De hecho, podría decirse que esta búsqueda infinita constituye el centro mismo de la obra de esta autora, hasta el punto de que sus tres primeras novelas han sido reunidas bajo el nombre de *Crónicas del desamor* y comparten con la tetralogía la narración de la epopeya de identidades femeninas que no se rinden a ser reducidas a «frantumaglia» (otro célebre neologismo ferrantiano) a causa de la intersubjetividad negada, sino que, entre empujones y golpes, se construyen-deconstruyen constantemente en nuevos equilibrios precarios. Es la propia Ferrante, por otra parte, quien declaró en una entrevista al periódico italiano *Repubblica* que toda historia de amor, ya sea con una pareja, una figura parental o un amiga más o menos estupenda, «es siempre la historia de un desequilibrio»³. En última instancia, según esta autora, el amor, incluso cuando es correspondido, constituye siempre un peligro, una caída en el exceso, la destrucción de un *statu quo*, un movimiento que nos saca de nosotros mismos, obligándonos a renegociar nuestros confines. Frente a una larga tradición literaria que, sobre todo entre los siglos XVII y XVIII, había idealizado la fusión romántica como culmen y sentido último de toda la existencia, la visión de Ferrante es mucho más desencantada y, aunque nunca descarrila hacia el cinismo, parece más bien coincidir con el punto de vista de otra gran escritora, Alice Munro, Premio Nobel en 2013, que, a través de la protagonista de su novela *¿Quién te crees que eres?*, denuncia la violenta ceremonia del amor que en cualquiera de sus fases «te despoja del mundo» (Munro, 2019, p. 175).

Perder el amor: el exceso como superación del límite

Cuando finalmente esta condición, de la que Ferrante, con los continuos vaivenes de la tetralogía, subraya la absoluta fugacidad, se acaba, *Eros* se convierte en *Tánatos*, provocando «un desconcierto social que exacerba el afectivo, y viceversa» (De Rogatis, 2018, p. 84). El amor como pérdida es, nos dice Ferrante:

el tema «más cruelmente planteado por las existencias femeninas» (Ferrante, 2017, p. 72) en las que, la pérdida implica, dada la tendencia a la asimetría entre los géneros, también un declive de imagen, de estatus, de lugar en el mundo. [...] La vida cotidiana, tras el abandono, es «la experiencia más cercana al mito de la expulsión del paraíso terrenal» (Ferrante, 2017, p.81) (De Rogatis, 2018, p.84).

Las circunstancias adversas derrumban la certeza de creernos inamoviblemente situados en el lado bueno del destino, y es ahí donde el exceso vuelve a acechar. El límite, tácitamente considerado como norma, se queda atrás, junto con las *Columnas de Hércules* de nuestra conciencia, y un furor antiguo e implacable puede llevarnos a rozar las peligrosas

³

https://www.repubblica.it/speciali/repubblica-delle-idee/edizione2012/2012/09/21/news/elena_ferrante_contano_i_libri_e_non_gli_autori_ecco_perch_io_rimango_nell_ombra-42959144/ [traducción de la autora].

costas de la demencia, en un viaje a los márgenes de la locura ordinaria, del cual no siempre será posible regresar. Será necesario mantener firmemente el timón y saber integrar la herencia de las Bovary, las Karenina, las mujeres *rompues* de Simone de Beauvoir, con las herramientas del presente, en una sincronía entre lo arcaico y lo moderno que nunca es una mera superación, sino una reelaboración cultural. Saber tender la mano a aquellas «antepasadas unicelulares», cuyos «murmullos agresivos» (Ferrante, 2017, p. 95) aún resuenan en la oscuridad de la cueva que siempre llevamos dentro. Hacer las paces con esas proto-madres que, como las divinidades femeninas, son a la vez poderosas y dominadas, porque, como nos sugieren las heroínas ferrantianas, su tiempo, «ctónico y prelingüístico» (De Rogatis, 2018, p. 92), puede, en el cortocircuito de un instante, volver a ser el nuestro.

Un espejo distorsionado: «la viuda loca». El exceso de amor como pérdida de humanidad

Es lo que sucede, por ejemplo, en la tetralogía a Melina Cappuccio, figura solo aparentemente marginal, que ya en las primeras páginas del índice de personajes de *La amiga estupenda* se presenta con el epíteto de *viuda loca*. En el segundo volumen, *Un mal nombre*, en cambio, el mismo elemento paratextual nos ofrece un retrato más elaborado en el que podemos leer el siguiente resumen:

Melina es viuda y pariente de Nunzia Cerullo. Friega las escaleras de los edificios del barrio viejo. Fue amante de Donato Sarratore, el padre de Nino. Los Sarratore se marcharon del barrio precisamente a causa de esa relación y Melina casi se vuelve loca (Ferrante, 2012, p. 8).

Este peregrinaje en la desesperación que, a través de etapas y estadios progresivos, la llevará a alejarse de sí misma, es a la vez una enseñanza y una advertencia. Ella nos muestra, de hecho, que adormecida dentro de cada una de nosotras se anida la ferocidad originaria de las progenitoras míticas, Medea, Dido y todas las demás *pobrecitas* abandonadas, pero al mismo tiempo nos pone en guardia respecto a un futuro funesto del cual ninguna está verdaderamente a salvo. Melina se convierte en el espejo distorsionado en el que se tiene el terror de ver aparecer nuestra propia imagen; cada mujer del barrio debe de alguna manera enfrentarse a su sombra perturbadora. En primer lugar, precisamente Lina, cuyo diminutivo ya está contenido en el nombre de la desafortunada pariente de su madre, que es asumida por la chica como segunda madre simbólica, lo que es suficiente para desatar el terror de la matrifobia. A pesar de tener poco más de treinta años, Melina ya es madre de seis hijos y parece una vieja. Inicialmente, pierde el amor por un destino burlesco, una noche como tantas en la que su marido, de la misma edad, «salió de casa como de costumbre y se murió, quizá asesinado, quizá de cansancio» (Ferrante, 2011, p. 23). A raíz de esa primera pérdida, aprendemos de Lenù que Melina «por fuera siguió siendo la misma, una mujer seca, de nariz

grande, pelo ya encanecido, voz aguda que al atardecer, a través de la ventana, llamaba a sus hijos de uno en uno, por el nombre», pero pronto, en «su pecho de mujer desolada» (Ferrante, 2011, p. 23), la gratitud por la ayuda que le había sido brindada en la dificultad por el vecino, el poeta ferroviario Donato Sarratore, se convierte en una pasión desmedida y excesiva. Después de una feroz guerra, finalmente perdida, contra la legítima consorte de su objeto de deseo, Melina comienza una especie de animalización, que empieza con un lenguaje cada vez más agresivo y vulgar, para llegar a la lucha física, que la lleva a enloquecer y cosificarse, tanto que a los ojos de Elena, que la ve rodar por las escaleras abrazada a su adversaria, aparece «como un melón blanco que se te ha resbalado de las manos» (Ferrante, 2011, p. 24). La miseria, la debilidad y el desprecio por sí misma harán el resto, de modo que, poco después, Melina es vista por las dos amigas caminando con la mirada vidriosa y ausente, «mientras que en una mano llevaba el oscuro jabón blando» y con la otra «se iba sirviendo y se lo comía» (Ferrante, 2011, p. 25).

Intoxicarse el alma: el exceso como melodrama

En su libro *Elena Ferrante. Parole chiave*, Tiziana De Rogatis asocia esta «ingesta venenosa» a la «relación patológica», un verdadero «intoxicamiento del alma», que «obliga a visualizar la herida invisible que difícilmente sana» (De Rogatis, 2018, p. 84). Este tópico tiene varios precedentes en el registro melodramático de las pasiones; pensemos solo en la famosísima canción napolitana *Mala femmena*, donde regresa idéntico. Diez años después del incidente del jabón, Melina es encontrada por su hija Ada, mientras en medio de un exceso de ira se apresta a beber el agua sucia del cubo con el que solía limpiar «un tramo de escalera tras otro, peldaño a peldaño» (Ferrante, 2011, p. 115) del edificio en el que vivía. Las manifestaciones exaltadas de Melina, constituidas por gestos impulsivos que subvierten la lógica de las cosas, tienen la capacidad de revelar «la existencia de nuevas fuerzas que pueden sobredeterminar la vida», esas «leyes de la pasión que desestructuran al individuo» (De Rogatis, 2018, p. 84-85). El amor, en efecto :

trae consigo comportamientos extremos, no legibles según las categorías de la praxis radical [...]. Cuando Melina, después de años de abandono, recibe de Donato un libro de poemas con dedicatoria, [...] su felicidad sensual explota: «reía, saltaba en la cama de casa y se subía la falda mostrando los muslos escuálidos y las bragas a los hijos asustados» (De Rogatis, 2018, p. 85).

Pero es una tregua de corta duración, nada más que una piadosa ilusión; pocos meses después, cuando el abandono se confirma, Lila tendrá la oportunidad de comparar las peripecias de Melina con las de Dido, esbozando también una «simetría entre la pasión amorosa y la urbana [...]. El espacio del barrio se convierte, en este caso, en el espacio del mito del abandono por antonomasia» (De Rogatis, 2018, p. 85) y Melina, como una moderna

Ofelia, se deja flotar, ya un resto, en el agua turbia y estancada de las marismas junto al barrio, viva, pero encerrada en un mutismo hermético, ella que –sentencia Ferrante– «desde hacía diez años vivía sus ataques de locura a gritos o cantando» (Ferrante, 2012, p. 101).

Performar a Medea: el exceso como furor destructivo

Otro episodio significativo donde, esta vez, la *viuda loca* se hace sentir con toda la plenitud de su ruido es el que describe el momento en que el cobarde amante, Donato Sarratore, quizás obligado por su esposa, decide abandonar el barrio. Aquí asistimos a un nuevo ceder de la razón de Melina, que se deja invadir por esa *frantumaglia* a la que Ferrante ha dedicado un libro entero homónimo, llevando a cabo una «performance transformativa» (Turner, 2014, p. 69) con unos «contenidos teatrales y escenográficos» (De Rogatis, 2017, p. 72) muy potentes. Como en el coro de las tragedias griegas, las voces sin rostro de las malas lenguas del barrio insinúan que Melina habría tenido un hijo con Donato Sarratore, para luego asesinarlo como venganza, con la truculencia de las *Erinias*. La referencia al mito de Medea es evidente y Melina se adhiere totalmente al papel que le ha sido asignado, ofreciendo a sus exigentes espectadores el show sin censura de su rabia. En la atemporalidad del dolor que no conoce cronotopos, ella es verdaderamente Medea, está habitada, infestada, poseída totalmente por la hija del rey Eeta; sus gritos desgarradores recogen sufrimientos milenarios y tan atroces que quedan desterrados del lenguaje, transformándose en un alarido de animal herido. Lo tremendo de lo femenino entra aquí en juego con todo su vigor, evocando un sortilegio de magia negra donde «ollas de cobre, vasos, botellas, platos parecían volar a través de la ventana por voluntad propia» (Ferrante, 2011, p. 41), golpeando contra el asfalto, rebotando, rompiéndose y esparciendo astillas por todas partes. Los fragmentos de Melina devastada se unen a los de los objetos; cosas y personas parecen colapsar en un grumo indiferenciado y frágil. Solo el azar impide que el maleficio se cumpla por completo, cuando «una especie de mancha negra», una plancha de hierro puro, lanzada con una fuerza inaudita, desciende en picado, haciendo «con un golpe seco» un agujero en el suelo (Ferrante, 2011, p. 41) y evita al primogénito de su pupilo por solo unos pocos centímetros.

Como perras sedientas: el exceso como contaminación

La idea del hechizo se evoca también en otro momento del texto, donde Elena, recordando sin nostalgia su infancia rebotante de violencia, confiesa haber imaginado de niña:

unos animales pequeñísimos, casi invisibles, [que] venían de noche al barrio, salían de las charcas, de los vagones de los trenes abandonados más allá del terraplén, de las hierbas

malolientes llamadas fétidas, de las ranas, de las salamandras, de las moscas, de las piedras, del polvo, y entraban en el agua, en la comida y el aire, para que nuestras madres y nuestras abuelas se volvieran rabiosas como perras sedientas. Estaban más contaminadas que los hombres, porque ellos se enfurecían por cualquier cosa pero al final se calmaban, mientras que ellas, en apariencia silenciosas y complacientes, cuando se enfadaban iban hasta el fondo de su rabia sin detenerse nunca (Ferrante, 2011, p. 23).

La representación del exceso en Ferrante es, en resumen, una especie de declinación de lo femenino, activada, en primera instancia, por el sentido de pérdida, por la negación del amor que puede reducirnos a «un cuerpo convertido más y más en cosa, un saco de cuero que pierde aire y líquidos» (Ferrante, 2017, p. 89). Se trata de una sensación que conoce bien la protagonista de *Los días del abandono*, novela cuyo título remite tanto a la traición del marido, que deja el hogar conyugal debido a una relación clandestina con una veinteañera, como al abandono físico y corporal al que se condena precisamente Olga. Al igual que Melina, también ella, en su personal descenso a los infiernos, sufrirá una especie de metamorfosis bestial, hasta orinar y defecar en un parque, como su perro; perra sedienta a su vez, decidida a llevar hasta el final su furia, sin detenerse más.

Cuadros de *frantumaglia*: el exceso como vórtice

Según Tiziana De Rogatis, lo que estos «cuadros de frantumaglia», como los denomina la crítica napolitana, tienen en común, es la postulación de «un eclipse del yo en las cosas, y con ello una puesta en cuestión del dualismo cartesiano, del dominio del sujeto sobre el objeto, según una perspectiva que entrelaza la crítica feminista de la racionalidad masculina con lo «posthumano» (De Rogatis, 2018, p. 85). Si Melina y Olga son a la vez Medea y Dido y todas las demás es porque, en el apogeo de la tormenta emocional –como hemos visto–, «el tiempo histórico se desborda en el tiempo mítico» (De Rogatis, 2018, p. 107). Ferrante utiliza a este respecto la metáfora de los «torbellinos», explicando cómo la repentina «certeza, de que todo lo que nos parece estable, duradero, un anclaje para nuestra vida, pronto se unirá a ese paisaje de escombros que creemos ver», genera «una especie de acronía», donde restos de «épocas distintas» conviven «de manera simultánea» (Ferrante, 2017, p. 96). De este modo, «el presente se llena de figuras secundarias, antagonistas esquivas, fantasmas resurgidos del pasado que empujan a las protagonistas a una especie de negociación» (De Rogatis, 2018, p. 107-108) con su naturaleza más salvaje.

Vivir así es morir de amor: el exceso como muerte en vida

Lo que es cierto es que el resultado de esta lucha interna nunca está asegurado. Entre las sumergidas y las salvadas, la diferencia es a menudo mínima: Melina, en el aislamiento social al que su posición inferior la condena, sucumbe, mientras que Olga logra salvarse

gracias a las herramientas que su cultura le ha proporcionado, pero también gracias al sacrificio de las que no lo lograron. En sus delirios, a menudo le vuelve a la mente, a veces como una verdadera aparición, «la pobrecita de su infancia», una mujer que se asesinó tras el abandono de su marido. También en ese caso, el elemento de la tragedia viene acompañado por una especie de coro: la multiplicación de los murmullos desde los balcones del patio que anuncian su suicidio «de una ventana a otra, de un piso a otro» (Ferrante, 2015, p. 197). El mensaje es evidente: esto es lo que les acontece a las mujeres sin amor, disipan «la luz de los ojos», mueren «en vida» (Ferrante, 2015, p. 187), se deshumanizan convirtiéndose en «pescado gris azulado», secas «como un arenque salado» (Ferrante, 2015, p. 197); incluso su nombre se pierde en el olvido, porque nadie más lo pronuncia con deseo, vienen borradas «de la memoria y [de] los sentimientos» (Ferrante, 2015, p. 157). Retumban en los pensamientos de Olga las mismas preguntas atormentadas que Anna Karenina «se hace justo antes de quitarse la vida: ¿dónde estoy? ¿qué estoy haciendo? ¿por qué?» (Ferrante, 2015, p. 252), pero la respuesta que se da es diferente:

No sucumbas [...] Lucha. [...] No eres una mujer de hace treinta años. Tú eres de hoy, agárrate al presente, no vuelvas atrás, no te pierdas, mantente firme. [...] Organiza las defensas, conserva tu entereza, no te rompas como un bibelot, no seas un juguete, ninguna mujer es un juguete. La femme rompue, claro, rompue, rota, y una mierda. Mi obligación [...] es demostrar que las mujeres podemos seguir enteras (Ferrante, 2015, p. 203).

Una vigilancia atenta: la sororidad como antídoto al desbordamiento

La salud mental, aquel ímpetu que nos permite estrechar con la mayor fuerza posible nuestro personal hilo de Ariadna, reemerger del laberinto y sobrevivir, debe entenderse aquí, por tanto, como un «movimiento doble que permite acoger el pasado en el presente, aunque sea en forma de una colisión, de una imagen inquieta» y se funda, según De Rogatis, «en la genealogía intermitente del contacto, de la descendencia de la madre: en la herencia, en suma» (De Rogatis, 2018, p. 111). A pesar de la ambivalente relación con su madre, será la hija de Olga quien la salvará del abismo, gracias a su «vigilancia atenta». Vigilancia, que, ya no es la «palabra fea» que remite a las funciones de «centinela, de guardián, de espía», sino que se concreta, en cambio, en una «disposición afectiva de todo el cuerpo, en la que este se expande y germina a lo largo y a lo ancho» (Ferrante, 2017, p. 91-92), debido a la creación de redes. «Vigírame», le pedirá Lila a Lenù, «vigírame hasta que me duerma. Vigírame siempre, también cuando te vayas de Nápoles. Así sé que me ves y estoy tranquila» (Ferrante, 2016, p. 179). La sororidad no impide el exceso porque Ferrante no cae en la fácil trampa de la utopía, ni de los buenos sentimientos; al contrario, los rechaza programáticamente, ya que sabe bien que nuestras emociones son complejas y contradictorias, y la Bestia siempre está en alerta dentro de nosotros. Sin embargo, solo los lazos son las cuerdas que nos permiten

regresar a nosotras mismas cuando hemos perdido el camino, el único antídoto contra el «depósito del tiempo sin el orden de una historia, de un relato» (Ferrante, 2017, p. 89), lo que nos hace asomarnos a la *frantumaglia* sin ahogarnos en el negro de su pozo y, entonces, salir a volver a ver las estrellas.

Referencias bibliográficas

- Breton, A. (1980). *L'amour fou* [traducción: F. Albertazzi]. Einaudi.
- De Rogatis, T. (2017). Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne «L'amore molesto», «I giorni dell'abbandono» e «La figlia oscura» di Elena Ferrante. En D. Brogi, T. de Rogatis, C. Franco-Lucinda Spera (dir.), *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità* (p. 71-92). Del Vecchio.
- De Rogatis, T. (2018). *Elena Ferrante. Parole chiave*. Edizioni e/o
- Ferrante, E. (2011). *La amiga estupenda* [traducción: Celia Filipetto Isicato]. Lumen.
- Ferrante, E. (2012). *Un mal nombre* [traducción: Celia Filipetto Isicato]. Lumen.
- Ferrante, E. (2015). *Crónicas del desamor* [traducción: Juana Bignozzi; colaboración Edgardo Dobry]. Lumen.
- Ferrante, E. (2016), *Las deudas del cuerpo* [traducción: Celia Filipetto Isicato]. Lumen.
- Ferrante, E. (2017), *La frantumaglia: Un viaje por la escritura* [traducción: Celia Filipetto Isicato]. Lumen.
- Ferrante, E. (2022). *En los márgenes: Sobre el placer de leer y escribir* [traducción: Celia Filipetto Isicato]. Lumen.
- Munro, A. (2019). *¿Quién te crees que eres?* [traducción: A. Eugenia Vázquez Nacarino]. Lumen.
- Turner, V. (2014). *Antropología dell'esperienza* [traducción: M. Zemira Ciccimarra]. Il Mulino.

Plaider la normalisation de la sexualité féminine par la transgression et l'excès: la fléchette dans le mille de la littérature ernausienne

MARÍA JOSÉ SUEZA ESPEJO

La littérature d'Annie Ernaux se penche sur l'univers féminin dominé par une morale patriarcale caractérisée par des règles rigides et des restrictions appliquées différemment selon le sexe, afin de les renverser pour libérer la femme. Cette libération s'opère d'abord par le biais de la réappropriation de n'importe quel territoire « tabou », puis par l'instauration d'une normalisation de sa présence et de son expression à propos de ces territoires.

Depuis son enfance, Ernaux a eu du mal à accepter cette morale acceptée et soutenue par le poids de la tradition, qui se montrait particulièrement vigilante et castratrice à l'égard du corps et de la jouissance sexuelle féminins. Voilà, donc, l'objectif à abattre que l'auteure se fixe pour se délivrer de ce qui, pour les femmes, était considéré impudique, immoral et obscène. Elle se met en gage pour vaincre une domination imposée, pour démanteler le tabou entourant la sensualité féminine et son expression.

L'auteure prend une décision courageuse mais dangereuse : elle parie sur la transgression envers le renversement des mœurs et des peurs établies et bien apprises par les femmes. Elle décide de franchir les limites pour s'installer dans les territoires interdits du plaisir féminin, et de ce fait, pulvériser l'ignominie qui l'accompagne. Elle adopte le rôle de femme active, capable de poursuivre ses objectifs et de se montrer fière de ses victoires. Elle choisit d'utiliser la provocation et la transgression comme outils pour susciter le scandale et secouer les consciences. Ernaux choisit d'utiliser la provocation et la transgression comme outils pour susciter le scandale et éveiller les consciences, ainsi que pour mettre en évidence le droit dû aux femmes à disposer du propre corps, sans gêne ni remords, en pleine liberté.

Ernaux décrit en détail ses passions, inquiétudes, désirs, obsessions et souffrances, recherchés ou découverts dans chacune de ses relations, amoureuses ou purement physiques. Cela contribue à briser la loi du silence autour de l'expression de ces sentiments,

une autre forme de domination imposée à la femme, ouvrant la possibilité de vaincre l'humiliation du rejet social, comme une voie de libération. Mais c'est aussi une stratégie pour rompre avec les inerties liées à une manière d'envisager les questions féminines dans un contexte de conventions sociales normatif et accommodant.

L'écrivaine agit sans souci de modération. Elle s'installe dans l'excès dans le dessein de remettre en question la norme et de revendiquer ce territoire pour les femmes. Cet excès est particulièrement manifeste dans *Passion simple* (1992), *Se perdre* (2001)¹, *L'Occupation* (2002)² ou *Le Jeune homme* (2022)³. Dans ces titres⁴, l'auteure apparaît passionnée et excessive, sans dissimulation, fière de l'excès de l'amour, de la passion, de la jouissance sensuelle et sexuelle, ou vaincue et désespérée par l'abandon, la jalousie, l'obsession ou l'absence. En ce sens, pourrait-on se demander : pourquoi devrait-elle cacher ou dissimuler l'intensité de ses actions, de ses émotions et de ses névroses ?

Ce courage de mettre son âme à nu à travers sa littérature, se présentant comme un être humain sensible, une femme libérée des contraintes sociales, capable d'aimer et d'en parler, même de ce qui est considéré comme honteux, voire interdit, nous trouvons un engagement qui cherche à déverrouiller les sentiers inaccessibles aux femmes.

Notre travail portera sur l'analyse du choix de l'excès réalisé par cette écrivaine à travers les ouvrages mentionnés. Nous voudrions souligner que l'auteure y met la fléchette dans le mille pour une revendication qu'elle considère absolument nécessaire pour les femmes : celle de vivre leur sexualité et de partager leurs expériences en liberté.

L'excès ernausien envers le corps féminin, la passion sexuelle et la souffrance amoureuse

Une réflexion sur la notion d'« excès » révèle que ses marges peuvent varier significativement en fonction de la dose déterminée d'une série d'éléments que chaque personne accumule. Appartenir à une culture particulière ou avoir été formé aux préceptes d'une certaine vision religieuse ou politique du monde peut restreindre ou élargir l'étendue des espaces accordés à la normalité ou à l'excès. Alors, la démarcation entre ces deux notions s'avère floue, inégale.

¹ *Passion simple* et *Se perdre* recréent une liaison passionnée, basée sur l'expérience d'une jouissance sensuelle et sexuelle très intense.

² *L'Occupation* analyse l'obsession subie par l'écrivaine et ses stratégies pour découvrir la femme qui occupe le cœur d'un ancien amant.

³ *Le Jeune homme* remémore la liaison de l'auteure avec un homme trente ans plus jeune qu'elle, dans le but de défier la société qui la condamne pour sa condition de femme.

⁴ Nous utiliserons les abréviations PS, SP, LO, LJH pour indiquer respectivement les références aux titres ernausiens que nous allons citer : *Passion simple*, *Se perdre*, *L'Occupation* et *Le Jeune homme*.

Depuis des siècles, et dans la majorité des sociétés, les normes sociales ont été structurées selon le principe conventionnel de la supériorité et du droit d'autorité masculins sur la femme. Il en a résulté une limitation significative des libertés et des opportunités féminines, se manifestant tant sur le plan physique et matériel que dans les dimensions psychique et émotionnelle.

Ainsi, à partir de cette conception sociale différenciée selon le genre, la femme s'est vu refuser l'accès à de nombreuses enceintes. En outre, elle a été condamnée à l'impossibilité de s'exprimer à cet égard. Elle a été doublement enfermée, d'une part dans l'espace physique de la maison et de la famille, d'autre part dans l'espace du silence, afin de garantir que sa présence et son expression restent contrôlées et ne franchissent pas les sphères privées.

Ernaux découvre très tôt les inégalités qui, du fait de sa condition aléatoire de fille, la séparent et distinguent des garçons. Elle les subit avec indignation, se rebellant contre ce qu'elle considère comme infondé et injuste et qu'elle ressent avec douleur, comme une plaie ouverte nécessitant d'être guérie.

De plus, la condition ouvrière et commerçante de ses parents éveille aussi en elle la souffrance de l'humiliation liée aux différences de classe et de niveau économique. Lorsqu'elle atteint le statut d'enseignante et un niveau social que l'on peut qualifier de bourgeois, elle se considérera comme une « transfuge de classe ». D'ailleurs, dans la conférence du Nobel, Ernaux parle de ses origines comme de « l'injustice sociale de la naissance » (Ernaux, 2022b, p. 1). Cela la marquera au point de la conduire à l'écriture, conçue comme un territoire de lutte pour la justice. C'est pourquoi elle associe ses origines prolétaires à la notion de race et se lance un défi : « J'écrai pour venger ma race ». Elle réfléchit aux inégalités depuis que, adolescente, elle écrit ses journaux intimes, et prend conscience des déséquilibres et des exclusions évidents en fonction du niveau économique ou en raison du genre des personnes. L'auteure y écrit à ce sujet :

Dans la mise au jour de l'indicible social, cette intériorisation des rapports de domination de classe et/ou de race, de sexe également, qui est ressentie seulement par ceux qui en sont l'objet, il y a la possibilité d'une émancipation individuelle mais également collective. Déchiffrer le monde réel en le dépouillant des visions et des valeurs dont la langue, toute langue, est porteuse, c'est en déranger l'ordre institué, en bouleverser les hiérarchies (Ernaux, 2022b, p. 6).

Plus tard, en prenant conscience de la différence entre les sexes, elle amplifiera l'étendue de son défi sur le terrain littéraire et vers la sensibilisation sociale : « Venger ma race et venger mon sexe ne feraient qu'un désormais » (2022b, p. 4). Ernaux clôture son discours en exposant la fusion des deux piliers fondamentaux qui sous-tendent son engagement en faveur du rééquilibrage dans son œuvre : « Pour inscrire ma voix de femme et de transfuge

sociale dans ce qui se présente toujours comme un lieu d'émancipation, la littérature » (Ernaux, 2022b, p. 7).

Nous soulignons quelques expressions d'une des citations précédentes cherchant à secouer ce qui était établi: « l'indicible social », « déchiffrer le monde réel », « langue porteuse des visions et des valeurs », « déranger l'ordre institué » ou « bouleverser les hiérarchies », dans le dessein de mettre en relief la révélation observée par l'auteure : le potentiel des mots et de la langue, ainsi que l'importance de choisir un style propre, une façon de s'exprimer et de dire les expériences, les émotions, les violences... Voilà la raison du choix d'un style contraire à la tradition instaurée pour une femme. Il s'agit là de son positionnement pour ébranler ce qu'il n'était pas question d'accepter. Ernaux joue la carte de l'authenticité, de la transgression et de l'excès et aborde ce sujet dans son discours :

Il me fallait rompre avec le « bien écrire », la belle phrase, celle-là même que j'enseignais à mes élèves, pour extirper, exhiber et comprendre la déchirure qui me traversait. Spontanément, c'est le fracas d'une langue charriant colère et dérision, voire grossièreté, qui m'est venue, une langue de l'excès, insurgée, souvent utilisée par les humiliés et les offensés, comme la seule façon de répondre à la mémoire des mépris, de la honte et de la honte de la honte (Ernaux, 2022b, p. 3).

Ernaux s'y remémore son ancienne sensation d'étouffement au sein d'une société qui la méprise et lui dénie sa citoyenneté de plein droit en raison de son genre. En revanche, elle renie la langue et les bonnes manières conventionnelles pour se définir et essayer de reconquérir sa place dans le monde : « Un dilemme. [...] l'impossibilité d'écrire dans la langue acquise, dominante, qu'ils ont appris à maîtriser et qu'ils admirent dans ses œuvres littéraires, tout ce qui a trait à leur monde d'origine » (Ernaux, 2022b, p. 3). L'auteure déclare sa stratégie par rapport à la concrétisation de son style, qui lui permet de montrer la réalité à la loupe, une fois démunie des impositions sociales :

j'ai adopté, à partir de mon quatrième livre, une écriture neutre, objective, « plate » en ce sens qu'elle ne comportait ni métaphores, ni signes d'émotion. La violence n'était plus exhibée, elle venait des faits eux-mêmes et non de l'écriture. Trouver les mots qui contiennent à la fois la réalité et la sensation procurée par la réalité, allait devenir, jusqu'à aujourd'hui, mon souci constant en écrivant, quel que soit l'objet (Ernaux, 2022b, p. 4).

Ce choix est présidé par sa conviction qu'il faut absolument détruire les déséquilibres associés aux différents bâtons de mesure, car elle y voit une manière d'assurer que sa condition de femme « pesait de tout son poids de différence avec être un homme dans une société où les rôles étaient définis selon les sexes » (Ernaux, 2022b, p. 2).

Hugueny-Léger, dans son étude intitulée *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, affirme que la voix littéraire de l'auteure est une voix éminemment transgressive et qu'elle l'utilise comme procédé de subversion et de questionnement des frontières artificiellement bâties par les conventions sociales.

D'autre part, la thèse *Escritura y humillación: El itinerario autoficcional de Annie Ernaux*, soutenue par Romeral Rosel en 2020, conclut la « revalorización del territorio íntimo » comme cible de la littérature ernausienne. Romeral observe une réaffirmation du territoire intime spécialement dans *Se perdre* (2001) et *L'Occupation* (2002). Quant à *Passion simple* (1992), Romeral Rosel définit sa thématique comme « limite » (2020, p. 426). Mais celle-ci recrée la même relation de dépendance passionnelle et physique que l'auteure entretenait avec un diplomate russe et qui a été mise en littérature dans *Se perdre*. Selon nous, ces ouvrages partagent la thématique *limite* de la passion charnelle et sexuelle d'une femme et de la réaffirmation du droit à la jouissance de ses territoires intimes. Ils revendiquent également le droit à la parole pour les exprimer, dénudée de tout déshonneur. Ce sont les mêmes sujets et les mêmes succès dans *Le Jeune homme* (2022a), où Ernaux manifeste sa fierté d'être devenue la maîtresse d'un jeune homme et défie l'hypocrisie d'une morale qui, face à la même situation, condamne la femme et excuse l'homme.

Dès que l'auteure perçoit la différence dans les limites imposées par les règles sociales pour les garçons et les filles, en particulier dans le domaine des relations interpersonnelles et affectives, cela l'indigne et lui semble insupportable. Ernaux ressent alors le besoin impérieux d'agir contre ces règles qu'elle considère comme erronées et artificielles. C'est la raison pour laquelle elle décide de plonger dans la littérature comme espace idéal pour expérimenter les idéaux d'autonomie et d'émancipation. Elle choisit l'excès, la démesure et le débordement afin de dépasser les limites imposées à sa condition de femme comme méthode de transmission de sa résistance contre l'injustice et affirmer son engagement, sujet largement étudié par Fort et Houdart-Merot (2017).

Cette option inscrit la littérature ernausienne dans ce que Dominique Viart a appelé « la littérature déconcertante » (Viart et Vercier, 2005, p. 10), car Ernaux ébranle les esprits bien-pensants lorsqu'elle ose écrire sur ses relations intimes, sur les diverses pratiques amoureuses expérimentées, sur la consommation de pornographie, sur le recours à la masturbation, sur son désir de jouir du corps de son amant ou sur ses peurs, ses obsessions, son désespoir ou la détresse que ces relations lui causent. En cela, elle touche la cible qui déclenche l'accès féminin, sans pudeur prescrite, à son corps et à sa sexualité, pour en jouir ou en souffrir.

L'excès ernausien, par rapport aux frontières que la femme ne devait pas franchir, ne se limite pas aux initiatives et situations exposées. Il est aussi perçu dans la manière de raconter, dépourvue de bienveillance ou de respect des normes. L'option de la différenciation transparaît dans l'emploi d'un vocabulaire précis, direct, des expressions quotidiennes, parfois grossières, vulgaires ou (trop) explicites. Elle s'éloigne consciemment des ressources

fictionnelles pour éviter de tomber dans le *piège littéraire* qui pourrait dénaturer ce qu'elle écrit et ce qu'elle plaide.

Son style, conçu pour transmettre l'authenticité, se veut direct et explicite. Chez Ernaux, il constitue une stratégie supplémentaire permettant de démontrer la subversion, la transgression et l'indignation à partir desquelles naît cette littérature dont l'une des vocations est la libération sexuelle féminine. Son objectif est de briser les restrictions et de mettre fin aux dénis imposés aux femmes. Ernaux s'engage à exprimer ce qu'on ne pouvait pas dire pour agir sur la société, car elle était convaincue qu'il fallait rendre visible ce qu'on obligeait à cacher pour y réfléchir : « Quand l'indicible vient au jour, c'est politique » dit-elle à Stockholm. Lors d'un entretien, Ernaux avait déclaré : « De hecho, lo indecible es lo que me motiva: una vez expresada, lanzada la confesión, explorar qué ha producido la vergüenza, examinar exhaustivamente el territorio de mi vergüenza. De esa forma la transformo en una herramienta, un motor de búsqueda » (Vázquez Jiménez, 2020, p. 113).

Oser dire l'indicible, ou écrire l'inavouable⁵, est sans doute déjà un excès et un premier succès. Se débarrasser de la honte, inventée presque exclusivement pour la femme, est un autre défi de taille. L'auteure décide de rompre le bâillon et l'opacité imposés à l'intimité féminine, qui entourent le terrain interdit du corps et de la sexualité féminine, afin de les occuper, dans le dessein de normaliser le droit à la propre sexualité.

La surprise ou l'étonnement que les ouvrages mentionnés provoquent, encore de nos jours, témoigne de la persistance des inégalités. Le contenu déchaîné de ces écrits éveille la perplexité, voire le rejet (ou même le dégoût chez certains lecteurs), parce que la voix qui raconte est celle d'une auteure qui, en outre, écrit la vérité de sa vie⁶, et que la société ne se trouve pas en mesure d'accepter aisément l'exercice de cette liberté dans le domaine sexuel, longtemps exclusif de l'homme.

C'est pourquoi ses écrits sont considérés comme nécessaires et fondamentaux pour contribuer à l'avènement de sociétés plus équilibrées.

⁵ Titre de l'interview accordée à Vázquez Jiménez en 2020 : « Escribir lo inconfesable, Entrevista con Annie Ernaux ».

⁶ L'auteure déclare l'alliance entre son écriture et son vécu : « Hier, cette certitude, j'écris mes histoires d'amour et je vis mes livres, dans une ronde incessante » (SP, p. 269). Dans l'interview susmentionnée, l'auteure souligne la spécificité féminine de son écriture : « es mi cuerpo de chica, de mujer, mi experiencia en el mundo como mujer, el trasfondo de todos mis libros, sean los que sean » (Vázquez Jiménez, 2020, p. 115). C'est pourquoi l'auteure qualifie ses écrits d'ethnotextes et Sánchez Hernández (2017) considère qu'ils s'inscrivent dans un genre à l'écart, l'auto-socio-biographie.

L'excès dans les actions et les émotions, l'excès dans les écrits

«La literatura actúa en Ernaux con un efecto multiplicador del dolor y del placer, desde su doble vertiente de lectora y de escritora» (Sánchez Hernández, 2009, p. 479). Encore une fois, le binôme vie-écriture/littérature apparaît appliqué à la littérature ernausienne. De son côté, Fort parle de voix et de voie pour faire référence aux termes antérieurs dans son analyse de la pulsion lectrice de la jeune Annie Ernaux, reflétée dans son livre *Mémoire de fille* : « Entendons par là une lecture comme voie de l'écriture (dimension scripturale : faire se réaliser l'enquête) et comme voix de soi (dimension identitaire : s'entendre et se (re)trouver) » (Fort, 2023, p. 13).

Pour l'auteure, cette littérature voix et voie devient une unité indissociable. Elle y donne tout, de la seule manière dont elle conçoit son engagement littéraire, social et politique, c'est-à-dire, passionnément jusqu'aux dernières conséquences : « J'ai toujours fait l'amour et j'ai toujours écrit comme si je devais mourir après (d'ailleurs, envie d'accident, de mort, en revenant sur l'autoroute hier soir) » (SP, p. 29).

Comme nous l'avons déjà annoncé ci-dessus, *Passion simple*, *Se perdre*, *L'Occupation* et *Le Jeune homme* constituent le paradigme de la littérature ernausienne qui investit les espaces intimes, corporels et sexuels où la passion et l'obsession vont de pair (même si leurs dosages diffèrent). Les deux premiers abondent sur l'intense relation physique et de dépendance de l'écrivaine envers un diplomate russe. *Passion simple* relate leurs rencontres lors d'une liaison passionnée marquée par l'intense jouissance sexuelle et la crainte d'un abandon. *Se perdre* approfondit les effets nocifs de cette liaison sur l'équilibre et la normalité de son existence, car l'incertitude qui entoure leur relation la bouleverse et domine ses jours.

Ces deux ouvrages deviennent alors un laboratoire d'expérimentation à travers la mise en pratique de l'excès qui ouvre la porte à la transgression qui saccade, pour exprimer, tels qu'ils sont vécus et ressentis, sans euphémismes ni détours, le désir et la jouissance sexuelle, depuis la liberté absolue donnée par l'oubli de la condamnation sociale envers le corps et la sexualité féminins.

Kianidust (2019) étudie le traitement de la honte dans la littérature ernausienne signalant qu'il s'agit d'un sentiment inculqué et émasculant chez la femme que l'auteure veut absolument dynamiter pour rendre justice. Voici son analyse du *rabaissement* féminin provoqué par la honte :

L'infériorité ressentie par la femme, à l'égard du sexe opposé, de la famille et de la société, engendre une sorte de phobie du soi, un désir pareil à la transsexualité, comme si la femme, dans l'œuvre d'Ernaux, échappait à son égo féminin, à son Soi, et vise à devenir Autre pour ne plus être traitée d'humiliation (Kianidust, 2019, p. 156).

Cette analyse continue comme suit : « l'on pourrait affirmer que la honte, chez elle, est une énergie transformatrice. La honte [...] pousse à la prise de parole, qui contraint à une soumission à l'ordre et qui provoque l'écart par rapport à cet ordre. Chez Ernaux, elle est génératrice de révolte » (Kianidust, 2019, p. 161), et explique que :

L'infériorité ressentie par Ernaux est donc transformée en source de créativité. De la même manière, la modernité éveille chez elle la conscience d'un révolutionnisme qui se veut libéral, face au radicalisme de la tradition. [...] L'une des missions de l'écriture, chez la romancière française, consiste à donner à l'individu moderne, surtout à la femme d'aujourd'hui, un savoir en excès en ce qui concerne sa place dans ce monde qui est cruellement régné par la lutte des classes (Kianidust, 2019, p. 162).

Et l'analyse conclut : « Mais elle a cette conscience qu'écrire sur la rupture, la honte et l'infériorité des dominés, est une manière de les renier » (Kianidust, 2019, p. 164).

Pour les renier et congédier tout embarras, aucun sujet, aucune initiative, aucune émotion, aucun mot n'y est refusé. Tout y est franchement remémoré et exposé. Même l'un des tabous majeurs : l'onanisme féminin : « Une fois, à plat ventre, je me suis fait jouir, il m'a semblé que c'était sa jouissance à lui » (PS, p. 54).

Dans *Se perdre*, Ernaux se permet de se montrer anxieuse –« mangée de désir à en pleurer » (SP, p. 22) –, dépendante –« un infini besoin du corps de l'autre » (SP, p. 171), « ce besoin d'homme » (SP, p. 32) –, douteuse et inquiète –« que faire de ce désir [...] de cette faim absolue que j'ai de lui » (SP, p. 25) –, obsédée –« je ne pense qu'à son sexe » (SP, p. 79) –, subjuguée et blasphème –« adoration de son sexe. Je pense aux peintures du Christ nu, décollé de la croix » (SP, p. 43), « je rêve d'un désir sans fin, sans cette conclusion toujours inévitable, et pourtant nécessaire, l'orgasme » (SP, p. 122) –, heureuse et en extase – « Je suis vraiment ivre après avoir fait l'amour avec S. » (SP, p. 131) – ou certaine mais gaiement incohérente –« Deux conduites amusantes: je mets des cierges dans les églises pour la réalisation de l'amour et je suis allée cet après-midi au rayon "sexualité" du Printemps. [...] Puis la caisse, avec *Le traité des caresses du Dr. Leleu* et *Le couple et l'amour, Techniques de l'amour physique* » (SP, p. 64-65). Mais elle apparaît toujours explicite et authentique : « Il est venu hier, vers onze heures. Désir. Il s'agenouille pour m'embrasser le sexe [...] » (SP, p. 162), ou « Il est resté cinq heures [...] quatre fois l'amour, de manière différente –chambre, sodomie [...] canapé du bas, missionnaire tendre aussi, chambre, si émouvante, "je vais mettre mon sperme sur ton ventre", le canapé, en levrette, si bien accordé » (SP, p. 171).

Aussi, Ernaux ose-t-elle se (re)définir par rapport à l'union de deux termes antagoniques, appartenant à deux sphères très éloignées selon les codes moraux en vigueur, car elle se déclare : « Rôle de la révélatrice, mère dispensatrice de plaisir » (SP, p. 131), autant que « Mère et pute pour lui » (SP, p. 233).

Femme, en définitive, dirions-nous. Mais prête à faire scandale pour déclencher le débat, à prendre le risque d'assumer ses pulsions, de céder à la tentation pour la vaincre, et à l'extérioriser pour en faire un modèle : « Je voulais à toute force me rappeler son corps, des cheveux aux orteils. J'ai réussi à voir, avec précision, ses yeux verts, le mouvement de sa mèche au-dessus du front, la courbe de ses épaules. Je sentais ses dents, l'intérieur de sa bouche, la forme de ses cuisses, le grain de sa peau » (PS, p. 54). Ernaux exécute aussi la stratégie de l'excès contrevenant quand elle avoue sa suggestion sexuelle réitérée, dans des endroits quotidiens :

Dans le R.E.R., le métro, les salles d'attente, tous les lieux où il est autorisé de ne se livrer à aucune occupation, sitôt assise, j'entrais dans une rêverie de A. À la seconde juste où je tombais dans cet état, il se produisait dans ma tête un spasme de bonheur. J'avais l'impression de m'abandonner à un plaisir physique, comme si le cerveau, sous l'afflux répété des mêmes images, des mêmes souvenirs, pouvait jouir, qu'il soit un organe sexuel pareil aux autres (PS, p. 41-42).

Suite à ces citations, nous convenons avec l'affirmation de Romeral Rosel sur Ernaux : « revela sin pudor los secretos de una relación considerada convencionalmente amoral, con la intención de mostrar, según ella, que es tan válida y auténtica como otras socialmente aceptadas » (2007, p. 429). C'est ce que l'auteure fait dès le début de *L'Occupation* :

Mon premier geste en m'éveillant était de saisir son sexe dressé par le sommeil et de rester ainsi, comme agrippée à une branche. Je pensais, « tant que je tiens cela, je ne suis pas perdue dans le monde ». Si je réfléchis aujourd'hui à ce que cette phrase signifiait, il me semble que je voulais dire qu'il n'y avait rien d'autre à souhaiter que cela, avoir la main refermée sur le sexe de cet homme (LO, p. 11-12).

Avec une identique aisance, elle joue la provocation de son excès quand elle expose sa liaison avec un jeune admirateur dans *Le Jeune homme* : « Il y a cinq ans, j'ai passé une nuit malhabile avec un étudiant qui m'écrivait depuis un an et avait voulu me rencontrer » (LJH, p. 11). Sa motivation à se livrer à cette expérience réside dans la remise en question de la dichotomie entre ce qui est conventionnellement accepté comme moral et ce qui ne l'est pas, spécialement quand ces concepts sont appliqués aux actions de la femme :

Souvent j'ai fait l'amour pour m'obliger à écrire. Je voulais trouver dans la fatigue, la déréliction qui suit, des raisons de ne plus rien attendre de la vie. J'espérais que la fin de l'attente la plus violente qui soit, celle de jouir, me fasse éprouver la certitude qu'il n'y avait pas de jouissance supérieure à celle de l'écriture d'un livre. C'est peut-être ce désir des déclencher l'écriture du livre –que j'hésitais à entreprendre à cause de son ampleur– qui m'avait poussée à amener A. chez moi boire un verre après dîner au restaurant où, de timidité, il était resté quasiment muet. Il avait presque trente ans de moins que moi (LJH, p. 11-12).

Cette remise en question est toujours guidée vers un seul but collectif : atteindre l'équité absolue. C'est pourquoi, quant à sa liaison avec le jeune homme qui pourrait être son fils (un argument éculé), elle l'expose publiquement, à la manière d'une provocation

amusante face aux regards surpris ou réprobateurs. Elle réfléchit à la normalité qui, pour elle, dépourvue d'hypocrisie, résulte évidente : « je ne voyais pas au nom de quoi je me le serais interdit » (LJH, p. 27).

Le sentiment amoureux comporte aussi la souffrance, la jalousie, l'obsession. Et Ernaux les énonce de façon naturelle. Dans ce sens, Ruiz Álvarez, dans « Aimer. Être aimé. *Se perdre*, de Annie Ernaux » dévoile la motivation de l'auteure dans ce récit : « [...] d'écrire son histoire avec S. pour en alimenter la blessure qu'il lui a causée, pour continuer à le posséder à travers l'écriture » (Ruiz Álvarez, 2007, p. 805).

Dans *Passion simple*, Ernaux énonce aussi sa nostalgie et sa souffrance, nées des périodes d'absence et de solitude entre deux rencontres passionnées avec son amant, à travers ses souvenirs, quand elle parcourt le corps aimé : « Je pensais qu'il y avait très peu entre cette reconstruction et une hallucination, entre la mémoire et la folie » (PS, p. 54), ses évocations lors de quelques jours de vacances, seule, en Italie : « Dans les musées je ne voyais que les représentations de l'amour. J'étais attirée par les statues d'hommes nus. En elles, je retrouvais la forme des épaules de A., de son ventre, de son sexe, et surtout le léger sillon qui suit la courbe intérieure de la hanche jusqu'au creux de l'aine » (PS, p. 49-50); sa quotidienneté : « Je ne pouvais pas regarder la télévision ni feuilleter des magazines, toutes les publicités pour parfums ou fours à micro-ondes ne montrent que ceci : une femme attend un homme. Je détournais la tête en passant devant les boutiques de lingerie » (PS, p. 53), ou « Le week-end, je m'obligeais à une activité physique forcenée, ménage, travaux de jardin. Le soir, j'étais épuisée, les membres engourdis, comme après que A. avait passé l'après-midi chez moi. [...] une fatigue vide, sans souvenir d'un autre corps et qui me faisait horreur » (PS, p. 60).

La peur de l'absence du corps désiré la meurtrit puisque, même dans les moments de bonheur, elle se montre souffrante : « Tout était manque sans fin, sauf le moment où nous étions ensemble à faire l'amour. Et encore, j'avais la hantise du moment qui suivrait, où il serait reparti. Je vivais le plaisir comme une future douleur » (PS, p. 45) et elle arrive à avoir des pensées insensées : « Une nuit, l'envie de passer un test de détection du sida m'a traversée : "Il m'aurait au moins laissé cela" » (PS, p. 54).

Dans *L'Occupation*, l'auteure s'adonne à s'exprimer sur les composantes malades des liaisons telles que l'obsession et la jalousie : « Il m'a appelée un soir, [...] qu'il allait vivre avec une femme. [...] À la sensation de débâcle qui m'a envahie, j'ai perçu qu'un élément nouveau avait surgi. À partir de ce moment, l'existence de cette autre femme a envahi la mienne. Je n'ai plus pensé qu'à travers elle » (LO, p. 13-14), ou « Cette femme emplissait ma tête, ma poitrine et mon ventre, elle m'accompagnait partout, me dictait mes émotions. En même temps, cette présence ininterrompue me faisait vivre intensément » (LO, p. 13), « J'étais, au double sens du terme, occupée » (LO, p. 13). Ernaux parle ouvertement d'obsession : « La

recherche du nom de l'autre femme est devenue une obsession, un besoin à assouvir coûte que coûte » (LO, p. 30). Une obsession récurrente, constante qui se fait omniprésente : « Continuellement, des chansons ou des reportages à la radio, des pubs, me replongeaient dans le temps de ma relation avec W. [...] Comme les gens fragilisés par la maladie ou la dépression, j'étais une caisse de résonance de toutes les douleurs » (LO, p. 24). Elle parle aussi de jalousie : « Le plus extraordinaire dans la jalousie, c'est de peupler une ville, le monde, d'un être qu'on peut n'avoir jamais rencontré » (LO, p. 20) et de délire : « Il y avait en moi une chose de souffrance et de folie qu'il me fallait rejeter à tout prix » (LO, p. 70). Il s'agit d'un égarement qui paraît lui suggérer un dénouement fatal, tel que le suicide de l'héroïne de Tolstoï : « Un soir, sur le quai du RER, j'ai pensé à Anna Karénine à l'instant où elle va se jeter sous le train, avec son petit sac rouge » (LO, p. 24).

Notre analyse démontre que l'écrivaine, très perméable à la discrimination et l'exclusion en tant que femme dans le terrain des relations amoureuses, a écrit sur le corps et la sexualité féminins afin de dénoncer, par l'excès, cette iniquité, pour revendiquer le droit des femmes à maîtriser une sexualité qui leur avait toujours été défendue, muselée et condamnée de façon arbitraire.

Conclusion

Le sentiment d'injustice éprouvé par l'écrivaine et son engagement social et politique envers la défense collective de l'ensemble des personnes considérées *inférieures* en raison de leur genre ou leur classe sociale, dont elle ferait partie, l'amènent à écrire, pour que la douleur et l'impuissance causées par les exclusions socialement imposées, ne soient pas stériles. Donc, sa littérature prône la réhabilitation.

À travers ses écrits, Ernaux reprend les aspects que les normes sociales lui déniaient afin de se les approprier et plaider en faveur de leur normalisation, notamment dans le spectre sexuel féminin.

Dans le cas des ouvrages sélectionnés pour ce travail, Fort souligne que « Toute son écriture s'inscrit dans la perspective plus large du don et du partage » (Fort, 2024, p. 159). Effectivement, Ernaux se sent obligée de changer le monde par les moyens dont elle dispose, c'est-à-dire l'écriture et la désobéissance. Elle affirme à la fin de *L'Événement*⁷ : « J'ai effacé la seule culpabilité que j'aie jamais éprouvée à propos de cet événement, qu'il me soit arrivé et que je n'en aie rien fait. Comme un don reçu et gaspillé » (Ernaux, 2020, p. 124).

⁷ Récit consacré à son avortement illégal lorsqu'elle était étudiante.

Elle est convaincue, et nous y reconnaissons la professeure dans son rôle didactique et pédagogique de passeuse de connaissances, de sa mission sororale. En écrivant son auto(socio)biographie, Ernaux accomplit un geste de générosité, puisqu'elle offre son intimité crue et sans ambages, dans l'espoir d'observer comment ce germe finit bel et bien par fleurir, déclenchant ainsi le renversement des usurpations contre l'égalité, l'équité et la liberté des femmes, et profitant par là même à l'ensemble de la société.

Références bibliographiques

- Ernaux, A. (1992). *Passion simple*. Gallimard, Paris.
- Ernaux, A. (2001). *Se perdre*. Paris, col. Folio, Gallimard.
- Ernaux, A. (2002). *L'Occupation*. Paris, Gallimard.
- Ernaux, A. (2020). *L'Événement*. Paris, Gallimard.
- Ernaux, A. (2022a). *Le Jeune homme*. Paris, Gallimard.
- Ernaux, A. (2022b). Conférence Nobel. Stockholm, 7.11.2022. <https://www.nobelprize.org/uploads/2022/12/ernaux-lecture-french.pdf>
- Fort, P-L. (2023). Entre voix et voie : Annie Ernaux. *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, 17(2), 13-22. doi.org/10.51777/relief18418
- Fort, P-L. (2024). Le Cahier de l'Herne Annie Ernaux : l'écriture en partage. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 39(2), 155-161. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.94975>
- Fort, P-L. et Houdart-Merot, V. (2017). *Annie Ernaux: un engagement d'écriture*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- Hugueny-Léger É. (2009). *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Peter Lang.
- Kianidust, M. (2019). Étude du complexe d'infériorité dans l'œuvre d'Annie Ernaux. *Revue des Études de la Langue Française*, 11(2) (No de série 21), 155-166. <http://relf.ui.ac.ir> <http://dx.doi.org/10.22108/relf.2020.124907.1119>
- Romeral Rosel, F. (2007). *Escritura y humillación: El itinerario autoficcional de Annie Ernaux*. Thèse Doctorale. Université de Cadix.
- Ruiz Álvarez, R. (2007). Aimer. Être aimé. *Se perdre*, de Annie Ernaux. Dans M. T. Ramos Gómez et C. Desprès Caubrière (dir.), *Percepción y Realidad. Estudios Francofonos* (p. 799-805). Université de Valladolid.
- Sánchez Hernández, Á. (2009). El etnotexto de Annie Ernaux como fotografía de la realidad. Dans Á. Santa et C. Solé Castells (dir.), *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas* (p. 474-483). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Sánchez Hernández, Á. (2017). L'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux, un genre à l'écart. *Anales de Filología Francesa*, 25, 187-205.
- Vázquez Jiménez, L. (2020). Écrire lo inconfesable, Entretien avec Annie Ernaux. *Revista de la Universidad de México*, 8, 110-117.
- Viart, D. et Vercier, B. (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Bordas.

Altérité et démesure : l'étrangère et la folle chez Adélaïde Blasquez

LUISA MONTES VILLAR

Adélaïde Blasquez (1931- 2020), écrivaine d'origine espagnole exilée en France, a été qualifiée par ceux qui l'ont connue de « tout à fait extrême » (Lejeune, 2011) et de « dramatique et saturnienne » (Delay, 2011). Ces adjectifs suggèrent une personnalité excessive, qui se manifeste, selon l'écrivain Ramon Chao, dans une écriture à la fois « alambiquée, chaotique et fragmentaire » (Chao, 2011)¹. À travers le langage graphique, le journaliste et caricaturiste Andrés Vázquez de Sola propose une interprétation visuelle qui, d'une certaine manière, reflète les opinions précédemment formulées à propos de l'auteure. En 1976, son portrait de Blasquez, réalisé alors qu'il était lui-même exilé en France, accompagne un entretien accordé par l'écrivaine à Chao, intitulé « Raíces y liberación » et publié dans le journal *Triunfo* dans lequel Chao officiait en tant que correspondant à Paris.

La caricature, qui rappelle la figure de la Méduse, ce monstre chthonien issu des Enfers, s'inscrit dans une esthétique de l'excès, visible à travers plusieurs éléments graphiques : les yeux exorbités et les pommettes proéminentes participent à une exagération des traits physiques, tandis que le visage, évoquant des caractéristiques félines, renforce une association symbolique avec l'animalité. Par ailleurs, la saturation de noir dans les cheveux, en contraste avec les traits fins et délicats du visage, introduit une tension visuelle qui accentue la discordance. Les cheveux, sauvages, incarnent une forme d'excès par leur débordement, mais également par leur incomplétude, perceptible à travers les vides.

¹ Les propos de Philippe Lejeune, Florence Delay et Ramón Chao sont extraits d'entretiens inédits qu'ils m'ont accordés en 2012, dans le cadre d'une bourse de recherche menée au Centre d'Études des Nouveaux Espaces Littéraires (CENEL, Université Paris XIII) et à l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM, CNRS/ENS, Paris).

Portrait d'Adélaïde Blasquez par Andrés Vázquez de Sola²

Dans l'œuvre d'Adélaïde Blasquez, le personnage que l'auteure construit comme son propre *alter ego*, se définit par trois expériences fondamentales qui le placent en marge de la normativité et des conventions sociales de son époque : l'exil, l'écriture et la folie. Ces trois composantes, loin d'être de simples traits distinctifs, constituent les piliers d'une identité transgressive, formant un sujet qui défie autant les limites imposées par la société que les catégories traditionnelles d'appartenance, de créativité et de raison. Ces limites, tant dans leurs dimensions réelles que symboliques, s'imposent notamment à travers des espaces qui non seulement orientent les actions du personnage, mais redéfinissent également les contours de ce qui est considéré comme acceptable ou proscrit. En ce sens, l'exil est compris non seulement comme une séparation géographique mais aussi comme la prise de conscience ontologique d'une altérité où l'abjection prend tout son sens. Espace-temps de déracinement existentiel, l'exil constitue un état interstitiel, souvent périphérique, où se perpétuent à la fois le déchirement et une sorte d'isolement causé par la séparation originelle. Face à cette expérience initiatique, l'écriture se présente pour Blasquez comme un espace de résistance, de création de sens et de liberté, défiant l'ordre établi et permettant au personnage de revendiquer sa propre voix, principalement dans le cadre conventionnel de la famille bourgeoise. Enfin, la folie, loin d'être un simple stigmaté, se redéfinit comme un espace de revendication des sensibilités dissidentes et une critique du traitement psychiatrique systématique et médicalisé de la maladie mentale. Ces espaces symboliques se lient profondément à une subjectivité façonnée par l'absence de reconnaissance en tant qu'égal. Comme nous l'évoquerons par la suite, le corps de la femme étrangère, écrivaine et

² L'entretien et le portrait peuvent être consultés sur le site du dépôt documentaire de l'Université de Salamanque : <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/66308/RTXXXI-N721-P50-51.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

folle, est décrit, dans ses différentes étapes de maturité, comme un lieu étrange, menaçant et incontrôlable qui révèle sa différence et qui la transforme en un être impur. Le personnage de Blasquez, à travers ses *alter ego*, incarne ainsi une triple marginalité qui, non seulement interroge les catégories dominantes de son temps, mais invite également à une réflexion sur les limites entre le soi et l'autre, le rationnel et l'irrationnel, le normatif et l'excessif.

Dans notre étude, l'excès sera envisagé comme une manifestation de l'altérité à travers deux de ces trois figures emblématiques de la fiction blasquienne : l'étrangère et la folle. Il sera également analysé comme une transgression des limites imposées par des catégories spatiales, subverties par la présence de ces altérités. Dans ce cadre, nous observons un processus de resignification spatiale qui permet d'interpréter ces espaces comme des hétérotopies au sens foucauldien (Foucault, 1984). D'un point de vue théorique, l'étude sera traversée par les catégories d'impureté et d'abjection développées respectivement par Mary Douglas (1966) et Julia Kristeva (1980), ainsi que par celle de monstruosité proposée par Jean Foucart (2010) et par Barbara Creed (1993).

Démesure et altérité

Comme l'exposent Verdier et Bonnet dans leur ouvrage *L'excès. Signe ou poncif de la modernité ?* (2009), le terme excès, qui renvoie initialement à un mouvement digressif vers l'extérieur, est devenu depuis le XVI^e siècle une notion marquée par une forte connotation morale (Verdier et Bonnet, 2009, p. 9). Il s'agit donc d'un dépassement condamnable de la mesure, associé à la déraison, au dérèglement des sens et des passions. Deux aspects de cette définition, repris dans des dictionnaires et des ouvrages de référence, semblent particulièrement intéressants. Premièrement, l'excès ne se définit pas par sa propre nature, mais par rapport à ce qu'il dépasse ou excède. Il s'agit donc d'une notion relative qui nécessite un point de référence (la norme) pour être pleinement appréhendée. En examinant les définitions proposées par le *Larousse*³, l'excès est décrit comme :

1. Ce qui dépasse la quantité considérée.
2. Ce qui dépasse la mesure moyenne ou jugée normale.
3. Ce qui dépasse les limites permises, convenables.

La norme fixe ainsi les limites qui rendent possible la notion d'excès. En l'absence de norme, il n'y aurait ni limites, ni excès. De cette première appréciation découle une seconde : « Pour comprendre l'excès, il faut distinguer la norme à partir de laquelle mesurer le débord ou le manque » (Verdier et Bonnet, 2009, p. 9). L'excès peut ainsi être défini par dépassement

³Version en ligne.

mais également par défaut. La folie, par exemple, peut être perçue comme une manifestation de l'excès lorsqu'elle dépasse les limites d'une prétendue normalité mentale, mais elle peut également se comprendre par le manque ou l'absence de discernement ou de raison (la déraison). Cette idée de l'excès comme synonyme d'un illimité condamnable est liée à une forme d'altérité, à la fois craintive et fascinante qui renvoie à l'une des manifestations par excellence de cet excès : le monstre et les différentes manifestations de la monstruosité. À l'instar de la définition de l'excès par laquelle nous avons commencé, le monstre, selon Foucart :

N'a pas d'existence en soi mais il se donne comme tel par rapport à un ordre du monde susceptible de le produire et de l'intégrer [...]. Les monstres ne sont tels que dans la mesure où, s'ils advenaient, ils mettraient en cause les frontières en péril. Sans frontières, il n'y a pas de monstres (Foucart, 2010, p. 50).

La monstruosité, conçue comme une des manifestations de l'excès, découle ainsi des règles qui définissent les limites de la normalité dans un contexte sociétal et historique précis et relie par conséquent deux univers, le « dedans » et le « dehors » (Foucart, 2010, p. 45). Par ailleurs, conçue comme une représentation de l'altérité et de la transgression des limites, cette monstruosité se manifeste à travers le corps féminin perçu comme un territoire chargé d'ambiguïtés et d'interdits. Comme l'affirme Barbara Creed dans *The Monstrous-Feminine* (1993), en s'appuyant sur le concept d'abjection de Kristeva (1980), le corps de la femme est associé à une transgression fondamentale des frontières entre le pur et l'impur, le civilisé et le sauvage. Cette association se fait tangible par des expériences corporelles telles que la menstruation, la grossesse et l'accouchement, qui, tout en étant des processus naturels, sont souvent perçus comme dérangeants ou tabous. Ces manifestations biologiques, qui échappent au contrôle et à la maîtrise rationnelle, participent à la construction de la femme comme figure de l'abjection, un être qui, par sa capacité à générer la vie, menace les frontières entre soi et l'autre. Ainsi, ces processus inscrivent le corps féminin dans une dialectique de fascination et de répulsion, renforçant son statut d'altérité monstrueuse au sein de l'imaginaire collectif.

En lien avec le monstrueux féminin, le concept d'abjection formulé par Julia Kristeva, acquiert une portée significative dans le cadre de l'exil. Selon Kristeva (1980), l'exil entretient un lien étroit avec l'abjection car l'exilé se trouve à la limite de l'inassimilable. Il se situe en dehors des règles du jeu, en dehors d'un ordre social qui le considère comme un facteur de disruption en raison de son altérité immanente. Cela fait de lui, pour reprendre la terminologie de Mary Douglas (1966), un être impur.

Dans l'écriture d'Adélaïde Blasquez, la construction d'une subjectivité marquée de manière indélébile par la fracture de l'exil se traduit par une plongée dans une écriture des limites et de l'abjection. L'auteure, tout comme les personnages qui l'incarnent, explore et

articule la tension entre le soi et l'autre, entre le pur et l'impur, brouillant ainsi les frontières qui définissent ces oppositions. La tension entre ces deux mondes, celui de l'intérieur et celui de l'extérieur, apparaît de manière évidente à plusieurs niveaux. L'un des plus significatifs se situe au plan linguistique où l'espagnol, décrit comme la langue « des viscères » (Blasquez, 2011, p. 17)⁴, affective, intérieure, organique et intrinsèquement liée à la corporalité, coexiste et interagit avec le français, conçu par l'auteure comme sa « langue de la raison » et de l'extérieur. Cette tension organique entre les deux mondes, si présente dans la narration blasquienne, rappelle la relation que Julia Kristeva établit entre le bilinguisme et une intimité monstrueuse qui fait d'elle précisément un « monstre du Carrefour » (Kristeva, 1995, p. 43). Autre niveau de concrétisation de cette opposition entre le dedans et le dehors se situe sur le plan de la corporalité. Comme il sera examiné par la suite, cette monstruosité, perçue comme une manifestation exécrationnelle de la différence, se déploie avec une acuité particulière à travers l'étrangeté et la déformation corporelles qui marquent les personnages de plusieurs œuvres de l'auteure.

L'étrangère

Dans son ouvrage *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (1966), Mary Douglas soutient que les sociétés humaines ont tendance à établir des systèmes de classification et de catégorisation pour organiser le monde et comprendre leur environnement. Ces systèmes, conçus comme des contextes conceptuels et coutumiers composés d'éléments normatifs et prescriptifs, sont considérés comme « purs ». Comme elle défend dans une étude ultérieure (1998) : « La pureté a tendance à représenter la norme, l'idéal attendu, tenu pour acquis jusqu'à ce qu'il soit trahi. L'impureté est une intrusion sociale, une brèche dans la frontière, une chose exécrationnelle ». Les altérités disruptives, qui fissurent l'ordre social, sont donc perçues comme déifiantes, polluantes et donc, impures et abjectes. Cette menace justifie le refoulement, la stigmatisation et la ségrégation de celui qui est perçu comme différent, un processus qui est souvent accompagné de la réification, l'animalisation, voire de la *monstrification* du sujet qui porte le sceau de l'ignominie :

La monstruosité se signale par un excès, une profusion de formes surajoutées, des excroissances, des appendices grotesques ou alors, à l'inverse, par des manques caricaturaux, des pertes stupéfiantes, des défauts singuliers, il est vrai aussi que la monstruosité, c'est l'écart, la petite différence significative (par exemple, les doigts chez les « envahisseurs ») qui peut s'élargir en béance, puis en abîme, où l'alchimie des formes ne connaît plus de limites. En ce

⁴ Cette expression est utilisée par Adélaïde Blasquez dans son roman inédit *Bluettes* (achevé en 2011).

sens, la monstruosité, c'est le dépassement boulimique des limites formelles ou normatives. Par définition, le monstre n'a pas de limite (Foucart, 2010, p. 48).

L'absence de limites, telle que décrite par Foucart en lien avec le monstre, trouve une expression hyperbolique dans le deuxième roman d'Adélaïde Blasquez, *Les Ténèbres du dehors* (Gallimard, 1981), à travers la subjectivation du corps de la petite Emma, la fille émigrante héroïne du récit. Tout d'abord, la subjectivation de la protagoniste est déterminée par sa condition de genre. Elle se présente dès l'enfance, comme une altérité en contraste avec la normativité masculine représentée par ses frères. Tout au long de l'œuvre, on trouve des références à la femme menstruée⁵ dans lesquelles elle est conçue comme impure et soumise à un déterminisme biologique fondé sur les « sécrétions et la disposition de ses organes génitaux » (Blasquez, 1981, p. 119). Cette conception essentialiste non seulement perpétue l'idée de la « tota mulier in utero » (Blasquez, 1994, p.160-164), selon laquelle la femme est régie par sa physiologie et réduite métonymiquement à son utérus, mais l'identifie également à un caractère exacerbé et pulsionnel, dont l'hystérie est l'expression maximale. En tant que fille étrangère à l'école, la petite Emma se présente comme étant prisonnière d'un corps tortionnaire qui semble s'approprier une existence propre. L'auteure construit un réseau de références physiques qui mettent en lumière la transmutation de l'identité en « altérité souillante⁶ » (Butler, 2019, p. 492). À travers des comparaisons animales (elle s'assimile à un mollusque), des métamorphoses et des déformations physiques –comme l'apparition de protubérances, la sécrétion de fluides et une relation métonymique du corps avec le ventre et l'appareil digestif⁷–, le corps de l'étrangère est représenté comme une entité abjecte et impure, un lieu de contention et d'expulsion constantes, des processus que l'écrivaine associe, dans d'autres textes, à la nature créative de l'écriture :

Tumescant, déhiscent, pubescent, à mi chemin entre le règne animal et humain, avec ses renflements imbéciles ou ses renforcements maléfiques, avec ses sécrétions, excréments et émissions incontrôlables, avec ses poches muqueuses, ses replis membraneux ou ses îlots villeux, avec ses rubescences et lactescences, ses effluences et gravéolences, avec ses ténébreuses combinaisons de papules, valvules, caroncules, tubercules, sans compter ses

⁵ Dans son premier roman, *Mais que l'amour d'un grand Dieu* (1968), la menstruation est présentée comme un signe de honte et d'abjection : « Je saigne. Suinte plutôt. Des petites taches brunes, indéfinissables, sur le fond de la culotte. Pas même un beau rouge franc [...] *Ecce mulier*. Il suffirait d'un accident, dirait ma mère, ils verraient ton linge, tu n'as pas honte, sale fille dégoûtante ! » (Blasquez, 1968, p. 10-11).

⁶ Le terme *souillure* est employé par Douglas (1973), Kristeva (1980) et Butler (1990) dans leurs domaines respectifs d'étude (anthropologie, psychanalyse et théorie *queer*) pour désigner, sans aborder les spécificités propres à chaque domaine, ce qui est impur, taché ou contaminant, suscitant une répulsion et défiant les structures sociales, ou perturbant un ordre symbolique ou culturel. Bien que, dans le cadre de notre étude, les différentes perspectives se révèlent complémentaires, nous nous intéressons particulièrement à l'interprétation du terme par Julia Kristeva, pour qui celui-ci implique un retour de ce qui a été rejeté, menaçant ainsi les frontières psychiques et corporelles du sujet, en lien avec l'abject. En outre, elle associe la notion de souillure à des substances corporelles comme le sang, le vomi ou d'autres fluides, qui rappellent la perméabilité et la fragilité des frontières identitaires.

⁷ Un rapport que l'on retrouve, entre autres, dans la *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb (2000).

appendices superfétatoires, ses isthmes ou bouches interchangeables, et tout son système de langues ou lèvres d'appoint, point à la ligne (Blasquez, 1981, p. 97).

Le pathétisme de la description est accentué par un déferlement stylistique fondé sur la description par accumulation de termes techniques (appartenant à un domaine médical), de vocables littéraires d'un usage extrêmement rare, et même de la présence de néologismes. La combinaison de ces termes méprisants, voire dégoûtants, appuie la monstruosité dépeinte et sert à intensifier le *pathos* de la description, où le corps dépasse ses propres limites. On observe ainsi une inventivité poétique qui explore les limites du corps en même temps que ceux du langage. La scène, qui se passe à l'école, atteint son climax lorsque la tension intérieure s'extériorise à travers un processus physiologique douloureux, au cours duquel la fillette se métamorphose en ventre et en viscères⁸. Tout son être, est envahi par son propre intérieur, dissolvant les limites physiques qui la séparent du monde extérieur, pour constituer une entité difforme :

Plus portée que quiconque aux excès émotifs et moins apte que personne à résister aux dérèglements qu'ils provoquaient dans son organisme, Emma, c'était couru, allait finir par craquer. La tension avait été trop forte. Le moment venu, son corps la trahit. Il était coutumier du fait, le corps d'Emma, et de ses trahisons il n'était pas difficile pour elle de reconnaître de loin les signes précurseurs. Elles prenaient toujours la même tournure. C'était au ventre qu'elle était frappée. Le ventre occupait alors toute la place. Il n'y en avait que pour lui. Bon gré mal gré, Emma devait accepter que le reste de sa personne fût silence pour la forcer à se mettre à l'écoute de ce ventre omnipotent. Désertée par tout ce qui n'était pas ventre en elle, Emma devenait une grande chose molle et tubelliforme, sans tête et sans membres, sans haut ni bas, sans avant ni arrière : un énorme sac à viscères. Et ce qui se passait à l'intérieur de ce sac à viscères était trop sale, trop honteux, pour que rien jamais pût l'en laver (Blasquez, 1981, p. 221-222).

On peut percevoir dans ces extraits l'expression de l'abjection et de l'impureté, étroitement liée à un sentiment exacerbé d'altérité et de non-appartenance qui amène la fille, dans son étrangeté, à se concevoir de manière monstrueuse. Face à cette abomination, éclot la surface blanche et lisse, presque marbrée, des corps des filles autochtones de l'école. Ces êtres candides agissent comme un miroir déformant qui projette une image dégradante de la petite Emma :

⁸ L'imaginaire de l'auteure se fait écho d'un symbolisme du ventre mis en évidence par Gilbert Durand. Selon l'anthropologue « le ventre, sous son double aspect digestif et sexuel, est un microcosme du gouffre, un symbole de la chute en miniature » (Durand, 1969, p. 131). Ce double aspect situe, selon Durand, le ventre au centre de l'imaginaire des ténèbres, une idée renforcée par le titre de l'ouvrage *Les ténèbres du dehors*. Cette symbolique du ventre semble intimement liée à celle que développe Blasquez, chez qui l'appareil digestif devient une métonymie du corps féminin dans son ensemble. Ce procédé met en lumière les interactions entre la physiologie féminine et les processus de socialisation façonnés par le contrôle culturel et symbolique exercé sur le corps des femmes. Cette relation métonymique entre le corps et le ventre, ainsi que le lien entre l'appareil digestif et l'acte d'écriture est récurrente chez l'écrivaine et revêt un intérêt considérable dans le cadre des études sur l'écriture incarnée et l'*embodiment*.

Et je voyais un rapport évident bien qu'inexplicable entre ce privilège de naissance qui les rendait inaccessibles à la disgrâce, qui les immunisait à vie contre la laideur, la grossièreté, la balourdise [...] Le corps de ces filles participait comme tout le reste, d'une essence autre. Il était IMMARCESCIBLE. C'est pourquoi je ne pouvais qu'approuver l'impudence avec laquelle elles l'exposaient à ma vue dans le pavillon des douches. Et non seulement je ne pouvais que les approuver pour leur impudence, mais je leur aurais même reconnu le droit de l'étaler au grand jour, ce corps, [...] Parce que préservé, immunisé à vie, lui aussi. Parce que net, lisse, sans ombre. Parce que libre de villosités, mucosités, carnosités.

Parce que réfractaire aux formations parasites que je voyais s'épanouir sur le mien et posément, insidieusement, s'enter à ma personne (Blasquez, 1981, p. 95).

Cette corporalité abjecte est tout également présente dans son œuvre *La Ruche* (1990), où elle place au cœur de sa réflexion la question de la psychiatisation et de l'enfermement des femmes considérées comme folles. En examinant une autre figure de l'altérité, l'œuvre explore la division entre normalité et pathologie, redessinant une fois de plus les frontières entre l'extérieur et l'intérieur ainsi que les possibilités de transgression de cet ordre.

La folle

Dans la préface de 1961 de *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault souligne que la folie n'est intelligible qu'au sein d'une société donnée. Elle se définit par les formes de sensibilité qui l'isolent et par les mécanismes de répulsion qui l'excluent, ou la capturent. Ainsi, la folie se révèle comme une construction culturelle ancrée dans une expérience des limites, une transgression des cadres normatifs qui révèlent les frontières mêmes de la raison et de la normalité dans une société donnée. Cependant, comme le soutient Martine Delvaux, la définition de la folie par la psychiatrie révèle un biais de genre fondé sur « ce présupposé si ancien qu'il a perdu le sens de ses origines, selon lequel les femmes, en tant qu'êtres sensibles, sont essentiellement "folles" » (Delvaux, 1998, p. 12). Ce préjugé structurel, enraciné dans des constructions historiques et culturelles, conditionne la perception et le traitement différenciés entre hommes et femmes dans le domaine psychiatrique. En s'appuyant sur des études menées entre les années 1960 et 1990 dans des pays tels que la France, les États-Unis, le Canada et l'Angleterre, Delvaux démontre que le nombre de femmes admises dans des établissements psychiatriques dépasse largement celui des hommes. Ce phénomène s'explique, selon l'autrice, par l'existence de « cas fabriqués » (Delvaux, 1998, p. 15) produits par les institutions psychiatriques elles-mêmes. Ces « maladies nommées » affectent majoritairement les femmes, car de nombreuses affections touchant les hommes ne sont pas classées comme troubles mentaux et, par conséquent, échappent à la psychiatisation. Dans ce contexte, la psychiatrie non seulement catégorise les femmes comme patientes privilégiées, mais contribue également à consolider les stéréotypes de genre en *pathologisant* des comportements et états émotionnels considérés comme « normaux » chez les hommes.

Ainsi, tandis que les affections prédominantes chez les hommes sont souvent associées à des addictions, des toxicomanies et des troubles de la personnalité, les femmes se voient plus fréquemment diagnostiquer des psychoses affectives et des paranoïas (Delvaux, 1998, p. 14).

Dans *La Ruche* (1990), ouvrage à la fois testamentaire et autobiographique, Adélaïde Blasquez remet en question de manière critique le processus de psychiatisation et de médicalisation des femmes et revendique le pouvoir subversif et transformateur des sensibilités dissidentes, ainsi que la nécessité de les *normativiser* en tant que formes légitimes d'existence, capables de défier les modèles de comportement imposés par la société.

L'intrigue se déroule dans une « maison de repos⁹ » pour femmes atteintes de troubles mentaux, fictivement nommé *Les Garidelles*. Les pensionnaires sont décrites par l'auteure comme étant :

Victimes de leur double condition de femmes et de prolétaires, elles n'ont jamais connu que la violence et les humiliations. Plusieurs ont passé leur enfance et leur adolescence à l'Assistance Publique. Toutes ont échoué, à quelque moment de leur existence, dans les services hospitaliers, tombant de la domination de leur père, de leur mari ou des monstres froids de l'A.P, sous celle des psychiatres : corps ignominieusement déformés par la camisole de force chimique ; personnalité anéantie à jamais par l'ingestion de doses massives de médicaments...¹⁰.

Gavées de neuroleptiques et de tranquillisants à des doses capables d'« estourbir un cheval » (Blasquez, 1990, p. 18), ces femmes apparaissent enfermées dans des corps déformés et dysfonctionnels qui exacerbent leur sentiment d'exclusion et d'aliénation, au point de se percevoir comme des « rebuts de la société » et des « débris de tous les hôpitaux psychiatriques de France » (Blasquez, 1990, p. 218). La description de Ninette, l'anorexique, à travers la distorsion de son visage, l'absence de traits définis et des yeux perçus comme des éléments presque inhumains, comparés à ceux des fœtus ou des larves accentue l'idée de dépersonnalisation et de déshumanisation :

Ninette, en toute circonstance, toujours et partout, se veut une figure de la Douleur. Ou peut-être qu'elle n'a même pas à le vouloir. Peut-être qu'elle est la Douleur. Une figure au teint blafard, sans joues, sans trait, à l'exception des yeux. Ses yeux lui mangent la figure, comme on dit. Mais comme c'est mal dit, ici et maintenant, comme c'est malvenu. Ici tout le monde raconte que Ninette va mourir. Elle va mourir forcément, assurent-elles, puisqu'elle ne se nourrit pas depuis des semaines. Depuis des mois, si ça se peut [...]. Dans le visage penché de Ninette –et amaigri au point que les joues, le nez, la bouche en sont comme effacés– les yeux saillent. Ils feraient penser à ceux des fœtus dans le ventre de leur mère. Ou alors à ceux des larves de certains insectes. Ils t'y feraient penser si tu osais penser jusque-là.

⁹ L'expression apparaît entre guillemets car, comme l'explique l'auteure dans un document inédit non daté de synopsis de l'œuvre destiné à sa présentation auprès de la maison d'édition, il s'agit d'un euphémisme pour désigner les établissements de soins post-psychiatriques.

¹⁰ Extrait du même document.

Si tu osais te complaire en pensée jusqu'à te représenter ces extrêmes monstruosités de la nature.

« Je suis au bout », dit Ninette, tout soudain.

Elle relève la tête. Ses larmes coulent de ses yeux immenses, noirs, fixes, dépourvus de cils...

(Blasquez, 1990, p. 19-21).

Ce phénomène d'anéantissement corporel est amplifié par l'idée que Ninette ne se nourrit plus, un geste vital qui, par son absence, marque l'extinction progressive de son être. La focalisation sur son regard fixe, dénué de cils et l'expression « je suis au bout » viennent souligner la limite extrême de son existence, cette dernière n'étant plus qu'un corps en décomposition, privé de sa capacité à maintenir une forme de vie autonome et pleine. Blasquez dénonce avec une crudité manifeste la déformation des corps sous l'effet d'une médicalisation excessive et la manière dont ils sont réduits à de simples réceptacles de traitements qui amplifient leur vulnérabilité. Les internes, soumises à ces processus, perdent progressivement leur identité, prisonnières de corps qu'elles ne reconnaissent plus comme les leurs et qui les débordent, tant physiquement que psychiquement. Dans ce contexte, la « souillure », telle que conceptualisée par Kristeva, apparaît comme une expérience limite : des symptômes physiques comme l'incontinence urinaire ou les diarrhées, provoqués par la médication, symbolisent non seulement la fragilité du corps, mais menacent également les frontières identitaires et sociales en incarnant l'abject :

Hier, j'ai dit au Dr Benassis que je ne voulais pas être un tube digestif, je lui ai demandé un médicament pour me vider de ma merde.

—Et alors ?

—Il m'a prescrit un laxatif doux...

—Ah bon ! Pour un psychiatre, c'est pas fort...

—Ils s'arrangent pour qu'on ne pense plus qu'à ses intestins.

—Ça, c'est bien vrai. On finirait par devenir toutes des constipées chroniques avec les saloperies qu'ils nous font ingérer.

—D'une façon ou d'une autre, on est obsédées par la bouffe et par la merde, on n'élimine plus, on est toutes des corps en ventres ou des corps en os (Blasquez, 1990, p. 30).

Le récit gravite autour des journées vides des internes, ponctuées par les repas, la prise des médicaments, les réunions avec le médecin, l'attente d'un appel téléphonique improbable venu de l'extérieur, et les conversations entre les femmes qui révèlent leurs vies passées, leurs désirs inassouvis, leurs relations sentimentales et les événements qui les ont conduites dans ce « non-lieu »¹¹, tel que le décrit l'auteure (Blasquez, 1990, p. 254). Encore une fois, la dichotomie entre l'extérieur et l'intérieur s'impose : l'extérieur étant conçu paradoxalement comme la représentation de la normalité et l'intérieur comme un espace d'isolement du pathologique, du maladif, du négatif. Des caractéristiques qui, selon Grivel,

¹¹ Il est intéressant de souligner que *Non-lieu* fut le titre provisoire choisi par Adélaïde Blasquez lorsqu'elle soumit le manuscrit de son roman, qui porta finalement le titre *La Ruche*, à l'éditeur. L'espace, ou « non-lieu », fait écho de manière évidente à l'œuvre de Cervantès, comme l'indique l'expression apparaissant dans l'incipit : « cet hôpital dont je ne veux pas me rappeler le nom » (Blasquez, 1990, p. 218).

ont toujours été porteuses d'un message clair : « l'enfermement, l'expulsion, l'éradication, l'exorcisme des fauteurs sont la condition du bien-être de la communauté, voire de sa survie » (Grivel, 2009, p. 77). L'enfermement du déviant ou de l'indésirable devient ainsi une réponse privilégiée pour maintenir l'équilibre et préserver l'intégrité de la communauté, alimentant une logique d'exclusion qui relie étroitement les notions de normalité et de marginalité. Dans ce sens, l'auteure introduit de fréquentes références à un « chez nous » qui contraste, tout en interpellant directement le lecteur, avec un « dans votre monde à vous » (Blasquez, 1990, p. 17), voire un lointain « là-bas, dans votre monde à vous » (Blasquez, 1990, p. 20), accentuant ainsi la distance entre ces deux univers. Cependant, l'instauration d'une normalité exemplaire, qui au sein de l'institution se manifeste par des rappels constants à l'ordre et par le déploiement de dispositifs de contrôle disciplinaire –horloges, alarmes, annonces diffusées par haut-parleur, horaires rigides, camisolles de force, sédatifs, etc.– est mis à l'épreuve par la création des hétérotopies (Foucault, 1967) ou des espaces de dissidence qui échappent à la vigilance officielle. Un tel exemple se trouve dans les chambres des pensionnaires, lieux de sororité où elles se livrent à des commérages, se confient, jouent, échangent des produits de l'économet ou se nettoient après les épisodes d'incontinence provoqués par les neuroleptiques. Un autre mécanisme de création de spatialités dissidentes se manifeste à travers une sorte d'architecture intangible fondée sur le bruit et le mouvement. Face à l'ordre et au silence régnant dans l'établissement, les femmes déambulent dans les couloirs, créent du tumulte et réagissent de manière exaltée. Leurs comportements sont décrits par une frénésie qui dépasse les cadres de la contenance sociale. Ce sont des femmes brisées, trahies et violées, dont l'angoisse se manifeste par une déchirure dévastatrice qui les pousse à « suivre [leur] course folle » (Blasquez, 1990, p. 13) tout en criant avec une intensité capable de « réveiller les morts » (Blasquez, 1990, p. 13). Cet éclatement émotionnel trouve son écho sonore dans l'environnement de l'hôpital, où le « bourdonnement », le « tintamarre » et les « galopades » (Blasquez, 1990, p. 24) forment la bande sonore d'un espace de chaos, en opposition au calme aseptisé censé régner dans un lieu de contention. Les interjections et les cris des internes participent à une oralité débordante que Blasquez dépeint à travers l'incontinence verbale de ses personnages. Ici, le flot de pensées échappe à toute limite, ne suit ni les règles de la ponctuation ni celles de la logique narrative ; au contraire, les pensées jaillissent en un torrent qui refuse de s'arrêter et les mots s'écoulent rapidement et sans retenue :

Bon dieu de bon dieu qu'est-ce qui lui prend de claquer les portes maintenant et en pleine nuit encore on aura tout vu si la vioque d'à côté se met pas à beugler on aura la chance et la matonne Chocardelle elle est jamais là quand on a besoin d'elle cette pie-grièche tant mieux tant mieux je veux pas la voir je veux pas les voir si y en a une qui tombe sur le poil je la crève je les crève toutes surtout qu'elle vienne pas faire sa soi-disant ronde de nuit la Chocardelle je lui rentre dans le lard (Blasquez, 1990, p. 24).

Ce déferlement de paroles et d'émotions fait de la « folle » une altérité démesurée au sein de l'espace disciplinaire du centre, non seulement par son comportement, mais aussi par la manière dont son langage défie et déconstruit les conventions de la communication rationnelle. Face à une norme valorisant la vertu, le silence et l'ascèse, les *garidelles*¹² incarnent l'excès : des figures qui, par leur dénonciation d'une sensibilité dissidente dont le traitement ne repose ni sur la pathologisation ni sur la médicalisation, par leur sororité et par leur verve bruyante, désarticulent l'ordre établi et exposent la fragilité des frontières entre la raison et la folie, entre la retenue et le débordement.

Conclusion

Dans l'œuvre d'Adélaïde Blasquez, notamment dans *Les Ténèbres du dehors* et *La Ruche*, les figures de l'étrangère et de la folle incarnent des formes d'altérité démesurée et dissidente. La figure du monstre, traditionnellement associée à l'altérité effrayante, se redéfinit dans ses textes en un symbole de résistance et de réclamation des identités dissidentes. Dans un processus paradoxal, le monstre cesse d'être un agent de peur pour devenir un espace de réinvention des normes, un point de rupture où la marginalité s'érige en revendication politique et sociale. Cette redéfinition trouve écho dans les travaux de Barbara Creed (1993), qui mobilise le concept d'abjection élaboré par Kristeva (1980) pour analyser le monstre féminin. Loin de se limiter à l'incarnation d'une menace, cette figure devient un outil critique qui expose et subvertit des catégories normatives. Dans le cadre des représentations féminines, et notamment de l'étrangère et de la folle dans la fiction blasquienne, le monstre incarne alors la dénonciation d'un système oppressif, tout en ouvrant la voie à une normativisation des identités dissidentes.

Références bibliographiques

- Blasquez, A. (1968). *Mais que l'amour d'un grand Dieu*. Denoël.
 Blasquez, A. (1981). *Les ténèbres du dehors*. Gallimard.
 Blasquez, A. (1990). *La Ruche*. Belfond.
 Blasquez, A. (1994). *Le prince vert*. Belfond.
 Butler, J. (1990). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
 Butler, J. (2019). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Éditions La Découverte.
 Creed, B. (1993). *The Monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
 Delvaux, M. (1998). *Femmes psychiatisées. Femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.

¹² C'est la forme affective avec laquelle l'autrice désigne les internes.

- Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.
- Douglas, M. (1998). La pureté du corps. *Terrain anthropologie et sciences humaines*, 31, 5-12. <https://doi.org/10.4000/terrain.3131>
- Durand, G. (1969). *Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Dunod.
- Foucart, J. (2010). Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux. *Pensée plurielle*, 24, 45-61.
- Foucault, M. (1961). *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Plon.
- Foucault, M. (1984). Dits et écrits. Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49
- Grivel, Ch. (2009). Le signe pathologique. De la science des lésions à la littérature des dérèglements. Dans L. Verdier et G. Bonnet (dir.), *L'excès : signe ou poncif de la modernité ?* (p. 77-90). Kimé.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (1995). Bulgarie, ma souffrance. *L'Infini*, 51, 42-52. <http://kristeva.fr/bulgarie.html>
- Verdier, L. et Bonnet, G. (dir.). (2009). *L'excès. Signe ou poncif de la modernité ?* Éditions Kimé.

Jubilation poétique de l'excès : *Décomposée*, de Clémentine Beauvais ou la revanche de la « charogne »

CHRISTIANE CONNAN-PINTADO

Pour aborder la problématique de l'excès, nous nous attacherons à *Décomposée*, ouvrage publié en 2021 par la jeune universitaire Clémentine Beauvais, autrice à succès de livres pour la jeunesse, qui fait pour la première fois un pas de côté vers la littérature dite « générale ». Le titre de cet ouvrage reprend, au singulier et au féminin, le dernier mot du poème de Baudelaire, « Une charogne », récit de la découverte, « au détour d'un sentier », par le poète et sa muse, d'un cadavre en putréfaction. À partir de ce substrat poétique hors norme, lui-même marqué par l'excès, l'autrice imagine la vie de la créature qui se décompose sous les yeux des promeneurs, un parcours jalonné de souffrance et de violence.

Marginal dans la carrière de Clémentine Beauvais et singulier par sa forme, ce curieux objet littéraire est désigné comme « roman » par l'éditeur en quatrième de couverture, mais il est écrit en vers libres et s'apparente plutôt à un poème narratif. Découpé en vingt chapitres, il recompose le puzzle d'une existence hasardeuse en donnant la parole aux protagonistes de la rencontre : le poète, sa compagne et la charogne elle-même. Non seulement Clémentine Beauvais amplifie le volume du poème source en multipliant à l'excès les péripéties, mais elle en outre le propos au service de nouveaux enjeux.

Après avoir rappelé en quoi le poème source de Baudelaire relève lui-même d'une poétique de l'excès, nous analyserons la démarche à la fois esthétique et idéologique de Clémentine Beauvais, une démarche jubilatoire et engagée, marquée au coin de l'excès et de la transgression.

Présentations : l'autrice, l'œuvre source, l'œuvre seconde

Une autrice précoce et prolifique

Du fait de son jeune âge –elle est née en 1989– Clémentine Beauvais impressionne par l'étendue et la diversité de sa production. Depuis 2010, elle a publié une quarantaine de titres : albums, romans pour enfants et pour adolescents (quelques-uns en anglais), essais, auxquels il faut ajouter des nouvelles, des participations à des ouvrages collectifs, des traductions de poèmes et de romans –entre autres *Emma* de Jane Austen et *Dans le bleu* de Joyce Carol Oates. Non seulement cette quantité de publications atteste une hyperactivité que l'on pourrait juger excessive, mais quelques-uns de ces ouvrages étonnent, voire dérangent par la manière dont ils dépassent les bornes, car ils transgressent les normes et les conventions qui brident généralement la littérature pour la jeunesse.

Pour illustrer l'audace de Clémentine Beauvais aussi bien en ce qui concerne les thématiques abordées que les formes employées, nous citerons deux exemples : la lecture de *La Pouilleuse* (Beauvais, 2012), roman qui porte sur le harcèlement, est difficilement supportable car le narrateur est l'un des coupables de la torture infligée par un groupe de lycéens oisifs des beaux quartiers à une petite fille noire ; dans un tout autre registre, *Songe à la douceur* (Beauvais, 2016) –titre également emprunté à Baudelaire– est un roman en vers, un roman d'amour qui reprend la trame et les personnages d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine (2008) et de son adaptation par Tchaïkovski. Un roman en vers pour adapter une œuvre romantique russe à l'usage des adolescents contemporains, on conviendra que cela n'est guère banal.

Une œuvre source hors norme

« Une charogne » est le vingt-neuvième poème de la section « Spleen et idéal » des *Fleurs du Mal* (Baudelaire, 1961, p. 34-36). Composé de 48 vers répartis en 12 quatrains où alternent alexandrins et octosyllabes, ce poème exemplifie le titre même du recueil par la réunion provocatrice de ses deux pôles : la putréfaction d'un cadavre et sa sublimation par la création artistique. Il conte la rencontre, « un beau matin d'été », d'une « charogne infâme » par le poète et sa compagne. Le poète décrit avec complaisance le cadavre pourrissant, puant, grouillant de vers, guetté par un chien venu s'en repaître.

D'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*¹, le mot « charogne » signifie « Chair morte en état de décomposition plus ou moins avancée, viande avariée » et ensuite « Bête morte, cadavre d'animal en état de décomposition » –le poème de Baudelaire étant

¹ <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/charogne>, consulté le 26 août 2024.

cité pour exemple. Dans un deuxième temps, le terme s'applique aux hommes, et devient une injure. À la parution du recueil, en 1857, « Un journaliste [...] y dénonçait une "littérature de charnier, d'abattoir et de mauvais lieu" » (Adam, 1961, p. 311). Si l'anecdote est vraie, le cadavre exposé aux yeux des promeneurs est probablement celui d'un animal, mais la description faite par le poète l'anthropomorphise et même le féminise d'emblée au moyen d'une comparaison :

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons (Baudelaire, 1961, p. 34, v. 5-8).

Partant, il n'est pas étonnant que les illustrateurs aient souvent représenté une femme² et non un animal.

Tout dans ce poème porte la marque de l'excès, et au premier chef le vocabulaire emprunté à la poésie baroque ainsi que le goût du macabre qui caractérise le romantisme noir :

Cette poésie volontairement brutale rappelle, dans la littérature de l'âge baroque, les œuvres de même inspiration qui évoquent cruellement, aux yeux de la femme aimée et qui se refuse, les ruines de la maladie et de la mort.
La Comédie de la mort de Théophile Gautier avait imaginé un dialogue entre un cadavre de femme et le ver qui la dévorait. Cette poésie macabre répondait au goût de la jeune génération de 1830, et l'on se représente sans peine tel ami de Pétrus Borel brandissant un ossement devant des femmes et leur disant : Vous en avez autant sous vos gazes et vos mousselines. C'est le ton que nous retrouvons dans *Une Charogne*, et la même complaisance pour l'horrible (Adam, 1961, p. 311).

Jean-Michel Maulpoix rappelle que le poète « n'est pas un ascète oublieux de son corps ; il écrit dans le périssable, l'impur et le senti, au plus près de ce qui passe et se défait – jusqu'à respirer parfois chez Pierre de Ronsard ou Charles Baudelaire une odeur de charogne dans la proximité de l'amour... » (Maulpoix, 2018, p. 21). Après la description suggestive et détaillée de la charogne, le poète s'adresse directement à sa compagne dans les trois dernières strophes où le poème devient un *memento mori*. Ronsard décrivait Hélène en termes cruels – « Vous serez au foyer une vieille accroupie » – pour la presser de « cueill[ir] dès aujourd'hui les roses de la vie³ ». De son côté, lorsque Baudelaire dit à Jeanne : « vous serez semblable à cette ordure, / À cette horrible infection », ce n'est pas pour la séduire, mais pour montrer que seul le pouvoir de sa poésie est capable de sublimer la laideur et l'horreur, comme l'attestent les derniers vers du poème :

² Entre autres Frans de Boever en 1923 et Dan Sologoff en 1959.

³ Pierre de Ronsard, « Quand vous serez bien vieille », *Sonnets pour Hélène*, second livre, sonnet XLIII, 1578.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés (Baudelaire, 1961, p. 36, v. 46-48).

Seul l'art du poète serait en mesure de perpétuer la beauté de celle qui est condamnée à disparaître. Force est de constater que la partie est inégale dans ce tête-à-tête entre la femme objet et le poète, absence de parité dont l'autrice contemporaine saura s'emparer, nous y reviendrons.

Une œuvre seconde de forme inédite

L'ouvrage de Clémentine Beauvais paraît dans « L'Iconopop », une collection des Éditions de L'iconoclaste créée en 2020, sous la direction de l'autrice Cécile Coulon qui propose « Des textes brefs, intimes et percutants, des formes courtes, poésie, slam ou cris de révolte⁴ ». Une inscription non signée en caractères manuscrits annonce au début de *Décomposée* le statut hypertextuel de l'ouvrage : « J'aime aller chercher les petites voix coincées dans les interstices d'autres textes, les envers secrets des grands classiques ». Lors d'un entretien, Clémentine Beauvais compare son ouvrage à une *fanfiction*, une de ces greffes que les lecteurs, souvent des adolescents, écrivent –de préférence en ligne– à partir de leur livre préféré pour amender, enrichir ou détourner le parcours de leurs personnages (Tournier, 2018).

Sous sa plume, le poème en douze strophes de Baudelaire devient un ouvrage de 128 pages⁵, illustré par quelques images en noir et blanc aux pixels agrandis, qui montrent les fragments d'un corps de femme nue dont on ne voit le visage qu'à la fin. Le livre se découpe en vingt chapitres⁶ titrés et datés de 1820 à 1855 –date de la rencontre–, les titres désignant le plus souvent des lieux : à cinq reprises, « Détour d'un sentier » reprend le syntagme même de Baudelaire qui renvoie au lieu et à l'imprévu de la rencontre. Les autres chapitres opèrent des retours en arrière dans la vie des protagonistes et en particulier celle de la « charogne », une femme prénommée Grâce. Nous allons donc nous intéresser à la manière dont Clémentine Beauvais procède pour composer son palimpseste et le réorienter au service de nouveaux enjeux, esthétiques et idéologiques, tous deux fortement marqués par l'excès.

⁴ Voir le site de l'éditeur, [En ligne] <https://www.leslibraires.fr/editeur/l-iconoclaste/collection/iconopop/> consulté le 23 août 2024.

⁵ Le livre n'est pas paginé, mais le catalogue de la BnF indique le nombre de pages.

⁶ Il faut noter une erreur dans la numérotation des chapitres : le dernier porte le numéro XVII parce que celui qui suit le XVIII^e porte par erreur le numéro XVI, donc le XX^e est indûment désigné comme XVII^e.

Une réécriture marquée par l'outrance formelle et fictionnelle

À partir du poème de Baudelaire, Clémentine Beauvais procède à une forme de développement que Gérard Genette désigne du nom de « transformation quantitative » (Genette, 1982, p. 364). De plus, cette expansion relève de la « fiction transfuge », de la « transfictionnalité » définie par Richard Saint-Gelais comme « une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques », « le regard transfictionnel consist[ant] surtout à s'interroger sur les répercussions de ces [...] déplacements diégétiques » (Saint-Gelais, 2011, p. 10-12).

Ancré dans le poème source, l'ouvrage lui reste fidèle car il en reprend les personnages et parfois les termes, tout en développant ses données et en sortant de ses rails au gré d'une imagination et d'une écriture également débridées. L'excès s'opère aussi bien en termes quantitatifs que sémantiques, comme le montre l'exemple de l'*incipit* de *Décomposée*. Après avoir cité le début de « La Charogne » en exergue :

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux [...]

Clémentine Beauvais reprend, à l'ouverture de *Décomposée*, le premier hémistiche du poème en faisant du mot « objet » un tremplin lexical pour désigner tout autre chose, l'outil employé par son personnage pendant sa carrière d'avorteuse :

Rappelez-vous l'objet –
longue griffe forgée
pour aller décrocher, au fond du couloir de velours rose,
un être. Une âme peut-être. Miniature.
Oh j'en ai infligé des griffures.
Ce nom curieux,
ce nom de criminelle léger comme un nuage,
faiseuse d'anges,
ce nom-là c'est le mien. C'était.

On note également la reprise et le dévoiement du mot « âme » : il ne s'agit plus de la désignation hypocoristique de la muse par le poète, mais de celle de l'embryon arraché à son nid et condamné à errer dans les limbes comme les enfants sans baptême. La rêverie de l'avorteuse se poursuit pendant deux pages, entérinant la précision apportée par Gérard Genette : « l'augmentation d'un texte ne peut être un simple agrandissement : [...] on ne peut augmenter sans ajouter, et [...] une telle opération ne va pas sans distorsions significatives » (Genette, 1982, p. 364). Ici la distorsion est patente : la charogne est une femme, et le voile

qu'elle lève sur son passé la stigmatise d'emblée en tant que criminelle : l'avortement est tenu pour crime à l'époque –et jusqu'à il n'y a pas si longtemps.

En vertu du clivage établi entre les formes d'art par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* (1872), le poème de Baudelaire et sa réécriture se situent du côté du dionysiaque qui est baroque, irrégulier, excessif, contrairement à l'apollinien qui représente le classicisme, l'équilibre, la mesure. Sur ce plan, l'élève va plus loin que le maître tant pour la forme que pour le fond. En effet, bien qu'il se fonde sur un lexique et un spectacle qui dérogent aux normes de la bienséance, le poème source obéit aux canons de la métrique avec ses vers réguliers, rimés et ses strophes équilibrées. En revanche, tout en disséminant dans son cours des anaphores sonores et des assonances ponctuelles, le texte de Clémentine Beauvais échappe au corset de la versification et de la forme strophique, le vers libre se déploie et se dispose sur la page de manière irrégulière, en ménageant des blancs qui instaurent des pauses, des suspens et des silences.

De plus, le poème est rigoureusement composé suivant le principe de l'apodose suivie de la protase : neuf strophes décrivent longuement la charogne, les trois dernières adressées à la muse tirent la leçon de cette vision. En revanche, l'ouvrage de Clémentine Beauvais obéit à une structure éclatée, on pourrait dire « décomposée », pour donner une vision kaléidoscopique de sa vie en circulant sans ordre dans le temps révolu.

En tout cas, la jeune autrice ne recule pas devant les réalités à décrire. Elle rejoint en cela Baudelaire à qui l'on a reproché le réalisme de certains poèmes, si choquant pour les lecteurs bien-pensants :

Lors du procès des *Fleurs du Mal*, en 1857, Ernest Pinard, substitut du procureur impérial, accusa Baudelaire de réalisme : « Son principe, sa théorie, c'est de tout peindre, de tout mettre à nu. Il fouillera la nature humaine dans ses replis les plus intimes ; il aura pour la rendre, des tons vigoureux et saisissants, il l'exagérera surtout dans ses côtés hideux ; il la grossira outre mesure, afin de créer l'impression, la sensation ». Le mot *réalisme* n'était pas prononcé, mais il figurera dans le principal attendu du jugement, ordonnant la suppression de six poèmes qui « conduisent nécessairement à l'excitation des sens par un réalisme grossier et offensant pour la pudeur » (Compagnon, 2015, p.17-18).

Laissant libre cours à son imagination, Clémentine Beauvais donne la parole à la protagoniste qui évoque, au fil des chapitres, les étapes de son existence tourmentée : de l'enfance abusée par le frère incestueux (II « Montagne », 1820) jusqu'au suicide par défenestration (XIX, « Rue de la Femme sans tête », 1855), elle aura mené mille vies dans les bas-fonds parisiens, tour à tour prostituée, avorteuse, sorcière guérisseuse, meurtrière en série, dans une surenchère de drames et de mélodrames où le spectaculaire se mêle au sensationnel. Chaque moment relève de la rubrique des faits divers crapuleux et sanglants, tandis que la forme poétique adoptée multiplie et brasse les emprunts aux différents genres littéraires : la ligne directrice de la destinée de Grâce est tragique, car elle est condamnée par

son milieu, voire déterminée comme dans le roman naturaliste ; les épisodes les plus âpres relèvent du roman noir ; mais certaines scènes pathétiques renvoient au mélodrame et il court aussi dans l'œuvre un fil de romance fleur bleue lorsque Grâce repense à ses amours avec l'étudiant en médecine Camille. Plusieurs passages intègrent les commentaires échangés par Jeanne et Charles, présentés comme les dialogues au théâtre en indiquant le nom du locuteur

On aurait tort toutefois de croire gratuits ce bouillonnement événementiel et générique, ces accumulations qui à force d'excès peuvent paraître forcées et même prêter à sourire. Il est temps de s'interroger sur les enjeux de cette réécriture.

L'excès et la transgression au service d'un engagement

Baudelaire écrit « Une charogne » pour célébrer les pouvoirs de la poésie et son propos peut se résumer en quelques mots. Devant le spectacle d'un cadavre, le poète dit à la femme qui l'accompagne : tel est votre destin, c'est inéluctable ; seuls mes vers ont le pouvoir de conserver votre beauté. Si le verdict paraît sévère, il n'est pas tout à fait faux : même si elle a été aimée et/ou représentée par d'autres artistes au nombre desquels on compte Nadar et Manet, connaîtrait-on Jeanne Duval sans la place qu'elle occupe dans *Les Fleurs du Mal* ? Malgré tout, le procédé reste cavalier et fait réagir Clémentine Beauvais qui, lors d'un entretien⁷, taxe Baudelaire de goujaterie et se propose de réorienter autrement sa réécriture du poème pour la placer au service de la condition féminine.

Le récit de sa vie par Grâce révèle les souffrances et les abus auxquels un être de sexe féminin ne cesse d'être confronté. Le propos s'inscrit dans la lignée de celui de Victor Hugo, créateur hors norme par excellence, dont toute l'œuvre est marquée par l'excès : dans *Les Misérables*, la figure inoubliable de Fantine est devenue la victime paradigmatique de l'exploitation et de la misère de la condition féminine au XIX^e siècle. Malmenée par les hommes, la société, le destin, elle finit, pour subvenir aux besoins de son enfant, par vendre ses cheveux et ses dents, puis se prostituer et elle meurt totalement abandonnée.

Qu'est-ce que c'est que cette histoire de Fantine ? C'est la société achetant une esclave.

À qui ? À la misère.

À la faim, au froid, à l'isolement, à l'abandon, au dénuement. Marché douloureux. Une âme pour un morceau de pain. La misère offre, la société accepte.

[...]

Au point de ce douloureux drame où nous sommes arrivés, il ne reste plus rien à Fantine de ce qu'elle a été autrefois. Elle est devenue marbre en devenant boue. Qui la touche a froid. Elle

⁷ Entretien à la librairie Mollat, à Bordeaux, le 5 avril 2021. Disponible sur <https://www.mollat.com/tag/entretien> consulté le 27 novembre 2024.

passee, elle vous subit et elle vous ignore ; elle est la figure déshonorée et sévère. La vie et l'ordre social lui ont dit leur dernier mot (Hugo, 1967, p. 215-216).

Le récit de Grâce met au jour la violence à laquelle est en butte la condition féminine dès l'enfance. La première étape de ses souvenirs (II, « Montagne », 1920) décrit la vie dans sa famille, les nuits où, faute de place, tous s'entassaient dans le même lit, elle jouant le rôle de rempart, de « bouclier », entre son frère qui abuse d'elle et ses deux petites sœurs. Tout est présent dans cette première scène : la victimisation des femmes et la volonté de Grâce de s'y opposer de toutes ses forces, quitte à en payer elle-même le prix. Si ce combat peut paraître anachronique dans un XIX^e siècle patriarcal où les femmes n'avaient aucun droit, il reflète les préoccupations de la génération « post # MeToo » à laquelle appartient Clémentine Beauvais. Aussi le mot « sororité », cher aux féministes contemporaines, est-il approprié pour désigner l'action du personnage tout au long de sa vie. Elle protège d'abord ses petites sœurs, puis toutes les femmes de rencontre qui lui demandent de l'aide : « voilà comment je suis devenue / au bout de mes objets courbés / une sourcière, allant chercher les eaux / de vie, pour en soulager / mes amies, qui étaient comme des sœurs » (XII, « Autres chambres », années 1940). Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Gisèle Halimi (1976), elle embrasse « la cause des femmes » : il s'agit également d'avortement, mais dans un tout autre contexte. Alors qu'au début des années 1970, la célèbre avocate lutte pour la légalisation de l'interruption volontaire de grossesse, au milieu du XIX^e siècle, Grâce se fait avorteuse pour aider les femmes en détresse, séduites, puis abandonnées, comme Fantine, comme ses petites sœurs.

Après avoir exercé le métier de couturière, elle utilise ses aiguilles pour d'autres tâches, pour recoudre et réparer les femmes battues. C'est ainsi qu'elle aura eu l'occasion de rencontrer Jeanne Duval. Clémentine Beauvais s'est bien documentée⁸, et elle tire profit d'un épisode sordide de la liaison du poète et de Jeanne. Dans une lettre adressée à sa mère le 27 mars 1852, Baudelaire écrit : « J'ai des larmes de honte et de rage dans les yeux en t'écrivant ceci ; et en vérité je suis enchanté qu'il n'y ait aucune arme chez moi ; je pense aux cas où il m'est impossible d'obéir à la raison et à la terrible nuit où je lui ai ouvert la tête avec une console⁹ ». Dans *Décomposée*, Grâce est appelée pour soigner Jeanne : « *elle est en piètre état, elle est tombée la tête la première contre une console* » dit la jeune fille qui l'accueille.

[...] la console ayant tracé un trait bien droit,
j'ai pu recoudre net, en quelques petits points,
une dizaine,
par le moyen du fil le plus fluët.

Comment est-elle donc tombée ? ai-je chuchoté à la jeune fille.

Je ne sais pas, madame. Elle aura trébuché, peut-être.

Elle avait le nez presque dans les braises. J'ai plaisanté :

⁸ Elle évoque, par exemple, l'adresse où Baudelaire a installé Jeanne, « Rue de la femme sans tête », où elle loge Grâce ; elle parle de la syphilis dont sont atteints le poète et sa muse.

⁹ [En ligne] https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeanne_Duval#cite_ref-24, consulté le 6 septembre 2024.

*Cette manie qu'ont les consoles de se jeter à nos visages*¹⁰.
(VIII, « Chambre en haut d'un escalier », 1841)

Dans cette épopée du féminin où elle figure en « femme puissante », autre terme à la mode¹¹, Grâce endosse un nouveau rôle, celui de justicière : après la mort de son autre petite sœur, abandonnée par un séducteur, elle voit rouge et devient meurtrière en série pour venger les femmes en assassinant ceux qui les ont maltraitées et méprisées :

Grande griffe. C'est par cet objet qu'elle sera connue.
Grande griffue.
Vêtue de manteaux mités, dans la gorge un grognement tout prêt.
Toutes ces années elle tue dans la nuit qu'elle transperce,
dans les rues qu'elle traverse
griffe à la main, délicatement recourbée.
L'objet qui a servi à coudre les vêtements,
à réparer les plaies béantes,
à décrocher les enfants, sert
aujourd'hui à tout autre chose :
à perforer les hommes gras et roses,
bourrés de bonne chère, repus des chairs
moroses
des femmes grises des maisons closes.
(XVII, « Avec l'objet », années 1840-1850)

Les conséquences de ces meurtres sont grand-guignolesques, à la fois outrancières, loufoques et profondément ironiques, quand les prostituées d'une maison close implorent Grâce de cesser de commettre ces meurtres qui les privent de leur clientèle. Elle choisit le suicide et se jette par la fenêtre, heurtant au passage une console dont les débris ensanglantés sont jetés sur le chemin avec son cadavre. L'ouvrage se termine par un échange entre Jeanne et Charles, elle prenant la défense de la victime, à laquelle elle s'identifie, lui décidant d'écrire sa propre version dans un poème.

Pour conclure, nous rappellerons que le mot « excès » figure parmi *Les 100 mots de la poésie* distingués par Jean-Michel Maulpoix :

Le poème peut ainsi être entendu comme un surinvestissement libidinal de la langue. Il a volontiers à voir avec la charge, si ce n'est la surcharge. [...] Ainsi conduite sur la voie de l'excès, la poésie pose inévitablement la question du sens : Que peut la langue ? Qu'est-elle capable de dire et de faire ? Quelles sont ses limites ? De quelles illusions et tromperies est-elle porteuse (Maulpoix, 2018, p. 65-66) ?

Quand le récit en vers de Clémentine Beauvais se saisit du poème de Baudelaire, qui relève lui-même d'une poétique de l'excès, il « bourgeonne et métastase, il outre l'œuvre »

¹⁰ Les italiques sont de l'autrice.

¹¹ *Femmes puissantes* est le titre d'une série d'entretiens réalisés sur France Inter par la journaliste Léa Salamé qui en tirera un ouvrage en 2020.

(Verdier et Bonnet, 2009, p. 7) initiale pour en amplifier, en multiplier les transgressions avec une verve jubilatoire. S'affranchissant de toutes les frontières, sans doute s'éloignait-il des attentes de l'édition pour la jeunesse. Pourtant, l'autrice déclare¹² que si *Décomposée* est publié en littérature générale, c'est uniquement, à son sens, parce que l'ouvrage ne comporte pas de personnages adolescents. Et à bien y regarder, en effet, il pourrait fort bien retenir l'attention de son lectorat habituel à plusieurs titres : d'abord parce que c'est à l'adolescence que l'on aime lire de la poésie, et en particulier les poètes dits « maudits » dont la vie fut marquée par les excès, comme Baudelaire, Verlaine et Rimbaud ; de plus, la littérature pour la jeunesse, et en particulier le roman contemporain pour adolescents ne se prive pas de mettre en scène les excès les plus exubérants comme le montre Gilles Béhotéguy qui rappelle, à partir de l'exemple de Werther, la complexité de l'adolescence, « un âge si sombre que l'on oublie souvent combien elle est aussi exubérante, tapageuse, excessive, un âge partagé entre affliction et jubilation » (Béhotéguy, 2015, p. 477) ; enfin, le message dont *Décomposée* est porteur, entre en congruence avec la pensée des jeunes en ce début de XXI^e siècle et en particulier avec celle du lectorat féminin, à travers une héroïne emblématique car, aussi maudite soit-elle, Grâce illustre le titre du brulot féministe de Monat Chollet, « la puissance invaincue des femmes » (Chollet, 2018).

Références bibliographiques

Œuvres littéraires

- Baudelaire, Charles (1961). *Les Fleurs du mal*, édition d'A. Adam. Garnier [1857].
 Beauvais, C. (2012). *La Pouilleuse*. Sarbacane.
 Beauvais, C. (2016). *Songe à la douceur*. Sarbacane.
 Beauvais, C. (2021). *Décomposée*. L'Iconoclaste, « Iconopop ».
 Hugo, V. (1967 [1862]). *Les Misérables*. Garnier-Flammarion.
 Pouchkine, A. (2008). Eugène Onéguine. Trad. A. Markowicz. [1825 à 1832].
 Ronsard, P. (1578). *Sonnets pour Hélène*.

Études critiques

- Béhotéguy, G. (2015). Jubilation de l'excès dans le roman contemporain pour adolescents ». Dans É. Benoît (dir.), *Littérature et jubilation*, (p. 477-490). Presses universitaires de Bordeaux, « Modernités ».
 Chollet, M. (2018). *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*. Éditions La Découverte, « Zones ».
 Compagnon, A. (2015). *Un été avec Baudelaire*. France Inter/Équateurs parallèles.

¹² Entretien à la librairie Mollat, à Bordeaux, le 5 avril 2021. Disponible sur <https://www.mollat.com/tag/entretien> consulté le 27 novembre 2024.

- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Éditions du Seuil, « Poétique ».
- Halimi, G. (1976). *La cause des femmes*. Le livre de poche [1974].
- Maulpoix, J.-M. (2018). *Les 100 mots de la poésie*. Presses Universitaires de France.
- Nietzsche, F. (1989). *La Naissance de la tragédie*. trad. de l'all. M. Haar et al. Gallimard « folio essais » [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872].
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Éditions du Seuil, « Poétique ».
- Salamé, L. (2020). *Femmes puissantes*. Éditions Les Arènes.
- Tournier, M. (2018). Miss Granger 2.0. Hermione Granger dans les fanfictions, la chute d'une tête de classe. Dans Christiane Connan-Pintado, Esther Laso y León, Stéphanie Rubi et Gilles Béhotéguy (dir.) *Mauvaises filles en littérature de jeunesse. Éducation et rééducation en question(s), Éducation comparée*, vol. 20, 179-199.
- Verdier, L. et Bonnet, G. (2009). *L'excès signe ou poncif de la modernité ?*. Éditions Kimé, « Les Cahiers de Marge ».

Escritura del exceso y excesos de la escritura en la novela *Lectura fácil* de Cristina Morales

ROXANA ILASCA

La noción de exceso, entendida como una estrategia para transgredir los límites y como un desbordamiento que desafía los valores de moderación, templanza y mesura establecidos, se configura, en el caso de ciertas escritoras españolas contemporáneas, como una manifestación de rebeldía, resistencia y cuestionamiento de las normas imperantes. Este enfoque implica una insumisión tanto del cuerpo como de la voz subalternos. La elección intencionada del femenino «escritoras» resulta significativa al considerar ejemplos recientes de novelas publicadas en un mismo año, que elaboran diversas formas de lo desmesurado. Así, *La familia* (2022), de Sara Mesa, se focaliza en el ejercicio de un control desmedido por parte de la figura paterna, frente al cual se articula una forma de resistencia basada en la proliferación de secretos y silencios. En *De bestias y aves* (2022), de Pilar Adón, también imperan los silencios y el deseo de escapar, al ponerse en escena diversas relaciones de control ambiguas y complejas. Otra novela ilustrativa es *Las herederas* (2022), de Aixa de la Cruz, donde el desborde de la mente a través de la locura y los excesos del cuerpo, como la droga o el trabajo, se convierten en mecanismos de resistencia contra las relaciones de dominio en una sociedad que sigue siendo profundamente patriarcal. Son obras en las que la propia escritura se caracteriza por un marcado desbordamiento, evidenciado en la multiplicación de voces y puntos de vista a través de recursos como la polifonía y la fragmentación narrativa.

Publicada unos años antes, en 2018, la novela *Lectura fácil* de la escritora granadina Cristina Morales critica la visión normativa del mundo al centrarse en la vida de cuatro protagonistas con discapacidad cognitiva, cuyo deseo de autodeterminación se ve amenazado por las reglas aplicadas por las instituciones que quieren controlarlas. En esta novela, el exceso se presenta como una estrategia para superar los límites y cuestionar lo normativo como un estándar que se le impone a una. Los desbordes adquieren aquí un carácter transgresor, de reivindicación política, funcionando como una forma de resistencia

frente al conformismo y las barreras de una sociedad aparentemente inclusiva, representada en este caso por la Barcelona del siglo XXI. En esta obra, los excesos se configuran como una denuncia del fracaso de las políticas inclusivas, que, lejos de fomentar la libre expresión de las diferencias entre lo normativo y lo no normativo, buscan borrarlas al subordinar lo que se aparta de la norma a un modelo estándar generalizado que se perpetúa sin ser cuestionado.

El presente trabajo se acerca al estudio de varias formas de exceso y carencia desde el marco teórico de los estudios críticos de la discapacidad (*disability studies*), que, según apuntan Pereyra y Salerno,

surgieron en la academia anglosajona en los años 80 como una extensión de la teoría crítica. Estos estudios adoptan un enfoque interdisciplinario y transversal que va más allá del enfoque médico y buscan comprender la discapacidad en su totalidad, abordándola desde perspectivas sociales, culturales, identitarias y políticas (2023, p. 686).

En el ámbito hispánico, existen varios ejemplos de autoras contemporáneas que abordan el tema de la discapacidad –es interesante destacar, una vez más, que son principalmente escritoras mujeres quienes profundizan en esta temática. En sus novelas o ensayos, muchas de ellas reflexionan sobre discapacidades que experimentan en carne propia, como es el caso de Remedios Zafra, Guadalupe Nettel o Lina Meruane, que exploran su discapacidad visual en diversas obras. Por lo tanto, como subraya también Sara García Fernández (2022, p. 258), el enfoque interseccional se ha generalizado en los estudios de la discapacidad, puesto que propone un acercamiento al tema mediante la perspectiva de género y subraya el doble carácter subalterno: como mujeres y como personas con discapacidad. De este modo, se pone en tela de juicio el discurso dominante, patriarcal y normalizador, otorgando voz al sujeto subalterno, no normativo, que se caracteriza por su disconformidad con el mundo contemporáneo.

Por su parte, Susanne Hartwig señala que, incluso en la literatura, prevalece una tendencia a representar la discapacidad de manera estereotipada, reproduciendo una perspectiva unilateral centrada en la normalidad:

Todos estos relatos [tradicionales] tienen como subtexto que la discapacidad debe tener sentido en el mundo visto y medido desde la normalidad. Muy pocas son las historias en las que no domine ni la compasión ni la admiración y que presentan la diversidad funcional como manera de ser, como identidad, y no como desviación o enfermedad (Hartwig, 2018, p. 9).

Por lo tanto, apunta Hartwig, el reto de los investigadores debería ser analizar «los textos [que] abandonan la dicotomía normalidad-desviación y [...] no interpretan la diferencia como déficit» (2018, p. 10). A través del análisis de *Lectura fácil*, se buscará observar las estrategias que elabora Cristina Morales para proponer una perspectiva no normalizada de la discapacidad, o sea, una manera de superar esa dicotomía de la que habla Hartwig.

La novela de Cristina Morales cuenta la lucha por la emancipación y el desarrollo de prácticas de insumisión de cuatro mujeres de la misma familia, diagnosticadas con grados diferentes de discapacidad intelectual, que viven en un piso tutelado de La Barceloneta. Mediante el uso de la polifonía, cada capítulo está narrado desde un punto de vista diferente, lo que permite alternar tanto las perspectivas como las técnicas narrativas. Así pues, Àngela –o Àngels, como prefiere la protagonista que la llamen desde que vive en Barcelona–, la menos discapacitada de todas, está escribiendo una novela por WhatsApp, aplicando las reglas de un manual de «Lectura Fácil» para contar la historia de su emancipación desde la institucionalización hasta la autogestión. Nati, la más discapacitada de las cuatro mujeres, se focaliza en sus clases de danza y sus conversaciones con su prima Marga, la cual ha decidido okupar una casa para salir del piso tutelado donde vive con sus primas. Patri, la hermana de Nati, se expresa mediante declaraciones judiciales sobre la posible esterilización de Marga, cuya actividad sexual descontrolada preocupa a las autoridades tutelares. Algunos capítulos adoptan el formato de actas de las asambleas de un grupo okupa, presentados como transcripciones o narraciones de las conversaciones, donde se destaca la distribución horizontal y no jerarquizada de la palabra entre las personas participantes. La única protagonista que no se expresa de manera directa es Marga: su voz se ve mediada por otros, en los capítulos narrados por Nati y en las transcripciones de las asambleas.

Según David Becerra Mayor, la literatura de Cristina Morales «actúa por desbordamiento y saturación» (2019, p. 51). En esta novela, en la que la autora contrapone lo excesivo a lo normativo y la desmesura a la estandarización de las identidades, las cuatro protagonistas expresan, cada una a su manera, estrategias propias de resistencia y subversión frente a la norma. Según subraya también Ayete Gil:

[I]a afilada individualización de cada una de las mujeres, junto a su detallada personalidad, responde a la voluntad, por parte de la autora, de representar, mediante el uso de distintos estilos y formas, modelos varios de insumisión ante la opresión del poder y sus doctrinas de normalización (Ayete Gil, 2019, p. 627-628).

Toda norma conlleva una connotación intrínsecamente excesiva. El filósofo coreano Byung-Chul Han habla de un «exceso de positividad», para describir el desborde que se debe a la desaparición de la otredad y su substitución por lo idéntico (2012, p. 17-18). Según Han, la sobreabundancia de lo idéntico produce un exceso de positividad (2012, p. 19). Han relaciona este fenómeno con las enfermedades neuronales, como la depresión, el trastorno por déficit de atención con hiperactividad, el trastorno límite de la personalidad, el *burnout*; pero, en el caso de la novela de Morales, este término podría emplearse para describir el esfuerzo por «normalizar» a las personas con discapacidad, imponiéndoles pautas de comportamiento que se ajusten a los criterios uniformadores de la sociedad. Esta normalización, de carácter institucional, está vinculada además a una evolución tanto

terminológica como política. La sociedad contemporánea ha substituido el término «subnormalidad» por los de «inclusión» y «diversidad funcional», como subraya la propia Patri en la novela (2018, p. 116), y las políticas de reclusión por políticas de integración. Desde este punto de vista, Àngels narra, en su novela, el paso de la institucionalización a la autogestión, que supone asumir y respetar las normas establecidas por una sociedad que busca homogeneizar los comportamientos y los modos de pensar o expresarse.

Las cuatro protagonistas reaccionan a los excesos de normalización mediante sus propias prácticas desmesuradas. Para estas mujeres, los métodos de resistencia contra la uniformización impuesta por la adaptación a la norma presentan una dinámica de desborde del cuerpo, el pensamiento y el lenguaje. Esta dinámica da lugar a una estética de la desmesura en la escritura, expresada a través de la experimentación con la forma. A continuación, se analizará cada una de estas técnicas en la novela.

Excesos del cuerpo

El cuerpo es uno de los principales elementos sometidos a la normatividad en las sociedades contemporáneas. Y los cuerpos de las personas con discapacidad, en general, suelen salir de la norma. Son cuerpos marginales, subalternos, sobre los que se ejerce el dominio mediante la institucionalización, la farmacología, la incapacidad judicial –pérdida del control sobre las decisiones, que solo pueden tomarse mediante una tutela. Por lo tanto, una etapa significativa en el proceso de subversión de la norma por parte de las protagonistas de *Lectura fácil* la constituye la lucha por la autodeterminación: vivir de manera autónoma en un piso tutelado.

Las cuatro mujeres, encerradas primero en un CRUDI (Centro Rural para Discapacitados Intelectuales), luego en una RUDI (Residencia Urbana para Discapacitados Intelectuales), obtienen finalmente el derecho de autogestionarse y vivir solas, aunque bajo la vigilancia tutelar de una educadora social y una psicóloga. Durante su institucionalización en centros especializados, sus cuerpos fueron sometidos no solo al encierro, sino también a diversas formas de violencia física. Un ejemplo de ello es lo que Àngels denomina «el CRUDI viejo», una de las residencias rurales destinadas a personas con discapacidad, donde estas eran objeto de maltrato, incluidos castigos físicos y aislamiento. El ingreso al «CRUDI nuevo», que ofrecía más facilidades y servicios, también supuso un cambio legislativo, ya que se prohibió agredir a los institucionalizados, a quienes ahora se les administraban medicamentos: «te daban unas pastillas que eran peores que las tortas» (Morales, 2018, p. 340). Para Àngels, este cambio, que también tiene una dimensión espacial, conlleva más desventajas que beneficios (2018, p. 344): la violencia farmacológica resulta peor, ya que aniquila por completo las subjetividades; las pastillas convierten a las institucionalizadas en

cuerpos vaciados de capacidad volitiva. Como bien apunta Michel Foucault, este tipo de «castigo disciplinario tiene por función reducir las desviaciones», es «esencialmente *correctivo*» (2002, p. 184). En otras palabras, su propósito es adecuar un comportamiento excesivo o excéntrico a la norma.

El espacio que ocupan los cuerpos discapacitados es significativo, al ilustrar la evolución institucional y política que se ve acompañada de un desplazamiento desde la periferia hacia el centro. Desde el punto de vista geográfico, hay un primer movimiento desde el pequeño pueblo donde nacieron las protagonistas (Arcuelamora) a un pueblo más grande (Somorrín). Más tarde, el cambio que acarrea el paso del CRUDI viejo (en el centro de Somorrín) al CRUDI nuevo, supone un segundo desplazamiento, a las afueras del pueblo. Para los institucionalizados, el acceso al pueblo queda prohibido (2018, p. 332-333), con el propósito de apartar a las personas con discapacidad de la vista de una sociedad normativizada. Por último, la mudanza de las cuatro mujeres de Somorrín a Barcelona y su paso de institucionalizadas a autogestoras generan en las protagonistas la ilusión de emancipación, de abandono de la periferia y acercamiento al centro, bajo la condición de integración, es decir, de cumplimiento de las pautas, mediante la imitación del comportamiento normativo. El fracaso final en conservar el piso tutelado muestra que la expresión a través del exceso solo es posible desde la periferia geográfica y social, ya que el centro, ocupado por la normatividad, no tolera los desbordes.

A pesar de que la discapacidad de las protagonistas de *Lectura fácil* es de naturaleza cognitiva, sus cuerpos también se ven sometidos a la presión de la normalización. Los personajes buscan estrategias de resistencia (2018, p. 358), para subvertir estas normas y liberar sus cuerpos de esta imposición sociocultural, mediante la danza (des)integrada en el caso de Nati, la sexualidad en el de Marga y el desbordamiento de cuerpos no estandarizados, como la obesidad de Àngels o la suciedad de Marga, como expresiones de corporalidades alternativas.

La danza (des)integrada constituye la primera forma de resistencia del cuerpo frente a lo normativo. Según Byung-Chul Han, el baile es una forma de resistencia en la sociedad de rendimiento y su modelo neoliberal:

Correr no constituye ningún modo nuevo de andar, sino un caminar de manera acelerada. La danza o el andar como si se estuviera flotando, en cambio, consisten en un movimiento del todo diferente. Únicamente el ser humano es capaz de bailar (Han, 2012, p. 36).

El filósofo añade que «[e]n comparación con el andar lineal y rectilíneo, la danza, con sus movimientos llenos de arabescos, es un lujo que se sustrae totalmente del principio de rendimiento» (2012, p. 37). La danza integrada que practica Nati se fundamenta en una política inclusiva orientada a la inserción de personas con discapacidad. Sin embargo, en

realidad, es una forma de controlar sus posibles excesos mediante el baile, al querer uniformizar sus movimientos según lo normativo, o, como señala Ayete Gil (2019, p. 630), invisibilizar las diferencias, para que «los cuerpos y las mentes no normalizados se integren en el sistema gobernante de cuerpos y mentes normales, esto es, respetuosos con las normas», según también apunta Nati (Morales, 2018, p. 182).

En la novela, una de las escenas que ilustran el deseo de subversión de las normas mediante el desborde corporal es la experiencia que tienen Nati e Ibrahim, al intentar hacer un porté, movimiento que resulta imposible debido a la discapacidad física de la pareja de baile de la protagonista. La respuesta de Nati es resistir al intento de normativización, negarse a pedirle al cuerpo discapacitado que haga movimientos que le resultan imposibles. En vez de exigir que el cuerpo discapacitado imite los movimientos normativos, Nati postula la posibilidad de reproducir más bien las torsiones del cuerpo no normativo, o sea, invertir los conceptos de normatividad / no normatividad y el modelo que hay que copiar. Por lo tanto, propone «combatir la fascista danza integrada haciendo danza desintegrada» (Morales, 2018, p. 186).

La segunda estrategia de desborde de los cuerpos en relación con un modelo normativo es la sexualidad. El personaje más representativo, desde este punto de vista, es Marga. Frente a su hipersexualidad, la solución administrativa es la esterilización, una decisión que subraya la violencia a la que se ve sometido el cuerpo no normativo. Como bien apuntan Pereyra y Salerno, «en verdad, el proceso judicial se construye simbólicamente en torno al desajuste y peligro que representa la manifestación hiperbólica de su deseo sexual frente a la normatividad» (2023, p. 699). Por lo tanto, toda actividad sexual, en la novela, se convierte en una forma de resistencia y cuestionamiento de lo normativo. El encuentro sexual entre Nati e Ibrahim (2018, p. 378 y sqq) recalca en la necesidad de no negarle al cuerpo discapacitado el gozo, a pesar de la dificultad física del acto. Por otro lado, la escena sexual entre Nati y Marga propone el modelo del placer lésbico como posibilidad de una relación sin dominación ni sumisión. En el capítulo en que se narra este hecho, se establece un contraste con los acontecimientos que ocurren afuera: la violencia que implica el intento de derribar la puerta de la casa okupada por Marga. De esta forma, se denuncia la brutalidad –otra manifestación excesiva, esta vez del lado de la autoridad normativa– de un poder que busca poner fin al placer. La propia escritura subraya esta oposición entre la pulsión sexual y las políticas de control por parte del poder normativo, mediante la superposición de planos narrativos: Nati contándole a Marga su experiencia con Ibrahim en el baño para minusválidos del centro de danza, durante el acto sexual entre las dos mujeres, escena que coincide con el desalojo por la policía que ha llegado en busca de Marga. La convergencia de los tres momentos se convierte en la expresión de una sexualidad no normativa que se ve reprimida por el poder, representado por las autoridades que derriban la puerta del piso.

Las corporalidades alternativas constituyen la tercera forma de expresión de insumisión contra lo normativo. Frente a las diferentes formas de control institucional, el último reducto de resistencia para las protagonistas es el no sometimiento, la rebeldía contra los cuerpos normativizados. Desde esta perspectiva, cabe destacar el desaliño de Marga, quien se niega a ducharse y, de este modo, desafía las normas básicas de higiene. Para Marga, su cuerpo sin lavar es una forma de insumisión, ya que esta falta de pulcritud contrasta con el cuidado obsesivo que dedica a su entorno, siendo descrita en varias ocasiones por sus compañeras de piso como una maniática de la limpieza. Desde esta perspectiva, Nati es la única que parece entrever las intenciones de Marga:

Le acariciaba el pelo. Que lo tuviera sucio [...] y que ella oliera a sábanas de muchos días sin cambiar hacía de Marga la presencia más inteligente del metro, una despreciadora natural y sin esfuerzos del supuesto medio de transporte público que es en realidad una fosa común y que Marga violentaba con su olor de persona viva (2018, p. 138).

Si, para Patri, la suciedad de su prima es síntoma de la depresión que ha desarrollado desde que tomó conciencia de su discapacidad intelectual, para Nati representa más bien una manera de reclamar su reconocimiento como un ser humano con capacidad de tomar decisiones propias.

Otra forma de corporalidad alternativa es la obesidad de Àngels, quien cuenta la presión de la normatividad a la que la sometieron en el CRUDI:

A mí me pusieron a dieta / y me tenían harta. / No podía comprender / por qué se empeñaban en darme de comer / cosas que no me gustaban / si yo con mi comida no le hacía daño a nadie. / La psicóloga me decía que era / para encontrarme mejor conmigo misma, / la fisioterapeuta me decía que era por mis rodillas, / la enfermera me decía que era por mi salud, / Mamen me decía que era para estar más guapa / y las cocineras me decían / que porque se lo había ordenado Mamen¹ (2018, p. 337).

Lo que la novela de Àngels revela es que, en realidad, la dieta se presenta como una estrategia de dominación, mediante la cual el poder ejerce su control sobre los cuerpos con el objetivo de moldearlos según los estándares establecidos.

En consecuencia, el conjunto de estas prácticas corporales subversivas, que desvían el foco de atención de los cuerpos normalizados a formas y movimientos corporales alternativos, constituyen estrategias de resistencia e insumisión del sujeto subalterno.

¹ Se emplean las barras para indicar el diseño de página de los capítulos redactados en «lectura fácil», mediante saltos de línea y frases cortadas, sin justificar y sin sangrar, según explica la propia Àngels (Morales, 2018, p. 67).

Vacíos y excesos del pensamiento y el lenguaje

Otro procedimiento de rebeldía que adoptan las protagonistas es el esfuerzo por emancipar su pensamiento como forma de reflexión tan válida como la normativizada. La discapacidad de las cuatro protagonistas es de orden intelectual; por lo tanto, el exceso sirve para rebasar los límites de la normatividad cognitiva y liberar tanto la mente como el lenguaje mediante el cual se expresa el pensamiento, a través de la profusión de distintos tipos de desbordes de orden lingüístico, el lenguaje oral y escrito siendo la manifestación exteriorizada del pensamiento.

Pero el lenguaje no solo se libera mediante la expresión verbal, sino también a través del cuestionamiento de las diferentes ideologías que dominan en la sociedad contemporánea, «desde las doctrinas *buenistas* al capitalismo rampante, desde el feminismo victimista al nacionalismo *de salón*» (Noguerol, 2020a, p. 71). La única postura política que tolera Nati, cuyo «síndrome de las compuertas» la vuelve virulenta contra las ideologías, es el anarquismo, o, como lo llama Noguerol, el anarcofeminismo:

El carácter anarcofeminista del texto se subraya ya en la pintada que lo subtitula —«Ni amo. Ni dios. Ni marido. Ni partido. Ni de fútbol»—, lema caracterizado por la desmesura verbal y la ironía militante. Estas dos estrategias, constantes a lo largo de la obra, se conjugan con una estructura contrapuntística en la que cabe todo [...]. La amalgama de todos estos discursos provoca una saturación cognitiva en el lector [...] y, como consecuencia, revela con especial pertinencia la hipocresía de las instituciones que sustentan nuestra vida en sociedad (2020a, p. 71).

La propia protagonista adopta la teoría del «bastardismo», desarrollada por la boliviana María Galindo. Nati cita a Galindo y explica que el concepto de bastardismo describe «la domesticación colonial del deseo erótico sexual» (Morales, 2018, p. 24). El personaje de Morales se apropia de esta noción y, mediante la políptoton, convierte el «bastardismo» en «bastardista» para enfatizar su «adherencia ideológica» (2018, p. 25), una forma de politización tanto del pensamiento como del lenguaje, entendida como «emergencia de los fangos de una situación de sometimiento» (2018, p. 26). Así pues, la actitud bastardista es también una forma de rebelarse contra la retórica, que, según Nati, es una forma de «dominio a través del discurso» (2018, p. 161).

Después de años de censura y autocensura del habla, las cuatro protagonistas, ahora en su piso tutelado, solo tienen una regla, según subraya Marga:

No mandar callar a nadie es [...] la regla de oro de nuestra convivencia, porque nos hemos pasado la vida en colegios para niños subnormales, en Centros Rurales y Residencias Urbanas para Discapacitados Intelectuales (CRUDIS y RUDIS respectivamente) y en la casa de nuestra tía Montserrat siendo acalladas por hablar inoportunamente (Morales, 2018, p. 43).

Ante la prohibición de expresarse libremente, el silencio autoimpuesto por Marga se convierte en un acto de resistencia frente a las instituciones que le exigen que hable, como la jueza encargada de decidir sobre su esterilización (Morales, 2018, p. 306-307). Cabe destacar que solo un capítulo reproduce, de alguna manera, el punto de vista de Marga: aquel en el que la protagonista solicita ayuda para okupar una casa, transcrito por uno de los miembros del grupo de okupación (2018, p. 39-47). Sin embargo, tanto en este caso como en el de los capítulos focalizados en Nati, donde Marga interviene en los diálogos en estilo directo, se le niega a esta protagonista la expresión no mediada. El personaje se convierte, por lo tanto, en la encarnación por excelencia del sujeto discapacitado incapacitado, privado de la posibilidad de expresión y decisión. De este modo, su intento de emancipación, al huir del piso tutelado y okupar una casa, es reprimido por las autoridades.

A diferencia del silencio en que se encierra Marga como táctica de insumisión, Patri y Nati presentan trastornos del habla que las sitúan en el polo opuesto. Así pues, las declaraciones de Patricia ante la jueza revelan su logorrea. Las digresiones durante las declaraciones, que impiden que realmente responda a las preguntas, junto con las palabrotas en presencia de la autoridad judicial, constituyen una forma de rebeldía que Patri disfraza bajo una aparente sumisión al poder institucional.

Sin embargo, el trastorno verbal más ilustrativo de la resistencia contra el conformismo y la normatividad lo constituye el «síndrome de las compuertas» de Nati, una discapacidad que obviamente es un invento de la autora. Según aclara su hermana, Patri, esta discapacidad fue el resultado de una «lesión cerebral que la dejó “gilipollas” un mes antes de sacarse el doctorado» (2018, p. 323). En otras palabras, fue un accidente provocado por exponerse a un exceso de lecturas, reflexiones, análisis críticos normativos. Como bien explica Patri,

El síndrome de las Compuertas es como unas planchas que se te ponen en la cabeza y te tapan toda la cara desde la frente hasta más debajo de la barbilla, como un Power Ranger pero transparente. Así se ve por fuera, mientras lo que está pasando por dentro es que tú no atiendes a razones y todo te parece mal, todo te parece una mierda y que todos te están atacando. Es como una depresión con manía persecutoria de toda la vida, pero que, en vez de quedarte quieta en tu casa como todos los deprimidos y los maníacos, te da por decir que tú tienes soluciones para todo, que te hagan caso porque tú tienes soluciones para todo y te pones y se las cuentas a todo el mundo (2018, p. 321).

En sus arrebatos provocados por este síndrome, Nati lanza diatribas contra la sociedad heteropatriarcal normalizadora que, bajo la apariencia de una actitud falsamente conciliadora, busca impedir la expresión de las diferencias y cualquier manifestación excesiva ya sea en el pensamiento o en el lenguaje. La enfermedad de Nati se convierte así en una denuncia de las prácticas buenistas mediante las cuales las políticas inclusivas encubren la violencia institucional en su búsqueda de homogeneización de la sociedad.

Carencias y desbordes de la escritura

Las alteraciones de la expresión transgreden también los límites de la escritura, mediante procedimientos excesivos que se manifiestan tanto a nivel temático como a nivel estético. En cuanto a la primera dirección, cabe destacar más bien una ausencia, que se corresponde con la estrategia del silencio evocada en el apartado anterior. Así pues, el analfabetismo de la misma Margarita surge como modo de resistencia contra toda posibilidad normativa. Pero también hay que observar una forma de expresar la limitación en la tematización de la técnica de la lectura fácil. La escritura de una novela por WhatsApp, que, de hecho, parece compensar el trastorno verbal de Àngels, se convierte en una crítica de la simplificación lingüística aplicada a los discapacitados. Mediante la reproducción del modelo de lectura fácil en la novela, se cuestiona el poder que tiene la escritura para normalizar las identidades y la percepción del mundo.

Según Sara García Fernández,

nuestros usos lingüísticos desempeñan un papel fundamental a la hora de dar forma, manipular, reflejar, proyectar y divulgar las percepciones sociales respecto a una realidad, identidad o grupo concretos, como el de hombres y mujeres con discapacidad. Tienen, por tanto, el poder de perpetuar y afianzar relaciones de poder, asimetrías, sesgos y actitudes discriminatorias hacia ciertos colectivos, condiciones y constructos, pero también la capacidad de actualizar nuestras posturas. Esta visión pragmática y performativa de la lengua convertiría a los ámbitos creativos que se apoyan en el lenguaje, como la literatura, en un espacio potencial de reivindicación cargado de oportunidades para reescribir la identidad y realidad de estos colectivos y, en consecuencia, para desafiar el statu quo y cuestionar los ideales normalizados (García Fernández, 2022, p. 259).

Contra los principios de la lectura fácil, Morales propone un texto complejo. En definitiva, lo que persigue la autora es liberar la forma de la escritura canónica, estandarizada, del propio género de la novela. Por lo tanto, esta novela polifónica sale de los patrones habituales de la escritura narrativa y experimenta con otros formatos. Así, a cada punto de vista le corresponde una forma narrativa distinta. Como ya se ha mencionado, varios capítulos constituyen la novela que Àngels escribe a partir de las reglas de la lectura fácil, cuyas normas la protagonista incumple, a menudo, como acto de rebeldía, según confiesa el personaje en el último capítulo (2018, p. 413). Los capítulos en que Nati cuenta sus clases de baile se convierten en un «tratado de danza». Además, ya se han evocado las páginas que transcriben las declaraciones de Patri en el juzgado o las actas de la asamblea del grupo de okupación, que adoptan dos formatos: la transcripción y la narración (2018, p. 345). Y no hay que olvidar la inserción de un fanzine en medio de la novela, recurso intermedial que convierte la escritura en representación visual.

Mediante estos desbordes de la escritura, se construye lo que Becerra Mayor llama «una estética de la resistencia» (2019, p. 52). Por su parte, Francisca Noguerol habla de «escrituras excéntricas»

en las que impera el deseo de continuar la tradición de ruptura, cimentada en las vanguardias históricas y continuada por la neovanguardia de los *roaring sixties*, movimientos surgidos en periodos de similar innovación tecnológica y convulsión social (Noguerol, 2020b, p. 52-53).

Dicho de otra forma, se trata de una manera de relacionar escritura, novedad técnica y toma de posición política, mediante la denuncia y la rebeldía estética. Noguerol nos recuerda que, si, a principios del siglo XX, los nuevos medios eran los periódicos y el cine y, más tarde, la radio y la televisión, hoy en día las nuevas tecnologías sirven como recursos narrativos innovadores, para desarrollar técnicas nuevas. La investigadora apunta que «las escrituras post-2000 rebasan las categorías tradicionales del concepto de literatura» (Noguerol, 2020b, p. 53). También en *Lectura fácil*, la innovación formal de una escritura híbrida –el uso de la imagen, la alusión a WhatsApp como soporte narrativo, el recurso a la polifonía y a la fragmentación del relato– va acompañada de una toma de posición política. Como señala Moyano Arellano, Morales forma parte de esa categoría de escritores «que llevan la revolución también a la forma de sus textos, y que presentan en sus novelas cosmovisiones críticas contra la situación actual» (Moyano Arellano, 2022, p. 78).

En *Lectura fácil*, la politización del discurso narrativo sirve para poner en tela de juicio la condición discapacitada en un mundo normalizador. Según García Fernández,

tradicionalmente, se ha considerado que las personas con discapacidad son pacientes o enfermos «permanentes», dependientes e indefensos que necesitan asistencia, tratamiento y rehabilitación para aproximarse al prototipo normalizado y dominante de persona, y poder ser incluidos plenamente en la sociedad (García Fernández, 2022, p. 253).

Como señala la propia Morales en una entrevista, hay que cuestionar la noción misma de «persona»:

frente a la discriminación entre discapacitado y no discapacitado, «todos somos personas» [...]. Ello refiere a un lugar absolutamente liberal, donde la noción de persona lo único que quiere hacer es acabar con las tensiones y con las relaciones de poder: voy a decir «personas» para no decir «racializados», para no decir «oprimidos» (Pérez Fontdevila y Cantero Sánchez, 2021, p. 472).

Al dar la palabra a un grupo de mujeres invisibilizadas y marginadas –primero excluidas de la sociedad mediante la institucionalización, luego controladas por una tutela administrativa–, se busca subvertir las representaciones narrativas hegemónicas de la «normalidad» que supone el concepto de «persona», palabra que oculta las desigualdades y los conflictos. Por lo tanto, en esta novela, las estrategias narrativas elaboradas para visibilizar las tensiones entre la normatividad y la discapacidad se traducen, mediante una

denuncia también a nivel estético, en una propuesta formal híbrida que se sitúa en la posición marginal que ocupan las obras exocanónicas.

Conclusiones

En su intento de resistir a la presión uniformadora de la sociedad contemporánea inclusiva, las cuatro protagonistas de Cristina Morales desarrollan estrategias de resistencia que conjugan fondo y forma, al fundamentarse en excesos del cuerpo, el pensamiento, el lenguaje y la escritura. A través del tema de la discapacidad, la autora de *Lectura fácil* reivindica la libertad de la creación literaria al desarrollar una escritura del exceso cuyo desbordamiento hacia una estética de la desmesura cuestiona incluso la forma tradicional de la novela.

Referencias bibliográficas

- Adón, P. (2022). *De bestias y aves*. Galaxia Gutenberg.
- Ayete Gil, M. (2019). Forma e ideología. Mecanismos de integración y de sumisión en *Lectura fácil*, de Cristina Morales. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 2019(14), 625-639.
- Becerra Mayor, D. (2019). Dispositivos biopolíticos e institucionalización de los cuerpos en *Lectura fácil* de Cristina Morales. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 2019(874-875), 51-54.
- De la Cruz, A. (2022). *Las herederas*. Alfaguara.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- García Fernández, S. (2022). Masculinidad, feminidad y discapacidad en la literatura contemporánea escrita en español: revisión crítica de constructos socioculturales estereotipados. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 2022(25), 249-282.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Hartwig, S. (2018). Introducción: representar la diversidad funcional. En Checa, J. y Hartwig, S. (dir.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (p. 7-21). Peter Lang.
- Mesa, S. (2022). *La familia*. Anagrama.
- Morales, C. (2018). *Lectura fácil*. Anagrama.
- Moyano Arellano, C. (2022). La novela como subversión: el caso de *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales. *Cuadernos de Aleph*, 2022(14), 73-93.
- Noguerol, F. (2020a). Contra el CAPITALOCENO: escrituras subversivas en el siglo XXI. En M. Waldegaray (dir.), *Anfractuosités de la fiction : inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine* (p. 51-75). Éditions et presses universitaires de Reims.
- Noguerol, F. (2020b). Escrituras expandidas y memoria: continuidad y ruptura. En R. Lefère, F. Díaz Ruiz y L. Morales Benito (eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios* (Cuadernos América sin nombre), 2020(45), 49-72.

- Pérez Fontdevila, A. y Cantero Sánchez, M. (2021). Festiva destrucción. Entrevista a Cristina Morales. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, IX(2), 469-481.
- Pereyra, S. y Salerno, M. P. (2023). Ficciones de la discapacidad cognitiva en la novela hispánica contemporánea: entre el estigma y la desestabilización del canon. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 2023(22), 685-711.

Le réel en excès dans les écritures théâtrales contemporaines. L'exemple de *Dans la mesure de l'impossible* de Tiago Rodrigues

ALEXANDRA GAUDECHAUX ET OLIVIER BEAUCÉ

Dramaturge portugais né en 1977, Tiago Rodrigues est également comédien, ainsi qu'un metteur en scène prolifique. Il tisse, au cœur de ses créations pour le théâtre, le réel et la fiction et c'est notamment ce qu'il entreprend avec *Dans la mesure de l'impossible* (Rodrigues, 2022). Ce texte de théâtre, publié en 2022, est une fiction qui se nourrit des témoignages d'humanitaires rencontrés par le dramaturge entre 2019 et 2020 à la Comédie de Genève, ceci afin de les interroger sur leur profession et se demander avec nous ce qui relève pour eux d'une expérience avec l'impossible. *Dans la mesure de l'impossible* illustre selon nous une tendance des écritures théâtrales contemporaines des quinze dernières années, qui interrogent la notion de réel à partir de l'écriture et de la mise en scène (Malone, 2009 ; Peyrade, 2020 ; Poix, 2023 ; Vincent, 2024). Cette tendance a fait l'objet d'un certain nombre d'analyses qui désignent ces créations comme relevant d'une « écriture du réel » et les distinguent du théâtre documentaire (Chanonat, 2019 ; Bouchet, 2020 ; Edy et Petitjean, 2021 ; Edy, 2022). Ainsi, Michelle Chanonat les décrit comme une tentative de « trouver un langage qui raconte le monde, les mots pour dire le réel, créer des liens, s'ouvrir à l'autre et mieux le reconnaître ». En cela, *Dans la mesure de l'impossible* rejoint ces écritures du réel par sa tentative, nous le verrons, de raconter le monde de ces humanitaires interviewés en se tenant au plus près de leur parole, soit aussi au plus près de leur réel. Toutefois, ce texte permet, selon nous, de mettre en lumière un aspect de ces écritures qui n'a pas encore été abordé : celui d'un impossible à dire et à écrire le réel parce que les mots manquent, parce que ce réel excède toute tentative de dire, parce que quelque chose reste, inimaginable et irréprésentable malgré tous les récits, témoignages et discours. En ce sens, le recours à la catégorie lacanienne du « réel », distincte de la réalité, nous permettra dans notre analyse de mettre en exergue en quoi celui-ci se manifeste comme un excès dont l'effraction, soudaine et imprévisible, constitue un trop qui fait parler mais qui reste impossible à dire. Un impossible

qui dépasse l'entendement et qui nous laisse interdits et parfois sans voix. C'est cet excès-là qu'il va s'agir pour le dramaturge d'écrire et de tenter de faire entendre.

À travers une esthétique sobre, simple et sans excès de style, c'est pourtant d'un excès impossible à dire ou à représenter dont il est question dans le texte. L'auteur fait le pari d'élaborer une œuvre qui se refuse au voyeurisme, au spectaculaire ainsi qu'à toute forme de complaisance dans la monstration de l'horreur, préférant en passer par l'invention d'une poétique qui tente de donner corps et voix à ce qui, de la mort, est de l'ordre d'un impossible à montrer, à représenter et à dire de façon définitive. Le fin mot de l'histoire n'existe pas. Au contraire, il reste un « quelque chose » toujours en trop et qu'aucune langue ni aucun artifice ne peut donner à voir ni à comprendre, mais qui pousse pourtant à tenter de (re)dire ces lieux où règne l'impossible. Pour mettre à jour les modalités de cette écriture qui tente de faire avec un tel excès, nous avons extrait deux dimensions autour desquelles elles s'organisent. Nous verrons ainsi ce qui relève d'une esthétique de la sobriété menant à une poétique de l'extimité. Ces deux dimensions, en dialogue avec le paradigme lacanien, permettraient alors de mettre à jour quelques-unes des caractéristiques des dramaturgies dites « du réel » que l'on voit se déployer sur scène ces dernières années et dont certaines mettent en scène, elles aussi, un excès (Peyrade, 2020 ; Poix, 2023).

Une esthétique de la sobriété

Dès les premières pages du texte, se dévoilent l'incrédulité et la méfiance des quatre protagonistes Beatriz, Baptiste, Natacha et Adrien, qui demandent tour à tour à leur interlocuteur : « Que voulez-vous savoir ? » (Rodrigues, 2022, p.13). Vous, porteurs de cet atypique projet d'écriture et bientôt nous, lecteurs et spectateurs. Vient ensuite une défiance quant au médium utilisé pour transmettre leurs témoignages : le théâtre, cet art du semblant que le personnage de Natacha dit détester. Or, comment faire avec ce savoir dont disposent les humanitaires et qui s'apparente à un savoir « en trop », un savoir de l'horreur à laquelle il se sont confrontés et sont à présent hantés, un savoir qui excède le langage et toute possibilité de représentation ? Comment, pour reprendre les mots du personnage d'Adrien, « montrer la complexité » (p.16) tout en sachant qu'il y a, pour le citer de nouveau ici : « des choses [qu'ils voient] pour [leur] travail, des choses tellement obscènes, tellement horribles, qu'elles ne devraient pas être montrées sur scène » (p.18).

Après cette méfiance première survient pourtant une nécessité à dire telle qu'amorcée par le personnage de Baptiste lorsqu'il lance : « Il y a un truc que vous devez savoir » (p.14). Suivi plus loin par la confidence selon laquelle « [ils] ne sont pas des héros » (p.14). Dès lors, on comprend que le projet d'écriture de la pièce se situe à l'endroit de la recherche d'un dire au plus près de l'expérience d'un indicible et d'un irreprésentable, soit d'un dire qui devra,

pour cela, se dégager aussi des fantasmes et des idéalizations qui collent à la profession d'humanitaire. Pour cela, nous le verrons plus loin, l'énonciation des personnages se révélera factuelle et dépourvue de tout sentimentalisme au profit de la réalité de ce dont ils témoignent, soit d'un vécu non tant dénué d'affects mais énoncé sobrement, sans complaisance ni apitoiement. Dans cette optique, il s'agira pour le dramaturge de concevoir une écriture au plus près de l'oralité, sans excès formels. L'ensemble du texte, tout comme sa mise en scène, se déploient ainsi selon une esthétique sobre qui se destine à montrer tout en voilant. Ce serait alors dans et par la sobriété que se donnerait à voir, au cœur de l'œuvre, ce qui relève d'un excès.

Rien dans l'œuvre ne paraît formellement excessif, tout d'abord du côté de l'organisation du texte dans l'ouvrage, lequel se déploie en quinze chapitres titrés, de une à quatre pages chacun. Pour ce qui concerne la mise en scène, s'observe également une économie du jeu actoriel si l'on en juge par la relative immobilité des personnages dans l'espace scénique au fil des deux heures que compte la représentation, tout comme de la sobriété de leur jeu, sans emphase ni surinterprétation. Quatre comédiens –deux hommes et deux femmes– se tiennent debout face aux spectateurs. Ils ne se regardent pas, ils ne s'adressent jamais les uns aux autres et ils n'accomplissent aucune action grandiloquente. Ils et elles sont des personnages qui parlent. C'est là leur unique fonction, semble-t-il. Cette parole ne cherche pas à convaincre ni à contrarier et elle n'est en rien vindicative ou pathétique. Elle se donne avec sobriété et s'énonce sans qu'à aucun moment les comédiens ne cherchent à surjouer l'émotion qui transparaît dans leur parole. L'émotion repose dans ce que cette parole nous raconte et rien de plus.

Ce parti pris esthétique se déploie du texte à la scène, marquée elle aussi du sceau de la sobriété. On ne trouve en effet, dans l'espace scénique, ni éléments de décor, ni costumes ni accessoires superfétatoires mais uniquement un large tissu blanc qui, au fil du spectacle et grâce à un système de cordages et de poulies, surplombera progressivement l'ensemble de l'espace scénique tel une tente de fortune. Cathédrale humaine et fragile, elle constitue pour le personnage de Beatriz la bonne métaphore afin d'exprimer l'impossible de son métier : « C'est tellement compliqué à construire mais il suffit d'une tempête et hop, tout fout le camp » (p.18).

La sobriété de l'esthétique scénique associée à celle de l'organisation du texte se déploie également à l'endroit de son tissu dramaturgique. Tout d'abord, l'action dramatique, contrairement au théâtre naturaliste, a déjà eu lieu et ne se situe plus désormais qu'au cœur de la parole des protagonistes et des histoires qu'ils nous donnent à entendre. Cette parole se répartit de façon fluide dans l'espace-temps de la fable, aucune ne prenant l'ascendant sur une autre et chacune fonctionnant plutôt par système d'échos, de bouclages et de

coïncidences avec les répliques de ses partenaires, cependant sans jamais créer de dialogue. La dramaturgie, dès lors, ne s'organise pas autour d'une dialectique ni d'un conflit à résoudre, ainsi que l'écriture théâtrale classique nous y a habitués. Beatriz, Adrien, Natacha et Baptiste prennent part à l'instance énonciative non pas pour défendre une thèse ou une vision du monde, mais parce qu'ils sont invités à le faire par l'entremise d'interlocuteurs invisibles que l'on comprend être les porteurs du projet d'écriture de la pièce, le dramaturge procédant ici à une mise en abîme. Ces éléments dramaturgiques mettent ainsi à jour l'organisation d'une parole qui, d'un bout à l'autre de la représentation, ne sera parasitée par aucune tension dramatique particulière, ni coup de théâtre ou quelque autre péripétie propre aux artifices de cet art. Rien d'autre ne sera donné à voir ni à entendre au spectateur, si ce n'est le poids de récits transmis sans interruption, sauf lorsque les mots manquent pour dire. À ce moment-là, surviennent les notes percussives d'un musicien situé au jardin, la musique contribuant, elle aussi, à renforcer la puissance des récits.

Ces récits sont difficiles à confier. La résistance affichée par les personnages au début du texte nous rappelle ainsi, contrairement à ce que les reportages télévisuels ou radiophoniques estompent la plupart du temps par l'entremise du montage, que dire n'est pas une mince affaire. Surtout lorsqu'il s'agit de ce que d'ordinaire il est préférable de taire, parce que trop violent, parce qu'indescriptible, parce qu'impossible. Tiago Rodrigues choisit pour cela de nous présenter une parole simple et frontale, au plus près de l'oralité, et qui va alors produire un effet de distance et en même temps un effet de réel sur le spectateur.

Par « effet de réel » nous ne désignons pas une intention de représentation, de *mimesis*, comme si la réalité s'invitait soudain sur scène, mais l'irruption ou l'effraction, par la parole, d'un quelque chose qui demeure pourtant hors parole et l'excède. C'est donc moins par l'image que dans et par la parole que Tiago Rodrigues rejoue une « frappe du réel » éprouvée par les humanitaires interviewés, qui tentent en vain de dire cette frappe. Nous empruntons l'expression de « frappe du réel » à la terminologie lacanienne. Arrêtons-nous un instant sur ce que le psychanalyste français Jacques Lacan entendait par « réel », afin de mieux saisir, selon nous, l'un des enjeux de la pièce de Rodrigues.

Écrire l'impossible à symboliser : entre parler et dire

Tout d'abord, le réel n'est pas la réalité, mais désigne la rencontre pour un être parlant avec ce qui demeure hors sens, mais surgit par effroi et de façon soudaine, faisant effraction dans tout système de représentation et de signification : c'est le sexe, c'est la mort. Autrement dit, il n'existe aucun savoir absolu sur ces deux dimensions fondamentales de l'existence. C'est un *excès, impossible à symboliser*, faisant du réel ce qui, pour Lacan, « ne cesse pas de ne pas s'écrire » (Lacan, 1975, p. 132).

Par exemple, il n'existe pas de logiciel instinctuel ou de nature programmant l'acte sexuel. De même, il n'existe aucun savoir autre que celui de la foi, du rite ou de la spéculation affirmant avec certitude ce qu'il en serait de la mort. La seule expérience indubitable est celle de l'angoisse éprouvée par l'être parlant dans sa rencontre intime, dans son corps, avec cette question du réel du sexe et de la mort. Non pas la mort ou le sexe en général, mais le rapport intime et singulier entretenu par chacun avec ces deux dimensions de l'existence qui se rencontrent d'abord sur le mode de la contingence.

Pour mieux saisir cette catégorie lacanienne de l'impossible, apportons une précision supplémentaire. À partir des écrits logiques d'Aristote (Aristote, 1966-2014), le psychanalyste français distingue le contingent, le possible et l'impossible. Le possible est ce qui peut arriver, avant même qu'il n'arrive. En cela, il est probable, on peut l'envisager à partir d'une combinatoire probabiliste, et une fois qu'il survient, on pourrait même dire à rebours que c'était nécessaire, comme on peut l'observer dans les débats entre historiens. Le contingent est d'un autre acabit, et touche davantage à l'intimité de celui qui l'éprouve et dont il est question dans les témoignages de la pièce de Rodrigues. Jacques-Alain Miller le présente de façon éclairante :

Le contingent apparaît sur le fond de l'impossible. Au moment 1, il apparaît comme n'étant pas possible, comme impossible. Et c'est pourquoi au moment 2, quand il se produit, il se produit dans la modalité de la surprise : « Mais ce n'est pas possible ! » Et ce moment-là est précisément celui qui lui donne une valeur de réel. Il y a un forçage du cercle du possible par l'événement. Si la surprise est intrinsèque à l'événement, c'est dû à la condition propre de la contingence par rapport à l'impossible. Évidemment, ensuite on résorbe la surprise, on dit : « puisque ça s'est produit, c'est donc que c'était possible », on élargit donc le cercle du possible, et on dit : « cette surprise était une erreur ». Mais ça n'enlève rien au réel de l'événement qui a fait la surprise (Miller, 2004, p. 61-85).

D'où la difficulté à attraper cette dimension de l'impossible car en elle se dissimule également son ravalement sur la catégorie du possible et de l'impuissance : puisque c'est arrivé, alors c'est que c'était possible, et si nous n'avons pu l'éviter ou bien si nous échouons à en parler convenablement, c'est dû à une impuissance.

Toutefois, il s'agit ici d'une interprétation après-coup, qui a déjà pris ses distances avec la surprise éprouvée par un sujet devant l'effraction de ce qu'il croyait, *lui*, impossible de survenir. Ainsi, compte moins la description de l'événement historique et objectif –qui est une récupération à rebours dans le domaine du possible et de l'impuissance, de la tentative de re-signification–, que le rapport que chacun, intimement, entretient avec l'événement, avec ce qui fait événement singulièrement pour tel sujet ravi, soudain, par la surprise d'une intrusion auparavant inenvisageable. Or, c'est ce ravissement qui donne à l'événement sa valeur de réel et c'est de cela, selon nous, que Tiago Rodrigues tente de rendre compte, à rebours, et comme pris en tenaille entre une parole qui rate et une exigence à dire. Comme nous le verrons dans

un extrait plus loin, la difficulté rencontrée tient à ce que du réel, il est impossible, non pas d'en parler, mais de le dire. Un reste demeure, toujours en excès, résistant à tous les discours sur ce réel. On peut certes en parler, souvent de façon prolixe, mais le dire, vraiment, cela rate.

Aussi est-il possible de distinguer, avec Lacan, dire et parler, Lacan (2001) soutenant que toute parole n'est pas un dire. En effet, là où la parole tourne souvent à vide et rate sa cible comme discours courant, *dire* constitue un acte qui répond à l'effort éthique de « bien dire », mais qui s'éclipse sous les énoncés de la parole, ce qui s'oublie derrière ce qui s'entend. La visée d'un tel acte est alors l'approche, asymptotique, de ce qui demeure hétérogène au langage et au symbolique, lui « ek-siste » radicalement et de structure. Ainsi, du réel de la mort, il n'y a aucune explication ou raison définitive, bien que nourrissant les imaginaires, les discours et la littérature, *sans fin*. La parole est donc reconduite à une impuissance, qui tourne autour de son objet, parce que le dire est impossible en fin de compte. Nous n'en avons jamais fini de reprendre ces discours pour expliciter après coup ce réel ou bien d'inventer une nouvelle histoire à son propos pour qu'un peu de sens émerge. On peut parler de la mort mais *dire* son réel, son effraction intime, rate, excède le *parler*.

Aussi Lacan affirmait-il que le réel est *hors sens*, parce qu'il déborde et qu'il demeure en excès de toutes tentatives de symbolisation. Il est sans loi et sans logique, il laisse sans voix et esseulé celui qui en fait l'expérience. Mais, par-delà la sidération et les éventuels effets traumatiques qu'il peut provoquer, il pousse paradoxalement à re-prendre la parole pour tenter d'en dire quelque chose et prendre ses distances, sortir du choc. Bien plus, cette poussée relève pour Lacan d'une exigence éthique, anti-wittgensteinienne, selon laquelle ce dont on ne peut parler, il faut pourtant le dire. Il s'agit alors de se livrer à l'effort de bien dire, ce qui circonscrit toujours plus finement réel, afin d'introduire de l'ordre et du sens dans ce qui n'en a pas par soi, donner une raison à ce qui en était dépourvu. Or cela s'effectue au moyen d'un montage à la fois imaginaire et symbolique, par une fiction qui organise un chaos, le montre, mais en même temps le voile et le recouvre pour le rendre supportable.

De même, c'est ce à quoi les personnages mis en scène par Rodrigues semblent se livrer devant nous, par une poétique en tant que reconstructions fictionnelles qui tentent de dire ce réel et son horreur sans le trahir, pour en transmettre la frappe soudaine mais sans jamais le dévoiler véritablement. Il n'est donc pas question de montrer cette expérience sur le plateau, mais de faire signe vers elle en tant qu'effraction du réel et de son effroi, dès lors partagé avec le spectateur par le biais d'une poétique. D'où aussi un effet de distance, de par la structure de fiction qui constitue la vérité des dires des personnages, de ce à quoi ils ont eu affaire. Pour cela, outre une esthétique de la sobriété, l'écriture de Rodrigues en passe aussi par ce que nous avons nommé une poétique de l'extimité qui, fragmentaire, choisit de recourir à l'anecdote.

Une poétique de l'extimité

Dans la mesure de l'impossible ne nous fait pas entendre de grands récits de vie ni des actions édifiantes, mais la multiplicité des récits brefs de quatre personnages qui, à la façon d'anecdotes, viennent témoigner de leur expérience avec l'impossible. Le terme « anecdote » est par ailleurs employé par l'un d'entre eux en ouverture du livre, afin de désigner la nature de leurs récits. Dès lors, ce terme renvoie lui aussi à une forme d'humilité et de sobriété face à ce que, précisément, aucune Histoire avec un grand « H » ne saurait embrasser d'un même élan. Pour cela, Rodrigues organise ces anecdotes en 15 récits, chacun portés par la voix de l'un des protagonistes, récits qui témoignent d'un rapport singulier et intime avec le terrain et qui renvoient ainsi à l'étymologie « *anékdotos* » qui, en grec ancien, désigne un fait « inédit » et « non publié ».

L'anecdote n'est cependant pas l'anecdotique, cet adjectif étant traditionnellement entendu de manière péjorative en tant que ce qui ne relève pas de l'essentiel, ce qui est sans importance. Car, pour les personnages, ce dont ils témoignent est essentiel mais relève d'un impossible à représenter, à signifier. Ne pouvant « tout dire », le choix du fragment s'impose en tant que façon peut-être plus juste pour approcher ce qui déborde tout récit.

Prenons la lecture du chapitre 12 intitulé « Checkpoint » afin d'illustrer notre propos :

CHECKPOINT

NATACHA. – Nous sommes arrivés au checkpoint. Les soldats nous font sortir du 4 x 4. « Vous nous connaissez, nous sommes là pour vous aider. » Les soldats crient. Ils nous font mettre à genoux, les mains sur la tête. Leurs fusils braqués sur nous. À quelques pas derrière les soldats, le commandant à une prothèse de la jambe. La chirurgienne de notre équipe le reconnaît : « Vous vous souvenez de moi ? C'est moi qui vous ai opéré. » Le commandant ne réagit pas. Notre chirurgienne insiste, elle la prothèse du commandant : « Cette jambe, c'est moi. » Les soldats lui disent de garder les mains sur la tête. Le commandant semble perplexe. Les soldats attendent ses ordres. Le commandant parle dans sa radio, il écoute la réponse puis regarde notre chirurgienne. Il ne la regarde pas comme quelqu'un qui l'a sauvé, il la regarde comme une ennemie. Il n'a plus l'air perplexe. Le commandant prend son fusil des mains d'un soldat. Il braque le fusil sur... (pardon) sur notre chirurgienne. La surprise sur son visage. Et elle dit encore : « Mais c'est moi qui... »

Un temps.

Vous pouvez arrêter d'enregistrer s'il vous plaît ? Désolée, je pense que ce n'est pas une bonne idée. Désolée. Vous pouvez arrêter d'enregistrer ?

On retrouve bien ici l'efficacité d'une écriture sobre, factuelle, qui se refuse à dire directement l'insoutenable : il est suggéré, notamment par la suspension d'une parole. Ainsi, chacune de ces phrases, prises isolément, ne comporte rien de choquant ni d'horifique. Le texte donne même l'impression que le personnage parvient à *parler* de l'événement, jusqu'au moment où cela devient trop difficile et la suspension témoignerait d'une impuissance à continuer le récit, Natacha étant débordée par un excès d'émotion.

Cependant, le cœur du propos, ici comme ailleurs, ne tient pas tant dans la description de l'événement, que dans la tentative de dire le choc de ce qui paraissait impossible et est pourtant follement survenu. C'est « la surprise sur son visage » qui indique le lieu d'un réel dont la tentative de le dire se fait au risque de ravalier la difficulté sur une simple impuissance de la parole. Le témoignage du choc se fait alors par l'agencement d'énoncés simples et courts en un récit fulgurant, au présent de la narration, ainsi que par la ponctuation, jusqu'à son interruption. Le récit fait retour au présent de l'interview et laisse se dessiner en négatif, ce qui n'a pu se dire sinon que l'impensable est survenu avec effroi et surprise. Un voile est ainsi posé sur ce réel impossible à dire, produisant un effet de distance. C'est ce que permet l'agencement de cette parole qui cerne la démesure de son propos tout en étant limitée par la mesure d'une poétique. Elle borde l'excès d'un réel insoutenable que l'écriture dramatique vient alors voiler, telle la métaphore de la tente qui se déploie en scène au-dessus des protagonistes.

Dans la mesure de l'impossible échappe en cela aux tentations d'un théâtre qui ferait excessivement usage de *pathos* au profit d'une poésie de l'ellipse comme recours ultime à ce qu'on ne peut atteindre que par bribes et par touches. L'excès a déjà eu lieu et après lui, après son événement, demeurent alors les faits, lesquels débordent, et du domaine de la morale, et du domaine du sens. Ils relèvent du choc ou encore de ce que les personnages nomment « l'impossible ». Ainsi, la pièce de Tiago Rodrigues ne rejoint pas le genre du théâtre documentaire, précisément parce qu'elle ne consiste pas à rapporter de façon brute des propos, des images ou des sons recueillis ailleurs et sans filtres. Nous avons affaire à une écriture qui se penche non pas sur une réalité historique, faite de statistiques et de jugements moraux, mais sur le rapport intime que les protagonistes entretiennent avec des événements vécus intimement, tout comme avec les actes et les décisions qu'ils ont dû prendre. C'est donc de la façon singulière et intime d'éprouver, de parler et de se souvenir qu'il est question de partager avec un public.

L'intime ainsi rendu public est ce que le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron avait nommé l'extime (Tisseron, 2011, p.83-91), et qu'on retrouve notamment dans les témoignages sur les réseaux sociaux ou certaines pratiques du documentaire. Mais l'acte de se remémorer que Rodrigues choisit de mettre en scène comporte une autre dimension qui relève d'un incommunicable. En effet, l'intimité que les personnages sont invités à tenter de dire et de dévoiler, est une intimité meurtrie par l'expérience du réel de la mort, d'un irreprésentable logé au plus intime de l'intime. C'est ce que Lacan a pu nommer l'« extimité » (Lacan, 2006, p.285) bien avant Serge Tisseron. Celle-ci désigne en effet, selon lui, ce qui laisse chacun isolé et tout seul avec un vécu traumatique qui hante le sujet de l'intérieur sans qu'il puisse le partager véritablement. En cela, il faudrait distinguer l'extimité de l'extime, puisque l'extimité est ce qui, au cœur de l'intimité, constitue paradoxalement un corps étranger qu'il est impossible de dire tout entier et fidèlement. Certes, tels les personnages de la pièce, le

sujet peut en témoigner, mais son propos est à toujours recommencer car les mots demeurent insuffisants pour dire ce qu'il y a à dire. C'est de ce rapport à l'extimité que Rodrigues tente de rendre compte sur scène malgré sa démesure et qui ne peut nous parvenir que de façon parcellaire.

Toutefois, il s'agit aussi pour lui de tenter de faire avec cet impossible, c'est-à-dire de ne pas s'arrêter à la fragmentation du lien social que le réel en excès tend à produire, pour écrire un « après » qui rassemble malgré le « tout seul » de l'extimité. C'est d'ailleurs l'objet du dernier chapitre de la pièce, dans lequel les personnages témoignent « tout seul ensemble » d'une même « dernière anecdote ». Il n'y a toujours pas de dialogue ici, pourtant c'est bien le même événement que les personnages affrontent et dont ils témoignent, selon des points de vue différents.

Dans cet ultime récit, chacun fait alors part de détails qui l'ont marqué, individuellement, indiquant son rapport intime et singulier à l'horreur du réel auxquels il ou elle a dû faire face. Cependant, c'est aussi dans cet ultime récit que l'auteur tente de désigner, par la voix des personnages, ce que serait cet impossible qui sourde dans l'ensemble des témoignages. Finalement, cet impossible se concentre en un geste, un petit rien qui pourtant dépasse l'entendement. Un excès presque invisible, anodin mais qui se révèle être le point d'orgue de toute la pièce : alors que les humanitaires tentent d'aider une femme à accoucher dans des conditions fortement précaires, ils doivent prendre la décision de sauver la vie ou bien de la mère, ou bien de l'enfant naissant. Ils choisissent la première, puis celle-ci, comme hors d'elle-même, effectue un dernier geste, celui d'essuyer le sang sur l'un des humanitaires, geste qu'ils ne parviennent pas à s'expliquer mais qui condense, selon eux, toute l'absurdité de la situation et l'impossible auquel ils ont affaire.

Conclusion

Nous pensons avoir montré comment la pièce de Tiago Rodrigues, *Dans la mesure de l'impossible*, constitue une écriture du réel qui, se distinguant d'un théâtre documentaire, s'appuie sur des témoignages et histoires issus d'une réalité mise ensuite en fiction. Mais ce texte permet selon nous, à la lumière des notions lacaniennes de réel et d'impossible, de mettre aussi en exergue une caractéristique de ces nouvelles écritures théâtrales encore non analysée jusqu'ici et qui concerne le rapport intime de chacun à l'événement qui l'aura marqué. Nous avons vu alors que compte moins l'événement, dont la réalité serait partageable et représentable, que sa rencontre en tant qu'effraction. Celle-ci constitue une épreuve du réel, une intrusion qui excède sa symbolisation, comme si les mots ne pouvaient parvenir à en faire le tour.

Nous avons donc désigné comme excès ce réel de l'événement qui déborde les mots, les représentations, l'entendement et qui demeure impossible à saisir véritablement. Non pas par impuissance, celle qui apparaît finalement avec la tentative d'en parler, mais du fait d'un excès qui, de structure, fait finalement échouer les mots et la raison à rendre compte de ce que le sujet (en l'occurrence l'humanaire dont les paroles sont rapportées) a eu à affronter mais qui le pousse à tenter de dire cela, qui excède toute parole et tout discours.

En ce sens, cette écriture du réel se tient selon nous dans la tension entre parler et dire, entre impuissance de la parole et impossible du dire. Par l'entremise d'une poétique de l'extimité, parfois mêlée à une esthétique sobre, elle tente donc de cerner ce qui, du réel, demeure irréductible au symbolique, mais dont l'écriture cherche pourtant à faire signe.

Cette dynamique paraît notamment rejointe par l'autrice Pauline Peyrade qui publie en 2020 la pièce intitulée *À la carabine*. Dans celle-ci, nous suivons le parcours d'une jeune femme qui tente de témoigner de la mécanique d'une emprise menant à l'acte inénarrable de son propre viol puis, des années plus tard, au meurtre de son agresseur. Le texte organise les étapes de cet ultime recours. Néanmoins, plutôt que de rejouer sur scène la violence de tels actes, la dramaturge conçoit une écriture incisive qu'elle appelle « à la carabine » (Peyrade, 2021), le tout composé en 28 fragments dont les temporalités sont elliptiques. Sans jamais céder au sensationnalisme ni s'appesantir sur des jugements moraux, le lecteur est plongé dans une fiction qui tente de porter à jour l'intimité psychique d'un personnage aux prises avec une frappe du réel. Nous pourrions également citer la pièce publiée en 2023 et intitulée *Un Sacre*, dans laquelle l'auteur Guillaume Poix aménage les récits d'une centaine de personnes rencontrées en amont de son projet d'écriture et qui, chacune, témoigne d'une expérience avec le deuil d'un proche. Le réel dont cette expérience relève est alors à son tour couvert par le voile d'une poétique qui tend vers l'écriture d'un impossible à dire.

Il y a encore beaucoup à penser de ces écritures théâtrales contemporaines qui aménagent au cœur de leurs poétiques un dialogue avec le réel entendu ici à la lumière du paradigme lacanien, soit comme un excès impossible à symboliser. *Dans la mesure de l'impossible* nous permet d'ouvrir une réflexion autour de cette « urgence de réel » dans le théâtre aujourd'hui, dont parle notamment Jean-Pierre Han (2015). Face à cette urgence, Tiago Rodrigues fait ici le choix de résister aux sirènes de l'exhibition et de l'instantanéité par le biais d'une médiation. Une médiation lente, voilée, sobre, qui cerne un savoir y faire avec ce qui excède le domaine du sens, pour exercer un pas de côté, une respiration ou un silence, ceci afin de nous ouvrir des chemins de traverse, dans la mesure du possible.

Références bibliographiques

Aristote. (1966-2014). *Organon* (Vols. 1-7, Trad. J. Tricot). Les Belles Lettres.

- Bouchet, P. (2020). Les dramaturgies françaises contemporaines : montage(s) et démontage(s) du réel. *Percées*, (4). <http://www.erudit.org/fr/revues/percees/2020-n4-percees06568/>
- Chanonat, M. (2019). Écrire le réel. *Jeu*, 170(1), 82–87. <https://id.erudit.org/iderudit/g0100ac>
- Edy, D. (2022). *Thomas Ostermeier – Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène*. Les Presses du Réel.
- Edy, D. et Petitjean, A. (dir.) (2021). Théâtre contemporain : Écritures et représentations. *Pratiques. Linguistiques, littérature, didactique*, 191-192. <http://journals.openedition.org/pratiques/10383>
- Han, J.-P. (2015, septembre). Une nouvelle génération d'auteurs en France. *Critical Stage/Scènes Critiques*, 11. www.critical-stages.org/11/france-une-nouvelle-generation-dauteurs-de-theatre-en-france/
- Lacan, J. (1975). *Le Séminaire, livre XX, Encore*, texte établi par J.-A. Miller. Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (2001). L'Étourdit. Dans J. Lacan, *Autres Écrits* (p.449-496). Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (2006). *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, texte établi par J.-A. Miller. Éditions du Seuil.
- Malone, P. (2009). *Septembres*. Éditions Espaces 34.
- Miller, J.-A. (2004). Introduction à l'érotique du temps. *La Cause freudienne*, 56(1), 61-85. <https://doi.org/10.3917/lcdd.056.0061>
- Peyrade, P. (2020). *À la carabine*. Les Solitaires Intempestifs.
- Peyrade, P. (2021, septembre 2). « À la carabine », *Pauline Peyrade présentation par l'auteur* [Vidéo]. Théâtre contemporain. <https://theatre-contemporain.net/video/A-la-carabine-Pauline-Peyrade-presentation-par-l-auteur>
- Poix, G. (2023). *Un sacre, suivi de : La vie invisible*. Éditions Théâtrales.
- Rodrigues, T. (2022). *Dans la mesure de l'impossible*. Les Solitaires Intempestifs.
- Tisseron, S. (2011). Intimité et extimité. *Communications*, 88(1), 83-91. <https://doi.org/10.3917/commu.088.0083>
- Vincent, G. (2024). *Paradoxe*, création en cours au Théâtre National de Bretagne, Rennes.

L'excès insoumis d'Anise Koltz dans *Somnambule du Jour*

ESTEL AGUILAR MIRÓ

Anise Koltz, née en 1928 et décédée en 2023, est l'une des figures majeures de la poésie contemporaine du Luxembourg. Ses œuvres, traduites en plusieurs langues, dont l'anglais, l'espagnol, le catalan et l'italien, ont traversé les frontières et touché un large public international. Koltz a cofondé les Journées littéraires de Mondorf dans les années 1960 avec son mari René Koltz et d'autres auteurs, visant à encourager les échanges littéraires entre écrivains, notamment germanophones et francophones (Mamatsashvili, 2021, p. 71). Elle a longtemps écrit en allemand, mais la mort de son mari en 1971, causée par les tortures subies par les nazis pendant la Seconde guerre mondiale, a profondément marqué un tournant dans son œuvre. Comme elle le dit elle-même dans un interview : « Je ne voulais plus écrire dans la langue de ses bourreaux » (Koltz, 2019, p. 19). Ce traumatisme a conduit à un changement radical dans sa langue d'écriture, l'amenant à écrire principalement en français après les années 1970. Tout au long de sa carrière, elle a été récompensée par des prix prestigieux, parmi lesquels le Prix Guillaume Apollinaire en 1998 pour son recueil *Le mur du son*, ou le Prix Goncourt de poésie en 2018 pour l'ensemble de son œuvre.

L'ouvrage que nous examinons ici, *Somnambule du jour*, publié en 2016, rassemble une sélection de poèmes choisis par l'auteure parmi les quinze recueils de poésie publiés jusqu'à cette date. Tel que nous l'indique le poète Gérard Noiret, ses poèmes se caractérisent par « des surgissements et des cristallisations qui échappent au rationnel et au sens », offrant ainsi des formulations inédites qui repoussent les limites de l'expérience humaine (Noiret, 2019, p. 137). En effet, cette poésie laisse aisément entrevoir un profond désenchantement envers la réalité, allant jusqu'à remettre en question notre propre existence (Miñano et Koltz, 2005, p. 6). Koltz captive son lecteur par une poésie engagée d'où résonnent l'ironie et l'imagerie d'Emily Dickinson, ainsi que l'insoumission de William Blake face aux sociétés autosatisfaites (Darras, 2017, p. 161).

Le ressouvenir poétique d'Anise Koltz trouve ses racines dans l'expérience traumatique vécue pendant la guerre. Bien qu'elle fût encore enfant à l'époque, elle a été témoin direct de l'occupation allemande. Cette période sombre a profondément marqué son œuvre, même si ses poèmes ne sont pas des témoignages directs. Loin d'un simple récit poétique, ses compositions traduisent la mémoire d'une époque traumatique à travers des images poignantes qui ne portent pas directement sur la guerre en elle-même, mais sur ses conséquences invisibles. Ses poèmes dépeignent la souffrance et la dégradation corporelle d'une manière telle que les corps semblent figés, « suspendus dans le monde » (Koltz, 2016, p. 143), et incarnent la condition du survivant : défiguré, mais obstinément présent. Le corps que l'on a voulu anéantir persiste contre toute attente dans un monde où sa présence devient, en même temps, gênante. C'est dans cette quête de survie et ce rejet de l'après-guerre qu'émerge l'insoumission, un refus de faire partie de cet « après » qui ne reconnaît plus sa place.

La notion d'« excès » permet de mieux comprendre l'exploration du désenchantement et la portée subversive qui caractérise la poésie de Koltz. Ce concept est étroitement lié à celui de rébellion, défini comme une « attitude d'opposition, de révolte, d'indiscipline » (*Larousse*) ; et à celui de l'insoumission, au « fait de ne pas se soumettre à l'autorité » (*Larousse*). On peut dire que tant le concept de rébellion que celui d'insoumission incarnent une rupture avec les conventions sociales. En ce sens, l'excès, qu'il soit attitudinal ou discursif, le fait de « se heurter aux limites [...] poussant à aller voir si quelque chose se trouve au-delà » (Penjon, 2006, p. 7), devient un moyen de dépasser les bornes, de défier les autorités, d'exprimer un désir de transformation et de contestation radicale, en définitive, de remettre en question et de perturber l'ordre établi. L'écriture chez Koltz assume ainsi l'excès, c'est-à-dire « le débordement d'une volonté de vivre [...] où le sujet perd ses limites » (Penjon, 2006, p. 7).

Dans cette perspective, nous analyserons comment la non-conformité violente du moi poétique s'exprime à travers l'écopoétique, en brisant les normes linguistiques et éthiques. L'accent sera mis sur la manière dont les éléments de la faune, comme les rapaces, ainsi que ceux de la flore et des minéraux, illustrent cette insoumission. L'analyse se divise en trois parties : d'abord, nous explorerons la rébellion contre les origines chez Koltz, symbolisée par les espadons et le serpent ; ensuite, nous examinerons la rébellion à travers les mots et à travers la mort, incarnée par l'épervier et le corbeau ; enfin, nous aborderons la rébellion métapoétique, qui se présente également comme une forme de contestation sociale.

Une rébellion contre les origines

La création poétique chez Koltz trouve sa source dans une rage qui défie les autorités, dirigée, comme nous l'indique Finck (2019, p. 25), en plus de contre Dieu (rappelons la préface

de *Somnambule du jour* intitulée « Dieu est mort »), contre les figures du père et de la mère. On peut dire que la trace de cette révolte initiale parcourt toute l'œuvre, comme en témoigne ce poème du recueil « Le mur du son » (Koltz, 2016, p. 73) :

J'ai avalé
le cœur de mon père et de ma mère

Ils traversent mon estomac
comme des espadons

Jamais je ne les digérerai

Je mourrais facilement
si la mort
ne me regardait
avec leurs quatre yeux

On observe à quel point l'image des espadons traversant son estomac suggère une violence invasive, une douleur viscérale, qui ne peut pas être acceptée. Cela ajoute une dimension de culpabilité ou d'attachement forcé, rendant la paix intérieure (la digestion émotionnelle) impossible. La surveillance de leurs quatre yeux –le poids de leur présence– est tellement forte qu'elle la ressentirait même après la mort. Se rebeller contre ses parents à ce point représente une subversion du schéma de vie primaire, car cela remet en question les fondements mêmes de nos premières perceptions du monde, de nous-mêmes et des autres, issues de l'autorité, des valeurs et des enseignements parentaux qui façonnent notre identité dès l'enfance. Au-delà du rejet symbolique, il est possible que l'auteure ait également subi un rejet réel de la part de ses parents, comme elle le constate dans un entretien. Elle décrit la souffrance infligée par la sévérité de ces derniers, évoquant leur rigidité et leurs comportements excessifs. Elle se sentait étrangère dans leur maison, dépourvue de ressemblances physiques, morales ou de caractère avec eux. Se considérant comme une enfant abandonnée, trouvée par hasard, Koltz adoptait une grande docilité par crainte d'être expulsée (Miñano et Koltz, 2005, p. 5).

Ainsi, pour Anise Koltz, écrire est avant tout un acte d'opposition, une écriture dressée contre le père et la mère, comme en témoignent de nombreuses compositions. Ce positionnement transparaît également dans le traitement qu'elle mène à bien autour de la figure d'Ève. À l'image de la mère biologique qu'elle déteste et avec laquelle elle refuse de s'identifier, Anise Koltz oppose, avec toute la force de son écriture anticonformiste, une figure maternelle poétique de la Bible, celle d'Ève, mais profondément retravaillée par sa poésie (Finck, 2019, p. 44). Ainsi, dans « Soleils chauves », Anise Koltz se présente comme la fille d'Ève, la seule mère qu'elle juge digne de sa poésie (Koltz, 2016, p. 186) :

Je voyage en moi

la terre m'est trop étroite

Tout me ressemble
et je ne ressemble à rien

Enfant d'Ève
damnée comme elle
je crache mes poèmes
avec le feu de l'enfer

Plus loin, dans le poème « Un monde de pierres », elle éclaire cette filiation spirituelle d'Ève, qu'elle voit comme une mère référente par sa révolte éthique (Finck, 2019, p. 44) (Koltz, 2016, p. 238) :

Non je ne porterai pas
la croix du Christ

Je porterai le drapeau
de la liberté

Je saluerai Ève
désobéissante

Nous donnant la liberté
l'amour des contraires

J'éviterai ce monde
qui écrit son histoire
avec le sang des hommes

Cet excès ou dépassement de l'écriture par la rébellion se révèle chez Koltz par le biais d'une galerie d'animaux symboliques qui accompagne le processus de quête identitaire, comme nous l'observerons par la suite.

Ève, figure maternelle emblématique de la « désobéissance », trouve un écho dans une figure centrale de ce bestiaire : le serpent (Finck, 2019, p. 44). Dans le poème homonyme à son recueil « Béni soit le serpent » on observe comment cette identification à l'insoumission absolue se manifeste à travers cet animal (Koltz, 2016, p. 129) :

Béni soit le serpent
qui m'apprit la désobéissance

Je me purifie
je ne prie plus

J'allume le feu de mon enfer
et je chante

Cette vision transgressive du serpent se précise davantage dans les propos de l'auteure elle-même. Lors d'un entretien (Miñano et Koltz, 2005, p. 6), elle souligne

l'importance de bénir le serpent en raison du rôle crucial qu'il a joué en nous enseignant la désobéissance. Selon elle, cet animal a ouvert la voie à l'éveil de notre intelligence et à l'acquisition de la connaissance puisqu'il incarne la libération et l'affranchissement de la pensée, contrastant ainsi avec la volonté divine de maintenir l'humanité dans l'ignorance pour préserver son obéissance docile. Sous cet angle, cette mère symbolique, Ève, ne se contente pas d'être une simple référence pour la voix poétique ; elle devient une figure d'identification totale. Contrairement à sa mère biologique, qui élève ses enfants « comme des larves », le moi poétique et Ève véhiculent une posture d'émancipation vis-à-vis de leur descendance (Koltz, 2016, p. 100) :

Je suis Ève
chassée du paradis
et devenue voyante.

Je n'élève plus mes enfants
comme des larves

Dieu n'a pas besoin
de les délivrer du mal

Chaque arbre
est celui de la connaissance

Tel que l'on le constate dans ce poème, Ève incarne la transgression et la libération face aux normes imposées par la figure maternelle traditionnelle et la société patriarcale. En se définissant comme « Ève chassée du paradis et devenue voyante », le moi poétique revendique une vision nouvelle, affranchie des dogmes religieux et moraux. Les enfants ne sont plus perçus comme des êtres à modeler passivement (« comme des larves »), mais comme des individus capables d'accéder eux-mêmes à la connaissance et au discernement, symbolisés par « chaque arbre ». Ainsi, le poème opère un acte radical de subversion en détruisant et annulant le péché originel et l'idée même de paradis. Il s'agit d'un geste de refondation qui déplace l'arbre de la connaissance du cadre sacré du paradis pour le mettre à la portée de tous. Ce transfert symbolique libère la connaissance de son mystère divin, la rendant accessible à l'humanité tout entière, hors du récit biblique et des contraintes religieuses, grâce à la force transformatrice du poème (Maillard, 2019, p. 126). La référence à Ève suggère donc une rupture avec l'héritage maternel et une affirmation d'une liberté intérieure qui ne requiert plus l'intervention divine pour être délivrée du mal.

La rébellion de Koltz à travers les mo(r)ts

Une autre façon de percevoir l'excès insoumis dans la poésie de Koltz est lorsqu'elle rejette ce qu'elle nomme le « langage des apparences », au profit de mots violents et tranchants, comparables à des rapaces, dans le but de défier les conventions linguistiques et d'affirmer une parole poétique insurgée, comme on le voit dans ce poème (Koltz, 2016, p. 50) :

Que me voulez-vous avec votre langage
stuc
richement orné
qui s'émiette à mon palais

Je veux des paroles comme des éperviers
volant
fonçant
ivres de soleil
sanguinaires
sans pardon

Pour se définir, elle utilise un bestiaire singulier où la violence qui traverse son écriture se confond avec celle de ses images animales, et trouve son expression la plus fréquente dans l'oiseau de proie, « l'épervier », qui revient également dans les titres de ses recueils (*Le cri de l'épervier*, 2000).

Cet oiseau, associé à la mort et à la prédation, devient en fait une extension de la voix poétique, incarnant à la fois la force destructrice et la révolte face à la finitude (Koltz, 2016, p. 62) :

J'apprends à crier
aux rapaces
ensemble
nous secouons la mort.

Ou encore (Koltz, 2016, p. 97) :

Lorsque la mort me traverse
j'arrache son cri à l'épervier
et l'intègre
à mon vocabulaire

En plus de l'épervier, l'image du corbeau incarne aussi l'identification de la voix poétique avec cet excès de colère inextinguible. Cet oiseau est le seul capable de déchiffrer le « langage enragé » du cœur de la voix poétique, une compréhension plus sombre, différente aux normes établies, et contre les forces oppressantes, comme on aperçoit dans ce poème (Koltz, 2016, p. 99) :

Sous ma chemise

je porte la mort
tel un corbeau
apprenti de la parole
il est seul à comprendre
le langage enragé de mon cœur

Liée à la signification traditionnelle de ces oiseaux rapaces, on voit à quel point le langage d'Anise Koltz se nourrit de la présence constante de la mort, particulièrement de celle de son mari. Comme signalé plus haut, son mari est décédé d'une façon prématurée à la suite des tortures des nazis, et c'est pour cette raison qu'elle décidera de ne plus écrire en langue allemande, celle des bourreaux, et de choisir à partir des années 1980 la langue française. Il s'agit d'un premier acte d'insurrection verbale (Finck, 2019, p. 47). Ainsi, la mort et les mots deviennent, pour elle, une source de résistance et de réaffirmation personnelle (« la mort en moi / me donne la force de vivre »), car elle franchit la limite –la mort– que, normalement, personne et rien ne doit franchir (Koltz, 2016, p. 98) :

Je suis le monde
qui tourne
traversé de parallèles
et de méridiens

En moi des peuples se font
et se défont

Dans le ciel
les soleils se multiplient
la mort en moi
me donne la force de vivre

Ce lien entre la mort et l'écriture se manifeste également dans l'univers animalier évoqué par Koltz, où les esprits des morts se mêlent aux traits corporels des rapaces pour créer une réalité hybride, de telle façon que les morts deviennent des présences qui accentuent l'ambiguïté entre les vivants et les morts (Koltz, 2016, p. 241) :

La nuit
j'entends les morts
traverser ma chambre

Venus d'un passé lointain
ils ont oublié la parole

Recouverts de plumes
tachetées de sang
ils arrivent

Devenus frères des vautours
ils me réveillent

par le claquement de leurs ailes

En fait, Koltz affirme, dans l'un des derniers poèmes de cette anthologie *Somnambule du jour*, que toute sa vie n'a été qu'un dialogue avec la mort (Koltz, 2016, p. 245) :

Combien de fois
ai-je tourné
autour du soleil

Même en dormant
je continue
à accompagner la terre
blottie sous mes couvertures
comme un animal
qui hiverne

Toute ma vie
n'a été qu'un dialogue
avec la mort

Les vers « blottie sous mes couvertures / comme un animal / qui hiverne » sont particulièrement révélateurs de la manière dont Koltz perçoit sa relation avec la mort. En se comparant à un animal qui hiberne, Koltz évoque un état de retrait et de repos prolongé, où la mort et la vie coexistent dans une sorte de suspension temporelle. Cette métaphore d'hivernage exprime un besoin de refuge face à la constance de la mort, soulignant que celle-ci n'est pas simplement un événement final, mais une composante intégrée à son existence poétique. Ainsi, la vie de Koltz est présentée comme une longue et constante interaction avec ce qui est inévitable et omniprésent.

La rébellion métapoétique comme contestation sociale

La violence verbale exercée par Anise Koltz s'identifie à ces rapaces incarnant la voix de la mort mais aussi à une « *guérilla* du langage », à une « intifada » par la langue, qui répond, comme le signale Finck, à « une fonction politique, de dénonciation d'une "société" que les mots doivent contester et lapider » (Finck, 2019, p. 50), comme nous pouvons le constater dans ce poème du recueil « La muraille de l'alphabet » (Koltz, 2016, p. 146) :

Ma poésie appartient
à la guérilla du langage

J'aiguise chaque mot
avant de l'intégrer
dans mes poèmes
qu'il devienne pierre
que je lance
contre la société pourrie

Oui je fais partie
de l'intifada

La violence métopoétique, suivant la tendance écopoétique de la poésie koltzienne, s'exprime également à travers les éléments de la faune, de la flore et les forces telluriques (Koltz, 2016, p. 191) :

Mes poèmes
végètent parmi vous
sans antennes visibles
mais avec des tentacules
souterrains
qui creusent dans vos terres
de multiples galeries

Les vers « végétant parmi vous / sans antennes visibles / mais avec des tentacules / souterrains », symbolisent cette influence souterraine et subversive, et illustrent comment la parole poétique de Koltz s'enracine profondément en tant que force perturbante au sein de la nature pour contester et modifier les structures existantes, la réalité préétablie. Chez Koltz on assiste à une nature qui signifie une coprésence sensible plutôt que l'idéal romantique d'un langage de la nature (Thiltges, 2019, p. 190). Ce sens renvoie ainsi à la deuxième définition de l'écopoésie de Bate (2000, p. 75), qui la conçoit comme une manière d'habiter le monde.

Koltz développe une poésie dynamique ancrée dans les éléments naturels, caractérisée aussi par une concision formelle et un excès de brièveté. Sa démarche poétique en dépouillement semble ébrancher les vers pour atteindre l'essentiel, en retirant le superflu pour réduire le poème à son noyau, à ses racines, à tout ce qui est indicible (Koltz, 2016, p. 29) :

Abattez mes branches
sciez-moi en morceaux
les oiseaux continuent à chanter
dans mes racines

En effet, dans beaucoup de poèmes métatextuels, les éléments de la faune et de la flore permettent d'évoquer cette essentialité et cette rébellion des mots, comme on le voit dans les strophes suivantes :

En relisant mes poèmes
je vois des mots cassés et déformés
comme les arbres d'un verger
ravagé par la tempête
(Koltz, 2016, p. 69)

Casser le mot

comme une noix
en extraire le noyau
le broyer entre les dents
le recracher en poème
(Koltz, 2016, p. 135)

Enfant d'Ève
damnée comme elle
je crache mes poèmes
avec le feu de l'enfer
(Koltz, 2016, p. 186).

On peut constater dans ces strophes que les verbes « casser » et « cracher » évoquent une approche physique corporelle de la création poétique, marquée par un excès de violence et de force. Le mot « casser », utilisé pour décrire la destruction du langage comme des mots déformés par la tempête ou comme une noix qu'on brise pour en extraire le noyau, symbolise un acte de déconstruction extrême. On remarque que cette action représente une remise en question des formes établies et une volonté de dépouiller le langage de ses ornements superflus pour atteindre son essence pure. D'autre part, le terme « cracher » exprime le rejet brutal, comme si les poèmes étaient des projections corporelles d'indignation. Ensemble, ces verbes illustrent comment Koltz utilise l'excès de violence pour reformuler le langage de manière brute, faisant de chaque acte de création une révolte contre le *status quo*. Cette représentation violente de la parole peut renvoyer aussi à la violence indicible, au bord de l'irreprésentable, de notre monde et de notre histoire.

Conclusions

L'œuvre d'Anise Koltz révèle comment l'excès de violence peut être un puissant vecteur de rébellion et de transformation en intégrant les éléments naturels pour exprimer poétiquement une insoumission totale.

La façon dont Koltz utilise le langage comme un outil de contestation, parfois avec excès de brutalité et d'une façon directe, montre comment le langage peut déconstruire les normes sociales et poétiques, et peut offrir une vision alternative du monde.

Jacqueline Penjon, dans *Trop c'est trop : études sur l'excès en littérature* définit l'excès comme polyvalent et polymorphe, perçu comme un dépassement de la mesure normale des choses, comme une exagération ou débordement aussi inquiétant que fascinant (Penjon, 2006, p. 7). Les poèmes de Koltz ne se contentent pas de repousser les limites du langage ; ils les éclatent. En utilisant des images tirées de la faune, de la flore et des minéraux, elle transforme son écriture en une véritable « *guérilla* du langage », où chaque mot est chargé de la force nécessaire pour défier les structures établies. Cette approche radicale démontre que l'excès n'est pas seulement une forme de rébellion, mais une manière de reconstruire le

discours en brisant les frontières de la création artistique. Par cette démarche, l'écriture devient un outil de critique sociale, utilisant le pouvoir des mots pour engendrer une déstabilisation dans le schéma du monde et appeler au changement.

Références bibliographiques

- Bate, J. (2000). *The Song of the Earth*. Cambridge.
- Darras, J. (2017). Anise Koltz. Leçons d'insoumission. *Cultures. Esprit*, 2017(mai), 157-187.
- Finck, M. (2019). Anise Koltz l'inaipaisée : de la contre-généalogie à la parole insurgée. Dans M. Finck et Y. M. Ergal (dir.), *Anise Koltz l'inaipaisée : la poésie entre les langues* (p. 35-60). L'Harmattan.
- Koltz, A. (1997). *Le mur du son*. Phi.
- Koltz, A. (2000). *Le cri de l'épervier*. Phi.
- Koltz, A. (2016). *Somnambule du jour*. Gallimard.
- Koltz, A. (2019). Anise Koltz entre langues et cultures. Entretien de Michèle Finck avec Anise Koltz. Dans M. Finck et Y. M. Ergal (dir.), *Anise Koltz l'inaipaisée : la poésie entre les langues* (17-22). L'Harmattan.
- Maillard, P. (2019). Révolte et résurrection dans l'œuvre d'Anise Koltz. Dans M. Finck et Y.M. Ergal (dir.), *Anise Koltz l'inaipaisée : la poésie entre les langues* (p. 119-132). L'Harmattan.
- Mamatsashvili, A. (2021). L'homme-survivant, un revenant indésirable ? (*La lune noircie* d'Anise Koltz et *Les miroirs d'Ostende* de Paul Willems). *Tsafon*, 82, 69-86. <https://doi.org/10.4000/tsafon.4320>
- Miñano, E. et Koltz, A. (2005). Entrevista a Anise Koltz: Cal beneir la serp perquè ens va ensenyar la desobediència, *Caràcters*, (30), 5-6.
- Noiret, G. (2019). Anise Koltz : Somnambule du jour. Dans M. Finck et Y. M. Ergal (dir.), *Anise Koltz l'inaipaisée : la poésie entre les langues* (p. 133-146). L'Harmattan.
- Penjon, J. (2006). Présentation. Dans Penjon, J. (dir.), *Trop c'est trop : études sur l'excès en littérature* (7-9). Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Thiltges, S. (2019). L'écopoésie d'Anise Koltz. Dans M. Finck et Y. M. Ergal (dir.), *Anise Koltz l'inaipaisée : la poésie entre les langues* (p. 183-200). L'Harmattan.

La guerre et les impasses du dire. Etel Adnan et Rachid Boudjedra : quand le réel excède le verbe

SANA M'SELMI

« L'excès : signe ou poncif de la modernité ? », s'interrogeait l'ouvrage édité en 2009 par Verdier et Bonnet, qui voient dans l'excès le « révélateur d'un mode opératoire enclin à une rupture des codes, du langage et du sens, brandie depuis la fin du XIX^e siècle comme étendard de la valeur même de l'œuvre » (Verdier et Bonnet, 2009). C'est le cas de la littérature maghrébine de langue française qui, née dans un moment particulier –la colonisation et les mouvements de libération–, a vu le jour comme une transgression du canon, un pas de côté par rapport à la littérature issue de la métropole. De ce fait, le débordement constitue l'ADN de cette littérature-là et l'œuvre de l'Algérien Rachid Boudjedra en est un parfait exemple.

Rachid Boudjedra est né en 1941 à Aïn Beida en Algérie. C'est un auteur prolifique dont l'œuvre articule littérature et histoire, notamment l'histoire coloniale. *L'Insolation*, paru en 1972, est un roman pour le moins touffu et chaotique, très difficile d'accès¹ ; précisément à cause de l'écriture hallucinatoire provoquée par l'insolation, une écriture qui permet « d'explorer les territoires où le sujet perd ses limites » (Penjon, 2006, p. 7). Il s'agit d'un récit a-chronologique, délinéarisé puisqu'il constitue une intrusion dans l'esprit d'un fou interné dans un hôpital psychiatrique, après la mort par noyade de son élève/amante Samia.

¹Il est considéré comme la réécriture de *L'Étranger* de Camus. R. Raïssi assure à ce propos : « Le caractère itératif du motif, non seulement sa récurrence intertextuelle au sein d'un genre ou d'une tradition littéraire mais également sa répétition dans un texte unique ou dans un ensemble de textes et sa configuration récurrente et variable nous permet de rapprocher le texte de R. Boudjedra de celui d'A. Camus comme appartenant tous deux au genre de l'absurde qui naîtrait, pour les deux ouvrages, de cette dichotomie entre l'appel humain et le silence du monde ; l'homme, vivant dans un monde incohérent et dont il n'arrive pas à saisir la logique, confond tout jusqu'à sa raison d'être. Les deux narrateurs des deux œuvres sont bel et bien dans cette quête de cohérence ; ils désignent leur emplacement/enfermement dans cette fracture entre le monde et leur esprit dans la logique du mythe de Sisyphe » (Raïssi, 2008, p. 45).

Ces trois extraits permettent, à mon sens, de raconter l'insolation en tant qu'événement obsédant, en tant que trauma qui sous-tend le roman et lui donne son ambivalence, entre effacement et ressassement des détails du quotidien du narrateur insolé :

Tout ce que je savais, c'était que j'avais enseigné la philosophie dans une petite ville, pas très loin de la capitale et que j'avais attrapé une insolation, un jour qu'il faisait très chaud, sur une plage déserte (Boudjedra, 1987, p. 64).

Hôpital. Canicules. Fenêtres fermées. Dehors, la chaleur fait des nœuds bouillonnants dans l'air et écorche les mouches qui voguent –somnambules– dans la lavasse épaisse de la sieste torride (Boudjedra, 1987, p. 71).

Ce fut mon dernier séjour dans la maison maternelle avant l'insolation qui brouilla mon esprit à tel point qu'on m'enferma dans un hôpital où je sus, par mon prétendu père Djoha, la mort de ma mère dont j'avais, enfant, déchiré toutes les photos (Boudjedra, 1987, p. 219).

Etel Adnan, de son côté, est une poétesse plasticienne libanaise, née en 1925, morte en 2021. On peut dire qu'elle a traversé le siècle et son œuvre monumentale en porte les traces. Cependant, cette œuvre –qui « met à l'épreuve les possibilités de l'art »– reste partiellement dans l'ombre : très peu d'universitaires, en tout cas très peu d'universitaires arabophones et francophones travaillent sur l'œuvre littéraire d'Etel Adnan. Cette dernière est surtout connue pour ses aquarelles, ses huiles, ses tapisseries, ses *leporellos* et ses aplats de couleur vifs, ensoleillés et joyeux.

Etel Adnan a commencé la composition de *L'Apocalypse arabe* en 1975². À l'époque, elle se disait « hantée par le désir de composer un poème éclatant, fatigant et répétitif sur le soleil, une sorte de poésie folle » (Al-Yasiri, 2018). Mais elle a été détournée de son dessein initial par la guerre civile qui a éclaté au même moment au Liban.

Du balcon de mon appartement au dixième étage, à Ashrafieh, je voyais les bombes tomber sur le camp Tel Za'tar [sic]. On distinguait à l'horizon des petites maisons sous les bombes, je savais qu'il y avait des gens dedans, assiégés. Vingt mille personnes sont mortes en moins de deux mois ! J'étais anéantie, sur le plan humain et sur le plan politique ; je voyais la double catastrophe ; je voyais la fin du Liban et aussi la fin du monde arabe. L'écriture de ce livre m'a pris plusieurs mois [...]. Donc, c'est un poème sur l'apocalypse, la destruction, l'autodestruction du monde arabe. Ces événements m'ont rendue malade, le mal de dos m'est revenu, si grave qu'on avait peur que ma jambe droite se paralyse (Al-Yasiri, 2018).

Et ce qui devait être un long poème abstrait sur le soleil, a été en quelque sorte une victime collatérale de cette guerre. Parti dans une direction autre, il a donné cette *Apocalypse arabe*, régentée par un soleil implacable et impavide.

² Ce poème a été publié à Paris, aux éditions Papyrus en 1980. Plus tard, elle l'a traduit, elle-même, en anglais et publié en 1989 aux Post-Apollo Press. Une année plus tard, soit en 1990, il a été traduit en arabe et publié aux éditions Al Saqqar à Paris.

Soleil et autres dés-astres

Le soleil, figure centrale de ces « variations hallucinées », « allégorise » le « cataclysme qui a fondu » sur le monde arabe, « une tragédie sans fin, à la portée planétaire », un cri du cœur à la fois lucide et prophétique. « Le monde est une guerre perpétuelle, rien n'est jamais gagné » (Obrist, 2012, p. 66), assure la poétesse. Jumana Al-Yasiri note l'emploi « d'un monde qui est *lui-même* guerre » au lieu du conventionnel « monde *en* guerre », soulignant ainsi « cette perpétuité de la guerre [...] centrale dans [l'] imaginaire » d'Adnan qui « a mis en place en mots, signes et couleurs une sorte de cosmogonie politique qui lui permet d'analyser les réseaux spatio-temporels qui régissent l'existence de l'humanité » (Al-Yasiri, 2018).

Ce qui a attiré mon attention dès le premier contact avec l'œuvre d'Etel Adnan, c'est la scission et le paradoxe inhérents à sa pratique littéraire et artistique. On peut même parler d'un diptyque agonal (Macé, 2023), puisqu'il s'agit d'une œuvre qui se construit sur un contraste entre le geste plasticien et le geste poétique. Ces deux gravures soulignent parfaitement ce contraste :



1. *To the ocean*, Gravure (2017) © The Estate of Etel Adnan and Galerie Lelong & Co



2. *L'Ecrasante Beauté*. Gravure (2018) © The Estate of Etel Adnan and Galerie Lelong & Co

Là où l'œuvre picturale³ est festive, optimiste, l'œuvre scripturale verse dans le soleil noir, dans une vision catastrophiste de l'histoire. Ce à quoi s'attèle cet article, c'est de démontrer que le soleil, dans l'œuvre de Boudjedra et d'Etel Adnan, n'est pas un simple motif scriptural ou pictural, c'est réellement une modalité scripturaire, un texte dans le texte.

L'Apocalypse arabe est un long poème divisé en 59 épisodes qui correspondent aux 59 jours, durée du siège du camp de Tal Zaâtar à Beyrouth. 59 jours de siège, 59 fragments hantés par la présence d'un soleil jaune, rouge, vert, bleu. Un soleil impitoyable qui est à la fois témoin placide des atrocités commises par les phalangistes libanais et par le colonisateur israélien à l'encontre des Palestiniens ; et un soleil agressif qui participe aux hostilités. Dans le poème d'Adnan :

ô soleil qui torture l'œil de l'arabe dans les prisons de l'Ennemi. Soleil silence jaune (Adnan, 2021, p. 14).

Ô soldats solaires et nocturnes vivant sur les bords d'un égout ouvert
Ô camp du thym et de la verveine Tell Zaatar à l'odeur de charogne⁴ (Adnan, 2021, p. 35).

comme dans le roman de Boudjedra :

Nous faisons la guerre et il n'y avait pas de fleurs dans nos songes. Seulement le napalm déversé par les insectes d'acier tourbillonnant dans le ciel, au-dessus de la lagune. Mille et mille villages détruits. Il nous fallait surgir de l'ombre et même du soleil, frapper et nous faire avaler par les forêts et les prairies des matins gris (Boudjedra, 1987, p. 99).

³ L'auteure remercie la galerie Lelong & Co ainsi que Mme Simone Fattal pour les crédits photos.

⁴ Les espaces qui ponctuent certains vers cités dans cette étude relèvent d'un parti pris de la poétesse et sont donc présents en l'état dans l'ouvrage source.

Le soleil fait partie de l'histoire chez les deux auteurs. C'est l'élément cosmique qui enclenche les rouages de l'intrigue et qui accélère les événements de l'Histoire. C'est une énergie, une puissance qui hante les deux œuvres. Le soleil moribond de Baudelaire cède la place à un soleil meurtrier chez Boudjedra et Etel Adnan, un « soleil invaincu » (Daydé, 2014) cause de l'insolation/trauma dans le roman, où « soleil » et « douleur » sont synonymes. Aussi lisons-nous à quelques pages d'intervalle : « le tout noyé dans une *goutte de soleil* piquant l'œil de celui qui fait le guet » (Boudjedra, 1987, p. 99. Je souligne), et ensuite : « Ça c'était le pays ramassé dans une *goutte de douleur* que ma mémoire fugace avait le tort d'oublier » (Boudjedra, 1987, p. 122. Je souligne). La construction parallèle des deux phrases crée une équivalence entre l'individu et le pays et entre le soleil et la douleur.

Le soleil est le moyen trouvé par les auteurs pour dire une réalité qui excède le verbe et l'entendement. Dans *L'Apocalypse arabe*, les soleils d'Etel Adnan constituent l'antichambre du chaos, qu'il soit causé par les conflits entre humains ou les conflits entre humains et nature.

Souvent, le poème et le roman insistent sur la position du soleil « planté dans le ciel comme un couteau dans une plaie bleue » (Boudjedra, 1987, 135), ou « planant » tel cet « épervier », dominant les individus écrasés par l'injustice, « mangeant la cervelle d'un enfant dans une poubelle à Dekouaneh » (Adnan, 2021, 35), une image qui met en avant l'horreur de la guerre et appuie les revendications anticolonialistes de la poétesse.

Dans le fragment 7, par exemple, on note que la violence du soleil va *crescendo*. Etel Adnan y accumule les camps et les quartiers dont les noms seront éternellement entachés par les massacres des réfugiés palestiniens : « la Quarantaine » « Dekouaneh », « Sabra ». Mais si le soleil représente toujours le colonisateur israélien, ses victimes se multiplient : aux Palestiniens s'ajoutent les Libanais qui se retournent les uns contre les autres dans une guerre intestine. Aussi : « un soleil pourri et mangé de vers plane sur Beyrouth le silence est vendu au kilo » (Adnan, 2021, p. 35).

Vers la fin du fragment, le soleil finit par cristalliser toute forme de violence, toute puissance coloniale et impérialiste. La violence solaire se transmue en un absolu de la violence. Et le soleil colonisateur devient un soleil « anthropophage » et « cannibale » qui anéantit tout : nature, humains et anges.

un soleil dynamité un enfant dynamité un poisson dynamité la rue dynamitée
mangez et vomissez le soleil mangez et vomissez la guerre j'ai entendu un ange exploser
(Adnan, 2021, p. 35).

Le soleil-caméra du fragment 40 met en avant le *rinforzando* dans l'expression de la virulence coloniale que subissent les Palestiniens. Ce soleil surplombant ne se contente pas de prendre des photos, il les consigne « pour les Archives de la C.I.A. » (Adnan, 2021, p. 63).

Cette évocation permet à la poétesse d'indexer les liens historiques, indéfectibles entre le colonisateur israélien et le gouvernement étasunien. L'image du soleil-caméra représente cette instance panoptique qu'on retrouve dans *Le Temps qu'il reste* du cinéaste palestinien Elia Suleiman (2009). En effet, au soleil-caméra d'Adnan correspond l'avion jaune de Suleiman : les deux symbolisent voire incarnent le *Colonial Gaze* dans le poème et dans le film⁵.

le soleil est une caméra qui ne photographie qu'en blanc et noir
 blanc blanc blanc est la couleur de la Terreur
 des yeux il ne reste que le blanc d'œuf et des arbres ! le noir
 dans la chambre noire du souterrain toujours noire est l'expérience (Adnan, 2021, p. 63).

Le poème met en vigueur les théories de Susan Sontag à propos de l'acte photographique : « *to photograph someone is a sublimated murder* » ; « *the act of taking pictures is a semblance of appropriation, a semblance of rape*⁶ » (Sontag, 1977, p. 24). Cependant, la métaphore de la vampirisation et du viol devient chez la poétesse réalité sanglante. En effet, le soleil-caméra se transforme en :

le soleil bourreau point focal de la mort s'active
 le sang n'a plus de couleur dans la chambre noire de la torture
 les rayons infra-rouges font des écritures sur les corps calcinés des Arabes (Adnan, 2021, p. 63).

Excessus, ekstasis

Dans le roman de Boudjedra, la « surenchère de la violence narrative » (Mecke, 2014, p. 118), nous indique que le récit de la guerre ne peut se faire qu'à travers celui des dégâts et des traumatismes. Cela se traduit par une parole hémorragique où le soleil joue le rôle du maillon assurant la jonction entre les différents sangs qui giclent dans ce récit alambiqué. Sang du sacrifice des moutons et sang perdu par la mère Selma au moment de son viol par Siomar. Une scène mimétique où la femme mutilée s'apparente à une bête « dépecée » :

La *tonitruance du sang* était insoutenable au moment où le lisse de la gorge s'ouvrait brusquement et que le *liquide abondant et vermillon giclait* à l'assaut du visage monstrueux du boucher penché sur sa victime et dégoulinant de sueur [...]. Mais maintenant qu'entre le récit de ma tante et l'intrusion du crépuscule, je ne savais plus où j'en étais de ma mémoire, comment échapper à *l'horrible carnage* ? Elle avait parlé ! À moi, maintenant, de régenter l'horreur. *Viol de ma mère, en pleine lumière de l'été*, à côté du puits où elle était venue puiser l'eau ; par terre, à la manière des moutons de mon enfance que j'avais vu tuer et dépecer (Boudjedra, 1987, p. 85. Je souligne).

Sang de la circoncision du narrateur :

Tohu-bohu dans *le soleil*. Tout à l'heure, *le sang allait gicler* et un bout de chair tomber dans un bol plein de son. [...] en ce jour mémorable où toute la mémoire d'un enfant allait se figer dans

⁵ Voir M'selmi (2015).

⁶ Susan Sontag à propos de *Peeping Tom (Le Voyeur 1960)* de Michael Powell.

un cri de douleur perçu à travers les clameurs et les youyous (Boudjedra, 1987, p. 38-39. Je souligne).

Sang rituel de la chèvre tuée par le nègre dans un geste performatif, afin de remplacer le sang perdu lors de la défloration de l'amante Samia :

Mille fois *mille soleils pénétrèrent ma tête* avec une lenteur et un faste merveilleux. L'ellipse devant mon visage dévoré de fièvre et Samia courant vers la plage. « Va te laver maintenant, avait dit le nègre. Tu n'as rien perdu. *Le sang a remplacé le sang.* » Avait-il empêché son chat de lécher le sang avant qu'il se mît à vomir une bile rose ? Samia s'était-elle noyée ? Que dire à présent ? Scribe famélique, j'écrivais, haletant, dans la nuit, alors que deux somnambules s'embrassaient sur la bouche. Je ne me souvenais plus, car à un moment donné, ma tête devint une orange oblongue et rouge pleine de sifflements stridents (Boudjedra, 1987, p. 27. Je souligne).

Soleil planté dans le ciel comme un couteau dans une plaie bleue et grouillante de bestioles immondes, luttant pour leur vie, frétilant de leurs mille pattes légères et graciles. *Le rite du sang !* Samia aspergée par le liquide chaud, juste sorti de la gorge molle d'une maigre chèvre noire que l'autre avait tuée rituellement. *Qu'avions-nous besoin du sang ?* Maintenant, j'en avais pour une éternité à vomir, à suer, à imprégner mes draps de cette odeur sure et âcre (Boudjedra, 1987, p. 135).

Sang rituel du coq tué pour soigner le goitre de la mère :

tout le monde chantait *dans le soleil et le sang*, tandis que du cou du gallinacé, un geyser bleuâtre, autour duquel venaient vrombir les mouches, fusait à travers l'espace et inondait le visage de la malade [...] qui demeurait là, épouvantée, hébétée, les cuisses *ensanglantées*, la respiration rapide. Hagarde. Sublimée. Rutilante de sa peur et de sa névrose. Avec, entre les jambes, à nouveau cette tiédeur horrible, présage du *massacre* et du bris dans la conscience taraudée à vif. Elle hurlait, et à nouveau, *elle mêlait le sang au sang* (celui du viol coulant de son propre sexe et celui du coq avec ça et là des plumes et des poils doux et gélatineux, souillés de sang dont le contact infernal allait la poursuivre des siestes et des nuits durant, à travers l'insomnie qui l'anéantissait, toujours sur le point de vomir, toujours sur le point de chuter dans le gouffre sans fond de sa démence...) qui allait définitivement la submerger (Boudjedra, 1987, p. 156-157-158. Je souligne).

Et enfin le Sang qui irrigue l'écriture obsessionnelle de Boudjedra, celui des martyrs algériens tombés lors de la guerre des sept ans :

Le coq continuait à se débattre et à crier hystériquement, se cabrant à travers l'espace bleuté et à moitié brouillé par l'accumulation de la chaleur et par la mauvaise vision de l'ancêtre se rappelant d'autres *massacres* qu'on lui avait racontés pendant son enfance, ainsi que la *sauvagerie de la guerre et la brutalité des assaillants* venus nombreux et armés jusqu'aux dents semer la paille –sardoniquement– dans cette population paisible (Boudjedra, 1987, p. 154-155).

À travers l'abjection des flots de sang qu'il fait couler dans son roman, Boudjedra assume clairement le recours à l'esthétique gore pour peindre une situation féminine abominable, dans les faits et gestes du quotidien, et pour confirmer que la guerre est le cadre global qui sur-vulnérabilise les individus, causant leur déperdition.

Alienatio mentis

Dans *L'Insolation*, le soleil, le sang et la chaux immaculée constituent un triptyque flamboyant et horrifique « comme projetés sur une toile aveuglante », évoquant celles de Hokusai. Ces éléments saturent l'espace textuel et éblouissent les personnages qui n'ont « plus d'yeux, mais des excavations vides, sans pupilles, devenues les repaires de mille fourmis rouges et chauffées à blanc » (Boudjedra, 1987, p. 32). C'est ainsi que « se développe, selon Jacques Madelain, le thème de l'aveuglement et de la folie amenés par la *fascination* du sang sur le blanc de la chaux vive, rendu démentiel par le soleil » (Alemdjrodo, 1999, p. 68-69).

Ces métaphores associatives composent le mythe personnel de l'écrivain qui n'a de cesse de dire sa peur du sang. Un trauma originel et fondateur qui structure le texte au travers d'une profusion d'images mentales et abstraites aussi complexes que révoltantes : à la fois séquelles et symptômes de la démence qui s'empare du discours sous l'effet d'un soleil répressif qui métaphorise le pouvoir tyrannique post-indépendance : « mille fois mille soleils pénétrèrent ma tête », nous dit le narrateur interné (Boudjedra, 1987, p. 27).

Si le soleil est le lieu où s'expriment l'excès et l'incommensurable liés à la guerre comme expérience de la limite, la folie serait l'expression de l'excès comme manière de sortir de soi –soi-texte et soi-personnage. Ainsi, les personnages de *L'Insolation* sont tout le temps en quête de repères dans un espace hostile et anarchique, « hâves et pâles et exsangues, la raison oscillant entre les circonvolutions de leurs cerveaux », « la conscience taraudée à vif », « toujours sur le point de chuter dans le gouffre sans fond de [la] démence... » (Boudjedra, 1987, p. 223-224).

Le personnage qui refuse de se conformer aux normes perd la raison et entame un discours (roman) hors-normes. Il est mis au ban de la société afin de préserver cette dernière et de garder intacts les rampes de sécurité morales et les garde-fous millénaires. D'où la tentative de suicide du narrateur Mehdi, d'où la folie de ces personnages retenus dans l'asile afin de protéger la ville. La folie, de ce fait, n'est pas qu'une pathologie de l'esprit, c'est ce qui engendre le désordre mental et textuel donnant à la narration sa facture agonale : la folie est à la fois visuelle –enchevêtrement d'images, de langues, de typographies– et discursive. « Elle est une technique créative au niveau rhétorique et discursif grâce à une écriture qui change le mot en signe et l'acte en symbole afin de le rendre inaccessible au lecteur⁷ » (Souilah, 2010, p. 167).

⁷ « La folie de la narration apparaît dans un discours de fou ponctué de contradiction des événements, d'images opposées, de répétitions de certains faits en les enrichissant à chaque fois. Ces allers et retours perpétuels concrétisent l'égarement de la folie où le lecteur se perd parce qu'il n'a pas de repères. En plus un certain flou plane sur des événements où le narrateur ne donne pas assez d'informations pour construire le sens, au contraire

L'excès s'incarne dans ces personnages tiraillés entre la logorrhée verbale et le mutisme, générant un texte impétueux qui déborde ses frontières et s'insurge contre l'autorité du narrateur qui a la « perception plus que brouillée par le mal de tête et la rage de ne pouvoir rien faire pour sauver [sa] mère de cette déliquescence qui la vidait de la vie ». Mehdi est habité par la douleur de Selma, douleur transmise de mère en fils comme une maladie héréditaire, une sorte de patrimoine immatériel.

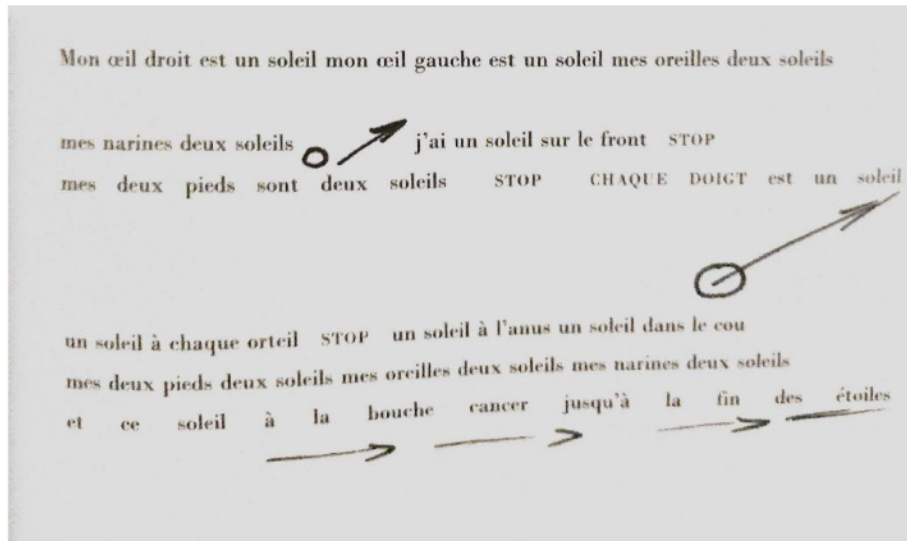
Ma mère se rendait bien compte de son insupportable douleur, aussi ne cessait-elle pas de ronchonner sous l'étroitesse de sa révolte, voulant, tout à coup, tout chambouler à travers sa vision déformée du monde et à travers sa mémoire ramollie par le délire et la constante cuisson de l'atmosphère, avec le toit à claire-voie qui s'ouvrait telle une blessure béante couleur orange à travers la blancheur des murs à la fois ripolinés et rugueux, dans cette chambre où elle était sûre de mourir (Boudjedra, 1987, p. 211-212).

Selma existe aux yeux du lecteur par le truchement du discours du fils. Mehdi, qui traîne ses propres traumatismes, s'efface par intermittence et va, dans une écriture délirante, interioriser puis communiquer –comme si c'était lui la victime– le traumatisme de sa mère, violée à l'âge de 16 ans « dans une flaque de soleil », nous dit et nous redit le texte, inlassablement.

Les traumatismes féminins –celui de la maman violée, de l'amante violée et noyée, de la tante bafouée par son mari– se superposent ; ils s'ajoutent à celui de l'Algérie, toile de fond du roman de Boudjedra, voire de la totalité de son œuvre.

L'instance narrative se dissout sous l'impact de cet objet de l'écriture, trop lourd à porter. Et alors que c'est franchement indiqué dans *L'Insolation* –le roman commence *in medias res* dans un hôpital psychiatrique ; il est, en outre, ponctué par des épisodes entiers marqués par le délire de Mehdi interné, car incapable de composer avec le Chaos– ce n'est pas aussi clair dans *L'Apocalypse arabe*. Cependant, à la lecture du poème, j'ai eu le sentiment que la poétesse aussi se scinde en deux : elle est à la fois celle qui écrit et celle qui subit, à la fois témoin et victime. Ici, elle m'intéresse en tant que personnage de son propre recueil, personnage qui a « demandé au soleil de ne pas démanteler [s]on corps », requête vaine car, le soleil féroce s'acharne contre la poétesse, déchiquetant son corps, le désagrégeant et s'insinuant dans ses organes et ses tissus.

il opère des coupures significatives laissant des faits en suspens. Ce discours déroutant joue de l'ironie et de la dérision comme outils de critique et image complémentaire de la folie. Le dédoublement, de l'histoire et des personnages constitue une des caractéristiques de la folie, concrétisé par un jeu de miroir où chaque personnage a son complément et/ou son opposé [...]. Aussi, l'histoire est-elle scindée en deux : la réalité de l'hôpital et les souvenirs du personnage-narrateur. Ces derniers prennent la forme de micro-récits qui reviennent chaque fois sur les mêmes sujets : la plage, la circoncision, l'agonie et la folie de la mère. Ces souvenirs prennent une forme cyclique où le personnage-narrateur revient comme un pèlerin cherchant à revivre et faire revivre ces lieux comme preuve de folie » (Souilah, 2010, p. 173).



3. Fragment n° 10, *L'Apocalypse arabe*, p. 29

Ce fragment démontre qu'Etel Adnan, sans verser dans le *pathos*, exprime une si grande empathie envers ces réfugiés sans refuge, ces populations écrasées, qu'elle semble ressentir leur souffrance dans sa propre chair –« un soleil animal rampe dans mon échine dorsale et me mange le cou »⁸ (Adnan, 2021, p. 24)– et dans son écriture, puisqu'elle fait, désormais, partie des voix anticoloniales qu'on cherche à muter. Elle se revendique un bras qui cherche à lutter –« J'ai mendié une mitraillette et on m'a donné une fleur empoisonnée » (Adnan, 2021, p. 25). « L'Histoire a poussé l'accélérateur de sa puissance jusqu'à l'infini » (Adnan, 2021, p. 46), nous dit la poétesse-scribe qui se charge de consigner les affres de la guerre. En ce sens, ce poème est à lire comme la mémoire des opprimés, la boîte noire de l'apocalypse ; à travers lequel, Adnan va prendre en main l'écriture de l'histoire –en l'occurrence l'écriture poétique de l'histoire– celle des vaincus (Walter Benjamin). Ainsi, le fragment n°3 (Adnan, 2021, p. 15) fait allusion tout à la fois à la guerre du 6 octobre 1973 (« Absence du Phantom »), aux phalangistes libanais (« Armée en civil »), aux réfugiés palestiniens (« Palestiniens sans Palestine »), aux peuples colonisés de l'Amérique (« La nuit du Grand Inca n'a pas eu lieu »), aux luttes pour la liberté (« Che Guevara réduit en poussière »), etc. C'est dire que la poétesse développe une vision sympathique de l'histoire et de la géographie : un organe qui souffre, tous les organes ont des symptômes. Et le poème s'en ressent.

⁸ Cela fait écho aux propos de la poétesse –cités plus haut– sur son mal au dos au moment des événements de Tal Zaâtar.

Une œuvre hors de soi

Dans la quatrième de couverture de son célèbre essai, Tiphaine Samoyault considère les romans du XX^e siècle comme une « expérience des limites et leur franchissement, tentatives diverses d'épuiser les possibles du monde » (Samoyault, 1999). Je propose, à partir de *L'Insolation* et de *L'Apocalypse arabe*, une autre lecture : le roman et le poème ne cherchent pas seulement à « épuiser les possibles du monde », mais à dire l'épuisement du dire face aux possibilités verrouillées par un monde sorti de « ses gonds », selon la formule de Hamlet.

L'excès du « dit » est un excès du « non-dit » et vice versa

Partant de ce qui précède, écrire le trauma de guerre est par essence un acte excessif. Et la

poétique de l'excès, comprise comme expression formelle de la violence propre à l'excès a toutes les apparences d'une esthétique du trop-plein alors qu'elle relève, en réalité, d'une esthétique du vide. La raison en est que l'esthétique de l'excès a pour fonction de signifier un manque : elle signifie le manque d'un signifiant premier (Dumoulié, 2012).

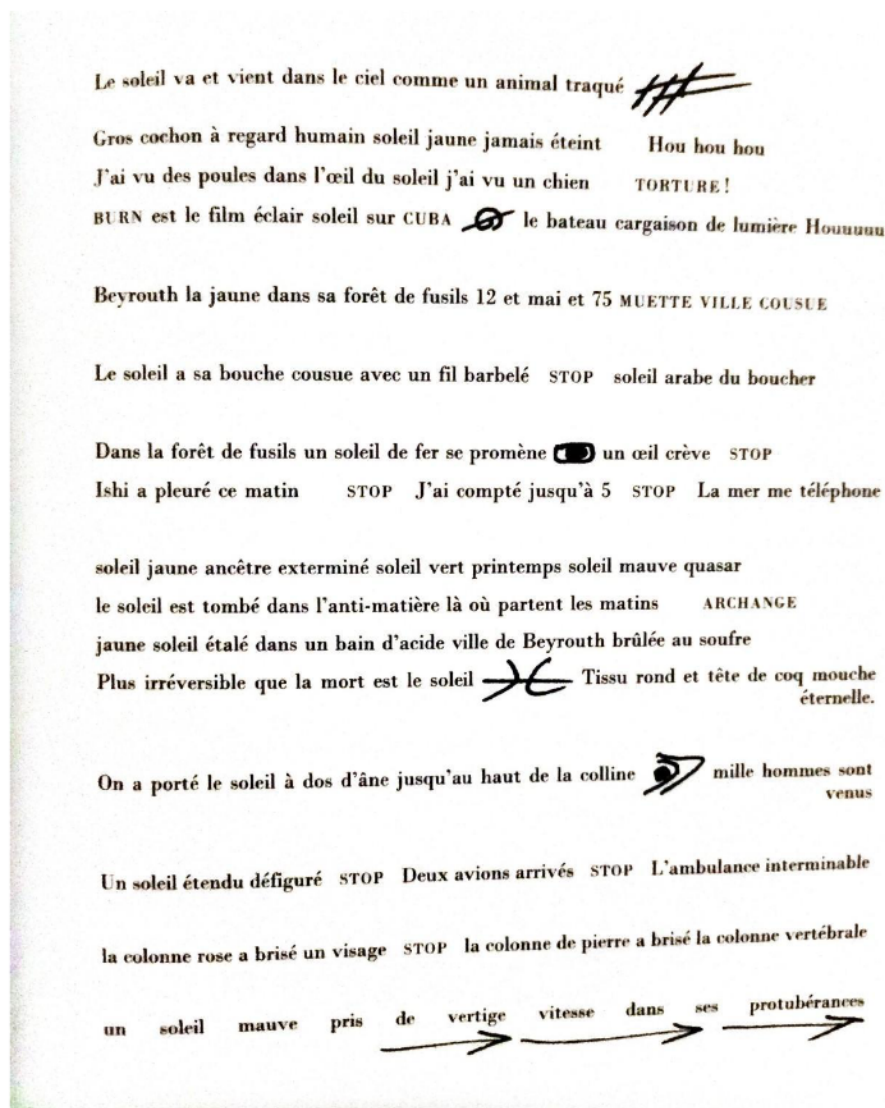
Les deux textes sont de ce fait écartelés entre deux tendances opposées, celle du trop – on observe dans le poème, par exemple, « l'énumération obsédante du nombre des victimes : « 45 cadavres noirs dans un cercueil » ; « 7 mille Arabes assiégés assoiffés aveuglés [...] 7 mille Arabes dans le ventre des vautours » ; « 5 billions d'Arabes affamés » » (Al-Yasiri, 2018) –, et celle du trop peu, on peut citer, dans la clause du roman, le mot de la fin « à moins que », qui in-achève le récit, laissant le lecteur sur sa faim.

Le récit de *L'Insolation* est empêché par la parole arborescente des épisodes hallucinatoires de Mehdi qui noient le lecteur dans un flux de détails sordides, s'annulant les uns les autres au fur et à mesure de la narration, sous l'effet du délire⁹. Il est épuisé par la profusion des digressions exponentielles, par le ressassement, les tournures emphatiques et les images hyperboliques. Ce récit ainsi que l'écriture baroque et débridée d'Etel Adnan sont intersectés par une écriture en creux qui se distingue par le style paratactique. Ainsi : « Hôpital. Canicules. Fenêtres fermées » (Boudjedra, 1987, p. 71)

En effet, le poème et le roman imitent le style télégraphique, celui des manchettes de journaux, mais aussi les télégrammes qui annoncent de manière froide les bilans des

⁹ « Elle avait dit (ou bien l'aurais-je tout simplement imaginé, après cette maudite insolation qui avait écrasé dans ma tête mille structures floues et mille mots vagues et peu précis ; à tel point que j'avais cru à la noyade de Samia, la gamine de dix-sept ans qui disait qu'elle m'aimait mais qui m'avait échappé à Constantine où j'étais venu la rejoindre) qu'elle avait entr'aperçu, l'espace d'une seconde, le gros musicien qui soufflait dans son trombone, lors de la circoncision mémorable » (Boudjedra, 1987, p. 92).

cataclysmes. Comme si la perte ne pouvait être exprimée que par un récit de la perte, un récit en perte de ses éléments de cohésion : ses verbes, ses prépositions, ses éléments de jonction et de subordination. On note aussi l'effusion des mots-phrases qui fusent en rafales, mimant les fusillades qui hantent le narrateur et la poétesse.



4. Fragment n° 9, *L'Apocalypse arabe*, p. 27

Au télégramme, Adnan emprunte l'art de la formule, émaillant son poème du terme « STOP » qui dévoile l'incapacité du discours à embrasser l'horreur. Il est en outre utilisé dans un sens ironique, car peut-on raccourcir les souffrances inénarrables dans un discours réduit et parcellaire ? Il y a également le STOP, cri du cœur qui annonce la présence, en ombre chinoise, mais la présence indéniable de la voix poétique qui commande au soleil de mettre fin à sa fureur.

Dans le roman et le poème, l'écriture fragmentaire, le récit a-chronologique, la syntaxe chaotique, la ponctuation fantaisiste, les phrases morcelées, transpercées par des blancs créent un rythme saccadé et un propos énigmatique, fondé sur les allusions et les évocations vagues. Ceci confère aux textes une réelle opacité qui fait que certaines scènes, certains extraits, certaines images résistent à la lecture et à l'effort d'analyse. Cependant, la description des scènes d'horreur est, parfois, tellement réaliste, les détails sordides sont tellement hypertrophiés qu'ils donnent au lecteur le sentiment d'assister à un reportage sur une chaîne d'information. Le lecteur du poème d'Etel Adnan a l'impression d'être téléporté sur le terrain, entouré d'armes, de cadavres et d'ambulances. La poésie devient documentaire¹⁰, car « il arrive, aux œuvres littéraires de s'inscrire dans des moments d'accélération de l'Histoire où, la réalité est tellement dense, pesante, qu'elle en devient prégnante sur la fiction » (Saïdi, 2019, p. 30).

Cette écriture syncopée, entre vide et trop-plein, mime la dislocation du monde et renvoie ce dernier « à son impossible totalité » (Samoyault, 1999).

Les hiéroglyphes pour dire l'indicible

Ce poème est né de la prise de conscience par Etel Adnan de la complémentarité qu'il peut y avoir entre écriture et peinture. Une prise de conscience qui est elle-même née au moment du déclenchement de la guerre de libération algérienne, quand Adnan s'est retrouvée dans la posture de l'écrivain qui ne peut plus écrire dans la langue de « l'ennemi ». C'est à ce moment-là que la poétesse a compris que la peinture est elle aussi un langage et qu'elle pouvait non seulement passer entre le mot et le dessin telle « une traductrice, [...] à la recherche d'un sens pur », mais qu'elle pouvait créer des passerelles entre les deux gestes créatifs au sein d'une même œuvre.

I didn't need to write in French anymore; I was going to paint in Arabic. [...] Abstract art was the equivalent of poetic expression. I didn't need to use words, but colors and lines. I didn't need to belong to a language-oriented culture but to an open form of expression... I understood that one can move in different directions, that the mind, unlike one's body, can go simultaneously in many dimensions... and that what we consider to be problems can also be tensions, working in more mysterious ways than we understand (Majaj et Amireh, 2002, p. 15-16).

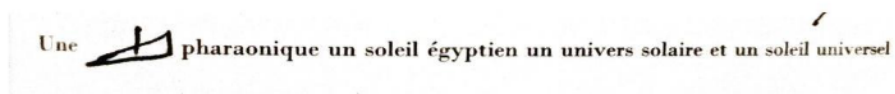
C'est le cas de *L'Apocalypse arabe*, qu'on peut considérer avec ses 59 fragments/poèmes parsemés de dessins comme une version poétique d'un *makimomo*, un *folding book* qui, en se déployant, dévoile une partie de ses mystères par-à-coups, bout par bout. Il invite à une perception qui joue avec les contraintes du temps.

¹⁰ Ceci se confirme par le témoignage cité dans la conclusion de cet article.

L'écriture dans *L'Apocalypse arabe* est une écriture consciente de sa propre incapacité à dire la guerre sans passer par un autre moyen qui est le dessin ; elle se fait visuelle et par là excessive. Impliquer le regard, engager le geste pictural dans le geste scriptural relève de la dimension excessive de la poésie. Quand la réalité excède le verbe, l'image intervient, non pas comme béquille du mot impuissant, non pas comme illustration du propos, mais pour prendre le relais et raconter autrement l'excès de la réalité et l'incapacité de la dire.

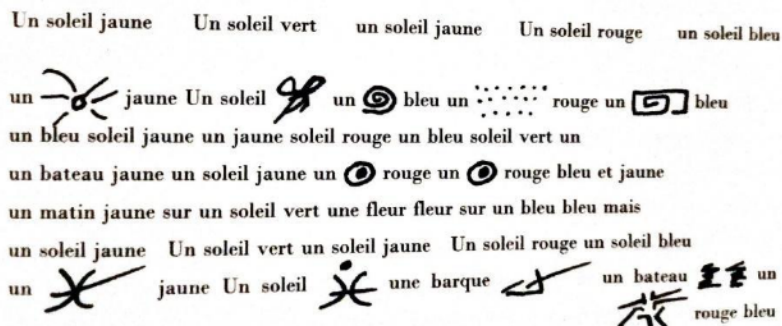
À l'image des corps disloqués des victimes, la poétesse semble vivre la guerre dans sa chair et dans son écriture. Le corps du poème est ainsi morcelé par les éclats de dessins, par les fragments visuels qui parasitent le récit des mots sans pour autant l'expliquer, ajoutant une couche de non-sens au sens déjà malmené par les répétitions, les interjections, les onomatopées et les blancs qui criblent l'espace textuel.

Si certains dessins sont figuratifs et reprennent des mots des lignes précédentes, le cas de ce vers :



5. Fragment n° 1, *L'Apocalypse arabe*, p. 11

d'autres n'ont pas de référents clairs et sont plus hiéroglyphiques que graphiques. Ils expriment l'effondrement du langage. Par exemple, le premier poème :



6. Fragment n° 1, *L'Apocalypse arabe*, p. 11

Adnan commence à décrire le soleil, symbole de la puissance coloniale. Elle utilise une série de phrases sur le modèle : article – nom – adjectif de couleur. Cependant, dès le deuxième vers du poème, les adjectifs semblent être insuffisants pour décrire l'intensité et la complexité de ce phénomène-solaire-colonial. Adnan commence dès lors à insérer ces dessins pour remplacer les adjectifs. S'il est parfois facile d'interpréter le dessin (le premier

représente clairement un soleil), les autres semblent symboliser les différents effets et actions du soleil colonisateur, mais le sens précis demeure insaisissable. Ces dessins disent l'incapacité du langage à étreindre la toute-puissance du soleil et l'incommensurable de la violence. Adnan l'exprime ainsi :

out of the type of tension that brought about the war. The sense of explosion, of catastrophe. An apocalyptic sense... I was so inhabited by that ominous sense of disaster, of madness, that only that way could I express it... I was writing on explosion per se, on apocalypse per se and I saw it in color (Majaj et Amireh, 2002, p. 18).

Le désastre circonscrit la poétesse ne lui laissant aucune échappatoire, à l'exception de la surcharge visuelle qui transmet la débâcle. Cette surcharge ainsi que les images mentales énigmatiques déployées dans *L'Insolation* suscitent la réminiscence d'une autre œuvre emblématique, née, elle aussi, en période de « convulsion historique », la *Guernica*, avec, là aussi, cette lampe qu'on pourrait prendre pour un soleil surplombant le chaos, et dont les rayons sont aussi acérés que la lame d'un couteau.

Conclusion

Si dans le roman de Boudjedra, l'excès est à la fois équivalent et corollaire de la folie, il réside dans la dimension quasi-documentaire du poème d'Etel Adnan. En effet, si l'on se penche sur ce témoignage d'Abdessalam Madi, un rescapé du massacre du camp des réfugiés d'Al-Mawassi, datant du 10 septembre 2024, on noterait sa parenté frappante avec le long poème-catastrophe d'Etel Adnan, dont il semble reprendre l'essence et la rhétorique.

نجوت بأعجوبة. ما حدث يشبه الأهوال يوم القيامة. النازحون كانوا يركضون في المخيم في كل مكان. الأرض كانت تهتز تحتنا. لحظة الاستهداف طرنا من الخيمة، ووجدنا أنفسنا في الخارج من شدة الانفجار. شظايا الصواريخ أصابت يد والنتي، وأتت إلى بترها فوراً وهي نائمة

J'ai miraculeusement survécu. Ce qui s'est passé ressemblait aux horreurs de l'apocalypse. Les personnes déplacées couraient partout dans le camp. Le sol tremblait sous nos pieds. Au moment où nous avons été touchés, nous avons volé hors de la tente et nous nous sommes retrouvés à l'extérieur par la force de l'explosion. Des éclats de missiles ont touché la main de ma mère, qui a dû être amputée immédiatement pendant son sommeil¹¹.

L'excès –me semble-t-il– viendrait de ce que cette œuvre-vision traverse les temps et les âges. Elle parle de l'apocalypse arabe commencée quelques décennies plus tôt, mais qui est toujours en cours de déflagration. L'excès est dans cette dimension transrégionale et trans-géographique de la violence ; dans l'actualité du regard catastrophiste que la poétesse porte sur l'histoire du monde arabe. Quand Etel Adnan emploie le mot « apocalypse », elle

¹¹ Je traduis. Ce témoignage est recueilli sur la plateforme d'information Raseef22. <https://www.instagram.com/raseef22/> Voir aussi : <https://raseef22.net/>

crée un mot-concept qui appelle à lier l'histoire de cette partie de la terre à celle de l'humanité entière. Elle dit à ce sujet : « *L'Apocalypse arabe* ne peut pas être comprise tout de suite. C'est une civilisation entière qui va mourir. C'est plus grave que la mort d'un être humain. C'est la mort d'un monde et les gens ne se rendent pas compte de ce qu'ils tuent. C'est la décadence totale » (Al-Yasiri, 2018).

Références bibliographiques

- Adnan, E. (2021). *L'Apocalypse arabe*. Galerie Lelong & Co.
- Alemdjrodo, K. (1999). *Mémoire et création poétique dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra* [Thèse de doctorat, Université de Bordeaux III - Michel de Montaigne]. URL : <https://dicames.online/jspui/handle/20.500.12177/1875>
- Al-Yasiri, J. (2018). Etel Adnan et L'Apocalypse arabe. Dans C. Coquio et al. (dir.). *L'Apocalypse : une imagination politique* (p. 63-80). Presses universitaires de Rennes. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.179347>
- Boudjedra, R. (1987). *L'Insolation*. Folio.
- Daydé, E. (s.d.) « Etel Adnan, soleil vaincu », [en ligne] <https://www.claude-lemmand.com/artiste/assadour?souspage=bio>
- Dumoulié, C. (2012). Esthétique de l'excès et excès de l'esthétique. *Littérature comparée et Esthétique(s)*, 3. DOI [10.58048/2263-7664/527](https://doi.org/10.58048/2263-7664/527)
- Macé, M. (2023). « Trois soleil d'Etel Adnan », [en ligne] <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2023/08/16/trois-soleils-detel-adnan/>
- Majaj, L. S. et Amireh, A. (2002). Introduction: Biographical and Career Highlights. Dans L. S. Majaj et Amireh A. (dir.), *Etel Adnan. Critical Essays on the Arab-American Writer and Artist*, (p. 13-24). McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Mecke, J. (2014). Une esthétique agonale de la Grande Guerre. *Cahiers d'Études Germaniques*, 66, 117-134. <https://doi.org/10.4000/ceg.2011>
- M'selmi, S. (2015). Aesthetics of Everyday Life in Two Arab movies: *The Time That Remains*, or the Staging of Silence; and *Living Here*, or the Poetry of Ordinary People. Dans L. Yoka et G. Paschalidis (dir.), *Semiotics and Hermeneutics of the Everyday* (p. 249-259). Cambridge Scholars Publishing.
- Obrist, H. U. (2012). *Une Conversation avec Etel Adnan*. Manuella Éd.
- Penjon, J. (2006). Présentation. Dans J. Penjon (dir.), *Débordements. Études sur l'excès*, (p. 7-13) Cahier N° 13. Presses Sorbonne Nouvelle.
- Raïssi, R. (2008). « L'insolation » comme motif du « texte fou » Dans *L'Étranger* d'Albert Camus et *L'insolation* de R. Boudjedra. *Al Athar*, 7(7), 44-47. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/50744>
- Saïdi, S. (2019). Printemps, l'automne scripturaire de Rachid Boudjedra. *Paradigmes*, 2(4), 29-41. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/123075>
- Samoyault, T. (1999). *Excès du roman*. Maurice Nadeau.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.

- Souilah, S. (2010). Les voix et les voies de la folie dans *L'insolation* de Rachid Boudjedra. *Synergies Algérie*, (11), 167-178. <https://gerflint.fr/Base/Algerie11/samira.pdf>
- Suleiman, E. (2009). *Le Temps qu'il reste*, The film production.
- Verdier, L. et Bonnet, G. (2009). *L'excès ; signe ou poncif de la modernité ?* Kime.

Progreso + excesos = ¿pérdida de identidad? Estudio ecocrítico sobre la montaña suiza

MONTSERRAT LÓPEZ MÚJICA

Desde la década de 1990, los estudios sobre literatura y medio ambiente en Estados Unidos han cobrado relevancia, dando lugar a la ecocrítica, un enfoque que examina cómo se representa el medio ambiente en la literatura. Este movimiento surge como respuesta a la creciente crisis ambiental y a la escasa atención que la crítica literaria había prestado a este tema, que comenzó a ser más visible a partir de los años 1980. La ecocrítica se presenta como un campo interdisciplinario que busca fusionar las ciencias y las letras, conectando la representación literaria de la naturaleza con enfoques científicos y ecológicos, como lo define Cheryll Glotfelty en su obra *The Ecocriticism Reader* (1996). Esta disciplina nos invita a reflexionar sobre nuestras interacciones con el ecosistema, abarcando relaciones complejas entre diversas comunidades de organismos.

La ecocrítica tiene un amplio espectro que incluye la antropología, la filosofía, la sociología, la psicología y la ética. En este contexto, las obras de Maurice Chappaz y Pierrette Micheloud destacan por su exploración de la conexión entre literatura y medio ambiente, enfocándose en el paisaje de los Alpes y, particularmente, en su región natal del Valais. A través de sus narrativas, estos autores representan no solo la belleza del entorno natural, sino también las transformaciones y desvirtuaciones que han sufrido sus paisajes a causa de la modernización y cambios socioeconómicos, planteando interrogantes críticos sobre la identidad cultural y la sostenibilidad en un mundo cada vez más amenazado por crisis ecológicas.

El Valais, situado en el corazón de los Alpes suizos, posee una historia rica que se remonta a la Edad Media, cuando fue inicialmente habitado por celtas antes de ser conquistado por los romanos y posteriormente incorporado al Sacro Imperio Romano Germánico. Esta región, tradicionalmente agrícola y rural, ha forjado una vida comunitaria caracterizada por una conexión intrínseca con su paisaje, donde las prácticas agrícolas, la

arquitectura tradicional y las costumbres locales reflejan un vínculo profundo entre las comunidades y su entorno natural. Esta simbiosis se puede concebir como el «*âme des choses*»¹, un concepto que escritores de la región, como Maurice Chappaz y Pierrette Micheloud, han resaltado en sus obras, promoviendo una relación armónica con la naturaleza. Sin embargo, este equilibrio se encuentra amenazado por el avance del desarrollo industrial. A lo largo de los siglos, el Valais ha mantenido su economía agrícola y ganadera, cultivando tradiciones culturales que favorecen una convivencia respetuosa con el entorno. Este estilo de vida se manifiesta en sus festividades estacionales, en la utilización de terrazas agrícolas y en la producción de quesos y vinos.

Sin embargo, la década de 1970 marcó una ruptura significativa en esta relación con la tierra. La construcción de infraestructuras masivas, como presas, carreteras, túneles y ferrocarriles, transformó no solo el paisaje sino también la dinámica de vida de sus habitantes. La urbanización comenzó a ganar fuerza, provocando la llegada de nuevos residentes y la amenaza a las antiguas aldeas y su entorno natural. Este crecimiento del turismo masivo generó un dilema entre la conservación y el desarrollo, alterando la percepción del uso del suelo y priorizando el progreso económico sobre la sostenibilidad ambiental.

Uno de los proyectos más emblemáticos de esta época fue la presa de la Grande Dixence, la más alta de su tipo en el mundo. Construida entre 1951 y 1961, no solo facilitó la producción de energía hidroeléctrica, sino que también alteró irreversiblemente el paisaje y el delicado equilibrio ecológico de la región. Este monumental sistema de regulación hídrica simboliza el problema de la modernización: un avance técnico que se traduce en la pérdida de identidad y patrimonio cultural. La Grande Dixence representa las paradojas del progreso, donde el avance técnico se contrasta con la devastación de la herencia cultural campesina del Valais.

En este contexto de transformación, la obra de Chappaz y Micheloud emerge como una poderosa voz de resistencia. Chappaz, en su obra *Le Testament du Haut-Rhône* (2011), aborda la desconexión entre el ser humano y la naturaleza, reflexionando sobre la falta de respuesta social ante la devastación del entorno natural. Su experiencia personal en la construcción de la Grande Dixence le permitió observar de cerca el sufrimiento causado por dicha intervención, lo que lo llevó a cuestionar la ética detrás del «progreso». Por su parte, Micheloud también denuncia el papel destructivo de los humanos en la naturaleza, utilizando su poesía para resaltar las consecuencias de la ruptura de los lazos con la tierra, describiendo a sus conciudadanos como «verdugos» de su propio entorno.

¹ El «alma de las cosas», a la manera de Madeleine Airaud en su poema «*L'âme des choses*» : «*Les choses me léguent "Le dit de leur mémoire" ! ...* » (2013, p. 3), es decir, los objetos, la naturaleza, el tiempo, los amigos nos dejan, en palabras, su propia memoria. Tienen un alma, porque tienen una historia que contar.

El «exceso de progreso» ha dejado una huella honda en la identidad cultural del Valais. La conexión profunda que existía entre el paisaje intacto y el sentido de pertenencia de sus habitantes ha sido reemplazada por una nostalgia por lo perdido, creando la necesidad urgente de encontrar un equilibrio entre desarrollo y conservación. La creciente industria del turismo, aunque económicamente beneficiosa, ha llevado a la homogeneización de la cultura local y la comercialización de las tradiciones, resaltando las tensiones entre la autenticidad cultural y el turismo masivo.

El análisis de Chappaz y Micheloud resuena con las preguntas fundamentales que plantea la ecocrítica: ¿cómo podemos redefinir nuestras relaciones con la naturaleza en un contexto de cambio? La necesidad de adoptar enfoques sostenibles que permitan revitalizar la cultura sin sacrificar la riqueza de los ecosistemas nos confronta con la urgencia de cultivar una conciencia crítica que proteja el equilibrio entre el desarrollo y la naturaleza. La obra de estos escritores suizos no solo documenta una transformación cultural, sino que también invita a la reflexión sobre el legado que se está construyendo y el futuro que se desea para el Valais (o los Alpes) en medio de la modernidad y la crisis ambiental.

Maurice Chappaz: voz de la resistencia

Maurice Chappaz (1916-2009) fue un poeta y escritor suizo, profundamente vinculado al cantón del Valais, cuyos paisajes alpinos, vida rural y cultura marcaron de forma decisiva su obra literaria. Nacido en Lausana, dedicó gran parte de su vida a explorar y retratar esta región. Tras cursar estudios en el Colegio de Saint-Maurice y en la Universidad de Lausana, comenzó a plasmar en sus escritos la esencia de este cantón. Su obra más célebre, *Testament du Haut-Rhône* (1953), es un poema en prosa que rinde tributo al río Ródano y a la región que lo rodea. En este texto, el Ródano trasciende su naturaleza como simple elemento geográfico para convertirse en un poderoso símbolo de la vida y la identidad del Valais, actuando como testigo mudo de las transformaciones y luchas de la región.

Chappaz retrata con gran sensibilidad la vida rural del Valais, capturando la esencia de sus habitantes, sus tradiciones y sus luchas cotidianas. Logra plasmar el alma de la región, destacando tanto su belleza agreste como las duras realidades a las que se enfrenta. A través de estas descripciones, Chappaz manifiesta un profundo respeto por los habitantes del Valais, a quienes considera guardianes de una cultura y un modo de vida en peligro ante el avance del mundo moderno. Como él mismo afirma: «On entre dans une société avec une autre course qui s'appelle le progrès, qui peut être aussi dévastatrice et aussi démoniaque que la guerre, parce qu'elle peut tout détruire d'une façon très sournoise, et tout d'un coup» (Chappaz, 2001). *Le Testament du Haut-Rhône*, galardonada con el Prix Rambert, es una obra

comprometida que denuncia los efectos de la modernización y la industrialización en el Valais. En ella, Chappaz critica la construcción de presas y la explotación industrial del Ródano, que amenazan con desfigurar el paisaje y alterar profundamente la vida de las comunidades locales. Estas transformaciones son vistas como un atentado contra la naturaleza y la cultura ancestral del Valais.

Este texto se erige también como un grito de alarma ante la pérdida de una identidad colectiva, amenazada por poderosas fuerzas económicas y políticas que buscan transformar el Valais en un simple recurso explotable. Es una despedida al mundo natural y a la civilización campesina que están desapareciendo, y da la impresión de ser el primer libro que aborda realmente la cuestión del «cambio de alma». Chappaz lamenta la codicia de los promotores y la degradación ecológica, advirtiendo sobre las consecuencias irreversibles de estos proyectos. La obra parece ser la tumba de un campesinado que se desvanece: «J'ai délaissé, au milieu d'une vallée, une demeure qui était comme un tronc de vieux miel. L'esprit des sapins l'ensauvage. Des mendiants passent le porche où tremblent des fumées. Où donc est notre héritage?» (Chappaz, 2003, p. 34).

La obra tuvo un impacto significativo tanto en la escena literaria suiza como en la sociedad del Valais. En el ámbito literario, se reconoce como una obra maestra de la poesía en prosa, consolidando a Chappaz como uno de los grandes escritores suizos del siglo XX. Destaca por la riqueza de su lenguaje, su profundidad emocional y su capacidad para traducir realidades complejas en potentes imágenes poéticas. En el plano social, resonó como un alegato a favor de la conservación del patrimonio natural y cultural del Valais, sensibilizando a numerosos lectores sobre los problemas ecológicos y culturales de la región. Además, ha desempeñado un papel crucial en los debates públicos sobre el desarrollo sostenible y la identidad regional. Con este libro, Chappaz contribuyó a forjar una conciencia colectiva sobre la necesidad de proteger los paisajes y los modos de vida tradicionales del Valais, consolidándose como una figura central de la literatura suiza del siglo XX.

C'est l'adieu à ma propre poésie. J'ai cru en somme à une gratuité possible à l'intérieur d'un certain monde harmonieux, et ma poésie s'est branchée sur une gratuité qui devenait toujours plus difficile à vivre personnellement. C'est un adieu, et c'est pour ça qu'à la fin du livre, il y a ce qui pouvait être amer... j'avais conscience d'une réussite poétique, d'avoir créé une teinte, et en même temps d'un échec social, du point de vue très direct, disons de situation. J'avais pu, avec l'enfance que j'avais eue, l'amour que j'avais reçu, avec Corinna, des enfants qui étaient nés, j'avais pu en somme avoir le paradis au bout des doigts et puis ça s'était volatilisé et il fallait rentrer à l'usine. Pour presque faire son devoir d'homme, il fallait devenir un esclave industriel. J'avais un ami qui me parlait toujours de la Dixence, André Guex, journaliste. Je me suis dit après «Allons, essayons, on verra bien» (Chappaz, 2001).

Maurice Chappaz trabajó como ayudante topógrafo durante la construcción de la presa de la Grande Dixence en el Valais, un proyecto colosal que, en su momento, fue la presa de gravedad más alta del mundo. Esta experiencia tuvo un profundo efecto en su obra,

influyendo tanto en su visión de la naturaleza como en su concepción de la poesía. Su papel como topógrafo le situó en el centro de un proyecto que transformaría masivamente el paisaje del cantón. La construcción de la presa supuso cambios radicales en el entorno natural, con desvíos de ríos, construcción de túneles y explotación intensiva de los recursos naturales. En el marco de este proyecto, Chappaz se enfrentó a la dualidad entre progreso tecnológico y degradación de la naturaleza, una tensión que se convertiría en el centro de su pensamiento literario.

La presa de la Grande Dixence representaba una especie de paradoja para Chappaz. Por un lado, admiraba el ingenio y el poder de la obra humana, pero por otro, le entristecía profundamente la destrucción del paisaje que tanto amaba. Esta contradicción inspirará gran parte de su poesía, en la que explora los límites de la modernidad y la pérdida de armonía entre el hombre y la naturaleza. En su obra *Chant de la Grande-Dixence* (1965) describe con fascinada distancia el poder de dicha tecnología: «Oh! cette progression ininterrompue de l'empire (grand ennui, grand commerce de viande bouchère)...» (Chappaz, 2011, p. 84).

Para Maurice Chappaz, la poesía representa una forma esencial de reconectar con un mundo natural en peligro, una preocupación profunda que surge de su trabajo en la Grande Dixence. Esta experiencia le hizo tomar conciencia de la fragilidad de los ecosistemas y del impacto devastador de la intervención humana en el paisaje. En sus versos, Chappaz busca capturar la esencia de la naturaleza como un ser vivo y significativo, no como un mero telón de fondo. Desde esta perspectiva, la poesía se transforma en un acto de resistencia contra la estandarización y la industrialización, permitiéndole devolver la voz a la naturaleza y expresar tanto su angustia como su belleza amenazada. A lo largo de su obra, la naturaleza se manifiesta como una presencia viva y casi mística, con la que Chappaz mantiene un diálogo constante, convirtiendo los paisajes del Valais en metáforas del alma humana que simbolizan la grandeza y la vulnerabilidad de la existencia.

Al mismo tiempo, Chappaz articula de manera sutil pero contundente una crítica a la falta de límites del progreso, centrándose en las repercusiones medioambientales y sociales de la modernización. Esta crítica se evidencia en varios de sus escritos, como *Le Testament du Haut-Rhône* y *Chant de la Grande Dixence*, donde señala que, aunque no rechaza el progreso en sí mismo, cuestiona sus excesos y las consecuencias de una búsqueda desmedida que ignora el respeto por la naturaleza. Para él, esta creciente desconexión entre el ser humano y su entorno es trágica, pues lleva a la destrucción de paisajes que han sido fundamentales para la cultura y la identidad del pueblo valaisano. Chappaz plantea inquietantes interrogantes sobre el verdadero costo del progreso, sugiriendo que, para alcanzarlo sin límites, se sacrifica parte esencial de nuestra humanidad, representada por nuestra conexión con la naturaleza.

Además, su crítica se extiende a cómo el progreso ilimitado puede llevar a la alienación y deshumanización. Proyectos industriales como la presa de la Grande Dixence no solo destruyen el entorno natural, sino que también impactan negativamente a las comunidades que dependen de él, amenazando modos de vida tradicionales y aislando a las personas de sus raíces culturales. Chappaz evidencia su preocupación por una sociedad que prioriza la eficacia y la producción por encima de los valores humanos y espirituales, reclamando un retorno a un modelo de progreso que respete los límites naturales y ubique a la humanidad en armonía con la naturaleza como una de sus principales preocupaciones. En resumen, la obra de Chappaz no solo invita a reflexionar sobre el estado actual del mundo, sino que también aboga por una reevaluación de nuestras prioridades en relación con la naturaleza y la comunidad.

Pierrette Micheloud: ecofeminismo y naturaleza

Pierrette Micheloud (1915-2007) fue una destacada poeta y escritora suiza, cuya obra refleja una profunda conexión con la naturaleza y una fuerte preocupación por los cambios sociales y ecológicos de su tiempo. Nacida en el cantón del Valais, al igual que Maurice Chappaz, Micheloud se inspiró en los paisajes alpinos, la vida rural y la cultura de su tierra natal, elementos que se convirtieron en una parte central de su escritura: «Enfant, j'ai connu le Rhône sauvage. À leur tour, les enfants d'aujourd'hui se souviendront de leur Rhône. L'essentiel n'est-il pas de garder vivace le lien qui nous unit à la nature? Elle est notre véritable identité. L'écouter, c'est apprendre à se connaître» (Micheloud, 2002, p. 8). Se mudó a París en la década de los cincuenta, buscando un ambiente intelectual más estimulante para sus investigaciones. Sin embargo, regresaba a Suiza varias veces al año, ya fuera a un *mayen* en el Valais, a la casa de su hermana en Lausana o al domicilio familiar en Belmont. Entre 1951 y 1968, recorrió en bicicleta los valles del Valais, deteniéndose en cada pueblo para recitar sus poemas, convirtiéndose así en una trovadora moderna. Fue siempre una ferviente defensora de la poesía y realizó una intensa actividad crítica. Sus columnas se publicaron en numerosos periódicos y revistas, tanto suizos como franceses. Entre 1952 y 1960, colaboró con periódicos suizos como *La Liberté*, *La Gazette de Lausanne* y *Treize Étoiles*. De 1964 a 1968, trabajó como crítica literaria para *Nouvelles littéraires de Paris*. En la década de 1970, se convirtió en redactora jefe de la revista parisina *Les Pharaons*, una colección de *La Voix des Poètes*, fundada por Simone Chevalier. En 1980, creó la columna *Vivante poésie* en el semanario suizo *Construire*, donde cada mes aparecía un poeta traducido al francés.

Junto con Edith Mora, fundó el premio de poesía Louise Labé en 1964, único en su género porque el jurado estaba compuesto íntegramente por mujeres. Micheloud recibió dos veces el Premio Schiller, en 1964 por *Valais de cœur* y en 1980 por *Douce-amère* (Micheloud, 1979). También recibió el premio Edgar-Poe de la Maison de Poésie de París en 1972, el Prix

Guillaume-Apollinaire en 1984 por *Les mots la pierre* (Micheloud, 1983), y el Grand Prix de Poésie Charles-Vildrac de la Société des gens de Lettres de France por *Poésie* (Éditions L'Âge d'Homme, 2000). *Elle, vêtue de rien*, publicado en 1990/1991, es un libro de amor y una colección de poesía homoerótica. Su último poemario, *Du fuseau fleur de lin*, se publicó en 2004. En 2002, recibió el Premio de Consagración del Estado de Valais.

El enfoque ecocrítico de Micheloud se manifiesta en su sensibilidad hacia el entorno natural y en su crítica a la modernización y la explotación de los recursos naturales que amenazan con desfigurar el paisaje y desarraigar a las comunidades tradicionales. En 1964 publica *Valais de Coeur*, una obra escrita desde un París invernal, en la que evoca los paisajes de su infancia: los valles profundos, los pueblos aferrados a las montañas, los ríos que retienen todo su encanto:

Soudain, par l'effet d'un de ces mystérieux appels, aussi inattendu que décidé, la rue où je marche s'est évanouie, le pas qui frappe l'asphalte n'est plus le mien, il n'est à personne, il n'existe plus...

C'est un bruit de rivière qui saute et qui danse au milieu des vignes et des vergers, sous le chaud soleil d'après-midi : c'est un petit pont à dos d'âne où chancellent avec leurs fleurs les joueuses de vent; c'est un clocher qui s'éparpille en hirondelles sous le premier visage de l'été; ce sont des fenêtres qui se balancent aux roses grimpantes, avec des mots de jeunesse dans leurs souvenirs (Micheloud, 1964, p. 51).

Escuchar el canto de la tierra y, en particular, el de la región del Valais, que es una «chanson aux multiples couplets», formaba parte de su búsqueda de identidad: «Vivre cette chanson, se laisser guider par elle, jours de bonheur, jour de peine, être partout sa vérité» (1964, p. 15). Canta al alma de su país, y su primer amor es para el Ródano, que tanto ama. También canta a sus queridos pueblos (Évolène, Arolla, Vex, Zinal, Vernamiège, Hérémente, Nendaz, Nax, Chandolin, Vollèges), llenos de niños «aux joues fraîches comme des pommes au mois d'août» (1964, p. 19). Pero Pierrette Micheloud denuncia igualmente los aspectos más destructivos de la modernidad; por ejemplo, la construcción de la presa de Grande-Dixence, que transformó el río en un lago artificial, favoreciendo los intereses de una industria eléctrica cada vez más poderosa en la época:

Ils t'ont fait un barrage. Ta vie de rivière mutilée, emprisonnée. Toute la montagne a crié. Dixence, un lac artificiel. Ils viennent du monde entier pour te voir. Tu leur parles d'énergie, de volts, de capacité, de potentiel.

Là-bas, des turbines en mouvement font trembler la terre, des moteurs tournent, des pylônes se dressent, des fils d'aciers se tendent à travers le ciel (Micheloud, 1964, p. 23).

Su contundente escritura exalta la oposición entre una naturaleza mutilada y la necesidad de satisfacer las demandas energéticas cada vez mayores de una sociedad basada en el bienestar que todos esperan alcanzar. La transformación de este paisaje infantil es brutal. Era una época en la que la paz social y una crisis de identidad perturbaban el país, en

la que todo estaba en movimiento. Las presas, la industria, los hoteles y las carreteras despegaron, y el Valais entró de repente en una era moderna. Esta sacudida histórica queda plasmada con fuerza en *L'ombre ardente*, donde se expresa así:

Ce noble pays est entré dans la course du monde, comme les autres, lui qui nous croyions investi d'une mission spéciale. C'était son droit. En vertu de quoi aurait-il fait exception? Des routes partout. Elles me hantent. J'ai mal pour la Terre (1995, p. 78).

El texto de Pierrette Micheloud, deliberadamente crítico con la presa, llamó la atención del Consejo de Administración, que dio su visto bueno a la creación de una vitrina con el evocador título «Pierrette Micheloud, reaccionar con poesía». Con este gesto, el Consejo de Administración de la presa de la Grande Dixence presenta a esta poetisa originaria de Vex, el pueblo situado bajo la presa, a varios miles de visitantes franceses, alemanes e ingleses, que tendrán así el placer de descubrir a una poetisa muy independiente.

La Dixence representa así «la base, la pierre d'angle, de touche, d'achoppement du nouveau pays» (Chappaz, 1960, p. 8). La obra se convirtió en la estrella de la posguerra. Durante quince años, las obras de la Grande Dixence lo pusieron todo patas arriba: toda una civilización cayó en el olvido. Todo cambió rápidamente, incluso el paisaje. En este contexto, el poema en prosa «Dixence, une rivière perdue» (Dixence, un río perdido), incluido en *Valais du cœur* (1964) y presentado aquí por Pierrette Micheloud, se erige como una herramienta esencial para restaurar la imaginación del lugar y reconectar con su memoria profunda. Iovino sostiene que la imaginación es capaz de «restaurar la ósmosis íntima dentro y fuera del espíritu humano y el espíritu del lugar» (2012, p. 111). Es el tiempo del verdadero poeta, porque Pierrette Micheloud quiere, al menos con sus palabras, hacer perdurar este pasado. Escribir sobre estos lugares sagrados de la infancia es su manera de recuperar sensaciones, emociones y sentimientos. Además, el aspecto sagrado del lugar permanece intacto, recuperado y prolongado en el tiempo, para que otras generaciones puedan disfrutarlo. Como señala la historiadora Françoise Jupeau Réquillard: «[L]a poésie de Pierrette Micheloud est temps de la mémoire et mémoire du Temps» (Réquillard, 2001, p. 112). Así es como se despliegan a lo largo de esta colección una serie de imágenes y recuerdos preciosos: casas, chalets, fuentes, pero también elementos de la naturaleza como árboles, nieve y ríos, porque «il suffit quelquefois d'un silence, d'un regard vers la lumière, pour créer l'éternel» (Micheloud, 1964, p. 48).

En 1968, en el marco del Comptoir de Martigny, Pierrette Micheloud pronunció una conferencia titulada *Heurs et malheurs du poète valaisan* (Vicisitudes del poeta valaisano) en la que se pronunció contra este progreso con dientes feroces que lo trastoca todo: «Nature polluée, mécanisée, terre coupée de ses gestes essentiels, des ses signes, racines arrachées de la racine fondamentale. On s'est endormi un soir sur des gentianes, on s'est réveillé avec des dents d'aciers dans le cœur» (1975, p. 11). En una entrevista con Jacques Tornay, confesó

sentirse incómoda con « ce que l'on appelle le progrès » y deploró todos «les dégâts infligés à la nature» (Vallotton, 2002, p. 144). Sueña con un hogar en el que el hombre no haya hecho «de la nature une usine de super-rendement électronique» (1995, p. 57). Porque, según Pierrette, este progreso crea grandes necesidades para la población, que siempre hay que satisfacer; y estas necesidades generan a su vez otras necesidades, y así sucesivamente. La misión del poeta es alertar contra esta falsa felicidad... Sin embargo, «notre civilisation, de plus en plus robotisée, étouffe sa voix, l'empêche de participer à la grande jubilation du grand'œuvre universel». Y advierte: «À chacun-chacune de veiller à ne pas se laisser prendre aux rouages délétères. Il suffit d'être en état d'alerte, à l'écoute, tout simplement de la Vie » (2005, p. 7).

L'humanité entière est concernée. Qu'elle entende, ou n'entende pas, cela ne regarde plus le poète. Il a transmis ce qui lui fut donné de dire, le reste ne lui appartient plus. Ce qui lui reste ? Au-delà de toute solitude, le privilège de vivre de la vibration du présent éternel (Micheloud, 1999, p. 11-12).

Este mundo desaparecerá, este mundo de máquinas y autómatas. No quedará nada de él. Sin embargo, para el poeta, lo que ha dado a la vida, seguirá siendo eterno.

En 1970, con motivo del Año Europeo de la Naturaleza, la *Alliance culturelle romande* publicó un cuadernillo de 96 páginas profusamente ilustrado titulado *Nature et Civilisation*, al que contribuyó Pierrette Micheloud, junto con otros escritores de la Suiza francófona. Su texto se titula «Dernières paroles de la Reine Nature au citoyen Civilisateur». Es un texto muy revelador, porque cede la palabra a la Naturaleza, que expresa su dolor y su consternación con toda su fuerza: «Mon dernier Rocher, ma dernière source, ma dernière gentiane, de mutilation en mutilation, tortionnaire Civilisateur» (Micheloud, 1970, p. 44). El hombre se convierte en verdugo de la Naturaleza, destruyendo todo lo que encuentra a su paso:

mis bosques arrasados, mis montañas chatarra de hormigón-hierro, mis aguas contaminadas, el sol en fuga, toda especie consumible-utilizable aparcada, enjaulada, forzada a la turgencia sintética, las otras especies exterminadas, ni un pájaro dejado en estado libre, ni un pez, ni un cuadrúpedo, ni una planta (sí, esta genciana, pero tan cerca de su fin), ni un árbol salvaje... (Micheloud, 1970, p. 44).

Este es el panorama desolador que nos presenta. Pero frente a la destrucción de su montaña, siempre le quedará la esperanza, porque gracias al poeta, la Naturaleza siempre seguirá siendo la más fuerte.

Conclusión

A mediados del siglo XX, el Valais se convirtió en un microcosmos de progreso, donde la construcción, la energía hidroeléctrica y el turismo redefinieron la realidad de la región. Sin

embargo, este avance trajo consigo serios desafíos y conflictos entre modernidad y tradición, planteando preguntas fundamentales sobre el futuro de la naturaleza y la cultura en un mundo en constante transformación. La resistencia cultural y social emergió como una fuerza vital en la búsqueda de un desarrollo sostenible y equilibrado, donde el patrimonio local y el entorno natural pudieran coexistir con las exigencias de una economía moderna.

A través de su poesía, tanto Chappaz como Micheloud expresaron su preocupación por la pérdida de la armonía entre los seres humanos y la naturaleza, advirtiéndolo sobre los efectos destructivos de la industrialización y el progreso desmedido. Sus obras no solo celebraron la belleza de la naturaleza, sino que también denunciaron su degradación y promovieron una relación más respetuosa y equilibrada con el medio ambiente. La ecocrítica, en este sentido, impulsa la revalorización de estas voces, ya que ofrecen un modelo de reflexión capaz de guiar a las sociedades hacia una relación más armónica con el entorno.

Ambos escritores son reconocidos por su capacidad para captar la esencia de la naturaleza en sus escritos, utilizando un lenguaje lírico y evocador que resalta tanto la majestuosidad de los paisajes alpinos como la fragilidad del ecosistema, contribuyendo a la reflexión sobre la necesidad de preservar el patrimonio natural y cultural frente a las fuerzas de la modernización.

La relación entre progreso y pérdida de identidad en el Valais suizo es un tema complejo que invita a la reflexión crítica sobre cómo se puede avanzar sin sacrificar la esencia de un lugar. La literatura de Chappaz y Micheloud no solo documenta esta transformación, sino que también nos desafía a reexaminar nuestras propias relaciones con el entorno. Tenemos que avanzar hacia una sostenibilidad consciente. La clave para el futuro del Valais podría radicar en encontrar un equilibrio entre desarrollo y conservación. Adoptar un enfoque que valore y proteja la identidad cultural, así como los paisajes naturales, será crucial para preservar el alma del Valais en una era de constante cambio. Esto no solo permitirá que las nuevas generaciones conozcan su patrimonio, sino que también fomentará un sentido de pertenencia que compense la pérdida causada por el progreso.

En definitiva, el Valais se enfrenta a un conflicto entre la ambición de progreso y la preservación de su identidad cultural y natural. Abordar esta dualidad será esencial para garantizar un desarrollo sostenible que honre las riquezas del pasado mientras abraza las posibilidades del futuro.

Referencias bibliográficas

- Airaud, M. (2013). *Le dit de la mémoire des choses de la vie*. Edilibre.
- Chappaz, M. (1960). Journal intime d'un pays. *Treize Étoiles*, 9–10e année.
http://doc.rero.ch/record/235035/files/BCV_NB_483_1960_09.pdf

- Chappaz, M. (1965). *Chant de la Grande-Dixence*. Editions de l'Aire, Babel.
- Chappaz, M. (2001). *Maurice Chappaz*, co-producción franco-suiza (Productions Thiébaud, Martigny/Institut national de l'audio-visuel, París) en la serie «Un siècle d'écrivains» (dir. Jérôme Prieur), realizado por Jean-Noël Cristiani.
- Chappaz, M. (2003 [1953]). *Le Testament du Haut-Rhône*. Editions Fata Morgana.
- Chappaz, M. (2011). *Journal intime d'un pays*. Ed. de la revue Conférence.
- Glotfelty, C. (1996). *The Ecocriticism Reader*. The university of Georgia Press.
- Iovino, S. (2012). Restoring the Imagination of Place. Narrative Reinhabitation and the Po Valley. En T. Lynch, C. Glotfelty y K. Armbruster (dir.) *The Bioregional Imagination: Literature, Ecology, and Place* (p. 100-117). University of Georgia Press.
- Micheloud, P. (1964). *Valais de coeur*. Éditions de la Baconnière.
- Micheloud, P. (1970). Dernières paroles de la Reine Nature au citoyen Civilisateur. *Nature et Civilisation*, Alliance Culturelle Romande, Cahiers 15 et 16.
- Micheloud, P. (1975). Heurs et malheurs de l'écrivains valaisan, prose. *Culture Française*, 1, 6-12.
- Micheloud, P. (1979). *Douce-Amère*. Éditions de la Baconnière.
- Micheloud, P. (1983). *Les mots la Pierre*. Éditions de la Baconnière.
- Micheloud, P. (1995). *L'ombre ardente*. Monographic, Coll. Racines du Rhône.
- Micheloud, P. (1999). Préface. En *Kama Kamanda, La Somme du néant* (p. 11-12). L'Harmattan.
- Micheloud, P. (2000). *Poésie*. Coll. Cœur du monde. Edit. Âge d'homme.
- Micheloud, P. (2002). *Regards sur... le Rhône*. Editions Porte-Plumes. Coll. Carnets Verts.
- Micheloud, P. (2004). *Du fuseau fileur de lin*. Monographic.
- Micheloud, P. (2005). *Qu'est-ce que la poésie?* Editions du Madrier.
- Réquillard, F. J. (2001). Le poète et l'historien. D'une mémoire l'autre. En J-P. Vallotton (dir.), *Présence de Pierrette Micheloud* (p. 109-112). Éditions Monographic.
- Vallotton, J-P. (2002). *Présence de Pierrette Micheloud*. Éditions Monographic.

