

ROMANICA
SILESIANA



NO 9
Rites
et cérémonies

ROMANICA
SILESIANA



NO 9
Rites
et cérémonies

Sous la rédaction de
ANETA CHMIEL
textes réunis et établis par
ANDRZEJ RABSZTYN
ZUZANNA SZATANIK
EWELINA SZYMONIAK



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2014

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

KRZYSZTOF JAROSZ

Recenzenci / Évaluateurs

MARINO A. BALDUCCI	Carla Rossi Academy-International Institute of Italian Studies (CRA-INITS), Monsummano Terme — Pistoia
ÉTIENNE BEAULIEU	Cégep de Drummondville, Québec
AFEF BENESSAIEH	Télé-université du Québec
MARIE-ANDRÉE BERGERON	Université Laval, Québec
ANNA BRANACH-KALLAS	Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń
Laura Ceia	California State University, Long Beach
LAURENT DEMOULIN	Université de Liège
DANIEL S. LARANGÉ	Åbo Akademi de Turku
CHANTAL MAILLÉ	Concordia University, Montréal
JACQUES MARX	Université Libre de Bruxelles
ISABELLE MOREELS	Universidad de Extremadura, Cáceres
PHILIPPE MOTTET	Cégep François-Xavier-Garneau, Québec
APARNA NAYAK	California State University, Long Beach
MAJA PAWLOWSKA	Uniwersytet Wrocławski
NINA PLUTA	Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków
VANJA POLIC	Sveučilište u Zagrebu
DELPHINE RUMEAU	Université de Toulouse II — Le Mirail
PIOTR SADKOWSKI	Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń
TOMASZ SIKORA	Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków
JOANNA SZYMANOWSKA	Uniwersytet Warszawski

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET	Université Laval
JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO	Universidad de Extremadura
TÚA BLESA	Universidad de Zaragoza
PHILIPPE BONOLAS	Universidade Católica Portuguesa
MANUEL BRONCANO	Universidad de León
JEAN-FRANÇOIS DURAND	Université Paul-Valéry-Montpellier III
BRAD EPPS	University of Cambridge
MARÍA JESÚS GARCIA GARROSA	Universidad de Valladolid
PASQUALE GUARAGNELLA	Università degli Studi di Bari
LOUIS JOLICOEUR	Université Laval
MAGDALENA NOWOTNA	Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris
EDUARDO ENRIQUE PARRILLA SOTOMAYOR	Tecnológico de Monterrey
AGNÈS SPIQUEL	Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis
MAGDALENA WANDZIOCH	Uniwersytet Śląski, Katowice
KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK	Uniwersytet Śląski, Katowice

Redakcja językowa tekstów hiszpańskich / Consultation linguistique des textes en espagnol

FRANCISCO JIMÉNEZ CALDERÓN Universidad de Extremadura

Redakcja językowa tekstów włoskich / Consultation linguistique des textes italiens

GIANNA AVALLONE Uniwersytet Śląski, Katowice

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

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Table des matières

Mot de la Rédaction (ANETA CHMIEL, KRZYSZTOF JAROSZ, ANDRZEJ RABSZTYN, ZUZANNA SZATANIK, EWELINA SZYMONIAK)	11
---	----

Rites dans le contexte religieux

AGNÈS SPIQUEL	
Un rite catholique dans un quartier pauvre d'Alger, en 1923 : la communion de Jacques Cormery dans <i>Le Premier Homme</i> d'Albert Camus	19
KAROLINA KAPOLKA	
Le rite (a)religieux dans <i>La chaise au fond de l'œil</i> d'Aude	27
EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR	
El significado del ritual en <i>La feria</i> de Juan José Arreola	37
ANNA ŻURAWSKA	
La mort à l'haïtienne et la parole rituelle. <i>Hadriana dans tous mes rêves</i> de René Depestre	47
MALGORZATA PUTO	
Suono magico del violino come rito fondatore in <i>Stabat Mater</i> di Tiziano Scarpa	57
ALINA ŢENESCU	
La mort en ligne, le cimetière virtuel et l'architecture des rites funéraires postmodernes	65
ADRIANA SARA JASTRZEBSKA	
Dimensión mítica y ritual en las representaciones literarias del <i>narco</i>	78
EWA TICHONIUK-WAWROWICZ	
"La sposa non conta". Il matrimonio islamico tradizionale secondo Oriana Fallaci	88

BRYGIDA GASZTOLD	
Crossing the Virtual Partition: Changing Jewish Rituals in Women's Narratives	100

Vers les cérémonies profanes

EWA FIGAS	
Entre les rites, le rythme et la routine. <i>Les fragments du monde</i> de Hélène Rioux	123
MAGDALENA ZDRADA-COK	
La circoncision, le tatouage, les rituels du hammam dans la littérature marocaine d'expression française : Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun	132
MAGDALENA CEBULA	
La place des rites dans le quotidien maghrébin à l'exemple de <i>La fille de la Casbah</i> de Leïla Marouane	142
ALFONS GREGORI	
Trascendencia, inmanencia y ritual: una nueva mirada a las novelas de Joan Perucho	153
WIESŁAWA KŁOSEK	
I riti quotidiani connessi al caffè nel romanzo di Widad Tamimi <i>Il caffè delle donne</i>	161
ZUZANNA SZATANIK	
Rituals of Hunger. Laurie Halse Anderson's <i>Wintergirls</i>	175

Rites de transitions

JOANNA JANUSZ	
Sacro e profano: rituali trasgressivi in <i>Camere separate</i> di Pier Vittorio Tondelli	191
DAMIAN MASŁOWSKI	
Relire les rites dans <i>Vendredi ou les Limbes du Pacifique</i> de Michel Tournier dans le contexte de la décolonisation	200
NATALIA NIELIPOWICZ	
Le respect de la nature et l'art dans les rites amérindiens d'après quelques essais de J.M.G. Le Clézio	210
JOANNA MAŃKOWSKA	
Dramatización de ritos y ceremonias en las obras del Nuevo Teatro español: una corriente de oposición antifranquista en el teatro de las últimas décadas de la dictadura	219
WOJCIECH SAWALA	
La dictadura como sistema mítico-ritual en la novela latinoamericana	227
BARBARA KORNACKA	
Quasi adulti? I riti di passaggio nella prosa dei "giovani narratori" italiani della fine del Novecento	237

MAGDALENA SZYMURA Le immagini delle “cattedrali del consumo” in alcuni romanzi italiani contemporanei	247
--	-----

Création littéraire et création rituelle

BUATA B. MALELA Du rite de consécration en littérature : Apollinaire et Césaire, entre tradition et modernité	257
EWA ŚMILEK Rito para crear el artificio: manifestación de la estética (meta)poética talensiana en el poema “Ceremonias”	276
ADAM KNAPIK Marque Levy et marque Musso ou la sortie ritualisée de romans français contemporains	285
TINA MOUNEIMNÉ Rites et tremblements : Étude comparée de <i>Tout bouge autour de moi</i> (2010) de Dany Laferrière et de <i>Ballade d'un amour inachevé</i> (2013) de Louis-Philippe Dalembert	294
PAWEŁ KAMIŃSKI Les rites du Mal : l'univers romanesque de Jean Genet en tant que jeu d'un péché sanctifié	299

Comptes rendus

Ramona Malița, Mariana Pitar, Dana Ungureanu (dir.), “Agapes francophones 2013. Études de lettres francophones, Actes du CIEFT 2013 «Voyage(s)», le X ^e Colloque International d'Études Francophones Timișoara (Roumanie), les 15—16 mars 2013”, Szeged, JatePress Université de Szeged, 2013 (Ioana Marcu)	313
Lise Gauvin, “Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois”, Paris, Honoré Champion, 2012, coll. “Unichamp Essentiel” n° 29 (Józef Kwaterko)	317
Agata Sobczyk, “Les jongleurs de Dieu. Sainte simplicité dans la littérature religieuse de la France médiévale”, Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem, 2012 (Anna Gęsicka)	321
Stefano Redaelli, “Circoscrivere la follia. Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà”, Sub Lupa Academic Publishing, 2013 (Aneta Chmiel)	324

Contents

Preface (ANETA CHMIEL, KRZYSZTOF JAROSZ, ANDRZEJ RABSZTYN, ZUZANNA SZATANIK, EWELINA SZYMONIAK)	11
--	----

Religious Rites

AGNÈS SPIQUEL A Catholic Ritual in a Poor Neighbourhood in Algiers, in 1923: Jacques Cormery's First Communion in <i>The first man</i> by Albert Camus	19
KAROLINA KAPOLKA (Ir)religious Rituals in Aude's <i>La chaise au fond de l'œil</i>	27
EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR The Meaning of Ritual in <i>La Feria</i> by Juan José Arreola	37
ANNA ŻURAWSKA Death à l' <i>haïtienne</i> and Ritual Utterance. <i>Hadriana dans tous mes rêves</i> by René Depestre	47
MALGORZATA PUTO The Magic Sound of Violin as a Ritual Expression in <i>Stabat Mater</i> by Tiziano Scarpa	57
ALINA ȚENESCU On Line Death, the Virtual Cemetery and the Architecture of Postmodern Funerary Rites	65
ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA Mythical and Ritual Dimension of Literary Representations of Drug Trafficking	78
EWA TICHONIUK-WAWROWICZ "The Bride Doesn't Count". Islamic Traditional Marriage According to Oriana Fallaci	88

BRYGIDA GASZTOLD	
Crossing the Virtual Partition: Changing Jewish Rituals in Women's Narratives . . .	100

Towards Secular Ceremonies

EWA FIGAS	
Between Rituals, Rhythm and Routine. H�el�ene Rioux's <i>Fragments of the World</i> . . .	123
MAGDALENA ZDRADA-COK	
Circumcision, Tattooing, Rituals of the Hammam in the Moroccan literature in French: Abdelk�ebir Khatibi and Tahar Ben Jelloun	132
MAGDALENA CEBULA	
The Place of the Rituals in Everyday Life on the Example of <i>La fille de la Casbah</i> by Leila Marouane	142
ALFONS GREGORI	
Transcendence, Immanence, and Ritual: A New Approach to Joan Perucho's Novels	153
WIESLAWA KŁOSEK	
Daily Rituals Connected with Coffee at the Widad Tamimi's Novel <i>Il caff� delle donne</i>	161
ZUZANNA SZATANIK	
Rituals of Hunger. Laurie Halse Anderson's <i>Wintergirls</i>	175

Rites of Passage

JOANNA JANUSZ	
Sacrum and Profanum: Transgressive Rituals in Pier Vittorio Tondelli's <i>Camere separate</i>	191
DAMIAN MASŁOWSKI	
Rereading the Rites in <i>Friday, or, the Other Island</i> by Michel Tournier in the Context of Decolonization	200
NATALIA NIELIPOWICZ	
Respect for Nature and Art in Amerindian Rituals as Portrayed in J.M.G. Le Cl�ezio's Essays	210
JOANNA MAŃKOWSKA	
The Dramatization of Rites and Ceremonies in the Plays of the Spanish New Theatre: the Anit-Francoist Opposition in the Theatre in the Last Decades of the Dictatorship	219
WOJCIECH SAWALA	
Dictatorship as a Mythical-Ritual System in Latin-American Novel	227

BARBARA KORNACKA	
Emerging Adulthood? Rites of Passage in the Fiction of the Italian “Young Writers” of the End of the Twentieth Century	237
MAGDALENA SZYMURA	
The Cathedrals of Consumerism in the Selected Contemporary Italian Novels	247

Literary/Ritualistic Creation

BUATA B. MALELA	
Apollinaire’s and Césaire’s Consecration Rite. Between Tradition and Modernity	257
EWA ŚMILEK	
Ritual of Creating Art: A Manifestation of Talens’s Metapoetry in the Poem “Ceremonias”	276
ADAM KNAPIK	
Mark Levy and Mark Musso or Ritualized Release of the French Contemporary Novels	285
TINA MOUNEIMNÉ	
Rituals and Ceremonies: A Comparative Study of <i>Tout bouge autour de moi</i> (2010) by Dany Laferrière and of <i>Ballade d’un amour inachevé</i> (2013) by Louis-Philippe Dalembert	294
PAWEŁ KAMIŃSKI	
Rituals of Evil: Prose Works by Jean Genet as a Game of a Hollowed Sin	299

Reviews

<i>Ramona Malița, Mariana Pitar, Dana Ungureanu (dir.), “Agapes francophones 2013. Études de lettres francophones, Actes du CIEFT 2013 «Voyage(s)», le X^e Colloque International d’Études Francophones Timișoara (Roumanie), les 15—16 mars 2013”, Szeged, JatePress Université de Szeged, 2013 (Ioana Marcu)</i>	313
<i>Lise Gauvin, “Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois”, Paris, Honoré Champion, 2012, coll. “Unichamp Essentiel” n° 29 (Józef Kwaterko)</i>	317
<i>Agata Sobczyk, “Les jongleurs de Dieu. Sainte simplicité dans la littérature religieuse de la France médiévale”, Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem, 2012 (Anna Gęsicka)</i>	321
<i>Stefano Redaelli, “Circoscrivere la follia. Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà”, Sub Lupa Academic Publishing, 2013 (Aneta Chmiel)</i>	324

Mot de la Rédaction

Si on peut constater que notre monde contemporain est orienté vers le rationalisme, la technologie, la productivité, l'efficacité et la performance, on peut toujours s'interroger sur la place qu'il laisse encore aux manifestations rituelles. En effet, à l'origine de toute capacité de conceptualisation, l'existence des rites fut associée à la religion et, par ailleurs, au sacré. Dans ce contexte, il est utile de se poser la question de savoir si, aujourd'hui, l'espace relevant du *sacrum* se réduit dans l'ordre social, compte tenu du recul des pratiques religieuses dans les sociétés occidentales et autres.

Paradoxalement, dans tous les domaines de la vie, on observe un emploi abusif du terme « rite » au point de lui ôter toute portée sémantique. Les médias, par exemple, en se servant du contexte anthropologique, sociologique ou psychologique, cherchent à présenter tout comportement répétitif comme un rite. Il semble même que les sociétés aient besoin de symboles. Selon Pierre Legendre, l'homme occidental, à sa naissance, devient l'acteur d'une représentation qui est à la fois scénique, scientifique et rationnelle : il naît dans un théâtre chirurgical. Le rite invite donc à être exploré dans de nombreux domaines des sciences humaines en référence à un large éventail méthodologique.

La neuvième livraison de la revue *Romanica Silesiana* rassemble vingt-sept textes, répartis en quatre volets et s'inspirant des littératures romanes et anglophones. Leurs auteurs se sont proposé d'observer la présence et la portée des rites aussi bien dans la vie publique que dans la vie privée, ainsi que dans les milieux laïcs, en insistant sur leurs modes d'expression dans la culture moderne des XX^e et XXI^e siècles et aussi dans la culture ancienne, considérée comme une anticipation des idées contemporaines dans le domaine des relations culturelles et sociales.

Les rites relevant de la transcendance (le *sacrum*) sont placés dans le domaine religieux et annoncent la thématique du premier volet qui s'ouvre sur le texte d'Agnès Spiquel, *Un rite catholique dans un quartier pauvre d'Alger, en*

1923 : la communion de Jacques Cormery dans “*Le Premier Homme*” d’Albert Camus. En se concentrant sur un épisode de la vie de Jacques Cormery, celui où il « fait sa communion », l’auteure s’intéresse à une manière plurielle de penser le rite par Camus : relevant d’un christianisme purement sociologique, celui-ci peut être le vecteur d’une expérience profonde, dont l’écrivain tient à dessiner les contours. Cependant le discours et les pratiques religieuses s’avèrent être, comme le montre Karolina Kapořka dans son étude *Le rite (a)religieux dans “La chaise au fond de l’œil” d’Aude*, une parole signifiante et bien puissante dans la culture sécularisée ; or, la réflexion autour de la problématique philosophique et celle du transcendant puise largement dans le champ sémantique chrétien. En revanche, Eduardo E. Parrilla Sotomayor se propose dans son article, *El significado del ritual en “La feria” de Juan José Arreola*, d’analyser le roman de l’écrivain mexicain précité où le rite célébré annuellement à Zapotlán el Grande, en mémoire de Saint Joseph, constitue le pivot de l’action. Cette thématique invite en réalité à la réflexion concernant les paradoxes religieux, idéologiques et morales de la province mexicaine ainsi que la satire de la pensée traditionaliste présente dans la politique agraire, dans l’érotisme et dans des sujets « tabous ». La religion avec toutes ses pratiques rituelles contribue à l’imaginaire de la société et à son identité culturelle, ce qui confirme le texte d’Anna Źurawska : *La mort à l’haïtienne et la parole rituelle. “Hadriana dans tous mes rêves” de René Depestre*. L’auteure traite du culte vaudou dont le rite déclenche aussi la réflexion sur la beauté de la patrie à partir de la perspective d’un écrivain exilé. L’étude de Małgorzata Puto, *Suono magico del violino come rito fondatore in “Stabat Mater” di Tiziano Scarpa*, porte sur le moment initial de tout rite et sur son contenu magique. L’interprétation du roman de Scarpa et du processus d’initiation de l’héroïne principale se focalise sur la définition de la musique considérée comme un rite magique relevant du *sacrum*. En revanche, Alina Ţenescu dans son texte, *La mort en ligne, le cimetière virtuel et l’architecture des rites funéraires postmodernes*, analyse la problématique de la mort et la représentation des rites funéraires dans l’univers déstructurant du cyberspace et propose une vision intégrative équilibrée sur la compréhension du fonctionnement et du rôle des non-lieux récurrents dans l’espace virtuel : les cimetières électroniques avec leurs rituels spécifiques.

La lecture des textes choisis de la littérature *narco* autorise Adriana Sara Jastrzębska (*Dimensión mítica y ritual en las representaciones literarias del “narco”*) de constater que l’originalité de ladite littérature réside dans le rapprochement de deux paradigmes culturels : l’ultra-modernité et la mentalité primitive et s’exprime par une religion spécifique. Cette dernière, en s’éloignant de l’éthique chrétienne, se rapproche du fétichisme où la mort devient un rite.

Les deux dernières études du premier volet renvoient respectivement à la religion musulmane et la religion juive. Les auteures des textes en question s’attardent sur la situation des femmes. Ewa Tichoniuk-Wawrowicz (“*La sposa non*

conta". *Il matrimonio islamico tradizionale secondo Oriana Fallaci*) examine la réflexion d'Oriana Fallaci sur le mariage en Islam considéré comme un rite de transition. En revanche, Brygida Gasztold (*Crossing the Virtual Partition: Changing Jewish Rituals in Women's Narratives*) présente les héroïnes de romans qui ont réussi à changer la signification de certains rites religieux en y préservant une place pour les femmes.

Les textes réunis dans le second volet traitent des rites relatifs à la laïcité (le *profanum*) et sont considérés comme relevant de cérémonies. En effet, nombreuses sont les cérémonies qui, sans se référer à la religion, suscitent des réactions émotives, créent des symboles et des points de repère renforcés par le rôle amplificateur des médias de masse. Elles contribuent au rapprochement des relations sociales et au développement du sens de la communauté. Le rite renvoie donc à une pratique sociale que la littérature se plaît à décrire.

En amont du second volet, il y a l'étude d'Ewa Figas, *Entre les rites, le rythme et la routine*. "Les fragments du monde" de Hélène Rioux, qui, révèle dans l'œuvre de l'écrivaine québécoise le côté positif des rites liés aux pratiques de la vie quotidienne. Les rites sont considérés comme des éléments qui unissent les gens vivant aux quatre coins du monde et ils mettent en relief leur communauté. Le sens de la communauté peut s'exprimer, en outre, à travers le corps humain. Dans la même logique, le texte de Magdalena Zdrada-Cok, *La circoncision, le tatouage, les rituels du hammam dans la littérature marocaine d'expression française: Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun*, souligne l'existence des rituels et des coutumes propres à la culture populaire où le corps n'est pas seulement un code intersémiotique basé sur le gestuel, la mimique et le mouvement dans l'espace, mais il est soumis à une diversité de pratiques liées à l'écriture. La culture maghrébine inspire également Magdalena Cebula qui, dans son article *La place des rites dans le quotidien maghrébin à l'exemple de "La fille de la Casbah" de Leïla Marouane*, s'intéresse à la place et au fonctionnement des rites traditionnels observés parmi les habitants de la Casbah. Tout en faisant partie de l'ordre ancestral et traditionnel, désormais désuet dans la nouvelle réalité algérienne, ils sont sans cesse confrontés à la modernité. Cependant, il existe des mécanismes et des rites ancrés dans la société qui, selon Alfons Gregori (*Trascendencia, inmanencia y ritual: una nueva mirada a las novelas de Joan Perucho*), rendent facile notre fonctionnement dans la vie quotidienne. De plus, leur répétition permet d'instaurer un ordre face à une destruction chaotique suscitée par le Mal. En s'appuyant sur la pensée de M. Segalen et de M. Douglas, Wiesława Kłosek étudie dans son texte, *I riti quotidiani connessi al caffè nel romanzo di Widad Tamimi "Il caffè delle donne"*, les cérémonies de la vie dans les sociétés contemporaines en plein essor, et notamment leur «déplacement» du centre aux alentours, à la sphère de la vie domestique et du milieu du travail. Par exemple, le rite de prendre un café (ou de la pause-café) est ici analysé dans une perspective historique et à travers différentes cultures et il implique

une symbolique singulière et des rituels magiques. En revanche, Zuzanna Szatanik se concentre, dans son étude *Rituals of Hunger. Laurie Halse Anderson's "Wintergirls"*, sur les régimes amaigrissants entraînant des maladies graves. Il s'agit notamment de l'anorexie et de la boulimie nerveuse qui sont provoquées par la perte de contrôle et les purgations peuvent être interprétées comme des rites. Les troubles d'alimentation observés dans le roman destinés aux adolescents (*Wintergirls*) demandent à être analysés, selon Zuzanna Szatanik, dans le contexte de la culture occidentale contemporaine et des modèles occidentaux de la féminité.

Le troisième volet du présent volume rassemble les articles qui présentent le rite en tant que culte de ce qui survient après la transgression. Passage, transition ou transgression donnent lieu à des interprétations multiples de rites. Joanna Janusz souligne dans son étude intitulée *Sacro e profano: rituali trasgressivi in "Camere separate" di Pier Vittorio Tondelli* que les définitions anthropologiques des rites relèvent d'une distinction décidée entre le sacré et le profane. La fonction du rite consiste notamment à faire communiquer la société et elle est présentée par l'auteure comme la « clé de voûte » liant les membres d'un groupe. Damian Masłowski souligne l'importance des rites de passage effectués par Robinson et Vendredi (*Relire les rites dans "Vendredi ou les Limbes du Pacifique" de Michel Tournier dans le contexte de la décolonisation*). L'auteur de cette étude se propose d'analyser les rites transitifs, occasionnels et cycliques constituant le cas des relations colonisatrices et décolonisatrices entre les protagonistes du roman de Tournier. Les rites entrent en relation avec la nature et l'art ce qui constitue le fil conducteur du travail de Natalia Nielipowicz, *Le respect de la nature et l'art dans les rites amérindiens d'après quelques essais de J.M.G. Le Clézio*. Il s'agit des liens très serrés qui sont analysés au sein de la communauté des Indiens vivant aujourd'hui au Mexique.

Les deux études suivantes renvoient aux régimes autoritaires, en Espagne et en Amérique Latine. En s'inspirant du Nouveau Théâtre, Joanna Mańkowska démontre le caractère grotesque des rites et des cérémonies (*Dramatización de ritos y ceremonias en las obras del Nuevo Teatro español: una corriente de oposición antifranquista en el teatro de las últimas décadas de la dictadura*). Les rites y répondent à la fonction critique dénonçant l'absurdité des formes de vies imposées à la société espagnole par le régime franquiste. En revanche, Wojciech Sawala prouve, dans son article *La dictadura como sistema mítico-ritual en la novela latinoamericana*, que la dictature reste conceptualisée en tant que système mythico-rituel. Le discours politique emprunte aux mythes pour légitimer sa position dominante et le contrôle de l'individu.

Dans son texte, *Quasi adulti? I riti di passaggio nella prosa dei "giovani narratori" italiani della fine del Novecento*, Barbara Kornacka appuie sa démarche sur les théories d'Arnold van Gennep et de Victor Turner concernant les rites de passage, dont elle distingue les phases suivantes : la phase préliminaire

(qui est celle de la séparation), la phase liminaire (de transition) et la phase post-liminaire (de réintégration). Cette base théorique sert à outiller pour l'analyse des œuvres des auteurs italiens de la fin du XX^e siècle.

Le dernier article du troisième volet rédigé par Magdalena Szymura est intitulé *Le immagini delle "cattedrali del consumo" in alcuni romanzi italiani contemporanei*. L'auteure s'inspire de la pensée de George Ritzer qui a forgé la notion de « cathédrales de la consommation ». Il s'agit, en effet, d'examiner l'image de la société de consommation réelle proposée dans les romans de Mazzucato, Ammaniti, Incorvaia et Rimassy.

Le quatrième et dernier volet comprend cinq études où le rite n'est pas seulement considéré comme un élément visible dans la littérature, mais également comme prétexte pour dévoiler les relations entre l'auteur (considéré comme un être à l'intérieur d'un texte), le lecteur et la culture d'une époque donnée tout comme pour être assimilé à la création littéraire en général ; il devient donc une forme de communication littéraire.

Le texte de Buata B. Malela *Du rite de consécration en littérature : Apollinaire et Césaire entre tradition et modernité*, traite de l'entrée dans le monde littéraire, considérée comme rite, de deux écrivains : Apollinaire et Césaire. Le phénomène en question ainsi que les œuvres des auteurs précités sont examinés à partir de catégories socio-philosophiques. L'objet de l'étude suivante, intitulée *Rito para crear el artificio: manifestación de la estética (meta)poética talensiana en el poema "Ceremonias"*, est le poème de Jenaro Talens — poète espagnol de la seconde moitié du XX^e siècle. Ewa Śmiłek y met en relief les relations entre le créateur, le texte et le destinataire (dans la culture de l'époque donnée) qui s'inscrivent dans les canons de rites.

La médiatisation d'un écrivain semble aujourd'hui une nécessité. Adam Knapik, dans son étude *Marque Levy et marque Musso ou la sortie ritualisée de romans français contemporains*, s'intéresse aux stratégies du service éditorial de deux auteurs qui jouissent d'un succès de vente en France. Tout en s'appuyant sur le procédé de ritualisation, la présence des écrivains dans l'univers numérique et le recours aux stratégies du marketing contribuent à fidéliser leurs lecteurs.

La comparaison de deux auteurs en fonction du motif du tremblement de terre constitue l'objet de l'étude de Tina Mouneimné *Rites et tremblements : étude comparée de "Tout bouge autour de moi" (2010) de Dany Laferrière et de "Ballade d'un amour inachevé" (2013) de Louis-Philippe Dalembert* qui souligne que les auteurs en question se servent du sujet des tremblements de terre réels comme prétexte pour orienter le lecteur vers d'autres pistes de réflexion.

Le présent numéro de notre revue se clôt sur l'article de Paweł Kamiński *Les rites du Mal : l'univers romanesque de Jean Genet en tant que jeu d'un péché sanctifié*. L'auteur met en lumière tout un réseau de rites indispensables à l'idéologie genetienne et existant dans son univers romanesque dont la construction n'est pas contradictoire aux principes sociologiques.

Les travaux réunis dans le présent volume mettent en lumière les caractéristiques dominantes des rites et leur plasticité, polysémie et la flexibilité face aux changements sociaux (Durkheim, Mauss et Hubert). La culture littéraire en tant qu'entreprise multidisciplinaire trouve son inspiration dans la plupart des domaines. La richesse et la diversité des études concernant les rites et cérémonies prouvent tout de même que définir le rite conduit à une certaine aporie. En revanche, les approches de cette question proposent un aperçu différent sur les études littéraires, sans prétendre à forger des normes théoriques fermes. Elles permettent d'examiner et de conceptualiser de nouveaux phénomènes de la vie littéraire tout en laissant ouverte toute tentative de définition définitive et de conclusion hâtive.

Conformément à la tradition, notre revue se propose également de publier des comptes rendus d'ouvrages récemment parus. La présente édition en présente quatre ; il s'agit des livres de : Ramona Malița, Mariana Pitar, Dana Ungureanu (dir.), *Agapes francophones 2013. Études de lettres francophones* (Ioana Marcu) ; Lise Gauvin, *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois* (Józef Kwaterko) ; Agata Sobczyk, *Les jongleurs de Dieu. Sainte simplicité dans la littérature religieuse de la France médiévale* (Anna Gęsicka) et Stefano Redaelli, *Circoscrivere la follia. Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà* (Aneta Chmiel).

*Aneta Chmiel
Krzysztof Jarosz
Andrzej Rabsztyń
Zuzanna Szatanik
Ewelina Szymoniak*

Rites dans le contexte religieux



AGNÈS SPIQUEL

Université de Valenciennes

Un rite catholique dans un quartier pauvre d'Alger, en 1923 : la communion de Jacques Cormery dans *Le Premier Homme* d'Albert Camus

ABSTRACT : In his autobiographical novel, which was left incomplete due to the author's accidental death, Camus relates how Jacques Cormery, the protagonist, "receives his First Communion" in order to comply with the demand of his grandmother who wants this matter to be settled before he enters grammar school. It is a purely sociological rite in Jacques's family. Though empty of meaning, and consequently negative for the child, this step is for him an opportunity to come in contact with mystery. This, however, does not develop in the direction of an intimation of transcendency but towards a deepening understanding of the quotidian mystery that his mother represents, and the obscure bond which unites him to her. Consequently, Camus thus explores the "horizontal transcendency" through which he attempts to elaborate on both his agnosticism and his sense of the sacred.

KEY WORDS: Albert Camus, autobiographical novel, sacredness/the sacred, agnosticism

Quand Albert Camus meurt accidentellement, le 4 janvier 1960, il a sur lui le manuscrit du roman qu'il est en train d'écrire, *Le Premier Homme*, cent quarante-quatre pages qui ne représentent qu'une petite partie de l'ensemble monumental qu'il a en projet (CAMUS, 2008b : 1509—1532) et qui lui tient à cœur comme devant être le grand roman de sa maturité, son *Guerre et paix*, a-t-il confié à quelques proches. Quand le roman, après bien des hésitations des ayants-droit¹, est publié, en 1994, il connaît un succès foudroyant, en France et à l'étranger — succès qui ne se dément pas. C'est, dans tous les domaines, un nouveau Camus qu'il donne à connaître. Mais, trop souvent, il a été lu comme

¹ Juste après la disparition de son mari, Francine Camus se demande s'il faut publier ce manuscrit inachevé : la majeure partie des amis de Camus le lui déconseillent. Le roman ne paraîtra qu'en 1994.

une autobiographie, alors que Camus parle toujours de son « roman » ; certes, il se réjouit dans ses *Carnets* de pouvoir « parler de ceux qu[’il] aime » mais il a délibérément choisi pour cela le détour de la fiction, ne serait-ce qu’en créant un personnage, Jacques Cormery, qui, tout en étant son *alter ego*, jouit de la liberté du personnage romanesque par rapport à son créateur. Nous parlerons donc ici d’un épisode de la vie de Jacques Cormery, celui où il « fait sa communion », sans en chercher les racines autobiographiques, dans la vie de Camus.

Jacques Cormery, au tournant de la quarantaine, entreprend une « recherche du père »² qui le ramène vers sa propre enfance, dont les souvenirs émergent ça et là au gré des péripéties de la quête en question. Cette enfance s’est déroulée à Alger dans les années 1920, puisque Jacques Cormery est né en 1913 et, orphelin d’un père mort à la guerre à l’automne 1914, a grandi dans une famille pauvre installée dans le quartier populaire de Belcourt, une famille de « petits-blancs », comme l’on disait avant de parler de « pieds-noirs ».

La famille est dominée par une grand-mère très autoritaire qui décide de tout pour le petit Jacques, sans demander l’avis de Catherine, sa fille — veuve, donc —, la mère de l’enfant. La grand-mère ne badine pas avec « ce qui se fait » ; et quand, sur l’insistance de son instituteur, Jacques va préparer le concours d’entrée au lycée, elle décide qu’il faut qu’il ait, avant cela, fait « sa communion » (181). C’est sur ce rite que nous allons nous arrêter, sur la manière dont il est décidé et organisé, mais surtout la manière dont il est vécu par Jacques ; nous verrons comment le roman opère des inclusions étonnantes qui décuplent l’enjeu de l’épisode, bien au-delà de la remise en cause d’un rite devenu purement social³.

L’épisode de la préparation de la communion intervient au cœur du chapitre intitulé « L’École » (le sixième de la première partie du roman), dominé par la figure rayonnante et généreuse de l’instituteur, M. Germain. C’est logique puisque, nous l’avons dit, la grand-mère décide que Jacques doit faire sa communion, justement parce qu’il va entrer en lycée : « Tu ne peux pas être à la fois au lycée et au catéchisme » (184), lui lance-t-elle. Avant d’entamer l’analyse de l’épisode lui-même, arrêtons-nous un peu sur la savante construction de ce chapitre⁴. M. Germain emplit l’espace narratif, dans deux dimensions temporelles : à plusieurs brèves reprises au présent⁵ de la quête de Jacques adulte, qui rend vi-

² « Recherche du père » est le titre de la première partie du roman. Cette recherche entreprise par Jacques Cormery est motivée par la disparition prématurée d’un père qu’il n’a pas connu et par le fait que sa mère a peu de souvenirs de celui-ci alors que, lui, il a besoin de connaître ses racines.

³ Bien sûr, on ne sait pas ce que Camus aurait fait de ce chapitre dans la version définitive.

⁴ Construction savamment organisée comme en témoignent les nombreuses modifications apportées au manuscrit.

⁵ Ce présent est marqué par des constructions adverbiales : « pour le moment » (153), « aujourd’hui » (176) — ou par l’insistance sur la vieillesse de M. Bernard : « Il était là, vieilli, le cheveu plus rare » (154) ; « il se leva péniblement » (167) — ou par le fil rouge de la présence du canari du vieil homme.

site à son ancien instituteur lors de l'un des ses passages à Alger (153, 167, 176) ; plus longuement pour raconter l'intervention décisive de l'instituteur dans la vie de l'enfant pauvre à qui il ouvre les études, donc le monde : la pédagogie de M. Germain est rappelée (161), de même que sa pratique des punitions en cas de manquement au règlement (168) et surtout est longuement narrée la préparation du concours des bourses (177) : l'accord arraché à la grand-mère, les leçons particulières, puis, tout à la fin du chapitre (190—194), la journée du concours, celle des résultats (brillants pour Jacques) et ce que l'enfant vit comme une séparation douloureuse : ayant réussi le concours des bourses, il va entrer au lycée, quittant de ce fait l'instituteur qui l'a formé jusque là. C'est au milieu de la narration de ce grand événement scolaire qu'intervient l'épisode religieux. Encore faut-il souligner que sa première mention (« Un soir, elle [la grand-mère] sursauta : "Et sa première communion?" »), 181) est immédiatement suivie d'une longue digression narrative sur la place minime tenue par la religion dans cette famille pauvre. La digression terminée (184), le récit reprend chronologiquement : l'autorisation arrachée au curé, les séances de catéchisme préparatoires à cette communion, la cérémonie elle-même et ses suites festives (185—190). Et, au cœur de ces pages qui déploient la mise en scène d'un rite vide de sens pour Jacques, prend place un passage étonnant (188—190) : de très longues phrases tentent de cerner une expérience aussi intense qu'inattendue pour l'enfant, une expérience du mystère, vécue dans cette circonstance religieuse mais immédiatement corrélée à la figure de sa mère — une expérience qui relève du sacré, mais sans implication d'une quelconque transcendance.

Par cette imbrication, Camus oblige à penser le rite d'une manière plurielle : relevant d'un christianisme purement sociologique, celui-ci peut être le vecteur d'une expérience profonde, dont l'écrivain tient à dessiner les contours. Il en va de sa conception du sacré ; à un moment où certains le pensent proche d'une conversion⁶, il tente d'approcher ce que, dans « Remarque sur la révolte », en 1945, il appelait une « transcendance horizontale » (CAMUS, 2008a : 326).

Le rite de la communion apparaît comme artificiel et vide pour l'ensemble des protagonistes impliqués dans l'affaire.

Dans la famille de Jacques, la religion occupe une place tout à fait minime :

C'est que la religion faisait partie pour eux, comme pour la majorité des Algériens⁷, de la vie sociale et d'elle seulement. On était catholique comme on est français, cela oblige à un certain nombre de rites. À vrai dire, ces rites étaient exactement au nombre de quatre : le baptême, la première communion, le sacrement du mariage (si mariage il y avait) et les derniers sacrements.

⁶ Dans une conférence de presse en 1957 à Stockholm, il évoque un journaliste « qui m'a demandé si j'allais me convertir : j'ai dit non. C'est tout » (CAMUS, 2008b : 284).

⁷ Le terme désigne alors les Français d'Algérie.

Entre ces cérémonies forcément très espacées, on s'occupait d'autre chose, et d'abord de survivre.

183

Ce type de pratique est directement corrélé, on le voit, au statut social : la lutte quotidienne pour la survie laisse peu de place au développement d'un véritable lien religieux. Le texte insiste : « Personne n'allait à la messe, personne n'invoquait ou n'enseignait les commandements divins, et personne non plus ne faisait allusion aux récompenses et au châtements de l'au-delà » (181). Pour autant, la dimension morale de l'éducation de Jacques est attestée par tout le roman : elle s'est faite par l'exemple. Mais, même sa mère, modèle de générosité tendre, « ne parlait jamais de Dieu. Ce mot-là, à vrai dire, Jacques ne l'avait jamais entendu prononcer pendant toute son enfance, et lui-même ne s'en inquiétait pas » (183).

L'institution ecclésiastique est représentée dans *Le Premier Homme* par deux prêtres bien différents, dont le rapport au rite n'est pas du tout le même. Le premier a tout d'un grand-père : « un gros homme d'une soixantaine d'années, au visage rond, un peu mou, avec un gros nez, sa bouche épaisse au bon sourire sous la couronne de cheveux argentés » (185) ; son souci principal est de faire de l'enfant « un bon chrétien » (185) et, pour lui, les deux ou trois années de catéchisme requises visent ce but. Face à l'intransigeance de la grand-mère qui exige une « instruction religieuse accélérée » pour que Jacques fasse sa communion avant son entrée au lycée, le vieux prêtre est tout « patience et bonté », douceur persuasive face à la vieille femme inébranlable — et tendresse pour l'enfant dont il caresse la joue (186). Il y a pour lui de la tristesse à voir le sacrement ainsi ravalé au statut de rite social ; mais il ne veut pas offrir le visage d'une Église au formalisme rigoriste ; il cède donc aux instances de la grand-mère.

Le jeune prêtre, celui qui assure les cours de catéchisme, est tout différent : « grand et même interminable dans sa longue robe noire, sec, le nez en bec d'aigle et les joues creusées, aussi dur que le vieux curé était doux et bon » (187). Pour lui, préparer les enfants à leur première communion consiste à leur faire apprendre par cœur les formules du catéchisme, questions et réponses. Tout en admettant que la méthode était peut-être la seule adéquate pour les enfants à qui il enseignait, le texte en souligne l'absurdité : « Ces mots ne signifiaient strictement rien pour les jeunes catéchumènes, et Jacques, qui avait une excellente mémoire, les récitait imperturbablement sans jamais les comprendre » (187). Mais la critique va plus loin. Surpris par le prêtre en train de grimacer avec ses camarades, Jacques est puni d'une gifle qui lui est assénée « à toute volée ». Et voici ce qui en résulte : « La partie gauche de son visage brûlait, il avait un goût de sang dans la bouche. Du bout de la langue, il découvrit que l'intérieur de la joue s'était ouvert sous le coup et saignait. Il avala son sang » (188). Loin de faire réfléchir l'enfant, la gifle aboutit à une sorte de communion paradoxale : l'enfant boit son propre sang. Certes, Camus sait que la communion sous les

deux espèces est à son époque exclusivement réservée au prêtre ; mais il n'en sait pas moins que, dans le rite catholique de la messe, celui-ci communique au corps et au sang du Christ.

Pour Jacques également, le rite de la première communion ne signifie pas grand-chose. Il y voit surtout, instruit par le précédent de son frère aîné, « la corvée des visites » et « l'humiliation insupportable pour lui de recevoir de l'argent » (184). Quand commencent les cours de catéchisme, qu'il cumule avec les cours supplémentaires de M. Germain, il n'y voit tout d'abord qu'un exercice de mémoire dans lequel, nous l'avons vu, il excelle : « à cent lieues de l'endroit où il récitait », il rêve « à ce double examen qui finalement n'en faisait qu'un », « enfoncé dans le travail comme dans le même rêve qui continuait » (188). Le rite de la communion est précédé, la veille, de celui de la confession — tout aussi peu signifiant à ses yeux, sinon par une culpabilité qui lui est communiquée, aussi artificielle que sans objet clair pour lui :

il avait avoué les seules actions dont on lui avait dit qu'elles étaient fautes, c'est-à-dire peu de choses, et « n'avez-vous pas eu de pensées coupables ? — Si, mon père », dit l'enfant à tout hasard bien qu'il ignorât comment une pensée pouvait être coupable, et jusqu'au lendemain il vécut dans la crainte de laisser échapper sans le savoir une pensée coupable ou, ce qui lui était plus clair, une de ces paroles malsonnantes qui peuplaient son vocabulaire d'écolier.

189

La confession n'est dotée d'aucune signification proprement religieuse ; elle est seulement l'occasion d'instiller dans l'enfant une culpabilité diffuse, dont on ne tardera pas à lui faire entendre le lien direct avec la sexualité. L'humour de la fin de la citation met en évidence la santé mentale qui permet à Jacques de ne pas se laisser entamer. Le texte revient à plusieurs reprises sur le fait qu'il est ailleurs ; pendant la cérémonie elle-même, il est « distrait à tout ce qui se passait, y compris l'instant de communion » (190). L'expérience profonde s'est jouée pour lui à un tout autre niveau que celui de la préparation et de l'accomplissement de ce rite — qui n'a finalement pas de sens à ses yeux, ni avant, ni pendant, ni après.

Cette expérience profonde commence par une émotion de nature esthétique. En effet, alors que l'église elle-même est « une affreuse bâtisse en gothique moderne » (185), une double expérience sensorielle plonge Jacques dans une rêverie que le texte analyse au plus près, en une très longue phrase. Il s'agit d'abord de la musique sacrée : « ému seulement mais d'une manière obscure par les messes du soir [...] où l'orgue lui faisait entendre une musique qu'il entendait pour la première fois, n'ayant jamais écouté jusque-là que des refrains stupides » (188) ; « ému » est ici à prendre au sens propre : à cause de cette musique dont il perçoit la beauté, nouvelle pour lui, quelque chose se met en mouvement dans l'enfant. L'expérience sensorielle s'enrichit « des chatolements d'or dans la demi-obscurité

des objets et des vêtements sacerdotaux » ; et la phrase se prolonge par un nouveau participe présent : « rêvant alors plus épaissément, plus profondément »⁸. La rêverie se révèle ainsi plus active que passive, puisque la phrase rebondit à nouveau, cette fois sur un complément de lieu — même s'il s'agit d'un lieu abstrait : « à la rencontre enfin du mystère ».

Le terme « mystère » fait pivot dans la longue phrase, où il est ensuite repris trois fois en quelques lignes. Il s'agit d'abord de dissocier résolument l'expérience de l'enfant et le vocabulaire officiel du dogme chrétien, qui parle de « mystère de la Sainte Trinité » : « un mystère sans nom où les personnes divines nommées et rigoureusement définies par le catéchisme n'avaient rien à faire ni à voir » (188). La phrase prend alors un élan nouveau ; elle commence par qualifier l'expérience de l'enfant : « le mystère chaleureux, intérieur et imprécis, où il baignait alors », signalant au passage que la rencontre avec le mystère s'est bel et bien opérée. Mais ensuite, loin de définir ce mystère à l'intérieur de la sphère religieuse où l'enfant en a fait la rencontre, elle le définit par rapport à son expérience familiale : « le mystère chaleureux, intérieur et imprécis, où il baignait alors élargissait le mystère quotidien du discret sourire ou du silence de sa mère lorsqu'il entrait dans la salle à manger, le soir venu » (188). Le mystère essentiel, en effet, n'est pas celui qui se manifesterait à travers le rite : c'est celui de sa mère si particulière, victime de la vie et de l'histoire qui l'ont écrasée, pauvreté et surdité se conjuguant pour l'empêcher de vouloir autre chose et l'enfermant dans une solitude résignée. La longue phrase sur le mystère se prolonge donc pour englober ce qui a été le mystère crucial de Jacques : le silence de sa mère et la difficulté de communiquer avec elle :

du silence de sa mère lorsqu'il entrait dans la salle à manger, le soir venu, et que, seule à la maison, elle n'avait pas allumé la lampe à pétrole, laissant la nuit envahir peu à peu la pièce, elle-même comme une forme plus obscure et plus dense encore qui regardait pensivement à travers la fenêtre les mouvements animés, mais silencieux pour elle, de la rue, et l'enfant s'arrêtait alors sur le pas de la porte, le cœur serré, plein d'un amour désespéré pour sa mère.

188—189

Camus revient ainsi à ce qui, dans son expérience, apparaît comme une sorte de « scène primitive », que l'un de ses premiers textes publiés, « Entre oui et non », de *L'Envers et l'endroit* avait magnifiquement tenté de sonder (CAMUS, 2006 : 49). À son *alter ego* romanesque, il confère cette dure initiation au mystère : alors qu'on est encore tout enfant, percevoir sa propre mère comme un bloc d'obscurité, un condensé d'altérité. Mais, là où l'essayiste de 1937 laissait l'enfant sur l'impression angoissante, le romancier de 1958—1959 mène l'analyse

⁸ La langue courante dit « épaissément » ; Camus tente-t-il ici un néologisme d'insistance, ou bien met-il l'accent par pure inadvertance ? N'oublions pas qu'il s'agit d'un manuscrit...

plus loin — comme si Jacques lui-même percevait confusément dans cette altérité mystérieuse une dimension autre, celle-là même qui lui avait fait reconnaître dans le mystère pressenti à l'église l'élargissement du mystère central de sa vie, le silence de sa mère : « plein d'un amour désespéré pour sa mère, et ce qui, dans sa mère, n'appartenait pas ou plus au monde et à la vulgarité des jours » (189). C'est sur cette note capitale que se termine la longue phrase dont l'étude nous occupe. Non seulement la mère est autre, mais l'enfant la pressent comme étant radicalement ailleurs, voire au-dessus de l'humanité moyenne, au-delà du quotidien.

Il semble bien qu'avec la prise de conscience des implications du mystère central pour lui, Jacques fasse une expérience qui est de l'ordre du sacré, c'est-à-dire de cette dimension de l'expérience humaine qui mène l'être au-delà de ses propres limites. Mais le vecteur de cette expérience, ce n'est pas cet infini supérieur que la religion nomme Dieu, c'est la femme qui est le point nodal de son expérience quotidienne. Si expérience du sacré il y a, le texte insiste sur sa dimension horizontale, où l'on rejoint ce sacré sans transcendance que Camus tente de penser depuis longtemps, au moins depuis qu'il réfléchit sur la « transcendance horizontale ».

Il est d'ailleurs significatif que l'expérience du mystère — aussi forte soit-elle — ne mène pas Jacques vers cette sorte d'abandon à l'infini évoqué par les mystiques, mais au contraire vers une prise de conscience de lui-même et de ses virtualités de petit d'homme, le sentiment puissant et exaltant « de sa force, sa capacité infinie de triomphe et de vie » (190) : l'infini est en lui. Il l'apprend alors que, jusque là, il le vivait inconsciemment. Le texte ne disait-il pas, avant l'épisode du catéchisme : « La vie, mystérieuse et éclatante, suffisait à le remplir tout entier » (183) ? Dans l'innocence de l'enfance, Jacques vivait de plain-pied avec le sacré de l'existence. Le rite de la communion, aussi vide de sens qu'il ait été, lui a donné l'occasion d'en faire une expérience plus consciente ; ce qu'il a pu vivre à travers — on devrait dire malgré — le rite, c'est qu'il existe des instants dans la vie où, en allant plus consciemment « à la rencontre du mystère », on s'ouvre, même fugitivement, à la dimension sacrée de la vie.

L'enjeu est capital pour Camus. Il s'est toujours affirmé agnostique, c'est-à-dire refusant de conclure à l'existence ou la non-existence de Dieu, ce qui oblige à penser une morale sans Dieu. Sans se référer à une transcendance, il veut cependant établir la dimension spirituelle de l'homme et la dimension sacrée de l'existence. Mais il veut le faire en philosophe du sensible qu'il a toujours été. Dans *Le Premier Homme*, il inscrit donc l'expérience du mystère — voie vers le sacré — au cœur du quotidien. Ainsi éclate avec force sa réorientation du sacré vers l'humain, et seulement l'humain — en même temps que se dessine l'accomplissement de l'humain dans l'enfouissement au cœur de la réalité la plus humble. La mère, dans l'opacité de son mystère, est ainsi le vecteur de l'expérience du sacré. On est tenté de rapprocher cela de la dédicace du *Premier*

Homme : « Intercesseur : Vve Camus » (13). Fiction et réalité indissolublement mêlées, le paratexte du roman dit que, comme Jacques Cormery, Albert Camus a été mené à la prise de conscience de l'essentiel par l'intermédiaire⁹ de sa mère. Le reste de son œuvre propose d'autres types d'expériences du sacré ; celle-ci reste centrale.

Les enjeux de l'évocation du rite de la communion dans *Le Premier Homme* rejoignent ainsi sa déclaration en 1957, à Stockholm, aussi forte que celle de sa non-conversion au catholicisme :

J'ai conscience du sacré, du mystère qu'il y a en l'homme, et je ne vois pas pourquoi je n'avouerais pas l'émotion que je ressens devant le Christ et son enseignement. Je crains malheureusement que, dans certains milieux, en Europe particulièrement, l'aveu d'une ignorance ou l'aveu d'une limite à la connaissance de l'homme, le respect du sacré, n'apparaissent comme des faiblesses. Si ce sont des faiblesses, je les assume avec force.

CAMUS, 1965 : 1615

Bibliographie

Corpus

CAMUS Albert, 1994 : *Le Premier Homme*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».

Œuvres d'Albert Camus

1965 : *Essais*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

2006 : *Œuvres complètes*. T. 1. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

2008a : *Œuvres complètes*. T. 3. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

2008b : *Œuvres complètes*. T. 4. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Note bio-bibliographique

Agnès Spiquel, professeur émérite à l'Université de Valenciennes, a d'abord travaillé sur le romantisme français et sur l'œuvre de Victor Hugo. Elle s'est ensuite consacrée à Albert Camus : sur sa pensée et son œuvre, elle a co-organisé trois colloques, écrit de nombreux articles ; elle a collaboré à l'édition de ses *Œuvres complètes* dans la collection de la Pléiade (Gallimard, 2006—2008), participé au *Dictionnaire Camus* (Laffont, 2009), publié le *Cahier de l'Herne Camus* (L'Herne, 2013) et la *Correspondance Albert Camus — Louis Guilloux* (Gallimard, 2013). Elle préside la Société des Études Camusiennes.

⁹ Le terme d'« intercesseur », à connotation fortement religieuse, désigne un intermédiaire entre l'homme dans sa finitude et ceux que leur statut fait participer de l'infini (les saints par exemple).

KAROLINA KAPOŁKA
Université de Silésie

Le rite (a)religieux dans *La chaise au fond de l'œil* d'Aude

ABSTRACT: The novel by Aude (Claudette Charbonneau-Tissot), a Quebec writer, spotlights a woman who is swept into the shackles of madness which she then consciously leaves behind only to commit suicide. Her rejection of the inertia and the roles imposed on her raises the fundamental questions about life and death, conscience and freedom.

The difficulty with living a life becomes a philosophical problem, superficially devoid of a religious dimension as the protagonist is an atheist. The novel can thereby be read as a possible illustration of the secularization of Quebec, whose culture once deeply marked with Catholic traits is now showing its religionless face. At the same time, the sacred continues to be a crucial factor in that it passes its message in the language interspersed with Biblical images and liturgical rituals. The opposition between the rationalist view which underlies the protagonist's decisions and the Catholic heritage which spills unconsciously into her thoughts is the focal point of this study.

KEY WORDS: ritual, death, religion, Aude, Claudette Charbonneau-Tissot

Le paysage audien

Selon Luce Des Aulniers le rite est défini comme : « Un ensemble d'actes et de signes matériels à haute teneur symbolique, marquant l'expérience d'un événement et d'une transformation perçus comme mystérieux — si ce n'est pas menaçant pour la vie — et appelant le dépassement » (DES AULNIERS, 2007 : 23). Dans cette optique, le rite, pleinement réalisé dans le roman d'Aude *La chaise au fond de l'œil*, devient une expérience de transition, le passage dangereux d'un état à un autre, dont le caractère symbolique le place dans le domaine du religieux.

Rapprochons brièvement la silhouette de Claudette Charbonneau-Tissot (1947—2012), connue aussi sous le pseudonyme d'Aude, qui apparaît sur la scène littéraire au Québec à partir des années 70. du XX^e siècle. Sa présence artistique, pendant très longtemps discrète, car la nouvellière et la romancière était « relativement méconnue » et « sans doute appréciée par les *happy few* » au dit de Michel LORD (1994b : 52), a pourtant changé la face de la forme brève ; elle maîtrisait avec brio un style dense et précis qui véhicule une intensité d'émotions surprenante. La finesse et la rigueur de la langue audienne servent à décrire des charnières et des points de transition des destins de ses personnages, le plus souvent féminins, qui se révoltent contre la banalité quotidienne et le milieu étouffant. La dissociation entre une conscience aiguë du soi et les rôles imposés par la société, provoque des déchirements des sujets, mène à l'état d'enfermement ou/et de révolte, écrase ces victimes des attentes impossibles à satisfaire. LORD examine l'écriture d'Aude ainsi :

Figure de la craquelure, de la fêlure, de la doublure, de la fracture, en fait, entre l'acteur et le monde, est tout aussi présente à l'intérieur même de la conscience de la narratrice, qui est toujours représentée de manière inchoative : l'actrice est perpétuellement en train d'être déchirée par elle-même ou par les autres, de s'auto-analyser dans un mouvement scripturaire incessant qui ne laisse que peu de place à l'histoire, dont l'importance est aléatoire en regard de l'écriture.

1994b : 174

L'écrivaine analyse à l'aide d'images précises et symboliques les apocalypses, qui bouleversent le destin des héroïnes audiennes, ce qui, accompagné d'économie des mots, produit une oeuvre à la fois simple et complexe. Comme le remarquent Vincent NADEAU et Stanley PÉAN :

Désseparées sur le plan émotif, dépossédées d'elles-mêmes, les héroïnes d'Aude évoluent dans des univers labyrinthiques et carcéraux étouffants. [Elles] luttent pour (re)conquérir leur liberté et recouvrer leur identité, au risque parfois de se briser en mille miettes (et pas toujours au sens figuré !).

1997 : 337

Aude pose des questions pointant vers des problèmes existentiels, tels que la vie et la mort, la raison et la folie, l'identité du sujet. *La chaise au fond de l'œil*, un court roman publié en 1979, mène le lecteur à travers ces expériences cruciales et douloureuses.

L'histoire se présente ainsi : une jeune femme, dont le nom reste inconnu, se retrouve à l'hôpital psychiatrique après une tentative du suicide, causée par la mort de son compagnon dans un accident de voiture. Elle se réfugie d'un *Ici* angoissant, à l'instar de ses consœurs en folie, en se berçant frénétiquement

dans une chaise, pour plonger dans un *Ailleurs* sécurisant, un univers parallèle créé dans sa tête. Sa maladie échappatoire cède lentement la place à la raison et la protagoniste, bien que révoltée contre le personnel et les règles inhumaines de l'institution, cherche à réintégrer sa vie antérieure. Elle passe par une période de préparation : le foyer transitoire et la maison de ses parents forcent la femme libre et rebelle à jouer un faux personnage, à revêtir des déguisements mentaux. Enfin autonome, la protagoniste retourne à sa vie « d'avant » et trouve cette existence insupportable. LORD le décrit ainsi :

Récit rassemble les grands principes de la tragédie [...] par le corps-à-corps avec l'absurdité et la fatalité, par l'épouvantable accession à une lucidité exacerbée, par l'aboutissement dans l'impasse. La narratrice est piégée par les présupposés de l'archétype féminin.

1994a : 124

L'art devient son ultime faux-fuyant, mais même la création à travers la peinture et la sculpture dénude le vide et la fausseté de son existence. Quand la quête du sens faillit, la protagoniste prépare soigneusement le suicide et le commet en écoutant la voix intérieure sous forme des lamentations des femmes multiples. Les quatre étapes de l'évolution du sujet, à savoir la folie, la prise de conscience, le foyer transitoire et la vie solitaire se déroulent dans un univers aux espaces sombres. Luce DES AULNIÈRES, dans son étude sur la mort, remarque : « Aussi plusieurs activités quotidiennes peuvent-elles être décodées comme étant rituelles, parsemées de symboles, incandescents autant qu'inconscients des archétypes de l'humanité alors à l'oeuvre, aiguillonnés du fait de se sentir à l'orée de l'ultime limite, de l'ultime manque... » (2007 : 24). Cette perspective exprime le regard d'Aude, qui attribue à chaque geste de la protagoniste un poids symbolique, d'autant plus que le monde représenté, et, par conséquent, le quotidien, est réduit dans son écriture au strict minimum.

L'Église au Québec — fond historique

Le roman *La chaise au fond de l'œil* aborde des questions philosophiques premières, apparemment dépourvues d'élément religieux : la protagoniste est une athée déclarée. La religion et ses manifestations n'apportent aucune réponse ni consolation — dans ce sens le roman devient une variante d'illustration de la laïcisation du Québec, dont la culture, bâtie sur le catholicisme, montrait son visage areligieux dès l'ère de la Révolution Tranquille. La décennie des années

60. apporte une séparation de l'État et de l'Église, qui était jadis, à côté de la langue française, un des piliers de l'identité des Canadiens français. Jean HAMELIN et Jean PROVENCHER observent qu'en ces dix ans, la société québécoise s'est déconfessionnalisée et décléricalisée : « Finie la belle unanimité autour de l'idéal évangélique. L'heure est à la dislocation, à la désertion » (1997 : 113), écrivent-ils.

Pourtant une étude sociologique de Colette MOREUX, qui publie son essai sur la position sociale de l'Église catholique au Québec une année avant la parution du roman *La chaise au fond de l'œil*, apporte une optique intéressante sur le problème : la chercheuse entend cette institution exprimer « le langage de notre société » (1978 : 16). Riche en symbolique, absorbant des faits historiques, réels ou imaginaires, de volonté de puissance ou d'idéaux désintéressés, de raison et de folie, selon l'opinion de MOREUX (1978 : 9), le message de l'Église devient un langage collectif. Le code religieux circule toujours dans le discours au Québec et fait partie de l'imaginaire commun, même des années après la Révolution Tranquille, et dépourvu de sa force de croyance. La puissance de ce langage se reflète également dans l'œuvre d'Aude où le rite religieux est un facteur d'importance ; le christianisme n'y est pas une croyance, mais un réservoir de significations et de symboles, un réseau de références culturelles. Les thèmes de prédilection d'Aude, comme la mort, l'anéantissement, la souffrance, le sens de la vie, font un rapprochement aux messages religieux, transmis par le rite, au niveau de la langue — ce phénomène se trouve à la base de cette analyse.

Le socioanthropologue Louis-Vincent Thomas observe : « Chaque fois que la signification d'un acte réside dans sa valeur symbolique plus que dans sa finalité mécanique, nous sommes déjà sur la voie d'une conduite rituelle » (DES AULNIÈRES [citant Thomas], 2007 : 23). Les agitations de la protagoniste possèdent visiblement ce trait ; non seulement son parcours émancipatoire est bâti sur des manifestations symboliques, mais encore, bien paradoxalement, il s'exprime à travers les cérémonies et pratiques de la religion catholique.

Visions paradisiaques, visions infernales

La protagoniste de *La chaise au fond de l'œil* entreprend un pénible voyage au pays de soi-même dans un asile d'aliénés. Clouée à une chaise berçante, elle échappe à la réalité qui l'entoure, ainsi qu'aux souvenirs terribles, en se réfugiant dans un Ailleurs : espace de rêves et refuge intérieur secret. Cet univers transcendant s'approche à l'au-delà, il ressemble à un étrange paradis solitaire, qui ne possède ni dimensions spatiales ni temporelles : « Il y a des mois que je suis ici.

Peut-être même des années » (CH : 21). La constatation « Ici, je suis irresponsable et sans culpabilité » (CH : 21) suggère un ciel où les péchés sont déjà pardonnés. « J'ai trouvé Ailleurs le lieu béni de la contradiction » (CH : 27). Le mot « béni » apporte une nuance religieuse et valorisante à ce lieu secret, d'autant plus que le corps immobilisé sur la chaise berçante fait penser à un cadavre, abattu sous une folie destructrice, contrairement à l'esprit de la protagoniste, voguant sur les « eaux chavirantes » (CH : 21) dans une auto-analyse pertinente. Il est intéressant que la vision du paradis admette une désintégration psychique du sujet, une atomisation des rôles et des positions sociales, au lieu de la cohérence intérieure. Le processus d'auto-analyse libère la voix multiple de nombreuses femmes, qui commencent à peupler sa conscience.

La narratrice observe que ses « consœurs en folie » manifestent la même prédilection pour l'espace échappatoire, l'une d'elles « vit Ailleurs dans un monde serein qui donne à son visage une candeur fœtale » (CH : 49). Ailleurs devient ainsi non seulement un refuge, mais il est un au-delà, où les identités se forment et se préparent à naître, une sorte de limbes à rebours.

Ce paradis cède la place aux espaces plus sombres, la reprise de conscience fait basculer le sujet dans un endroit menaçant. Les confessions : « je glisse dans la fosse abyssale, je m'enfonce en peu plus chaque fois avant de dérailler sur les voies salvatrices de mes égarements » (CH : 41), « Je suis allée encore plus loin dans le gouffre » (CH : 41) évoquent un espace à l'image de l'enfer, où habite le souvenir de l'horreur, vécu au moment de la mort de son conjoint.

Les deux univers parallèles : Ailleurs paradisiaque et sécurisant, ainsi que le gouffre infernal, coexistent dans le psychisme de la protagoniste. L'espace heureux, lié à la folie, une maladie-prétexte échappatoire, et à la première étape de l'évolution de l'héroïne, fait place à une prise de conscience.

Les échos de l'enfer retentissent aussi dans la description de l'appartement où plus tard la femme rebelle prépare lentement sa destruction et glisse vers la mort. « Dès le seuil, ils ont perçu l'odeur de soufre et de brûlé. Ils ont tout de suite parlé de repartir. Mais je les ai retenus et je les ai fait s'avancer plus avant dans la lave chaude de mes bouillonnements » (CH : 134). Les attributs typiques de l'enfer (soufre, lave, bouillonnement), suggérant le feu, évoquent la punition à venir, causée par la transgression des règles, imposées par la société, par la révolte et la désobéissance.

L'enfer est également évoqué et prédit dans l'acte suicidaire de la scène finale, quand une fleur pourpre du sang éclot sur la robe « Fleur de douleur [...] Fleur de soufre, produit de ma sublimation » (CH : 148). La transformation du corps et des instincts en valeurs spirituelles, qui s'effectue dans le feu d'un coup de pistolet, appelé d'ailleurs « l'arche d'alliance » (CH : 147) entre le début et la fin de sa vie, se superpose sur une vision infernale sentant le soufre.

La protagoniste dans les deux passages (vers le paradis et vers l'enfer) vit une expérience qui peut être interprétée comme un double rite initiatique : elle se

redéfinit dans son processus émancipatoire. Camille DESLAURIERS, en analysant les nouvelles d'Aude, écrit :

Comme l'ont démontré notamment Arnold van Gennep (1909), Mircea Eliade (1959) et Joseph Campbell (1978), l'initiation (en tant que rite de passage *et* en tant qu'archétype) présente une structure tripartite universelle : appel et départ ou séparation d'avec un milieu qu'on peut qualifier de « profane » ; réclusion dans un *ailleurs* que la psychanalyse nomme les enfers) où le néophyte, notamment, intègre un temps autre — un temps sacré, un temps atemporel, où il vivra diverses épreuves ou divers apprentissages — ; métamorphose / émergence et réintégration dans la vie « profane ».

2013 : 93

Ainsi le rite initiatique anime l'écriture audienne et fait naître, de nouveau, une chrysalide, mais cette fois la transgression aboutira à une solution fatale — une mort suicidaire.

Le sang et l'offrande

Le sang raconte dans *La chaise au fond de l'œil* une histoire tragique de la mort et de l'offrande, en reprenant de même la narration des célébrations chrétiennes et des rites païens. La menstruation de la protagoniste, preuve indubitable de sa vivacité et de sa fécondité, éveille le souvenir cauchemardesque de la mort accidentelle de son conjoint ; ainsi le sang opère sur un axe : vie—mort. Des images fortes de la tête brisée et du dernier regard de l'homme apparaissent en flash « Partout, le rouge dont s'imbibent mes semelles, mes vêtements, mes yeux » (CH : 41). La protagoniste se défend contre la lucidité qui suit le souvenir, car la conscience retrouvée risque de mettre fin à son séjour réconfortant à l'asile : « Il faut ensanglanter le jour dans lequel je patauge et changer cette lumière trop crue en nuit d'Apocalypse » (CH : 49). Telle une prêtresse affolée, elle planifie de reproduire la scène de l'accident et d'écraser avec une pierre la tête d'une des patientes : « Je frapperai plusieurs fois pour que le sang imbibe mes semelles et mes yeux » (CH : 49). La protagoniste veut faire de sa consœur une offrande sanglante rituelle pour basculer de nouveau dans la folie et se momifier à jamais dans Ailleurs sécurisant, mais le crime ne se réalise pas.

Le même souvenir perturbe la protagoniste lorsqu'elle retrouve son autonomie hors de l'hôpital : « dans la nuit d'Horreur, j'ai pu tremper l'hysope dans le sang frais de l'homme, innocente victime, agneau de mon passage, et m'en couvrir le front, comme un linteau de porte » (CH : 115). La scène de la mort évoque ouvertement l'Exode biblique en dessinant une parallèle entre l'agneau,

le symbole d'offrande, et l'homme tué. Le geste des Hébreux, réduits en esclavage, qui se préparent à s'émanciper et revenir dans le pays promis de Canaan, semble illustrer la condition de la protagoniste, se libérant de l'emprise du modèle féminin imposé sous l'impact de la tragédie vécue.

La parallèle avec le crime rituel, projeté sur une fille folle, et avec l'offrande de l'agneau pascal, transforment la mort accidentelle de l'homme en une immolation sanglante, offerte à un dieu sans nom. La protagoniste cherche futilement en cet événement une cause et une logique, c'est pourquoi l'Horreur indéterminée « à l'œil d'acier et la lèvre fendue par le froid » (CH : 29) glisse au cours du roman vers le champ lexical de la religion, le seul espace qui peut y attribuer un sens et exprimer une profonde douleur.

Les reflets bibliques

Dans le roman *La chaise au fond de l'œil* la religion prête sa voix pour mettre en lumière les métamorphoses de l'héroïne, ainsi que pour exprimer ses doutes et ses agissements au cours de la quête identitaire pénible. Le langage de la transcendance évacue parfaitement des questions existentielles et la révolte de la protagoniste : à l'aide de la langue elle transgresse les frontières du sacré sans pourtant attaquer le christianisme, elle est plutôt areligieuse qu'antireligieuse. Dans ce roman, Aude se sert des images bibliques, puise largement dans l'imaginaire religieux pour illustrer la désobéissance de son personnage et la négation de l'ordre établi, dont l'héritage judéo-chrétien devient le symbole.

Une imitation de la communion sainte, mais hors de l'Église, apparaît dans la scène où les parents de l'héroïne cherchent à la réconcilier avec le passé. Ils sortent deux coupes utilisées jadis et les remplissent avec le vin rouge, comme si l'homme déjà mort était toujours présent : « J'ai porté l'une de ces coupes à ma bouche, comme si rien n'était, mais le verre s'est brisé sur mes lèvres et j'ai goûté le sang mêlé au fiel de l'absence » (CH : 103). Dans cette « transfiguration », le vin rouge se change en sang dans la bouche de la fille, le souvenir affligeant fait perpétuer la mort de l'homme aimé, à l'image de celle du Christ. La Passion de Jésus, qui boit le vin mêlé du fiel juste avant la crucifixion, se reflète aussi dans les souffrances de la fille, détruite par le deuil. Elle devient la figure christique à travers son supplice moral, infligé par l'absence d'être aimé. La reconfiguration de sens exprime ici, à l'aide des images religieuses, l'idée d'une torture psychique intolérable, qui fuit l'entendement et frôle le transcendant, qui égale l'homme aimé et le dieu.

Aude fait appel à la réalité biblique aussi en parlant de la désobéissance de son personnage :

La révolte tourne en moi dans un mouvement perpétuel que rien n'arrêtera. Elle va détruisant tout sur son passage, même moi, dans l'intensité fulminante de son refus total [...] Mais un malaise s'installe où je fais mon entrée. Le lait tourne dans le sein des mères et le vin se change en eau.

CH : 125—126

La révolte renverse ce qui est naturel et permute ce qui est transcendant. Le geste de Jésus de changer l'eau en vin pendant les noces à Cana de Galilée, qui annonce les autres miracles, est ici retourné et marque le début de l'extériorisation de la négation féroce de sens de la vie de la protagoniste. Les images évoquées touchent l'ordre naturel (le lait des mères) et l'ordre transcendant (le vin), les deux se référant initialement aux processus et événements heureux et bénis. Aude transmute ces significations : le lait des mères, symbole de la vie, prédit la mort suicidaire du personnage, les noces tournent en deuil.

Le contenu religieux, véhiculé par la parole, devient également un point de repère dans la description des relations difficiles entre l'héroïne et la société.

Plus je vais plus je m'écarte du troupeau [...] ma maine de brebis s'est assombrie avec le temps. [...] la toison se transforme en pelage de louve. La partie fauve en moi a mangé le mouton que j'étais. Le pâtre qui me cherchera pour me porter sur ses épaules jusqu'à la bergerie reculera d'effroi devant son agneau dévoré. Car il aurait préféré en faire lui-même son repas.

CH : 139

Une brebis docile rejette les règles rigides de la société et s'émancipe, elle se révolte contre le moule imposé de féminité et l'ordre établi. Il est à noter que l'effet de cette transformation, une louve carnassière, n'attaque pas l'entourage, mais elle se dévore elle-même. Cette auto-destruction se laisse détecter dans son isolation progressive, la rupture des liens, l'évasion dans le simulacre de l'art, enfin dans sa mort suicidaire. La femme choisit son sort délibérément pour ne pas être la proie d'un berger, un sauveur apparent prêt à la consumer, un homme dominateur.

La religion peut être également une source d'oppression, dont le dispensateur — un prêtre, de nouveau comparé à la figure évangélique de berger, choque l'héroïne par une « violence de cette douceur mièvre, la dictature de ce masque sacré » (CH : 122). La protagoniste se révolte contre la vision de femme figée dans la tradition chrétienne : soumise, dominée par un homme, qui se croit supérieur : « Je ne suis pas Marie-Madeleine et je ne laverais pas de mes larmes et de mes cheveux les pieds d'un homme, dut-il se prendre pour un dieu » (CH : 122). Elle rejette la tentation des réponses faciles et de consolation apparente : « Ils ne me feront pas croire une deuxième fois que je suis immortelle » (CH : 122), pour alimenter son identité multiple, forgée des éléments disparates. La quête identitaire, qui constitue le noyau du personnage et l'axe du roman,

mène l'héroïne réfractaire loin du système, tant social que religieux. Cet enfant rebelle accède à un degré élevé de lucidité, elle choisit consciemment de s'exclure du monde. La femme se définit à travers les pertes : celle de son compagnon, de la position sociale, de la famille, du travail ; tel un Job à rebours, sans confiance en Dieu, elle vise à l'anéantissement et arrête son choix d'abord sur la folie et finalement sur la mort.

Conclusion

Dans le roman *La chaise au fond de l'œil* la vision rationaliste du monde, présentée par la protagoniste, se mêle discrètement aux rites chrétiens, qui s'infiltrèrent dans le récit à travers la langue. Ainsi le discours et les pratiques religieuses s'avèrent être une parole signifiante et bien puissante dans la culture sécularisée, car la réflexion autour de la problématique philosophique et celle du transcendant puise largement dans le champ sémantique chrétien. Aude évacue son message et documente la transformation intérieure de la fille réprouvée grâce aux images bibliques et liturgiques, elle emprunte ce code reculé, mais largement compris. Dans cette optique, les rites d'Aude dégagent les lieux de médiation entre le profane et le sacré ; dans l'histoire de la quête identitaire et de l'anéantissement, l'imaginaire est visiblement imprégné du passé catholique du Québec.

Bibliographie

- CHARBONNEAU-TISSOT Claudette, 1997 [1979] : *La chaise au fond de l'œil*. Montréal : XYZ Éditeur.
- DES AULNIERS Luce, 1997 : « Pratiques rituelles du temps du mourir et formes actuelles de la belle mort ». *Frontières*, Vol. 20, n° 1, 22—26.
- DESLAURIERS Camille, 2013 : « Représenter l'espace du dedans : réversibilité cadre / personnage et fonction sémiosique de la description dans le recueil *Cet imperceptible mouvement*. In : AUDET René, MOTTET Philippe : *Portrait d'une pratique vive. La nouvelle au Québec*. Montréal : Éditions Nota bene, 91—115.
- HAMELIN Jean, PROVENCHER Jean, 1997 : *Brève histoire du Québec*. Montréal : Boréal.
- LORD Michel, 1994a : « *La chaise au fond de l'œil*. Roman de Claudette Charbonneau-Tissot ». In : DORION Gilles : *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*. T. 6 : 1976—1980. Montréal : Fides, 124—125.
- LORD Michel, 1994b : « La Contrainte. Recueil de nouvelles de Claudette Charbonneau-Tissot ». In : DORION Gilles : *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*. T. 6 : 1976—1980. Montréal : Fides, 173—175.

MOREUX Colette, 1978 : « Idéologies religieuses et pouvoir : l'exemple du catholicisme québécois ». *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 64 [Paris : Les Presses universitaires de France], 35—62.

NADEAU Vincent, PÉAN Stanley, 1997 : « La prose romanesque ». In : HAMEL Réginald : *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Guérin, 309—434.

Source d'Internet

http://www.bibliquest.org/JND/JND-ETUDES-nt01_plan-MATTHIEU.htm#TM25. Date de consultation : septembre 2013.

Note bio-bibliographique

Karolina Kapałka est maître de conférences à l'Université de Silésie. En 2009, elle a soutenu sa thèse de doctorat sur Michel Tremblay : *La conception et la structure de la famille dans l'oeuvre de Michel Tremblay. Figures parentales*. Elle a publié quelques articles sur Michel Tremblay et autres écrivains québécois. Ses recherches portent principalement sur la littérature et la civilisation québécoises.

EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR

Tecnológico de Monterrey

El significado del ritual en *La feria* de Juan José Arreola

ABSTRACT: This essay revolves around two different conceptions of the ritual interwoven in *La feria* (1963), a novel written by the Mexican writer Juan José Arreola. The first conception stems from the carnivalesque style which is vividly present in the novel. Since the fictionalized fair in honor to Saint Joseph in a small city of Jalisco is a ritual, in some respects similar to the carnival rituals analyzed by M.M. Bakhtin, the author attempts to trace coincidences between them. The second conception is based on the theory of *potlatch*, a social phenomenon associated with rituals, researched in archaic societies by anthropologist Marcel Mauss. In the analysis of *La feria*, a sacred and profane ritual, and the central event that takes place in the plot, the author gives several examples to demonstrate the fictionalization of *potlatch* conveyed through the polyphonic juxtaposition of voices within the novel. Taking into account the definition of ritual created by anthropologist Roy A. Rappaport, on the other hand, the author supports the idea of the existence of universal equivalencies in its practices, and attains to justify an inherent relationship between both, the spirit of the fictional fair, and the spirit of carnival rituals examined by Bakhtin. In general terms, the main purpose of the essay is to explore how the social and aesthetic meanings are interwoven in the ritual of *La feria*.

KEY WORDS: fair, carnivalization, sacred and profane rituals, *potlatch*

Muchos han sido los aciertos que la crítica literaria ha sabido dilucidar sobre la novela *La feria* (1963) del escritor mexicano Juan José Arreola¹. Trabajos como los de Sara Poot Herrera, Ximena Troncoso Araos y Saúl Yurkievich, por ejemplo, coinciden en reconocer, por el manejo de la oralidad, la orga-

¹ El argumento de esta novela puede resumirse a partir de tres etapas: la víspera y los preparativos, el tiempo en que ocurre y la culminación de una feria en un poblado del estado de Jalisco, hoy conocido como Ciudad Guzmán. Como bien señala YURKIEVICH, la feria es “el nudo de una comedia humana que involucra a sus distintos personajes y que pone en evidencia los conflictos movilizadores de la acción novelesca” (1995: 40). La feria es la faceta oficial, pero en la novela hay otra faceta privada, no oficial, que es la de las pasiones humanas, ya sea anónimas

nización polifónica de esta novela y la ascendencia, si no carnavalesca, al menos irónica, que la alienta. Tanto el manejo meticuloso que, en diversos grados, conecta la ironía con la parodia, como con el humor popular, han sido constantes que la crítica ha sabido atinadamente detectar. Evidentemente, cabe llegar a la conclusión de que se trata de una novela que hubiera merecido la atención del pensador ruso Mijaíl M. Bajtín, pues muchos de sus descubrimientos sobre la estética de la novela se conjugan en ella. Puesto que el objetivo de este artículo consistirá en precisar el sentido que adquiere el ritual en la estética de esta novela, de inmediato surge la siguiente pregunta: ¿en qué medida la carnavalización literaria, presente en esta novela, relaciona de manera intrínseca los rituales carnavalescos con la tematización en ella de los rituales de la feria? Junto a esta, se suscita otra pregunta, no menos acuciosa, que resulta ser su contracara: ¿no es acaso el tema de la feria como ritual una condición intrínseca al texto que se mantiene paralela a la carnavalización sin cruzarse con ella?

La primera pregunta planteada puede suscitar desconfianza. En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* BAJTÍN fue claro en señalar que después del Renacimiento el sentido superlativo de que gozaba la risa ritual del carnaval medieval, y su expresión en la cultura y la literatura, fue dando un giro a medida que iba ganando terreno la seriedad del racionalismo. Sobre los siglos XVII y XVIII dice: “la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos *parciales* y *parcialmente típicos* de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial no puede ser cómico” (1971: 65). De esta manera, “sólo el tono serio es de rigor” y la risa llega a ocupar un rango inferior como género menor (1971: 65). Más aún, en su libro sobre Dostoievski, BAJTÍN plantea en qué ha consistido la persistencia de esa corriente estética a lo largo de los siglos: “llamaremos *literatura carnavalizada* a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclore carnavalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura” (1986: 152). Al respecto, considero legítimo calificar a *La feria* como una novela cómico-seria que ha recibido el influjo de la carnavalización literaria. Sin embargo, esto no me autoriza para deducir que su representación del ritual sea carnavalesca, o a sostener de un modo categórico que lo que predomina en

o de personajes identificables. En conjunto las voces de estos personajes ofrecen una imagen representativa de Zapotlán el Grande, el poblado ficcionado. Algunas de las historias fragmentarias que se entrelazan arrojan luz al modo de ser popular, mientras que otras historias como la de la lucha de los indios tlayacanes por recobrar las tierras usurpadas desde tiempos remotos y el modo de ser de los notables del pueblo revelan un conflicto social que tiene repercusiones en el acontecimiento de la feria. Otras historias intercaladas resaltan más por temas que se hallan fuera del conflicto principal, como el sentimiento amoroso, el erotismo, los efectos de un terremoto, la agricultura y sus vicisitudes, etc.

el ritual de la feria sea una percepción carnavalesca del mundo. Vale la pena detenerse en esto. Para TRONCOSO ARAOS:

La feria es un texto esencialmente dialógico, pues en palabras de Bakhtin [1989] “está lleno de ecos de otros enunciados”. Dialoga con una diversidad de discursos sociales, lo que Bakhtin llama la heteroglosia social [1985]. Dialoga con otros textos bíblicos (Isaías, Jeremías, Ezequiel), los Apócrifos y documentos históricos. El texto establece una red de relaciones entre fragmentos de que se compone, entre las voces y los discursos. Dialoga con la tradición literaria, de la que absorbe múltiples elementos como la parodia, la sátira, la ironía, la risa, el realismo, la fantasía, los digiere y crea una escritura y un texto singulares.

2002: 127

En términos generales, advierto tres manifestaciones fundamentales de la carnavalización en la novela:

- 1) el dialogismo interno de la palabra ajena, trabajado desde la ironía y el manejo lúdico del lenguaje,
- 2) la organización cronológica o acrónica de textos cuya disposición de contenidos contrastantes interactúa como una especie de coronación-destronamiento,
- 3) la conceptualización desde un punto de vista temático de imágenes grotescas o carnavalizadas.

La primera de estas se advierte en la diferenciación de voces que configuran *La feria* en su totalidad; la segunda se halla también presente en el modo en que esas voces en yuxtaposición sucesiva y cambiante a veces se desmienten o sus sentidos toman un giro imprevisto². La tercera, por su parte, adquiere significación en el hiperbolismo y la degradación que, en conexión con la dualidad de opuestos de lo grotesco, suscitan los apodos e imágenes de algunos personajes (e.g. “Pedazo de Hombre”, “Concha de Fierro”, “el zapatero burlón”).

Cabe recordar que los rituales de la percepción carnavalesca del mundo implicaban la puesta en juego de una dualidad de opuestos: alto/bajo, alma/cuerpo, abstracto/concreto, serio/cómico, etc., sobre todo en oposición a los dogmas religiosos. Igualmente, la parodia y, en general, las imágenes carnavalizadas que Bajtín examinó, infiltran y reactivan al interior de la palabra esa dualidad, cuyos polos opuestos pueden interactuar de manera ambivalente, o bien asumir una posición crítica con el objetivo de burlar, gracias a la ironía y el sarcasmo, aquellas conductas e ideologías que de algún modo falsean u oscurecen el libre fluir de la vida. Este aspecto de resistencia que la imagen carnavalizada precipita con el ánimo de subvertir lo anquilosado de la dominación o de lo que se aparta del sentido común, aparece también en *La feria*. Sin embargo, no está dirigido contra el ritual sagrado en honor al santo patrón San José, sino contra las excrecen-

² Carlo Magno SOL TLACHI proporciona varios ejemplos de esto (cf. 1997: 103—104).

cias ideológicas que, en el contexto de un orden social tradicional, se entretajan por voz de los personajes de Zapotlán el Grande.

Carmen DE MORA VALCÁRCEL revela que “todas las historias que se entrecruzan en esta novela, la del zapatero-agricultor y la misma feria desembocan en otras tantas frustraciones” (1990: 110). Cabría añadir que aquellos personajes que detentan el poder como Don Abigaíl u Odilón no fracasan, sino todo lo contrario, conservan sus posiciones privilegiadas. También hay una parte de los personajes que se mantienen en un punto medio, en una especie de alegre decepción, o que bien son claramente pícaros. Pero si se retoma nuevamente lo que dice DE MORA VALCÁRCEL de que los dos ejes interiores en que se sustenta la narración son el problema de la tierra y la devoción a San José (1990: 102), entonces cabe concluir que el blanco de la sátira, donde las imágenes carnavaalizadas toman su fuerza, no es el ritual. Al igual que el tema de los terremotos recurrentes, el tema de las tierras usurpadas a los indios tlayacanques y el final deslucido el último día de la feria muestran más bien la faceta apocalíptica de la novela. Donde las imágenes carnavaalizadas sí cobran vigor es sobre todo en la burla del tabú sexual, en el contraste provinciano entre las buenas conciencias, la moral católica cerrada y la persistencia incontenible de la libido. No es raro que casi todo lo humorístico en esta novela tenga una conexión inmediata con la conducta erótica, ya sea por su ridícula contención o por su craso desparpajo³.

Esta es una manera mucho más sutil de cuestionar la rigidez ínsita en los dogmas religiosos: interceder con la risotada del sexo en medio de la irreconciliable oposición católica entre alma y cuerpo. Otra manera es el manejo lúdico del mito, por ejemplo, de la figura de San José, quien toma la palabra en la novela, como un personaje más (18). Sin embargo, el ritual de la feria adquiere en esta novela otro estatuto que agrega a su trama y urdimbre estilística una dimensión liberadora de otro signo. El humor carnavaizador del sexo ejerce un efecto catártico para restituirle al cuerpo su lugar en medio de la hipocresía social. El ritual de la feria, por otra parte, en la medida en que se asocia a la fe y la esperanza, genera prácticas rituales afines a lo que Marcel Mauss llamó *potlatch*. Como demostraré en breve, el ritual ficcionado en torno a los festejos de la feria, dedicada a San José, patrón de la ciudad de Zapotlán el Grande, incorpora, de manera fragmentaria y distintiva, la persistencia del fenómeno universal del *potlatch* examinado por Mauss en su libro *Ensayo sobre el don*.

Pero ¿qué es el *potlatch*? Se trata de prácticas de sociedades arcaicas asociadas al intercambio de dones y bienes, también conocidas como *sistemas de prestaciones*. Pueden darse en el interior de un mismo clan o entre tribus distintas. El concepto, apunta Mauss, procede de la lengua de los chinook, grupo étnico

³ Uno de los trabajos que más se ha ocupado del tema del sexo en esta novela es el del equipo de profesores del CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS (cf. 1976: 37—42).

que se extiende de Vancouver a Alaska y significa “alimentar” y “consumir” (76). Al respecto, añade:

Estas tribus, muy ricas, que viven en las islas, en la costa o entre las Montañas Rocosas y la costa, pasan su invierno en una fiesta perpetua: banquetes, ferias y mercados que, al mismo tiempo, constituyen la solemne reunión de la tribu. Ésta se organiza según sus cofradías jerárquicas, sus sociedades secretas, a menudo confundidas con las primeras y con los clanes; y todo ello —clanes, casamientos, iniciaciones, sesiones de chamanismo y de culto a los grandes dioses, a los tótems o ancestros colectivos o individuales del clan— se mezcla en una inextricable red de ritos, prestaciones jurídicas y económicas, fijaciones de rangos políticos en la sociedad de los hombres, en la tribu y en las confederaciones de tribus, e incluso a nivel internacional. Pero lo notable en estas tribus es el principio de rivalidad y del antagonismo que domina todas estas prácticas.

MAUSS, 2009: 76—77

La sociedad ficcionalizada en *La feria*, desde luego, no es arcaica, aunque sí hay vestigios de ello en los mitos de los indios tlayacanques. Pero a lo que me interesa llegar a establecer aquí es cierta analogía entre el *potlatch* explicado por Mauss y el que aparece implicado en la novela. A pesar de las notables diferencias entre los rituales alrededor del mundo, en principio estoy de acuerdo con el planteamiento de Roy A. RAPPAPORT en cuanto a que una definición del ritual debe considerar que, por debajo del fondo infinitamente variado de sus prácticas, los significados y efectos resultan de una forma universal (2001: 65). De ahí que la definición que este antropólogo brinda del ritual, “ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan” (2001: 56), tiene la virtud de que deja un resquicio de libertad entre lo universal y lo contingente, al mismo tiempo que se ajusta tanto a los rituales reales como al ficcional, en el caso concreto de *La feria*.

El aspecto universal de las ferias en México puede advertirse en muchos sentidos. Pero antes, conviene dejar en claro cierta distinción necesaria entre feria y ritual. Las ferias anuales, que tanto apogeo han tenido en la cultura mexicana, y que han llevado a que se diga que México es un país de ferias (SCHNEIDER, 1992: 18), son *sistemas de prestaciones* que, además de celebrar rituales, albergan muy diversas prácticas que atraviesan lo sagrado y profano. Aunque cabría hacer una clasificación extensa de los tipos de ferias que hoy por hoy se siguen realizando en México, para los fines de este ensayo baste con decir que las más notorias han sido las comerciales y religiosas. Si una feria abarca muy diversas facetas como el comercio, la diversión, el espectáculo y la devoción, termina constituyéndose en un microcosmos en el que se catalizan las pasiones y las ilusiones de una población. Esto es así porque en un poblado más o menos chico, nadie,

o casi nadie, puede escapar al contagio de la feria. Como microcosmos resulta ser también un ámbito cuya complejidad da pie no solo al fervor, el regocijo y la convivencia, sino también a las contradicciones y conflictos.

La feria de la novela de Arreola es eminentemente religiosa, pero también constituye un *sistema de prestaciones* complejo dentro del espíritu del *potlatch*. El momento culminante del ritual es la misa en la que coronan la imagen de San José con unos laureles de oro. Pero aunque la intriga multifacética de la trama confluya hacia la celebración de la feria, al través de los fragmentos de las voces, el lector se entera del acaecer de otros rituales entre los que resaltan el de las fiestas patrias, el de un sacerdote que confiesa varias veces a un joven en su despertar sexual y el de la fiesta del acabe que hace el zapatero aprendiz de agricultor⁴. De todos estos rituales el de la feria es, sin duda, el que acapara más la atención de Arreola para los fines de su objetivo estético. En la ficcionalización de su acontecer se pueden rastrear prácticas universales que remiten a los efectos del *potlatch*, tanto en su fase constructiva como destructiva.

La adoración de San José, el santo patrón de Zapotlán el Grande, es el motivo religioso central de la feria, pero en torno a su ritual se llevan a cabo muchas otras actividades. Como revela Yolanda Lastra en un estudio reciente sobre las ferias en Cruz del Palmar y San Luis de la Paz, los santos de las ferias son adorados en muchas formas, por lo que otras actividades de adoración paralelas se organizan con este fin (LASTRA, SHERZER, SHERZER, 2009: 25). Es aquí que se comprende por qué la feria tiene una duración de entre ocho a doce días y por qué su espacio se extiende también fuera del templo, erigiéndose en manifestaciones de carácter profano. Sin embargo, lo más importante es que la dimensión profana se sustenta en que la fe y el espíritu celebratorio prevalecen en la memoria del pueblo; y que, ante todo, en ella se genera una dinámica colectiva que, observando las formas, resulta ser, al mismo tiempo, creativa. Lo esencial de la adoración es dar, ofrendar al santo, ya sea por agradecimiento o por mantener viva la esperanza en obtener algún bienestar futuro. Más aún, según Lastra:

People adore the saints because they believe in their power to prevent disease, help curing, alleviate pains, prevent envy and jealousy, ward off tragedy, and take care of departed souls of the ancestors (*ánimas*). Individuals have specific requests of the saints and in hopes of successfully getting them they make special promises (*mandas*) to the saints, in the form of specific actions or behaviors, such as praying, giving money for the fiesta, walking on their knees as penitents in a procession, or performing in dances. When we ask “one asks

⁴ Desde luego, no son los únicos. Advierto al menos dos más de carácter funerario: 1) echar puñados de tierra, una flor y agua bendita al féretro del Licenciado (49—50) y 2) ponerle un vestido de una muchacha honrada al cadáver de una prostituta muerta en el caso de la muerte de la Gallina sin Pico (153).

the saint that he provide life and health” (*se le pide al santo que preste vida y salud*), “that he accompany you” (*que te acompañe*) “that he open doors for you” (*que te abra las puertas*), “that he help you” (*que te ayude*), and “that he bring you luck” (*que te traiga suerte*).

LASTRA, SHERZER, SHERZER, 2009: 28

La fe en San José se muestra en la novela de un modo muy claro en el calidoscopio de voces que circula por *La feria*. Hay pasajes de la novela en que se le pide con el objeto de que acabe la sequía (29), que dé buena cosecha (35) o que salve a la población de un terremoto (79), pues Zapotlán el Grande se halla ubicado en una zona sísmica. De un modo casi unánime, las voces que hablan en la novela, sin distinción de clases, expresan, además, su devoción ante la expectativa de celebrar en el mes de octubre los rituales dedicados al santo patrón. Lastra señala en su estudio que en las ferias concurren muy diversos preparativos, además de que intervienen objetos y actos rituales que adquieren relevancia. Los preparativos incluyen la compra de comida y flores, la fabricación de cohetes y castillos pirotécnicos, la hechura de disfraces, el ensayo de danzantes y músicos, etc. Algunos de los objetos rituales son los cruceros, los chimales, las flores, las velas y las varitas de copal. Entre los actos rituales que, por otra parte, se llevan a cabo cabe mencionar los novenarios, procesiones, sahumeros, limpias, la ceremonia de los cuatro vientos y la coronación del santo. Muchas de estas prácticas salen a relucir en el vocerío constante de *La feria*⁵. Sin embargo, el punto clave de todo esto, además de la puesta en movimiento de toda la sociedad de Zapotlán el Grande, es la aparición de lo que MAUSS considera la esencia del *potlatch*, es decir, la obligación de dar (2009: 155) que, por cierto, en la novela se manifiesta como magnanimidad de dar a manos llenas:

- 1) “Quiero quemar los castillos más grandes que se hayan visto en Zapotlán. El del Día de la Función será un castillo muy alto, con otros alrededor, para que parezca que toda la plaza se está quemando...” (51). El Licenciado (y mayordomo) finado.
- 2) “Le ofrecieron al Señor Cura los bueyes y la carreta. En una palabra, ellos querían encargarse de todo, en nombre de sus viejas cofradías...” (58). Los tlayacanques.
- 3) “Le vamos a hacer a Señor San José una Función como no se la han hecho nunca toda esta bola de ricos muertos de hambre...” (60). Vendedora de tortilla en la plaza.

⁵ DE MORA VALCÁRCCEL clasifica las actividades en la novela así: el castillo, la Coronación Pontificia de San José, el reparto de décimas, los juegos florales, las danzas, los festejos profanos (corridas de toros) y el desfile de las Andas (1990: 108).

- 4) “—Si quiere déjele pendiente lo del precio, eso es lo de menos. Lo que yo quiero es que sea la vela más grande y que dé más luz porque se la vamos a poner a Señor San José” (129). Mujer que va a casa del cerero.
- 5) “En lo que se refiere a las coronas de oro, han sido hechas por cuenta y riesgo del Señor Farías, autor de la idea, con la promesa verbal del señor cura de que la suma gastada, que es muy cuantiosa, le será devuelta aquí” (156). Señor Farías expresado por el Señor Abigail.
- 6) “Todo el año parecemos coheteros, nomás pensando en la feria y llenándonos de pólvora la cabeza, para que a la hora de la hora, todas las ilusiones se nos seben...” (157—158). Personaje anónimo.
- 7) “Como era natural, este año se han multiplicado las danzas. Los agricultores se quejan porque todos los cortes de hoja están retrasados. Los gañanes, después de todo un mes de estar ensayando, no pueden con el trabajo y hacen, cuando mucho, medias tareas. Pero quién les va a quitar las ganas de bailar” (166). Personaje anónimo.
- 8) “Todos se esfuerzan por lucirse y la generosidad llega a veces a verdaderos extremos. Los de Tamazula, por ejemplo, sacaron ahora tres carros con ponche distinto, de guayabilla, de zarzamora y de piña, y emborracharon a media población” (168). Personaje anónimo.

Estos y otros pasajes revelan ficcionalmente la presencia del *potlatch*. En tales situaciones se crean condiciones de reciprocidad y de una generosidad que se sale de los cauces. Pero no solo se da, también se recibe y se espera que los beneficiarios actúen con reciprocidad. Puede ser un intercambio que mantiene los lazos comunitarios, pero también un intercambio agonístico en el que una de las partes, o ambas, intenta mostrar con sus ofrendas su superioridad. Esta actitud de rivalizar aparece sobre todo en los ejemplos 2 y 3, pues los implicados están en disputa contra los mayordomos de la feria, es decir, los notables de la ciudad que han sido tradicionalmente quienes la organizan. Conviene recordar que una de las líneas temáticas de esta novela es la lucha de clases entre los intereses de una aristocracia local que conforman los notables, cuyos personajes más conspicuos son el Licenciado usurero que sería el mayordomo de la feria, pero meses antes muere, Abigail, su hermano, y Odilón, el hijo de este. El conflicto que tiene el pueblo llano con ellos es, por un lado, debido a las prácticas usureras y, por el otro, por parte de los indios tlayacanes, debido a la inveterada usurpación de sus tierras. Si la ilusión de la feria conlleva la posibilidad simbólica (y tal vez utópica) de restaurar un orden injusto por medio de la fe y la esperanza, los tejemanajes ideológicos de Don Abigail, para excluir de la feria a los indios tlayacanes, significa una faceta agonística, no simbólica, sino “real”. El resultado se ve al final de los festejos. Por un lado, el lector se entera de que los

notables se han apropiado del ritual de Coronación y, por otro lado, tal vez por ello, antes de la quema del castillo una gavilla de malhechores provoca un incendio de grandes proporciones en la plaza. Por estos sucesos y el estado anímico de algunos personajes, el espíritu festivo de la feria termina siendo empañado por una visión apocalíptica.

Con respecto a las preguntas que planteé al inicio, hay razones que inducen a pensar que el ritual de la feria como *potlatch* y la idea del ritual carnavalesco coinciden, a pesar de sus diferencias. La respuesta está en la idea de RAPPAPORT, en el sentido de que “el ritual es el acto social básico de la humanidad” (2001: 66), lo cual significa que como esquema de expresión cultural es capaz de reproducir elementos universales análogos. Las coincidencias que existen son inherentes a la dimensión profana del ritual, el cual surge atizado por la insatisfacción ante el poder de los notables y por la fuerza materializadora del pueblo (satisfacción de las necesidades del cuerpo). Además, tanto en el carnaval como en la feria el tiempo desempeña un papel de absoluta relevancia. En ambos despunta cierto cariz utópico, en la medida en que se trata de un umbral entre un pasado que se intenta superar y la promesa imaginaria de un futuro que se sueña o desea. Ese paréntesis o tiempo provisional que se sale de los cauces del tiempo convencional se manifiesta en la euforia, el desenfreno y la magnanimidad del *potlatch* al momento de honrar a San José, el santo patrón. En la suspensión del tiempo convencional, además, se halla latente o aflora un sentido de purga, de purificación de las pasiones, pues a la fiesta, en ambos casos, se le atribuye un efecto catártico. Aunque desconozco si Arreola era consciente de esta coincidencia del ritual y el carnaval al escribir su novela, lo cierto es que los pasajes humorísticos de la risa popular revierten de manera indirecta cierto efecto liberador, que constituye otra pieza más en el juego indeterminado del ritual de la feria.

Bibliografía

- ARREOLA Juan José, 1963: *La feria*. México: Joaquín Mortiz.
- BAJTÍN Mijaíl M., 1971: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.
- BAJTÍN Mijaíl M., 1986: *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS, 1976: “*La feria: México sagrado y profano*”. *Texto Crítico*. Año II, n° 5, Septiembre—Diciembre, 23—52.
- LASTRA Yolanda, SHERZER Dina, SHERZER Joel, 2009: *Adoring the saints; Fiestas in Central Mexico*. William and Bettye Nowlin Series in art, History, and Culture of the Western Hemisphere. Austin: University of Texas Press.

- MAUSS Marcel, 2009: *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- MORA VALCÁRCEL Carmen de, 1990: “Juan José Arreola: *La feria* o `una apocalipsis de bolsillo’”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LVI, n° 150, Enero—Marzo, 99—116.
- POOT HERRERA Sara, 2009: *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RAPPAPORT Roy A., 2001: *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press.
- SCHNEIDER Luis Mario, 1992: “La feria: Cara o Cruz del Mexicano”. En: *Días de Feria*. México: Cálamo Corrente, 16—82.
- SOL TLACHI Carlo Magno, 1997: “Estructura y experiencia personal; cómo está hecha *La feria*”. *Texto Crítico*. Nueva Época Año III n° 4—5 Enero—Diciembre, 101—110.
- TRONCOSO ARAOS Ximena, 2002: “*La feria* discursiva de Juan José Arreola”. *Acta Literaria*, n° 27, 127—144.
- YURKIEVICH Saúl, 1995: “Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa”. En: *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 7—43.

Síntesis curricular

Eduardo E. Parrilla Sotomayor se licenció en Historia y Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico. En la UNAM obtuvo su Maestría en Letras Iberoamericanas (1987) y luego, en la Universidad de Stanford, California (1993), el doctorado. Se ha desempeñado como profesor de literatura en el Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey desde 1994. Ha publicado diversos ensayos en libros y revistas y dos libros de poema *El palpitar de lo inasible* (2003) e *Imaginando el paraíso* (2007). Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores desde el año 2000. Ha recibido premios por su labor como investigador. Su último libro se titula *Discurso y conflicto en la novela* (2012).

ANNA ŻURAWSKA

Université Nicolas Copernic de Toruń

La mort à l'haïtienne et la parole rituelle *Hadriana dans tous mes rêves* de René Depestre

ABSTRACT: The aim of the article is to explore the role of selected rituals in the novel *Hadriana dans tous mes rêves* by René Depestre. The narration is focused on the zombification of the eponymous character on her wedding day and the sudden disappearance of her tomb after the funeral ceremony. Both rituals not only illustrate the social system of Haiti, but also reflect the particular relation between the narrator living in exile (like the author of the book) and his native island personified by Hadriana. First, the novel is analyzed from the anthropological perspective; then, the metaphorical dimension of the rituals described in the book is stressed. Finally, the ritual, possessing some degree of inherent agency, is presented as a symbolic act of performative utterance.

KEY WORDS: ritual, voodoo and Christian anthropology, marvelous realism (*réalisme merveilleux*), performative utterance

André Breton et les Antilles

Deux brèves haltes d'André Breton dans les Antilles au cours des années 1940¹ ont perturbé la vie intellectuelle et culturelle aussi bien des Martiniquais que des Haïtiens. Non qu'il ait renversé ou révolutionné leur manière de penser, bien au contraire, il a, paraît-il, légitimé le merveilleux, il a sanctionné l'exploration artistique du rêve, de l'inexplicable, du paradoxal. Les conséquences de ce fameux voyage du surréaliste français vers le Nouveau Monde, effectué d'ailleurs en compagnie de Claude LÉVI-STRAUSS qui l'évoque dans ses *Tristes tropiques* (1984 : 20), ont été pertinemment formulées par Milan KUNDERA dans son essai au titre significatif « Rencontre légendaire » :

¹ En 1941, Breton part pour les États-Unis et s'arrête à la Martinique et en 1945, en revenant en France, il passe quelques jours à Port-au-Prince (KUNDERA, 2011 : 119—120).

Pour les Haïtiens, la rencontre [avec André Breton — AŽ] fut aussi fugitive qu'inoubliable : j'ai dit rencontre ; pas fréquentation ; pas amitié ; pas même alliance ; rencontre, c'est-à-dire : étincelle ; éclair ; hasard. Alexis a alors vingt-trois ans, Depestre dix-neuf ; ils ne sont informés du surréalisme que très superficiellement [...], ils sont séduits par Breton, par son attitude de révolte, par la liberté d'imagination que prône son esthétique.

2011 : 120

Cette étincelle a contribué à l'essor de la pensée surréaliste à l'haïtienne et ainsi au développement du réalisme merveilleux, c'est-à-dire du courant artistique dominant la littérature des Caraïbes à partir des années 1950 (KWATERKO, 2003 : 105). L'esthétique du merveilleux, définie par Alejo Carpentier et systématisée, par la suite, par Jacques-Stephen Alexis, s'appuie sur le mariage du magique, du mystère, du rêve importants pour le folklore et les croyances haïtiens avec le quotidien dominé souvent par la misère et la souffrance. Alexis mettait aussi l'accent sur les qualités de la nation : la beauté, la noblesse et l'authenticité en identifiant le réalisme merveilleux à la littérature nationale d'Haïti (KWATERKO, 2003 : 104—110)².

René Depestre se réclame manifestement de cette esthétique. Une quarantaine d'années après la conférence à Port-au-Prince de l'auteur du *Manifeste du surréalisme*, Depestre fait publier son roman *Hadriana dans tous mes rêves* (1988)³. Outre les éléments paratextuels, c'est-à-dire le lexème du titre qui renvoie à la réalité onirique et la dédicace : « À la mémoire d'André Breton » (9)⁴, ce sont l'incipit poétique du texte (« Je guettais l'incident qui mettrait mon imagination sur quelque piste du surréalisme quotidien » (17)) et les références explicites à l'esthétique du merveilleux (92, 135) qui confirment, à leur tour, la portée de cette rencontre « aussi fugitive qu'inoubliable » (KUNDERA, 2011 : 120) pour Depestre. Il l'évoque encore en 2005, lors de son retour à Jacmel, la ville qui a vu sa naissance en 1926 et qui constitue aussi l'un des nombreux espaces diégétiques de son roman. Dans le film de Patrick Cazals qui documente l'arrivée de Depestre en Haïti, après presque un demi-siècle d'absence, le souvenir de Breton est toujours très vif et également important pour l'écrivain qui constate : « le surréalisme fondamental [...] caractérise la sensibilité haïtienne ». En effet, celle-ci marque aussi l'œuvre de Depestre, tant romanesque, poétique qu'essayistique, qui a été majoritairement publiée en dehors de son île natale. La situation éditoriale reflète en quelque sorte sa biographie jalonnée de fréquents déplacements.

² À propos du réalisme merveilleux, consulter encore l'essai de René DEPESTRE (1980) et les travaux relativement récents de Charles W. SCHEEL (2005) ou de Pierre SCHALLUM (2013).

³ Le livre apprécié par le public et la critique française (Prix Renaudot 1988) a été traduit en plusieurs langues y compris en polonais (voir la bibliographie).

⁴ À part Breton, le livre est dédicacé à un autre surréaliste français, Pierre Mabille, séjournant également dans les années 1940 à Port-au-Prince. De plus, la citation de l'épigramme est de René Char, lui aussi, membre du groupe parisien des surréalistes.

Contraint à l'exil, il fait ses études à Paris et parcourt le monde entier (entre autres Tchécoslovaquie, Cuba, Autriche, Chili, Chine, Jamaïque)⁵. Quoique Haïti revienne souvent dans ses textes, l'expérience exilique ne connote pour Depestre ni le deuil ni le sentiment de perte, il se donne à cœur joie le nom du « nomade enraciné » et avoue : « mon errance de toute une vie est tout pour moi, sauf une pénible condition d'exilé. Dans chaque pays où j'ai vécu, j'ai trouvé si ce n'est pas une patrie, un éventuel foyer d'adoption » (cité dans KWATERKO, 2012 : 281).

Le merveilleux du vaudou

L'interrogation sur la patrie qui ne met pourtant pas en cause l'appartenance identitaire est aussi présente dans *Hadriana dans tous mes rêves* où le merveilleux fait corps avec la réalité jacmélienne à travers les rites et mythes haïtiens⁶. Quoique Depestre ne soit pas adepte du vaudou⁷, il fait souvent recours à sa symbolique et à l'imaginaire populaire. Katell COLIN-THÉBAUDEAU en examinant la réception d'*Hadriana...* par le public ultramarin perçoit le roman, et cela peut-être non à tort, comme une sorte de guide à travers l'univers du vaudou adressé à un lecteur occidental ignorant tout du panthéon des dieux et des *loas*⁸ haïtiens. Elle souligne par conséquent la fonction didactique du texte confirmée par le glossaire de la fin du livre répertoriant les termes créoles (44—46). Stanley Péan, qui est aussi l'auteur de *Zombi Blues*⁹, roman inspiré par la mythologie haïtienne, remarque, à son tour, l'effet séduisant que l'exotisme vaudou exerce sur le public non-insulaire friand de livres et films d'horreurs peuplés de zombies (PÉAN, 1993 : 51—52). Pourtant, ces remarques critiques qui peuvent passer pour reproches faits à Depestre¹⁰ laissent apprécier à juste titre l'importance du

⁵ Les ouvrages de Józef KWATERKO (2003, 2012) nous ont servi d'appui pour la présentation des informations biographiques.

⁶ «Le vaudou lui-même est une forme mystique de surréalisme. Ses dieux se comportent comme des surréalistes» constate Depestre dans une interview avec Lise GAUVIN (1997 : 79).

⁷ Andreas Göbbling rappelle que le déracinement est à l'origine des pratiques vaudou aux Caraïbes. Le paradis vaudou, qui ne ressemble aucunement au ciel imaginé par les chrétiens, devrait être identifié à la patrie perdue des exilés africains (9). Au sujet du vaudou, consulter aussi Maya DEREN (1998) et Alfred METRAUX (1958).

⁸ *Loa* est «un être surnaturel dans le vaudou, génie du mal ou du bien, associé dans l'iconographie à divers saints de la religion catholique» (PÉAN, 1996 : 284).

⁹ Le lecteur trouvera le glossaire pareil dans le roman de Péan.

¹⁰ Malgré leurs remarques, aussi bien Colin-Thébaudeau que Péan apprécient la richesse interprétative des textes de Depestre et proposent une pertinente analyse de ses œuvres (c'est-à-dire, d'*Hadriana...* et de *Mât de cocagne*). D'ailleurs, conscient de cette fascination de l'Occident pour le vaudou, Depestre le signale dans *Hadriana...* (125).

culte vaudou décrit parfois dans le roman, en raison du public visé, sur le mode d'un répertoire d'ethnologue. Vu cela, le récit semble se prêter à l'étude qui, cette fois-ci¹¹, prendrait en compte l'analyse des rites vaudou et de leur signification symbolique. Dans la première partie, nous proposerons ainsi d'adopter une approche anthropologique, pour passer, par la suite, à la réflexion sur la dimension métaphorique des rites et, enfin, sur leur fonction comme l'acte symbolique de la parole performative, donc par extension l'acte d'écrire (ou celui de raconter, compte tenu du caractère oral du texte) qui sert à reconquérir la terre natale.

L'identité magique d'Haïti¹²

Dans son *Anthropologie structurale*, LÉVI-STRAUSS¹³ souligne quelques éléments importants de la réflexion sur les pratiques rituelles telles que la relation entre le mythe et le rite (celui-ci pouvant constituer l'illustration du récit mythique en forme d'images vivantes¹⁴), la répétitivité des cérémonies du culte, l'efficacité de la magie due à la foi imperturbable des fidèles, la division en sphères visible et invisible et, enfin, ce qui ne paraît pas anodin pour le roman de Depestre, la puissance de la parole. Le côté matériel du rite se manifesterait par costumes, gestes, chants, danses, objets censés avoir un pouvoir magique (1970 : 239—325).

L'univers de l'invisible s'infiltré aussi dans *Hadriana...* dont l'histoire, racontée par différents personnages adoptant des perspectives variées, ne se réduit, en fait, qu'à la zombification du personnage éponyme, Hadriana Siloé, le jour de son mariage et sa soudaine disparition de la tombe après la cérémonie des obsèques. Cet événement, dont les signes avant-coureurs sont présents dès la première page du roman où le narrateur emmène « [s]on chagrin prendre le frais au balcon » (17) et poursuit une « autozombie en liberté » (21), c'est-à-dire la voiture promenant le cadavre de sa marraine à travers la ville, devient le mobile de l'action. La mort d'Hadriana advient juste après le oui sacramental prononcé par l'héroïne à l'église. Ayant attendu longtemps le jour des noces qui marque aussi le début du carnaval, les habitants de Jacmel décident, tout de même, de continuer la fête autour du cadavre de la jeune Française en s'adonnant aux danses

¹¹ *Hadriana dans tous mes rêves* est probablement l'un des textes de Depestre étudiés le plus souvent. Pourtant, la question du rite reste encore à approfondir.

¹² Cf. DEPESTRE, 1988 : 92.

¹³ Le recours à Lévi-Strauss a été dicté, entre autres, par l'évocation explicite de son nom dans *Hadriana...* (DEPESTRE, 1988 : 123).

¹⁴ LÉVI-STRAUSS évoque aussi certains ethnologues qui remarquent la situation inverse en voyant dans le mythe la projection du rite (1970 : 316).

et pratiques vaudou avant les funérailles catholiques prévues pour le lendemain. Le premier plan de l'histoire est ainsi dominé par le rituel mortuaire qui se réalise, d'abord, dans un décor nocturne de la fête carnavalesque pour aboutir, par la suite, au cimetière où le curé catholique prend la relève d'une *mambo* (prêtresse du vaudou). Le syncrétisme religieux, puisqu'il faut « trouver de fragiles compromis entre les rituels catholique et vaudou » (52), est encore accentué, d'une part, par le langage où l'évocation des saints et de « la miséricorde du Christ » (21) accompagne les récits sur les zombies, de l'autre, par une certaine hybridité du texte, voire un syncrétisme générique¹⁵.

En effet, la représentation de l'invisible en forme d'images vivantes permet d'apprécier la force plastique du rituel (et par cela, du texte) nécessitant les couleurs, les déguisements, les masques, les gestes, les offrandes aux dieux, bref, tout genre d'objet et de comportement qui perdent leur signification habituelle pour servir à communiquer avec l'au-delà. Tout se passe donc à la frontière fragile entre le visible et l'invisible. Pourtant, l'aspect visuel se fait accompagner par d'autres sensations, surtout auditives. La musique de « diverses races de tambours, vaccines, lambis, hochets, saxos, flûtes, cornets, accordéons » (59) déclenche la transe, une violente « envie de chanter, danser, crier, d'éclater à la face sacrée de la mort » (76).

Le caractère sensuel des corps qui dansent évolue vers un érotisme manifeste atteignant son paroxysme dans la copulation symbolique qui constitue un élément *sine qua non* des pratiques mortuaires (GÖSSLING, 2010 : 188). Le mariage d'Éros et de Thanatos ou de la jeune fille et la mort (représentation récurrente dans la peinture du Vieux Continent¹⁶), permet, du coup, de rapprocher les rites vaudou, apparemment si exotiques et séduisants pour le lecteur occidental du motif qui lui est familier, notamment celui de la *danse macabre* caractéristique de l'iconographie et de la littérature européennes. D'autres mythes et cultures se superposent ainsi aux pratiques mortuaires décrites qui échappent ainsi à une catégorisation univoque. Mais tandis que la proximité de la mort durant le rite constitue la source d'une fascination macabre et n'éveille aucune angoisse parce qu'elle appartient au registre de représentation (la personnification de la mort à travers les masques, les déguisements, les danses, etc.) et de merveilleux, la confrontation avec la tombe vide, donc avec la réalité brute, provoque un effroi excessif chez les Jacméliens qui ferment leurs portes à Hadriana revenant du cimetière¹⁷.

¹⁵ Entre autres fragments de journaux et de code de procédure criminelle, lettres, prières, chants, invitation au mariage, épitaphes, etc.

¹⁶ Cf. Hans Holbein le Jeune, Edvard Munch, Egon Schiele, etc.

¹⁷ Ce côtoiement du réel et de l'au-delà constitue aussi le thème (signalé déjà au niveau du titre) du roman *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière, écrivain de la diaspora haïtienne. La question a été pertinemment étudiée par Piotr SĄDKOWSKI (86–102).

Femme-terre

Pourtant, la précision descriptive de l'ethnologue et son obstination dans le rassemblement de différents documents et témoignages oraux ne servent pas seulement à satisfaire la curiosité du lecteur cartésien et son désir de l'exotisme. Or, aussi bien le personnage éponyme que le rite de la zombification doivent être interprétés de manière métaphorique. Le zombie, dont la définition n'est pas donnée dans le glossaire mais qui se laisse pourtant lire dans le texte même du roman, est une personne « [n]’ayant plus de volonté propre, l’homme, la femme ou l’enfant devenait un “viens-viens”, aussi docile qu’un âne, dans une totale dépendance à l’égard du sorcier » (98). Dans la littérature haïtienne, ces morts-vivants renvoient souvent à la représentation de la période de l’esclavage, « [p]our les Blancs le zombie serait une forme mythique du destin des Haïtiens » (DEPESTRE, 1988 : 93), il « serait comparable à celui de l’esclave des plantations coloniales de la Saint-Domingue d’autrefois » (1988 : 128). Mais ces personnages sans identité fonctionnent aussi en tant que métaphore de la dictature des deux Duvalier (cf. KWATERKO, 2003 : 229). C’est le cas du *Mât de cocagne* de Depestre où le pays est « une île peuplée de zombis aux âmes “électrifiées” » (PÉAN, 1993 : 53) comme l’observe Péan se servant, lui aussi, de la même figure de style dans son roman *Zombi Blues*¹⁸.

Le recours à cette métaphore dans *Hadriana...* semble en même temps recouvrir et élargir les significations évoquées. Depestre avoue dans le film de Cazals qu’« Hadriana, c’est le nom d’Haïti » d’où l’évocation dans le roman du « mal d’Hadriana » (109) ou de la « nostalgie inguérissable » (80). Le nom fait pourtant penser aussi à l’Hexagone vu l’identité française d’Hadriana. Dans l’interview accordée à Lise Gauvin, Depestre constate de plus : « Le choix de la Française Hadriana est bel et bien la métaphore de ma libre adhésion à la langue française, l’acceptation joyeuse du fait que la France [...] est une composante de notre (créole) aventure historique » (GAUVIN, 1997 : 93). Hadriana apparaît donc comme un être transculturel, une femme aimée pour ces qualités haïtiennes et françaises qu’elle réussit à unir harmonieusement.

Cette ambiguïté voulue au niveau identitaire faisant référence à l’histoire du pays se dédouble des marques du syncrétisme religieux. Or, malgré l’identification manifeste de la protagoniste avec les croyances vaudou, son nom de jeune fille, Siloé, renvoie (intentionnellement ?) à l’intertexte biblique. Le bassin de Siloé apparaît aussi bien dans l’Ancien (Is : 8, 6) que le Nouveau Testament, mais c’est le chapitre neuf de l’Évangile de saint Jean qui semble faire resurgir le sens de cette référence. Dans ce fragment, Jésus demande à un aveugle de naissance, pour qu’il recouvre la vue, d’aller se laver les yeux dans la fontaine de Siloé, « mot qui se

¹⁸ L’originalité de ce roman se nourrissant également de la métaphore des zombies consiste pourtant à transposer l’action dans la diaspora haïtienne au Québec.

traduit : Envoyé» (Jn : 9, 7). Ce fragment s'impose, d'abord, parce que l'épigraphe de l'un des chapitres évoque un « puits magique où Jacmel / Un soir est tombée avec tous ses habitants » (58), et puis, parce que ce nom invite à voir, connote la lumière et la vie. Le goût de la vie est également symbolisé par le sel qui est aussi bien important dans le contexte biblique (Mt : 5, 13—14) que grâce au pouvoir qu'il exerce sur les morts-vivants en les dézombifiant (« Hadriana Siloé, ça ne va pas à un zombie, il y a trop de sel blanc dans ce nom » (180)). La métaphore subversive du zombie qui fait penser, non à la mort, mais à l'élan vital rejoint aussi la conception de « l'érotisme solaire » (cité dans KWATERKO, 2012 : 282), notion formulée par Depestre, donc à « l'érotisme heureux et naïf » (KUNDERA, 2011 : 125)¹⁹ libre de questionnement moral qui perd alors sa fonction rituelle. Comme le remarque Colin-Thébaudeau : « Cette île que l'écrivain voudrait encore faire sienne, mais qui lui échappe, c'est en la faisant femme dans le texte qu'il lui redevient loisible de la posséder » (THÉBAUDEAU, 2005 : 52). Le narrateur avoue dès les premières pages son amour pour Hadriana qui le retrouve, telle une envoyée, une messagère de son pays, dans son exil où elle se laisse aimer. Il conclut : « Nous aurions pu, Hadriana et moi, [...] narrer le conte du couple heureux qu'on forme depuis dix ans » (191).

Rite et son potentiel artistique

Dans son essai « Liturgia jako dzieło sztuki », Janusz S. Pasierb remarque le pouvoir esthétique du rite en comparant la messe catholique à un chef-d'œuvre de la culture, un chef-d'œuvre collectif. À part les éléments appartenant à la forme visible du rite (objets, couleurs, etc.), évoqués aussi par Lévi-Strauss, Pasierb met l'accent sur le fait que, bien qu'elle se déroule dans un temps précis, la liturgie comprend toutes les dimensions spatiales et temporelles, ou bien comme chaque représentation artistique, elle cherche à être au-delà du temps, à lutter contre son écoulement au nom de l'amour. Le rite catholique doit être ainsi compris comme la contestation de la mort. Pasierb conclut, enfin, que la liturgie ouvre un nouveau champ pour laisser agir la beauté surtout dans le domaine de la culture et de la communication de la Parole (PASIERB, 1983 : 52—61).

Quoique d'ordre axiologique et spirituel différent, on retrouve dans le roman de Depestre une pareille sensibilité dans la perception des rites du vaudou. Le narrateur remarque la possibilité du dépassement des limites temporelles : « Les masques avaient reconstitué sur la place le temps et l'espace [...] Mais la mémoire historique était brouillée jusqu'à la dérision » (62). L'évasion même de la protagoniste de la tombe constitue la contestation de la mort et la jeunesse

¹⁹ Le rôle de l'érotisme joue peut-être le rôle similaire chez Depestre et Kundera et devrait être compris comme la manifestation de la liberté et de l'opposition contre le régime.

d'Hadriana tout au long du roman (même trente ans après sa zombification ratée) est un défi contre l'écoulement du temps. Mais le narrateur est surtout sensible à la beauté de cette Hadriana célébrée et sacrifiée, présente et absente en même temps, entourée des ecclésiastes catholiques et d'une *mambo*, incarnant la France et Haïti. « [E]n hommage émouvant à sa beauté » (92), il écrit un roman²⁰ pour faire passer un message, pour communiquer par le texte avec sa patrie.

L'esthétisation du rituel se réalise ainsi par l'acte créatif d'écrire. L'écrivain, lui aussi vivant en exil, célébrerait à travers son récit un particulier rite du retour en Haïti qui perdrait son caractère collectif pour faire place à l'intime, au personnel. L'écriture même devrait être ainsi comparée à une formule magique, donc à la parole performative. Le moment de l'énonciation, ou dans ce cas-là, l'acte d'écrire, serait celui de la réalisation de l'énoncé. Cette hypothèse paraît d'autant plus plausible que, comme l'observe COLIN-THÉBAUDEAU : « Un documentaire réalisé par Jean-Daniel Lafond, *Haïti dans tous nos rêves*, donne à René Depestre, l'occasion de se prononcer sur les liens qui l'unissent encore à l'île haïtienne. Il en ressort qu'il n'y retournerait à aucun prix » (2005 : 50)²¹. L'aspect oral et polyphonique du roman qui privilégie la prise de parole par différents personnages racontant le même événement²² symboliserait la répétitivité de ce culte du retour, donc la nécessité de redire la même chose pour qu'elle prenne corps, pour qu'elle se concrétise.

Enfin, le roman même de Depestre peut être lu comme un rite d'introduction d'Hadriana, telle « une fée créole » (DEPESTRE, 1988 : 83), dans l'imaginaire populaire d'Haïti, donc les pratiques de l'écriture s'avèrent favorables à la déification du personnage. Dans le film *Retour à Jacmel*, l'écrivain parle de l'influence de la protagoniste sur les habitants de l'île qui voient dans le départ de l'héroïne de Jacmel la raison de la crise de leur pays. Rassuré par cette grande imagination collective à laquelle le texte romanesque fait aussi allusion²³, Depestre rappelle que « les mythes sont essentiels à la survie de la société ».

Dans le roman de Depestre, le rite joue un rôle fondamental pour la stratégie narrative, il constitue un élément constructif de la diégèse. La précision *quasi* ethnologique dans les descriptions sert à faire apprécier la richesse visuelle du culte vaudou (qui est aussi à l'origine de la plasticité du texte) même si le but est, en effet, de séduire le lecteur occidental. La représentation du rite déclenche aussi la réflexion sur la beauté de la patrie regardée de la perspective de l'exilé riche d'expériences de plusieurs cultures. Enfin, le texte de Depestre rappelle que,

²⁰ Le narrateur parle de son projet d'écriture dans un bref chapitre à caractère métatextuel (125—126).

²¹ Depestre est pourtant rentré en Haïti en 2005 ce qui a été documenté par un autre film, celui de Cazals déjà mentionné.

²² Hadriana présente, à son tour, sa version de l'histoire d'outre-tombe.

²³ « Incapables d'admettre l'arrêt du cœur [...], des Jacméliens à l'imagination nécrophile ont réincorporé leur fille à un conte de fée » (92).

génératrice d'art, la religion avec toutes ses pratiques rituelles constitue pour la société une composante indispensable de son imaginaire et son identité culturelle.

Bibliographie

- ALEXIS Jacques-Stephen, 1956 : « Du réalisme merveilleux des Haïtiens ». *Présence africaine*, n° 8—10, 245—271.
- CARPENTIER Alejo, 1974 : *Royaume de ce monde*. Paris : Gallimard.
- COLIN-THÉBAUDEAU Katell, 2005 : « René Depestre : la terre faite chair ». *Études françaises*, Vol. 41, n° 2, 43—56.
- DEPESTRE René, 1980 : *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris : Robert Laffont.
- DEPESTRE René, 1988 : *Hadriana dans tous mes rêves*. Paris : Gallimard.
- DEPESTRE René, 1992 : *Hadriana moich marzeń*. Przeł. Małgorzata CEBO-FONIK. Warszawa: Amber.
- DEREN Maya, 1998 [1953] : *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*. New York : Mc Pherson & Company Publishers.
- GAUVIN Lise, 1997 : *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris : Karthala.
- GÖSSLING Andreas, 2010 : *Voodoo. Bogowie, czary, rytuały*. Przeł. Juliusz ZYCHOWICZ. Kraków: WAM.
- KUNDERA Milan, 2011 : *Une rencontre*. Paris: Gallimard, coll. « Folio ».
- KWATERKO Józef, 2003 : *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaimbach*. Kraków : Universitas.
- KWATERKO Józef, 2012 : « René Depestre ». In: *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de la langue française (1981—2011)*. Ursula MATHIS-MOSER, Birgit MERTZ-BAUMGARTNER, éd. Paris : Honoré Champion.
- La Bible*, <http://bible.catholique.org/evangile-selon-saint-jean/3272-chapitre-9>. Date de consultation : le 8 février 2014.
- LAFERRIÈRE Dany, 1999 : *Pays sans chapeau*. Québec : Lanctôt Éditeur.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1970 : *Antropologia strukturalna*. Przeł. Krzysztof POMIAN. Warszawa : PIW.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1984 : *Tristes tropiques*. Paris : Plon.
- MÉTRAUX Alfred, 1958 : *Le vaudou haïtien*. Paris : Gallimard.
- PASIERB Janusz S., 1983 : *Pionowy wymiar kultury*. Kraków : Znak.
- PÉAN Stanley, 1993 : « Vodou et macumba chez René Depestre et Mário de Andrade ». *Études littéraires*, vol. 25, n° 3, 49—59.
- PÉAN Stanley, 1996 : *Zombi Blues*. Montréal : La Courte Échelle.
- SADKOWSKI Piotr, 2011 : *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń : Wydawnictwo Naukowe UMK.
- SCHALLUM Pierre, 2013 : *Le Réalisme Merveilleux de Jacques Stephen Alexis : esthétique, éthique et pensée critique*. Thèse de doctorat de Philosophie à l'Université Laval, Québec. <http://theses.ulaval.ca/archimede/meta/29973>. Date de consultation : le 7 février 2014.
- SHEEL Charles W., 2005 : *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan.

Retour à Jacmel. Film documentaire réalisé par Patrick CAZALS (2005).

Note bio-bibliographique

Anna Żurawska a soutenu en 2013 sa thèse de doctorat sur la correspondance des arts dans l'œuvre littéraire et picturale de Sergio Kokis. Elle est boursière du programme *Comprendre le Canada*. Ses articles ont paru dans des revues universitaires et ouvrages collectifs (entre autres *TransCanadiana*, *Romanica Silesiana*).

MALGORZATA PUTO

Università della Slesia

Suono magico del violino come rito fondatore in *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa

ABSTRACT: Tiziano Scarpa's novel puts a great emphasis on the ritualistic expression in human life, which tends to be a meaningful and conscious way to expressing identity and personality. Music is a powerful means of expression for Cecilia, a young woman who considers herself as a weak creature. Deprived of any knowledge about her parents, she cannot find the way to fulfill social expectations and she is very vulnerable. Her talent to play the violin is linked to the concept of God, but then gives her the power to struggle against the world and all odds. In the music she plays, Cecilia can finally find her identity, and realizes that she is unique because of her music.

KEY WORDS: rite, expression, music, identity

“Io sono stata allevata con la musica, fin dal primo giorno mi hanno esposta a cori e archetti e corde e fiati e casse armoniche, il mio corpo ha preso forma intorno a questa fibra musicale, a questa colonna di vertebre sonore” (SCARPA, 2008: 71). Per Cecilia, la protagonista del romanzo *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa il suono è tutto. È l'unica cosa fissa nella sua vita, l'unico punto di riferimento, l'unica attività, quella del suonare il violino che si ripete monotona e regolare ogni giorno, un'abitudine che scandisce mesi e anni, diventa la misura del tempo che passa. La ragazza è orfana, vive con altre ragazze in un orfanotrofio gestito dalle suore, non ha mai conosciuto sua madre, il che è per lei un motivo di una grande disperazione e crisi d'identità di cui si definisce un'esperta. In questo contesto la variabilità del suono è per la ragazza uno strumento di conoscenza e di comprensione del mondo, sia quello del passato, sia quello che può aspettarla nel futuro. La nozione del tempo e lo stretto rapporto tra il passato e il futuro sono degli elementi essenziali nella ritualità degli atti compiuti da Cecilia.

Studiando il concetto del rito Marc Augé sottolinea l'importanza dell'elemento dell'inizio, ossia dell'inaugurazione in ogni rito di successo. Il tempo

viene pensato come una messa in intrigo, un'inaugurazione appunto, che ci interessa, perché ne sentiamo la mancanza giacché la nostra società focalizzata sull'eterno presente risente un deficit rituale¹ (AUGÉ, 2005: 41). Esso infatti presenta due dimensioni:

per un verso, si radica nel passato: la sua esecuzione passa attraverso una rigorosa fedeltà al rituale, così come era stabilito dagli anziani. Ma, per un altro verso, si rivolge al futuro: l'emozione legata alla sua celebrazione deriva dalla sensazione che esso sia riuscito a far nascere qualcosa, che abbia prodotto un inizio. [...] rituali testimoniavano l'importanza del momento, mettevano in scena una nuova vita. [...] possiamo comprendere l'essenza della forma rituale: il fatto cioè che essa miri a creare la sensazione e la realtà di un inizio. L'inizio, più che la novità, è il vero obiettivo del rito.

AUGÉ, 2005: 34—35

Il rito è legato al magico. Secondo uno dei principali studiosi del rito, l'antropologo italiano Ernesto De Martino, il mondo magico “non sta sotto o sopra di noi, in mondi altri e paralleli, ma ci sta innanzi”² (BERARDINI, 2013: 27). Il mondo magico viene definito da De Martino come uno sforzo culturale che si muove dall'insorgere di una crisi al momento della sua risoluzione. L'uomo compiendo questo passaggio lo patisce, giacché si espone al rischio che deriva dalla sua soggettiva scelta. Così inteso il magico non significa una facoltà onnipotente dell'uomo che domina la natura e vince le sfortune ma è uno strumento che permette all'uomo di difendere la sua *presenza* (BERARDINI, 2013: 83), e di avere la capacità di superare i limiti del proprio esserci (DE MARTINO, 2008: 94). Il mondo magico in De Martino è quindi una risposta culturale a quello che lui chiama *crisi della presenza*³, ossia un concetto di chiara derivazione sartriana che definisce una particolare condizione umana nel momento in cui egli deve fronteggiare una situazione che però non si sente capace di superare. Correndo il rischio di smarrirsi e di perdersi come soggettività cosciente, l'uomo fa ricorso ai comportamenti speciali, alle pratiche, ai gesti, alle rappresentazioni atti a salvare un individuo dalla disintegrazione psichica, “tutto questo complesso di istituzioni, di norme rituali, di recitazioni, di danze, di musiche, di canti, di raffigurazioni simboliche, di oggetti, di ornamenti costituiscono ciò che noi chiamiamo con termine generico la magia” (TULLIO-ALTAN, 1996: 121).

¹ Per l'approfondimento del concetto di comportamenti rituali legati al corpo e ai luoghi si veda: AUGÉ (2005), nonché LA CECLA (2009, cap. III e IV). Inoltre per il rapporto di una società con il passato si veda AIMÉ (2013: 79).

² Si veda anche: MAUSS (1972); per non fraintendere il magico e l'*esperienza magica* secondo Adorno si veda l'intervento di Carlo Gentili: “L'assurdo canto delle Sirene: mimesis, mito, disincanto del mondo in Adorno” (*Nuova Corrente* 1998, N.121/122: 124). Per l'approfondimento si consulti anche ADORNO (1994: 204).

³ Il concetto di *crisi della presenza* è discusso in TULLIO-ALTAN (1996: 121—122), si veda anche BERARDINI (2013).

Nel ventaglio degli aspetti della nozione di rito si ribadisce che esso realizza il rapporto con il mondo divino, nonché rinforza nell'individuo l'appartenenza ad una determinata comunità. Dal punto di vista descrittivo invece si distinguono tre gruppi fondamentali di riti: “quelli propiziatori, con il fine di ottenere la benevolenza del dio; quelli di espiazione o purificazione, in relazione alla necessità di ovviare alle conseguenze negative di una colpa e di placare l'ira dell'entità divina; quelli di passaggio, i quali, attraverso un rituale di morte e rinascita, vogliono sottolineare l'abbandono di uno stato precedente per l'acquisizione di uno nuovo”⁴. Le tre soprammentionate caratteristiche sono evidenti nel romanzo *Stabat Mater* e sono proprio loro a descrivere la ritualità del comportamento della protagonista.

La musica che Cecilia suona in chiesa è una musica che dovrebbe lodare Dio. Le ragazze comprendono in questa maniera il loro talento forse perché sono state da sempre forzate a questa idea. “Noi siamo solo i violini e le voci che innalzano a Dio la supplica” (SCARPA, 2008: 48) dice Cecilia, spersonificando sé stessa come individuo. Le ragazze hanno il valore in quanto strumenti che producono bei suoni oppure voci che riescono ad addobbare una messa. La musica fa pensare al sacro, al Dio e ai suoi dolori, alla morte, al giorno del giudizio. “Guardo Gesù sulla croce, è sporco, è sudato e insanguinato. Mi assomiglia” (2008: 19) confessa la ragazza. Cecilia, che è profondamente angosciata dalla sua situazione familiare e spirituale, si riconosce nel destino del martire ed è evidente che la musica che suona e il modo in cui lo fa riflettono il suo stato mentale ed emotivo. Nella prima parte del romanzo la ragazza è svegliata, “la sua musica scadente, inadeguata, fiacca di fronte a Dio e si mostra per quello che è un uomo debole” (2008: 49). Il carattere della musica si riflette nelle occasioni in cui le ragazze suonano: durante la messa, per commemorare un evento religioso, per accompagnare e così alleggerire la morte di qualcuno. La musica così percepita sottolinea il distacco tra il divino e l'umano, tra l'alto e il basso⁵, tra il coro in chiesa dove stanno le ragazze e i fedeli laggiù, e tra il Dio in alto e le ragazze con i visi coperti e gli occhi socchiusi. Se fosse una poesia, la musica della prima parte del romanzo sarebbe una lauda drammatica, dove la musica ha un carattere prettamente diegetico.

Il rapporto iniziale della musica di Cecilia con Dio è anche caratterizzato dalla mancanza di creatività, perché come il suo vecchio maestro che “non ha più idee, non ha più ispirazione” (2008: 48) anche lei cerca di imitare, copiare, suonare bene quello che suona da sempre. È importante dimostrare però che il rapporto con il divino non è fisso, anzi è un rapporto in via di sviluppo in cui

⁴ Per le definizioni del termine *rito* si veda: lo Zingarelli. *Vocabolario della lingua italiana su CD ROM*. 2007 voce: *rito*; lo Zingarelli. *Vocabolario della lingua italiana per l'ipad*. 2014, versione 3.0.5, voce *rito*; per l'etimologia si veda: www.etimo.it, voce: *rito* che rinvia al latino *ritus, ritis* che significa andamento, disposizione, usanza.

⁵ Per l'approfondimento sul simbolismo dello spazio si veda MARCHESE (1983: 109—116), inoltre si rivolga a Jurij M. LOTMAN (1972: 280), e anche Giovanni LUCCA (1920).

subentra un dubbio. “Io però non sono affatto sicura che la musica si innalzi, che si elevi. Io credo che la musica cada. Noi suoniamo dall’alto [...] li soffochiamo con la nostra musica” (2008: 48) ammette Cecilia a se stessa. Poi cerca di modificare questa condizione andando incontro alla tesi che è solo la perfezione che Dio desidera dall’uomo e come tale la grazia di Dio è irraggiungibile.

Ho aumentato la virtù della melodia moltiplicandone i difetti, ero infervorata, sentivo che da qualche parte il Signore Dio mi stava ascoltando. Pregavo in quel modo con il mio violino, grazie alla musica disastrosa, penosamente scritta, potente nella sua debolezza [...] ho compreso che in quelle note c’era un rantolo [...] un’agonia, momenti senza dignità di un corpo che si sfalda mostrandosi a Dio per quello che è. [...] sono svenuta.

2008: 51

Cecilia si rivede meglio nel difetto e nell’imperfezione, perché queste caratteristiche le sembrano più umane, più vere. Infatti nel rapporto della sua musica con il Dio si intravedono i primi impulsi e la voglia si spezzare la monotonia di un rito melodico che è stato adottato al corpo, ai gesti, allo stile di vita ed ai pensieri. Così come gli inni dedicati al Dio “cullano gli animi che non hanno nessun altro abbraccio che li riscaldi” (2008: 66), Cecilia, consolandosi nella monotonia, riconosce il potere e la forza della musica. Inizialmente questo mondo magico viene percepito al di fuori del suo corpo, si vede come “una sirena che canta dal fondo dell’acqua torbida” (2008: 59), ossia come una voce che ammalia gli altri. Poi pian piano la musica comincia a influenzarla direttamente il che possiamo verificare nel frammento che segue:

Una alla volta, e poi a gruppi, le mie compagne l’hanno seguita, intrecciando le loro voci a quella melodia con ingegnosi controcanti. Era un regalo per me, un piccolo coro composto sul mio nome. Com’è strano sentire cantare il proprio nome! La musica era talmente dolce, mentre la ascoltavo. [...] quella sensazione di beatitudine [...] era dovuta totalmente alla musica.

2008: 33—34

Grazie alla musica Cecilia sa riconoscere il proprio stato mentale ed emotivo. La sua crisi della presenza è costruita sul fatto di non conoscere le proprie radici e con ciò di sentirsi solo un prolungamento di uno strumento musicale, non un persona degna di valore. Cecilia è disperata, perché sente il profondo mal di vivere, espresso attraverso il lessico legato ai termini seguenti: veleno, tormento, amaro, perduto, pianto, escremento. Se facciamo attenzione ai frammenti riportati, notiamo una somiglianza alla rappresentazione poetica del mal di vivere di Eugenio Montale⁶: “Come un secchio di acqua gelata” (2008: 6),

⁶ Mi riferisco all’espressione lirica del “mal di vivere” presente nella raccolta *Ossi di seppia* di Eugenio Montale.

“È una sfera rocciosa completamente ricoperta di puntiglioni lunghissimi, come un riccio, però sassoso, fatto di pietra. Quella per me è la vita, la mia vita, il male” (2008: 11). Si ripetono le immagini di un corpo immerso nell’acqua fredda, di un pesce, di una roccia aspra, di un sasso, delle ossa, di una materia dura, fredda, rovente, chiusa come un anello. La musica composta da don Giulio che le ragazze suonano da anni è chiusa come un riccio, dura come un sasso. “Per molto tempo, per Cecilia, [...] la musica se ne stava chiusa in quel corpo vecchio che arrancava in giro per l’Ospitale, e a un certo punto usciva fuori, riempiva gli spartiti, le stanze, la chiesa, i nostri corpi” (2008: 41). La musica si identificava dunque con una persona anziana, è nominata decrepita, è personalizzata ed ha la forma umana di un vecchio con una pelle secca. “Noi strumentiste mettiamo il nostro giovane sangue dentro questa musica decrepita. [...] mi sembra di indossare la pelle secca di una vecchia santa scorticata, la riempio con il mio corpo solido e fresco. La pelle della scorticata si gonfia, si dilata, si lacera. La musica si strappa” (2008: 44). Non solo la musica è un’anziana, in più essa costringe le ragazze ad invecchiare, rallentare, arrugginire (2008: 45).

Dal momento dell’angoscia la musica conduce Cecilia verso la luce, verso una possibile soluzione. Come nel caso del rapporto con il divino, anche adesso Cecilia si pone delle domande e vuole sapere se “esista, da qualche parte, il suono puro, che non è attaccato allo strumento che lo produce? Il suono che si slaccia dalla corda, la voce che non è conficcata nella gola che la dispiega nell’aria? Il suono e la voce che volano liberi, senza provenire da nessuna parte?” (2008: 56)⁷. Il movimento verso la soluzione del problema avviene per gradi. Da sentirsi un niente, Cecilia passa allo stato in cui riconosce la sua forza definita in tre modi: “Io non sono questo sfacelo, io sono forte”, “Separata da questa devastazione, angoscia che non mi ancora presa tutta”, “Il buio è solo un’apparenza, il vero sottofondo è la luce”. Le tre caratteristiche: la forza, la luce e la barriera che la separa dal male conducono la ragazza verso il momento in cui sente un’unità della musica e del pensiero. La musica non è più un’abilità acquisita, ma è un’espressione della sua mente. “Queste parole sono la melodia del mio pensiero che vi canta” (2008: 43), “Mi sono messa a suonare la musica con la mente” (2008: 85), “Noi siamo intrise di suoni” (2008: 85), ecco un elenco degli attimi in cui una giovane donna comincia a sentire e ad usare la musica in modo cosciente. La musica del passato era per lei una menzogna, una prigionia che mascherava il suo dolore. Adesso è un suono puro proprio quello che cercava.

I gesti rituali indicano sempre una nascita. Così Cecilia un giorno suona a volto scoperto. “Suonando a volto scoperto di fronte a qualcuno, la nostra

⁷ Augé parlando delle procedure rituali indica i suoi due aspetti contraddittori: “se il rito rappresenta essenzialmente una nascita, ogni nascita fa appello al rito. Qualsiasi nascita umana è oggetto di procedure rituali in cui è possibile leggere in filigrana le due ossessioni contraddittorie che dominano la vita in società: l’ossessione del senso, che rimanda al passato, e l’ossessione della libertà, che rimanda al futuro” (AUGÉ, 2012: 37).

musica diventava un'altra cosa rispetto al solito: da puro fluido autonomo si trasformava in un'affusione dei nostri caratteri, in una nostra espressione" (2008: 71). In quel preciso istante scopre che non è priva di identità anche se non ha mai conosciuto i propri genitori, perché la sua carta d'identità è la musica, che non è più solo ripetitiva, radicata nel passato e nella tradizione sacrale. Questa musica può essere suonata nel modo completamente nuovo. Così viene riconosciuta e diventa una caratteristica particolare ed individuale. Nel testo osserviamo il cambiamento del lessico, spariscono le parole più frequentemente usate nella prima parte del romanzo: angoscia, disperazione, male, buio, niente, nero, solitudine, vecchio, debole, e anche negazione dei verbi. Essi vengono sostituiti da: creazione, sorgente, sorgente della creazione, idee, venire al mondo, suonare diversamente, spalancare, che segnano in modo evidente un nuovo inizio. In più anche se non cambia la forma epistolare del romanzo le lettere sono piene dei dialoghi, ci sono più verbi d'azione, più nomi ed aggettivi concernenti i fenomeni naturali. "Io sono stata tutto questo, burrasca, tempesta, tuoni, lampi, ho pianto nel sentirmi diventare tanta furia, oltrepassando me stessa. Mi sono commossa di potermi trasformare in così tanto, e ho avuto pietà di me" così Cecilia autovaluta il suo cambiamento (2008: 102). È fondamentale notare anche come cambia nel romanzo il significato del pianto, che nella prima parte si riferisce direttamente al pianto funebre⁸, per diventare alla fine il pianto di gioia e di liberazione. Sono significative le ultime parole del romanzo "vado incontro al mio destino" in cui Cecilia dichiara la voglia di affrontare il mondo, lasciando l'orfanotrofio e il passato dietro di sé.

Conclusioni

Per molte dottrine mitologico-religiose che spiegano l'origine dell'universo il suono è proprio il suo elemento fondatore, l'atto che ha la capacità di mettere l'ordine nel caos, che contiene l'energia vitale nascosta nella materia, usata per scopi religiosi e sociali. La musica fa parte del mondo popolare, dove segna momenti festivi, ma accompagna anche la fatica del lavoro. La musica è intenta a socializzare, è mezzo di comunicazione culturale, la voce che viene data alla comunità. Il suono può essere un rumore disarticolato, oppure una melodica canzone, ma in ambedue i casi ha grandi poteri e valenze, come il potere apo-

⁸ Il pianto rituale rappresenta nel mondo antico un essenziale momento dei riti funebri, inoltre questa caratteristica ossia la capacità di saper piangere davanti alla morte appartiene alle civiltà mediterranee. Col l'avvento del Cristianesimo questa forma del pianto rituale era in contrasto con l'ideologia cristiana che capisce in modo diverso il passaggio della morte (DE MARTINO, 2008: 12—13).

tropaico di allontanare gli influssi malefici, il potere di guarire, di accompagnare il quotidiano, segnalare i momenti importanti della giornata e della vita. Il suono come Caronte conduce l'uomo attraverso tutti gli eventi archetipali della sua esistenza, si nasce con il pianto e si muore con il suono triste di una tromba del funerale. Così succede anche nel romanzo di Tiziano Scarpa, in cui è evidente il carattere rituale espresso proprio dalla musica del violino e della voce del canto. La ritualità dei gesti è riflessa nei caratteri della musica che è molto radicata nella tradizione sacrale e ha come scopo essere una ministra di Dio più che un'espressione personale di un individuo. La musica mette la protagonista in una cornice dettata dalle regole della chiesa, limitando la sua percezione di essa a un rito di espiatione. Cecilia suonando in nome divino si riconosce come una creatura debole, rimasta nel buio, "nella selva oscura" da cui proprio non vede una via d'uscita. Il gioco di luce e buio è un modo di presentare lo stato d'animo della ragazza e il peso che porta con sé. Nel momento in cui Cecilia capisce che la magia è quello stato a cui anche lei ha accesso, comprende che questo mondo non è fuori della sua mente, ma proprio lì dentro, anzi la musica che suona è un'espressione diretta del suo pensiero. Questo cambiamento la conduce attraverso la crisi della presenza verso la soluzione. La ritualità di Cecilia segna un inizio nella sua vita e nel modo di percepire il mondo, ossia meglio dire nel modo di "suonare il mondo", giacché è così che la ragazza si esprime.

Bibliografia

- ADORNO Theodor W., 1994: *Teoria estetyczna*. Przel. Krystyna KRZEMIENIOWA. Warszawa: PWN.
- AIMÉ Marco, 2013: *Cultura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- AUGÉ Marc, 2005: *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- AUGÉ Marc, 2012: *Futuro*. Milano: Bollati Boringhieri.
- BERARDINI Sergio Fabio, 2013: *Ethos. Presenza. Storia. La ricerca filosofica di Ernesto De Martino. Studi e ricerche 3*. Trento: TEMI.
- DE MARTINO Ernesto, 2008: *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati Boringhieri.
- LA CECLA Franco, 2009: *Saperci fare. Corpi e autenticità*. Milano: Elèuthera.
- LOTMAN Jurij M., 1972: *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- LUCCA Giovanni, 1920: *Esposizione e quadri della Divina commedia*. Catania: Stabilimento tipografico industriale.
- MARCHESE Angelo, 1983: *Officina del racconto*. Milano: Mondadori.
- MAUSS Marcel, 1972: *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino: Einaudi.
- Nuova Corrente*. Anno XLV (1998) N.121/122 (Gennaio—Dicembre). Numero a cura di Andrea BORSARI e Santino MELE. Genova: Thilger.
- SCARDUELLI Pietro, a cura di, 2007: *Antropologia del rito. Interpretazioni e spiegazioni*. Torino: Bollati Boringhieri.

SCARPA Tiziano, 2008: *Stabat Mater*. Torino: Einaudi.

TULLIO-ALTAN Carlo, 1996: *Antropologia. Storia e problemi*. Milano: Feltrinelli.

Nota bio-bibliografica

Małgorzata Puto, docente presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Slesia, laureata in lettere, dottore di ricerca in scienze umanistiche. Si occupa di letteratura italiana contemporanea. Ha pubblicato una monografia ed articoli vari di cui elenco completo è accessibile sul sito: <http://ifr.us.edu.pl/index2.php?id=5&sub=255>.

ALINA ȚENESCU

Université de Craïova, Roumanie

La mort en ligne, le cimetière virtuel et l'architecture des rites funéraires postmodernes

ABSTRACT: This paper makes use of different disciplinary methodologies in order to analyze the issue of death and representation of funerary rites within the universe of the cyberspace, in order to propose a balanced integrative vision of the function and role of recurrent non-places within the virtual space: the electronic cemeteries with their specific rituals. Starting from an anthropo-semio-semantic approach and using the comparatist method, the article analyzes the specificity of funerary rites (counter-rituals) and ceremonies related to online memorials and electronic cemeteries pertaining to different cultural spaces (French, Romanian, Indian, English-American and so on).

KEY WORDS: death, funerary rites, rituals, electronic cemeteries, online memorials, non-places, postmodernism

Introduction

Le phénomène de mondialisation est spécifique d'une société post/surmoderne où rien n'est plus re-cognoscible, où il n'y a plus de repères. La perte de repères est aussi justifiée par l'émergence des lieux sans repères, des non-lieux par lesquels les gens transitent ou avec lesquels ils entrent en contact chaque jour. La mondialisation a donc une conséquence sur la conscience que les individus prennent d'eux-mêmes et des autres, et sur leur perception du temps et de l'espace. L'univers spatial réel et l'univers spatio-virtuel du non-lieu électronique évoquent les transformations de la société surmoderne. À part l'hybridation des lieux sacrés et des lieux profanes, il y a bien une constante de l'espace surmoderne qui s'affirme : l'omniprésence des non-lieux où tente de s'inscrire une nouvelle individualité marquée par la « contemporanéité extrême ». Dans

cette étude, nous ferons appel aux méthodologies disciplinaires diverses en vue d'analyser la problématique de la mort et la représentation des rites funéraires dans l'univers déstructurant du cyberspace et de proposer une vision intégrative équilibrée sur la compréhension du fonctionnement et du rôle des non-lieux récurrents dans l'espace virtuel : les cimetières électroniques avec leurs rituels spécifiques.

La démarche interdisciplinaire nous aide à faire découvrir une nouvelle approche de ce concept surmoderne — le cimetière en ligne en tant que non-lieu de la mémoire. Bien plus que l'articulation et la juxtaposition de systèmes de pensée de différents domaines, nous nous proposons de développer une nouvelle manière de concevoir, de percevoir et penser ce nouveau non-lieu, afin de rendre compte de l'organisation complexe d'un système conceptuel opératoire dans le processus de conscientisation et compréhension de l'espace surmoderne qui naît suite à la transformation du lieu sacré en lieu profane dans l'univers électronique virtuel ou hyper(i)rréel. En partant d'une approche anthropo-sémio-sémantique et en utilisant la méthode comparatiste, nous nous proposons d'analyser la spécificité des cérémonies et des rites funéraires attachés aux mémoriaux en ligne et aux cimetières électroniques des espaces culturels différents (français, roumain, indien, anglo-américain etc. : E-ternel.com, E-obsèques.fr, viatadeapoi.ro, moarteonline.ro, Antim Niwas, YouDeparted.com, EternalSpace.com, legacylocker.com, findagrave.com).

Nous nous rendons compte que, dans une société de l'individu et du présent, la mort est une réalité refoulée discrètement du social et de la culture, pour devenir un événement personnel, vécu pour troubler le moins possible ceux qui nous entourent et pour donner à l'individu l'impression que c'est un problème ou une expérience parmi autres qui peut être géré(e) efficacement. Ainsi, les rites funéraires en ligne — les veillées funèbres, les lamentations etc. — peuvent-ils être compris comme les premiers signes ou symptômes d'une sorte de re-intégration/re-socialisation de la mort dans un *espace autre* ou d'une tentative de rapporter la mort dans la communauté (une nouvelle communauté disloquée dans l'espace virtuel). Cette mutation dans l'espace virtuel interroge le fait que des gestes techniques, des gestes rituels et de nouvelles pratiques funéraires peuvent encore y être possibles et une culture de la mort et du funéraire en ligne avec tous ses rites spécifiques peut se coaguler en gardant dans les immenses serveurs les traces de l'âme virtuelle des défunts et en assurant le souvenir et l'immortalité des personnes décédées par l'intermédiaire d'une extension technologique. Par l'intégration d'une nouvelle vision de la mort, les communautés virtuelles peuvent garder leur propre passé préservé.

Pour une approche anthropo-sémio-sémantique des espaces funéraires en ligne

L'introduction de Marc Augé à une possible anthropologie de la « surmodernité » se développe autour de trois grands axes idéiques : une nouvelle réflexion sur l'anthropologie, de la perspective du proche et du rapport entre le proche et l'ailleurs (AUGÉ, 1992 : 15—56), une définition de la surmodernité à partir du concept « lieu anthropologique » (1992 : 57—95), et une redéfinition du système référentiel du XXI^e siècle par le passage du concept « lieu » à celui de « non-lieu » (1992 : 97—145). Cette démarche se concentre sur le phénomène de *délocalisation* du social, qui émerge suite aux contacts culturels entre différentes communautés, et de la *délocalisation* virtuelle, qui se concentre sur le nouveau rapport à l'espace des internautes dans les différentes communautés. L'anthropologie de la surmodernité, à son tour, se définit en rapport avec plusieurs figures de l'excès : la surabondance événementielle, liée à l'influence des médias, la surabondance spatiale, due au changement d'échelle dans le rapport aux dimensions spatiales et liée à l'influence modélisatrice des moyens de communication, l'accélération temporelle et une « exaspération », une exacerbation de l'individualité — à laquelle est consignée en quelque mesure la production du sens — qui équivaut à l'individualisation des références.

Le chercheur en anthropologie surmoderne, inspiré par l'œuvre de Michel DE CERTEAU (1990), établit des relations et des différences entre le lieu, l'espace et le non-lieu en fonction du caractère unificateur du lieu anthropologique qui représente une construction concrète et symbolique du monde. Il établit aussi trois caractéristiques communes du lieu anthropologique : l'identitaire, le relationnel et l'historique. À ces trois traits, on ajoute un quatrième : « le statut intellectuel » (AUGÉ, 1992 : 73). Du point de vue identitaire, le lieu anthropologique est le lieu de ceux qui nous sont proches, le lieu de l'identité partagée, le lieu commun pour ceux qui l'habitent ensemble et qui sont reconnus par les autres qui ne l'habitent pas. Par opposition au lieu, le non-lieu se définit comme non-identitaire, non-relationnel et non-historique. Vidé de tout ce qu'il a d'identitaire, le lieu anthropologique devient un non-lieu. Il s'agit des espaces résiduels de transit (1992 : 100), destinés à la circulation, aux occupations professionnelles et aux loisirs des individus, des espaces transitoires qui n'ont pas de mémoire ou des espaces réels délocalisés dans le milieu virtuel (comme les cimetières en ligne ou les aéroports en ligne).

L'objectif principal de la nouvelle approche spécifique à l'anthropologue de la surmodernité et de la postmodernité¹ est de nous apprendre à regarder et

¹ S'il nous faut déterminer le sens de chacun de ces deux mots que nous employons dans l'article — « surmodernité » et « postmodernité » —, il faut mentionner le point de vue d'Alexandru

de nous réapprendre à penser l'espace en relation avec le lieu anthropologique. Dans la conception de l'ethnologie et de l'anthropologie classique, les univers symboliques, en tant que moyens de reconnaissance pour les individus, fonctionnent comme des espaces signifiants à l'intérieur desquels les individus se définissent par rapport aux mêmes critères et interprétations et comme des sociétés identifiées à des cultures conçues comme des totalités pleines. Par contre, avec la postmodernité et la surmodernité, cette conception change lorsqu'on se rend compte que cette perspective reposait sur une organisation de l'espace que l'espace de la postmodernité relativise et complique. Ceci est aussi vrai pour l'approche sémiotique de l'espace dans le milieu virtuel, car l'espace postmoderne fonctionne comme espace indiciel ou comme espace iconique, la postmodernité relevant un réel qui est cette fois-ci caractérisé par la fragmentarité (voir AMARIGLIO², 1988, 1990). S'il est évident que l'espace humain est sémiotisé *ab initio*, on est aussi conscients du fait que l'espace est déconstruit par le désordre et par la confusion postmoderne et que l'espace en tant que *signe* se construit et se reconstruit en permanence, grâce au relativisme postmoderne qui suppose un écoulement, une fluidité, un flou continu (voir BAUMAN³, 2000 : 14—15). Si le lieu anthropologique se définissait comme espace symbolisé, comme espace à un certain usage, cohérent avec une certaine culture et structure sociale, le non-lieu ou l'hétérotopie pourraient être considérés comme des espaces abstraits, déqualifiés et non-symbolisés ; ce qui n'est pas toujours vrai, car les représentations de ces nouveaux espaces postmodernes sont aussi indicielles ou elles permettent de symboliser ce que l'individu/l'internaute qui y transite perçoit, conçoit et en veut dire. Comme Gaston BACHELARD le souligne dans la *Poétique de l'espace* (1972 : 23), les lieux portent l'empreinte d'une symbolique où la raison et les sensations opèrent et agissent ensemble et un espace pourra nous fournir aussi bien des images dispersées que des corps d'images, mais que dans l'un et l'autre

Matei qui, dans son étude « Penser le *postmoderne*. Autour d'un débat transatlantique sans échos en Europe de l'Est », oppose le « postmodernisme », terme anglo-saxon, aux dérivations de la modernité, par exemple la « surmodernité » de Marc Augé et « l'hypermodernité » de Jean Baudrillard. Il attire toutefois l'attention sur le fait que la postmodernité et le postmodernisme ne sont que des débordements de la modernité caractérisée d'abord par une temporalité excessive. La postmodernité serait alors le retour du même, le rappel de la modernité et le préfixe « post » marquerait, comme pour Lyotard, un excès du même. Matei argumente qu'à partir de cette interprétation, il a été possible pour le « postmoderne » d'être assimilé par la culture européenne qui en a assigné des « synonymes plus précis » : *surmodernité* chez Augé, *hypermodernité* chez Baudrillard ou *tardomodernité* chez Vattimo qui ne sont que des apparences différentes au dessous desquelles on trouve le même.

² Amariglio discute non seulement de la fragmentation de la réalité, mais aussi de la fragmentation du soi dans la postmodernité. Il argumente que notre compréhension de la réalité, qui résulte du discours, est fragmentée. C'est alors dans la nature de la réalité elle-même d'être fragmentée, puisque la réalité dérive son sens du discours.

³ Même si Bauman conçoit le monde liquide comme une nouvelle phase de la modernité, son concept et sa pensée ont été profondément affectés par la théorie sociale et l'esprit postmodernes.

cas, notre imagination et notre perception de l'espace particulier augmenteront les valeurs de la réalité, ou de l'hyperréalité. Les lieux sont, par conséquent, liés aussi à des perceptions particulières, à des attitudes diverses et subjectives et au rapport que nous, en tant qu'habitants ou passagers, entretenons avec des espaces particuliers que nous parcourons, par exemple, dans le milieu virtuel. Nous pensons que cette démarche interdisciplinaire (anthropo-sémio-sémantique) peut nous aider à faire découvrir une nouvelle approche de la problématique du lieu et de l'espace funéraire en ligne, de la spécificité des rites funéraires électroniques, aussi bien que de la relation entre espace sacré — espace profane.

La mort en ligne et les cimetières électroniques Nouveaux rites et nouvelles pratiques funéraires disloquées dans l'espace virtuel

Dans la surmodernité, les pratiques sociales traditionnelles se transforment continuellement. Dans un contexte plus large, on remarque la transposition, la transmutation des non-lieux/hétérotopies de l'espace réel dans l'espace virtuel, et la transformation des lieux sacrés en lieux profanes, une fois que ces lieux acquièrent les attributs d'une spatialité électronique. À l'intérieur du cyberspace, les lieux sacrés, tels que les cimetières, les espaces de confession en ligne, les mémoriaux et les églises se transforment en lieux profanes, c'est-à-dire en des non-lieux médiatiques. À l'intérieur des cimetières électroniques et des mémoriaux en ligne, nous observons une série de pratiques rituelles *antithétiques* à celles de l'espace rural traditionnel, c'est-à-dire la prolifération des *contre-rituels* religieux, funéraires, confessionnels, avec des conséquences majeures sur l'imaginaire collectif postmoderne.

Les cyber-cimetières ou les cimetières en ligne représentent des lieux profanes, des espaces médiatiques qui ont les mêmes caractéristiques que les autres non-lieux surmodernes (les aéroports en ligne, les supermarchés en ligne). L'une des caractéristiques principales de ce nouvel espace est celle qui se réfère à la nature contractuelle de la relation qu'il établit avec les individus qui transitent par ou accèdent à l'espace électronique du cimetière. L'existence du contrat est rappelée à chaque nouvelle occasion — la manière d'accéder ou de se connecter sur le site étant l'un des éléments illustratifs de celui-ci. Le contrat entretient toujours un certain rapport avec, et il a une certaine influence sur l'identité de l'individu qui y souscrit. En tant que formules modernes de commémoration, les contre-rituels funéraires spécifiques des cimetières en ligne relèvent le désir de celui qui y souscrit de se faire remarquer, en général par des dépenses plus grosses pour ceux qu'il commémore, mais aussi par une série des gestes

contestataires des valeurs, des normes et des idées consacrées par les rituels funéraires traditionnels. En effet, comme le souligne Nicolae PANEA (2003 : 82), « les instances communicationnelles génératrices de solidarité sont remplacées par un contexte situationnel, dont le but est la mercantilisation de la mort » dans l'espace virtuel, électronique. La mort et la peur de la mort et de mourir sont remplacées par la préoccupation pour la modalité de facturation des services funéraires électroniques, et l'individu qui transite par l'espace électronique du cyber-cimetière conquiert sa légitimité (le droit d'y agir) seulement après avoir fait la preuve de son identité dans le nouvel espace virtuel, après s'être enregistré, après s'être authentifié à l'aide d'un compte et d'une parole et après avoir contre-signé le contrat ou après avoir payé pour le service funéraire électronique par transfert bancaire en système Pay-Pal (www.viatadeapoi.ro et www.e-obseques.fr. Pages consultées le 13 janvier 2014).

À l'intérieur du cyberspace, la mort devient elle aussi une réalité virtuelle, un non-lieu qui se définit parfois par le refus de la mort, par l'essai constant de l'ironiser, tout ceci comme réaction, comme révolte contre l'anonymat de la mort (moarteonline.ro).

Au-delà de la référence ironique, ludique, le slogan « La mort n'est plus ce qu'elle était » et la célébration virtuelle de la mort par un gâteau funéraire anniversaire spécifique à l'espace orthodoxe roumain et balkanique (*coliva*⁴) reflètent, par l'interactivité, l'existence d'autres modalités rituelles funéraires qui ouvrent la voie à des activités inconcevables dans les cimetières réels (la récupération des données, la production d'informations et les réactions des internautes à ces informations, produites non plus sur un simple site, mais sur un vrai réseau de communication où les gens partagent leur souffrance avec les autres et dépassent la douleur d'une manière ludique, interactive).


L'espace virtuel du cimetière en ligne et celui du mémorial en ligne viennent à la rencontre de ceux pour lesquels la séparation a été difficile, offrant une alternative de souvenir et de commémoration des personnes disparues, une alternative pour ceux qui sont loin de chez eux, qui ne peuvent pas allumer une bougie à la tombe d'une personne proche, mais qui veulent la garder toujours dans leur esprit. E-ternel.com est un cimetière bilingue (français, anglais) en ligne qui ouvre un mémorial en ligne pour les proches disparus, en permettant aux utilisateurs de donner gratuitement vie à leurs souvenirs et à leurs chagrins, de partager le souvenir d'un être cher, de fêter l'anniversaire de naissance d'une personne disparue, et en leur laissant la possibilité de créer

⁴ La *coliva* est une pâtisserie traditionnelle de Roumanie, qui se prépare exclusivement pour les enterrements ou les rituels mortuaires à la campagne, mais aussi dans les espaces urbains. C'est une spécialité à base de blé concassé et bouilli, mélangé avec des raisins, des noix, du miel, des zestes d'orange et du citron, et de la cannelle. Ce dessert est partagé pendant les repas au cours des funérailles, mais seulement après avoir été béni par un prêtre de la confession orthodoxe.

un mémorial en ligne sans aucun engagement ou de placer des annonces/messages commémoratifs et de déposer un bouquet, une bougie ou une plaque sur le lot virtuel de sépulture de quelqu'un (<http://www.e-ternel.com/fr/memorial/Louis-GALLET-29-09-1915-09-03-2013/> et <http://www.e-ternel.com/fr/memorial/Louis-GALLET-29-09-1915-09-03-2013/#>, pages consultées le 13 janvier 2014).

En ce qui concerne la typologie des espaces virtuels, il y a pour ce cimetière mémorial en ligne une analogie avec le correspondant réel, donc on remarque que la plupart de ces espaces sépulcraux et mémoriaux virtuels fonctionnent en tant qu'espaces iconiques. De même que le cimetière réel, ce cimetière en ligne est divisé en zones, en lots, organisés par secteurs (occupés, achetés ou libres) où les navigateurs sur Internet peuvent localiser une tombe (en appuyant sur le lien : « situer la sépulture ») ou trouver une personne décédée et accomplir des rituels funéraires, « déposer leurs pensées » (E-ternel.com), déposer un bouquet, une bougie ou une plaque (<http://www.e-ternel.com/fr/memorial/Louis-GALLET-29-09-1915-09-03-2013/map/>, page consultée le 13 janvier 2014).

Si pour ce cimetière, le lien iconique avec la réalité est évident, d'autant plus que la localisation de la sépulture nous renvoie à la carte géographique Google où l'on peut effectuer un zoom en arrière ou en avant pour découvrir l'emplacement réel du tombeau du défunt, pour d'autres cyber-cimetières, on ne garde pas la relation iconique avec la réalité. Dans ce cas, le rituel funéraire ne conserve qu'une icône ou un lien qui ouvre sur une annonce commémorative qui assure la mémoire du défunt.

	YRA YRA (1997—2005)
	Mormantul din: 2009-10-13

AI FOST PRIMUL MEU COPIL! NICI UN OM NU MI-A OFERIT DRAGOSTEA CARE MI-AI OFERITO TU. NICI PE MAMA NU O IUBESC CUM TE IUBESC PE TINE SI ACUM....DUPA TOT ACEST TIMP.TIMPUL NU A FACUT SUFERINTA MAI USORAA FACUT DORUL MAI PUTERNIC.....AI LUAT CU TINE O PARTE DIN MINE SI.....NU MAI SUNT INTREGA DE CAND TU NU MAI ESTI.STIU CA MA VEZI SI STIU CA SI ACUM LEGATURA NOASTRA E LA FEL DE PUTERNICA. TE IUBESC SI ESTI INGERUL MEU!⁵

Source: www.viatadeapoi.ro. Page consultée le 13 janvier 2014

Le corps réel du défunt est remplacé par une photo, et le cimetière virtuel télécharge et met en ligne des données sur la personne décédée, des messages commémoratifs, des informations sur la cause de la mort, les intérêts du défunt, ainsi que des films qui sont délivrés par ce nouvel espace médiatique, un espace qui associe le textuel au visuel et qui les accompagne d'un fond auditif pour la

⁵ Le texte est un témoignage de la douleur d'une mère qui vient de perdre son premier enfant.

commémoration. Ainsi, le nouveau média électronique remplace-t-il et renonce-t-il aux rituels funéraires associés au rite de passage dans la vie réelle et aux étapes associées à celui-ci (telles que l'agonie, la purification du corps, la veillée du corps et l'inhumation) et actualise des rituels qui activent la mémoire des proches, car la commémoration des défunts en ligne commence dès que l'on accède au site et que l'on trouve la tombe virtuelle de la personne décédée : ainsi la famille peut-elle se souvenir de quelqu'un de proche qui est mort et lui rendre un hommage dans le milieu virtuel.

Parfois, le fonctionnement du cimetière virtuel et l'existence des tombeaux électroniques sont accompagnés par des services supplémentaires fournis par des sites comme YouDeparted.com, EternalSpace.com ou legacylocker.com qui assurent l'accès de la famille aux comptes personnels et aux archives des documents légaux (contrats, fonds d'investissement, testaments etc.) du défunt par l'intermédiaire des paroles d'accès et d'un "digital life manager", après la déclaration du décès. Avant son décès, une personne a confié à un bénéficiaire son dépôt digital pour l'avenir (<http://legacylocker.com/features/locker>, page consultée le 13 janvier 2014).

Les créateurs des services funéraires en ligne ont cru trouver une solution pour que la famille et les parents n'oublient jamais les proches disparus et pour qu'ils gardent leur souvenir vivant dans leurs esprits. Le site Viatadeapoi.ro est conçu comme le premier cimetière virtuel de Roumanie, un service simple, facile à utiliser et par l'intermédiaire duquel, soutiennent les directeurs de création d'OPUSDESIGN, « on ne pourra jamais oublier ceux qui nous ont quittés ».

La publicité du cimetière virtuel est incluse à l'intérieur du site, sur la page principale, et par le simple accès de l'adresse web, quiconque peut acquérir son tombeau virtuel, ou construire une annonce commémorative qui sera affichée sur le site. À chaque lot et à chaque annonce correspondent un nom, un prénom, et une date à laquelle a été créé ou acquis un lot de l'espace commun du cimetière virtuel. Dans les annonces commémoratives adressées directement au défunt, nous remarquons l'accent mis sur la douleur de l'absence, donc sur les sentiments de ceux qui restent, plutôt que sur les qualités morales ou professionnelles de la personne disparue.

Un moteur de recherche nous donne la possibilité de choisir le modèle de mémorial que l'on sélectionne d'une archive où l'on peut aussi rechercher une personne ou une tombe. La cartographie conceptuelle de ce lieu virtuel est complexe et les choix sont presque infinis pour les utilisateurs. Le moteur de recherche permet aux internautes de lire les épitaphes les plus intéressants et de trouver une tombe en choisissant la location, la date du décès, la date de naissance d'une personne :

Find Famous Graves

See the graves of thousands of famous people from around the world.

- [Famous Grave Search](#)
- [Browse by Location](#)
- [Browse by Claim to Fame](#)
- [Search by Date](#)
 - [Born On This Date](#)
 - [Died On This Date](#)
- [Most Popular Searches](#)
- [Yearly Necrologies](#)
- [Posthumous Reunions](#)
- [Interesting Monuments](#)
- [Interesting Epitaphs](#)



Source : www.findagrave.com. Page consultée le 13 janvier 2014

Un hyperlien à l'intérieur du cimetière en ligne permet parfois aux utilisateurs de changer la configuration du monument ou du texte funéraire (<http://www.viatadeapoi.ro/index.php?l=ro&t=4>). On apprend que l'acquisition des sépultures virtuelles est limitée à quatre et qu'on peut ajouter une nouvelle tombe après avoir enregistré un nouveau compte.

Si la structure d'une sépulture virtuelle est simple : en-tête image, nom et prénom de la personne décédée, années de vie, ville, texte *in memoriam*, images téléchargées, système pour ajouter des messages de condoléances, on peut affirmer qu'il existe cependant un paradoxe concernant les cimetières virtuels. Même s'ils sont conçus comme des espaces de la mémoire, ils représentent des non-lieux, des lieux sans histoire, qui interrompent la relation avec la tradition rituelle du lieu sacré réel et deviennent des hétérotopies. Si ce genre de lieu manquait d'une identité propre, d'une histoire et d'une mémoire, ce serait parce qu'il fonctionnerait comme espace de transit, à partir duquel d'autres espaces virtuels sont distribués dans le réseau électronique, comme hyperliens. En ce sens, il offre aux visiteurs la possibilité d'une expérience particulière de la pluralité des lieux existants dans la catégorie hyperonyme non-lieu funéraire, par l'intermédiaire de l'expérience d'une sorte de dislocation, expérience vécue par ceux qui accèdent aux cimetières virtuels. On découvre que ce type particulier de non-lieu représente un lieu de la solitude, même s'il s'agit d'une solitude peuplée, partagée avec les autres visiteurs du site.

Le cimetière virtuel est simplifié, réduit à une page web ; il remplace le cimetière réel, le seul capable de suggérer des solidarités réelles, avec un espace artificiel qui amène avec soi l'isolation et l'indifférence envers la relation de

proximité spatiale, temporelle et sociale. Une exception serait représentée par le portail du crématorium de Noida qui permet une proximité temporelle entre des parents physiquement éloignés assistant en ligne à la cérémonie de crémation d'un proche en Inde. Assister en direct, à distance, à la crémation d'un proche devient possible grâce à un espace médiatique qui combine des caméras numériques et une connexion de haut débit sur l'Internet. C'est ainsi que les Indiens mettent les nouvelles technologies médiatiques au service des traditions mortuaires spécifiques de leur aire culturelle. Le crématorium de Noida recourt aux nouvelles technologies de la communication pour permettre aux parents physiquement éloignés de suivre en direct les rituels funéraires de leurs proches. Le crématorium fait appel à des caméras numériques de haute fidélité disposées de telle manière qu'elles soient capables de couvrir tous les événements et les images sont transmises simultanément sur un site électronique auquel les parents du défunt ont accès par l'intermédiaire d'un identifiant et d'un mot de passe. Même si la proximité temporelle est évidente, le crématorium en ligne n'est pas capable pourtant de suggérer une solidarité sociale réelle dans l'espace.

Dans les cimetières virtuels que nous avons choisis comme corpus d'étude la possibilité d'identifier tous les parents et d'établir la succession des générations comme dans un cimetière réel est presque inexistante. Il n'y a aucune manière privilégiée de traverser cet espace funéraire virtuel, de même qu'il n'y a aucune localisation privilégiée dans le réseau de lots/sépultures qui composent l'espace commun du cyber-cimetière. On remarque la superposition de l'espace public et de l'espace privé, entre la transmission des informations réelles sur les personnes commémorées et l'image isolée, hyper(i)réelle d'un cimetière virtuel, qui relève la structure de type conducteur des trajets des informations qui traversent dans toutes les directions le site funéraire et ses hyperliens.

Le cyberspace funéraire est doué d'une structure de type rhyzomatique, puisque l'interruption, la disparition d'un seul fragment du réseau (par exemple, l'espace d'une sépulture virtuelle ou une annonce commémorative) ou le dysfonctionnement d'un hyperlien pour des catégories de services funéraires (la rubrique annonces décès est bombardée par des publicités pour des médicaments sur viatadeapoi.ro) n'est pas essentielle pour l'ensemble avec le centre partout, et donc, sans aucune hiérarchie. Les hiérarchies existent comme différence instituée entre deux points ou deux niveaux voisins (deux annonces commémoratives ou deux rituels funéraires en ligne) et non pas au niveau du réseau d'organisation du cimetière comme espace virtuel, comme différence entre une partie privilégiée (le centre du site, l'archive des derniers mémoriaux sur E-ternel.com) et les autres (sépultures, annonces de décès et autres services funéraires). Le pouvoir s'instaure au cadre du réseau virtuel des espaces funéraires par l'intermédiaire des mécanismes locaux d'exclusion de l'accès d'un individu à la base de données du site ou de l'un des hyperliens à chaque catégorie de services du site, comme une sorte de protection. La protection peut être illusoire, car le cimetière peut

toujours changer sa structure ou la cartographie du site (ou peut devenir inactif après un certain laps de temps, quelques-uns des sites du corpus étant déjà non-fonctionnels au mois de février 2014 : moarteaonline.ro ou viatadeapoi.ro), proposant seulement une illusion de la communauté à ceux qui commémorent leurs proches et l'illusion de l'auto-légitimation comme lieu où les gens peuvent se recueillir et partager leur douleur. Leurs impressions ne sont pourtant pas partagées dans une communauté réelle et restent clouées dans des espaces isolés qui portent les signes distinctifs de la communication des états-limite, dramatiques de ceux qui accèdent le cyber-cimetière.

Le cyberspace funéraire occupe un espace, il est caractérisé par une distance, par sa propre métrique et spatialité ; il n'est qu'une hétérotopie du cimetière réel. Dans le cyberspace funéraire, le visiteur comme utilisateur des services en ligne proposés par le site, se situe dans un espace qui s'ouvre virtuellement, au-delà du niveau de surface et qui permet à celui qui transite par le cimetière virtuel de se regarder là où il est déjà absent. Le cimetière en ligne fonctionne comme une hétérotopie dans le sens qu'il fait que le lieu que le visiteur du site funéraire occupe à un moment donné soit absolument réel, en relation avec l'espace qui l'entoure, et en même temps potentiel, parce qu'il est obligé, pour être perçu, de passer par un point virtuel du cyberspace, qui se trouve au-delà du lieu sacré réel.

Le contre-rituel funéraire spécifique du cimetière virtuel relève une transformation qui caractérise la société postmoderne. Cette transformation peut être comprise comme un changement en deux étapes : une déconstruction, suivie par la reconstruction d'une structure cohérente dans la performance du rituel funéraire qui acquiert un riche poids symbolique, qui a disparu avec la mercantilisation de la mort et sa transformation en non-lieu dans l'espace virtuel, électronique.

L'absence des rituels funéraires traditionnels dans l'espace virtuel impose une réinterprétation de la signification du cérémonial funèbre qui s'échafaude de deux manières : d'abord, une désacralisation de la mort associée à un dégagement psychique et émotionnel de ses rituels traditionnels, et ensuite une resacralisation virtuelle de la mort par un ensemble qui met en œuvre les rituels intimes d'un événement personnel, refoulé, euphémisé discrètement pour ne pas trop troubler les autres et que l'on peut facilement partager avec des inconnus dans la pseudo ambiance ludique gérée et générée par l'interactivité du site funéraire. Pourtant, le nouvel espace et la nouvelle culture de la mort en ligne avec tous ses rites spécifiques se coagulent au fur et à mesure en suivant les traces des visites et des réactions des internautes sur les sites funéraires et en gardant ainsi dans l'immense serveur World Wide Web les traces de l'âme virtuelle des défunts et de la souffrance des proches. Par l'intégration d'une nouvelle vision de la mort, ludique, ironique, interactive, les communautés virtuelles peuvent avoir l'illusion de garder leur passé intact.

Conclusion

Médiées par la textualité, les actions rituelles à l'intérieur du cyberspace peuvent être considérées comme arbitraires, artificielles, en dépit de leur efficacité. Comme Ronald GRIMES remarque : « N'importe quel rituel, quel que soit son idiome, s'adresse aux participants et emploie une technique qui essaie de restructurer et d'intégrer les pensées et les émotions des acteurs » (1990 : 196). Nous pouvons donc affirmer que les cyber-rituels religieux, en tant que nouvelle catégorie de contre-rituels postmodernes, ont leur propre efficacité et ils sont doués d'une fonction de restructuration et réintégration des pensées et des émotions des internautes concernant la mort, la vie, les événements majeurs de leur vie, ainsi que la spiritualité et ses formes de manifestation. La mort anonyme, les lots funéraires virtuels qui ne portent qu'un chiffre, les messages de confession signés à l'aide d'un pseudonyme électronique sont générés par l'effort de reconstitution d'une structure cohérente, capable de resolidariser dans l'architecture du non-lieu funéraire ceux qui miment la communion, dans la solitude absolue de l'espace virtuel.

Bibliographie

Corpus

<<http://www.e-obseques.fr/>>
 < <http://www.e-ternel.com/en/>>
 < <http://www.youdeparted.com/>>
 < <http://www.viatadeapoi.ro/>>
 < <http://www.moarteaonline.ro/>>
 <<http://legacylocker.com/>>
 <<http://findagrave.com/>>
 <<http://connectingdirectors.com/articles/349-eternalspace-com-folds-after-30-days>>
 <http://noidalokmanch.org/antim_niwas.html>
 Date de consultation : le 13 janvier 2014.

Œuvres consultés

AMARIGLIO Jack, 1988 : « The Body, Economic Discourse and Power : An Economist's Introduction to Foucault ». *History of Political Economy*, Vol. 20, no. 4, 583—613.
 AMARIGLIO Jack, 1990 : « Economics as a Postmodern Discourse ». In : *Economics as Discourse*. Ed. Warren SAMUELS. Kluwer Academic Publishing, 14—46.
 AUGÉ Marc, 1992 : *Les non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil.
 BACHELARD Gaston, 1972 : *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.

- BAUMAN Zygmunt, 2000 : *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- DE CERTEAU Michel, 1990 : *L'Invention du Quotidien*. Paris: Gallimard.
- DAWSON Lorne, COWAN Douglas, eds., 2004 : *Religion Online: Finding Faith on the Internet*. New York: Routledge.
- ELIADE Mircea, 1995 : *Sacral și profanul*. București: Humanitas.
- GRIMES Ronald, 1990 : *Ritual Criticism: Case Studies in Its Practice. Essays on Its Theory*. Columbia : University of Columbia Press.
- HOJSGAARD Morten, WARBURG Margrit, eds., 2005 : *Religion and Cyberspace*. New York: Routledge.
- HOOVER Stewart, CLARK Lynn Schofield, 2002 : *Practicing Religion in the Age of the Media, Explorations in Media, Religion and Culture*. New York: Columbia University Press.
- MATEI Alxandru, 2009 : « Penser le postmoderne. Autour d'un débat transatlantique sans échos en Europe de l'Est ». *Fabula* http://www.fabula.org/atelier.php?Penser_le_%22postmoderne%22.
Date de consultation: le 13 janvier 2014.
- O'LEARY Stephen D., 2004 : *Religion Online: Finding Faith on the Internet*. New York: Routledge.
- PANEA Nicolae, 2003 : *Gramatica funerului*. Craiova: Ed. Scrisul Românesc.
- ROBERTS Pamela, 2004 : « The Living and the Dead : Community in the Virtual Cemetery ». *Journal of Death and Dying*, Vol. 49, 57—76.
- SCHECHNER Richard, 1985 : *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SEGAUD Marion, 2010 : *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer*. Paris : Armand Colin.
- THOMAS Louis Vincent, 1975 : *Anthropologie de la mort*. Paris : Payot.
- THOMAS Louis Vincent, 1985 : *Rites de mort*. Paris : Fayard.

Autres sources électroniques (date de consultation: le 13 janvier 2014)

<<http://www.viatadeapoi.ro/index.php?l=ro&t=4>>

<<http://legacylocker.com/features/locker>>

<<http://www.e-ternel.com/fr/memorial/Louis-GALLET-29-09-1915-09-03-2013/>>

<<http://www.e-ternel.com/fr/memorial/Louis-GALLET-29-09-1915-09-03-2013/#>>

Note bio-bibliographique

Alina Țenescu est chargée de cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova. Sa recherche postdoctorale s'est concentrée sur l'analyse de la perception et de la représentation des espaces et des lieux dans la littérature francophone médiatique. Les principales directions de son activité de recherche visent la littérature française et francophone contemporaines, la littérature médiatique, la sémiotique de l'espace, l'analyse du discours, la communication publicitaire, la communication interculturelle et l'anthropologie de l'urbain. Membre de l'Association Européenne d'Études Francophones et de l'AFJSC (Association des Formateurs en Journalisme et Communication), elle fait aussi partie du Groupe de Recherches Comparatistes en Francophonies.

ADRIANA SARA JASTRZEBSKA

Universidad de Bielsko-Biala

Dimensión mítica y ritual en las representaciones literarias del *narco*

ABSTRACT: Narco-fiction, very popular in the recent Mexican and Colombian literature, emphasizes one of the determinants of narco-culture: a deep rootedness in the primitive mentality and mythical thinking. Such roots translate into a particular religiosity, the cult of legendary *narcos*. The same mentality has driven the creation of a culture based on a ritual. The article analyzes examples of these phenomena, on the basis of selected texts of Colombian and Mexican narco-fiction writers with the aim of showing that mythical thinking remains relevant in the postmodern and post-political reality.

KEY WORDS: narco, Colombian fiction, drug trafficking, narco-culture, violence

¿Qué es el narco? En principio, el puto caos. [...] Un elemento anárquico, desequilibrante, destructor. Una Organización en contra de lo organizado. El desgobierno. Antes de fijar su propio orden, mina otro. Sus lecciones son las del nihilismo: el dominio de la violencia, la futilidad de la vida, la victoria de la muerte. Ésas y esta otra: la incoherencia. No hay justicia ni armonía en su imperio. Se muere porque sí, se mata por lo mismo. Las causas y las consecuencias no están trenzadas. Hay un balazo y después otro. Sólo eso: actos, acción sin argumento. Todo, incluso el poder, sobre todo el poder, es efímero: nada se consolida, nada permanece. Impera la irracionalidad, el vacío.

LEMUS, 2005: 40

Las polémicas palabras del crítico mexicano Rafael Lemus enfatizan el carácter (post)apocalíptico del mundo narco: una barbarie que no solo destruye el mundo que conocemos, sino que provoca la aparición de una nueva realidad, (des)organizada y (des)governada según reglas distintas. Efectivamente, el narcotráfico y la violencia que conlleva, constituyen un nuevo tipo de conflicto, una guerra postpolítica y postideológica. Desde los años 80 del siglo pasado,

el mundo narco ha ido generando su propia modalidad cultural, la denominada narcocultura, que es

un producto de la *modernidad* capitalista: capital, máquinas y consumo; el cumplimiento popular del sueño del mercado liberal: *consumirás y serás libre*. Pero es a su vez *premodernidad*: moral de compadrazgo, la ley de la lealtad al dueño de la tierra y lo religioso como inspiración ética: contracultura desde las lógicas de la identidad local que lucha contra el imperio del capital. Pero un asunto *postmoderno*: vivir el momento, consumir al máximo como modo de participar de la sociedad bienestar, gozar el presente sin reparar en nada: el mal está en otra parte llamada norte, los ricos, los políticos [...]. Sin perder lo arcaico se ingresa a la modernidad para significar posmoderno: todos los tiempos, todos los flujos, todas las felicidades del capital pero en moral de pasado y placeres de presente: ¡del futuro es mejor no esperar nada!

RINCÓN, 2013: 5—6

Al configurarse como un territorio simbólico en que confluyen —como en el *aleph* borgeano— el pasado, el presente y el futuro, la narcocultura ostenta su profundo arraigamiento en la mentalidad primitiva y el pensamiento mítico. Las representaciones literarias del narco que han surgido y siguen surgiendo en Colombia y México dan cuenta de dicho arraigamiento y, al mismo tiempo, echan mano de las estructuras del pensamiento mítico, creando una suerte de narcorrealismo mágico latinoamericano. El objetivo del presente artículo es indicar algunos de los fenómenos y estrategias que dotan las narconarrativas de dimensión mítica.

La que protege, ama y perdona: la religiosidad *narco*

Uno de los aspectos más conocidos y más asociados con el mundo narco es una religiosidad particular, caracterizada por el culto de la Virgen Auxiliadora (fruto del culto de la figura materna en general), un fetichismo protector casi mágico y una total desconexión de la religión practicada con la ética cristiana.

Dicha religiosidad es uno de los temas centrales de *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, la novela fundamental de la convención narco en la narrativa colombiana. El título mismo remite a la figura de María Auxiliadora de Sabaneta —la que protege, ama y perdona. En uno de los primeros párrafos, el narrador menciona el culto del Sagrado Corazón de Cristo. A continuación, las referencias religiosas van, consecuentemente, constituyendo un correlato a la historia de Fernando, un viejo gramático que, de regreso en Colombia, recorre la ciudad de Medellín convertida ya en la capital mundial del crimen, acompañado

de su pareja, un joven sicario. Las iglesias se alternan con escenas de violencia, poniendo a descubierto su inconcebible parentesco, su unión indisoluble que se configura en el texto en cuestión como una seña de identidad de la nación colombiana. María Guadalupe Pacheco Gutiérrez interpreta las iglesias como símbolos del pasado, de la feligresía de antaño, de la belleza estética y espiritual, en la actualidad sometidos a profanación y sacrilegio. Según la autora, las iglesias “representan el recogimiento, la soledad, el lugar del rito para sentir con pesadumbre el vacío de Dios en medio de la catástrofe social...” (PACHECO GUTIÉRREZ, 2008: 73). No obstante, me inclino más bien a interpretar el discurso religioso y el de la violencia como discursos complementarios que ponen de manifiesto las paradojas espirituales de la cultura colombiana.

Las novelas sicarescas plantean también una interesante acepción del pecado en el mundo del crimen. Los jóvenes asesinos piden socorro a la Virgen, que les ayude a salir bien librados del homicidio y, al mismo tiempo, se confiesan avergonzados porque se acuestan con sus novias. En la industria de matar por encargo, el que comete pecado es el que manda matar. El sicario se percibe a sí mismo como intermediario o instrumento de derramar “sangre ajena” (ALAPE, 2000: 110), un empleado que cumple con su deber, haciendo un trabajo:

el padre vino a saber que el muchacho era de profesión sicario y que había matado a trece, pero que de éstos no se venía a confesar porque ¿por qué? Que se confesara de ellos el que los mandó matar. De ése era el pecado, no de él que simplemente estaba haciendo un trabajo, un ‘camello’. Ni siquiera les vio los ojos...

VALLEJO, 2002: 19

Sin percibir el crimen y la muerte en categorías morales, los sicarios sí que los piensan en categoría del destino. Dice uno de ellos, narrador-protagonista de *Sangre ajena* (2002) de Arturo Alape: “Estamos entrenados, no somos tan huevones para darle papaya a la muerte. Si le pasó a Luisito era porque le tocaba el turno. No porque el man ése lo quisiera matar, sino porque era su día y le tocó morirse” (ALAPE, 2002: 95).

Al percibir su trabajo como asunto del destino, ciego e irracional, los sicarios recurren a un fetichismo obsesivo, talismanes de buena suerte —sobre todo los tres escapularios emblemáticos: “uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo y son: para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen” (VALLEJO, 2002: 8). Practican también una suerte de magia: rito reforzado con el uso de palabra mágica. Encontramos ejemplos en la novela de Vallejo, como el siguiente:

Las balas rezadas se preparan así: Pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo vivo en parrilla eléctrica. Espolvoreense luego en agua bendita obtenida de la pila de una iglesia, o suministrada, ga-

rantizada, por la parroquia de San Judas Tadeo, barrio de Castilla, comuna noroccidental. El agua, bendita o no, se vaporiza por el calor violento, y mientras tanto va rezando el que las reza con la fe del carbonero: “Por la gracia de San Judas Tadeo (o el Señor Caído de Girardota o el padre Arcila o el santo de tu devoción) que estas balas de esta suerte consagradas den en el blanco sin fallar, y que no sufra el difunto. Amén”.

2002: 63

La narcoviolenza combinada con las prácticas religiosas al borde de la magia tienen el poder de impactar igualmente a los observadores. En *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, Johnefe, el hermano de la protagonista, regala su escapulario a Antonio, el narrador de la novela y, cuando cae muerto poco tiempo después, el muchacho se siente culpable, porque la bala atravesó el cuerpo en el preciso punto que cubría el “Divino Boy” (FRANCO, 1999: 42).

El culto a la Virgen se ve interferido por el culto a la madre, que se superpone a él. La madre es la que —como María Auxiliadora— protege, ama y perdona, y cuyo bienestar se convierte en el motivo y el objetivo de la actividad criminal de sus hijos. Aparece explícito en *La Virgen de los sicarios*, pero, igualmente, es muy visible en otra narconovela, *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal. El protagonista, un niño pobre hecho un capo poderoso, ostenta un afecto sin par a su madre, doña Anacarsis y, ayudándola a ella, se vuelve benefactor del pueblo entero. La muerte de Anacarsis indica el fin simbólico de la época dorada del Comandante y del pueblo Alcañiz. La mujer es enterrada en un gigantesco “mausoleo de los ángeles trompeteros” (ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, 2002: 336) y la ceremonia es todo un espectáculo.

Se pueden alegar incontables ejemplos de narcorreligiosidad particular; igualmente abundan ejemplos del culto de la “cucha” en el corpus de las narconovelas colombianas. Felipe OLIVER acierta al relacionar la religiosidad sicaresca con la actitud consumista:

Entre los sicarios, la religión se concibe como una planilla de benefactores transferibles y complementarios; hoy veneran al Divino Niño y mañana a San Judas Tadeo; y las medallitas, los tatuajes con leyendas religiosas, la marca en la frente, etcétera, se han degradado a simples objetos, marcas que el sicario acumula como las zapatillas deportivas y los calzones de diseñador.

2007: 44

Tal observación puede extrapolarse a otros representantes del mundo narco, los capos y los traquetos, para los cuales lo religioso es una oportunidad más de ostentar el dinero y gozar de buena vida, como sugiere el ejemplo de *Comandante Paraíso* y como se demostrará más adelante.

Narcoviolencia como rito

La religiosidad comercializada del narcomundo se combina con elementos del pensamiento mítico que llevan a interpretar la violencia en términos míticos (como destino, fatalidad, necesidad, fuerza autotélica) y convertirla en una suerte de rito. Este aspecto de la dimensión mítica de la narconovela es el más ostensible en el universo magicorrealista de *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo. La historia de muertes y venganzas entre dos familias tiene sus raíces en una mentalidad tribal que determina tal acitud y ritualiza el ciclo de la violencia:

Nando Barragán camina por el desierto una docena de días y de noches sin detenerse ni para dormir ni para comer, con el cadáver de Adriano Monsalve al hombro. En el horizonte, a su derecha, ve aparecer doce amaneceres teñidos de rojo sangre y a su izquierda ve caer doce atardeceres del mismo color. Es un vía crucis el que padece en el reino soberano de la nada [...]. El cadáver se conserva intacto durante la travesía.

RESTREPO, 1993: 16

En estas circunstancias y en un entorno que evoca territorios de mitos fundacionales, Nando encuentra a un “viejo profeta dueño de verdades y experto en fatalismos” (1993: 17) que le impone una serie de reglas y mandamientos con respecto al cumplimiento de la venganza.

Has desatado la guerra entre hermanos y esa guerra la heredarán tus hijos, y los hijos de tus hijos. [...] Entre nosotros la sangre se paga con sangre. Los Monsalve vengarán a su muerto, tú pagarás con tu vida, tus hermanos los Barraganes harán lo propio y la cadena no parará hasta el fin de los tiempos [...]. Hasta acá no llega juez, ni abogado, ni tribunal. [...] Nuestra única ley es la que escribe el viento en la arena y nuestra única justicia es la que se cobra por la propia mano. [...] —Barraganes y Monsalves no podrán seguir viviendo juntos [...]. Tendrán que abandonar la tierra donde nacieron y crecieron, donde están enterrados sus antepasados: serán expulsados del desierto. [...] Si matas a tu enemigo, deberás hacerlo con tu propia mano; nadie podrá hacerlo por ti. La pelea será de hombre a hombre, y no por encargo [...].

—¿Cuándo podré vengar a mis muertos? [...].

—Solamente en las zetas: a las nueve noches de su muerte, el día que se cumpla un mes, o en el aniversario. En las zetas tus enemigos te estarán esperando, y no los sorprenderás desprevenidos. Cuando el muerto sea de ellos actuarás de la misma manera, y en las zetas tú también te defenderás, y a los tuyos, porque ellos vendrán.

[...]

—Dime cómo debo enterrar a mis muertos.

—Con su mejor ropa, puesta por la mano de quien más los quiso. Los colocarás boca abajo en el cajón, y al sacarlos de tu casa, sus pies deben ir hacia adelante.

—¿Quién ganará esta guerra?

—La familia que extermine a todos los miembros varones de la otra.

1993: 17—18

Amén de claras connotaciones bíblicas, observamos en el extenso ejemplo no solo el profundo arraigo de la narcoviolenencia en una mentalidad premoderna, sino al mismo tiempo el concepto del pecado original y sus consecuencias, el crimen fundacional detonante y determinante de la violencia posterior.

Un “crimen fundacional” cumple un papel parecido en la historia de Rosario Tijeras. La niña, violada a los 8 años por un amante ocasional de su madre, se vengó del hombre castrándolo con las tijeras; acto que no solo servirá como rito iniciático, sino que le construirá su identidad a la futura sicaria, dándole un “apellido”. Igualmente, el acto mismo de dar muerte se convierte en Rosario en una suerte de rito en que confluyen Eros y Thanatos: la sicaria pega tiros a quemarropa mientras besa a su víctima. El que el asesino de Rosario haya copiado aquel rito se puede interpretar como un simbólico cierre del círculo vicioso de la muerte y la venganza y, al mismo tiempo, constituye una prueba contundente de la persistencia de la violencia más allá de los individuos que la ejercen.

Todo triunfo y éxito individual en el mundo narco evoca otros aspectos de índole mitológica y, en particular —según el caso y el punto de vista—, el pacto fáustico (dinero rápido a cambio de una muerte prematura) o una actitud prometeica (un bien colectivo pagado con la muerte de un individuo). Ambos dotan la narconarrativa de una paradójica orientación utópica, a la que volveremos en la tercera parte del artículo.

La actitud fatalista frente a la violencia y el carácter thanático de la cultura colombiana y la narcocultura en particular convierten la muerte en un espectáculo, una celebración y un rito de pasaje. Las representaciones literarias del mundo narco enfatizan el aspecto lúdico de las celebraciones de la muerte, como si el goce de la vida transgrediera la frontera de la existencia humana. Rosario Tijeras relata el “paseo” tradicional de su hermano muerto: “Después de que lo mataron nos fuimos de rumba con él, lo llevamos a los sitios que más le gustaban, le pusimos su música, nos emborrachamos, nos embalamos, hicimos todo lo que a él le gustaba” (FRANCO RAMOS, 2000: 94). En la novela *Comandante Paraíso* de ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL aparece una descripción detallada del entierro de un traqueto que se estrelló en un avión transportando droga:

Ni el Cristo resucitado, que había salido el día anterior en procesión, alcanzó la magnitud del sepelio de Golondrino. Su hermano [...] contrató los catorce elefantes del Circo Gasca para que marcharan abriendo el cortejo re vestidos con los colorines de la más lujosa presentación. Detrás de ellos la

banda de Julio Tambora tocando aires marciales y entre la música y el féretro el grupo de niñas de la escuelita de Fenicia [...], llevando un pabellón con 27 cintas blancas, verdes y rojas, que bajaban chispeantes de un gran muñeco del Tío Sam con los ojos vendados, representando cada uno de los años de vida del sacrificado piloto.

La misa la cantaron los del polifónico de Cali. En el atrio, al pie de María Auxiliadora, estaban los mariachis de Popayán con sus 34 instrumentos y cuando llegaron con el cadáver a las puertas de los Olivos, El Charrito Negro, todo vestido de negro y oro entonaba el “Pero sigo siendo el rey”.

2002: 245

Celebrar la muerte como una fiesta, un espectáculo, revela un profundo convencimiento de que la muerte es continuación de la vida y se configura como un acto colectivo de autoafirmación del pueblo que se identifica con la actividad, actitud y el sistema de valores del narco.

“...lo narco al fin es pura religión”

“Sin religión y a quién encomendarse no hay narco-cultura”, constata Omar RINCÓN (2013: 14) al analizar el lugar de la religiosidad en el mundo narco. Efectivamente, el narcotráfico ha contribuido a crear un nuevo santoral popular. Los capos, los traquetos e incluso los sicarios no solo se convierten en modelo; en su entorno original suelen percibirse como benefactores, taumaturgos o santos. Como se ha mencionado antes, se exponen a riesgos para hacer prosperar a su familia, su pueblo y están dispuestos a pagarlo con la muerte: actitud prometeica en su estado puro. El culto a los narcohéroes es mucho más explícito en la narcocultura mexicana, pero en la colombiana también se notan tendencias beatificadoras; Pablo Escobar es el santo más venerado.

Cuenta la leyenda que en la casa de la mamá de Pablo Escobar hay un cuadro de él como un santo que extiende sus manos y de cada dedo le sale una obra que hizo en vida por los pobres: su reinención en formato religioso, iluminado y con obras [...]. Esta es la gran narrativa de todo narco: todo por triunfar y defender a los suyos.

RINCÓN, 2013: 14

La interpretación popular de capos en clave mesianista y religiosa repercute en las representaciones literarias. En la novela *Hijos de la nieve* (2000) de José Libardo PORRAS, Pablo Escobar se configura como un ser semidivino, omnipotente e invisible:

En el cielo de Medellín comienza a titilar la luz de Pablo Escobar: [...]. Pablo Escobar es un nombre correspondiente a un ser cuya generosidad y poderío a casi todos está vedado dilucidar. Pablo Escobar podría ser cualquier cosa. Es omnipotente. El acto más inconcebible podría atribuirsele. Como referidas a un hermano o a un amigo íntimo, se oyen afirmaciones así:

—Si Pablo quisiera, pondría de papa o de santo a López Trujillo.

—Pablo sería capaz de ganarle una guerra a los gringos.

—Si Pablo quisiera, él solo podría pagar la deuda externa de Colombia.

Pablo esto, Pablo lo otro.

2000: 55

Jorge FRANCO RAMOS, el autor de *Rosario Tijeras*, juega con el mito escobariano juntando en el imaginario popular al famoso capo con la sicaria protagonista de la novela:

Se podía ver en las paredes de los barrios: ‘Rosario Tijeras, mamacita’, ‘Capame a besos, Rosario T.’, ‘Rosario Tijeras, presidente, Pablo Escobar, vicepresidente’. [...] Su historia adquirió la misma proporción de realidad y ficción que la de sus jefes.

2000: 54

No cabe duda de que las narraciones mitificadoras indican al carácter paradójicamente utópico del narcotráfico. El ejemplo más adecuado que lo ilustra es la antes citada novela *Comandante Paraíso*, cuyo título mismo evoca una lucha armada por un mundo mejor. El protagonista, un capo, se propone crear el Ejército Nacional de los Traquetos que tendrá como objetivo

perseguir no solo a los empleados públicos que piden comisión por todo lo que compran o contratan. Vamos a buscar a todos estos que pagan el porcentaje para que les den contratos. Tienen que ser juzgados los unos y los otros porque son tan sinvergüenzas los que trabajan con el gobierno como los demás. [...]. Claro que ahora vendrán con el cuento de que somos terroristas porque todo pobre que intente hacerle la guerra al rico siempre será llamado terrorista y entonces voy a ser doblemente malo.

ÁLVAREZ GARDEAZABAL, 2002: 324

El Comandante percibe la narcoindustria como un proyecto político:

cuando ya los gringos estén desbaratados, carcomidos por la cocaína que les hemos vendido o vultos añicos por la heroína que se han chutado, cuando eso pase, gentes como yo vamos a ser más importantes que Bolívar. Vamos a ser los padres de la patria nueva, escríbalo... los padres de la patria nueva.

2002: 50

Con una fuerte dosis de ironía, este aspecto mitológico y utópico, aleja la narconovela del realismo enmarcándola en un particular juego de espejos entre una utopía proyectada y la distopía cotidiana de la narcoviolenca.

Conclusión

Lejos de agotar el complejo tema de la dimensión mítica y ritual de narconovelas, el artículo ha indicado los fenómenos y estrategias fundamentales que sirven para incorporar a las representaciones literarias del narcotráfico elementos de la mentalidad que lo genera, una mentalidad muy arraigada en el pensamiento mítico, en una realidad psicológica arcaica de religiosidad mágica, ritos protectores y justicia tribal. El choque entre el mundo actual con su parafernalia ultramoderna y dicha mentalidad premoderna, tribal, abre una nueva perspectiva de interpretar la llamada narcocultura como una serie de tensiones entre dos paradigmas culturales, dos percepciones distintas del mundo, aparentemente incapaces de entenderse, y muy expuestas a malinterpretaciones, pero, a fin de cuentas, confluyentes en una totalidad heterogénea en el universo del narco.

Bibliografía

- ALAPE Arturo, 2000: *Sangre ajena*. Bogotá: Seix Barral.
- ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL Gustavo, 2002: *Comandante Paraiso*. Bogotá: Grijalbo.
- FRANCO RAMOS Jorge, 2000: *Rosario Tijeras*. Barcelona: Mondadori.
- LEMUS Rafael, 2005: “Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. *Letras libres*, nº 7 (81), 39—44.
- OLIVER Felipe, 2007: “Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, nº 23, 41—56.
- PACHECO GUTIÉRREZ María Guadalupe, 2008: *Representación estética de la hiperviolencia en “La virgen de los sicarios” de Fernando Vallejo y “Paseo nocturno” de Rubem Fonseca*. México: Miguel Angel Porrúa.
- PORRAS VALLEJO José Libardo, 2000: *Hijos de la nieve*. Bogotá: Planeta.
- RESTREPO Laura, 2001: *Leopardo al sol*. Barcelona: Anagrama.
- RINCÓN Omar, 2013: “Todos llevamos un narco adentro — un ensayo sobre la narco/cultura/ telenovela como modo de entrada a la modernidad”. *Matrizes*, Vol. 7, nº 2, 1—33. < <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/69414/71991>>. Fecha de la última consulta: el 15 de febrero de 2014.
- VALLEJO Fernando, 2002: *La Virgen de los sicarios*, Bogotá: Alfaguara.

Síntesis curricular

Adriana Sara Jastrzębska es doctora en Humanidades (2007) por la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Tesis de doctorado sobre la metanovela historiográfica. Desde 2008 profesora adjunta en la Cátedra de Filología Hispánica de Universidad de Bielsko-Biała (Polonia). Los artículos publicados versan sobre la narrativa actual hispanoamericana, novela negra, imágenes literarias de la violencia en América Latina, narrativa de las drogas y metanovela. Autora de un libro monográfico sobre la nueva novela histórica en la literatura hispanoamericana. En 2015 se publicará su libro monográfico sobre la convención y poética narco en la literatura colombiana.

EWA TICHONIUK-WAWROWICZ

Università di Zielona Góra

“La sposa non conta” Il matrimonio islamico tradizionale secondo Oriana Fallaci

ABSTRACT: Marriage is one of the most important rites of passage and has a very rich rituality. The wedding ceremony is treated as a necessary consecration besides a formalization (legal, social and/or economic and financial) of a relationship between two people and then the legitimation of offspring born into this union. The wedding then becomes also a prerequisite for sexual intercourse. The sacred aspect of marriage is evident in the fact that it is treated as the fulfillment of a divine precept. The married life in Islam is viewed as a religious obligation as well. However, it is not a religious rite, nor a sacrament, but a contract between families that expect the creation of a new social group and the perservation of the bloodline, and which recognizes the man as the head of the family. The hierophany of that passage disappears in the mercantile context, in which the bride just has to be a mother of sons and — if she is not — she can be repudiated. The negative and dehumanizing view of Islamic marriage, seen as a monoandric, polygynous institution, is particularly emphasized by Oriana Fallaci in her various texts, starting with her second book, *The Useless Sex: Voyage around the Woman* (1961), and ending at the penultimate collection of her famous interviews, *Interviews with Power* (2009). Fallaci highlights the reification of Muslim women, the violence against them, their submission and dependence on men, their questionable condition in the family and society, the problem of child brides, infibulation, and the obligation of the full veil.

KEY WORDS: Fallaci, Islam, child bride, marriage, rites of passage

Il matrimonio è uno dei più importanti riti di passaggio e in quanto tale gode di una ritualità assai ricca (cfr. HOLM, BOWKER, 1994)¹. Nelle società plasmate dalle grandi religioni monoteiste (ma non solo in esse), il rito nuziale

¹ Lo studio analizza i riti di passaggio presso le più importanti religioni, tra l'altro: buddismo, cristianesimo, induismo, ebraismo, sikhismo.

viene considerato come la consacrazione necessaria oltreché l’ufficializzazione formale (giuridica, sociale e/o economico-patrimoniale) di una relazione fra due persone e poi come la legittimazione della prole nata da questa unione². Le nozze diventano quindi anche un prerequisito per i rapporti sessuali. L’aspetto sacro del matrimonio si evidenzia invece nel fatto che esso viene trattato come l’adempimento di un precetto divino. Così anche nell’Islam la vita coniugale viene vista con favore e costituisce un obbligo religioso. Ciononostante non è un rito religioso, né tantomeno — lapalissianamente — un sacramento (SCARPAZZA, 2003: 64), ma un contratto tra famiglie che prevede prima di tutto la costituzione di un nuovo nucleo sociale e la perpetuazione della stirpe. La ierofania di questo passaggio si va perdendo nel contesto mercantile, in cui la moglie vale solo in quanto generatrice di figli maschi e, se viene a meno a questa funzione, può essere punita o ripudiata dal marito che è riconosciuto come l’unico capofamiglia. Secondo Arnold VAN GENNEP (1985: 167) i riti di passaggio segnano il transito da un ruolo sociale ad un altro attraverso tre fasi: preliminare (separazione), liminare (margine) e postliminare (aggregazione). Il passaggio materiale avviene anche nell’Islam, i festeggiamenti nuziali durano addirittura alcuni giorni e racchiudono diversi rituali specifici (fasi: preliminare e liminare). La figura del padre-capofamiglia viene sostituita dal coniuge-capofamiglia. La sposa si trova in un ambiente fisico nuovo, con una cerchia di persone nuove attorno e con un nuovo dovere: quello di partorire, preferibilmente figli maschi (fase postliminare). Il resto comunque non cambia: sono sempre gli altri a scegliere per lei che deve quindi adattarsi, ubbidire ed accontentare. Superata la soglia della casa del marito, la donna deve affrontare obblighi ulteriori, ma diventa difficile capire se ella davvero si trova al centro di una realtà tanto diversa da quella precedente, se il passaggio ha ribadito la sua qualità in quanto un membro della società e quindi se si è verificato pienamente il passaggio simbolico, la rinascita metaforica.

Una tale visione negativa e disumanizzante del matrimonio islamico, istituto coniugale monoandrico poliginico, viene presentata in vari testi da Oriana Fallaci, partendo da *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna* (1961).

Certo che non mi accorsi subito che fosse una donna [...]. Sembrava un oggetto privo di vita o un pacco fragile e informe [...]. Il pacco era coperto [...] da una cascata di stoffa, e la stoffa era rossa: d’un rosso squillante e sanguigno, interrotto da ricami d’oro e d’argento.

SI 14³

² La stessa etimologia della parola “matrimonio”, lat. *matrimonium* (riconducibile a *matris munus*, ‘compito della madre’) evidenzia la finalità procreativa dell’unione.

³ SI rimanda a *Il sesso inutile*, RO a *La rabbia e l’orgoglio*, FR a *La forza della Ragione*, IA a *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L’Apocalisse*, IP a *L’intervista con il Potere* (v. Bibliografia).

Così l'autrice fiorentina descrive all'inizio del libro una sposa pachistana all'inizio del libro sopraccitato. La giornalista e il suo compagno di viaggio, Duilio Pallottelli, fotografo, si mischiarono nel corteo nuziale scorto per caso. Parlando con un ospite, Zarabi Ahmed Hussan, che aveva studiato a Cambridge, la Fallaci scopri la causa dell'andatura incerta della sposa⁴: teneva gli occhi chiusi per non vedere il marito che fino allora non aveva mai visto. La donna doveva piacere all'uomo, la reciprocità non era importante: "Se la ragazza non gli fosse piaciuta, pazienza. Avrebbe scelto un'altra moglie: con la benedizione di Allah, non gli mancavano i soldi" (SI 16).

Hussan chiese alla giornalista di mantenere il più stretto riserbo non solo sul vero motivo della sua intrusione, ma anche sul nome dello sposo. Quello della sposa poteva essere palesato, visto che non era importante e neppure lo era la donna stessa (SI 15). Infatti, ecco cosa colpiva immediatamente: solamente l'automobile dell'uomo era addobbata di fiori e una capra veniva poi fatta girare per augurarli prosperità (SI 15, 16).

Il corteo, che "procedeva senza rumori o parole o risate in un silenzio da funerale" (SI 14), arrivato a casa, si divise: gli uomini e le donne festeggiarono separatamente. La giornalista fiorentina poté vedere finalmente la sposa nascosta sotto il velo rosso. Era una ragazzina quattordicenne, esile, truccata pesantemente, con le mani e i piedi dipinti di henné. Piangeva, mentre altre donne ridevano e sembravano non accorgersi della paura e dell'infelicità della fanciulla. Erano abituate alle giovani mogli terrorizzate. "Io piansi tre giorni e tre notti quando sposai mio marito" (SI 19) spiegò una di loro. I matrimoni non combinati erano oggetto di obiezioni. Tutti gli sforzi e gli espedienti per rendersi più attraenti propri della ritualità occidentale di caccia ad un compagno sembravano loro umilianti, sciocchi, volgari, faticosi, privi di dignità e onestà (SI 19—20). Non capivano cosa volesse dire un "matrimonio d'amore" né cosa fosse una "zitella" (SI 18, 21). I ruoli della donna si riassumevano in quello di moglie e di madre. Le uniche doti realmente importanti erano l'ubbidienza e la fertilità:

se gli fa tanti bambini non verrà ripudiata. [...] A che serve una donna giovane e bella se non partorisce? [...] Uno sposa una donna perché partorisca. Una famiglia senza bambini non è una famiglia.

SI 21

Il ripudio, "ossia la dissoluzione pronunciata per dichiarazione unilaterale del marito" (CRESPI, SAMIR EID, 2013: 185), revocabile e irrevocabile, è sempre stata mantenuta in vigore in paesi sunniti⁵. È sufficiente un solo sospetto circa

⁴ "[...] si muoveva, lentissimamente, come una larva che si trascina in un buco ed ignora cosa l'aspetta nel buco" (SI 14).

⁵ Il ripudio è vietato dal codice tunisino, algerino e senegalese (cfr. SCABINI, DONATI, 1997: 133; NASIR, 2009: 117—158; EMERY, 2013: 396, 483, 582, 589—590, 591, 661, 670—673, 919, 929,

la sua sterilità per poter allontanare la moglie (ATIGHETCHI, 2009: 118). In teoria "la donna ripudiata può trovare rifugio presso la sua famiglia d'origine" (SCABINI, DONATI, 1997: 67); ma in pratica molto spesso ella non ha nessuno che la possa aiutare in qualsiasi maniera. In una tale situazione si trovò anche la Madre dell'Assente⁶, data in sposa⁷ all'età di quattordici anni ad un trentaduenne che sembrava in realtà più interessato al ragazzo tredicenne che aveva come compito quello di sorvegliare la giovane moglie. Quest'ultima partorì un figlio che per la mancanza di aiuto medico subito morì. Il marito si prese quindi un'altra consorte, ancora più giovane, e la Madre dell'Assente dovette assistere al suo parto.

Lui mi manteneva nello stesso modo di lei e mi regalava gli stessi gioielli, proprio gli stessi, però mi picchiava. Venne la dottoressa e disse che avrei dovuto domandare il divorzio [...]. Ora lui ha visto un'altra ragazza. Costa trentamila rupie perché è una bella ragazza e riuole le mie tremila rupie [...]. Lui dice anche che non ha soldi per mantenere tre mogli e poi sono vecchia⁸. Così [...] mi ha ripudiato.

SI 30

L'unica soluzione che le poteva offrire l'All Pakistan Women Association era una sistemazione in qualche istituto o presso una famiglia che aveva bisogno di domestici. "Certo la cosa migliore sarebbe una casa di vedove, ma non era una vedova e non ci doveva sperare" esplicò Begum Tazeen Faridi, la preside dell'APWA a Karachi. E aggiunse:

nel mondo mussulmano una donna non può vivere sola, nemmeno se lavora. Se vive sola vuol dire che è una donna perduta. "Per questo non ci sono zitelle e il ripudio rappresenta la morte civile. Secondo il nuovo codice la donna può domandare il divorzio, ma questo significa affrontare il processo e col processo lo scandalo⁹. L'uomo invece può dire «Talàk, Talàk, Talàk», senza

1062, 1078, 1181, 1210). "Però se un tunisino va in Egitto, gli verrà applicata la legge musulmana così come è in vigore lì; malgrado la proibizione della sua legge nazionale, potrà contrarre un matrimonio poligamo e ripudiare la moglie con lo stesso diritto di un musulmano egiziano" (ALDEEB ABU-SAHLIEH, 2007: 156).

⁶ "Il feto nato morto o non vitale si reputa non nato o inesistente" (SANTILLANA, 1925: 119).

⁷ O meglio: venduta per tremila rupie. Il *mahr* (dono nuziale) funziona più come un pagamento (cfr. FR 112).

⁸ Tant'è vero che, sebbene non avesse nemmeno una ventina d'anni, aveva l'aspetto di una quarantenne (SI 29).

⁹ Dal 1960, l'anno della ricerca della Fallaci, fino ai tempi nostri non è cambiato in questa materia quasi niente. Cfr.: "La donna può essere ripudiata senza troppe discussioni ma deve far fronte a procedure complicate e umilianti per potersi liberare dal suo vincolo matrimoniale" (PERUGINI, 2012: 30). "[...] molte soffrono la fame, altre si prostituiscono per guadagnare qualcosa per vivere dopo il divorzio" (PARAJULI, 2008).

il processo, e torna libero come un fringuello. Non è nemmeno obbligato a passar gli alimenti. Capisce?”

SI 31

Ma la Fallaci-narratrice non capì. Non capì neanche l'obbligo del velo integrale. Lo chiamò “un lenzuolo il quale copre dalla testa ai piedi come un sudario” (SI 22). Il drappo funebre si associa subito al buio della morte e l'associazione sembrò alla giornalista valida anche per la condizione delle donne musulmane, prigioniere del velo e degli uomini: “Dal buio del ventre materno esse passano al buio della casa paterna, da questa al buio della casa coniugale, da questa al buio della tomba. E in quel buio nessuno si accorge di loro” (SI 25).

Dopo quarant'anni la Fallaci vedeva le donne nell'Islam sempre nella stessa maniera: come vittime passive di sudditanza assoluta e di varie violenze — stupri (FR 54, 74), percosse (FR 114, 115), infibulazione (FR 228—232), pedofilia (FR 220), velo integrale (RO 88, 90). Non parlava che del “dramma” (FR 172), della “sudditanza” (FR 114), della “schiavitù” (IA 183) delle musulmane le quali contavano “meno dei cammelli” (RO 89), “per secoli [...] segregate al ruolo di moglie di madre di serva” (IP 274). E tutto ciò anche dopo aver conosciuto alcune *fidajāt*¹⁰ palestinesi, ossia le donne guerriere. Questo fenomeno limitato ad un periodo di un fabbisogno estremo di forze e di elemento di sorpresa, lo spiegò alla Fallaci in maniera tanto sintetica quanto perspicace un ufficiale della milizia *fidayin*:

Noi uomini le avevamo chiuse a chiave dietro una porta di ferro, la Resistenza ha aperto uno spiraglio di quella porta ed esse sono fuggite. Hanno compreso insomma che questa era la loro grande occasione, e non l'hanno perduta. [...] combattendo l'invasore sionista esse rompono le catene imposte dai loro padri, dai loro mariti, dai loro fratelli. [...] [Sono] Più brave degli uomini, perché più spietate. Abbastanza normale se ricorda che il loro nemico ha due facce: quella degli israeliani e la nostra.

IP 274—275

Ma in realtà questo specifico femminismo non cambiò niente, visto che il concetto di gerarchia tradizionale veniva sempre ribadito.

La società araba non è una società disposta a correggere i suoi tabù sulla donna e sulla famiglia. Le tradizioni musulmane sono troppo abbarbicate negli uomini del Medio Oriente perché a scardinarle basti una guerra o il progresso tecnologico che esplode con la guerra.

IP 275

¹⁰ “A *fidai* is one who is willing to sacrifice his life for a cause, which can be religious or political or a combination of both. The term is based on an Arabic word meaning ransom or redemption (*fida*)” (CAMPO, 2009: 237).

Nonostante il Corano sottolinei la parità dei sessi (49:13, 4:1), è il maschio musulmano a godere di più diritti. La disuguaglianza diventa ben chiara nella sfera familiare, compresa quella legata al matrimonio (*nikah*). E così, ad esempio, gli uomini possono sposare sia musulmane, sia donne dei Popoli del Libro, mentre le musulmane solo i loro correligionari. Anche i figli appartengono socialmente al padre e dopo il divorzio restano con lui i ragazzi che hanno più di sette anni e le ragazze che ne hanno più di nove. Soltanto quelli più piccoli rimangono con la madre, a patto che ella non si risposi (DELLE DONNE, 2012: sezione 7: “Il matrimonio”).

Benché molte società musulmane abbiano specificato l'età minima per gli sposi¹¹ ed esigano il loro consenso libero, la pratica dimostra che i requisiti vengono ripetutamente ignorati¹². Altri regolamenti, invece, diventano — secondo la Fallaci — espedienti per modellare la realtà al fine di mantenere la parvenza di legalità. Visto che nell'Islam la prostituzione è illegale, nonché la fornicazione e l'adulterio (*zina*) vengono severamente puniti¹³, sono permessi i matrimoni a tempo, praticati dagli sciiti, dei quali esistono alcune specie: *mut'ah* (in persiano *sigheh*), *urfi*, *misyar* (si veda: POHL, 2011: 35, 49—53).

il *nikah* [è un] contratto che rientra nella “categoria delle vendite” e che, eventuale ripudio a parte, non ha scadenza. L'altro è il matrimonio temporaneo ossia il *mut'a*: contratto che rientra nella “categoria affitti e locazioni” e che, eventuale rinnovo a parte, può avere qualsiasi scadenza. Durare un'ora, una

¹¹ In genere non possono sposarsi le persone sotto 15 anni (cfr. NASIR, 1990: 47—49). Ma, ad esempio, nella Penisola Araba mancano tali prescrizioni e la *shari'a* suggerisce solamente di aspettare con la consumazione del matrimonio fino alla pubertà della sposa. Ciononostante una parte dei tradizionalisti crede che i giovani, soprattutto le ragazze, vadano dati in matrimonio al più presto possibile per evitare la corruzione morale (POHL, 2011: 46). E numerose segnalazioni delle drammatiche vicende di spose bambine agitano i media ogni qualche mese. Eppure si tratta solo dei casi estremi, come quello della yemenite Rawan o della turca K.E., e di bambine in una situazione simile ce ne sono milioni (cfr. *Yemen: sposa a soli 8 anni, muore dopo prima notte nozze*; http://www.repubblica.it/esteri/2013/09/11/news/yemen_sposa_a_8_anni_muore_dopo_prima_notte_nozze-66286090/ (accessibile: il 15 febbraio 2014); *Sposa bambina uccisa a 14 anni dopo aver partorito due volte. La famiglia: “È stato un suicidio”*; http://www.ilmessaggero.it/priomopiano/esteri/sposa_bambina_turchia_suicidio_omicidio/notizie/446016.shtml (accessibile: il 15 febbraio 2014). Quanto ai matrimoni forzati, si veda ad esempio A.S. MARUF (2012).

¹² In Afghanistan quasi il 60% dei matrimoni interessa le ragazze al di sotto 16 anni (POHL, 2011: 45—46). E se il livello attuale verrà mantenuto, tra il 2011 e il 2020 si tratterà di 140 milioni di spose bambine nel mondo (39 mila matrimoni al giorno), tra i quali 50 milioni di mogli sotto 15 anni (Child Marriages: 39,000 Every Day. Digital Media Report, <http://www.unwomen.org/ru/news/stories/2013/3/child-marriages-39000-every-day-more-than-140-million-girls-will-marry-between-2011-and-2020#sthash.dKdfbeFO.dpuf> (accessibile: il 15 febbraio 2014).

¹³ Con: la fustigazione, l'esilio, l'impiccagione o la lapidazione. Quest'ultima, anche se non prevista dal Corano, viene eseguita attualmente in: Somalia, Nigeria, Sudan, Arabia Saudita, Emirati Arabi Uniti, Afghanistan e Iran.

settimana, un mese. [...] [è] Una farisaica scappatoia per commettere adulterio senza cadere in peccato.

FR 110—111

La stessa Fallaci dovette unirsi in *mut'ah* per quattro mesi con l'interprete iraniano che l'accompagnava a Qom, nonostante fosse già sposato con una spagnola gelosa:

a un maschio e a una femmina non sposati fra loro il Corano vieta di appartarsi dietro una porta chiusa [...]. Il mullah addetto al Controllo della Moralità irruppe strillando vergogna-vergogna, peccato-peccato, e v'era solo un modo per non finire fucilati: sposarsi.

RO 92—93

Seduta stante lo sposai. O meglio: mi sposò lui firmando il foglio che il mullah sventolava al grido di vergogna-vergogna. Sennò ci avrebbero fucilato e addio intervista a Khomeini. Però le nozze non furono mai consumate. Lo giuro sul mio onore. Conclusa la lunga intervista col vecchio tiranno me la svignai, e quel coniuge a scadenza non lo rividi mai più.

FR 110—111

La Fallaci non criticò solamente i matrimoni temporanei. Non le piaceva nemmeno il rito del *nikah* (FR 111—113): la mancanza di libertà di scelta del partner, il fatto che il sodalizio venisse arrangiato da terze persone, che il *mahr* venisse pagato alla famiglia della sposa anziché a lei (SI 30), che i promessi sposi non potessero conoscersi e che non fosse la nubenda a pronunciare il suo consenso, ma il *wali*, tutore matrimoniale. Infatti, il contratto nuziale, lo stipulavano lo sposo e il *wali*. Inoltre, il ripudio — come si è visto — è consentito solo all'uomo, che può ricorrere anche ad altri istituti legali che offrono simili effetti: la *ilà* e il *lian*¹⁴. Il divorzio chiesto dalla donna, *khula* (in turco *hul*), è invece difficile da ottenere¹⁵ e per di più esige il pagamento di una somma, spesso il rimborso del *mahr*, al consorte.

Il Corano ha diminuito il numero delle spose a quattro. Ha lasciato, però, illimitato il numero di concubine. Il mantenimento allo stesso livello di più mogli è costoso, capita quindi che l'uomo ne allontani una per sceglierne un'altra. Inoltre non può risposare una donna che abbia ripudiato tre volte, a meno che ella diventi nel frattempo sposa altrui e si divorzi (2:230). Perfino questo divieto si può evitare, ricorrendo ad un vincolo coniugale di facciata. E anche se la poligamia, o più precisamente: la poliginia, è un fenomeno marginale¹⁶, non

¹⁴ *Ilà*: giuramento di astensione dai rapporti sessuali con la moglie. *Lian*: giuramento d'anatema che accusa la moglie di adulterio e disconosce la paternità di un figlio (ROSSI, 2009: 770).

¹⁵ Dato che la testimonianza della donna in tribunale non ha lo stesso valore di quella dell'uomo.

¹⁶ In Giordania l'8%, in Libano o in Algeria circa il 2% (POHL, 2011: 35).

esistono registri di matrimoni temporanei sciiti né di “circolazione” di mogli. Dunque le dimensioni del “traffico” coniugale rimangono sconosciute, ma esso alimenta dinamicamente la zona grigia dei rapporti sociali, non essendo vietato dalla *shari'a*, siccome lo prevede lo stesso Corano (33:51).

Per tutti questi motivi la Fallaci non vede di buon occhio una delle pretese apparse nelle Bozze d'Intesa, cioè che la Repubblica Italiana riconosca non solo gli effetti civili di matrimoni celebrati secondo il rito islamico, ma pure la facoltà di scioglierli¹⁷. Effettivamente la pratica shariatica si trova in netta opposizione con la legge italiana. E per sottolineare le divergenze, la giornalista cita alcuni suggerimenti e constatazioni di Yusuf Al-Qardawi, teologo egiziano, su come costringere la moglie all'ubbidienza assoluta e su come punirla psichicamente e fisicamente, suggerendo addirittura come picchiarla senza lasciare segni (cfr. AL-QARDAWI, 2001).

La realtà coniugale nell'Islam è molto complessa, così come lo è l'Islam stesso. Il radicalismo della *shar'ia* consente vari estremismi etologici e sociali, che provocano lo sgomento dell'Occidente, come la reificazione delle musulmane ribadita tante volte dalla Fallaci. L'analisi sopra riportata di vari scritti fallaciani dimostra che la giornalista fiorentina, pur avendo avuto l'occasione di conoscere i paesi islamici e i loro abitanti durante i suoi viaggi in qualità di corrispondente di guerra e intervistatrice, sembra non aver capito né le differenze tra sciismo, sunnismo e ibadismo¹⁸, né le discrepanze tra Islam moderato e quello radicale, né le diversità regionali non necessariamente legate alla tradizione religiosa quanto piuttosto alle usanze antiche¹⁹. La Fallaci tratta tutto il mondo musulmano — folto, variegato ed eterogeneo — in maniera tanto semplicistica quanto ostile, ingiusta e dannosa. Lo riduce al puro fondamentalismo (RO 24; FR 57, 66; IA 35, 183): se non già manifesto, ancora latente (FR 277; IA 178—183); e ne fa un nemico (o addirittura: il nemico) di tutta la civiltà occidentale (RO 78—79; FR 89; IA 183, 192, 195). La giornalista offusca la realtà selezionando fatti e manipolandoli al punto di urtare i suoi lettori contro una narrazione demagogica e propagandistica. Le può servire sia il pianto di una giovanissima sposa (SI 14—19) che la decapitazione di un ostaggio americano (IA 117—118). Alternando vari esempi scioccanti e descrizioni delle abitudini o tradizioni, invece di educare il lettore, la Fallaci cerca di convincerlo della correttezza delle sue idee

¹⁷ Fondazione Giovanni Agnelli, *L'integrazione dei musulmani in Italia: il tempo del lavoro e del culto*. Le richieste delle organizzazioni musulmane in Italia, 30 settembre 2000. [http://spazioinwind.libero.it/piepatso/tav_int/Situazione%20Ita-1.htm#Le richieste](http://spazioinwind.libero.it/piepatso/tav_int/Situazione%20Ita-1.htm#Le%20richieste) (accessibile: il 13 febbraio 2014).

¹⁸ Quindi i rami principali dell'Islam. Eppure ci sono ancora numerosi orientamenti scismatici: Drusi, Yasidi, Ahmaditi, Aleviti ecc., i quali variegano ulteriormente la realtà musulmana.

¹⁹ L'infibulazione, vista dalla Fallaci come puramente musulmana, viene praticata anche presso società cristiane (copti in Egitto e in Sudan), ebrei (falascià in Etiopia), animiste (tribù Masai), protestante e agnostiche.

e lo persuade del fatto che perfino il matrimonio di per sé dimostra un'ennesima aberrazione ed è una prova dell'inferiorità culturale dell'Islam (RO 85—91; FR 113—115) visto che l'unica promozione che viene offerta alla donna in questo rito di passaggio è la possibilità di partorire figli maschi. La giornalista non riuscì a comprendere l'importanza dello status di una *umm* (madre) né la specificità locale della femminilità e la valutò in rapporto ai propri convincimenti, sulla base della moralità, della tradizione e della cultura occidentali, giudicate dalla Fallaci migliori (RO 34—35, 44, 80). Occorrerebbe invece allargare, variare e moltiplicare la prospettiva: “la reticolazione multifocale permette il (pacifico) confronto delle *differenti* alterità, ma anche il superamento dell'alterità stessa in seno a uno spazio diventato finalmente comune” (WESTPHAL, 2009: 180). Bisogna quindi osservare la condizione delle musulmane, conoscerle e capirle per poter (se è necessario e in modo adeguato) aiutarle a vivere dignitosamente; ma non per convincersi della propria preminenza o del diritto di imporre costumi e convinzioni vigenti in Occidente. Occorre studiare le diversità per sviluppare consapevolezza, tolleranza ed empatia; non per infiammare fobie, odio e sdegno.

Ovviamente il pericolo del jihadismo non va trascurato e nessuna manifestazione di violazione dei diritti umani può rimanere ignorata, ma d'altra parte l'Islam andrebbe spiegato schiettamente al lettore, non deformato a un miscuglio di arretratezza, sciovinismo e del più cieco e brutale espansionismo. Purtroppo, dopo la creazione dello Stato Islamico dell'Iraq e della Siria che impone la sua esistenza tramite distruzioni, persecuzioni e massacri, si può osservare un ritorno alle riduttive tesi della Fallaci²⁰, forse ignorando il fatto che contro l'ISIS si sono schierati, ad esempio, i sunniti egiziani, gli sciiti iraniani ed iracheni e l'Arabia Saudita wahabita²¹.

Bibliografia

- ALDEEB ABU-SAHLIEH Sami, 2007: *Diritto e sessualità. Infibulazione, circoncisione, matrimoni misti*. In: Maria DE FALCO MAROTTA, a cura di: *Incontri: cinema, scienza, cultura e fede per costruire il futuro*. Milano: Paoline Editoriale Libri.
- AL-QARDAWI, Yusuf, 2001: *The Lawful and the Prohibited in Islam*. 2 ediz. Transl. K. AL-HILBAWI, M. SIDDIQI & S. SHUKRI. Cairo: Al-Falah Foundation.
- ATIGHETCHI Dariusch, 2009: *Islam e bioetica*. Roma: Armando Editore.

²⁰ Vi eccellono soprattutto i giornalisti de “Il Giornale” (cfr. SACCHELLI, 2014; GNOCCHI, 2014; FAZZO, 2014). Su “Il Giornale” e su “Libero” vi appaiono anche significativi estratti di vari testi della Fallaci (v. FALLACI, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2014e, 2014f, 2014g).

²¹ Il gran mufti di Riad, Sheikh Abdul Aziz al-Sheik, ha emesso una *fatwa* che biasimava gli jihadisti sunniti dello Stato Islamico ed autorizzava tutti i musulmani a combatterli. Le voci di condanna si sono alzate anche da parte del gran mufti dell'Egitto, Shawki Ibrahim Abdel Karim Allam, o del leader della Lega araba, Nabil Al-Arabi.

- CAMPO Juan Eduardo, 2009: *Encyclopedia of Islam*. New York: Infobase Publishing.
- CRESPI Gabriele, SAMIR Eid Giuseppe, 2013: *L'Islam: Storia, Fede, Cultura*. Milano: Carabà Edizioni.
- DELLE DONNE Giovanni, 2012: *Maometto, il profeta dell'Islam, e il Suo Tempo*. Simonelli Editore, I Simonelli electronic Book.
- EMERY Robert E., a cura di, 2013: *Cultural Sociology of Divorce: An Encyclopedia*. Los Angeles — London — New Delhi — Singapore — Washington DC: SAGE Publications.
- FALLACI Oriana, 2001: *La rabbia e l'orgoglio*. Bergamo: Rizzoli.
- FALLACI Oriana, 2004a: *La forza della Ragione*. Bergamo: Rizzoli.
- FALLACI Oriana, 2004b: *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse*. Bergamo: Rizzoli.
- FALLACI Oriana, 2010a: *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna*. Bergamo: Rizzoli, VIII ediz.
- FALLACI Oriana, 2010b: *Intervista con il Potere*. Bergamo: BUR Rizzoli. I ediz. aggiornata.
- HOLM Jean, BOWKER John, 1994: *Rites of Passage. Themes in religious studies series*. London: Pinter Publishers.
- MARUF Abu Sadik, 2012: *Forced Marriage: A Study on British Bangladeshi Community*. Bloomington: AuthorHouse.
- NASIR Jamal J., a cura di, 1990: *The Islamic Law of Personal Status*. Salisbury: Graham & Trotman, II ediz.
- NASIR Jamal J., a cura di, 2009: *The Status of Women Under Islamic Law and Modern Islamic Legislation*. Leiden: Brill, III ediz.
- POHL Florian, a cura di, 2011: *Modern Muslim Societies*. Selangor Darul Ehsan, Marshall Cavendish Reference.
- ROSSI Rita, a cura di, 2009: *Famiglia e persone*. Vol. 3. T. 2: *Separazione e divorzio*. Wolters Kluwer Italia: Milanfiori Assago.
- SANTILLANA David, 1925: *Istituzioni di diritto musulmano malichita con riguardo al sistema sciafita*. Vol. 1. Roma, A.R.E.
- SCABINI Eugenia, DONATI, Pierpaolo, a cura di, 1997: *La famiglia in una società multi-etnica*. Milano: Vita e Pensiero.
- SCARPAZZA Benigno, 2003: *Preti e coppie. In comunione per Cristo*. Cantalupa-Grugliasco: Effatà Editrice.
- VAN GENNEP Arnold, 1985: *I riti di passaggio*. Trad. Maria Luisa REMOTTI. Torino: Boringhieri.
- WESTPHAL Bertrand, 2009: *Geocritica. Reale finzione spazio*. Trad. Lorenzo FLABBI, a cura di Marina GUGLIELMI. Roma: Armando Editore.

Sitografia

Articoli firmati

- FALLACI, Oriana, 2014a: *Sull'islam aveva ragione quella “pazza” di Oriana Fallaci*. Fonte: <http://www.ilgiornale.it/news/politica/aveva-ragione-pazza-fallaci-1046778.html> (accessibile: il 26 agosto 2014).
- FALLACI, Oriana, 2014b: *La profezia sull'Islam fanatico, gli insulti della sinistra, i processi*. Fonte: <http://www.liberoquotidiano.it/news/opinioni/11679029/Oriana-Fallaci--la-sua-lezione.html> (accessibile: il 27 agosto 2014).
- FALLACI, Oriana, 2014c: *Le galline della sinistra in ginocchio dagli islamici*. Fonte: <http://www.liberoquotidiano.it/news/libero-pensiero/11679821/Oriana-Fallaci--le-galline-della.html> (accessibile: il 28 agosto 2014).

- FALLACI, Oriana, 2014d: *Diventeremo l'Eurabia. Il nemico è in casa nostra e non vuole dialogare*. Fonte: <http://www.liberoquotidiano.it/news/libero-pensiero/11680428/Oriana-Fallaci-e-l-Islam-.html> (accessibile: il 29 agosto 2014).
- FALLACI, Oriana, 2014e: *Ci rinchiuderanno in riserve come i pellerossa*. Fonte: www.liberoquotidiano.it/news/libero-pensiero/11680914/Oriana-Fallaci-e-l-Islam-.html (accessibile: il 31 agosto 2014).
- FALLACI, Oriana, 2014f: *Non esiste un Islam moderato. Il Corano è il loro Mein Kampf*. Fonte: <http://www.liberoquotidiano.it/news/libero-pensiero/11681651/Oriana-Fallaci--l-ultima-lezione.html> (accessibile: il 1 settembre 2014).
- FALLACI, Oriana, 2014g: *Islam, la lezione di Oriana Fallaci*. Fonte: <http://www.ilgiornale.it/video/mondo/islam-lezione-oriana-fallaci-1049074.html> (accessibile: il 04 settembre 2014).
- FAZZO, Luca, 2014: *“Oggi Oriana Fallaci finirebbe condannata”*. Fonte: <http://www.ilgiornale.it/news/mondo/oggi-oriana-fallaci-finirebbe-condannata-1052091.html> (accessibile: il 16 settembre 2014).
- GNOCCHI, Alessandro, 2014: *Islam, immigrati, ebrei. Non dimentichiamo la Fallaci più scomoda*. Fonte: <http://www.ilgiornale.it/news/cultura/non-capiscono-democrazia-esploder-medio-oriente-1044245.html> (accessibile: il 12 luglio 2014).
- PARAJULI, Kalpit, 2008: *Donne musulmane in piazza contro il “talak”, il divorzio islamico*. Nepal. Fonte: <http://www.asianews.it/notizie-it/Donne-musulmane-in-piazza-contro-il-%E2%80%9Ctalak%E2%80%9D,-il-divorzio-islamico-13892.html> (accessibile: il 1 dicembre 2008).
- PERUGINI, Maria Letizia, 2012: *Algeria. Contro il codice della famiglia. Intervista a Feriel Lalami*. In: “La solitudine di Sherazade. Speciale donne no 2”, Osservatorio Medioriente e Nordafrica. Fonte: http://osservatorioiraq.it/sites/default/files/file_allegati/speciale_donne_capodanno-1.pdf (accessibile: il 13 febbraio 2014).
- RAME, Sergio, 2014: *Salvini ai sindaci leghisti: “Intitolate una strada a Oriana Fallaci”*. Fonte: <http://www.ilgiornale.it/news/politica/salvini-ai-sindaci-leghisti-intitolate-strada-oriana-fallaci-1051667.html> (accessibile: il 14 settembre 2014).
- SACCHELLI, Orlando, 2014: *Otto anni fa moriva Oriana Fallaci. Il suo insegnamento è ancora vivo*. Fonte: <http://www.ilgiornale.it/news/politica/otto-anni-fa-moriva-oriana-fallaci-suo-insegnamento-ancora-1051957.html> (accessibile: il 15 settembre 2014).

Note, articoli, rapporti anonimi

- Fondazione Giovanni Agnelli, *L'integrazione dei musulmani in Italia: il tempo del lavoro e del culto*. Le richieste delle organizzazioni musulmane in Italia, 30 settembre 2000. Fonte: [http://spazioinwind.libero.it/piepatso/tav_int/Situazione%20Ita-1.htm#Le richieste](http://spazioinwind.libero.it/piepatso/tav_int/Situazione%20Ita-1.htm#Le%20richieste) (accessibile: il 13 febbraio 2014).
- Child Marriages: 39,000 Every Day — More than 140 million girls will marry between 2011 and 2020*. Fonte: <http://www.unwomen.org/ru/news/stories/2013/3/child-marriages-39000-every-day-more-than-140-million-girls-will-marry-between-2011-and-2020#sthash.dKdfbeFO.dpuf> (accessibile: il 15 febbraio 2014).
- Yemen: sposa a soli 8 anni, muore dopo prima notte nozze*. Fonte: http://www.repubblica.it/esteri/2013/09/11/news/yemen_sposa_a_8_anni_muore_dopo_prima_notte_nozze-66286090/ (accessibile: il 15 febbraio 2014).
- Sposa bambina uccisa a 14 anni dopo aver partorito due volte. La famiglia: “È stato un suicidio”*. Fonte: http://www.ilmessaggero.it/primopiano/esteri/sposa_bambina_turchia_suicidio_omicidio/notizie/446016.shtml (accessibile: il 15 febbraio).

Nota bio-bibliografica

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz, dottore di ricerca (2007), docente di lingua italiana e letteratura presso l'Università di Zielona Góra. Si interessa di letteratura concentrazionaria e di letteratura italiana moderna e contemporanea. È autrice del libro *L'universo labirintico nella narrativa di Primo Levi* e tra le varie pubblicazioni si segnalano saggi su Antonio Tabucchi, Oriana Fallaci, Gabriele D'Annunzio.

BRYGIDA GASZTOLD

Koszalin University of Technology

Crossing the Virtual Partition: Changing Jewish Rituals in Women's Narratives

ABSTRACT: For many years excluded and marginalized, Jewish women have managed to alter the definitions of Jewish ritual in an attempt to find more self-conscious ways of religious expression. My paper examines how literature reflects this process by demonstrating different strategies employed by women writers to bridge the gap created by androcentric narratives. Given the example of two novels: E.M. Broner's *A Weave of Women* (1978) and Allegra Goodman's *Paradise Park* (2001), I discuss the changing role of Jewish women in Judaism. Whether by mirroring the male rituals, or reshaping the existing foundations of Jewish practice and thought, they have managed to change the performance and conceptualization of modern Judaism; the process, which is by no means completed.

KEY WORDS: Judaism, ritual, Jewish women, American-Jewish literature

Jewish women have traditionally been assigned less active roles in the practice of Judaism than men. According to the conviction that "the glory of the king's daughter is inward" (Psalm 45:14), women were praised for their piety, but denied a voice of their own. As women could not become rabbis and were excluded from ritual participation, their presence was restricted to a woman's section of the synagogue. Mostly confined to the realm of domesticity, they were not public figures. Judaism, however, is far from monolithic and various congregations differ in their view of *halakhah* (the Jewish law) and the woman's position in Judaism. Today, women hold positions of power in the public sphere as men do, but their position within Orthodoxy has changed little. Some Reform and Conservative synagogues allow women to have a separate prayer group, or let them open the arc, but Orthodox communities, and Orthodox Judaism is the dominant stream in Israel, still exclude women from public ritual.

Esther M. Broner's novel *A Weave of Women* (1978) is an early statement in which feminism, religion and art combine to transcend the political and cultural

limitations of the traditional world of Judaism. Set against multiethnic America, Allegra Goodman's *Paradise Park* (2001) offers a contemporary account of a young Jewish woman's quest for religious fulfillment. There are two main sources of Jewish women's spiritual creativity represented in the texts: one derives from the ideas of youth rebellion of the 1960s that reclaimed religion from church authority and broadened definitions of faith, and the other springs from the tenets of the women's movement, which encouraged women to redefine their roles in family and society. While the first favored individual experience, the latter postulated the importance of collective needs in battling the gendered order of male hegemony. Traditional Judaism generally provides for men, so women have to invent their own rituals to correct the limitations imposed by patriarchal rule. In doing so, they try to redefine the idea of traditional marriage and ensure women's social equality. Broner's literary attempt to reconcile Judaism and feminism offers a community of women as an alternative to male patriarchy. Goodman's protagonist, struggling to reconcile personal desires with societal expectations, focuses on personal fulfillment. In both novels, women search for personal practices that fall outside of traditional religious systems whose veracity they question. Rituals are cultural devices that, on the one hand, facilitate the preservation of social order, but on the other hand, provide a vehicle for the expression and containment of human emotions (MYERHOFF, 1982: 108—135). In both novels the idea of ritual exemplifies the woman's longing for a different way to experience the world. Oscillating between individual creativity and group solidarity, traditional customs and innovative rites, individual spirituality and group rituals, the protagonists explore the nature of spiritual exile within Judaism.

Jewish women confronting Judaism

The embourgeoisement of American Jews encouraged the emergence of Reform Judaism, which altered the Orthodox service. The overall aim of Reform Judaism was to modernize traditional Judaism in such a way that it would meet the religious needs of its acculturated followers and, at the same time, come closer, in terms of service and worship, to mainstream Christian society. As Anglo-Protestant women became the reference model for the Americanization of their Jewish counterparts, the reconfiguration of Jewish women's class and gender roles reached the religious sphere. For example, women began to be admitted to the choir and trained to sing, which was a big step towards broadening their participation in rituals. They were also recognized as members of the *minyan* (the ten, traditionally male, adults who are necessary for public prayers to take

place) and enjoyed better educational opportunities. By the 1970s, this would result in the first women ordained as rabbis.¹ Finally, the introduction of family pews ended sex segregation in the synagogue.

Because of the division between the male-public and female-private realm, the home was the traditional center of Jewish spirituality and religious education. Viewed as “naturally pious and motivated mainly by concern for others, primarily for her family’s well-being in the home” (HYMAN, DASH MOORE, 1997: 84), Jewish women were expected to do charitable work (*tzedaka*), which expanded into the establishment of various charitable organizations and benevolent societies. Because at the end of the 19th century educated Jewish women were not accepted by Christian clubs and societies, they founded the National Council of Jewish Women (1893) in order to offer a platform for Jewish women to express themselves freely. “[T]he largest Jewish woman’s organization in the world” (MARCUS, 1981: 93) was Hadassah — the Women’s Zionist Organization of America, which was founded by Henrietta Szold in 1912. Its goal was “to further Judaism in this country [the US — B.G.] and to aid the Jews of the Holy Land (MARCUS, 1981: 92). Philanthropic organizations employed female volunteers who helped the sick, the needy, as well as assisted in the ritual preparation of the deceased women for burial.

The 20th century saw Jewish women comfortably ensconced in American society, especially because they were entering the middle class in large numbers. Education and personal careers provided alternatives to marriage and parenthood. Leaving the city centers for suburban neighborhoods was a sign of Jewish affluence, unmatched by any other ethnic group. The persistent threat of anti-Semitism, which manifested itself in the exclusion of Jews from higher education and residential neighborhoods, and the tragedy of the Holocaust delayed yet did not interrupt the assimilative process. The homogenization of the Jewish community was a fact. Inter-marriage and viewing religion as a matter of “one’s personal choice” altered the concept of religion and spiritual identity, which has been essential to the idea of Jewishness. That is why “Jewish identity for many American Jews [...] is no longer something associated exclusively with religion, long the most acceptable and hence common way American Jews had for characterizing themselves. Instead, Jewish identity seems to have moved increasingly toward ethnicity or heritage and culture, while being ‘a good Jew’ has been defined in vaguely moral terms” (HEILMAN, 1995: 135).

The rise of Jewish feminism in the 1970s called for the evaluation of the role of women within Judaism. Traditional Judaism was viewed as an example of patriarchy; therefore, one of the objectives of the feminist movement was to

¹ In 1972 Sally Priesand became the first female rabbi ordained by a rabbinical seminary in the United States. She was the second formally ordained female rabbi in Jewish history after Regina Jonas who was ordained in 1935 in Germany.

evaluate the legacy of rabbinic Judaism, which had been held responsible for chauvinistic repression in the Jewish tradition. The predominantly male representations in liturgy as well as in the scriptures, and the marginal treatment of the matriarchs were subjected to criticism. Although the Hebrew Bible portrays women who are politically active (Deborah), who dare to challenge male authority (Rebecca, Tamar), and who try to find their own path to God (Ruth), nonetheless, their true merit is measured against how well they can “further divine plans and spiritual or nationalistic goals and not merely their personal ambitions” (FISHMAN, 1992: 3).

Rabbinic literature presents a predominantly negative image of femininity: “women have been made in historical Judaism to experience themselves as impure, dangerous, and devalued” (BOYARIN, 1997: 153). Rabbinical representations by male authors portray women as dependent on men — as mothers, wives, and daughters who are stripped of autonomy. A need for male control derived from the fact that Jewish women were seen as possessing a passionate and uncontrollable sexual nature, which, in order to be harnessed, required various religious and social arrangements. One example is the enforcement of sexual separation up to seven days due to woman’s menstrual periods, which make her responsible for being “unclean” in the eyes of the community. Another is the silencing of female voices during worship and delegating women to separate quarters so that they do not distract men from prayer. The exclusion of women from the study of the Torah, on the one hand, preserved purely male authority from pollution by “unclean” femaleness, and, on the other hand, denied women the knowledge, which might be used to question male dominance. The female body underwent a special scrutiny in rabbinic eyes resulting both in their contempt for and fear of it. For example, procreation was seen as a male domain, with women providing only a body — a vessel to bear a child. The role of motherhood was belittled on the basis of the fact that “the majority of the rabbis distinguished between procreation as an active male role [...] and bearing children as the female’s designated passive purpose” (BASKIN, 2002: 119). Thus, women who were childless had a very low social position.

Rabbinic interpretations tend to denigrate women’s roles in the grand scheme of Jewish history, stressing instead their domestic and child bearing duties. Fishman’s conclusion that the women of the Hebrew Bible “may not necessarily have wanted children but that the patriarch authors of the Bible needed to present women as being obsessed with motherhood” (FISHMAN, 1992: 5) offers a feminist lens to the discussion in which women were more often subjects than participants. Rabbinical commentators accentuated the importance of the survival of the Jewish diaspora as a whole, often at the expense of personal happiness and liberty. Jewish women were to be the guardians of domestic life, which provided a safe haven amidst the hostility of host cultures. That is why rabbis enforced the image of the good Jewess, which is indelibly connected with her role as

a wife and mother. They did so because they saw that the world outside might offer Jewish women emancipation and empowerment unrivaled by what they were afforded by their own community, which would pose another threat to the continuity of traditional Jewish values.

The synagogue became the main target of female emancipatory endeavors in America. In Eastern Europe Jewish men prayed both at home and in the synagogue, whereas women prayed mostly at home for “prayer was not seen as exclusively a group activity” (FISHMAN, 1993: 144). In America, few Jews could pray three times a day at home since they were constrained by the demands of their jobs. Therefore, only a visit to a synagogue allowed them place and time exclusively for prayer. Since Jewish women were barred from synagogue services, they continued to pray at home; however, lack of influence on religious content and form made “many women [feel] estranged from Jewish prayer and spirituality” (FISHMAN, 1993: 145). In recent decades Jewish feminists have begun to demand equal access to positions of religious leadership, participatory involvement in prayer, a reclamation and reinterpretation of *tekhines* (Yiddish petitionary prayers, which constituted a vital part of women’s day-to-day religious life), and the removal of hierarchical categories from Jewish prayer and thought.

Either by modifying the existing rituals so that they include female attributes, or re-reading the traditional texts to illuminate their latent feminine aspect, the Jewish feminists’ aim is to bridge the gap between the contemporary world and the world of the Talmud and, consequently, bring parity with Jewish men. In Judith Plaskow’s words: “women are seeking to transform Jewish ritual so that it acknowledges our existence and experience. In the ritual moment, women’s history is made present” (PLASKOW, 1985: 33). However, Jewish feminists tend to emphasize that “their innovations do not blur or distort Judaism but instead reclaim and reemphasize elements that were erroneously suppressed” (FISHMAN, 1993: 232). Sylvia Barack Fishman observes the rift in regard to Judaism, which in the 1970s (here and elsewhere) began to divide the American Jewish community along gender lines as follows: “when most American Jewish men seemed to be drawing away from Jewish ritual, and few men worshiped regularly with prayer shawls and phylacteries, some Jewish women began to explore these and other traditionally male modes of religious expression” (FISHMAN, 1993: 8).

Although Jewish feminism developed under the influence of American women’s movement, their paths parted when the latter failed to acknowledge its distinctively Jewish and communal concerns.² Undoubtedly, Jewish feminism has brought both female and Jewish visibility within the realm of American Jew-

² On the differences between American and Jewish feminism see Deborah DASH MOORE: “Jewish Feminism Faces the American Woman’s Movement.” In: EADEM, ed.: *American Jewish Identity Politics*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2008, pp. 221–240.

ish society. Jewish women enjoy choices and opportunities, which allow them either to pursue individual freedom or explore the spiritual depths of traditional Judaism, unless they choose to enjoy both. They may refer to themselves as religious or secular Jews, and “they also call themselves ‘cultural Jews,’ ‘politically Jewish,’ or, [...] ‘culinary Jews’” (PINSKY, 2010: 44). The existence of sometimes exotic-sounding varieties of Jewish experience signals the areas of potential disputes within modern Jewish feminism. Some familiar issues shifting between universalistic and particularistic concerns are still being raised, such as the question of balance between an allegedly exclusive position of being a Jew and being a feminist, a sense of communal responsibility, and a need for security in view of anti-Semitism, followed by the problem of the survival of the Jewish people given its secularization and high intermarriage rates. What is more, modern feminist thought has introduced ideas that seem contrary to the survival of Judaism, such as the LGBT perspective, which offers an idea of procreation that is essentially incompatible with Judaism. It has also voiced controversial issues such as Israel’s ambivalent role in the conflict in the Middle East.

It has been difficult for Jewish women to take ownership of traditionally male rituals because women are not part of the power structure. Women want to practice Judaism without having to ask men for a permission to express their spiritual devotion. That is why they have found ways to infuse traditional Judaism with feminist ideas. They have invented rituals and practices that parallel those traditionally of male origin, such as *simchat bat*, a ceremony that welcomes a baby girl, and *bat mitzvah* for girls who reach legal and religious maturity. Women’s *yeshivot* (educational institutions that focus on the study of religious texts) have been established and one may buy prayer shawls (*tallitot*) made especially for women. Egalitarian weddings and naming ceremonies for daughters had no precedent in normative *halakhah* and paved the way to gender equality. Women’s *seder* (a feast marking the beginning of *Passover*) and *Rosh Hodesh* (the first day of the new month) ceremonies have enriched the Hebrew calendar with feminine motifs. There is no fixed liturgical format, as some women meet to study and discuss the Torah, while others immerse in ritual with drama, artistic creativity, dancing, and singing. The traditional religious texts have been re-read through a feminist lens, resulting in a creation of a new, more gender-neutral language that is used in feminist *midrash* (a rabbinic method of interpreting texts through the telling of stories). New prayers have been added that mark life-changing experiences in the lives of women, such as abortion, miscarriage, infertility, and menopause. By means of integration or transformation, Jewish women have revived those traditions that have been marginalized, thereby providing new interpretations of normative *halakhic* customs.

An Alternative to a Man's World:
E.M. Broner's *A Weave of Women* (1978)

Against the backdrop of 1970s' Jerusalem, Broner portrays a group of women who question the existing norms of patriarchal society. Creating a nonhierarchical community in the heart of Jerusalem, they challenge the Zionist culture that surrounds them. The women come from different national (Israeli, British, German, and American) and cultural (a mystic, a singer, a social worker, a wayward girl, a journalist, a scientist, an actress, a convert) backgrounds, but what unites them is an attempt to form a "family of women" that would epitomize the idea of solidarity with suffering or victimized women. "In stressing the singularity of each individual [...] their individual reawakenings superficially resembles Hasidic messianism, which emphasizes a personal redemption as an alternative to Zionism's collective redemption" (OMER, 2002: 100). In the course of the novel, the women learn the powers of love and revenge, they laugh and cry, they come to terms with their lives, or rebel against the injustice of fate. By sharing their stories, they create a bond that fosters new ways of communication which are not based on power or hierarchy.

Out of the scraps of personal stories emerges a world in which women are subjected to various kinds of oppression. Inter-personal relations, which are characterized by ruthlessness and hostility, champion men as major culprits when it comes to intimidating and subjugating women. Young men "hurt you with words or by withholding love. They hurt you with the palm of the hand. They hurt you by not being ready for you. They needle you. They are dull and bore you. They hurt you by shouting and by quiet" (BRONER, 1978: 11). Religious men boo and attack skimpily clad women: "One throws an empty milk carton. Another would throw a Coke bottle at Deedee but a policeman good-naturedly takes it out of his hand" (p. 35). The choice of verbs to describe the relationship between the sexes signifies the use of force in which women are the victims of verbal as well as physical abuse: men "grab" (p. 12), "pierce" (p. 27), "impregnate" (p. 76), "hurt" (p. 15), and bruise women: "On [Dahlia's] leg, under her long skirt, is a swollen bruise. A young man with whom she went boating hit her with the paddle when she refused to succumb to his advances" (p. 17). Women fall prey to male sexual desire and suffer all kinds of physical ill-treatment; they are raped and beaten, spat upon and trampled, humiliated and discarded and that is why they "hate men" (p. 14). The novel depicts the world in which men exercise unlimited power over women and such episodes as, for example, the killing of a baby named Hava, which is in every aspect of the deed senseless and unnecessary, exemplifies male predatory nature. The very idea of woman's autonomy instigates man's anger: "An independent woman? You know what an independent woman needs? To be squeezed between somebody's legs. I could do it — anyone could do it —

your independence would be squeezed out of you” (p. 75). *A Weave of Women* portrays a community deeply polarized along strict definitions of gender roles in society, with men holding power and women subjugated to male rule. Fear and brutality are used as tools for maintaining and controlling those divisions.

The idea of woman’s oppression is depicted on an individual as well as social level. Institutionalized oppression is enforced by means of religious rule: “Mickey hates the rabbinical court which delays and delays the divorce, which humiliates her and orders her to buy her way out of the marriage” (p. 14). Women are excluded from religious rule on the grounds of being “too sensitive [...]”. That’s why women are forbidden to join a minyan or handle the Torah” (p. 72). Social problems such as “the high rate of illegitimate pregnancies among the young girls of the religious poorer communities” (p. 67), less money spent on training girls than boys, girls’ illiteracy, which means that “[t]hey are fit for only two things, marriage or whoring” (p. 146), and lack of birth control are not acknowledged by the communities and shunned by religious authorities: “case histories of beatings, child molesting, sexual abuse. No one wants to hear more. It’s a shame before the goyim” (p. 205). The problems with the funding of the Home for the Wayward Jewish Girls demonstrate the extent of sexual discrimination: “[t]here are no places to receive prodigal daughters, the way the yeshivot welcome the prodigal sons. The sons are entreated to return to the fold. The girls are unfolded” (p. 201). Hepzibah’s husband’s voice reflects state ideology with regard to women’s roles: “How do people tell if you’re a man or woman in those pants? And with boy’s hair? Did you never think of marrying? How do you fulfill yourself? [...] Do you realize you are dooming your race to extinction by not marrying and procreating? If everyone were like you, the Muslims and Christians would overrun The Land” (pp. 68—69). Unmarried women, in his view, are a threat to the preservation and continuation of the State of Israel. Broner’s novel illustrates how the connection of the rabbinate with the state fosters the problem of sex discrimination, and how national and religious interests are used to control and regulate woman’s social status. The narrative demonstrates how systemic gender oppression, which includes civic and legal institutions, helps to specify and uphold restrictive gender norms.

It is not only men and patriarchal rule that limits woman’s freedom, there are women who adopt the male stance and oppress other women. No one welcomes a baby girl: Rina’s mother “had hoped for a son, and a daughter was sent” (p. 31), which she sees as God’s punishment. After her first menses when “Rina menstruated and stained everything the unlucky color of blood red, her mother slapped both of Rina’s cheeks, and when Rina cried, “Why did you do that?” her mother said, “As it was done to me” (p. 199). In honor of an ill-understood tradition that champions the idea of family’s honor, woman’s sexuality is seen as a potential threat to its purity; a woman “can sin and her sin can swell, a growth, an abscess on the family name” (p. 201). This example of culture-based gender

violence excuses the corruption of individual behavior, which is hiding behind the reverence for years-long tradition. When Deedee's boss rapes her, her mother "slapped [her] down into the bed. 'You're of no use to anybody, including yourself,' said [her] ma" (p. 27). The street demonstration reveals the division between the women who rebel and those who accept and uphold the existing status quo: "The married ladies pushing buggies cannot bear women without buggies, cannot bear women staring straight ahead and carrying banners, cannot bear heads uncovered, hair flying, hair curling, cannot stand smiles and teeth and sturdy stride" (p. 36). Family relations illuminate the hypocrisy which sanctions the maltreatment of women: "[i]n This World the mother slaps her for going on the street, but also reminds Rina that she cannot afford to feed her, and who will put food on the table, and what can Rina do to be useful? Money is accepted — with the evil, the averted eye — by her parents" (p. 200). When both personal and communal contacts reinforce gender-based violence, there is little women can expect to improve their social status. The narrative suggests that in a culture and society that is powered by patriarchy the only measure for women is to unite and create their own support groups.

A Weave of Women offers an insight into the lives of women who make up such a group. In order to survive in the misogynistic world, they discover the power of ritual as a tool in a battle against a world dominated by male oppression. By forging links of new communal rites, they can face various crises in their lives: Rahel's fears that she might have been impregnated by her father as a metaphor for the male domineering role in the Orthodox family, Mickey's possession by a dybbuk, the birth of Simha's child, and the mourning after Shula's death. They celebrate Hava's hymenotomy — a devirginizing of an eight-day-old baby so that she will not be "judged by her hymen but by the energies of her life" (p. 25). Opening the hymen is an act of freedom, a symbolic claim to her sexuality, which releases her from the constraints of the male-constructed law. A cooling-off ceremony for impassioned women with cold water to drink and a splash on the burning body, and the housecleaning ceremony, which aims at ridding one's house of demons: Simha opens all the windows and the doors, "all cupboards in case demons are crouched with the onions or flattened between the dishes or hidden in a cloudy glass" (p. 56). The women add another prayer to the wedding ceremony, in which a groom swears: "I will never hurt you. I will never punish you. If I shout at you, may my tongue be struck dumb. If I strike at you, may my arms become numb. I will not smash the glass underfoot for fear slivers will enter your heart" (p. 260), and they complement the Hebrew Bible with the women's version of the Song of Songs.

A revenge rite for Deedee involves action, in addition to the right words. Deedee is almost stoned to death after having consensual sex with a young Talmudic scholar, or as the local newspaper puts it in line with the dominant propaganda: "Young whore angers the sensibilities of the guardians of the gates"

(p. 232). Even Deedee, who barely survives the attack, is susceptible to the powers of patriarchal discourse and is looking for a fault of her own: "Maybe I seduced him...Maybe I offended his religion...Maybe I said something I didn't mean to..." (p. 235). Her sisters, however, identify the culprit and prepare their "[w]eapons: [t]he Evil Eye, the Purified Stone, Blood, Sounds Which Shatter the Air, the Weapons of Home" (p. 233), musical instruments: "pots and lids, iron pans and metal ladles, wooden spoons and kegs" (p. 234), and curses. When Hepzibah finds the assailant's house, they disguise themselves in Purim masks, sunglasses, scarves and confront him: "[t]wo women fight with the mother and sister while others...drag out the son, a Talmudic scholar, who makes a bare living tutoring" (p. 237). They curse him, give him the Evil Eye, spit three times at him, and pour blood over him. The young man is spared their vengeance, but officially accused of malicious attack with intent to murder and taken by the police. What starts as a personal vendetta ends in a righteous and lawful manner.

The ceremony of girding for battle involves women who are ready to fight institutional forces in the public sphere, which enforce the structures of gender oppression; in this case, the members of "the Male Gynecological Conference, whose purpose is to praise traditionalism and treat infertility" (p. 151). The motto of the conference: "Women, leave your bodies in our hands" (p. 152) promotes the belief in male, heterosexual dominance and fosters systemic exclusion of women from the power structure. No wonder women are denied the right to participate and speak to such an audience. In preparation for a battle, the Independent Party women, as they call themselves, "consecrate each other...[t]hey swear that they will abstain from wine and strong drink or even fresh grapes or raisins. None of these women warriors will shave their armpits or legs...They shall avoid contact with dead bodies, nor eat, any unclean thing" (p. 152). They then disrupt the conference and clash with the police. As a symbolic act of reclaiming the rights to their bodies, they establish Holy Body Day when "they speak of the legends of their bodies...My body can walk miles. My feet never get bunions, calluses or plantar warts. My thighs do not rub...My wrists are steady. I hardly perspire..." (p. 259). Even though Broner's women are taught to be ashamed of their bodies since "[e]ach reference to the body erases a reference to the spirit. The body is ephemeral, the spirit everlasting" (p. 72), they fight hard to claim their rights to self-determination.

Broner's style is a mixture of fact and fiction, realism and magic realism, fantasy, horror, and humor. The choice of patchwork composition allows the author to move between genres and fictional representations in what appears to be a new generic mode of narration. Just as Broner's narrative structure surpasses the acknowledged definitions of genres, her protagonists use rituals that are made of words: "one of the most potent instruments wielded by the women warriors is the ritual act, which draws upon the capacity of words to transform

reality” (PLADOTT, 1984: 251). The idea of subversion is used by the author to highlight the discrepancy between the characters’ actions and social expectations: Simha’s baby is not only born out of wedlock, undermining the viability of a nuclear family, but in the safety of home. The women are not exclusive and also comfort and heal men, such as Vered’s brother who attempts a suicide by hunger because he believes his sister’s love affair brings shame on their family. The women act like priestesses who volunteer their sexual pleasure to “cure” the ailing man. “With this sexual ritual, Broner turns male Jewish biblical ethics on its head; the source of his dying becomes the source of his living” (GERSTLE, 1999: 80). The women invent the Ceremony of Initiation of the boy in order to imprint respect towards women in the minds of young men: “The ingredients of such a ceremony are one lovely young boy, one loving and experienced woman. It is necessary to have a bottle of olive oil. This aids in excursing the demon of nervousness” (BRONER, 1978: 99). Even the dybbuk who invades Mickey’s body has her own story to tell: the dybbuk’s name is Magda and she was unhappily married to an older man “of habits vulgar” (p. 111), but “the court would never grant [her] a divorce” (p. 111), so she “walked into the Mediterranean where the undertow was strongest. [She] did not have to swim far off” (p. 112). Instead of fear, the women feel compassion towards a poor dybbuk and partake in her suffering. “Broner creates a unique tradition of female exorcism: instead of a highly ritualized ‘showy’ ceremony, there is attention, warmth and a desire to console and help” (LEGUTKO, 2010: 15). Expectations towards female domesticity are challenged throughout the novel as the women seek partners to love, but not necessarily to marry.

The interplay between form and content is replayed in the author’s rejection of a linear narrative form, which might be associated with a dominant, male, hierarchical voice, as well as with her attempt at embracing the complicated reality of the setting: Jerusalem, which is neither a utopian ideal, nor “the ‘Golden Jerusalem’ of Zionist yearnings and Jewish prayers” (PLADOTT, 1984: 254), but a troubled spot where historical, national, political and economic influences affect the lives of ethnically diverse communities. Broner’s novel acknowledges the emergence of secular Israeli women who must oppose not only the orthodoxy of fanatic zealots: “The religious are her enemies, for they would not limit birth, or the power of the rabbinate. The administration is her enemy for they would not be exposed for wrongdoing. Men are her enemies for they would not share power. Women are her enemies for they have adjusted to discomfort” (BRONER, 1978: 149). The setting of the novel in the heart of Jerusalem locates the feminist position right at the center of the problem — the Orthodox foundations of the State of Israel. This feminist utopian/dystopian critique of “[t]he culture’s idealization of its strong, aggressive Jew means not only that the young country has forsaken the Shekinah (in the tradition of Jewish mysticism, the spiritual mother) in exile, but also that Israeli women are essentially in exile from them-

selves” (OMER, 2002: 105). In defiance of androcentric Israeli culture, one way for women to empower themselves, the novel suggests, is through new rituals.

A Modern Woman’s Quest for Spiritual Fulfillment: Allegra Goodman’s *Paradise Park* (2001)

Sharon Spiegelman, the heroine-narrator of Goodman’s novel, is a young woman of Jewish-American origin who is traversing the world, from the beaches of Hawaii to a Hasidic New York neighborhood, in search of divine love. She grapples with the problem of Judaism in a way that reflects the demands of post-modernity. There is no need for her to conform to American cultural and linguistic norms, as nobody questions her claim to Americanness anymore. She no longer has to be careful about which part of the Jewish-American hyphen to emphasize, as the hyphen has already been dropped. Identity struggles are not part of her experience anymore. Sharon does not have to weigh her forefather’s ethnic past against the gains of a modern American life, or resign from one aspect of her life to find approval of the other. The ethnic and cultural dilemmas of the melting pot ideology that her elders encountered on the way to a successful assimilation and acculturation have been devalued, except for one — Judaism, which maintains its multifold relevance to Jewish life. Today, when the belief in the authority of multiculturalism is dominant, minority groups are welcome to maintain their distinctive ethnicity, which for American Jews often amounts to the celebration of Judaism.

Sharon is the character who effortlessly blends her Jewish and American identities, choosing her persona at will, yet, not in a manipulative way. Coming from two different cultural backgrounds (Jewish and American) enriches rather than limits her personality and she is happy to draw from both. Her choices between American and Jewish traits are conditioned by how much they can serve her irrepressible self, and not by the sense of responsibility resulting from her ethnic and religious obligations. Her behavior is characterized by cultural relativism, which helps her access different cognitive and moral systems in an unbiased way. Sharon’s Americanness is revealed in the way she expects to find instant gratification, and when disappointed, she swiftly moves on without dwelling on past failures.

A search for God brings Sharon closer to Judaism via a myriad of representations of postmodern spirituality: 1) the discussion group hosted jointly by the Unitarian community and a Quaker fellowship, which involved “forums for learning where different people from the community would come and give talks about their beliefs or their work, or whatever turned them on” (GOODMAN, 2001:

156); 2) Kekui's Hawaiian family Makiki Gospel Church, 3) Margo and Harrison's "Mind-Body-Spirit Exploration Seminar" held at annual couples' retreat: "thinking it might be some sort of twofer: learning plus a resort vacation; contemplation together with all that extra cash. [...] The whole thing might have been an adventure, or at least a humorous scam. Alone, I couldn't help noticing that my motives were crummy, and the whole retreat so phony..." (p. 94); 4) Pastor McClaren's Greater Love Salvation Church and the sermon which fills Sharon with an orgasm-like exhilaration: "I felt all that mercy and all that love just surge through me, and I said, "Yes!" and I said, "Yes!" again. I said "Yeah!!!" And I said, "Yippee!" (p. 98), which, unfortunately, lasts a disappointingly short time: "That whole experience, that whole birthing the night before! [...] It was already wearing off! I mean, not even a day, not even twelve hours, and I was back to my breakfast and my hotel carpet, and Satan's creature comfort ways..." (p. 99); 5) drugs: "I had to admit it to myself, on drugs, joy felt better—and so did peace and love and hope—at least to me." However, she soon realizes that "a saved person would never feel [...] closer to her God on acid" (p. 108); 6) the Consciousness Meditation Center at "an enormous 1950's Buddhism ranch" (p. 112) where a four-month long stay assures her that neither "silence [is] working on [her]" (p. 117), nor a course of fasting, which only leaves her "body [...] crying out for meat and eggs, and, believe it or not, milk. It seemed like all [her] blood and flesh was crying out to eat the products of other living creatures and to forget about being holy" (p. 12); 7) a room at the co-op where "[w]e all shared the cooking and cleaning duties, and we were all dedicated to pure food and water, recycling, environmental activism, and the ideals of simplicity" (p. 127), which gives a semblance of home; and, finally, a course of world religions at the University of Hawaii, whose more theoretical than applied approach fails to answer any of her questions. A provisional and fragmented world of spiritual chaos feeds but does not quench the protagonist's thirst for God's love. Even though Sharon has multiple epiphanies, soon each of them dissolves into mundane life, prompting her to commence yet another search. Hence, the novel offers a comment on the metaphysical crisis of postmodern America.

The last part of her journey starts with her initiation into Judaism, which in tune with postmodern discourse, is also depicted in its great variety. She begins her return to her ancestral religion in Hawaii when she meets Rabbi Siegel, but is instantly discouraged by "[t]his chosen people stuff, that just made you want to slouch down in your folding chair and disappear!" (p. 148). Had it not been for her interest in Israeli folk dances, she would not have agreed to teach elderly ladies at Martin Buber Temple: "[t]hey have music, but no instructor—since the one they had was deported back to Israel along with her sister—and they are looking to pay (top dollar!!) for a knowledgeable dancer to teach and lead them" (p. 150). Then, she encounters bearded Lubavitcher "baby rabbis" who have come to bring the Torah to Hawaii. At the Torah Or school in Meah

Shearim, an ultra-Orthodox neighborhood in Jerusalem where she attends “an intensive minicourse on Judaic law and history” (p. 178), she learns that “[t]here was Kitchen Woman and there was Rabbinic Man (being the one who’d invented the realms in the first place)” (p. 184). Later she encounters a Honolulu branch of Hasidic Judaism represented by Dovidl and Ruchel: “They were completely free and open to the public and were on Jewish thought—not just the rules of Judaism but on the mysticism of the religion, and at the classes there was more food” (pp. 198—199). The Hasidic Bialystoker community in Seattle with Bais Sarah women’s program in Bellevue: “promised me a new world as well. They were holding out to me a new earth and diet and language. They were providing an entire protective bubble—more protection than I’d ever found anywhere else” (pp. 250—251). Of Crown Heights, Brooklyn she writes: “I was there to learn, and to be forged in the crucible of Judaism” (p. 255). Finally, she encounters the Brighton Havurah “a group that came together every other week at different people’s homes to hold potluck Shabbat services. Potluck [...] didn’t just mean everyone brought a different vegetarian dish to share for lunch, but also that everyone should bring some spiritual contribution to share with the group as well” (pp. 317—318). The author stresses the notion of diversity within the contemporary Jewish American experience without making a claim to authority. Each of the religious strands is presented as valid in its own variation, as each finds an audience within postmodern American Judaism.

As a background for Sharon’s quest, the narrative reveals a tangled vision of post-modern American society where ethnicities meld to produce new hybrid identities such as, for example, pastor McClaren’s, who is “Scotch-Irish-Hawaiian-Japanese-Portuguese, [with] dark skin and longish straight black hair, and Oriental eyes, and a sharp hook nose” (p. 95); a neighbor in the co-op who is “[a] singer-actor-dancer-doctor named Will” (p. 126); and comparative religion Professor Flanagan who “came to teach each class dressed up in the style of the whatever prophet he was teaching...He was Buddha, and Moses, and Jesus, and Mohammad” (p. 141). They all cohabit the same space, respecting each other and enriching the social fabric of American society. Sharon’s employment history features odd jobs, such as catching cockroaches to be sold for electroplating, growing pot in a government owned jungle, a temp secretary, a cashier at a Hawaiian fast-food restaurant, a clerk in a jewelry store, a practice patient for medical students, an Israeli dance instructor, and a musician. The ease with which she moves from one job to another, from one experience to another, signifies transience and temporality as fundamental features of her world. Sharon takes this variety for granted and, resisting master discourses, accepts all ethnic, religious, or occupational variation as equally valid. The hippie generations’ vision of America has materialized in Sharon’s world, where recognition and equality is measured by the amount of freedom a group can enjoy. Just as Wade Clark Roof calls baby boomers of the 1950s *The Generation of Seekers* (1993),

so Sharon follows in their footsteps, marrying postmodern multiculturalism with religious marginality: “but to me God’s music was the whole-world ethnic fusion that belonged to everyone” (p. 162). In tune with the postmodern shift in patterns of thought and structures, on the one hand, the narrative portrays the success of American multiculturalism, and, on the other hand, the confusion resulting from moral relativism.

While testing different strands of Judaism, Sharon applies the criterion of personal efficacy: as long as the given principles forward her goals, she follows them, but if they defy her instincts, she rejects them. Her preferences within Judaism clearly delineate the distinction she makes between the rigid rules and regulations based on scriptures and a spontaneous and revelatory manifestation of a divine being. Sharon rejects such worship which depends on abiding by each and every one of the 613 commandments in the Torah, and champions the worship which involves “magic, and miracles. [...] God—not being some abstract concept but appearing in the world... in a feminine way, too, all the time interacting with the heavens and earth and the light and dark and all the animals and people and the plants” (p. 213). Being precise about what she is looking for, she is not afraid to relinquish a futile pursuit and start anew. Thus, she gives up Orthodoxy, believing there is more to religion than a finite set of confining and narrowing regulations, and is drawn to Hasidism because of its spirituality and mysticism. Although it takes her over seventeen years to calm her restless soul, she does not settle for a partial goal, but explores her own desires until they are satisfied. Having experienced different manifestations of Judaism, she can say what she likes and dislikes about it:

There’s a lot of things about Judaism that I love, but a lot that really turn me off. I mean, I love the poetry and the songs and stories and all of that. And a lot of traditions are really beautiful to me, like Shabbes lunch. But a lot of it I find just rigid and disturbing, like the hierarchies of the religion, with the priesthood and all that, and the separation of the people of Israel from other nations, like we’re better, and the separation of the men from the women, like *they* are better. And, I mean, I don’t want to offend you, but I feel like I shouldn’t be leading you on to think I can embrace all that in my life.

p. 218

Sharon wants to be the agent of her own destiny, not “just the object, and not the instrument, of divine revelation” (p. 271). The insistence on the individual and personal marks her as a truly autonomous and self-governing, if not narcissistic, personality, but a large dose of self-irony constructs an emotional distance, which allows the readers to look at Goodman’s protagonist with indulgence and sympathy. If we heed the claim that “Judaism rests on the principle that belief is not enough to create a compassionate, spiritually significant life. Traditional Judaism has taken the approach that people need structured guide-

lines to live well” (FISHMAN, 1993: 235), we can see that Sharon represents a modern approach to traditional Judaism, which results from “utilizing [her] free choice to select from traditional Jewish rituals only those behaviors [she] feel[s] may contribute to a meaningful Jewish experience” (FISHMAN, 2000: 12). Thus, Sharon tailors her own version of personal Judaism, which resonates both with her spiritual desires and her femaleness. The fact that it is her own independent and willful choice carries a promise that she will remain faithful and committed in its execution.

The encounter with Judaism finds resonance in Goodman’s character. It may seem that religion and ethnicity are of no relevance to Sharon’s de-hyphenated identity as she dates both Jews and (mainly) non-Jews, searching for true love, just like any other modern woman would. Yet, her final choice of an Orthodox Jewish husband undermines this claim, locating the search for love, in its spiritual and corporeal variety, at the center of her experience. Allegra Goodman re-writes the threefold category of American Jewish womanhood, placing its Jewish and female elements in the post-modern American context. What emerges from her narrative is a contemporary protagonist who is lost among the seemingly equal choices the post-modern world offers. Sharon’s religion is just one of many variables, which may shape her identity if she chooses to allow them to do so. Having been brought up in a secular and liberal family, which did not provide her with a solid ideological foothold, she has to find her own tools to conceptualize the world. What she learns in the process is the realization that Judaism is an essential factor she can neither totally neglect nor easily embrace, but which she must address in order to find out who she is. In doing so, she draws inspiration both from various strands of Judaism as well as from the values of post-modern America, mediating between constructed and essentialist approaches to reality. The more or less seemingly freedom of choice offered by the postmodern world requires Sharon to examine her priorities. As long as she picks and blends ideas according to her individual needs, she contests the idea of clarity since the availability of unlimited choices disrupts, rather than brings order to a life which is unsure about its goals. Sharon’s confusion is overcome only when she retreats to reclaim her Jewishness, questioning the belief in the constructive nature of one’s identity and endorsing the importance of one’s heredity. The protagonist’s quest for human and divine love parallels the condition of a modern man who looks for direction amidst the chaos and confusion of a decentered world. A search for spirituality becomes for Sharon equivalent of the discovery of the sense of life, however little mysticism this life might eventually offer.

The Spiegelmans are the typical middle-class assimilated American Jews who feel no need to acknowledge the existence of the ethnic hyphen. As their communal heritage lost its relevance to their lives, they supplanted Judaism with modern secular ideology: “I grew up in a totally nondenominational family. My parents were the most irreligious people you ever saw. My dad was an economist

[who] worshipped the almighty dollar. My grandpa was a card-carrying atheist” (p. 132). Yet, for Sharon the material comforts of the middle class life, however illusionary they might be, contrasted with the emotional paucity in her family. Her parents’ unobservant life results in the shedding of the vestiges of the ethnic past, while Sharon, free from assimilative anxiety and cultural inheritance, is in a position to make the free choice among available modes of worship. The fact that she chooses to fill the spiritual void of her family home with her own version of Judaism draws attention to the importance of ethnic legacy in the protagonist’s life. While listening to Rabbi Siegel, she comes to realize the essence of her ethnic and religious being. In other words, Sharon becomes aware of the connection to the Jewish soul inside her: “This man is reaching out to me, but not just because I’m a sinner, or a loser, or a returning student. This person is seeking me out because we are related. Because somehow, somewhere, we come from the same Jewish place...I am his relative! He knew me first” (p. 156). In this way, the narrative promotes the lasting importance of one’s ethnic inheritance over variable aspects of modern culture whose viability is a matter of a shifting perspective: “Once you’re born a Jew, a Jew you will be, no matter what things you do or religions you try” (p. 214). Contrary to her parents, Sharon wants to embrace her past and that is why she chooses to bring her own son up within the Jewish faith. By doing so she selects those aspects of American and Jewish tradition which are to be melded in order to create her own version of the American Jewish future. As long as she rejects what she believes to be the marginalizing aspects of traditional Judaism within contemporary American culture, she can resolve a seemingly irreconcilable conflict between fear for the loss of Jewish identity and, equally frustrating, fear of its embrace. Thus, the narrative’s overarching thread locates the potential reinvention of Judaism in one woman’s private experience.

Conclusion

Modern day Judaism in America is highly decentralized, with each denomination, be it Orthodox, Conservative, Traditional, Reconstructionist, Reform, or “New Age” Judaism, establishing its own communal rules. Such plurality results in a gamut of Jewish American cultural discourses, which reflect the complexity of the modern Jewish experience. The contemporary idea of Jewishness escapes rigid definitions claiming its component elements, such as Judaism and gender, at times congruent and at times dissonant. There are also Jews who refer to themselves as secular, unaffiliated, or cultural. Therefore Riv-Ellen Prell argues that “Jewish feminism is best studied ‘locally’ within particular Jewish move-

ments, synagogues, and communities as well as in the settings where women meet to teach one another how to lead prayer and study Talmud, and to conduct and share what came to be called women-centered rituals, such as celebrating a new moon” (PRELL, 2007: 3). The contemporary definition of Jewishness relates to what Steven M. Cohen and Arnold M. Eisen call “The Jew Within,” “in recognition of the finding that, to an ever larger degree, the discovery and construction of Jewish meaning in America [...] occur in the private sphere” (2008: 127). Despite the fragmented nature of Judaism, an overarching principle for any breed of Jewish feminism is “to distinguish those elements that are so intrinsic to mainstream Judaism that to lose them would be to lose the integrity of the religion and the culture, from those that are incidental and nonessential outgrowths of Jewish life in a variety of societies” (FISHMAN, 1993: 233). The question remains though who might have an actual authority (religious and/or secular) to decide whether the given feature is essential enough, or not. The problematic nature of such an inventory is clear when one realizes the existence of the whole range of individual groups within Judaism that struggle for power trying to attract new congregants by advertising its inclusivity, diversity and innovation.

A large number of fictional and critical texts devoted to the theme of women’s rituals in Judaism testifies to its importance in the lives of modern Jews. Works such as: *Miriam’s Well: Rituals for Jewish Women Around the Year* by Penina V. Adelman (1996), *Inventing Jewish Ritual* by Vanessa L. Ochs (2007), *The Ritual Bath* by Faye Kellerman (1986), *The Red Tent* by Anita Diamant (1997), *Joy Comes in the Morning* by Jonathan Rosen (2004), *The Outside World* by Tova Mirvis (2004), *Seven Blessings* by Ruchama King (2004), and *Heavenly Hights* by Risa Miller (2004) broaden the ways to connect spiritually. The protagonists imitate and invent, adapt and adopt, create and normalize religious practices, some of which are non-compulsory and do not have the status of *halakhah*. Some of those new rituals are neither specifically Jewish nor feminist, such as “beginning kindergarten, getting a driver’s licence, retiring from work” (LEFKOVITZ, SHAPIRO, 2005: 113), but what they express is “the sanctification of life, in all its fullness, and of the diversity of experience” (p. 113). Egalitarianism and a greater acceptance of LGBTIQ Jews results in a revision of traditional ritual, such as the invention of gay marriage ceremonies that have no *halakhic* precedent. The great popularity of alternative practices such as Jewish meditation or yoga classes demonstrates that blending traditional Jewish practice with Eastern spiritual nurturance is a viable way to keep Judaism alive. Broner’s and Goodman’s novels do not attempt to impose a singular model for a Jewish identity. Instead, they offer a pluralistic vision of Jewishness and Judaism, attainable, as it seems, outside of the framework of the synagogue. A common thread in both narratives is their tendency “to oppose body and spirit by emphasizing rituals in which the body is the vehicle for spiritual transformation” (LEFKO-

VITZ, SHAPIRO, 2005: 105). They illustrate how Jewish rituals evolve reflecting the dynamics of the community, as Judaism continues to restructure itself to the contours of contemporary life. By employing multiple feminine perspectives, both authors champion the right to spiritual self-expression and demonstrate the complex nature of the religious experience of Jewish women.

Bibliography

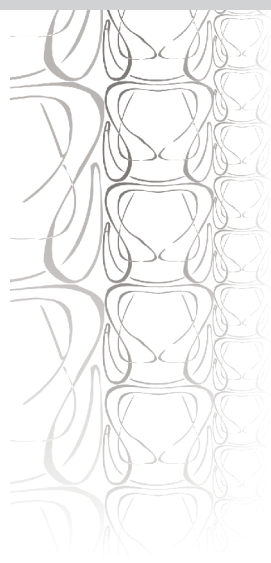
- BASKIN Judith, 2002: *Midrashic Women: Formations of the Feminine in Rabbinic Literature*. Hanover, N.H.: University Press of New England.
- BOYARIN Daniel, 1997: *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- BRONER Esther M., 1978: *A Weave of Women*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- EISEN Arnold M., 2008: "Rethinking American Judaism." In: DASH MOORE, Deborah, ed.: *American Jewish Identity Politics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 119—137.
- FISHMAN Sylvia Barack, 1992: *Follow My Footprints. Changing Images of Women in American Jewish Fiction*. Hanover, N.H.: University Press of New England.
- FISHMAN Sylvia Barack, 2000: *Jewish Life and American Culture*. Albany: State University of New York Press.
- FISHMAN Sylvia Barack, 1993: *A Breath of Life. Feminism in the American Jewish Community*. New York: The Free Press.
- GERSTLE Ellen, 1999: "The Bible as Feminist Discourse: Broner's *A Weave of Women*." *Studies in American Jewish Literature*, no. 18, pp. 78—82.
- GOODMAN Allegra, 2001: *Paradise Park*. New York: The Dial Press.
- HEILMAN Samuel C, 1995: *Portrait of American Jews*. Seattle: University of Washington Press.
- HYMAN Paula E., DASH MOORE Deborah, eds., 1997: *Jewish Women in America. A Historical Encyclopedia*. New York, London: Routledge.
- LEFKOVITZ Lori, SHAPIRO Rona, 2005: "Ritualwell.org — Loading the Virtual Canon, or: the Politics and Aesthetics of Jewish Woman's Spirituality." *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender Issues*, pp. 101—125.
- LEGUTKO Agnieszka, 2010: "Feminist Dybbuks: Spirit Possession Motif in Post-Second Wave Jewish Woman's Fiction." *Bridges*, no. 15.1, pp. 6—26.
- MARCUS Jacob R., 1981: *The American Jewish Woman, 1654—1980*. New York: KTAV Publishing House, Inc.
- MYERHOFF Barbara, 1982: "Rites of Passage: Process and Paradox." In: TURNER, Victor, ed.: *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, pp. 108—135.
- OMER Ranen, 2002: "O, My Shehena, who shall live in your tent? Gender, Diaspora and the Ambivalence of Return in E. M. Broner's *A Weave of Women*." *Frontiers*, no. 23.1, pp. 96—125.
- PINSKY Dina, 2010: *Jewish Feminists. Complex Identities and Activist Lives*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- PLADOTT Dinnah, 1984: "Neither Arcadia nor Elysium: E. M. Broner's *Weave of Women*." In: ROHRlich, Ruby, BARUCH, Elaine Hoffman, eds.: *Women in Search of Utopia. Mavericks and Mythmakers*. New York: Schocken Books, pp. 247—256.

- PLASKOW Judith, 1985: "Standing Again at Sinai: Jewish Memory from a Feminist Perspective." *Tikkun I*, no. 2, p. 33.
- PRELL R.-E., ed., 2007: *Women Remaking American Judaism*. Detroit: Wayne State University Press.

Bio-bibliographical note

Brygida Gasztold, PhD, holds an MA degree and a doctorate degree from Gdańsk University, and a diploma of postgraduate studies in British Studies from Ruskin College, Oxford and Warsaw University. She is an assistant professor at Koszalin University of Technology, Poland. Her academic interests include American Jewish literature, Canadian Jewish literature, as well as the problems of immigration, gender, and ethnic identities. She has published *To the Limits of Experience. Jerzy Kosiński's Literary Quest for Self-Identity* (2008), *Negotiating Home and Identity in Early 20th Century Jewish-American Narratives* (2011) and essays on immigrant literature and ethnicity. Her next book *Stereotyped, Spirited, and Embodied: Representations of Women in American Jewish Fiction* will be published in 2015.

Vers les cérémonies profanes



EWA FIGAS

Université de Technologie de Silésie, Gliwice

Entre les rites, le rythme et la routine *Les fragments du monde* de Hélène Rioux

ABSTRACT: The three novels that have already been published as part of the *Fragments of the World* tetralogy planned by Hélène Rioux are composed of chapters that could, in principle, constitute separate short stories or novellas on their own.

However, each novel in the series allows the reader to note the relationship between the characters and places.

The author shows the inhabitants of the Earth during only one day in each novel: an equinox or a solstice. For the writer and her fictional *alter ego*, the rhythm of creation is determined by the movement of the Earth around the Sun. Even though Rioux's characters live in diverse places and in different ways, they are very much alike when faced with the everyday escape from the routine or succumbing to modern rituals.

KEY WORDS: Hélène Rioux, *Fragments of the World*, rituals, rhythm, routine

Les moments importants de la vie humaine étaient toujours accompagnés des rites particuliers, le plus souvent, ces rites résultaient des croyances des gens qui, grâce à la religion, trouvaient de l'appui au moment de la naissance, de l'adolescence, du mariage ou de la mort. Les rites permettaient de dépasser le cadre de l'ordinaire et du quotidien. Selon les sociologues, la déritualisation résulte avant tout de la diminution du rôle de la religion, de la décomposition des liens intracommunautaires et du fait que dans la société de plus en plus individualisée, l'homme veut prouver qu'il est capable d'affronter toutes les difficultés lui-même, sans appui de la religion ou de psychanalyse. Et ceux qui refusent aussi bien la religion que la psychanalyse au moment des passages essentiels, des séparations, des ruptures ou de pertes, se retrouvent seuls face au réel (FELLOUS, 2001 : 13—14). Les personnages d'Hélène Rioux, écrivaine et traductrice québécoise, sont fortement enracinés dans la réalité et reflètent l'humanité contemporaine avec ses dilemmes et ses espoirs. Rioux cherche à redonner de

l'harmonie au monde, essayant de le subordonner au rythme de la nature. Ainsi observe-t-elle avec attention les moments décisifs de la vie de ses personnages, les passages entre l'enfance et l'âge adulte, entre la vie et la mort. Par l'analyse des romans du cycle de Rioux, nous tenterons de montrer quels sont les éléments qui règlent le rythme de vie de ses personnages, comment ils résistent et cèdent à la routine et quels sont de nouveaux rites qui remplacent les rites traditionnels. Nous voudrions nous concentrer d'abord sur la structure du cycle et sur le rythme de l'écriture chez Rioux et chez son alter ego littéraire. Ensuite, nous observerons comment se débrouillent les personnages de Rioux aux moments de transition et finalement nous analyserons comment ils tentent d'éviter la routine.

Le cycle romanesque d'Hélène Rioux, *Fragments du monde*, a été entrepris par l'auteure en 2007, avec le premier roman *Mercredi soir au bout du monde* (2007). Ensuite, Rioux a publié le deuxième volume, *Âmes en peine au paradis perdu* en 2009 et, en 2011, *Nuits blanches et jours de gloire*.

L'écrivaine impose à son œuvre un rythme précis, tout en l'imposant à ses personnages. Qui plus est, Rioux transforme l'observation des personnages des quatre coins du monde en une sorte de rite, grâce auquel le lecteur les revoit une fois par trimestre, toujours au moment où les saisons changent, comme si cette alternance entraînait une transition dans la vie des personnages. Cependant, l'auteure a un peu brisé ce rythme, étant donné que le dernier volume aurait pu paraître deux années après le troisième (vu que le délai de deux ans séparait la publication des parties consécutives du cycle), mais au lieu de publier ce dernier volume, en février 2014, elle vient de lancer son nouveau roman intitulé *L'amour des hommes* (Levesque Éditeurs).

La construction de la tétralogie (dont on attend toujours la dernière partie) rappelle une fractale ou une suite des poupées gigognes et elle repose sur le mouvement circulaire de la Terre autour du Soleil. L'auteure présente une journée de la vie de ses personnages à des dates précises : aux solstices et aux équinoxes. Ainsi l'action de *Mercredi soir au bout du monde* se déroule-t-elle pendant le solstice d'hiver, celle des *Âmes en peine au paradis perdu* pendant l'équinoxe de printemps, des *Nuits blanches et jours de gloire* pendant le solstice d'été et l'auteure prévoit de compléter sa tétralogie par le volume dont l'action se déroulera pendant l'équinoxe d'automne. Ce caractère cyclique est encore souligné par le fait que l'action de chaque roman commence et termine dans le même endroit, au restaurant du titre du premier roman : Bout du monde.

Le choix des dates de l'action des romans de Rioux n'est pas accidentel. Les équinoxes et les solstices indiquent le passage d'une saison de l'année à l'autre. Ils reflètent le rythme de la nature et de la vie humaine. Au moment de l'équinoxe, la durée du jour et de la nuit est égale. Le mot latin *æquinoctium*, provenant de *æquus* 'égal' et de *nox, noctis* 'nuit', évoque l'idée de l'égalité et de l'équilibre, l'équinoxe devenant un moment privilégié.

Solstitium renvoie au moment où le soleil s'arrête. Encore un moment privilégié et en rapport avec la conception du cycle entier, car l'auteure présente les fragments du monde arrêté, des instants immobilisés de la vie des personnages, éternisés sur les pages des chapitres consécutifs, pareils aux photos qu'on prend aux moments précieux pour les garder en mémoire. Tous ces fragments constituent des éléments d'un immense puzzle. D'une page à l'autre, l'image de l'ensemble devient plus pertinente. Il est difficile de résumer le contenu des romans, car chaque chapitre introduit une nouvelle histoire avec de nouveaux personnages. Ce que l'auteure nomme elle-même « roman » ressemble beaucoup plus au recueil de nouvelles qui, comme le remarque André BROCHU, « tendent vers une réalité supérieure, un roman, qui les subsumera comme le monde, à la fin, intégrera tous ses fragments » (2010 : 21). Dans les romans de Rioux apparaît presque toujours le personnage d'Éléonore, alter ego de l'écrivaine et traductrice. Mais dans les *Fragments du monde*, Éléonore n'apparaît pas. On ne peut pas exclure son apparition dans le dernier volume, mais celle-ci est peu probable étant donné que dans le cycle se manifestent d'autres personnages-écrivains : il s'agit avant tout de François, titulaire d'une bourse d'écriture, qui, avant de partir en voyage, s'est engagé à écrire une lettre à son ami tous les trois mois : aux solstices et aux équinoxes.

Le caractère cyclique est encore souligné par plusieurs répétitions dans le texte et par la reprise de citations, de situations ou même de prénoms. Tout d'abord, on l'observe au niveau de la construction, grâce à une division claire en chapitres dont chacun porte un titre assez poétique, par exemple « Nuit blanche à la frontière » (RIOUX, 2007 : 24), « Le nirvana, un moment ou un autre de l'éternité » (RIOUX, 2009 : 266), « Longue nuit sur le balcon de l'Europe » (RIOUX, 2011 : 143). Sous chaque titre apparaissent des citations. Elles proviennent du chapitre même ou d'autres chapitres du roman. Mais le lecteur découvre que les mêmes paroles décrivent différents personnages et leurs différentes actions, comme si l'auteure voulait souligner que, quel que soit l'endroit du monde, les gens se ressemblent, ils commettent les mêmes fautes dans la vie et partagent les mêmes espoirs.

Évoquons à titre d'exemple la citation qui apparaît en tête du chapitre 8 du premier roman : « elle n'a jamais volé. C'est-à-dire presque jamais, et peu de chose, en somme » (RIOUX, 2007 : 116). Ce chapitre, intitulé « Au bord d'une route secondaire, la fin du jour », présente Fanny, une adolescente qui vient de s'enfuir de la maison, après avoir volé de l'argent du portefeuille de son père. Elle se rappelle de petits vols commis dans sa vie et les paroles de la citation reviennent presque dans le même ordre : « Elle n'avait jamais rien volé. C'est-à-dire presque jamais, du moins, pas trop souvent, et peu de chose, en somme » (2007 : 117). On découvre ensuite comment Fanny s'est emparée de l'argent de son père, ses hésitations, la volonté de rendre de l'argent et le désir d'en garder une partie ou la somme entière. La disparition de Fanny est évoquée déjà dans le chapitre 4, qui contient

aussi la réflexion de sa mère, Florence, sur le vol commis dans la jeunesse, le seul vol de sa vie (2007 : 63), comme si les actes de la mère suggéraient les actes de la fille. Les mots de la citation décrivent encore la situation de Concha, une prostituée de Cabarete, accusée du vol du portefeuille d'une vacancière dans le deuxième roman du cycle : « Et c'était sa première tentative. Elle n'avait jamais rien volé, elle l'a juré » (RIOUX, 2009 : 157). Quelques pages plus loin, les mêmes paroles figurent en tête du chapitre 7, dans lequel la famille de Fanny attend toujours son retour, ne sachant pas ce qu'elle est devenue après sa fuite (2009 : 179).

D'autres citations qui apparaissent en tête des chapitres de tous les romans fonctionnent de manière semblable et réapparaissent dans le texte, soulignant le caractère répétitif de certaines situations. L'auteure joue aussi avec des noms des lieux : ainsi de Saint-Petersbourg en Russie passe-t-on à Saint Petersburg en Floride. Le monde tourne, mais les histoires se répètent comme les saisons, les cycles sont mesurés au rythme des équinoxes et des solstices, introduisant des éléments de stabilité dans le monde qui accélère de plus en plus.

Le choix des prénoms des personnages n'est pas laissé au hasard non plus. Dans les romans de Rioux, plusieurs prénoms se répètent. Parfois il s'agit de variantes graphiques ou phonétiques, selon le pays.

La répétition des prénoms est visible le plus dans le cas du prénom Stéphane : dans le roman on croise tout d'abord Stéphane Gélinas, peintre amoureux de Julie et ami de François qui l'appelle Tépha, car Gauguin était appelé ainsi (RIOUX, 2007 : 41 et 53). Ensuite, il y a Stéphi, amie de Fanny (2007 : 59), Stéphanie (nièce de Doris, une habituée du Bout du monde qui meurt dans le premier chapitre) (2007 : 63), Stefan qui s'occupe d'Ernesto Liri et qui envisage de rédiger la biographie de celui-ci après sa mort (2007 : 155), Stephen du film de Liri (2007 : 131), Steven, ex-mari d'Eva, attirée par un tueur condamné à mort (RIOUX, 2009 : 202), Steve, participant de l'émission « Au septième ciel » (2009 : 146) et même Stevie Wonder dont la musique est évoquée (2009 : 252). D'autres prénoms ne réapparaissent pas si fréquemment, mais on peut trouver deux Ernesto : Liri, le compositeur et Ernesto — frère de Concha ; il y a deux Jonathan, le frère de Florence et son fils portent le même prénom ; deux Paquito : le fils de Concha et un brave garçon mexicain, etc.

Or, plusieurs personnages veulent changer de prénom, de nom, utiliser un pseudonyme, comme s'ils voulaient se créer une nouvelle identité ou cacher leur identité réelle. Parfois le choix du nouveau prénom n'est pas facile et c'est le cas de Julie Masson, qui veut danser sous le nom de Flora, à quoi s'oppose violemment son amoureux, Stéphane Gélinas, car il ne supporte pas qu'une danseuse nue porte le nom de la grand-mère de Gauguin, de Flora Tristan, une grande féministe indomptable (RIOUX, 2007 : 44). Julie accepte enfin le nom de Jenny, mais c'est un choix imposé.

Le frère de Florence, Jonathan Jordan, devient Jon pour la famille pour éviter la confusion avec son neveu qui porte le même prénom. Mais il n'aime pas la

sonorité de son prénom attaché à son nom et quand il publie les traductions des polars, il prend un pseudonyme qu'il forme des lettres de scrabble, parfois c'est Anton Hando, Nora Jo ou Han Rajon pour la traduction d'un livre de recettes de cuisine. Sa sœur remarque qu'il aime « se prendre pour un autre lorsqu'il traduit » (2007 : 218). Mais il agit comme Julie Masson, il ne veut pas faire des choses qu'il méprise (mais qu'il est obligé de faire pour gagner la vie) sous son propre nom. Les deux veulent conserver leurs noms impeccables et Julie, une fois reconnue par un chauffeur qui l'appelle « Jenny », réagit catégoriquement, rappelant qu'elle s'appelle Julie et qu'elle n'a rien à voir avec la danseuse mentionnée. Et quand Jonathan traduit un livre qui l'impressionne, « *Godess in Gehenna* », il veut signer la traduction de son propre nom, pour ne plus se cacher, pour ne plus être un « ghost translator » (RIOUX, 2011 : 25). Lucie et William du troisième roman du cycle sont aussi des « ghost writers » et leurs œuvres sont publiées sous le nom de Hope Spencer, pseudonyme inventé par Mary Hope Spencer et son frère Philip (RIOUX, 2009 : 217) qui écrivaient des romans d'amour d'abord à deux et puis à l'aide des « assistants », comme ils appellent Lucie et William (2009 : 219). Philip, comme Julie et Jon, ne voulait pas que son nom soit associé à l'entreprise qu'il dédaigne, l'écriture des romans qui lui paraissent complètement féminins. Le nom de Hope Spencer permet de gagner de l'argent et de garder une distance.

Rioux choisit pour ses personnages des prénoms semblables pour souligner les ressemblances entre eux. Mais elle leur laisse aussi choisir leur nom ou pseudonyme pour qu'ils puissent se distancier d'eux-mêmes, devenir quelqu'un d'autre ou sentir qu'ils décident réellement d'eux-mêmes.

Le nom fait partie de l'identité humaine, confirme son existence, une fois choisi et inscrit aux registres de l'État civil. D'habitude, le prénom est choisi par les parents qui le donnent à l'enfant. Mais dans plusieurs cultures, le passage à l'âge adulte est en relation avec le changement du prénom. Ce changement accompagnait les rites d'initiation et, avec le temps, il a commencé à remplacer les rites initiatiques. Ainsi, les jeunes catholiques choisissent leur nom de confirmation avec lequel ils veulent être reconnus. Mais cette décision n'est pas accompagnée de sacrifices ou de grands actes, le prêtre fait un geste et la cérémonie est finie. Avec l'effacement des rites et la réduction de la cérémonie aux petits gestes, qu'il s'agisse de confirmation ou de Bar-mitsvah, ces rites ont cessé de jouer un rôle important pour les jeunes d'être un véritable rite de passage (cf. FELLOUS, 2001 : 113). Les adolescents attachent beaucoup plus d'importance à l'acquisition du permis de conduire, car l'examen du permis contient une épreuve, une sanction et l'accès à quelque chose qui était réservé aux adultes : l'auto-mobilité, l'indépendance au niveau du transport (2001 : 15). Ils sentent qu'ils acquièrent la maturité avec la première relation sexuelle, avec la première infraction de la loi, avec un logement indépendant.

Dans le cycle romanesque de Rioux, on observe le passage à la maturité sur l'exemple de quelques personnages féminins. Tout d'abord il s'agit de Fanny, fille

de Florence. Fanny vient d'avoir ses premières règles, signe physique de cette transformation de fille en femme et sa mère explique par cette transformation hormonale le comportement de sa fille et son renfermement (RIOUX, 2007 : 69). Quand elle en informe le père de Fanny, elle demande sa discrétion, ce qu'il accepte, conscient du pacte féminin unissant son épouse et sa fille. Mais pour lui, Fanny est toujours un enfant et il est bouleversé après avoir découvert que sa fille lisait *Lolita* de Nabokov juste avant sa disparition. Le passage de fille en femme se fait par la révolte de Fanny contre ses parents qui ne lui avaient pas permis de passer les vacances à la maison, avec ses amies. Elle procède au vol de l'argent de son père et elle s'enfuit de la maison. Quitter la maison familiale devient pour Fanny d'autant plus facile que toute la famille est en vacances en Floride. Elle viole les règles et elle s'en va. Elle ne dit pas si son geste résulte de la volonté de punir ses parents ou de leur faire peur. Nous observons juste sa volonté de décider d'elle-même, renforcée par le fait qu'on lui a refusé ce droit en l'obligeant à passer les vacances en famille. À côté de Fanny, dans le cycle, apparaissent encore deux autres adolescentes, deux petites-filles d'Ernesto Liri, un peu plus âgées que Fanny mais cela ne signifie pas qu'elles sont plus adultes. Jennifer, la petite-fille bien-aimée de Liri, incarne une sorte de fille idéale, bien élevée, étudiante en architecture et pourtant quand elle entend le nom d'Andy Warhol, elle ne sait pas de qui il est question (RIOUX, 2011 : 173). Elle réalise la volonté de sa mère, de son grand-père, laissant décider pour elle, elle se sent en sécurité. Le contraste entre Jennifer et sa cousine Vickie, à qui Liri ne prête aucune attention, est frappant. Les deux filles se rencontrent pendant la réunion familiale dans la maison de Liri agonisant. Vickie est enceinte et elle avoue à sa cousine son IVG du passé, les détails de sa tentative de suicide, les problèmes avec de l'alcool et les drogues. Et pourtant c'est elle qui lit beaucoup, qui a une grande culture générale, qui observe le monde avec un œil très attentif et formule des remarques pertinentes (2011 : 178 et 184). Elle veut montrer qu'elle n'est plus enfant et souligner son indépendance par ses décisions, elle décide de sa santé, de sa vie et même de la vie de l'enfant qu'elle porte. C'est elle qui constate qu'il est inutile d'organiser les tours de garde auprès de Liri mourant, car on « est seul quand on meurt, on n'a pas envie d'être accompagné. En tout cas, moi, être seule, c'est ce que je voulais. J'aurais jamais accepté qu'on me regarde en train d'agoniser » (2011 : 179), en attirant l'attention sur un autre passage, sur la mort.

Pour Rioux, la mort est un sujet assez particulier, elle en a peur et elle est fascinée, sans toutefois la comprendre (AMYOT, 2010 : 37). Autour de la mort, il existe beaucoup de rites, la plupart en relation avec la religion. Mais dans un monde de plus en plus laïcisé, la nécessité de nouveaux rites, qui puissent remplacer des rites religieux et accompagner des moments importants, est très visible. Autrefois, la famille se réunissait autour du mourant, on appelait le prêtre, on récitait des prières. Liri sait qu'il va mourir et il veut passer les derniers moments en Italie, parmi les gens importants pour lui. Même s'il va affronter la

mort tout seul, il veut qu'on l'accompagne. De l'autre part, la famille réunie se sent assez mal à l'aise, le film *Broken wings* avec la musique de Liri est montré sans cesse à la télé, on fait des tours de garde, pour que Liri soit toujours en compagnie de quelqu'un de famille, mais ils sont conscients de leur impuissance face à la mort. Rioux va encore plus loin et quand Liri meurt, il se retrouve « en chemin. Vers où ? Nirvana, limbes, oubliette, géhenne, où mène-t-il, ce chemin ? Une sorte d'antichambre. Mais pas de porte. Un couloir, un long couloir » (RIOUX, 2011 : 162). Mentionnées dans la citation « nirvana » et « oubliette » renvoient aux chapitres des romans précédents du cycle. L'oubliette s'avère être un endroit où se retrouvent après la mort tous les écrivains dont l'œuvre est tombée aux oubliettes (RIOUX, 2007 : 143) et le nirvana « c'est le séjour des justes après leur mort » (RIOUX, 2009 : 256). Dans ses romans, la mort ne signifie pas la fin, elle est juste un passage vers une autre existence.

Les personnages de Rioux se retrouvent quelque part dans l'éternité. Mais avant d'y passer, ils affrontent les difficultés de la vie quotidienne et sa routine. Ce qui peut les sauver de cette dernière, ce sont les voyages et l'écriture. Les voyages permettent de plonger dans un monde nouveau, elles constituent des passages, car le voyage « en tant qu'expérience *non ordinaire*, devient rapidement une aventure *extra ordinaire* » (FRANCK, 2006). Qui plus est, elle correspond aux traits caractéristiques des rites de passage définis par Arnold Van Gennep (FRANCK, 2006). Les personnages de Rioux voyagent comme Liri pour retourner à la maison, aux endroits de leur enfance. Ils cherchent de l'extraordinaire comme Fédor à Cabarete, François au Mexique ou Béatrice à Paradise Island. Mais parfois leurs voyages leur permettent de fuir, d'abandonner leur ancienne vie, leur ancienne identité : ainsi fait Daphné, qui après avoir faussement accusé son père adoptif, une fois le mensonge avoué, elle décide de changer de pays, d'allure et de mode de vie.

Les voyages permettent aux personnages de Rioux d'apprendre non seulement beaucoup sur le monde qui les entoure, mais avant tout de découvrir eux-mêmes et de prendre une distance des difficultés et des problèmes qu'ils doivent affronter dans la vie quotidienne.

Deuxième possibilité d'éviter la routine passe par la littérature, c'est-à-dire par la lecture et par l'écriture. Nous avons mentionné François qui écrit des lettres aux solstices et aux équinoxes. L'écriture devient pour lui un rituel. Il relate à son ami ses voyages, ses amours et ses réflexions. Le rythme de son écriture est soumis au rythme de la Terre. Il mesure le temps de ses voyages par des lettres écrites à Tépha. Mais au moment où François apprend la mort de son ami, il n'arrête pas d'écrire, l'écriture joue encore un autre rôle pour lui : elle lui permet d'accepter la mort de Tépha, de lui dire adieu. La lettre devient une sorte de cérémonie funéraire, car, d'habitude, pendant cette cérémonie on rassemble les souvenirs, les événements de la vie du défunt, on fait de sa vie une histoire et, en narrativisant, on donne du sens à sa vie. Et même si la mort est une dis-

jonction, ce rite permet de tout rassembler, de coller (FELLOUS, 2001 : 30). Eva, après la mort de Ruddy Wallace, tueur en série exécuté en prison en Floride, et qu'elle avait épousé peu avant l'exécution, raconte son histoire à François. Elle a besoin de rassembler ses souvenirs et d'expliquer les raisons de sa décision pour vivre son deuil. François n'a plus besoin de raconter l'histoire de son ami, il le fait sur le papier, même s'il sait que son ami décédé ne pourra jamais lire cette lettre.

Philip qui publie les romans d'amour sous le nom de Hope Spencer a commencé à écrire après la mort de sa bien-aimée (RIOUX, 2009 : 217). Il a décidé de tout décrire, mais dans le roman, il a ajouté un dénouement heureux, il a supprimé l'histoire de la maladie et de la mort. Ainsi l'écriture lui a-t-elle permis de construire une sorte du monde alternatif dans lequel Philip et sa femme pourraient vivre heureux.

Dans le cycle il y a encore deux personnages qui ont leurs projets littéraires. Andy N. Bloch envisage d'écrire « *In Search of the Lost Paradise*, en l'honneur de son écrivain fétiche, Marcel Proust » (RIOUX, 2011 : 307). Il n'a pas de projet d'une grande œuvre tout à fait originale, il préfère s'inspirer, voire pasticher Marcel Proust (RIOUX, 2009 : 100), voyant beaucoup de ressemblances entre lui-même et l'écrivain.

De l'autre part, un certain « Croquemitaine », comme on l'appelle au Bout du monde, veut consacrer sa vie à la rédaction de la suite de la *Comédie divine* de Dante. Il trouve Béatrice, « lectrice boulimique » (2009 : 40), qui accepte de lire pour lui les récits de toutes les atrocités du monde pour qu'il puisse travailler sur sa description de l'enfer.

Le fait que Croquemitaine et Andy N. Bloch renoncent à la création autonome peut suggérer qu'ils admettent que toute la grande littérature a été déjà écrite et que désormais il ne reste qu'à la lire, l'admirer et l'imiter.

Finalement, Florence (et elle-même écrit des articles du domaine de psychologie), pensant à Fanny, constate : « Fanny aime lire. Elle écrira peut-être un jour — des romans, qui sait ? Et elle sera sauvée... » (RIOUX, 2007 : 59). Or, l'écriture jouerait le rôle salvateur. Elle protégerait contre la cruauté de la vie réelle, contre sa banalité et contre la routine.

Force est de constater que les fragments du monde rassemblés dans les romans de Rioux offrent une image assez complète du monde contemporain, des gens, leurs rites, le rythme et des moyens qu'ils trouvent pour éviter la routine. Rioux essaie de persuader les lecteurs que les gens de différentes parties du monde se ressemblent non seulement par leurs prénoms, mais aussi par leur choix, problèmes ou espoirs. Et dans ce monde qui accélère de plus en plus, qui efface les traditions et les rites, la littérature paraît offrir une réponse à tout. Tout a été décrit, la banalité du quotidien, les miracles et les pires atrocités... mais au sein de ces turbulences, l'homme retrouve de l'équilibre par la littérature, en lisant et en écrivant.

Bibliographie

- AMYOT Linda, 2010 : « Hélène Rioux, Traductrice de fragments du monde. Entrevue ». *Nuit blanche*, n° 119, été, 34—39.
- BROCHU André, 2010 : « Comment des nouvelles font un roman ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 137, 21.
- CHAMPAGNE Christine, 2012 : « Hélène Rioux, d'abord poète. Entrevue ». Disponible sur : <<http://larecruer.net/2012/01/helene-rioux-d%E2%80%99abord-poete/>>. Date de consultation : le 12 octobre 2012.
- CRÉPEAU Jean-François, 2012 : « Quoi de nouveau au bout du monde ? ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 145, 20.
- DUBREUIL Christiane, 2014 : « Hélène Rioux publie *L'amour des hommes* ». Disponible sur : <<http://info-culture.biz/2014/02/06/helene-rioux-publie-lamour-des-hommes/#.Uwcv8v15Nu4>>. Date de consultation : le 7 février 2014.
- FELLOUS Michèle, 2001 : *À la recherche de nouveaux rites : rites de passage et modernité avancée*. Montréal : l'Harmattan.
- FRANCK Michel, 2006 : « Rites de voyage et mythes de passage ». *L'Autre Voie*, n° 2, printemps. Disponible sur : <<http://www.deroutes.com/Rites.htm>>. Date de consultation : le 3 février 2014.
- PAQUIN Eric, 2012 : « Hélène Rioux. Le jour le plus long ». Disponible sur : <<http://voir.ca/livres/2012/02/23/helene-rioux-le-jour-le-plus-long/>>. Date de consultation : le 8 juillet 2012.
- RIOX Hélène, 2007 : *Mercredi soir au bout du monde*. Montréal : XYZ.
- RIOX Hélène, 2009 : *Âmes en peine au paradis perdu*. Montréal : XYZ.
- RIOX Hélène, 2011 : *Nuits blanches et jours de gloire*. Montréal : XYZ.

Note bio-bibliographique

Ewa Figas, enseignante-chercheuse de l'Université de Technologie de Silésie, consacre ses travaux à la littérature québécoise contemporaine. Elle a publié des articles sur les romans de Jacques Godbout et d'Hélène Rioux. Elle enseigne la littérature et la traduction.

MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie

La circoncision, le tatouage, les rituels du hammam dans la littérature marocaine d'expression française : Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun

ABSTRACT: This article compares the functions of rituals in the novels of Abdelkebir Khatibi and Tahar Ben Jelloun (*La mémoire tatouée*, *Harrouda*, *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*). The aim of the study is to show that Abdelkebir Khatibi and Tahar Ben Jelloun represent the traditional rituals of the body as elements of a hybrid language (*corpslangue*). This “language tattooed on the body” expresses the plurality of the North African culture and the contradictions of Moroccan society. It shows the Moroccan individual torn between the loyalty to tradition and the need for transgression.

KEY WORDS: Moroccan culture, rituals, tradition, transgression

Comme l'observe Abdelkébir Khatibi, la volonté de « domestiquer » le sensorium du corps est inhérente à la naissance de chaque civilisation (KHATIBI, 2002 : 7). D'abord, au Maghreb, ainsi que dans l'Orient arabe, le corps se trouve impliqué dans un système extrêmement élaboré de rites et de règles qui se trouvent à la base des pratiques religieuses. Il constitue un élément important de la scénographie liturgique. Les rituels tels que purifications, ablutions, prosternations, voilements, jeûne, etc. auxquels reste soumis le corps sont très importants dans la prière.

Mais le corps participe également à des rituels et des coutumes propres à la culture populaire. Ainsi, avec ses sens, il reste un agent dans l'art de la sorcellerie (par exemple dans les pratiques qui visent à conjurer le ‘mauvais œil’) et dans la mystique populaire (qui recourt notamment à des danses — transes, comme celles de la confrérie des *Gnaoua* connues pour leurs vertus thérapeutiques) (cf. KHATIBI, 2002 : 12—14, 46).

Observons que dans le monde arabe, le corps n'est pas seulement un code intersémiotique basé sur le gestuel, la mimique et le mouvement dans l'espace ;

il joue encore un rôle de logogramme. En effet, comme l'explique Malek Chebel, au Maghreb, le corps est soumis à une diversité de pratiques qui restent dans un rapport de parenté avec l'écriture : il mentionne à ce propos les scarifications faciales, le tatouage, la circoncision, le perçage du lobe des oreilles, etc. L'auteur du *Corps en Islam* insiste sur « l'importance de cette écriture qui, portée sur le ' parchemin épidermique ', sert à transmettre un code social, un *pattern* communautaire » (cf. CHEBEL, 1984 : 175—176).

Dans la civilisation qui a porté à la perfection l'art de la calligraphie, le corps lui-même se dote souvent d'une structure textuelle. Comme l'explique Tahar Ben Jelloun dans son essai *Lettre à Delacroix* (2010), il se passe ainsi, dans une certaine mesure, à cause de la réticence de la culture de l'Islam à l'égard des représentations humaines ; elle résulte — par extension — de l'obligation de préserver Allah et son prophète de toute figuration (cf. BEN JELLOUN, 2010 : 30—33). Ainsi, le corps devient une sorte de matière malléable où s'actualisent des mythes ancestraux. Citons encore Malek CHEBEL qui constate à ce propos : « Le corps est d'abord un corps textuel, un corps soumis à la suprématie du verbe dans les incantations religieuses et parchemin du scribe de la Loi sociale » (1984 : 177).

En même temps, exposé à des scarifications rituelles, transformé en « poupée de chair » — rituel auquel est soumise la mariée avant la cérémonie nuptiale — (cf. KHATIBI, 2002 : 68—69), tatoué, circoncis, le corps fonctionne surtout comme un instrument de cohésion sociale et un signe d'appartenance à une communauté. Les marques (provisoires ou indélébiles) sur le corps restent en effet associées à des rites de passage : de cette manière, elles signent — comme l'explique Abdelkébir Khatibi — l'appropriation du corps par la société et par la culture ; elles témoignent également de l'appartenance de l'homme à une communauté, à Dieu, à la religion du père, enfin, à la loi de celui-ci (cf. KHATIBI, 2002 : 66).

Concentrée depuis ses origines sur les représentations de la société, la littérature marocaine d'expression française s'intéresse aux rites qui inscrivent le corps dans l'espace social. Les rites de passage restent toujours vivants dans la tradition maghrébine ; ils sont présents dans le roman ethnographique (fruit de l'activité de la première génération des écrivains maghrébins) et ne cessent d'intéresser les auteurs de la seconde génération (artistes réunis d'abord autour de la revue *Souffles* et qui débute en tant qu'écrivains au début des années 70) (cf. NOIRAY, 1996 : 14—15).

Précisons que descriptif et « pittoresque » à ses origines (dans les années 50 et 60), le roman marocain francophone, dans la décennie suivante, continue à s'inspirer des thèmes ethnographiques. Il devient cette fois-ci plus critique à l'égard des coutumes et des rituels. Cela s'explique par le fait que, à la différence d'Ahmed Sefrioui, auteur de *La Boîte à merveilles* qui pousse le roman marocain francophone dans la direction de l'ethnographisme (cf. NOIRAY, 1996 : 24—27),

il ne s'agit plus tellement, pour Abdelkébir Khatibi, Tahar Ben Jelloun ou Mohammed Khaïr-Eddine, de restituer fidèlement le monde traditionnel ; l'enjeu des auteurs de la « littérature de transgression » (cf. BOUGUERRA, 2010 : 51—72) est de représenter le monde marocain en tant qu'une réalité modifiable et en train de se modifier. En effet, dans des romans autobiographiques tels que, par exemple, *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi ou *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun, l'individu est présenté dans le contexte interculturel. Le sujet autobiographique reste, certes, impliqué dans le tissu des rituels sociaux : ceux-ci demeurent pour lui des jalons dans la formation de sa personnalité. Pourtant, il ne se limite plus à connaître et décrire sa culture d'origine : au contraire, en poursuivant son propre chemin initiatique et en écoutant ses propres désirs, il inscrit sa formation dans la culture qu'il perçoit, elle aussi, comme une entité dynamique, comme un devenir.

Référons nous à ce propos à Abdelkébir Khatibi, qui dans *Maghreb pluriel* (1983) retrouve dans la réflexion et dans la pratique scripturale de sa génération l'écho de la pensée de la différence de Nietzsche, Derrida et Blanchot (cf. KHATIBI, 1983 : 20). L'auteur explique que, puisque sa prise de parole se situe dans le contexte de la pluralité des modèles culturels et linguistiques, l'écrivain maghrébin se considère lui-même comme un agent du dynamisme culturel. Il en est amené à redéfinir son identité qu'il perçoit comme hybride, morcelée et mouvante.

Dans ce qui suit, il s'agit donc d'étudier comment les rites qui impliquent le corps (circoncision, tatouage, rituels de hammam) participent, chez Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun, dans la mise en scène de l'hybridité de la culture maghrébine.

Le choix de ces deux auteurs n'est pas fortuit : ils sont les plus représentatifs pour la « littérature de transgression » et partagent, surtout dans les années 70 et 80, la même conception de l'identité, de la culture maghrébine et de la littérature marocaine francophone émergente. En effet, *La mémoire tatouée* et *Harrouda*, parus chez Denoël avec un décalage de deux ans (en 1971 et en 1973) et reliés par des analogies formelles (ils oscillent entre roman, autobiographique, essai et poème), se concentrent sur la naissance de la vocation littéraire de l'écrivain maghrébin : celui-ci, plongé dans la réalité culturelle, linguistique et sociale plurielle, fait l'expérience de sa multiplicité et de son morcellement. Il en arrive à trouver un nouveau langage apte à traduire cette situation complexe.

Il reste frappant que, simultanément, Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun théorisent et réalisent dans leurs textes la conception de l'écriture intrinsèque du corps, défini par Alfonso de Toro comme *corpslangue* (cf. KHATIBI, 1971 : 77—89 ; DE TORO, 2009 : 38). Car écartelés entre le français et l'arabe, inspirés par les deux cultures, ils élaborent un code dans lequel la parole s'inscrit dans le sensorium corporel. Dans ce langage hybride, le mot possède non seulement une sonorité et une représentation graphique, mais aussi un goût, une chaleur et une

odeur : « Le parfum d'un mot me bouleversait » (KHATIBI, 1971 : 78). En effet, profond, viscéral, sexué, libéré du contrôle de l'intellect, le *corpslangue* renoue à des rituels qui le rattache à un niveau mythique et ancestral.

Si le corps devient un mode d'expression, c'est le résultat de la quête d'un langage qui se situe à l'intersection de plusieurs langues. Tahar Ben Jelloun et Abdelkébir Khatibi cherchent un langage intersémiotique, intersubjectif et pluriel, qui dépasse et mélange des codes communicatifs disponibles. Le *corpslangue* leur semble capable de combler les insuffisances du français et de l'arabe et de remédier à l'incapacité de ces langues à traduire la *pensée-autre* (KHATIBI, 1983 : 12), c'est-à-dire la pensée du sujet hybride, influencée par la réalité interculturelle. Ainsi, inspiré par la « déperdition nietzschéenne » (KHATIBI, 1971 : 105) et tenté par « la déperdition dans les signes » (1971 : 175), l'auteur de *Maghreb pluriel* tient surtout à « décoloniser » la pensée : il refuse de se plier à toute norme qu'il juge oppressive.

Cette quête transgressive de l'authenticité et du droit à la « différence sauvage » (1971 : 112), l'écrivain l'entame au moment où il découvre que sa conscience résulte d'un « bricolage d'identité » (1971 : 179) et que son identité n'est pas dissociable de la différence, car « la différence, comme l'identité, est un rythme et une danse douloureuse » (1971 : 180). Cette expérience l'amène à la conception de l'écriture qui défie la normativité langagière, transgresse la norme sociale, touche à des tabous sexuels afin d'arriver à une expression non conformiste qui dénude le corps et dévoile la conscience.

Il en est de même chez Tahar Ben Jelloun : le narrateur de *La réclusion solitaire* avoue dans l'incipit du texte : « Les mots m'ont tellement trahis que ce livre est un corps travesti » (BEN JELLOUN, 1976 : 137). L'idée khatibienne de la confusion des mots et du corps — « J'ai rêvé l'autre nuit que mon corps était des mots » (KHATIBI, 1971 : 76) est plusieurs fois explicitée par Tahar Ben Jelloun : notamment, dans *Harrouda* — « Les mots étaient relégués au second plan. Le corps devint notre première parole censée » (20—21) et dans *L'Écrivain public* — « écri[re] pour ne plus avoir de visage. Devenir ces mots qui s'assemblent, se contredisent, se dispersent en une infinité de petites images » (104).

Ce langage pareil à un glossaire instinctif et vivant utilise le symbolisme de la circoncision et du tatouage. Ces deux pratiques rituelles permettent aux écrivains d'aborder la problématique du rapport entre l'individu et la société.

Quant au tatouage, il renvoie, chez Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun, à un langage hybride qui se meut entre les langues et s'inscrit dans le corps. Précisons que l'histoire de cette pratique est liée, à son origine, à l'art d'interpréter les signes tracés sur le corps par la nature elle-même : elle s'associe d'abord à la lecture des taches de peau, pour devenir ensuite un code de signes transmis d'âge en âge, à l'occasion de la puberté ou du mariage (cf. KHATIBI, 2002 : 67).

Dans la même perspective, le tatouage fonctionne dans *La mémoire tatouée* comme une sorte de langage profond ; en effet, il ramène le narrateur au fond

de son être : « le tatouage m'initie à me souvenir » (KHATIBI, 1971 : 184). Il reste en rapport avec l'identité du narrateur, en lui permettant de retrouver la continuité de son être : « le tatouage a l'exceptionnel privilège de me préserver » (11). Gravé sur le corps, ce langage extraverbal rattache le sujet à ses origines, à la source de sa culture : « Me saisit la même fascination devant toute Bédouine tatouée. Quand celle-ci ouvre la main ancestrale, j'épouse ma fixation au mythe » (1971 : 11).

Cette métaphore revient dans *Harrouda*. Morcelé, multiplié, le corps maghrébin retrouve dans ses tatouages un rattachement quasi viscéral au fond de sa culture :

La mémoire totale (haute dans ses profondeurs) est hors du langage. [...] le parallèle textuel qui s'inscrit (s'écrit) dans le corps morcelé (multiple ou divisé), mais il a gardé intactes ses cicatrices (tatouages), son étendue et son regard.

BEN JELLOUN, 1973 : 47

Mais le corps tatoué devient également le symbole de la nature nomade et dynamique du sujet qui se donne le droit à la différence. Tel un espace qui se remplit de signes, le corps tatoué devient un lieu où se croisent des langues et des cultures et où se déconstruit une vision homogène de l'identité. « Tatouer » veut dire dans ce cas-là modifier et déconstruire la représentation statique de la réalité. KHATIBI parle notamment de « la première décomposition d'un parchemin qui fut celui de notre père et de l'histoire » (1971 : 184). Ce tatouage fait sur le corps maghrébin est fortement inspiré par la pensée de la différence qui déconstruit les certitudes du monde occidental. En parlant de la « rencontre de l'Occident dans le voyage de l'identité et de la différence sauvage » (1971 : 112) ; l'auteur exprime la volonté « de décoloniser » l'esprit, en refusant tout ce qui opprime la liberté de la pensée : « Je graphe sur ton sexe, Occident, le graphe de notre infidélité » (1971 : 173).

Tatouer le corps maghrébin ne veut donc pas dire l'arracher à ses racines pour lui substituer des tendances postmodernes de l'Occident. Bien au contraire, il s'agit de retrouver, par le *corpslangue*, qui transgresse la norme oppressive, les points d'attache à l'« âme maghrébine ». Tahar Ben Jelloun cherche à rejoindre ainsi « la mémoire totale » qui s'approche de « la mémoire tatouée » khatibienne : inscrite dans le corps, indissociable du sensorium corporel.

Malek CHEBEL explique que « les inscriptions du/sur le corps maghrébin sont constitutives d'une taxinomie morale, religieuse et sociale » (1984 : 175). Tatouer le corps signifie, pour Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun, dépasser les limites de la société patriarcale. Le tatouage devient un langage capable d'exprimer des revendications libertaires du sujet maghrébin dans le domaine social, politique, culturel.

Le corps tatoué ressemble ainsi à une carte des tentations nomades : il est en mesure d'exprimer la culture maghrébine dont la richesse est découverte avec

émerveillement par Abdelkébir KHATIBI : « devant l'explosion des sens, j'évitais de comprendre » (1971 : 79). Lire le corps tatoué est donc une expérience de nature double : il s'agit, en même temps, de lire des signes presque mythiques ancrés dans la tradition ancestrale et de regarder comment le corps se couvre de tatouages qui symbolisent son identité en mouvement.

Si le tatouage devient un symbole de la culture maghrébine dynamique et plurielle, la circoncision renvoie à la culture qui se situe sous le signe de l'Un. Dans son essai sur le statut du corps dans le monde oriental, Abdelkébir Khatibi précise que la circoncision (*khitan*) constitue « le signe d'appartenance à un dieu, à une religion, à la religion du père » (KHATIBI, 2002 : 66) ; ce rite de passage est « un acte initiatique qui intègre l'enfant dans la loi de la famille et du groupe », il joue le rôle d'une épreuve initiatique qui autorise le garçon à mieux s'approprier le corps des femmes (2002 : 66).

Si dans *La mémoire tatouée*, les signes tatoués sur le corps renvoient au mouvement horizontal du sujet qui « nomadise » entre les langues et les cultures, le rite de la circoncision impose au narrateur un mouvement qui ne peut suivre que le sens vertical : « regarde les fleurs au plafond : je regardai et mon prépuce tomba [...] Prie ton Seigneur ! Au plus pur, au plus droit ! » (KHATIBI, 1971 : 26).

Durant ce rite, l'initié s'élève vers Dieu, en rejoignant la loi du père. Cette épreuve correspond à la seconde naissance du héros qui s'éveille, cette fois-ci, à la vie sociale, ce qui est souligné surtout par la réaction de la mère : « Elle fait semblant de m'accoucher une deuxième fois et elle pleure » (1971 : 27).

Le rite de la circoncision autorise le jeune garçon à suivre fidèlement la voie paternelle : « Sous digne de ton sang ! » « Sois patriarche ! » (1971 : 27). De cette manière, comme le souligne le narrateur de *La mémoire tatouée*, l'initié accède à la reconnaissance et à la virilité. Or, le narrateur qui avoue avoir déjà connu le « terrorisme des pères » (1971 : 22) tente plutôt d'échapper à la loi patriarcale. Il préfère substituer sa « tentation nomade » et sa quête de la pluralité à la hiérarchie sociale, à une « verticalité » des relations sociales et familiales dans lesquelles on se subordonne au pouvoir paternel : « lui, [le père du narrateur] rigide, entre ciel et terre, m'écrasant de sa taille » (1971 : 14).

Le rite de la circoncision est évoqué par Tahar Ben Jelloun de manière encore plus négative : l'initié doit rejoindre la loi du père et, dans ce but, on lui impose une violence : « au commencement la mutilation » (BEN JELLOUN, 1973 : 42). Pour l'auteur de *Harrouda*, la circoncision est une épreuve paradoxale et contradictoire en elle-même : afin d'accéder à la virilité — et ce rituel devient en effet « un passeport pour le devenir de la virilité » (1973 : 39) — le garçon est mis en situation qui le fait souffrir et l'humilie : « mon corps venait d'être amputé de ce qui faisait de moi un mâle fier » (1973 : 43—44). Mériter le prestige que la société n'accorde qu'aux hommes, signifie, dans ce cas-là, sacrifier la liberté et l'intégrité de son corps. Le garçon n'accède à la reconnaissance de sa communauté (« Tu arrives à l'âge d'homme et tu passes par le droit chemin

de l'Islam et de la pureté», 1973 : 40) qu'au prix qu'il doit payer avec son propre corps : avec le nouveau statut social, il obtient une « nouvelle existence, celle d'un corps diminué, mutilé, castré » (1973 : 44).

L'épisode de la circoncision se trouve soumis, dans *Harrouda*, à une subversion : la virilité qui est visée par l'épreuve est contestée (« j'étais déjà sans », 1973 : 44). Cette représentation déroutante du rite dévoile l'emprise de la société sur l'identité sexuelle du jeune homme ; en effet, l'appropriation du corps par la culture patriarcale est perçue comme abusive et violente : la circoncision devient une première castration dans un long processus de l'entrée du jeune homme dans la vie sociale.

Le conflit entre le corps « biologique » et le corps « social » de l'individu sera développé surtout dans l'histoire d'Ahmed-Zahra, fille destinée par son père à jouer le rôle de l'homme. En effet, dans *L'Enfant de sable*, l'épisode de la « fausse circoncision » de la petite fille déguisée en garçon, simulée par le père qui s'automutile à l'index de la main droite afin de tromper son entourage, se transforme en une triste farce qui montre le triomphe des apparences sociales (cf. BEN JELLOUN, 1985 : 31—32).

Il résulte donc de ce qui précède que dans *La mémoire tatouée*, *Harrouda*, *L'Enfant de sable*, le rite de la circoncision entre dans le système de répartition du pouvoir s'affranchir de la norme patriarcale, c'est faire parler le corps indépendamment de la doxa, c'est-à-dire en transgressant les tabous qui entourent ce rite.

Contester « la loi du père », c'est aussi — surtout chez Tahar Ben Jelloun — « célébrer l'irréalisme de l'écriture » (BEN JELLOUN, 1973 : 176), aller au-delà du réel, fuir dans le fantasme. Il est frappant que dans l'imaginaire de l'auteur de *La Nuit sacrée*, à la fois insolite et fortement inspiré par les coutumes et traditions marocaines, le hammam, avec ses rituels qui concernent le corps, constitue un lieu de passage entre le réel et l'étrange.

Précisons qu'Abdelkébir Khatibi retrouve dans le rite du hammam une atmosphère insolite propre aux *Mille et Une Nuits*. Cet espace clos devient un domaine du conte : en effet, les silhouettes humaines imbibées de vapeur semblent « se dématérialiser », car l'esprit affaibli par la sudation du corps y perd sa lucidité. Les rituels du « bain turc » donnent ainsi naissance aux « contes hammamiques », histoires autant séduisantes qu'épouvantables, peuplées de djinns et autres créatures surnaturelles qui émergent de la vapeur. Les recoins du hammam se transforment de cette manière à des labyrinthes de l'imagination du conteur (cf. KHATIBI, 2002 : 130).

L'image de bains publics épouvantables est déjà présente chez Ahmed Se-frioui dans *La boîte à merveilles*. Les rituels de hammam, qui dénudent le corps féminin et semblent le libérer de tout contrôle, se trouvent rangés dans la conscience du personnage autobiographique âgé de 7 ans — parmi ses souvenirs insolites tels que les « services sorciers » de la voisine (la *Chouafa*) et les danses

mystiques des adeptes de la *Gnaoua*. D'une sensualité étouffante, l'univers féminin du hammam, proche d'après le narrateur de l'Enfer, lui fait peur par son « odeur de péché » (SEFRIOUI, 1954 : 11).

Connotées négativement (à la différence des deux autres rituels « insolites » mentionnés par le héros d'Ahmed Sefrioui), les fréquentations du hammam annoncent le traitement de ce motif dans l'histoire d'Ahmed-Zahra. Or, les bains publics deviennent, chez Tahar Ben Jelloun, un lieu ambigu : présent dans les deux volets de l'histoire, le thème du hammam subit une évolution et gagne surtout de l'importance dans la version racontée dans *La Nuit sacrée*.

Dans *L'Enfant de sable*, conformément à la vision d'Ahmed Sefrioui, le hammam est un lieu d'une féminité repoussante. Les séjours au hammam troublent Ahmed-Zahra. Ils sont évoqués à l'étape « virile » de son histoire : le héros méprise les femmes et cherche, à tout prix, à maintenir sa masculinité qui lui fut « offerte », en dépit de son sexe biologique, par son père et qui se trouve menacée par sa puberté qui approche. Dans cette situation, Ahmed-Zahra est à la fois dégouté et attiré par l'atmosphère sensuelle de la féminité qui échappe au pouvoir masculin. Le protagoniste se sent supérieur à ce monde rétréci. Pourtant, il éprouve de l'attraction pour la sensualité lourde de ce lieu où même les mots possèdent le « goût et saveur de la vie » :

Les mots et les phrases fusaient de partout et, comme la pièce était fermée et sombre, ce qu'elles [les femmes] disaient était comme retenu par la vapeur et restait suspendu au-dessus de leurs têtes. Je voyais des mots monter lentement et cogner contre le plafond humide. Là, comme des poignées de nuage, ils fondaient au contact de la pierre et retombaient en gouttelettes sur mon visage. Je m'amusais ainsi ; je me laissais couvrir de mots qui ruisselaient sur mon corps mais passaient toujours par-dessus ma culotte, ce qui fait que mon bas-ventre était épargné par ces paroles changées en eau.

BEN JELLOUN, 1985 : 34

Cette citation démontre que, pendant les rituels du hammam auxquels s'adonne sa mère, Ahmed-Zahra découvre un langage corporel (*corpslangue*) : c'est un code indécent, insoumis à la norme, « souterrain » car pratiqué seulement dans les labyrinthes du « bain turc ». Attiré par sa sensualité et sa « matérialité », le héros le repousse encore, en étant attiré par le monde viril, « secrètement content de ne pas faire partie de cet univers si limité » (BEN JELLOUN, 1985 : 34). À ce monde réduit au désir et à l'attente, il préfère l'atmosphère de la mosquée, « cette immense maison où seuls les hommes étaient admis » (1985 : 37—38) qu'il fréquente en compagnie de son père.

Si c'est la mosquée qui attire Ahmed, c'est parce qu'elle symbolise l'espace viril que le protagoniste préfère, à cette étape (malgré les premières réticences qu'il éprouve), à l'univers féminin. Dans ce monde, les mots qui proviennent de la lecture collective du Coran restent « abstraits » et inaccessibles : à la dif-

férence des mots « féminins » qui caressent et chatouillent le corps, ceux-ci s'élèvent vers le ciel :

Les phrases y étaient calligraphiées. Elles ne tombaient pas sur la figure. C'était moi qui montais les rejoindre. J'escaladais la colonne, aidé par le chant coranique. Les versets me propulsaient assez rapidement vers le haut.

BEN JELLOUN, 1985 : 38

Il résulte de cette comparaison que, souvent dérisoire et intelligible, toujours immanente et corporelle, la « parole du hammam » s'oppose à la parole transcendante sculptée sur le plafond de la mosquée. Il n'étonne donc pas que c'est le hammam qui constituera dans *La Nuit sacrée* une sorte de seuil que Zahra devra franchir pour reconquérir sa féminité repoussée et « apprivoiser » le désir.

En effet, derrière la porte du hammam, Zahra entre dans une sorte de « conte hammamique » : elle y découvre une réalité étrange, onirique, hallucinée, symbolisée d'abord par la présence de deux djnouns féminins. Désormais, elle se laissera guider par l'Assise du hammam qui — comme dans un conte — lui fera découvrir son royaume insolite et lui présentera un prince (son fils) — le Consul. Celui-ci accompagnera l'héroïne dans sa reconquête de la féminité et du désir. Remarquons encore que l'épisode du hammam oriente le discours vers l'étrange et l'onirique : le fantasme — si important dans l'imaginaire de Tahar Ben Jelloun — envahit l'histoire (qui s'annonçait au début comme réaliste) pour situer la quête de l'identité dans la perspective de la relation de l'héroïne à son corps.

Il résulte de notre analyse que les motifs tels que le tatouage, la circoncision et les rituels du hammam participent, dans les œuvres analysées, à la réflexion sur la société marocaine postcoloniale. Ces rites de passage contribuent, chez Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun, à l'élaboration d'un nouveau langage capable de traduire la conception dynamique et hybride de la culture maghrébine. Ainsi, par la mise en scène des rites qui impliquent le corps, l'écriture maghrébine se relie à la culture traditionnelle ; elle s'en nourrit profondément. En même temps elle entre en dialogue avec celle-ci : l'écrivain maghrébin interprète les symboles de la culture traditionnelle ; lors de cette relecture, il les soumet à un regard critique pour les incorporer dans son code énonciatif hybride.

Bibliographie

- BEN JELLOUN Tahar, 1973 : *Harrouda*. Paris : Denoël.
 BEN JELLOUN Tahar, 1976 : *La Réclusion solitaire*. Paris : Denoël.
 BEN JELLOUN Tahar, 1983 : *L'Écrivain public*. Paris : Seuil.
 BEN JELLOUN Tahar, 1985 : *L'Enfant de sable*. Paris : Seuil.

- BEN JELLOUN Tahar, 1987 : *La Nuit sacrée*. Paris : Seuil.
- BEN JELLOUN Tahar, 2010 : *Lettre à Delacroix*. Paris : Gallimard.
- BOUGUERRA Mohamed Ridha, BOUGUERRA Sabiha, 2010 : *Histoire de la littérature du Maghreb*. Paris : Ellipses.
- CHEBEL Malek, 1984 : *Le corps en Islam*. Paris : Quadrige/PUF.
- KHATIBI Abdelkébir, 1971 : *La mémoire tatouée*. Paris : Denoël.
- KHATIBI Abdelkébir, 1983 : *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël.
- KHATIBI Abdelkébir, 2002 : *Le corps oriental*. Paris : Hazan.
- NOIRAY Jacques, 1996 : *Littératures francophones. Le Maghreb*. Paris : Belin.
- SEFRIOUI Ahmed, 1954 : *La boîte à merveilles*. Paris : Seuil.
- TORO Alfonso DE, 2009 : *Epistémologies. Le Maghreb*. Paris : L'Harmattan.

Note bio-bibliographique

Magdalena Zdrada-Cok, docteur ès lettres, maître des conférences à l'Institut d'Études Romanes et de la Traduction (Université de Silésie), est l'auteur d'une trentaine d'articles et d'une monographie sur la littérature française et francophone contemporaine et surtout sur le roman maghrébin d'expression française. Actuellement, elle prépare sa thèse d'habilitation sur le romanesque de Tahar Ben Jelloun.

MAGDALENA CEBULA

Université de Silésie

La place des rites dans le quotidien maghrébin à l'exemple de *La fille de la Casbah* de Leïla Marouane

ABSTRACT: In her first novel, *La fille de la Casbah* (*The Daughter of the Casbah*), published in 1996, Leïla Marouane describes daily life of women living in the heart of Algiers in the late 80s. This was the time of sociopolitical transformations (the birth of multiparty and the rise of Islamic fundamentalism). This article analyzes the practices and rituals mentioned by the writer on three levels: that of everyday life, tradition and Islam. The analysis demonstrated that these rites are used as benchmarks in the world undergoing violent changes, but at the same time they hinder the emancipation of the modern woman by dictating her behaviors consistent with social roles attributed to her (daughter, wife, mother).

KEY WORDS: Maghrebian literature, Islam, ritual, tradition

Les rites et les rituels occupent une place importante dans la vie des sociétés. Ils sont certainement dynamiques et changent en fonction du lieu géographique et du temps historique. Leurs structure et corrélations sont en grande partie ce qui forme la culture.

Martin DEGAND, quand il analyse la notion du rite chez Erving Goffman, constate que « l'originalité d'E. Goffman est de considérer que l'individu est une personne sacrée. Il s'agit dès lors de détacher le rite du domaine religieux et de l'envisager dans la vie quotidienne » (2011 : 4). Cela étant, nous avons pris la décision de consacrer notre travail à la place des rites dans le quotidien maghrébin en nous appuyant sur des exemples que nous fournit l'œuvre de l'écrivaine algérienne Leïla Marouane.

Cette auteure a fait ses premiers pas en tant que journaliste pour *Horizons* et *El Watan* en s'attaquant aux divers tabous, n'épargnant personne, même pas les gens au pouvoir. En 1990, elle a été victime d'un attentat qui l'a contrainte

à abandonner Alger et à se réfugier à Paris, où elle vit en exil jusqu'aujourd'hui. Elle continuait à écrire pour des journaux tels que *Politis* et *Jeune Afrique* et s'est ensuite tournée vers la fiction dont elle se sert pour lutter en faveur des femmes. Schahrazède LONGOU constate qu'un des thèmes majeurs dans l'œuvre de Marouane est « la violence que génère le poids des traditions et de la religion sur le quotidien des femmes » (2009 : 167).

Le premier roman de cette auteure, *La fille de la Casbah*, publié en 1996, est l'histoire d'une jeune enseignante à Alger, Hadda, qui est née dans la Casbah et y vit sous l'influence de sa mère et de ses voisines. Elle était toujours pieuse et rangée, mais au moment où sa famille a essayé de la forcer au mariage arrangé, elle se rebelle. Abandonnant Dieu, elle se jette dans les bras d'un homme riche et puissant dans l'espoir de se faire épouser et de changer sa vie. En traversant la frontière entre sa Casbah natale et un Alger des collines, moderne et riche, elle découvre un monde complètement inconnu et fascinant. La romancière a choisi comme fond historique pour son histoire Alger de la fin des années 80, en cours de transformations sociopolitiques, c'est-à-dire à la naissance du multipartisme et à la montée de l'intégrisme musulman.

Marouane dresse une critique sévère des forces qui régissent la société algérienne : du pouvoir corrompu d'un côté et des extrémistes de l'autre. Sur ce fond, elle rend compte du quotidien des Algériens et elle montre comment les rituels de différents types servent de points de repère dans le monde subissant de violents changements. Partant de cette hypothèse, nous proposons d'analyser les pratiques et les rites brossés par l'écrivaine sur trois plans : celui du quotidien, de la tradition et de la religion musulmane.

Le quotidien des Algérois

Alger peint dans *La fille de la Casbah* se compose de deux parties restant en opposition. D'un côté de la ville il y a la Casbah, partie haute et fortifiée avec le quartier arabe qui s'étend autour. C'est un quartier historique qui reste le symbole de la lutte contre les injustices et un lieu de mémoire collective (DRIS, 2002 : 379), inscrit au patrimoine mondial de l'humanité de l'Unesco depuis 1992. De l'autre côté s'étendent les hauteurs d'Alger, les communes huppées qui forment un des pôles administratifs et politiques du pays.

L'héroïne et la narratrice, Hadda Bouchnaffa, habite avec sa mère et son frère cadet dans Dar el Yasmine (Maison des jasmins) à la Casbah d'Alger. Elle narre la vie ordinaire de ses habitants. Ce qui est tout de suite visible, c'est la division de l'espace en partie réservée aux femmes et aux enfants :

l'espace domestique et le patio, et celle réservée aux hommes : tout l'espace en dehors de la maison. Nous pouvons l'observer dans la scène d'une matinée ordinaire : « Le soleil irradiait, les voisines s'affairaient, piaillaient, les nourrissons vagissaient. Les hommes s'éclipsaient, évitaient de croiser les femmes dans le patio » (15—16) ou dans la scène de l'arrivée des hommes de la mosquée : « Derrière la porte entrouverte, pour annoncer l'arrivée des hommes, l'un d'eux toussota : *Et'riq*. Aussitôt, dans un remue-ménage, femmes et fillettes disparurent du patio » (116). Les deux mondes, féminin et masculin, ne se croisent que très rarement, dans l'intimité du soir. Les hommes travaillent dans la ville et y passent leurs journées, ils fréquentent des bars et participent à la vie religieuse à la mosquée. Leur vie se déroule donc en dehors de la demeure, pendant que les femmes effectuent leurs tâches dans le foyer car leurs activités consistent à élever les enfants et à entretenir la maison : le ménage, la lessive, la cuisine, etc. Ce sont des activités qui se répètent tous les jours, les mêmes images et les mêmes sons accompagnent la vie quotidienne de la Casbah.

D'autres comportements, comme l'expression des sentiments, sont aussi répétitifs car culturellement déterminés. Ainsi la mère de Hadda réagit-elle toujours avec beaucoup de vivacité : « elle tournait en rond, se donnant des claques sur le bas des cuisses, gémissant, reniflant à travers ses larmes » (93), et encore « elle se contentait de tourner en rond, se donnant des claques sur le bas des cuisses, sur le visage et à la tête, si bien qu'elle en perdit son foulard » (138). Les signes de fureur sont alors très gestuels, surtout en ce qui concerne la violence adressée à soi-même, qui peut même atteindre la forme d'automutilation : « Puis, tout à coup, ses ongles ébréchés, parcoururent son corps avec une célérité étonnante. Ils allaient sur les bras, le cou, s'enfonçaient sous ses jupons, arrachaient la peau des cuisses. Aussitôt, des stries rougeâtres apparaissent » (139). En outre, l'expression des sentiments positifs semble aussi violente et consiste à pousser des cris aigus modulés et interrompus en plaçant et en enlevant la main devant la bouche : « Ma mère leva les yeux au ciel et poussa un long youyou. Les femmes l'imitèrent » (208). Cette exclamation de joie est typique pour les cultures de l'Afrique du Nord et est pratiquée entre autres lors des mariages. Ces gestes trahissant les sentiments font alors partie du paysage quotidien de la Casbah.

Néanmoins, ce qui caractérise le plus cette partie de la ville est sa misère. Le quartier se trouve dans des conditions déplorables : il n'y a pas d'eau courante, les maisons sont en ruine, il n'y a pas d'argent pour effectuer les travaux les plus urgents. Ses habitants ne mangent plus de viande, il leur est difficile de trouver les produits les plus essentiels : « une boîte de concentré de tomates, un bidon d'huile, un morceau de savon ou un paquet de café à 80 pour 100 de pois chiches » (55). Dans ces circonstances, même les enfants s'efforcent pour gagner un peu d'argent et contribuer ainsi au revenu jamais suffisant de la famille,

souvent au prix d'abandonner l'éducation : « les enfants se préparaient pour aller à l'école, ou au marché, là ils poseraient leurs étals de fortune — la contrebande, le *trabendi*, marchait bien » (15—16).

La Casbah incarne l'infortune, l'inconfort et la bassesse. Hadda est une fille éduquée, elle a terminé les études supérieures et maintenant elle transmet son savoir aux élèves. Elle ne supporte plus la vie parmi des gens illettrés et pauvres qui la traitent comme pire parce que, malgré son intelligence, elle n'a pas trouvé l'homme de sa vie, qui aurait voulu l'épouser. Peut-être a-t-elle acquis le savoir comparable à celui des hommes mais il ne signifie rien pour une femme célibataire, car le destin de chaque femme est d'être épouse et mère. La protagoniste décide alors de quitter ce milieu qui ne la comprend point et de changer son rêve d'une meilleure vie en réalité.

Ainsi part-elle à la rencontre de Nassib Bencharak, un homme riche, fils d'un haut fonctionnaire étatique, qu'elle avait rencontré par hasard à l'aéroport. Son ami habite de l'autre côté de la ville, dans la communauté appelée « la Suisse », où il y a des courts de tennis, où les gens sont bien habillés et ont l'air « comme à la télévision » (59). La maison de Nassib est immense avec plusieurs pièces, au style néomauresque et au « décor des *Milles et Une Nuits* » (62). Il y a non seulement de l'eau à profusion, mais aussi des appareillages que Hadda n'a jamais vus. Vu que Nassib habite seul, il a une bonne qui s'occupe de l'entretien de son palais ; il ne lui reste qu'à se reposer, à inviter des amis ou à passer le temps à la plage. Les rituels sont bien différents de ceux connus de la Casbah : de longs bains dans l'eau chaude, dégustations du vrai café de France ou du Whisky, escapades à la plage, etc. Hadda se sent libre dans cette maison si différente de la sienne et la vie pleine d'insouciance l'enivre à tel point qu'elle ne rentre chez elle que six jours plus tard, et elle revient ensuite à cet Eldorado le plus souvent possible.

L'espace dans lequel vit la protagoniste est restreint à la Casbah et Bab El Oued, la commune où elle travaille. Le fait de se rendre à l'autre bout de la ville constitue une transgression qui est accompagnée de tant d'autres.

Hadda prépare sa visite chez Nassib avec beaucoup de soin. Elle s'absente à l'école, où elle enseigne, sous prétexte d'un malaise psychique. Elle peut donc consacrer son temps aux préparatifs liés à son corps, c'est-à-dire la toilette : elle va au salon de beauté où elle subit « l'épilation à la cire chaude » (25), après, elle se fait « limer, polir, vernir les ongles des mains et des pieds » (27) ; ensuite, elle se fait une session au *hammam*¹, et finalement, au salon de coiffure (27—29). Tous ses préparatifs ont le but de préparer son corps à la première rencontre intime avec un homme. Normalement, dans la culture musulmane, la femme garde sa virginité jusqu'à la nuit de noces, donc l'enchaînement des actions qu'elle effectue reproduit le schéma du rituel que subit la jeune mariée avant le mariage. Hadda en est consciente, elle dit :

¹ *Hamam* — établissement de bains dans les pays musulmans.

J'avais avec moi toutes sortes de produits que je n'utilisais guère pour mon bain hebdomadaire. Du cabas en Nylon usé [...], je sortis l'argile qui assouplit le cheveu et adoucit la peau, le henné parfumé au girofle, une *fota* de satin encore dans son emballage et le flacon d'huile essentielle de jasmin que ma mère rangeait précieusement au fond d'une malle en prévision du bain de noces de son unique fille.

27

On peut déjà considérer cette toilette inhabituelle comme une première transgression, car ce sont des activités qu'elle n'avait jamais exécutées et elle était censée ne pas les faire jusqu'à son mariage. Or, tous ces préparatifs terminés, elle ne cède pas à l'angoisse qui l'accompagne et elle appelle Nassib pour l'informer de son souhait de lui rendre visite et elle commence son escapade.

La transgression spatiale est d'autant plus dangereuse qu'elle doit se déplacer toute seule de l'autre côté de la ville et passer par des endroits peu sûrs pour une femme. Le risque lié à cette entreprise est bien montré par le passage suivant :

Dans ces rues-là, les femmes rougissent de porter un jean sans la tunique qui cache les formes, ou une jupe — pas nécessairement courte, mais juste au-dessus du genou. Bref, les femmes rougissent d'être belles. Elles se font siffler, huer, insulter par des hommes qui, le regard aviné ou la barbe hirsute, maudissent le diable en crachant, ratent de justesse la passante la plus hardie, atteignent en plein visage la moins avertie, puis lèvent les yeux vers le ciel, invoquant la miséricorde de Dieu, histoire d'inciter les femmes, même celles qui n'ont pas de quoi rougir, à renoncer au bitume de la cité, au moins, à se draper...

24

Nous pouvons bien voir que la femme qui s'aventure seule dans des endroits pareils risque de se faire traiter de femme peu respectable.

Néanmoins, elle réussit à arriver chez son amant rêvé, toute lisse et odorante. Le but de son voyage est la transgression finale : elle veut offrir son corps, soigné tout à l'heure conformément aux traditions, à l'homme. Il est intéressant de noter la réaction de Nassib, homme riche, dépravé, peu agréable tant en ce qui concerne son caractère que sa physionomie, au parfum qu'exhalait la protagoniste : « Nassib retroussa sa narine gauche et, tout de go, m'invita à prendre une douche. [...] J'eus envie de lui crier que je sortais du hammam, que j'y avais passé des heures, pour lui, précisément ! » (62).

Au lieu de se révolter, de réagir, elle obéit sans un mot à cette « invitation ». Ainsi s'établit le rapport de soumission de la part de Hadda et cette configuration des forces restera la même tout au long de leur relation : elle sera obéissante, docile, tandis que Nassib donnera des preuves de son égoïsme, manque de respect et esprit superficiel.

Hadda offre donc son corps, le trésor le plus précieux de chaque musulmane respectée, à un homme sans honneur et au final fastidieux, mais riche et libre, dans le seul espoir de se faire épouser et de gagner son indépendance.

Cette transgression majeure, répétée à plusieurs reprises (leur relation dure à peu près un an), tourne au drame : à l'intérieur du corps de Hadda germe une nouvelle vie. En tant que femme célibataire et enceinte, elle deviendrait la risée de toute la Casbah et couvrirait sa famille d'infamie ; elle serait chassée de sa maison familiale, donc, dans son opinion, sa vie serait terminée. Le seul remède qu'elle trouve dans cette impasse, c'est de devenir l'épouse du père de son enfant. Néanmoins, comment le convaincre de l'épouser s'il n'a pas voulu le faire durant un an de leur liaison ? L'homme qui se noie s'accroche à tout, donc l'héroïne décide de se tourner d'abord vers les formules magiques, et ensuite, vers les pratiques religieuses pour se sauver.

Les gardiennes des traditions et leurs pratiques magiques

Leïla Marouane a introduit dans son roman une sorte de héros collectif, à savoir les femmes habitant la Casbah qui agissent comme une masse uniforme en répétant tous les jours les mêmes actions, et qui sont appelées les « Gardiennes, les vigiles de l'ordre et des traditions » (12). Pierrette EPSZTEIN écrit à ce propos :

Véritables Érinées, ces femmes ont la puissance de la tradition dont elles sont les héritières, les gardiennes, les dépositaires et les porte-parole. Elles sont gardiennes du foyer : par la cuisine, le ménage, la vaisselle, la lessive, elles pérennisent un passé archaïque, au plus près du corps. Par le papotage, elles font part de ce que peut vivre une femme ; une expérience vitale, très éloignée de la pensée abstraite.

1997 : 190

Elles veillent surtout à ce que l'ordre établi, à savoir la tradition patriarcomusulmane, soit gardé. Elles élèvent leurs filles en bonnes épouses et véritables femmes au foyer ; elles partent « en quête de bru » (48), cherchant pour leurs fils des femmes obéissantes, de bonne famille, respectant les traditions et la religion. Elles contribuent à la ségrégation des sexes : elles se sauvent dès que les hommes apparaissent dans la cour, baissent les yeux devant un homme, ne prennent jamais la parole en présence des hommes étrangers. Elles sont effacées et soumises, tant devant leur mari que devant leurs fils, n'osent pas critiquer leur progéniture mâle à cause d'une mauvaise conduite, leur reprocher de passer trop

de temps dans des bars à boire du *zombretto* au lieu d'apprendre ou de travailler. Par contre, elles se mettent à crier dès qu'une des filles essaie de les contredire, de faire quelque chose qui ne convient pas (p.ex. sortir sans préciser le lieu, rentrer tard à la maison, rencontrer des hommes, etc.). Ce sont elles qui soutiennent et transmettent les valeurs traditionnelles et le modèle patriarcal aux générations suivantes.

Leurs préoccupations se limitent à l'entretien de la maison, à l'éducation et la bonne conduite de leur descendance, aux petits problèmes quotidiens liés à la vie conjugale, etc. Elles se réunissent dans le patio pour parler des choses qui les tracassent, pour se confier des secrets et pour résoudre ensemble leurs difficultés et ennuis. Elles ont aussi une activité réprouvée par les hommes : différentes pratiques « magiques ». Celle qui jouit du plus grand respect est Lalla Safia, la propriétaire de la Maison des jasmins, qui s'y connaît en occultisme et sorcellerie.

L'apparition de Lalla Safia annonce une cérémonie attendue par toutes les femmes de la Maison qui arrivent aussitôt et se réunissent autour de la vieille qui « retira un jeu de cartes de son corsage » (101). La session de tirage des cartes est un véritable rituel dans lequel chaque geste a son importance : « Allez, lui dit-elle en lui tendant le paquet de cartes, tourne-moi ça sept fois, là, au-dessus de ta poitrine, à gauche, où ton cœur fait boum-boum à la vue de ton homme » (104).

Les cartes ne sont pas la seule pratique que l'on pourrait nommer « magique », chaque domaine de la vie peut nécessiter de recourir à la magie : problèmes de couple, soucis provoqués par les enfants étourdis...

La mère de Hadda, Lalla Fatma, fait souvent appel au savoir de la « sorcière » : « Dans un brasero, ma mère et la doyenne brûlaient du *fassoukh*, un mélange d'herbes et de minéraux, bleu et rouge, censé chasser le sort ». Aussi quand s'aperçoit-elle du changement qui s'est opéré dans le comportement de sa fille, elle cherche un remède dans des pratiques surnaturelles : « Selon les visions de la doyenne, quelqu'un [...] avait accroché une amulette contenant une mèche de mes cheveux et un petit morceau d'un de mes linges sur l'aile d'une hirondelle. J'étais devenue comme l'oiseau, fendant le ciel en quête de chaleur » (109—110).

Hadda, elle-même élevée dans cet esprit, met en œuvre de l'ésotérisme quand il s'agit de ce qu'elle ne connaît pas, donc de la sphère de la sexualité. Par conséquent, elle se fait des bains dans une mixture traditionnelle censée avoir un effet contraceptif : « l'eau froide, vinaigrée, salée, poivrée, mixture ancestrale censée achever les spermatozoïdes » (115). Ce qui est intéressant à souligner, c'est l'ambivalence dans le rapport de Hadda à la sorcellerie. En tant qu'une femme éduquée, possédant un diplôme d'études supérieures, croyant en la science, elle semble se moquer des croyances populaires de sa mère. Quand Lalla Fatma la soupçonne de dissipation, elle lui répond :

tu m'as *cadennassée*, qu'aucun homme ne pourra jamais rien sans ton intervention.

À la puberté, et afin de «protéger» ma virginité, ma mère et Lalla Safia m'avaient enfermée dans une pièce sombre, le temps d'ouvrir et de refermer un cadenas sept fois de suite. Ma mère gardait fermé le cadenas, attendant la nuit des noces pour l'ouvrir.

141

Hadda se sert de l'ingénuité de sa mère s'il s'agit des croyances pour la duper en ce qui concerne sa vie clandestine avec Nassib. Finalement, la mère n'est pas tellement naïve et reste prudente face à ce que sa fille essaie de lui faire croire sur la nature du rapport avec un homme mystérieux qu'elle ne présente même pas à sa famille.

Certes, Hadda ironise sur les pratiques magiques, mais quand elle se retrouve dans une situation sans issue, ces mêmes pratiques lui semblent être l'ultime solution pour se faire épouser et éviter ainsi l'ostracisme qui devrait l'atteindre en tant que mère célibataire : «j'utiliserais les moyens qu'on disait *efficaces*, ceux des femmes qui veulent garder un époux volage ou récupérer un fils beaucoup trop attaché à sa femme» (123).

Au final, tous ces moyens échouent, donc il lui reste à se tourner vers celui qu'elle avait abandonné en commençant sa fuite à l'autre côté de la ville, c'est-à-dire Dieu. Hadda «la sage» qui rêvait «d'atteindre au summum de la dévotion, l'ascète des ascètes, la parfaite des parfaites» et qui a décidé de quitter la religion et la dévotion pour la liberté de corps et d'esprit, implore Dieu de la sauver.

La tradition et les pratiques religieuses

Comme le remarque de justesse EPSZTEIN, «La Casbah, le lieu des origines, c'est le repli identitaire, le quartier-symbole de la révolte pour l'Indépendance, le quartier-refuge dans la foi protectrice, la fidélité à l'Islam» (190). Il est vrai que les habitants de la Casbah sont très pieux et ils attachent beaucoup d'importance à chaque rite tirant son origine de la foi.

Il existe cinq piliers de l'Islam, donc des devoirs de chaque bon croyant, qu'il est obligé de respecter dans sa vie quotidienne : la profession de foi, la prière, le jeûne, l'aumône et le pèlerinage à La Mecque. Parmi ces obligations, la prière est la plus visible au quotidien et son déroulement est bien précis, ce que confirme la protagoniste du roman analysé en énumérant la liste des activités qu'elle aurait dû faire au son de la voix du muezzin : «faire [s]es ablutions, enfiler la *djebba*²

² *Djebba* — longue robe de velours sans col et aux manches longues.

aux longues manches, nouer un foulard autour de [s]on cou, étaler un tapis de prière en direction de La Mecque, lever les bras vers le ciel, les baisser, [s]e plier, [s]'agenouiller, [s]e prosterner» ; ensuite se plonger dans la méditation, « le Saint Livre ouvert sur [s]es genoux » (11—12).

Ces éléments constituent la prière effectuée cinq fois par jour à la maison (ou un autre endroit ordinaire, comme le travail, etc.). Par contre, il y a un jour sacré chez les musulmans et c'est le vendredi quand tous les bons croyants ont le devoir de prier à la mosquée. Cela concerne seulement les hommes ; les femmes, qui doivent « prier dans le silence » (14), ne sont pas obligées d'aller à la mosquée, par contre elles ne devraient pas se promener ce jour-là dans la rue, mais plutôt rester à la maison.

La foi musulmane admet l'existence des êtres différents des humains, comme des anges et des djinns (créatures dotées de pouvoirs surnaturels et de libre volonté). La croyance en leur présence influence souvent le comportement, même de manière subconsciente, par exemple : « Elle fit 'Ah bon' en inclinant la tête sur le côté gauche, là où elle savait être l'ange qui colporte les mauvaises actions » (15). Même de petites actions quotidiennes sont influencées par les convictions religieuses et les croyances populaires.

Aussi dans le cas des événements moins habituels, comme par exemple le mariage, la religion énumère-t-elle toutes les étapes à accomplir pour que tout soit conforme aux règles du culte. Hadda, en s'imaginant que Nassib voudrait un jour l'épouser, décrit la demande en mariage selon les traditions : « les parents de Nassib se présenteraient avec les rituels bouquets de fleurs et la boîte de pâtisserie » (97). En Islam, le prétendant à la main d'une fille doit se présenter soit avec ses parents, soit avec l'imam, devant la famille de la fille pour demander sa main à l'homme qui est responsable de celle-là (le père, le frère aîné ou l'oncle paternel). Après les fiançailles, arrive le temps du mariage qui peut se passer en conformité avec toutes les coutumes : visite au hamman, épilation du corps, bains, session de henné, etc. pour préparer la jeune mariée à la nuit des noces (CHEBEL, 2003 : 104—107). La cérémonie elle-même est divisée en deux parties : tout d'abord, la mariée est assise au milieu de la pièce en compagnie des jeunes filles de sa famille, il y a de la musique, il règne l'ambiance d'attente ; vers le milieu de la soirée, arrive le marié avec sa famille, il rejoint son épouse, « il lui fait boire du lait et manger une datte, symboles de leur union » (TRABELSI, 2002 : 76). Ensuite, ils se rendent à leur nouveau domicile pour y passer la nuit de noces, accompagnés des cris de joie des personnes présentes.

Cependant, il existe un autre type de mariage, à savoir le mariage islamique, qui consiste en une cérémonie très modeste et sans prodigalité : « pas de musique, pas de toilettes, la récitation du Coran et un repas financé par les Frères » (200). Il y a donc différentes possibilités d'organiser la cérémonie de mariage, elles doivent cependant suivre l'ordre des pratiques bien définies, conforme à la tradition.

*
* *

Finalement, la protagoniste qui recourt aux moyens magiques et religieux semble échouer. Quand après deux mois des supplications tour à tour avec des menaces de la part de Hadda, Nassib ne veut toujours pas la marier, voire veut la forcer à avorter et au final arrête de se préoccuper d'elle, lui ordonne de quitter sa maison et appelle une autre femme, celle qu'il voudra épouser, l'héroïne, poussée par la détresse et l'amour propre blessé, prend une décision dramatique : elle le tue.

Cet acte de vengeance s'avère être le remède et, ce qui est surprenant et imprévisible, lui permet de regagner sa communauté d'origine, la Casbah. Les Gardiennes des traditions ne voient pas son geste comme une crise de jalousie et de rancune, mais comme une entreprise politique parce qu'en tuant Nassib elle a « soulagé la terre du fils de ce *taghout*³, de cet impie, de ce suceur de sang » (207), donc elle s'est consacrée au bien public de sa communauté.

Elle est alors sauvée grâce à son héroïsme prétendu et en récompense elle épousera son cousin Brahim. Cela est une facette, car avant d'être ré-accueillie par les Gardiennes, elle a avorté en se débarrassant ainsi du seul signe indéniable de son péché. En réalité, elle est sauvée par la médecine (donc la science), tandis qu'elle sauve les apparences grâce à un rite qui fait partie à la fois de la tradition et de la religion : le mariage.

Comme nous avons pu le voir plus haut, les différents types de rites (magiques, religieux) et de rituels ordinaires rythment la vie des habitants de la Casbah. Pourtant, ils font partie de l'ordre ancestral, traditionnel qui commence à être désuet dans la nouvelle réalité algérienne. À vrai dire, ils freinent l'émancipation de la femme moderne en lui dictant des comportements conformes au rôle social lui attribué (de fille, épouse, mère).

Ainsi, le roman de Marouane est « une satire de la société algérienne où des traditions périmées s'opposent encore avec acharnement à l'épanouissement physique et intellectuel de la femme » (RIDHA BOUGUERRA, BOUGUERRA, 2010 : 225). Il faudra encore attendre pour qu'elle puisse se libérer de cette éducation traditionnelle qui respecte l'ordre établi. C'est là qu'elle pourra se sentir libre.

³ *Taghout* — tyran.

Bibliographie

- CHEBEL Malek, 2003 : *L'esprit de sérail. Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- DEGAND Martin, 2011 : «Le rite chez Erving Goffman». *Émulations*, n° 2, Février. En ligne : <http://www.revue-emulations.net/enligne/Degand>. Date de consultation : le 4 janvier 2013.
- DIEZ Hadrien, 2012 : “Algerian Author Leila Marouane On Religion, Politics and Writing”, interview avec Leïla Marouane publié sur le site AfricaBookClub.com le 1^{er} mai 2012 <<https://www.africabookclub.com/?p=9100>>. Date de consultation : le 17 février 2014.
- DRIS Nassima, 2002 : *La ville mouvementée : espace public, centralité, mémoire urbaine à Alger*. Paris : L'Harmattan.
- EPSZTEIN Pierrette, 1997 : « Vient de paraître: «La fille de la Casbah» ». *Algérie Littérature / Action*, n° 7—8, janvier/février. <http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_7_23.pdf>. Date de consultation : le 4 janvier 2013.
- LONGOU Schahrazède, 2009 : *Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane)*. [Thèse à University of Iowa].
- MAROUANE Leïla, 1996 : *La fille de la Casbah*. Paris : Éditions Julliard.
- RIDHA BOUGUERRA Mohamed, BOUGUERRA Sabiha, 2010 : *Histoire de la littérature du Maghreb. Littérature francophone*. Paris : Éditions Ellipses.
- TRABELSI Bahaa, 2002 : *Une femme tout simplement*. Casablanca : Éditions Eddif.

Sources Internet

- <<http://muwahhidin-vs-talafi.over-blog.com/article-la-definition-du-taghout-86724132.html>>. Date de consultation : le 31 décembre 2013.

Note bio-bibliographique

Magdalena Cebula, doctorante à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction à l'Université de Silésie à Katowice (Pologne), travaille sur la littérature et la culture maghrébines et beurs, ainsi que sur les questions liées à la sexualité (féminine et masculine) au Maghreb, au féminisme contemporain.

ALFONS GREGORI

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

Trascendencia, inmanencia y ritual: una nueva mirada a las novelas de Joan Perucho*

ABSTRACT: Catalan writer Joan Perucho, one of the most recognized Hispanic authors of fantasy literature, presents in his works experimental and avant-garde subjects that are typical of the postmodern era. Nevertheless, his literary texts go far beyond parody and meaningless games. The main objective of this article is to analyse Peruchos' novels taking into account the dichotomy between transcendence through believing — that is to say, strategies configured to transcend the spiritual void of the last century — and immanence understood, on the one hand, materially (as intertextual frames, forms, and procedures) and, on the other hand, culturally (as rituals related to law, moral, ethics, or gastronomy in the everyday life).

KEY WORDS: fantasy literature, Joan Perucho, transcendence, immanence, ritual

Joan Perucho (1920—2003) es uno de los autores catalanes de literatura fantástica más reconocidos del mundo hispánico. Desde su juventud, Perucho se fue desarrollando en los márgenes minoritarios: en la desolada universidad de la inmediata posguerra estuvo en contacto con otros estudiantes que, igual que él, sentían gran curiosidad por las vanguardias precedentes. Perucho escribió también en español, y el grueso de sus textos fue (auto)traducido a esta lengua. De su obra destaca la exuberancia multiforme, especialmente por la imposibilidad de definir un buen número de sus prosas, que combinan el más variado género ensayístico con la ficción creativa, la reproducción de citas eruditas e incluso el recetario gastronómico. Sin entrar en enrevesados laberintos de disquisiciones taxonómicas, analizaremos lo trascendente, lo inmanente y lo ritual en sus novelas: *Llibre de cavalleries* (1957),

* El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación “El componente ideológico en la literatura fantástica”, financiado por el Narodowe Centrum Nauki (Centro Nacional de la Ciencia) de Polonia en base a la decisión DEC-2011/01/B/HS2/03615.

Quisiera dedicar el presente trabajo a la profesora Barbara Stawicka-Pirecka, que de la más etérea inmanencia hace palpable transcendencia.

Les històries naturals (1960), *Les aventures del cavaller Kosmas* (1981), *Pamela* (1983), *La guerra de la Cotxinxina* (1986) y *Els emperadors d'Abissínia* (1989)¹.

Curiosamente, la obra de Perucho despertó en vida del autor un elevado interés crítico en el ámbito de la prensa y las publicaciones periódicas, significativamente efímero por su naturaleza. Sin duda, el investigador que más se ha dedicado al estudio de su obra es Jordi Guillamon, autor de la monografía de referencia, *Joan Perucho i la literatura fantàstica* (1989), en la cual basaba su interpretación en la cultura de la era posmoderna y el arte pop, en especial a través de la más renombrada novela del escritor, *Les històries naturals*. En otro estudio sugería GUILLAMON (1985: 29) que en dos novelas posteriores, *Pamela* y *Les aventures del cavaller Kosmas*, se da una tendencia a la espiritualización y al aspecto místico de ciertos pasajes, en un marco de exaltación del cristianismo, supuesto “nuevo ideal” peruchiano, aunque, con todo, el dinamismo inherente al autor dejaba campo para interpretaciones múltiples, al continuar apareciendo en sus obras elementos evocadores de lo pop. Se trataba, pues, de verlas como ejemplares de *opera aperta* a fin de concordar plenamente con las conclusiones de su monografía sobre el Perucho posmoderno:

¿Perucho, simbolista, estructuralista, romàntic, surrealista, pop, decadent i ara postmodern? L'equívoc es consuma, el text es fa decididament polivalent i el seu autor elimina el jo per llançar-se a un prodigiós transformisme, on tot és objecte de veneració i fins l'últim detall és sotmès a una relativització profunda.

GUILLAMON, 1989: 208

Por otro lado, la segunda obra de referencia académica dedicada a Perucho que debemos resaltar es una colección de artículos fruto de un homenaje en la Universidad de Barcelona, editada por Rosa Cabré en 1998. En un amplio y pormenorizado artículo recogido en el volumen, esta investigadora reexamina la función de lo fantástico en la novelística del catalán, con sugerentes análisis a la luz de las teorías propuestas por Todorov, Caillois o Fabre. Al mismo tiempo, CABRÉ (1998) intentó resituarlo, presentándolo como un escritor surgido de la estética e ideología surrealistas para evolucionar hacia un humanismo tradicional, a modo de autor didáctico-moralizador. Ahora bien, en nuestra opinión esta mutación resultaría difícil de comprender si ignoráramos que la fuente de Perucho no es el surrealismo inicial, el más psicoanalítico, amor y trasgresor, sino aquel que se aproximaba a la alquimia y al esoterismo, en el cual acabó desembarcando el Breton de posguerra. Más que la experimentación onírica y la violación de los tabúes, en su obra de cariz fantástico el catalán apreciaba el descubrimiento de la otra cara de las cosas, aquellos misterios con los cuales

¹ Aunque aquí trabajaremos sobre la base de los originales en lengua catalana, todas estas obras han sido publicadas también en castellano: *Libro de caballerías* (Tàber, 1968), *Las historias*

colinda nuestra existencia. De hecho, CABRÉ (1998: 64—66) simplifica esta etapa del surrealismo para hacerla encajar en su concepción de las motivaciones peruchianas, afirmando que entonces el movimiento de Breton tenía dos objetivos básicos: encontrar el equilibrio y la armonía, así como la verdad que se oculta tras las cosas. Así, las motivaciones literarias que subraya CABRÉ (1998: 66—67) en el caso de Perucho y su inserción en el espacio cultural nos evocan los planteamientos sobre la tradición de T.S. Eliot:

Perucho viatja sobretot a través del temps i dels llibres de la seva biblioteca, que són com la perllongació de la seva personalitat, per tal d'exercitar i recuperar la memòria com una font de cultura i, en certa manera, de vida eterna. [...] [Calia trobar] la forma artística que retornés a valors absoluts i universals, vàlids per a tots els temps i circumstàncies, que Perucho reclama a *Cultura i imatge* (1976) amb la intenció que les revelacions de les seves novel·les facin que els seus lectors es reconguin una mica millors.

Tanto Guillamon como Cabré tienden a ubicar al autor en una concepción determinada, resaltando elementos importantes pero singulares de su obra, y ajustándolos a la matriz interpretativa que conduce a su particular conclusión. En ambos la atracción hacia un determinado polo de interés deja sin explicar aspectos capitales que se perciben, por ejemplo, en las novelas peruchianas. En síntesis, Guillamon utiliza una estrategia atractiva para situar a Perucho en una dimensión pop y posmoderna, otorgando solo un valor objetual y contextual a las marcas de transtextualidad² presentes en las obras de creación del catalán. En cambio, Cabré se ubica en el otro extremo, otorgando valor semántico e ideológico a las marcas de transtextualidad peruchianas y ofreciendo lecturas literales de ciertos fragmentos, que en ocasiones adjudica a la figura autorial sin detenerse en el peaje del narrador. Aplicando a *Les històries naturals* el concepto de hipertexto de Genette en una variante más bien lúdica, Guillamon coloca a Perucho en un ámbito de juego literario que acaba abarcando al resto de su obra en prosa. Se relativiza, pues, el valor y la significación en sí de la transtextualidad proporcionada por la presencia de (o referencia a) textos pertenecientes a la tradición católica y reaccionaria, que conforman todo un marco ideológico bajo el paradigma de existencia *à l'ancien régime*. Por su lado, Cabré establece una actitud autorial peruchiana que se aleja completamente de aquello que había defendido el aludido desde sus inicios: la no injerencia de un compromiso ideológico en la acción literaria. La actitud didáctica o moralista supone transmutar

naturales (Marte, 1968), *Las aventuras del caballero Kosmas* (Planeta, 1981), *Pamela* (Planeta, 1983), *La guerra de la Cochinchina* (Plaza&Janés, 1986) y *Los emperadores de Abisinia* (Destino, 1990).

² Utilizo el término en el sentido fijado por GENETTE (1982: 7—16) en su renombrado estudio *Palimpsestes*.

su *desengagement* en una cruzada conservadora que no acaba de ajustarse a la abundante ironía de muchos relatos. De hecho, en la forma de presentar la “búsqueda de la verdad” por parte de los surrealistas, y teniendo en cuenta que hasta más allá del medioevo la literatura de la Cristiandad occidental se basaba en construcciones alegóricas en que el valor simbólico estaba oculto y constituía el objetivo didáctico para con los lectores, parece que Cabré esté proyectando sobre los surrealistas una característica de la ideología estética teocéntrica. Si dicha característica se vislumbra como estrechamente vinculada a la religión cristiana, ¿no será esa verdad oculta una verdad trascendente?

A nuestro parecer, el revulsivo de Perucho no se basa en el dictado o la propuesta unívoca, sino en el gesto de mostrar algo, es decir, de poner sobre la mesa (y además de modo extremadamente sutil) el maniqueísmo de la vida libresca —lo vehiculado a través de las obras escritas— hasta el Romanticismo, fundamentada a través del cristianismo en una fuerte dualidad entre el Bien y el Mal. En buena medida, su pasión por el misterio y lo fantástico radicaría en que la configuración cosmovisual de lo fantástico permite ampliar (paradójicamente) la realidad más allá de lo real, o dicho de otro modo, ampliar la realidad gracias a la memoria libresca. ¿Esto significa que nos encontramos ante un autor moralizante? No. Estaríamos ante un autor que adora plantear las cuestiones mencionadas más arriba mediante textos, exponiendo hábilmente preguntas, dudas, cuestiones, que por cierto tiende a no resolver. La ironía, además, sirve para crear una distancia hacia lo expresado, invitando a no identificar el hablar ficcional con la solemnidad de una misa gregoriana. Así, por ejemplo, en un fragmento de *La guerra de la Cotxinxina*, tras transcribir unos poemillas que exaltan la política colonial española, el narrador añade: “Amb aquestes poesies, d’inspiració dubtosa, els ocells es tornaven bojós d’entusiasme i circulaven lleugers per l’aire, i cantaven, alegrement exaltats, el seu patriotisme” (PERUCHO, 1986: 100).

Ahora bien, motivos evocadores de una trascendencia que supera al mundo y al ser humano se localizan de la primera hasta la última novela de Perucho. Recogiendo la elaboración teórica del dominico Louis ROY en su estudio *Transcendent Experiences: Phenomenology and Critique* (2002: 27), podemos delimitar la experiencia trascendente como “una percepción sensible de lo infinito en una circunstancia determinada”, y analizar como tal diversos episodios de la obra novelesca del catalán, siguiendo los seis elementos, que, más o menos sucesivamente, integran este tipo de experiencia al parecer de ROY (2002: 28): la preparación, la ocasión inmediata, la sensación predominante, el descubrimiento, la interpretación y el fruto³. Así, por ejemplo, el final de *Llibre de cavalleries*

³ Sintetizo la descripción taxonómica de ROY del siguiente modo: La preparación es el “escenario cognitivo y afectivo que condiciona [...] la experiencia posterior” (2002: 28); “la ocasión es lo que desencadena la experiencia”, funcionando como “factor precipitante” (2002: 29); la sensación o sentimiento predominante proporciona “un tipo especial de conocimiento (*connaissance*), una dirección o sentido (*sens*)” (2002: 30—31); el descubrimiento, por su lado, es una revelación,

presenta a su protagonista en este estado, siendo su preparación la repentina tormenta que precedía a la ocasión, o espectáculo tras la tormenta; la sensación se relacionaría con la emoción estética del arco iris, con una “intensidad rara y enigmática”, y el descubrimiento —estrechamente ligado a ella—, con la revelación del contacto con unas formas limpias y nítidas, finamente contundentes, que ponen de manifiesto la superioridad del momento *versus* la immanencia vivida (la interpretación), y el fruto se concreta en la “mirada nueva” del protagonista, Tomàs, hacia la realidad, una realidad verdaderamente “nueva” (PERUCHO, 1989a: 141). En general, además, como las experiencias trascendentes no pueden plantear la cuestión de qué o quién es ese infinito presagiado (ROY, 2002: 311), el narrador peruchiano nos evoca auras de misterio que preñan el texto de fantasicidad.

En las obras analizadas la base de la trascendencia es el cristianismo, o dicho más adecuadamente, la Cristiandad, aquel constructo que institucionalmente permitió el desarrollo de una cultura libresca única en el mundo y que doctrinalmente fijó una ética universal basada en una determinada concepción del amor⁴. A través de entidades diversas de esta Cristiandad, Dios está presente desde las primeras páginas del *Llibre de cavalleries*, y más adelante aparecerá en todas las obras novelescas de Perucho, en boca de personajes o de la voz narrativa, sea implícita⁵ o explícitamente⁶. Mientras que para Guillamon Dios es solo un objeto textual, una unidad más de un procedimiento hipertextual peruchiano, Cabré lo lanza a la maravillosa superrealidad del surrealismo con la excusa de las novelas del catalán.

Consideramos que, analizando la prosa narrativa de Perucho, la distinción entre trascendencia e immanencia contribuye a unificar o reubicar una serie de términos a veces ambiguos y volubles, conceptualizándolos de modo más eficaz. Por ejemplo, la crítica se ha referido a lo no inmanente en Perucho por medio de nociones como lo ideal, lo misterioso, lo cósmico, lo fantástico, etc. El universo literario del escritor catalán se situaría de este modo —y a nuestro entender— en lo maravilloso cristiano. El poder divino en tal ámbito abarcaría aquellos fenómenos que le incumben por su capacidad y acción benefactora. Ahora bien, el

“la impresión de estar en contacto con algo que nos trasciende absolutamente” (2002: 32); la interpretación implica “la conciencia de lo que acaba de ocurrir”, poniendo de manifiesto su importancia y su relación con el resto de la vida humana (2002: 33); finalmente, el fruto no es sino “el beneficio” que se obtiene de la experiencia trascendente (2002: 34).

⁴ PERUCHO (1998: 87), en uno de sus textos críticos, califica de “identificación” el vínculo del cristianismo con los libros y la cultura libresca, aseverando que se remonta a antaño.

⁵ Veamos un ejemplo de *Les històries naturals*: “Era el silenci. La remor del món abans de la seva creació. El no-res” (1989a: 330).

⁶ Veamos un ejemplo en el fragmento que relata el fallecimiento del caballero bizantino creado por PERUCHO (1985: 167): “Sols en aquell instant fou feliç Kosmas, mentre lliurava la seva ànima alegre entre les mans immenses i acollidores de Déu”. Se trata de una visión de la divinidad más bien antropomórfica (las manos) y del todo trascendental (dejar el mundo para pasar al seno divino), cosa que descartaría una categorización solo nominal de la divinidad, un Todo inmanente como el que representaría Spinoza con su *Deus sive Natura*.

Dios de la narrativa peruchiano no es un dios dualista, y por lo tanto no acoge bajo su seno el Mal en sí. Más bien, la idea del Mal que podemos interpretar de sus obras es la cristiana agustiniana, o sea, la privación o carencia de Bien, ilustrada literariamente en motivos textuales que muestran desorden, caos, inarmonía. En Perucho, lo monstruoso, lo demoníaco, o los ateos impenitentes, por ejemplo, se aíslan del plano trascendente, al mismo tiempo que configuran un ámbito no inmanente por su naturaleza no real, no terrena, ya sea en acto (los dos primeros) o más bien en potencia (los últimos).

A dichos aspectos etéreos se opone la cultura heredada, la tradición, que abarca básicamente lo inmanente del mundo: la religión tiende a conformarse como una red comunitaria, tomando su sentido etimológico del *religo*, del enlace entre seres humanos. Con todo, la voz autorial no hace una cruzada moralizadora, sino que establece esta realidad histórica secular como una de las posibilidades de relación convivencial humana. Y, a pesar de ello, el liberalismo aparece como marca ideológica de personajes realmente constructivos a la vista de su actividad en el plano inmanente. Es claro que en un primer momento el liberalismo resulta un intruso en el orden establecido por la Cristiandad, por lo que en la obra de Perucho será considerado un peligro contextual y un potencial creador de caos. Como señala Philip COLE: “In Christian thought, therefore, there is a strong connection between rebellion and resentment and destruction — rebellion against the established order is evil” (2006: 212). No obstante, en los textos peruchianos lo liberal no parece perseguir por naturaleza la aniquilación del plano inmanente, puesto que en sus formulaciones no ateas conlleva renovadas realizaciones del Bien. Es por ello posible, por ejemplo, la amistad ficcional entre carlistas y liberales, entre musulmanes y cristianos, o entre unitaristas y federalistas. Podríamos observar estas relaciones como el fruto de la unión de contrarios, en un plano místico que a veces se ha querido presentar como idiosincrático en Perucho. Sin embargo, en sentido absoluto el argumento se tambalea, ya que no se concibe la unión de otros “contrarios”, como por ejemplo el monstruo de Bodegones y el fiel criado Torquemada en *Pamela*. La maldad del primero lo condena al intento permanente de destruir el Bien, cosa que choca frontalmente con la fidelidad del segundo, atributo inherente a la bondad.

Como se ha ido exponiendo, la cultura en Perucho se concreta, por un lado, en lo religioso, como código convivencial, pero también en dos aspectos socioculturales que demuestran la importancia de lo inmanente dentro de la ideología estructuradora de los relatos novelescos: lo jurídico y la gastronomía. Así, la mayoría de sus protagonistas se dedican a algún menester legal, jurídico o económico, o van iniciándose en las normas del buen derecho, aquel que garantiza la convivencia plena y feliz entre los humanos. En este sentido, cada novela de Perucho, más que un *Bildungsroman* resulta un *Rechtswissenschaftsroman*, así como una escenificación de los mecanismos, a menudo rituales o en forma de ritual, que hacen funcionar el mundo cotidiano de los personajes protagonistas: la repetición de quehaceres que

dan razón de ser al mundo por el hecho mismo de que se llevan a cabo, creando un orden frente a la destrucción caótica del Mal. Por otro lado, es altamente interesante que, si focalizamos en las formulaciones de la función ideológica de los relatos, observamos una especie de fusión de una ideología política de antiguo régimen, estamental y ultracatólica, con un pensamiento utilitarista o un planteamiento económico liberal de corte más o menos moderno. Así, el *alter ego* de Samuel Jonson de *Els emperadors d'Abissínia*, que en la novela defenderá la tarea sagrada de la Inquisición, será caracterizado del siguiente modo: “Podia conciliar els seus principis polítics amb la seva moral, les seves idees de desigualtat i de subordinació amb el desig de felicitat per a tots els homes” (PERUCHO, 1989b: 31—32).

La gastronomía es aquel aspecto de la inmanencia en que más a menudo se deleitan sensorialmente los personajes de las obras peruchianas. Se evidencia, sin embargo, el esfuerzo de la voz narrativa a fin que tal deleite se convierta en deleite intelectual, al incluir lo gastronómico dentro del marco de la herencia cultural que condiciona decisivamente una humanidad concreta. Las largas listas de platos tomados por la aristocracia y la burguesía exponen estos estamentos al peligro de la gula, pero el riesgo quizás valga la pena, dado que en cada dos o tres páginas aparece el tema culinario. Paralelamente, lo gastronómico se identifica a la manera mediterránea con las pautas de sociabilidad ritualizadas en el orden diario de la existencia, más que como un simple deleite sensual de cariz pecaminoso. En *Pamela* incluso la figura espectral del ficcionalizado filólogo Milà i Fontanals, pintada en un retrato de la masía familiar, se toma la libertad de aspirar rapé (PERUCHO, 1985: 330).

En suma, en las novelas peruchianas se manifiesta una oposición clara entre la trascendencia por las creencias, es decir, la configuración de estrategias literarias que se contraponen al vacío espiritual del siglo XX, y la inmanencia, entendida materialmente como los marcos, formas y procedimientos propios de la intertextualidad, y culturalmente como aquellos rituales de un proceder que se sitúa entre lo ético-moral y el derecho. Por ello, o sea, por “transcribir” libros que no son más que partes de la existencia ya pasada y ficcionalizada, quizás algún día Perucho sea reconocido como autor realista (si se nos permite esta pequeña *boutade*). Ahora bien, ¿son la literatura impresa y los discursos que genera elementos meramente inmanentes? ¿Es la biblioteca oculta de Perucho identificable de algún modo con la biblioteca infinita de Borges? A nuestro parecer, en las novelas del escritor catalán lo libresco constituye justamente el punto de enlace entre los dos planos, el inmanente y el trascendente. Y aunque en ellas no quede clara la infinitud o no de lo libresco, sin duda es este último el ámbito donde se generan los discursos en que se hace evidente el plano trascendental de lo divino: la sabiduría que ofrece sabiduría, y así en cadena tautológica permanente. Por consiguiente, el universo novelesco de Perucho —y aquí daríamos en parte la razón a Cabré— se sitúa en un paradigma de la metafísica anterior a Kant o Heidegger, cuando, como señala LEVINAS (2006: 28) al reflexionar acerca

del concepto moderno de trascendencia, pensar más allá de lo dado equivalía a traer a la luz la presencia o la eternidad de un universo de seres o de principios secretos o sagrados, ocultos en la prolongación de lo que se da y que la especulación metafísica debía “des-cubrir”. En definitiva, las novelas peruchianas se desarrollan en el marco configurador de la Cristiandad, subrayando de manera recurrente aquello que no pertenece a la inmanencia —de ahí su maravilla y su fantasía— y construyendo un cronotopo de relaciones humanas sustentadas en una cultura de la ética y del ritual cotidiano hacia el Bien.

Bibliografía

- CABRÉ Rosa, 1998: “El discurs fantàstic de Joan Perucho”. En: Rosa CABRÉ, ed.: *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*. Vic: Universitat de Barcelona & Eumo, 39—67.
- COLE Philip, 2006: *The Myth of Evil*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GENETTE Gérard, 1982: *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GUILLAMON Jordi, 1985: “Introducció”. En: Joan PERUCHO: *Obres Completes 1: Novel·la 1*. Barcelona: Ed. 62, 5—29.
- GUILLAMON Jordi, 1989: *Joan Perucho i la literatura fantàstica*. Barcelona: Ed. 62.
- LEVINAS Emanuel, 2006: *Trascendencia e inteligibilidad*. Trad. de Jesús María AYUSO. Madrid: Encuentro.
- PERUCHO Joan, 1985: *Obres Completes 1: Novel·la 1*. Barcelona: Ed. 62.
- PERUCHO Joan, 1986: *La guerra de la Cotxinxina*. Barcelona: Ed. 62.
- PERUCHO Joan, 1989a: *Obres Completes 4: Novel·la 2*. Barcelona: Ed. 62.
- PERUCHO Joan, 1989b: *Els emperadors d'Abissínia*. Barcelona: Ed. 62.
- PERUCHO Joan, 1998: “L'aventura dels llibres”. En: Rosa CABRÉ, ed.: *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*. Vic: Universitat de Barcelona & Eumo, 83—87.
- ROY Louis, 2006: *Experiencias de trascendencia: Fenomenología y crítica*. Trad. de Carme CASTELLS AULEDA. Barcelona: Herder.

Síntesis curricular

Alfons Gregori es doctor en literatura comparada por la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań (Polonia), donde trabaja desde 1999. Es coeditor de los volúmenes colectivos *El enfoque social y cultural en los estudios lingüísticos y literarios* (UAM, 2003), *Discurso sobre fronteras — fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano* (Leksem, 2007) y „*Literatury mniejsze*” *Europy romańskiej* (UAM, 2012). Ha publicado más de cuarenta artículos en revistas académicas, actas de congresos y volúmenes de carácter monográfico. Sus líneas de investigación están bastante diversificadas, pero tienen como eje común la inscripción ideológica en el texto; principalmente: la teoría literaria de lo fantástico, los estudios de género, los estudios de música popular contemporánea, o el análisis de traducciones literarias. Actualmente lleva a cabo un proyecto de investigación financiado por el Centro Nacional de la Ciencia polaco (NCN) bajo el título “El componente ideológico en la literatura fantástica”.

WIESŁAWA KŁOSEK

Università della Slesia

I riti quotidiani connessi al caffè nel romanzo di Widad Tamimi *Il caffè delle donne*

ABSTRACT: Martine Segalen, French ethnologist, pondering over rituals in lives of individuals and societies which are technology oriented, points not to the de-ritualization but to change of the plane on which rituals occur (a shift from center to margin). Repeated everyday actions always become rituals when they carry symbolic meanings.

According to Stewart Lee Allen, drinking coffee together is one of the most prevalent social rituals. For ages coffee was called a 'devilish beverage'; on the other hand, it was used in religious rituals as a means of contact with God.

For Qamar, the protagonist of Widad Tamimi's novel *Il caffè delle donne*, drinking coffee becomes a ritual which was analyzed on the three levels: collective, individual and intimate relationship. The main point of the novel is coffee tasseography, a mantic technique; it can be traced to the beginnings of Arabic traditions. For Qamar, of Arab origin, coffee not only becomes a ritual of initiation, but also is a stimulus for her new identity to emerge. An everyday cup of coffee shows a process of changes she undergoes, and helps her in solving her identity crisis.

It appears that one of the keys to reading Widad Tamimi's novel is a meaning of rituals for immigrants who must find themselves in the new social environment and determine their new identity.

KEY WORDS: daily rituals, Italian migration literature, coffee tasseography, meaning of a ritual in the migration context, identity crisis

Uno dei primi quesiti che Martine SEGALEN pone all'inizio del suo saggio *Riti e rituali contemporanei* è l'esistenza delle manifestazioni rituali nella società moderna focalizzata sullo sviluppo tecnico, sulla razionalità e sull'efficienza. Ci si può chiedere se oggi la gente abbia bisogno di rituali e se ogni azione ripetitiva possa essere considerata rituale. Secondo l'etnologa francese, anziché parlare della deritualizzazione della realtà moderna, sarebbe meglio presumere un dislocamento del campo rituale dal centro ai margini della vita sociale (2002: 7, 29). Perciò le forme rituali contemporanee spesso perdono il loro carattere spet-

tacolare e appaiono in spazi più ristretti come quello domestico o lavorativo¹. Comunque il repertorio di riti contemporanei è vasto. L'antropologa Mary DOUGLAS, partendo dalla presupposizione secondo cui come animale sociale l'uomo è un animale rituale, ha dedicato una particolare attenzione ai gesti quotidiani che possono essere considerati riti a patto che assumano un senso particolare, diverso da quello ordinario, trasformandosi in atti simbolici (2007: 101—102).

Il caffè tra il sacro e il profano

Secondo Stewart Lee ALLEN, riunirsi intorno al caffè è il rito sociale più diffuso nel mondo (2009: 27). Anthony Giddens, per spiegare in che cosa consiste l'esame sociologico della realtà, prende come esempio proprio l'atto del prendere il caffè. Il sociologo nota che il rituale che accompagna questo atto è più importante della consumazione stessa. Il caffè non è solo una bevanda ma ha un valore simbolico. Come sostanza stimolante è una droga ammessa da molte società e vietata da altre. Intorno al caffè ruotano gli odierni dibattiti riguardanti la globalizzazione, il commercio internazionale, i diritti dell'uomo e il degrado ambientale, perché la scelta del caffè è consona alla scelta di uno stile di vita e perfino alla manifestazione delle idee politiche. Così, conclude il sociologo britannico, l'indagine sociologica ad ampio spettro, permette di capire che molti gesti quotidiani, apparentemente insignificanti e importanti solo per un individuo, in realtà toccano le questioni molto più vaste (GIDDENS, 2007: 27—28).

Nell'approccio di vari studiosi all'argomento si può notare l'importanza che viene data alla distinzione basilare tra il sacro e il profano. Le origini dei rituali vengono associate al religioso. Émile DURKHEIM, prendendo in esame i legami tra rito e religione, rileva che una peculiarità del pensiero religioso è la divisione dell'universo in due sfere: quella del sacro e quella del profano. I riti sono le regole di condotta che l'uomo dovrebbe adottare nei confronti delle cose sacre. L'insieme delle cose sacre, invece, non è definito una volta per tutte, ma è la gente che sacralizza una cosa tramite un sentimento collettivo nei suoi confronti (2010: 30—33; 185—186). DURKHEIM, richiamandosi agli studi di Robertson Smith, riprende il problema dell'ambivalenza del sacro. Nella vita religiosa si manifestano le forze benefiche e quelle malefiche che in realtà rappresentano due varietà dello stesso genere che comprende tutte le cose sacre, varietà che possono cambiare il loro status (2010: 350—353). In questo contesto anche l'uso

¹ Va detto, però, che, secondo alcuni studiosi, negli ultimi anni si osserva un ritorno di interesse per le celebrazioni pubbliche di rituali religiosi (come le feste della settimana santa) e profani (come il carnevale) (SEGALÉN, 2002: 29—30).

rituale del caffè appartiene a tutte e due le sfere e può rivestire una valenza positiva e negativa.

Luca DELLA BIANCA mette in luce che “fin dalle origini [...] il caffè ha posseduto connotazioni magico-rituali e capacità aggregative” (2003: 27). Benché chiamato *la pozione del diavolo*, perché usato nei riti oscuri per lanciare una maledizione o per un esorcismo durante il quale si entrava in comunicazione con gli spiriti, il caffè, alle origini, veniva usato soprattutto nei riti religiosi, accompagnati dalle preghiere per compiere guarigioni, chiedere la fecondità o per entrare in contatto con una Realtà Suprema. L’arcaico rito *bun-qalle*, celebrato dalla tribù etiope Garri-Oromo, fa pensare ad un sacrificio rituale, in cui i chicchi di caffè svolgevano la funzione simile al bue ingrassato che veniva consacrato agli dei. Non mancava la preghiera rivolta alla caffettiera: “Caffettiera dacci pace / caffettiera fa crescere i bambini / accresci la nostra ricchezza / ti preghiamo, proteggici dal male / dona a noi pioggia ed erba” (ALLEN, 2009: 26). Nel Medio Oriente, *il vino nero*, usato come bevanda in grado di alterare lo stato mentale, è sempre stato considerato una sostanza inebriante sacra. I sufi dello Yemen la prendevano per raggiungere l’estasi religiosa e la comunicazione diretta con Dio. Similmente, i sufi turchi di Konya, chiamati *dervisci rotanti*, dopo la tradizionale cerimonia della condivisione di un bricco di caffè rituale, entravano in uno stato di trance girando su se stessi senza interruzione e raggiungendo l’unione mistica con Dio (2009: 52—58; 87—89).

L’atteggiamento dei fedeli verso il nero infuso era ambiguo. Nell’islam veniva perfino consigliato di prendere il caffè per rimanere svegli il più a lungo possibile durante le funzioni religiose, ma il primo veniva concesso soltanto dopo la prima preghiera affinché il cuore non fosse contaminato dallo *stimolante demoniaco* prima di ascoltare la Parola del Profeta (2009: 61)². Anche i cattolici nell’Europa del Seicento furono diffidenti nei confronti dell’esotico infuso fino a quando il papa Clemente VIII lo approvò e lo benedisse, constatando: “Quest’infuso del demonio è così delizioso che sarebbe un peccato lasciarne l’uso esclusivo agli infedeli. Inganneremo Satana e lo batteizzeremo facendo diventare il suo liquore una bevanda cristiana” (DELLA BIANCA, 2003: 32).

Perfino in ambito del tutto profano, il caffè non può liberarsi facilmente dalle associazioni con le preghiere. Luigi Ferdinando MARSILI, nel suo trattatello sul liquido nero, mentre spiega il procedimento scrupoloso per prepararlo, si serve del numero di *Pater noster* che si devono recitare per ottenere il risultato voluto (1998: 56). Diffondendosi sempre di più, il caffè non viene meno apprezzato. Negli scritti secenteschi si mette in rilievo il suo carattere salutare. Pietro Della Valle, in una delle lettere inviate dalla Turchia, scrive che il ‘cahve’ aiuta

² Benché il Corano non proibisca esplicitamente il caffè, gli effetti inebrianti della bevanda avviarono le discussioni sul suo carattere legale secondo la legge islamica e, nel corso dei secoli, apparvero alcune ondate di repressione del caffè (DANECKI, 2007: 145—146).

la digestione, corrobora lo stomaco e reprime le flussioni de' catarrhi (MAZZOTTA, 11). Similmente si esprime il già menzionato MARSILI:

aiuta la digestione [...] ha virtù di levare il sonno [...] di natura eguale ad alcuni medicamenti calidi che hanno virtù di rallegrare, commuovere gli spiriti [...] [rende] l'intelletto chiaro, [discioglie] i vapori, i flati, e [essica], penetrando con le sue parti volatili la soverchia umidità solita a generarsi nelle regioni del cervello.

1998: 51—52, 57

Nel Secolo dei Lumi, i Caffè come ambienti laici dissociatisi dalle radici religiose, diventarono luoghi di incontri di letterati, filosofi, artisti, uomini politici, favorendo dibattiti e il diffondersi delle nuove idee, nate, come si supponeva, grazie alle proprietà stimolanti di questo potente tonico mentale. Non a caso in Italia le idee illuministe si diffusero tramite il periodico milanese di Alessandro e Pietro Verri, intitolato proprio *Il Caffè*. I concetti sopra accennati dimostrano che sia nella sfera del sacro sia in quella del profano al caffè è sempre stato attribuito un potere particolare, malefico o benefico.

La caffeomanzia come metodo divinatorio

Conoscere il futuro è privilegio divino. La divinazione, dunque, dovrebbe essere considerata un dono divino concesso agli uomini. Già CICERONE nel suo *De divinatione* afferma che grazie alla capacità di indovinare, la natura umana si potrebbe avvicinare il più possibile a quella degli dei (231). La voglia di prevedere il proprio destino evidenzia il desiderio umano di poter dominare il tempo, evitando incognite e incertezze.

La caffeomanzia nasce presso le popolazioni arabe. A seconda della divisione proposta da CICERONE (238), si tratterebbe di una mantica esteriore, basata sull'osservazione dei segni esteriori cioè, in questo caso preciso, delle figure intrecciate dai fondi della bevanda. Come lo stesso caffè, anche questa forma divinatoria per alcuni ha delle connotazioni magico-demoniache, per altri ha un carattere sacro. Infatti, nella pratica caffeomantica sono incluse preghiere o invocazioni a Dio per allontanare le forze maligne. Secondo una leggenda è stato Dio a dare questa arte di rivelare il futuro ad un uomo molto infelice il quale è stato obbligato, però, a insegnarla alla figlia che, a sua volta, doveva trasmetterla alla sua primogenita (MOIA, 9—15). Da quel momento soltanto le donne sanno scrutare il futuro tramite questo sistema di divinazione. Nel documento del 1726, apparso a Dublino, il primo in Europa a testimoniare la conoscenza di questa tecnica occulta, si rendeva noto che l'indovina riceveva dopo le preghiere

nella chiesa di San Pietro (DELLA BIANCA, 2003: 31—32). Ancor oggi, il metodo caffèomantico praticato nei paesini del nord Italia, richiede la recita di un *Padre Nostro*, una *Ave Maria* e un *Gloria al Padre* mentre vengono mescolati i fondi (MOIA, 2008: 19). DELLA BIANCA così definisce lo status odierno di questa scienza divinatoria:

In molti paesi, come in Bosnia, la caffèomanzia diventa parte di un rito sociale sacro, rappresenta per la comunità un momento di rilassamento, di comunicazione e di ricongiungimento con l'Unità Superiore per procedere in avanti, verso una vita migliore, più consapevole. In Italia, invece, dopo un suo ritorno in auge verso la metà del secolo scorso, rimane solamente un passatempo, gradevole, un tantino esotico ed eccentrico, che oggi rischia però di scomparire.

2003: 35

Alla luce di quanto sopra esposto risulterebbe evidente che anche in questo metodo il sacro e il profano ci si intrecciano.

Analisi del valore rituale del caffè nel romanzo di Widad Tamimi

Per Qamar, la protagonista del romanzo di Widad Tamimi³, il caffè assume un significato particolare. Le sue origini medio-orientali la riportano in Giordania, dove assiste all'interrogazione dell'oracolo mediante i fondi della bevanda. Ma la vediamo anche inserita nella realtà italiana, insieme alla madre che, essendo femminista, indipendente e ribelle, si distanzia dalle sue origini, optando decisamente per la moka. L'obiettivo della nostra analisi del *Caffè delle donne* sarà quello di stabilire se l'atto di prendere il caffè è per la protagonista una semplice routine quotidiana oppure se si tratta di un rituale vero e proprio dotato di un valore simbolico. L'analisi sarà condotta dalle tre prospettive contenutistiche: l'aspetto rituale della caffèomanzia nell'ambiente collettivo, il significato dell'atto di prendere il caffè nell'intimità della coppia e il rapporto personale della protagonista con la tazza del caffè.

³ Nata a Milano nel 1981, Widad Tamimi è figlia di un profugo palestinese e di una donna di origini ebrae, cresciuta in Italia. *Il caffè delle donne*, uscito nel 2012, è il suo romanzo di esordio.

Aspetti rituali della lettura del sedimento

Dati i vari campi di ricerca che si occupano della concettualizzazione dei rituali è difficile formularne una definizione esauriente. Adottando la proposta di SEGALÉN (24—26), che si rapporta alle elaborazioni teoriche dell'argomento di Durkheim, Mauss e Douglas, tra le peculiarità di un rituale possiamo elencare:

- una configurazione spazio-temporale specifica;
- una dimensione collettiva: il rito unisce il tempo individuale con quello collettivo ed implica un'interazione;
- un carattere ripetitivo;
- una condotta codificata: atti corporei: verbali (linguaggio specifico) e gestuali si susseguono in un ordine preciso;
- un riferimento ai simboli riconosciuti dal gruppo;
- un senso particolare che ha per chi ci partecipa: dà senso all'incomprensibile, fornisce i mezzi per dominare il male, il tempo e le relazioni sociali.

Qamar, da bambina e poi nell'età adolescenziale, ogni estate era ospite della famiglia musulmana del padre. La descrizione della lettura dei fondi del caffè e di tutti i preparativi che la precedono, conferma il suo carattere rituale. La pratica si svolge in coordinate spazio-temporali precise, nel salotto domestico, di mattina verso le undici e segue un orario ciclico e regolare che viene ripetuto ogni giorno. Il rituale può compiersi soltanto grazie alla presenza di Khalto Sherin — una lettrice esperta che gode del rispetto comune, denominata dalla narratrice “veggente, maga, profeta”, che “sentenzia, scandisce le parole con solennità” (TAMIMI, 2012: 13)⁴, che sa prevedere non solo il futuro ma perfino “l'animo delle persone” (74). La lettura viene dunque presentata come un atto serio che richiede tanta concentrazione ed energia perciò non può essere effettuata che una volta al giorno. Viene sempre osservato il suo schema invariabile e codificato:

- (1) si prendono gli oggetti indispensabili: chicchere, piattini e l'ibriq di rame;
- (2) il caffè viene preparato con un codice preciso:
 - (a) si sciolgono tre cucchiaini colmi di zucchero nell'acqua bollente;
 - (b) quando l'acqua diventa opaca, ci si mettono tre cucchiaini colmi di polvere di caffè;
 - (c) immergendo il cucchiaino e girando bisogna aspettare finché l'acqua divori la polvere;
 - (d) alzando e ribassando l'ibriq, si deve bollire tre volte la miscela;
- (3) i gesti rituali spettano prima alla donna più matura, la nonna di Qamar:

⁴ Da questa edizione saranno tratti tutti i frammenti citati nell'articolo.

Nonna batté con un colpo secco l'ibriq sul tavolino di legno perché il sedimento scendesse rapidamente, poi vi poggiò sopra il proprio piattino e lasciò depositare il caffè per qualche minuto. [...] Teta versò due dita di caffè in ogni tazza, poi fece un secondo giro e un terzo, perché il caffè fosse miscelato in modo omogeneo.

58

- (4) tutte le partecipanti lasciano una goccia di bevanda nel sedimento trasformandolo, con un gesto rotatorio del polso, in una pastella densa, la quale, in seguito, con le successive rotazioni lente e misurate e poi sempre più ampie, sporca le pareti di una tazzina;
- (5) si appoggia il piattino sopra alla chicchera e, con un movimento rapido, lo si capovolge. Ogni donna può interpretare le figure disegnate nella propria tazzina ma la lettura del destino viene eseguita solo dalla veggente, che sempre inizia la profezia dalla preghiera, sacralizzando la cerimonia: “Nel nome di Allah, il Misericordioso, il Compassionevole”⁵, servendosi poi anche delle formule verbali specifiche come *kulshi maktub* — tutto è scritto. L'ultima fase del rituale è la lettura delle questioni di cuore sulla base delle impronte lasciate sul fondo della tazzina dal pollice destro.

Particolarmente importante sembra essere la dimensione collettiva di questo rituale⁶. La partecipazione alla riunione mattutina richiede di rinunciare al tempo individuale e di passare a quello collettivo. Per tutte le donne della casa è il momento significativo durante la giornata, quando vengono interrotti altri lavori domestici, “il più importante dei rituali che [scandiscono] il pigro incedere del tempo nella Grande Casa” (47). Ci sono quelli che ne vengono esclusi (bambini e uomini) e quelli che ci vengono ammessi (donne) — regola che delimita in modo preciso la comunità partecipante. Jean MAISONNEUVE vede nelle manifestazioni rituali quotidiane un momento di riposo, di rottura del tran tran quotidiano, il che dovrebbe assicurare la coesione interna del gruppo (1993: 65). Durante l'incontro delle donne viene osservato un codice di cortesia, si rende omaggio alla padrona di casa, si tratta con il massimo rispetto la veggente⁷. È un momento di spontaneità quando si può chiacchierare e scambiare pettegolezzi. L'ascoltare in

⁵ Nella civiltà araba preislamica, la magia e il sortilegio erano largamente praticati in quanto parte inscindibile della realtà. Lo stesso Corano, come parola di Dio, è considerato magico e protettivo e i suoi versetti vengono adottati in varie pratiche magiche. Il versetto citato è quello che inizia la sura iniziale *Al-Fatiha*, ma anche le altre che svolgono funzioni magiche ben precise: *Ajat al-hifz* (versetti di protezione), *Ajat asz-szifa* (versetti di guarigione), *Ajat al-hisba* (versetti di benessere) (DZIEKAN, 1993: 135—143).

⁶ Secondo Zbigniew BOKSZAŃSKI, l'identità collettiva non deriva in modo naturale dal carattere di un gruppo, ma è sempre costruita. I rituali sono uno degli elementi che confermano la sua esistenza (2005: 124).

⁷ Erving GOFFMAN vede nella dimostrazione di rispetto (saluti, complimenti, scuse) un “rituale dello status” oppure un “rituale interpersonale” (2012: 58).

comune la profezia riguardante la vita futura soltanto di una delle donne implica la necessità di condividere delle emozioni e delle informazioni legate alla sua vita intima. Da una parte è un lato positivo del rito, perché non si rimane da soli con una predizione infausta, dall'altro, però, è anche una specie di esibizione che richiede una profonda fiducia reciproca e la massima discrezione da parte delle altre partecipanti. Non saper accettare questo fatto, cosa che succede a Qamar, è non accettare l'appartenenza al gruppo. Il caffè delle donne potrebbe essere considerato un tipo di ancoraggio nella comunità, che introduce un ordine e dà un senso di sicurezza nel corso della giornata e della vita.

La lettura dei fondi assume anche il ruolo di rito di passaggio. Il folclorista Arnold VAN GENNEP, nel suo studio volto a indagare questo episodio rituale, ne distingue tre stadi: separazione, margine e aggregazione (2006: 36). Qamar a tredici anni sperimenta la sua prima convocazione al caffè delle donne. È il momento del suo passaggio dall'infanzia all'adolescenza:

Ogni anno una delle bambine veniva iniziata al caffè delle donne. Quello era un traguardo speciale, che segnava l'emancipazione dall'infanzia. Il rito di iniziazione consisteva nell'essere nominate *messaggere*: ciò significava avere il compito di avvisare Khalto Sherin [...] e dava accesso al salotto domestico nell'ora del caffè.

48

L'iniziazione richiede una preparazione consistente nell'indossare abiti eleganti e il passaggio non è solo metaforico ma anche materiale, il che si concretizza nel varcare la soglia del salotto — spazio proibito nella prima fase della separazione. Il secondo passaggio: dallo stadio transitorio a quello di aggregazione avviene quando a Qamar, al compimento del quattordicesimo anno, viene assegnato lo status di donna e le tocca l'onore della lettura, con cui acquisisce una nuova collocazione nel contesto sociale. Questa volta il passaggio si materializza nell'atto del prendere il caffè e nella preparazione delle ombre da interpretare. Van Gennep osserva che in ogni rituale è insita un'ingiunzione e il fatto di rispettare o meno le impostazioni collettive permette di valutare il grado di integrazione di un individuo nella comunità (SEGALEN, 2008: 40). Infatti, a Qamar viene permesso di partecipare al rituale della caffèomanzia quando la protagonista, proprio per il fatto di dover rinunciare alla libertà dei giochi infantili, si sente limitata e imprigionata, e non vuole identificarsi più con il modo di vita vigente in Giordania. A causa del suo atteggiamento ostile le altre donne la trattano con diffidenza, perciò si sente “isolata, esclusa” e decide di “tenersi in disparte” (137). Durante la lettura del sedimento la sua attitudine è quella del ritiro: “mi ritirassi per difendermi fisicamente dalle sue parole” (139), “mi tirai bene indietro” (139), “evitai il suo sguardo” (140), “mi divincolai velocemente” (140). Come segnala Giovanna MOIA, “i requisiti essenziali per eseguire perfettamente la caffèomanzia sono: il fluido dell'operatore, la buona predisposizione del

consultante e [...] la sintonia tra le due persone” (2008: 29). Questo rapporto, nel caso della protagonista, è turbato. Nella fase finale del rito, Qamar non è capace di sottoporsi all’esame delle impronte del dito e scappa via. Così per lei il rituale non si conclude e la lascia con la paura della profezia che è stata pronunciata, paura alla quale ritorna con i “ragionamenti ossessivi” (148). L’interpretazione del sedimento genera in lei inquietudine e amarezza, e per questo viene paragonata “all’apertura del vaso di Pandora” (170). Con la sua fuga la protagonista esprime le sue scelte sociali, non ritornando ad Amman per molti anni.

Riassumendo le tesi esposte si potrebbe concludere dicendo che durante questa ora al femminile e nell’antica pratica caffèomantica si manifestano delle caratteristiche del rituale. A completamento del discorso occorre richiamare le tre funzioni di un rituale, distinte da MAISONNEUVE, che sono:

- dominare il cambiamento perenne e la paura del mondo e del corpo condannati all’annientamento;
- entrare in contatto con il soprannaturale;
- assicurare la comunicazione grazie ad un rafforzamento dei legami all’interno del gruppo (1993: 14—15).

Il rituale analizzato dà le possibilità di realizzare tutte e tre le funzioni soprannominate. Conoscere il futuro permette di prepararsi al destino e di dare un certo ordine all’ignoto; chiedere un responso caffèomantico dà la sensazione di entrare nella sfera del mistero, del contatto con la divinità; infine è un tipo di convivio in cui prevale il “noi” ma in cui non si perde l’individualità.

Prendere il caffè nell’intimità della coppia

Restringendo ancora lo spazio privato della protagonista, ci imbattiamo in tre persone (un amico Yusef, la madre e Giacomo — il fidanzato) nella cui compagnia si svolge l’atto quotidiano del prendere il caffè, il quale, però, ha sempre valore simbolico.

Con Yusef più importante della consumazione diventa la fase della preparazione del caffè che avviene una sola volta ma perciò acquista il valore di un cerimoniale iniziatico: è iniziazione al segreto di come fare il buon caffè e, nello stesso tempo, all’arte di amare e di sedurre:

Yusef mi passò il cucchiaino già colmo di caffè, con il palmo fasciò la mia mano, come a proteggerla [...]. Il suo corpo avvolgeva il mio, coprendomi le spalle come uno scialle. Le nostre mani ruotarono in basso e poi in alto, leggere, immergendo la polvere in una crema che si fece sempre più densa. Sentivo il suo respiro sulle gote, caldo, piacevole. Poco alla volta divenne

un'ispirazione, come per fiutare ogni mio profumo, intrappolarlo nelle narici e farmi sua. [...] il caffè pronto [...] strofinai la testa contro di lui, girai il viso e sfregai il naso sulla sua pelle, sul collo, sotto al mento [...]. L'aroma del caffè si diffondeva nella brezza del tramonto. [...] Yusef posò l'ibriq e il cucchiaino cadde dalla nostra presa. Le mie dita si intrecciarono alle sue, si chiusero in un pugno, serrato, eterno. Mi strinse a sé.

179—180

Il caffè preparato dalla madre in Italia ogni giorno verso le sette di mattina diventa, invece, “un momento di pace mattutina fatto di piccoli gesti rituali” (14), che ha tutti i connotati di un rito. Nel silenzio *intenso superiore ricco* come il sapore della bevanda, tra la madre e la figlia si crea una profonda intimità. Dimenticando le barriere fisiche che la separano dalla figlia durante la giornata, la madre, in un quarto d'ora, svela il suo amore materno nascosto, concedendo alla figlia le carezze affettuose.

La tradizione di preparare il caffè di mattina viene coltivata dalla protagonista anche a casa sua. Ogni giorno il primo caffè di Giacomo è quello arabo, preparato da Qamar. È l'infuso che lo rende incantato, che porta i suoi pensieri verso il cielo mentre si gode lo spettacolo dello scioglimento del filo di latte nella tazza. Questo stato di trasgressione di Giacomo riporta Qamar alla quiete e alla serenità. La consapevolezza di amare lo stesso caffè rafforza il loro legame, dà la sensazione di sintonia e complementarità reciproca.

MAISONNEUVE rileva che l'efficacia simbolica dei rituali nella vita quotidiana riguarda il rapporto con il prossimo e non con la divinità, eppure il loro legame con il sacro si evidenzia nel fatto che assicurano un certo ordine ed equilibrio (1993: 66). Anche nel romanzo analizzato il caffè è un elemento mediatore che ha forza di integrare e di creare legami profondamente intimi che danno alla protagonista il senso di equilibrio interiore. Perciò a questi gesti regolari di prendere il caffè, per dirlo con SEGALEN, “non si può negare [...] una forma e una funzione che li fanno rientrare nella categoria dei riti” (2002: 101).

Il caffè e l'identità

Il caffè e i rituali legati ad esso sono sempre presenti nella vita della protagonista, diventando uno dei fattori determinanti della sua identità. Qamar è letteralmente segnata dal caffè avendo una macchia bruna sulla pancia — segno della debolezza di sua madre che non poteva rinunciare al suo caffè durante la gravidanza. Secondo la protagonista, il caffè preferito rispecchia la personalità di una persona e perciò trovare il gusto personalizzato del caffè corrisponde alla ricerca dell'identità. Per lungo tempo Qamar segue la tradizione materna di

prepararsi la moka, il che la fa sentirsi bambina. Il processo della sua autonomizzazione dalla madre si compie nelle *fasi di caffè* ovvero nella scelta del suo aroma e della sua intensità del tutto individuale. Il momento di passaggio alla maturità è correlato con la scoperta di un caffè con il suo carattere, un caffè che le appartiene. Dalla moka all'italiana passa al caffè arabo, scelta che viene così commentata: "È stato come tagliare il cordone ombelicale e accettare la mia individualità" (17). Eppure questa scelta non va identificata con la rinuncia all'identità italiana e l'adozione di quella araba. Qamar non è capace di guardare il fondo della sua tazza ed affrontare le impronte della sua sorte secondo la tradizione araba. Rovesciando il caffè nel lavandino, osservandolo mentre si mescola con l'acqua per scomparire, fa questa osservazione: "vorrei diventare trasparente anch'io, cancellare le tracce di caffè che mi inseguono da una vita" (125). È consapevole della sua multietnicità ma non sa interiorizzarla. La fuga dal sedimento diventa l'espressione simbolica della sua crisi di identità. Interrompendo la sua prima lettura dei fondi, Qamar esprime la sua scelta identitaria temporanea, che conclude solo una tappa della sua vita. Rinnegando la cultura araba, rompendo i contatti con i nonni, rimane con un'inquietudine repressa che in un certo momento riemerge e la costringe a risolvere il suo dilemma identitario. Soltanto il compimento della lettura lasciata in sospeso, che avviene nella scena conclusiva del romanzo, dà effetti tranquillizzanti. Nei confronti del rituale della lettura dei fondi, la protagonista dapprima avverte un forte senso di paura che poi, quando è pronta ad ascoltare la sentenza, si trasforma in serenità e quiete. In quel momento la protagonista raggiunge la sua maturità mentale e un'identità personale coerente⁸. Accettando le sue doppie radici, italiane e arabe, riformula la sua identità in chiave interculturale, il che le permetterà di integrarsi nel nuovo spazio della vita, quello di Bruxelles e di affrontare una nuova esperienza migratoria.

Conclusioni

Nel romanzo trovano conferma il lato sacro e profano del caffè, nonché il suo valore positivo e negativo. La bevanda nera nella tazza "intimorisce, tira giù come lago profondo, fino a rubare il respiro" (17), ma fa sprofondare per conoscere la verità e con ciò sfiorare un'Entità Suprema. Il caffè intimorisce e quieti,

⁸ Nell'approccio psicologico gli atti rituali danno il senso di sicurezza grazie alla loro ripetitività e legata ad essa prevedibilità di ciò che dovrebbe succedere, e sono fondamentali nel processo della socializzazione di un individuo e della formazione della sua personalità (KACZMAREK, 2006: 117).

suscita tormento e ristabilisce l'equilibrio. Per la protagonista assume sempre le connotazioni di caffè sacro, come preghiera che inizia la giornata, è sempre una struttura dotata di senso. La posizione centrale nel testo spetta al rituale della lettura dei fondi, o piuttosto alla sua forma più ampia nominata dall'autrice *il caffè delle donne*, ma ci ritroviamo tanti altri atteggiamenti rituali legati al caffè. Prendere il caffè risulta essere un rituale domestico composto di sequenze ordinate legate alle varie azioni cerimoniali.

Prendere il caffè in vari momenti e in compagnie diverse, diventa per la protagonista un rituale — strategia che viene messa in atto per riformulare il proprio posizionamento identitario, per fondere i valori di due diverse culture.

Nel testo il caffè viene descritto con vari termini di cui si potrebbe fare un elenco a seconda del senso che ne viene toccato:

- (a) olfatto: *aroma, fragranza del caffè* (13, 16), *inalare l'intensità dei chicchi* (16), *profumo intenso, penetrante, aroma del Medio Oriente* (25);
- (b) gusto: *forte, intenso, ricco* (13); *leggero, annacquato* (16), *rovente* (38), *amaro* (39), *dolce* (46), *bevanda bollente* (14), *lingua [viene] scolpita da solchi indimenticabili, eterni* (39), *gocce amare e concentrate* (14);
- (c) tatto: *la polvere nera* (14), *polvere macinata fine* (39);
- (d) vista: *la lava scura* (14);
- (e) udito: *ascoltare l'eruzione e il gorgoglio della moka* (16).

Così il caffè viene modellizzato narrativamente come una bevanda completa che si può assorbire con tutto il corpo. Qamar sa gustarla con tutti e cinque i suoi sensi solo quando si riconcilia con il suo passato e con il suo presente, quando ritrova un rassicurante equilibrio.

Lo sviluppo della sua identità è un processo in evoluzione. Dalla tappa in cui vuole per forza appartenere all'uno o all'altro dei due mondi non interiorizzandone nessuno ("ora non sono più di nessuno", 205), arriva alla constatazione conclusiva: "riconciliare i miei mondi è possibile" (292). Il suo rapporto con il caffè evidenzia la sua identità in crescita, il suo percorso verso la consapevolezza della propria identità e verso un'integrità psichica. SEGALÉN sostiene che i rituali contemporanei attinenti alla sfera privata "veicolano nuove forme di identità [...]. Ogni individuo può viverli in funzione del proprio sistema di valori, realizzando la sintesi delle proprie appartenenze o affiliazioni" (2002: 140—141). Nel contesto migratorio, adempire ai rituali è fondamentale per mantenere il legame con la cultura del paese di origine. Dariusz NIEDZWIEDZKI, nel modello che spiega come un immigrante può rapportarsi con le due culture, distingue quattro possibilità: integrazione, assimilazione, separazione e marginalizzazione (2010: 83). Proprio l'integrazione cioè accettare tutte e due le culture sembra quella la possibilità più equilibrata. È ciò in cui si situa la protagonista del romanzo.

Nell'analisi che è stata proposta si è visto l'orientarsi del rito esaminato dagli aspetti collettivi a quelli dell'universo privato. Nel testo non abbiamo a che fare con l'identità di gruppo che, per rafforzare i legami interiori, partecipa

alle manifestazioni rituali, ma ci imbattiamo nell'individuo che, nel contesto privato, cerca la sua appartenenza tramite l'esecuzione delle quotidiane pratiche rituali. Al centro sta un individuo, ma non è abbandonato, al contrario, come giustamente osserva DELLA BIANCA: “[è] solo con il proprio mondo interiore ma dentro un rito sociale intramontabile che comunica amicizia, ospitalità e che da sempre soddisfa il bisogno di tirarsi fuori dal fiume delle circostanze quotidiane per riordinare la mente e per immaginare le tappe a venire” (2003: 9). L'io coincide quindi con il noi comunitario. Sembra che proprio in quest'ottica di un immigrato (anche quello di seconda generazione), che deve collocarsi nel nuovo contesto sociale e relazionarsi agli altri, cercando di vincere l'angoscia identitaria, Widad Tamimi voglia segnalare l'importanza dei rituali nel mondo contemporaneo.

Bibliografia

- ALLEN Stewart Lee, 2009 [2000]: *La tazzina del diavolo. Viaggio intorno al mondo sulle Vie del caffè*. Trad. Cecilia VERONESE. Milano: Feltrinelli Traveller.
- BOKSZAŃSKI Zbigniew, 2005: *Tożsamości zbiorowe*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- CYCERON, 1960: *Pisma filozoficzne*. T. 1: *O naturze bogów. O wróżbiarstwie. O przeznaczeniu*. Warszawa: PWN.
- DANECKI Janusz, 2007: *Podstawowe wiadomości o islamie*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- DELLA BIANCA Luca, 2003: *Manuale di caffèomanzia. Il futuro nei fondi di caffè*. Roma: Hermes Edizioni.
- DOUGLAS Mary, 2007 [1966]: *Czystość i zmaza*. Przeł. Marta BUCHOLC. Warszawa: PIW.
- DURKHEIM Émile, 2010 [1912]: *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*. Przeł. Anna ZADROŻYŃSKA. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- DZIEKAN Marek M., 1993: *Arabia magica. Wiedza tajemna u Arabów przed islamem*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- GIDDENS Anthony, 2007 [2001]: *Socjologia*. Przeł. Alina SZULZYCKA. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GOFFMAN Erving, 2012 [1967]: *Rytuał interakcyjny*. Przeł. Alina SZULZYCKA. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KACZMAREK Bożydar L.J., 2006: „Rytuał z punktu widzenia psychologii”. In: Marian FILIPIAK, Maciej RAJEWSKI, red.: *Rytuał. Przeszłość i teraźniejszość*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- MAISONNEUVE Jean, 1993 [1988]: *Rytuały dawne i współczesne*. Przeł. Marta MROCZEK. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- MARSILI Luigi F., 1998 [1685]: *Bevanda asiatica. (Trattatello sul caffè)*. Roma: Salerno Editrice.
- MAZZOTTA Clemente, 1998: “Introduzione”. In: MARSILI Luigi F., 1998 [1685]: *Bevanda asiatica. (Trattatello sul caffè)*. Roma: Salerno Editrice.
- MOIA Giovanna, 2008: *Leggi il futuro nei fondi del caffè*. Siena: Liberamente Editore.

- NIEDŹWIEDZKI Dariusz, 2010: *Migracje i tożsamość. Od teorii do analizy przypadku*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
- SEGALEN Martine, 2002 [1998]: *Riti e rituali contemporanei*. Trad. Graziella ZATTONI NESI. Bologna: Società editrice il Mulino.
- TAMIMI Widad, 2012: *Il caffè delle donne*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- VAN GENNEP Arnold, 2006 [1981]: *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. Przeł. Beata BIAŁY. Warszawa: PIW.

Nota bio-bibliografica

Wiesława Kłosek è docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università della Slesia a Sosnowiec. Ha conseguito la laurea in lettere nel 1995 e nel 2001 ha ottenuto il dottorato. È autrice della monografia intitolata *Il concetto del male di vivere nella narrativa di Italo Svevo* e di vari articoli sulla narrativa italiana contemporanea. Le sue ricerche si concentrano sulla categoria dello spazio letterario, dilemmi assiologici nella letteratura italiana del postmoderno e il concetto d'identità esaminato soprattutto nella letteratura italiana della migrazione.

ZUZANNA SZATANIK

University of Silesia

Rituals of Hunger Laurie Halse Anderson's *Wintergirls*

ABSTRACT: The following article discusses rituals of control and purification characteristic of *anorexia* and *bulimia nervosa*, as shown in Laurie Halse Anderson's novel *Wintergirls*. One of the main assumptions of the paper is that eating disorders should be analyzed in the context of contemporary Western culture and the conventional models of femininity. As the Beauty Myth becomes the modern religion, rituals of hunger are interpreted as a present-day version of religious rites.

KEY WORDS: *anorexia nervosa*, *bulimia nervosa*, the Beauty Myth, rituals of control and purification

“Rituals call for bodily action.”

Frederick BIRD, 1980: 21

Anorexia and *bulimia nervosa* have been popular subjects of psychological, anthropological, medical, philosophical, cultural, and literary analyses for at least three decades now. They have recurrently been referred to as an epidemic and mainstream behavior or, conversely, examined as rare occurrences, and discussed in relation to a wide variety of factors including particular genetic predispositions, bad parenting and oppressive family environment, sexual abuse, mental illnesses, addictions, and dieting. “Anorexia” and “bulimia” have been both opposed and likened to each other. In consequence of this far-reaching diversification of “anorexia and bulimia studies,” any attempt to determine the disorders’ single cause appears to be reductive and incomplete. Nonetheless, for the reason that they are linked to so many disciplines of knowledge, it seems necessary for their researchers to put them in a specific context.

To that end, I feel compelled to clarify that in this article I see the two disorders as interrelated, and the borderlines between them as permeable and shifting. On many Internet websites they are, in fact, presented as a twosome:

a thin girl, Ana, is always accompanied by her less glamorous friend, Mia.¹ The idea is also reflected in Laurie Halse Anderson's *Wintergirls* which I analyze in the interpretive part of this article, in which two best friends, (primarily) anorexic Lia and (primarily) bulimic Cassie, both develop "anorexic" rituals of control and "bulimic" rituals of purification to compete with each other to be the thinnest. The merging of the two disorders is illustrative of paradoxes inscribed within Western culture in which "we are simultaneously exhorted to be thin and to consume, to be hedonistic and virtuous, to worship the body and punish the body; the difficulty, even impossibility, of achieving a homeostasis in this culture is reflected in anxiety, guilt, anger and obsession" (SCEATS, 2000: 66). Most importantly, therefore, I discuss anorexic and bulimic rituals as different symptoms of the same cultural "malady." My understanding of this "malady" stems from such seminal feminist works as Naomi Wolf's *The Beauty Myth* (1991), Susan Bordo's *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body* (1993), as well as Sandra Lee Bartky's *Sympathy and Solidarity and Other Essays* (2002). I adopt some of these authors' basic assumptions,² view eating disorders as cultural phenomena, and interpret them in the context of — often contradictory — cultural norms, laws, and values.

Admittedly, rituals are cultural phenomena, too, and "may be defined as culturally transmitted symbolic codes which are stylized, regularly repeated, dramatically structured, authoritatively designated and intrinsically valued" (BIRD, 1980: 19). The cultural sphere which has been most directly linked to ritualistic behaviors is that of religion. Religious rituals specifically "may be distinguished from other rituals primarily by one feature: they are considered to be a means by which persons establish and maintain their relation to what they consider to be sacred" (p. 22). For the sake of this paper, I adopt the general definition of a ritual provided above, which might be applicable in psychiatry, psychology, sociology, anthropology, and other fields of knowledge. At the same time, however, following Naomi Wolf and Michele Mary Lelwica, I begin my essay by pointing to correspondences between anorexia/bulimia and religion. In this light, the rituals I discuss later on the basis of Anderson's novel can be interpreted as religious.

¹ See, for example Janelle Lee's short essay "Ana and Mia, My Two Good Friends" (Available: <http://thoughtcatalog.com/janelle-lee/2012/07/ana-and-mia-my-two-good-friends/>. Accessed: 15.2.2014), or blogs "Ana and Mia" (Available: <http://anaandmia.wordpress.com/>. Accessed: 15.2.2014) and "Me, Ana, and Mia" (Available: <http://meanaandabc.tumblr.com/>. Accessed: 15.2.2014).

² That ours is a "dualistic heritage" (BORDO, 1993: 144) of Plato, Augustine, and Descartes; that in this tradition the body is the not-me, a cage/prison, an enemy, and "the locus of all that threatens our attempts at control" (pp. 144—145); that the body, therefore, is bound to be disciplined and manipulated; and that within Western culture it is women who are associated with the body and hence it is women rather than men whose bodies are watched, evaluated, shamed, modified, and sometimes starved.

In Naomi Wolf's famous study, the Beauty Myth is the dominant "ideology of femininity" (WOLF, 2002: 7) which determines the position of women in Western societies. It teaches both men and women that beauty — defined as objective and universal — is critical for a woman as it regulates her reproductive success ("women's beauty must correlate to their fertility, and since this system is based on sexual selection, it is inevitable and changeless" (p. 12)). Consequently, it suggests that it is *natural* for a woman to do whatever it takes to become beautiful, like it is *natural* for a man to "battle for beautiful women" (p. 12); it is, really, a matter of the survival of the human species. As Wolf shows, it is an easy task to undermine the "truths" of the Beauty Myth (pp. 12—14), and yet — somewhat paradoxically — it is an extremely strenuous task — and her ambition — to denaturalize or un-teach them.

Both Wolf's work and Michele Mary Lelwica's *Starving for Salvation: The Spiritual Dimensions of Eating Problems among American Girls and Women* shed some light on the predominance of the Beauty Myth. Lelwica explains the omnipotence of "consumer-media culture's prevailing ideas of womanhood" by referring to "the declining and contested authority of traditional religion":

For many girls and women, including those who believe and participate in organized religion, a media-saturated, consumer-oriented culture provides the primary images, beliefs, and practices through which the truths of their lives are sought and defined. In both public and private spheres, "secular" ideals and rituals coexist alongside Christian beliefs and disciplines, whose assumptions and forms they frequently resemble.

LELWICA, 1999: 5

In present day Western societies the Beauty Myth is, Wolf asserts, "the gospel of a new religion" (WOLF, 2002: 86). Women are members of the "Church of Beauty" (p. 86), which membership requires that they perform various rites — both in groups (e.g. attending fitness classes) and individually (in beauty parlors, as well as in the privacy of their own homes). The rites are numerous and it is imperative that they be performed rigidly and regularly: "woman's body is an ornamented surface ... and there is much discipline involved in this production" (BARTKY: 98).

The identification of the Beauty Myth with a modern religion, as explained by Wolf, does not necessarily justify making the connection between religion and eating disorders. The first assumption that has to be made, therefore, in order to elucidate the problem, is that although "beauty" and "thinness" are not synonymous, the former presupposes the latter: in present-day Western culture, beauty is thin. Regardless of individual tastes, in other words, the prevailing images of beauty are those of emaciated models, actresses and pop stars. Emily Fox-Kales actually refers to the present-day Western culture as "the culture of eating disorders ... a world in which food has become more taboo than sex ever

was and the bathroom scale more challenging a confrontation that the confessional booth” (FOX-KALES, 2011: 1). A thin/beautiful body represents the ultimate success a woman can achieve, one which guarantees happiness, self-confidence, popularity, money and romance:

When a woman is thin in this culture, she proves her worth, in a way that no great accomplishment, no stellar career, nothing at all can match. We believe she has done what centuries of a collective unconscious insist that no woman can do — control herself. A woman who can control herself is almost as good as a man. A thin woman can Have It All.

HORNBACKER, 1998: 81—82

It is then possible to speculate that not only do eating disorders “develop out of ... socially endorsed, normalizing disciplines” (LELWICA, 1999: 6), but that they also promise the followers of the “hunger cult” (WOLF, 2002: 198) salvation “through the mastery of their flesh” (LELWICA, 1999: 8); a return, as if, to the paradise lost through “the act of a woman eating” (p. 125).

The religious dimension of eating disorders, as well as their affinity to a particular kind of aesthetics, is perhaps most clearly traceable on pro-ana/pro-mia websites. These have proliferated since the late 1990s, regardless of numerous attempts to shut them down or ban them.³ The main idea behind these sites is to promote anorexia and bulimia as a lifestyle⁴ involving various rituals of control and purification of the body. Supporters of pro-ana/pro-mia movement use the sites to exchange “thinspirations” which usually take the form of photographic images. Some of these are black-and-white photographs which show “beautiful, beautiful bones”⁵ on emaciated female bodies, in an aesthetics of melancholy and sadness. Most of them, however, are shots of celebrities and stars whom the Western culture designates as objects of admiration and desire. Apart from copying photos from popular magazines, the followers of the “hunger cult” share equally popular “truths” (e.g. “Only thin people are graceful ... Puffy cheeks, double chins, and thick ankles are not attractive ... The models that everyone claims are beautiful, the spitting image of perfection, are any of them fat?”⁶). These “truths” “coexist alongside Christian beliefs and disciplines” (LELWICA, 1999: 5) as unveiled in “Ana Creed,” “Ana Psalm,” and “The Thin Commandments” which these sites almost universally showcase. Ana Creed in particular is an unsettling confession of faith in hunger:

³ Available: <http://family.go.com/parenting/pkg-teen/article-773764-educate-yourself-about-pro--ana-and-pro--mia-sites-t/>. Accessed: 19.2.2014.

⁴ Available: <http://proanalifestyle.blogspot.com/>. Accessed: 19.2.2014.

⁵ Available: <http://anainspiration.webs.com/reasons.htm>. Accessed: 19.2.2014.

⁶ Available: <http://anainspiration.webs.com/reasons.htm>. Accessed: 19.2.2014

I believe in Control, the only force mighty enough to bring order to the chaos that is my world. I believe that I am the most vile, worthless and useless person ever to have existed on this planet, and that I am totally unworthy of anyone's time and attention. I believe that other people who tell me differently must be idiots. If they could see how I really am, then they would hate me almost as much as I do. I believe in oughts, musts and shoulds as unbreakable laws to determine my daily behavior. I believe in perfection and strive to attain it. I believe in salvation through trying just a bit harder than I did yesterday. I believe in calorie counters as the inspired word of god, and memorize them accordingly. I believe in bathroom scales as an indicator of my daily successes and failures I believe in hell, because I sometimes think that I'm living in it. I believe in a wholly black and white world, the losing of weight, recrimination for sins, the abnegation of the body and a life ever fasting.⁷

In mock-biblical style — manifest most clearly in “the Thin Commandments” with their “shalls” and “shall nots” — the three texts are a testimony to the cultural malady mentioned earlier. Here, the body — historically associated with a woman — is brought to a focus but its status is ambivalent. Neither the subject nor the object, it becomes the abject, the (not) me. Disciplined into sacrifice, the body is forced to eat itself until it eventually disappears.⁸ In the world that is chaos and hell, it is through rituals of control that an anorexic strives to establish the clear-cut — “black-and-white” — order.

That the body needs to be controlled, sacrificed on its way to perfection, that it needs to be subjected to the power of the mind, is another lesson which bridges the present day Western culture and the Christian religion. In both, “self-control is praised, while any form of indulgence is disapproved” (BANKS, 1996: 121). However, for the heroines of Anderson's novel, the more extreme dieting, the greater the fantasy of losing control and going out of bounds. This “bulimic impulse” to binge on food, as Marya Hornbacher's proposes, “is more realistic than the anorexic because, for all its horrible nihilism, it understands that the body is inescapable” (HORNBACHER, 1998: 93). Whereas “the bulimic finds herself in excess, too emotional, too passionate,” the anorexic “operates under the astounding illusion that she can escape the flesh, and, by association, the realm of emotions” (p. 93). For Lia and Cassie, any spree of self-indulgence is perceived as sinful, and is therefore followed by a variety of “purifying” rituals (vomiting, overdosing laxatives and diuretics) whose aim is to put the girls back on the right track, and subdue their insubordinate bodies.

⁷ See: <http://thenewpronation.blogspot.com/2012/08/anas-creed.html>. Accessed: 19.2.2014.

⁸ “[W]hat is anorexia but a process of self-consumption in which the subject turns her flesh into a self-consuming artefact and eats herself out?” Pascual NIEVES “Depathologizing Anorexia: The Risks of Life Narratives.” (Available: <http://www.questia.com/read/1G1-97074189/depatherologizing-anorexia-the-risks-of-life-narratives>).

Ascetic behaviors promoted by popular culture and employed by Lia in particular, are reminiscent of Christian saints who “starved themselves to demonstrate their piety, as penance for their sins, or a strategy to be closer to God” (HALSE, HONEY, BOUGHTWOOD, 2008: 152). Also in this case self-starvation is to be associated with women, as “men were more likely to demonstrate piety by relinquishing their power, money, or prestige” (p. 152). Anorectic behavior patterns exhibited by female saints have prompted a differentiation between “holy anorexia” (Bell qtd. in BANKS, 1996: 122) — “grounded in religious precepts and practices” (p. 122) — and “nervous” (ordinary) anorexia. Conversely, I believe that all anorexia is “holy” and see the connection between the disorder and religion in rituals “that serve as defenses against various drives, impulses, and temptation” (p. 125). It is in point of fact through the association between religion and anorexia that in this article I analyze repetitive, compulsive behaviors of anorexics/bulimics as rituals. In the following, interpretive part of my paper, I will focus on two types of these: rituals of control (associated mostly with anorexia) and those of purification (as epitomized by bulimic rites). First, however, I discuss the perception of the body in Anderson’s novel, as well as the nature of the two heroines’ obsession.

The narrator of Laurie Halse Anderson’s novel, 18-year-old Lia, is a once-recovered anorexic who was hospitalized and “cured” of her disorder; in *Wintergirls* she narrates her relapse into anorexia triggered by severe remorse connected to her friend’s — Cassie’s — tragic death. What also contributes to Lia’s downfall is a whole set of issues commonly associated with teenage drama: her parents’ divorce and its consequences (migration between two different households and the feeling of homelessness), lack of friends and hobbies (other than starvation), as well as low self-esteem combined with acute awareness of cultural expectations a woman should come up to. The girl develops her ritualistic patterns in an attempt to — literally — negotiate her boundaries with the world by invading the borderlines of her body.

The body, therefore, becomes not-Lia: it is an object, a project, a battlefield, and an enemy: “[Her] mouth and tongue and belly have begun to plot against [her]. [She dozes] off in [her] room and bam! [She’s] standing in front of the refrigerator, door open, hand reaching for the cream cheese. Or the butter. Or the leftover lasagna” (ANDERSON, 2009: 183). It is the body whose anatomy and mechanics (i.e. digestion and calorie-burning) Lia understands well but unceasingly disregards or tampers with. What she determinedly ignores in the first place is her body’s dependence on food. The narrator’s constant negation of her body’s needs translates into an act of crossing out parts of her diary: “because I can’t let myself want them because I don’t need a muffin (410), I don’t want an orange (75) or toast (87), and waffles (180) make me gag” (5).⁹ Thus silenced,

⁹ Foods enumerated in the quotation are followed by indications of their calorific value.

the body still refuses to cave in and cooperate. It is a tell-tale body, shivering with cold, bony and pale. It grows extra hair to keep Lia warm, and draws unwanted attention of her parents, her doctors, and her peers.

Somewhat paradoxically, the body that Lia renounces and objectifies is the sole focus of her existence and the subject of the girl's meticulous inspection. Every day, Lia "[counts] her ribs like rosary beads, muttering incantations, fingers curling under the bony cage" (p. 222). The results of her examination, however, are never determined because Lia "[doesn't] know what [she looks] like. [She] can't remember how to look" (p. 84). Simultaneously ethereal and substantial, gigantic and skeletal, Lia's body keeps eluding her:

I lift my arm out of the water. It's a log. Put it back under and it blows even bigger. People see the log and call it a twig. They yell at me because I can't see what they see. Nobody can explain to me why my eyes work different than theirs. Nobody can make it stop.

ANDERSON, 2009: 197

The mirrors Lia turns to in order to diagnosticate herself also prove fallible, transparent and fluid: she is a girl trapped on the other side of them (p. 221), one who "fell off the edge of the map" (p. 259), and now inhabits borderlands (p. 253). She is, as Cassie explains to her, "not dead but ... not alive, either. [She's] a wintergirl, Lia Lia, caught in between two worlds (p. 195). In the space of non-belonging, the narrator experiences reality as slippery and volatile, and has visions of her dead friend, Cassie, following her around and trying to inspire Lia's transgression to "the other side" where she already dwells.

Transgressive as it is, therefore, Lia's body verges on the immaterial, remaining, at the same time, corpse-like, nauseating and fragmented: "The holes in [her] face are filled with sand and pus. The whites of [her] eyes are lemonade puddles spilled over with purple shadows lying under them. [Her] nose is hair and snot, [her] ears are candle wax, [her] mouth is a sewer" (p. 221). When Lia exposes her body to Elijah (her accidental companion), she does so in a parody of striptease during which "[h]e doesn't see [her] breasts or [her] waist or [her] hips. He only sees the nightmare" (p. 259). The monstrosity of the female body is, however, to the greatest extent epitomized by Cassie; hers is the one with "liver damage, distended stomach showing signs of necrosis, wrecked salivary glands, [and] ruptured esophagus" (p. 159), all of which are listed as causes of the girl's death. Cassie was 11 years old when she developed bulimia not to get fat (p. 146) and "[b]y eight grade she ... turned pro, color-coding the beginning of her binges (p. 147). "Stretching and retching and filling up and emptying," Cassie's body is compared to a "bucket" which "was dragged to the well over and over" (p. 158). Treating their weight loss bet with deadly seriousness, both girls move into a "dangerland" (p. 184), and are always on the verge of going

way of all flesh. At the same time, they seem to be driven by the sense of a higher purpose, as they religiously subject their bodies to their addiction to hunger.

In the dangerland that Lia and Cassie belong to, regardless of its numerous traps, all the sign-posts point in the direction of “thinner.” Lia recognizes, however, that she can never possibly lose enough weight, because “[t]he only number that would ever be enough is 0. Zero pounds, zero life, size zero, double zero, zero point. Zero in tennis is love. [She] finally [gets] it” (p. 220). In this slippery reality of gradual disappearance food is so significant and marked that Lia’s schoolmates are named after what they ordered for lunch (“the pizzafish guy,” “a tacosalad girl,” “lettuce and ketchup,” “the spaghetti” (p. 106)), or after their estimated Body Mass Index (“A drama raises her hand — BMI 20. Maybe 19.5” (p. 78)). Like a powerful drug, starving gives Lia the sense of power which is almost magical (“Adrenaline kicks in when you’re starving. That’s what nobody understands. Except for being hungry and cold, most of the time I feel like I can do anything. It gives me superhuman powers of smell and hearing” (p. 189)). At the same time, however, it is food that appears to be endowed with similarly eerie meanings:

Fill your mouth with melting cheese and sausage and tomato sauce — summer fresh/short skirt/dancing tomato sauce — and a slab of pasta as thick as your tongue. Swallow. Light up the stars in your brain, electrify your body, buckle on your smile, and everybody will love you again.

ANDERSON, 2009: 184

Lia and Cassie, therefore, move along two axes, one being their addiction to hunger, and the other their obsession with food. The primary need to control their bodies and appetites is accompanied by a fantasy of letting go and losing control (Lia, for example, wishes she was “a puker” (p. 31)). For this reason, these are the rituals of control and purification that give their lives a semblance of order.

In *anorexia nervosa* in particular, self-control is everything. “It is ascetic, holy,” it is “your claim to fame” (HORNBAKER, 1998: 124). What boils down to the mundane, mathematical tasks of counting, weighing, and measuring, represents, in fact, the victory of the mind over matter, the godly power over life and death. Ritualistic patterns developed by anorexics regulate their lives; these intricate “systems” “are as near and dear to [them] as any saving God (p. 246). If Lia indeed believes in hunger the way one believes in God, hers is a religion one follows secretly, under the table. It requires that she lie to her family, therapists, and doctors, throw food away, exercise clandestinely, sew coins inside her pockets and drink lots of water before compulsory weigh-ins. It also demands constant planning and calculating:

I can't remember what it's like to eat without planning for it, charting the calories and the fat content and measuring my hips and thighs to see if I deserve it and usually deciding no, I don't deserve it, so I bite my tongue until it bleeds and I wire my jaw shut with lies and excuses while a blind tapeworm wraps itself around my windpipe, snuffling and poking for a wet opening to my brain.

ANDERSON, 2009: 209

In her devotion to hunger Lia is an ambitious director of a monodrama in which she simultaneously stars — pretending she ate something, she even “[dabs] a little ketchup at the corners of [her] mouth” (p. 31). What scarce food she does consume is painstakingly cut into many small pieces, taken in slowly, and carefully chewed (ten times before she swallows (p. 65)). Whenever she weighs herself, she uses a digital scale, placed on a hard surface, to be as exact as possible. Calorie values of food are internalized and repeated, as “the beads click on [Lia's] abacus” (p. 91). The girl has to remain vigilant at all times, because

[e]very step in a kitchen is a test — [she is] strong enough to pick up a stick of butter. [She is] strong enough to peel off the paper wrapper, drop a hunk in the pan, and watchlisten smell it melt. [She washes] the greasy smear off my fingertips without tasting it. [She is] passing all the tests today with flying colors.

ANDERSON, 2009: 150

The rituals Lia performs make her feel disciplined and contained, but do not take away the fear of surrendering to temptation. Lia presumes that even

[o]ne bite of lasagna would cause a revolution. One bite, ten bites, the whole tray would pour down my throat. And then I'd eat Oreos. And then I'd eat vanilla ice cream. And Bluberridazzlepops, the rest of the box. And then, just before I exploded, my stomach ripping open and all the food falling into my body cavity, blood flooding me, then I'd have to go to the secret box in my closet and take out the laxatives and die of humiliation in the bathroom.

ANDERSON, 2009: 184

Lia's fantasy of losing control comes true at a bake sale where “[t]he puppet strings of [her] body are cut and [she] can't feel these hands” peeling wrappers off pomegranate cupcakes “and shoving [them] in her. ... Every. Single. One” (p. 203). Lia has to experience profound derealization to do “what Lia would never do,” namely, stuff herself with candy. As soon as the “fit” is over, the girl runs to a bathroom and tries to throw up. Unsuccessful in doing so (although in desperation she squirts liquid soap into her mouth), she punishes herself — or tries to atone for her transgression — by “wolfing down” a handful of laxatives as soon as she gets home (p. 205). This causes her great physical pain, as if someone

“[thrust] a sword into [her] guts” (p. 205), and she spends the night “emptying, emptying, emptying” (p. 206). The strenuous ritual of purging, in turn, leaves her heart “hammering too fast to count,” the sign of her body’s “eating itself, chopping up her muscles and throwing them in the fire so the engine doesn’t seize” (p. 206). It also illustrates how Lia wishes to transform her stubborn body into what it has traditionally been accused of being anyway: a leaky container, one that would not retain food — this “slow-moving sludge that wants to turn into concrete” (p. 167).

The body’s disconcerting openness and fluidity is emphasized when Lia cuts her skin with a fine razor, in a solemn ceremony of opening the body up, against its attempts to keep itself together. The girl “[inscribes] three lines, *hush hush hush*, into [her] skin” (p. 61), simultaneously calming herself down and singularizing her body. Lia’s self-mutilation is not so much an outward expression of anger and aggression, as it is an attempt to wake up and “finally feel something” (p. 223). Scarred, the girl’s body comes to life, with “hot cuts hiking [her] ribs, ladder rungs climbing [her] arms, thick milkweed stalks shooting up [her] thighs” (p. 61). The power this ritual brings is exhilarating, and makes Lia feel “so very, very strong, so iron-boned and magic that the knife draws a third line between two ribs, straight and true” (p. 223). Nonetheless, every release of tension — and a high which comes with it — that Lia allows herself for is perceived as shameful and hence has to be both secretive and temporary (as soon as the purging is over, the toilet is “[scrubbed] ... with a blue cleaner” (p. 206), Band-Aids are “[stuck] on [Lia’s] weeping cuts” (p. 75)). Here too, however, the narrator is punished for going too far when she is caught — red-handed — by Emma, her nine-year-old stepsister, severely traumatized by the event. The rituals of purification then, which Lia and Cassie perform in order to make amends for their lapses, may grant them temporary relief but prove fallible in the end. “The stuffing/puking/stuffing/puking/stuffing/puking [doesn’t] make [Cassie] skinny, it [makes] her cry” (p. 98).

Even though Emma is not a leading character in Anderson’s novel, and although the story finishes on a positive note, it is made very clear that the girl observes her big sister and learns from her. It does not escape her that Lia barely eats; she is worried sick about Lia’s condition and lies to her football coach that Lia is suffering from cancer (p. 26). Emma is also a pudgy girl herself, which worries her mother who tries to control the girl’s food intake. At nine years old, she is almost at the age at which Cassie learned how to throw up in a strange ritual of bonding (“every girl in her cabin at drama camp puked” (p. 147)). In other words, what Anderson’s novel suggests, is that eating disorders, and rituals of hunger associated with them, are a part of a broader cultural phenomenon. One of Lia’s everyday habits, for instance, is consulting pro-ana websites, and listening to “[h]undreds and hundreds and hundreds and hundreds of strange little girls screaming through their fingers. [Her] patient sisters, always waiting for

[her]. [She scrolls] through [their] confessions and rants and prayers, desperation eating [them] one slow bloody bite at a time” (p. 112). The Internet, Lia says, is filled with “hungry girls singing endless anthems while [their] throats bleed and rust and fill up with loneliness” (p. 175). As Lia chants her daily self-deprecating incantations — “stupid/ugly/stupid/bitch/stupid/fat” — the inevitable question appears of why she would hate herself so much that her “every heartbeat [screams] that every single thing is wrong with [her]” (p. 158). Why would anyone throw up so frequently and violently that their esophagus ruptures, and their last words are “Tell Lia she won [the weight loss bet]” (p. 219)? “Why?” — Lia answers — “is the wrong question. Ask ‘Why not?’” (p. 158). In the cultural context that Lia is inscribed within, however, this question remains open.

In the substantial body of theory devoted to eating disorders the question of what causes anorexia and bulimia has been variously tackled. Even though there is no consensus among researchers regarding the connection between *anorexia mirabilis* (or “holy anorexia” of the Middle Ages) and *anorexia nervosa* — with some scholars emphatically separating the two¹⁰ and others claiming that “contemporary therapists have created a new disease from an old one by discussing the same fasting behavior within a psychological rather than theological discourse” (KRUGOVOY SILVER, 2002: 142) — the feminist framework raises important questions of how Western culture and Judeo-Christian religion regulate women’s bodies, and allows for the interpretation of anorexic/bulimic rituals as religious ones. In Anna Krugovoy Silver’s words, “both anorexia nervosa and religious fasting ... operate on a dualistic axis, in which appetite is associated with the body, which is then dissociated from the mind or spirit” (pp. 148—149). Therefore, in order to free herself from an eating disorder, a woman must, as Michele Mary Lelwica suggests, distance herself from the “sociopolitical matrix in which she lives” (LELWICA, 1998: 131) and see the Panopticon in which she is “symbolically imprisoned” (KRUGOVOY SILVER, 2002: 175). “We must question the dualistic paradigms and values that give them meaning” — writes Lelwica — “along with the popular salvation myth that circulates their narrow ‘truths’ and the patriarchal legacies that support them” (LELWICA, 1998: 127). The awakening of such critical consciousness can be interpreted as a “kind of religious conversion, an awakening to a bigger picture and a different way of seeing” (p. 130). For Lia, however, salvation comes from within her dying body: “[her] arms fight the blankets, and [her] feet find the floor. They are not waiting for me to make a decision. They’re going” (ANDERSON, 2009: 268). It is, in other words, Lia’s body that decides to live. Whereas Western tradition teaches women to make their bodies “not-matter” (Pascual), “cultivating a new awareness means paying attention to its embodied basis” (LELWICA, 1998: 130), and the

¹⁰ See, for example, Joan Jacobs Brumberg’s *Fasting Girls. The Emergence of Anorexia nervosa as a Modern Disease*, pp. 41—45

transgression of the body-mind duality. The rituals of control and purification are abandoned, and the sole ritual Lia practices in order to cure herself, is one of “[spinning] and [weaving] and [knitting her] words and vision until a life starts to take shape (ANDERSON, 2009: 277). Correspondingly, Lelwica lists retelling of stories as an important step towards self-healing, and envisages girls and women “opening their mouths not to gorge or vomit but to contest and transform the erasure of their longings and struggles ...” (LELWICA, 1998: 157). “Spinning the silk threads of [her] story, weaving the fabric of [her] world” (ANDERSON, 2009: 277), Lia dismisses — not without regret — the beguiling tales of the Western culture, and looks for deliverance “outside the illusory security of the Garden” (LELWICA, 1998: 138).

Bibliography

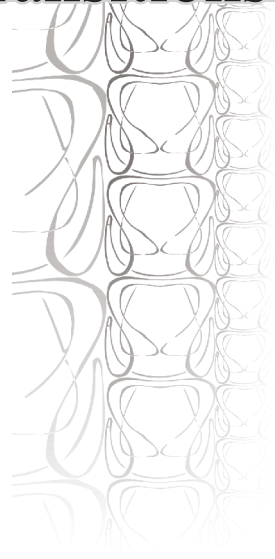
- ANDERSON Laurie Halse, 2009: *Wintergirls*. New York: Viking.
- BANKS Caroline Giles, 1996: “‘There Is No Fat in Heaven’: Religious Asceticism and the Meaning of Anorexia Nervosa.” *Ethos*, vol. 24, no. 1 (March), pp. 107—135.
- BARTKY Sandra Lee: “Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power.” Available: <http://weber.ucsd.edu/~pmichelb/Bartky.pdf>. Accessed: 18.1.2014.
- BIRD Frederick, 1980: “The Contemporary Ritual Milieu.” In: BROWNE, Ray B., ed.: *Rituals and Ceremonies in Popular Culture*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1980, pp. 19—35.
- BORDO Susan, 1993: *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- BRUMBERG Joan Jacobs, 2000: *Fasting Girls. The Emergence of Anorexia Nervosa as a Modern Disease*. Cambridge, Massachusetts, London: England, Harvard University Press.
- CHERNIN Kim, 1981: *The Obsession: Reflections on the Tyranny of Slenderness*. New York: Harper and Row Publishers.
- FOX-KALES Emily, 2011: *Body Shots. Hollywood and the Culture of Eating Disorders*. Albany, New York: State University of New York Press.
- HALSE Christine, HONEY, Anne, BOUGHTWOOD, Desiree, 2008: *Inside Anorexia. The Experiences of Girls and their Families*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- HORNbacher Marya, 1998: *Wasted. A Memoir of Anorexia and Bulimia*. New York: Harper Collins Publishers.
- KRUGOVOY SILVER Anna, 2002: *Victorian Literature and the Anorexic Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LELWICA Michele Mary, 1999: *Starving for Salvation: The Spiritual Dimensions of Eating Problems among American Girls and Women*. New York: Oxford University Press.
- NIEVES Pascual: “Depathologizing Anorexia: The Risks of Life Narratives”. Available: <http://www.questia.com/read/1G1-97074189/depathologizing-anorexia-the-risks-of-life-narratives>. Accessed: 19.2.2014.
- SCEATS Sarah, 2000: *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

WOLF Naomi, 2002: *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: HarperCollins Publishers.

Bio-bibliographical note

Zuzanna Szatanik is an assistant professor at the University of Silesia, Katowice (Poland). In 2005 she received a PhD from the University of Silesia. Her research interests include Canadian literature, American literature, minority literatures, gender studies, shame psychology and children's literature. She taught courses on the history of American literature, interpretation of literature, and literary theory. Her 2012 book entitled *De-shamed. Feminist Strategies of Transgression...* is a monography of Lorna Crozier's poetry.

Rites de transitions



JOANNA JANUSZ
Università della Slesia

Sacro e profano: rituali trasgressivi in *Camere separate* di Pier Vittorio Tondelli

ABSTRACT: In the last book by Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, the ritual motif appears in its two essential aspects: *sacrum* — as a relation between the main protagonist and the religious-mystic sphere; and *profanum* as a relation between the main protagonist and society. Both traditional aspects of ritual are negated and distorted. The first, the religious-mystic sphere, is negated by the protagonist himself. He rejects Catholic dogmatics and rituals because he finds no place for them alongside his homosexuality. This rejection prompts him to work out his own individual religiousness in which contact with God does not require any rituals. In terms of the social aspect, the protagonist is excluded from the society in which he lives. Social norms preclude him from participating in rituals such as marriage or mourning for the dead. This negative confrontation with ritual and social custom allows the protagonist to develop a new, more mature self-awareness which allow him to accept the imminence of suffering and death.

KEY WORDS: Tondelli, ritual, transgression, initiation, mourning

La definizione antropologica del rito sottolinea il suo basarsi sulla dicotomia: sacro (cioè relativo all'insieme di credenze e regole morali vigenti in una data comunità) e profano (cioè relativo all'ordine e al funzionamento di questa comunità)¹. I riti sono comportamenti abituali, stereotipati, che assumono in un dato momento storico e per una data collettività un forte significato simbolico — magico. Nelle società tradizionali, i riti svolgevano una triplice funzione: in primo luogo plasmavano le emozioni forti quali odio, paura, speranza che originatesi in ogni individuo sotto l'influsso della labilità e dell'imprevedibilità del mondo naturale. I riti erano quindi in grado di “metabolizzare”, rendendolo socialmente accettabile, ogni evento disturbatore dell'ordine abituale (nascita,

¹ „Rytuwały oznaczają [...] całość lub tylko pewną część praktyk nakazanych lub zakazanych, powiązanych z wierzeniami magicznymi czy religijnymi [...], które bazują na dychotomii: *sacrum* — *profanum*” (MAISONNEUVE, 1995: 9).

morte, matrimonio), che altrimenti sarebbe risultato caotico, eterogeneo ed incomprensibile (BACCARINI, 2012: 20). Inoltre i riti facilitavano il contatto dell'individuo con la sfera del metafisico e del magico ma anche con quella dei valori; erano, allora, regole di comportamento che prescrivevano il modo in cui l'uomo doveva comportarsi con le cose sacre (DURKHEIM, 2010: 33). Infine i riti avevano anche una funzione regolativa e comunicativa in quanto legittimavano e rafforzavano i legami sociali fra i membri del gruppo (MAISONNEUVE, 1995: 14—15). Quel particolare momento di unità e di coerenza risultante dal fatto di partecipare al rito venne definito da Durkheim come stato di *effervescenza psichica collettiva*. Era, secondo l'antropologo francese, uno dei meccanismi fondamentali per rafforzare il sentimento di identità di un gruppo e dunque la sua integrazione sociale. L'effervescenza collettiva è un fenomeno di fusione collettiva di breve durata, sorto in base alle credenze e alla pratica religiosa comuni. I riti sono quindi l'elemento portante della struttura di una comunità organizzata e permettono di convogliare le emozioni della folla verso mete socialmente utili. Per raggiungere tale scopo è tuttavia necessario che ogni membro della collettività condivida le norme del rito e contribuisca alla sua osservanza.

La società contemporanea tende a marginalizzare l'importanza della sfera del sacro e dei riti che vi sono connessi. Di conseguenza, in un mondo segnato dalla secolarizzazione e dall'eclissi del pensiero magico², gli antichi comportamenti culturali si trasformano in semplici cerimonie che si manifestano soprattutto a lievello superficiale della vita sociale. Nonostante i riti non si trovino più al centro dell'esistenza collettiva odierna, ne permettono comunque il funzionamento e l'uomo moderno ha un bisogno profondissimo di riconoscersi e di essere riconosciuto membro della collettività in cui vive. Per poter funzionare, il rito richiede al singolo la capacità di conformarsi sia ad un sistema di valori e credenze comune sia ad una gerarchia sociale. Orbene, l'uomo moderno è fortemente attaccato all'idea della propria indipendenza, all'affermazione dell'individualità e della propria unicità, ciò che difficilmente si accorda con la necessità di accettare qualsiasi tipo di uniformazione ritualizzata. Le persone oggi tendono in effetti all'affrancamento da vincoli e appartenenze obbligate (BIANCHI, 2012: 17). Ne risulta lo sganciamento da vincoli sociali tradizionali e la perdita di sicurezza e di punti di riferimento. L'uomo contemporaneo si trova quasi costretto³ ad affermare, a confermare e a proteggere la propria individuali-

² „Oryginalność człowieka współczesnego, jego nowość w odniesieniu do społeczeństw tradycyjnych to właśnie jego wola uważania się za istotę wyłącznie historyczną, pragnienie życia w radykalnie zdesakralizowanym Kosmosie” (ELIADE, 1997: 7).

³ “Siamo tutti individui, adesso, ma non per scelta: per necessità. Siamo individui *de iure* a prescindere dalla questione se siamo o no individui *de facto*: il nostro dovere è identificazione, la gestione e l'affermazione di noi stessi, e soprattutto l'autosufficienza nello svolgimento di tutti e tre questi compiti, che disponiamo o meno delle risorse richieste dell'adempimento di questo nuovo dovere [...]. Molti di noi sono stati individualizzati senza diventare veri individui e molti

tà ed autosufficienza ad ogni costo ed a scapito delle relazioni interpersonali che diventano incerte e labili — “liquide” per dirla con Bauman. L'uomo moderno gode di una libertà inusuale di sperimentare e progettare, ma si trova anche di fronte alla necessità di assumersi le conseguenze di tale libertà. L'esaltazione della soggettività umana compromette non solo l'integrazione sociale ma anche l'equilibrio emotivo dell'individuo stesso⁴.

La valenza del rito nell'ultimo romanzo di Tondelli può essere studiata sotto un duplice aspetto: da una parte quello strettamente religioso inteso come modalità di contatto con la sfera del metafisico, relativamente all'insieme delle credenze perpetuate nella comunità dei fedeli, e dall'altra — quello sociale e civile volto ad assicurare coesione e ordine sociale a quella stessa comunità. In effetti, in *Camere separate* i riti sono considerati come un codice di comunicazione, che da una parte dovrebbe definire la posizione del singolo (il protagonista della narrazione) nei confronti del gruppo in cui vive (l'insieme degli stereotipi legati all'omosessualità) e nei confronti dei valori astratti in voga in questo ambiente (fede e rituali cattolici). Il protagonista dell'ultimo romanzo di Tondelli, il trentenne Leo, è l'icona dell'uomo postmoderno intento a tutelare la propria indipendenza e costruire la propria individualità che sembra il perno della sua esistenza. Si trova quindi alle prese con il desiderio intimo di autonomia e autodefinizione e quello di essere riconosciuto e accettato dalla collettività in cui è costretto a vivere. Quello di Leo è un passaggio iniziatico, attraverso il quale il protagonista tondelliano acquisterà una nuova identità atta a inserirlo nella società che precedentemente gli era ostile e che lui stesso rifiutava.

Contrassegnata, al momento dell'esordio, come trasgressiva e iconoclasta, la scrittura di Pier Vittorio Tondelli evolve verso una maturità spirituale e morale che si manifesta nella ricerca cosciente e sistematica della dimensione metafisica dell'esistenza. Nelle *Camere separate*, romanzo pubblicato nel 1989, lontane sono ormai le proteste giovanili dei primi scritti (*Altri libertini* — 1980, *Pao Pao* — 1982). La narrazione si concentra intorno alle tematiche della condizione umana di emarginazione e di solitudine esistenziale. Il protagonista principale si vede costretto, nel momento decisivo della propria vita (lutto, senso di perdita, necessità di rifare la vita) di confrontarsi con credenze e usanze che non aveva mai creduto sue, e che, tuttavia, avevano formato la sua personalità. La sua ricerca di personale identità e verità profonda passa quindi attraverso quello che cercò sempre di eludere: il bisogno di riconoscimento nelle cerimonie socialmente accettate (matrimonio, lutto) e la sua ricerca della dimensione sacra si scontrano con il rito religioso imposto dalla società e da lui stesso mai accettato.

di più sono ossessionati dal sospetto di non essere, in realtà, abbastanza individui da poter far fronte alle conseguenze dell'individualizzazione (BAUMAN, 2010: 136).

⁴ “Il lato oscuro dell'individualismo è il suo incentrarsi sull'io, che a un tempo appiattisce e restringe le nostre vite, ne impoverisce il significato, e le allontana dall'interesse per gli altri e la società” (TAYLOR, 2006: 6).

Il protagonista del romanzo tondeggiano è pervaso da un sentimento di estraneità e di separazione. Si sente diverso e di conseguenza — emarginato, ragione per cui non riesce a definire il suo rapporto con la comunità. Come scrittore gode di un discreto successo e dalla convinzione sulla propria diversità trae forza e ispirazione per la sua creazione artistica. Sarà anche quella brama eccessiva di individualità a ostacolare la costruzione di una relazione intima stabile con la persona amata. Il suo compagno, Thomas, avrebbe voluto condividere la sua vita di ogni giorno, ciò che invece Leo rifiuta, proponendo un'esistenza "a camere separate" in cui ognuno conservi una parte della propria indipendenza. Ma il suo desiderio di separazione influisce anche sulla sua relazione con l'intero ambiente in cui vive. Leo per molto tempo è stato persuaso di non aver bisogno di relazioni sociali né di accettazione altrui:

Non gli importava, teoricamente, essere accettato né legittimato da nessuno. Era in se stesso che traeva valore e legge. Non dall'esterno. A nessuno avrebbe mai e poi mai concesso questo diritto. Lui esisteva. E questo era tutto. È da folli chiedere all'essere le ragioni per cui è.

TONDELLI, 2001: 66

Tuttavia, l'amore per Thomas trasfigura il protagonista, sconvolge la sua esistenza e lo costringe a ridimensionare i propri punti di vista; gli amanti sono talmente cambiati dopo il loro incontro da formare un'esistenza totalmente nuova: un essere solo Leo-e-Thomas. In questo senso l'unione con Thomas ha per Leo un valore iniziatico in quanto costituisce un radicale cambiamento del suo ordine esistenziale (ELIADE, 1997: 8). Tuttavia il vissuto personale e l'intima trasformazione degli amanti non è seguita da un'indispensabile conferma sociale. Infatti, solo col tempo e grazie alla relazione con Thomas, Leo per la prima volta avvertirà il bisogno di riconoscimento altrui per le sue decisioni, avendo finalmente intuito che "l'amore ha bisogno del mondo, per potersi affermare" e "come la felicità avesse bisogno di restare mondana per potersi appagare" (TONDELLI, 2001: 66). La sua scelta personale, quella di condividere la sua vita con Thomas deve quindi essere confermata e approvata dalla comunità circostante in cui ambedue gli amanti si vedono costretti ad agire. Tale approvazione e conferma passano attraverso modalità socialmente riconosciute quali il rito nuziale e il rito funerario. Tuttavia, il protagonista non riceverà da parte della società né conferma della sua unione con Thomas né consolazione dopo la perdita del compagno. In effetti, la relazione omosessuale tra Leo e Thomas non può avere riconoscimento attraverso una cerimonia, religiosa o civile che sia. Il solo riconoscimento pubblico che viene loro accordato è quello spontaneo e informale degli studenti avvenuto durante il viaggio della coppia in Germania, dove Leo tiene una conferenza ed è accompagnato da Thomas, il cui ruolo solitamente ambiguo e imbarazzante, viene immediatamente riconosciuto e accettato dai

giovani che assistono alla conferenza. Per la prima volta Leo sente il piacere di vedere le sue decisioni condivise dalla comunità:

In quel momento Leo sentì Thomas troppo profondamente accanto a sé. Sentì celebrata la sua unione, accettata, protetta, la sentì come un valore sociale fondamentale per difendere il quale un popolo avrebbe anche potuto affrontare una guerra, offrire una generazione intera al martirio pur di preservarlo intatto nel proprio patrimonio culturale.

65

Quel sentirsi parte di un insieme dà forza e sollievo al protagonista e lo toglie dall'abituale stato di solitudine che lui stesso credeva intrinseco al suo essere. In altre circostanze però la relazione di Leo e Thomas è per gli altri fonte di un increscioso disagio, di vergogna o di falso pudore al punto di essere, ufficialmente, negata. Lo status ambiguo della relazione con Thomas impedisce a Leo di accompagnarlo negli ultimi momenti della vita, quando Leo è ritenuto un semplice "amico" e non compagno di vita.

Il periodo di lutto dopo la morte di Thomas è per Leo (il protagonista) un momento di riflessione e di ripensamento in cui ricrea, ancora una volta, il proprio atteggiamento nei confronti della società in cui vive. Il bisogno latente di aggregazione e di appartenenza ad una comunità viene acuito dalla scomparsa del compagno di vita:

Così, privato ogni giorno del contatto con l'ambiente in cui è cresciuto, distaccato dal rassicurante divenire di una piccola comunità, lui si sente sempre più solo, o meglio, sempre più diverso. [...] Non è radicato in nessuna città. Non ha una famiglia, non ha figli, non ha una propria casa riconoscibile come "il focolare domestico".

8

Il momento della separazione definitiva dalla persona amata segna per il protagonista un successivo cambiamento dello status sociale: l'entità metaforicamente definita come Leo-e-Thomas cessa di esistere e Leo si ritrova abbandonato in uno stato di profonda prostrazione. Nella sua vita viene il tempo del silenzio e della solitudine dedicato alla rielaborazione del lutto dopo la scomparsa dell'amico. Quel momento di estrema solitudine e di abbandono sia dal compagno sia dalla società, induce Leo a riflettere sui riti della religione che sente più vicini per tradizione e per educazione. Orbene, il suo atteggiamento nei confronti dei riti della religione cattolica è determinato dalla sua omosessualità. Leo è stato formato dalla ritualità cattolica, quella che ha plasmato il suo modo di pensare e percepire il mondo. In modo del tutto naturale si era rivolto in passato a quella religione, quale "valore forte e consolatorio", per trovare conforto e sostegno nei momenti di solitudine, separazione e "azzeramento" (99), ma

avrebbe voluto vedere consacrati dalla pratica religiosa anche quelli di gioia, di pienezza e di amore. Ormai comunque, Leo ha da tempo abbandonato la pratica della religione sentendosi inaccettato come essere carnale e sessuato. Il rifiuto da parte della dogmatica ecclesiastica della sua omosessualità è diventato per il protagonista il primo motivo di rivolta contro una religione che lui ha cominciato a considerare ormai come

la religione vissuta in modo sdilinquito, atrocemente svirilizzato senza la passione feconda, la ricettività violenta della femminilità o l'esuberanza della virilità. Una religione senza sesso per uomini che hanno paura delle passioni e della forza dell'amore. Una religione accomodante, borghese, il più delle volte ipocrita.

98

Leo accusa la chiesa non tanto di rifiutarlo come omosessuale, ma di relegare tutta la sessualità umana nella sfera del tabù. Orbene vivere la religione senza la partecipazione del corpo è per lui inconciliabile con il suo bisogno "biologico" di Dio. Vivere la corporalità senza la consacrazione rituale è inconciliabile con l'idea di Dio, da cui proviene il dono stesso della sessualità. I riti religiosi relativi alla fede cattolica sono perciò sempre stati vissuti dal protagonista come una costrizione, contraria alla sua natura. Tutto ciò porta il protagonista a dichiarare di non poter vivere senza Dio ma di poter vivere senza religione (98). La ricerca di Leo di una realtà metafisico-ontologica elude quindi la sfera del sacro concepita come rito religioso cattolico, che viene dal protagonista apertamente rinnegato. Il rito perde allora per il protagonista la sua fusione primordiale, quella di facilitare il contatto con la divinità. Leo infatti sembra non voler intermediare nel contatto con il suo Dio.

Il rifiuto della dimensione sacrale dei riti cattolici inculcatigli dall'educazione e dalla tradizione lo porta all'elaborazione di una personale religiosità dove come liturgia si celebra la vita stessa, dove la preghiera significa un atteggiamento di ascolto delle cose e degli uomini (97). È un rito religioso che non ha né templi né simulacri né altari, che si insinua nella realtà stessa cercandovi la presenza del sacro come qualcosa di tangibile e concreto.

I riti assumono per Leo l'aspetto di un comportamento folklorico ritualizzato⁵, senza alcuna profondità spirituale, dotati purtuttavia di una considerevole importanza emotiva e culturale. Li ricorda come tali recandosi nel suo paese natio, in cerca di consolazione dopo la scomparsa di Thomas nella casa dei genitori. Le cerimonie delle feste religiose da sempre regolavano la vita del paese: Natale, Settimana Santa, Ognissanti, ogni domenica qualunque venivano vissuti in modo collettivo. Perfino il succedersi delle stagioni era cadenzato dai lavori dei campi: vendemmia, potatura, imbottigliamento del vino nuovo, raccolte del

⁵ Con il significato di tradizionale e usuale.

grano (118). I riti del paese assumono quindi una rilevanza soprattutto di coesivo sociale, la cui importanza anche se avvertita da Leo, non è da lui condivisa, anzi nei suoi ricordi del passato, il perpetuarsi degli atti legati al rituale religioso si presenta come una violenza tesa a uniformarlo ai comportamenti collettivi cui si è sempre sentito estraneo (133).

Come l'unione di Leo e Thomas non ha potuto trovare conferme ritualizzate da parte della società, così anche il lutto del protagonista dopo la morte del compagno diventa un fatto individuale, segregato nella sfera del personale. La morte di Thomas, compagno di vita per oltre tre anni, spinge Leo invece a riflettere sul carattere della loro unione e, più in particolare, sul loro comune status sociale. Il non essere riconosciuti come unione — matrimonio impedisce anche a Leo di vivere apertamente e con modalità socialmente riconosciute il lutto dopo la scomparsa del compagno. Infatti Leo si ritrova vedovo di un compagno che è come se non avesse mai avuto, siccome la loro relazione non era stata legittimata da nessun rituale, da nessuna legge, “a proposito del quale non esiste nemmeno una parola, in nessun vocabolario umano” (38). Il fatto di non aver celebrato il rito matrimoniale con Thomas e di non aver fondato una famiglia con lui esclude Leo anche dal rito funerario dopo la sua morte (37). Quest'esclusione acuisce la sua solitudine, la vita gli sembra in quel momento “abissalmente separata dai grandi avvenimenti del vivere e del morire” (37) e il potere dei ministri del rito sociale contemporaneo: i parenti legittimi di Thomas, la chiesa, lo stato, gli uffici d'anagrafe sembrano disporre di un potere esclusivo, più rilevante di ogni rapporto sentimentale che univa Leo e Thomas.

L'unione con Thomas assume quindi per Leo rilevanza sociale, in quanto lo costringe a ridimensionare la propria posizione nei confronti della comunità in cui vive. Il protagonista si rende conto di non poter ignorare le regole della vita sociale e comincia a capire la loro importanza non solo per l'insieme del gruppo ma anche per il proprio equilibrio emotivo specialmente nei momenti cruciali della vita quali la nascita, la morte e la separazione. Vissute in collettività e secondo i suoi riti questi momenti della vita

divengono semplicemente le tappe di un divenire collettivo in cui c'è sempre posto per la speranza, perché la comunità sopravvive e si evolve. Ognuno lascia figli, lascia amici, lascia affetti e su questi sentimenti e su questi vincoli profondi la vita del paese continua, passo dopo passo.

114

Il fatto di non esser stato lo sposo di Thomas impedisce a Leo di vivere socialmente anche il dolore dopo la sua scomparsa e di “esibirlo sul corso principale del proprio paese” (115). Il suo lutto rimane racchiuso nella sfera del personale e dell'intimo, privando Leo di gesti e comportamenti di conforto solitamente

testimoniati dalla collettività: parlare insieme, incoraggiare, stringere la mano, accompagnare al cimitero.

Anche se Leo ostinatamente continua a vivere nel suo “paese separato” della solitudine, dichiarando di non provare né angoscia, né felicità, queste riflessioni lo porteranno in seguito a rielaborare il proprio lutto in senso positivo e dedicarsi al lavoro di insegnamento nei confronti dei giovani aspiranti scrittori.

La “scrittura intima” delle *Camere separate* non si limita alla rielaborazione retrospettiva di un rapporto a due, ma si presenta come un’approfondita analisi del rapporto della coppia e del singolo con la collettività. Il problema qui sollevato è quello del rapporto del singolo e delle regole del gruppo. La tensione che nasce dallo scontro dei riti sociali e dell’individualità del protagonista principale deve essere convertita in una nuova qualità, un nuovo status sociale di Leo. In questo senso il percorso del personaggio è un percorso iniziatico dato che gli permette di ridefinire la propria posizione in seno alla società. Leo, nel suo percorso, rispetta tutte e tre le sequenze del rito di passaggio: separazione — marginalità — aggregazione (VAN GENNEP, 2006: 36). La morte di Thomas costituisce anche il momento della morte simbolica dell’essere definito come Leo-e-Thomas ed è quindi per Leo il momento della separazione dallo status di sposo, cui segue il periodo di emarginazione volontaria e di lutto. La tappa dell’aggregazione è segnata invece dalla decisione di Leo di assumere il ruolo di tutore e guida dei giovani scrittori. L’effetto di questo rito iniziatico cui Leo si vede sottoposto è l’acquisizione di una maturità sociale (TAYLOR, 2006: 68) che gli permette di accettare le regole sociali e contenere il senso interiore di abbandono e di separazione. Se Leo indugia nella fase liminale del rito (il periodo di lutto dopo la scomparsa del compagno dura infatti oltre due anni) è perché non è accompagnato né sostenuto dalla collettività. Infatti il suo passaggio iniziatico ha carattere schiettamente personale ed intimo, dato che il protagonista trasgredisce i riti sia nella loro dimensione sacra (attraverso l’elaborazione di una teologia personale priva dei soliti comportamenti culturali) sia nella loro dimensione profana, impossibilitato a far riconoscere le proprie scelte di vita dalle convenzioni sociali. Tuttavia questo confronto negativo con le usanze sociali permette al protagonista di approdare ad una nuova, più matura, coscienza, che gli permette di accettare i lati oscuri dell’esistenza: l’inevitabilità del dolore e della morte.

Bibliografia

- BACCARINI Barbara, 2012: “Dal dono arcaico al dono moderno: la logica solidaristica del dono del sangue”. In: AGNOLETTI Veronica, BORTOLETTO Nico: *Dal dono arcaico al dono moderno. L’Avis in tre regioni italiane*. Milano: Franco Angeli Editore, 17—31.

- BAUMAN Zygmunt, 2010: *La Società individualizzata*. Bologna: Mulino.
- BIANCHI Francesca, 2012: *Forme di socievolezza*. Milano: Franco Angeli Editore.
- DURKHEIM Émile, 2010: *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*. Warszawa: PWN.
- ELIADE Mircea, 1997: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne, narodziny mistyczne*. Przeł. Krzysztof KOCJAN. Kraków: Znak.
- GENNEP Arnold, van, 2006: *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. Przeł. Beata BIAŁY. Warszawa: PIW.
- MAISONNEUVE Jean, 1995: *Rytuały dawne i współczesne*. Przeł. Marta MROCZEK. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- TAYLOR Charles, 2006: *Il disagio della modernità*. Trad. Giovanni FERRARA DEGLI UBERTI. Bari: Laterza.
- TONDELLI Pier Vittorio, 2001: *Camere separate*. Bompiani: Milano.

Nota bio-bibliografica

Joanna Janusz, dottore di ricerca, insegna lingua e letteratura italiana presso l'Istituto di Lingue Romanze e Traduttologia dell'Università della Slesia (Polonia). Nel 2002 ha pubblicato una monografia intitolata *Il mondo doloroso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*. È altresì autrice di pubblicazioni sulle tematiche connesse allo studio della letteratura italiana del Novecento e alla traduttologia. La sua ricerca scientifica è incentrata sull'espressionismo e l'espressionismo nella letteratura italiana postmoderna.

DAMIAN MASŁOWSKI

Université Nicolas Copernic de Toruń

Relire les rites dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier dans le contexte de la décolonisation

ABSTRACT: The purpose of this paper is to focus on the extraliterary function of the rites performed on Speranza Island by Robinson Crusoe — a colonizer — and by Friday who represents the Third World. Such investigation is relevant because Michel Tournier's *Friday, or, The Other Island* is a postcolonial transvalorization of the classic Robinsonade, in which the author inverts the classic story first published in 1719. In Tournier's case, owing to the repetitiveness and cyclicality of everyday activities, it is possible to read the rites as an allegoric image of crucial processes — such as language teaching or getting married — taking place in the colonial and postcolonial world of Algeria. The rites in Tournier's novel are also considered to be a symbolic attempt to establish new relationships between French colonizers and African colonized society, who both witnessed the process of decolonization in the twentieth century.

KEY WORDS: Robinson Crusoe, Friday, colonialism, postcolonialism, rite, Algeria, decolonization

Introduction

L'œuvre romanesque de Michel Tournier, né en 1924, est considérée par les chercheurs comme « mythologique » (KYLOUŠEK, 2004 : 8) et « postmoderne » (MROZOWICKI, 2000 : 6). De notre perspective il importe de l'approcher également à la lumière du concept de littérature postcoloniale (cf. MUDIMBE-BOYI, 2006 : 92). L'appartenance de Michel Tournier au courant des auteurs postcoloniaux n'est pas si souvent mise en relief, malgré les sujets qu'il aborde dans ses romans et les espaces qu'il y met en scène. Une telle classification est vaguement propo-

sée, entre autres, par Elisabeth Mudimbe-Boyi et suggérée par Zhaoding Yang. L'auteure des *Essais sur les cultures en contact : Afrique, Amériques, Europe*, en commentant l'écriture de Le Clézio en tant que postcoloniale, remarque que :

utilisé [...] dans un sens non pas chronologique, mais idéologique pour signifier une remise en question des discours de la culture dominante et de son pouvoir : en l'occurrence, l'Occident dans ses rapports avec les sociétés qu'elle a colonisées ou avec les populations autres en son sein. Dans cette perspective, le « postcolonial » peut très bien s'appliquer à des écrivains membres du groupe dominant : ainsi *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique* et *Gaspard, Melchior et Balthazar*, tous deux de Michel Tournier.

MUDIMBE-BOYI, 2006 : 92

Il nous semble légitime d'y ajouter un autre roman de Michel Tournier dont la problématique est postcoloniale, c'est-à-dire *La Goutte d'Or*. Cette œuvre est d'autant plus importante dans le contexte de la présente étude qu'Idriss, le protagoniste, peut être interprété comme un personnage homologue de Vendredi. De surcroît, Tournier y aborde les problèmes des rapports entre la France et l'Algérie¹ qui nous serviront de point de repère dans l'étude des relations entre Robinson et Vendredi.

Au moment de la publication de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*² en 1967, la France subissait le procès de la décolonisation. La France métropolitaine a perdu presque toutes ses colonies en Afrique, sauf la Côte française des Somalis et les Comores. L'Algérie était devenue indépendante en 1962, après la guerre laissant un trauma dans la société française dont les échos se font toujours entendre dans la littérature, comme par exemple dans *Révolutions* de Le Clézio (2003) et dans le cinéma, comme par exemple dans *Caché* de Michael Haneke (2005). Quant au roman de Tournier, sa problématique paraît également s'inscrire dans le courant anticolonial ou postcolonial. L'écrivain le signale lui-même en comparant les peuples décolonisés au héros de son roman : « j'aurais voulu dédier ce livre à [...] tous ces Vendredis dépêchés vers nous par le tiers monde, ces trois millions d'Algériens, de Marocains, de Tunisiens, de Sénégalais [...] » (*V* : 236). L'auteur de *Vendredi...* suit ainsi Jean-Paul Sartre et André Gide « qui avaient déjà pris position face au problème africain »³ et ont soutenu les écrivains africains et leur *Revue africaine*⁴. Notons encore que Romain Gary a publié en 1956 *Les Racines du ciel* dont la thématique concerne l'Afrique noire et, en partie, son indépendance.

¹ Sur le problème de la rencontre des cultures dans ce roman voir GUBIŃSKA (2009).

² Désormais nous utiliserons l'abréviation *V*, suivie de la pagination, pour indiquer les références à cet ouvrage.

³ *Voyage au Congo* de Gide publié en 1927 et *Orphée noir* de Sartre publié en 1948.

⁴ Voir aussi THERRIEN (1985 : 46 et 87).

Dans notre lecture du roman tournierien, que nous proposons dans le présent article, nous restreignons la définition du rite, la base de notre recherche, au domaine social en nous appuyant sur une des définitions de Nicolas Mariot qui comprend par ce terme « une activité sociale à caractère répétitif et codifié, ou encore routinisé et cérémoniel » (MARIOT, 1995 : 1). Il existe déjà des études critiques de *Vendredi...* qui soulignent l'importance des rites de passage effectués par Robinson et Vendredi. Les rites de passage s'appliquent « aux changements de statut personnels ou collectifs » (CENTLIVRES, 2000 : 35). Selon Van Gennep (cité par Centlivres) le rite de passage consiste généralement à « faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation déterminée » (2000 : 36). Le rite de passage fait partie des rites transitifs qui marquent une frontière entre la situation de l'individu avant et après le rite, ainsi que le passage irréversible d'un état à l'autre (2000 : 37). Centlivres reprend l'idée de Luc de Heusch qui mentionne, à côté des rites transitifs, les rites cycliques et occasionnels. De Heusch définit les rites cycliques comme « débouchant sur le retour [...] du *statu quo ante*, et assurant la continuité du cycle » (2000 : 37), alors il les met en opposition par rapport aux rites transitifs. Il définit aussi les rites occasionnels comme « des ripostes aux [...] malheurs soudains » (2000 : 36—37). Les rites transitifs, occasionnels et cycliques constitueront le cas des relations colonisatrices et décolonisatrices entre Robinson et Vendredi que nous allons analyser. La thématique des rites de passage dans le contexte du roman de Tournier a déjà été abordé, entre autres, par Arlette BOULOUMIÉ (1989) et par Panu MINKKINEN (1999). Selon nous, il importe de revenir à cette problématique et la relire sous l'angle postcolonial. Il nous semble légitime de voir dans *Vendredi...* une image allégorique de la réalité sociale de la France et de ses anciennes possessions à l'époque de la décolonisation.

À la lumière de cette observation, rappelons que dans un premier temps, avant la rencontre de Vendredi, Robinson agit en colonisateur, mais à cette étape de son aventure il impose sa domination à l'île, qu'il croit déserte, et non à un homme. L'histoire des deux protagonistes, dans la suite du récit, peut être divisée en trois phases que nous proposons de nommer : la colonisation, le bouleversement et la décolonisation. La phase de colonisation englobe les événements dès l'apparition de Vendredi jusqu'à sa désobéissance provoquant l'explosion de la grotte. Cet événement bouleverse l'ordre établi par Robinson sur l'île et prépare la phase de décolonisation. Ce qui est à noter, c'est une division des rites. Au cours de la première phase nous observons Vendredi effectuer des rites inspirés ou imposés par Crusoé. Plus tard s'ajouteront des rites mimétiques où Vendredi voudra imiter Robinson. Dans la phase du bouleversement, qui ne dure que quelques heures, les rites ne sont guère mentionnés. Quant à la troisième phase, le processus de la décolonisation s'accompagne des rites inspirés par Vendredi.

La colonisation

Vendredi apparaît dans la vie de Robinson Crusoé par accident et ce fait a été accompagné par un événement rituel. L'Anglais avait aperçu deux hommes sauvages poursuivant un jeune indien qui essayait d'échapper à l'immolation, et il l'a sauvé par hasard (cf. *V*: 143). Ce rite avait visiblement un caractère transitif et cyclique⁵, Vendredi devient alors l'esclave de Robinson. Crusoé s'impose, entre autres, comme enseignant de la langue : « Vendredi a appris assez d'anglais pour comprendre les ordres de Robinson » (*V*: 148). L'enseignement de la langue y est révélateur. Nous nous permettons de traiter la relation « scolaire » Robinson—Vendredi par analogie avec l'aspect langagier de la colonisation. L'enseignement forcé de Vendredi peut y être vu comme un reflet allégorique de la « francisation » de l'Algérie. Citons, dans ce contexte, les propos de Dalila MORSLY :

Le terme *francisation* désigne 'le choix de la langue française (politique) et les efforts mis en œuvre pour encourager les pratiques en langue française (aménagement)' [...] Le français était, bien entendu, la seule langue qui permettait la promotion sociale, mais cela concernait surtout les Européens.

2004 : 172

Par l'éducation de Vendredi, Robinson a préparé son esclave à l'exercice des activités de tous les jours, notamment celles agricoles, répétées et rituelles. L'indigène savait « défricher, labourer, semer [...] » (*V*: 148). Il nous semble ainsi légitime de supposer que l'enseignement de l'Araucan n'était pas si facile du point de vue de Robinson et se composait des activités fréquentes, ce qui laisse supposer leur répétitivité et régularité. Ses leçons avaient donc traits aux rites cycliques. De l'autre côté, la « valeur d'initiation à la société et au fonctionnement social » (BOZON, 2002 : 23) était une marque très caractéristique pour les rituels transitifs. Il faut aussi souligner l'importance de la langue. Elle est, dans le cas de la Speranza et par analogie avec l'Algérie et d'autres espaces colonisés, non seulement le code des rites eux-mêmes, mais elle devient l'outil nécessaire pour l'apprentissage rituel dans le processus de la colonisation. La langue d'instruction inconnue, imposée d'une manière répétitive, régulière et transgénérationnelle, non seulement menaçait l'identité ethno-nationale, mais aussi servait au contrôle de toutes les sphères sociales, administratives et autres.

Ainsi la France cherchait à mettre en œuvre le concept d'assimilation coloniale des indigènes. À une telle forme d'intégration s'ajoutent plus tard les rites mimétiques inspirés par les colonisés. Ce problème est allégorisé par Michel Tournier dans son roman. L'Araucan pratiquait le même rituel que Robinson, celui de laisser sa sémence dans la terre : là, où ce dernier a planté les mandragores

⁵ Robinson a vu le même rite avant (cf. *V*: 76).

(*V*: 138). Son maître s'en est aperçu et a réagi avec les mots suivants : « Speranza bafouée, salie, outragée par **un nègre** ! » (*V*: 176 — nous soulignons). Le rituel pratiqué par Vendredi était illégal du point de vue de la loi coloniale instaurée par Robinson (*V*: 71—78) et, étant donné que l'Anglais identifiait la terre à la femme, cette interdiction fait penser au *Code noir* qui défendait aux noirs les mariages avec les femmes blanches. Gabrielle VARRO l'explique :

Depuis les débuts de l'esclavage, et tant que son souvenir perdure, la « race » au sens où on l'entend aujourd'hui a toujours été une réalité sociale en France. Promulgué en 1685 dans les Antilles françaises et en Guyane, le Code noir détaillait le statut et la qualité des esclaves, sans utiliser un vocabulaire racial (mais il allait de soi que les esclaves étaient noirs). Le Code de 1724 (pour la Louisiane) était plus explicite : « Défendons à nos sujets blancs de contracter mariage avec les Noirs ». En 1778, les mariages mixtes furent officiellement interdits en France.

2012 : 27

Robinson, l'homme blanc, a eu le droit d'« épouser » la « femme » qu'était Speranza et ne tolérait pas la continuation de son rite intime par son esclave noir. Une fois de plus nous pouvons voir alors le contexte sociohistorique colonial français se superposer sur la situation mise en scène dans le roman de Tournier.

Le bouleversement

Pierre Bourdieu explique que les rites ont une dimension symbolique et ne soulignent que la frontière préexistante entre celui qui exerce un rite et celui qui le subit (BOURDIEU, 1982 : 59). La ritualisation a permis à Crusoé d'instaurer, légitimer et souligner la construction de la micro-société insulaire en guise de la société européenne. Nous pouvons donc observer une surcharge de rites qui mènera au rééquilibrage dans les relations Robinson—Vendredi. Selon Michał MROZOWICKI : « pour que Robinson brise les liens avec la civilisation européenne [...] il fallait un grand choc » (2000 : 49 — nous traduisons). Effectivement, la décolonisation dans cette perspective « a changé les relations entre lui [Robinson] et l'Araucan » (2000 : 50 — nous traduisons). Ce moment-seuil, c'est-à-dire l'explosion de la grotte, a été provoquée par Vendredi après qu'il « avait découvert le barillet à tabac, et il fumait la longue pipe de Van Deysse en cachette de son maître » (*V*: 182). Fumer la pipe provenant de la *Virginie* était un rite cyclique qui permettait à Robinson de conserver les liens avec le passé continental. Le fait d'imiter Crusoé sera le dernier rite caché et mimétique de Vendredi.

Désormais il acquerra la capacité de réaliser ses propres cérémonies. Le projet de l'Anglais de reconstituer la colonie a complètement échoué. Lors de cette phase l'île ne sera plus une colonie européenne, occidentale. L'échec de la période coloniale et son irréversibilité, ainsi que l'inadéquation du système européen introduit par une *greffe* artificielle dans l'autre culture sont exprimés en mots suivants : « il [Vendredi] s'avérait complètement réfractaire aux notions d'ordre, d'économie, de calcul, d'organisation. 'Il me donne plus de travail qu'il n'en effectue' » (*V*: 164—165). Robinson perd son pouvoir administratif et politique, ce qui peut s'interpréter, à la lumière des circonstances sociales et historiques dans lesquelles paraît le roman de Tournier, comme un reflet de la décolonisation des territoires jusqu'alors dominés par la France. À partir de ce moment la soumission oppressante est substituée par le partenariat. Nous pouvons voir dans l'épisode de l'explosion une allusion aux guerres (la seconde guerre mondiale et la guerre d'Algérie), événements qui ont préparé l'émergence des mouvements indépendantistes dans les colonies françaises. Le Tiers Monde, tel Vendredi tournierien, réclamera son identité authentique, y compris ses propres rites, traditions et coutumes, ses propres langue et religion, ce qui signifie une rupture avec le passé colonial (NAYLOR, 2000 : 5 et 11).

La décolonisation

Ainsi commence la troisième phase des relations culturelles entre deux individus : la décolonisation. Vendredi a toute liberté de pratiquer chaque rite qu'il désire sans permission de Robinson. Si nous voulions transposer cette situation dans la réalité postcoloniale, ce serait, par exemple, le sujet du contre-apprentissage dans les espaces jadis colonialisés. À partir de 1962, l'Algérie a remplacé la politique linguistique de francisation par une politique d'arabisation (GAFAÏTI, 2005 : 52—53). L'apprentissage de la langue, un rite cyclique et répétitif a été remplacé par un autre rite : celui du même caractère, de la même force et de la même signification. L'analogie se fait voir dans la ressemblance des termes *arabisation* et *francisation*. Dans le roman de Michel Tournier nous voyons une tentative de regagner l'île par Vendredi : « Vendredi répugnait par nature à cet ordre terrestre que Robinson en paysan et en administrateur avait instauré sur l'île, et auquel il avait dû de survivre. Il semblait que l'Araucan appartînt à un autre règne [...] » (*V*: 188). L'homme décolonisé, au lieu de travailler en agriculteur, préférerait reconquérir l'île par les rites qui mettaient en valeur l'importance de la culture indigène. « Vendredi confectionnait des arcs et des flèches avec un soin minutieux, d'autant plus remarquable qu'il s'en servait peu pour la chasse » (*V*: 192—193). Le mimétisme cède la place à l'originalité

lors de la tentative de bâtir son propre héritage culturel. Plus tard, Vendredi entreprendra l'éducation culturelle de Robinson Crusoe, une contre-expansion, en l'invitant au « concert » : « Serrés l'un contre l'autre à l'abri d'une roche en surplomb, Robinson et Vendredi perdirent bientôt conscience d'eux-mêmes dans la grandeur du mystère où communiaient les éléments bruts. La terre, l'arbre et le vent célébraient à l'unisson l'apothéose nocturne d'Andoar » (*V* : 209). Le seul instrument de la musique était rituellement manufacturé par Vendredi. Il faut aussi rappeler que Robinson urinait sur la peau d'Andoar d'une manière répétitive et presque cyclique, huit jours, à la demande de Vendredi (*V* : 201). L'essor culturel vendrédienn (en harmonie avec la nature) peut être interprété comme une image allégorique de la culture naissante des nations colonisées et décolonisées. Il vaut remarquer que le courant de la Négritude apparaît en France à partir des années 1930. La comparaison de Vendredi « naturel » et innovateur aux écrivains faisant partie de ce courant est d'autant plus légitime que « Le Nègre est l'homme de la nature », comme l'explique Léopold SÉDAR SENGHOR dans son article sur la Négritude (1967 : 5). La langue s'impose partiellement en tant qu'outil et code du rite : les écrivains s'expriment en français et ainsi transmettent leur identité « nègre » et naturelle. Par contre, Vendredi n'utilise pas la langue en tant que forme pour effectuer le rite musical ; c'est le contenu qu'il manifeste. Néanmoins, les préparatifs ont été totalement rituels : les luttes continues avec le bouc, l'urinement robinsonien etc. Le rite suivant, une sorte de projection contrôlée, a instauré définitivement l'armistice au sein de l'île et a inauguré les relations diplomatiques et la réconciliation entre l'Anglais et l'Indien. Au lieu de se battre l'un contre l'autre, ils allaient transposer leur colère aux mannequins :

Il y avait le vrai Robinson et la poupée de bambou, le vrai Vendredi et la statue de sable. Et tout ce que les deux amis auraient pu se faire de mal — les injures, les coups, les colères — ils le faisaient à la copie de l'autre. Entre eux, ils n'avaient que des gentilleses.

V : 211

Pourtant ce n'était pas la fin des inventions de l'Araucan. Juste après, il a eu une idée suivante :

Un après-midi [] il s'était fabriqué un déguisement dont Robinson ne comprit pas tout de suite le sens. Il avait enfermé ses jambes dans des guenilles nouées en pantalon. Une courte veste couvrait ses épaules. Il portait un chapeau de paille, ce qui ne l'empêchait pas de s'abriter sous une ombrelle de palmes. Mais surtout il s'était fait une fausse barbe en se collant des touffes de poils roux de cocotier sur les joues. [...]

— Je suis Robinson Crusoe, de la ville d'York en Angleterre, le maître du sauvage Vendredi !

V : 211

À l'origine, c'était un jeu de théâtre pour Robinson. Mrozowski observe après Lora Milne, que le jeu remplissait un rôle important dans les relations entre Robinson [...] et Vendredi (MROZOWICKI, 2000 : 61 — nous traduisons). Il avait des traits du rite cyclique et du rite de passage qui soulignait l'armistice, la paix et la diplomatie au sein de la Speranza. « Robinson avait compris que ce jeu faisait du bien à Vendredi parce qu'il le libérait du mauvais souvenir qu'il gardait de sa vie d'esclave. Mais à lui aussi Robinson, ce jeu faisait du bien, parce qu'il avait toujours un peu de remords de son passé de gouverneur et de général » (V : 213). Cette théâtrothérapie, mise en scène symboliquement par Tournier, se fait voir aussi dans la réalité postcoloniale par le moyen de l'art, notamment le cinéma. Pendant la paix, le souvenir de l'histoire tumultueuse de la France et de l'Algérie a contribué à la création de plusieurs œuvres cinématographiques. En France la guerre d'Algérie a inspiré la création de nombreux films, par exemple *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy (1964) ou, récemment, déjà mentionné *Caché* de Michael Haneke (2005). En Algérie, à la suite du processus de la décolonisation, les réalisateurs engagés ont créé, par exemple, *Le Vent des Aurès* (1967) ou *Chronique des années de braise* (1975), de Mohammed Lakhdar-Hamina⁶. Il nous semble possible que la production constante des ouvrages cinématographiques a le caractère du rite. Ce caractère s'exprime par la répétitivité, la cyclicité et l'accentuation constante d'un nouvel ordre social. Ainsi l'art joue, du côté français, le rôle d'une auto-expurgation et d'un aveu de culpabilité et, du côté du monde décolonisé, il apparaît comme la quête de justice et l'expression de soi.

Conclusion

Les rituels présentés dans le roman *Vendredi...* constituent une image allégorique du monde à l'époque de la décolonisation. Les rites, étant « un phénomène social de grande importance » (BOURDIEU, 1982 : 58), nécessitent du temps pour entrer dans la culture et pour avoir la capacité d'influencer la société. Ils ne sont pas des faits et activités accidentels, spontanés. Ils font partie de la culture et servent à soutenir les relations sociales. Comme l'observe Michel BOZON : « L'existence de rites de passage caractérise avant tout une société (ou des segments de cette société) peu mobile(s), dans laquelle les sujets ont peu d'alternatives » (2002 : 25—26). La micro-société sur Speranza avait une structure très figée et prédéterminée, où il était difficile d'obtenir une promotion sociale. Dans le cadre

⁶ On ne peut pas oublier d'autres films, qui traitent plus généralement sur l'injustice coloniale, tels que *Indigènes* (2006) ou *Hors-la-loi* (2010), de Rachid Bouchareb.

du colonialisme, il n'y a que les dominateurs et les dominés. Dans une telle société le rite ne servira qu'«à intégrer les oppositions proprement sociales» (BOURDIEU, 1982 : 59). Pendant la phase coloniale Robinson était le maître blanc et Vendredi était un esclave. L'Araucan n'a jamais obtenu une vraie promotion sociale d'initiative de Robinson. Tout est devenu possible après le grand bouleversement qui a mis en œuvre la décolonisation. Dorénavant, il existera un autre type de relations : les anciens dominateurs et les affranchis qui essaient de coexister au même niveau en voie du nouvel ordre politique et social.

Nous plaçons Michel Tournier sur la liste des écrivains anticoloniaux et post-coloniaux au même rang que Gide, Sartre, Gary, Achebe, Césaire ou Ekwensi. L'œuvre tournérienne semble rompre définitivement avec la tradition europocentrique dans la littérature. Il est possible d'étendre l'approche que nous avons proposée dans le présent article à un autre roman de Michel Tournier, *La Goutte d'Or*, dans lequel la thématique postcoloniale est plus explicite. Il serait tentant aussi de procéder à une lecture comparée de *Vendredi...* et d'une autre robinsonnade postcoloniale, à savoir le dernier roman de Patrick Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusoé* (2012).

Bibliographie

- BOULOUMIÉ Arlette, 1989 : *Michel Tournier. Le roman mythologique. Suivi de questions à Michel Tournier*. Paris : Édition José Corti.
- BOURDIEU Pierre, 1982 : « Les rites comme actes d'institution ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 43 : *Rites et fétiches*, juin, 58—63.
- BOZON Michel, 2002 : « Des rites de passage aux 'premières fois'. Une expérimentation sans fins ». *Agora débats / jeunesses*, Vol. 28, Issue 28, 22—33.
- CENTLIVRES Pierre, 2000 : « Rites, seuils, passages ». *Communications*, n° 70, [Paris : Seuil], 33—44.
- CHAMOISEAU Patrick, 2012 : *L'Empreinte à Crusoé*. Paris : Gallimard.
- GAFAITI Hafid, 2005 : *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*. Paris : L'Harmattan.
- GUBIŃSKA Maria, 2009 : « Entre le signe et l'image ; le choc des deux cultures dans *La goutte d'or* de Michel Tournier ». *Synergies Pologne*, n° 6, 145—152.
- KYLOUŠEK Petr, 2004 : *Le roman mythologique de Michel Tournier*. Brno : Masarykova Univerzita v Brně.
- LE CLÉZIO Jean Marie Gustave, 2003 : *Révolutions*. Paris : Gallimard.
- MARIOT Nicolas, 1995 : « Le rite sans ses mythes : forme rituelle, temps et histoire ». *Genèses*, n° 21, 148—162.
- MINKKINEN Panu, 1999 : *Thinking Without Desire. A first philosophy of law*. Oxford and Portland: Hart Publishing.
- MORSLY Dalila, 2004 : « Langue française en Algérie : aménagement linguistique et mise en œuvre des politiques linguistiques ». *Revue d'aménagement linguistique*, n° 107, hiver, 171—183.

- MROZOWICKI Michał, 2000 : *Michel Tournier. Wersje, inwersje, kontrowersje. Szkic o prozie Michela Tourniera*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- MUDIMBE-BOYI Elisabeth, 2006 : *Essais sur les cultures en contact : Afrique, Amériques, Europe*. Paris: Éditions Karthala.
- NAYLOR Phillip C., 2000 : *France and Algeria. A History of Decolonization and Transformation*. Gainesville, Tallahassee, Tampa, Boca Raton Pensacola, Orlando, Miami, Jacksonville, Ft. Myers: University Press of Florida.
- SÉDAR SENGHOR Léopold, 1967 : « Qu'est-ce que la négritude ? ». *Études françaises*, Vol. 3, n° 1, 3—20.
- TOURNIER Michel, 1972 [1967] : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Paris : Gallimard.
- TOURNIER Michel, 1977 : *Le Vent Paraquet*. Paris : Gallimard.
- TOURNIER Michel, 1986 : *La Goutte d'Or*. Paris : Gallimard.
- VARRO Gabrielle, 2012 : « Les “couples mixtes” à travers le temps : vers une épistémologie de la mixité ». *Enfances, Familles, Générations*, n° 17, 21—40.
- YANG Zhaoding, 2009 : « Rethinking Tournier's “Vendredi ou les limbes du Pacifique”; I is Other — Constant Becoming as Postcolonial Condition ». *Australian Journal of French Studies*, Vol. 46, Jan.-Apr., Issue 1/2, 72—82.

Sources Internet

- THERRIEN Denyse, 1985 : *La littérature de la décolonisation en Afrique Noire. Étude d'un phénomène d'émergence : le roman d'expression anglaise et française*. [Mémoire de maîtrise]. Montréal, McGill University. <http://digitool.library.mcgill.ca/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=63299&silolibrary=GEN01>. Date de consultation : le 29 janvier 2014.
- <<http://nezumi.dumousseau.free.fr/film/filmguerrealgerie.htm>>. Date de consultation : le 29 janvier 2014.

Note bio-bibliographique

Damian Masłowski, doctorant à l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Ses recherches portent sur les réécritures du mythe de Robinson Crusoé dans les littératures des XX^e et XXI^e siècles.

NATALIA NIELIPOWICZ

Université Nicolas Copernic de Toruń

Le respect de la nature et l'art dans les rites amérindiens d'après quelques essais de J.M.G. Le Clézio

ABSTRACT: J.M.G. Le Clézio's passion for Amerindians, closely reflecting his interest in mysticism, is expressed in many of his texts: essays, translations and fictional texts. Their culture is often contrasted with materialism, characteristic of the culture of the Western civilization. This opposition relates to all areas of life and especially to the relation of man to the earth, which can be seen, among others, in the process of creating art. The indigenous art of American Indians, natural and associated with rituals, becomes a magical practice, holy and haunted by ghosts. Through analysing his essays, the article attempts to answer the question of the relationship that Le Clézio sees in the Amerindian's respect for the forces of nature and the artistic expression: drawing, painting, singing and ritualistic dancing. It also considers the consequences of the presence of nature in the world of American Indian rituals.

KEY WORDS: rituals, art, Amerindians, nature, holiness, faith

La question de l'altérité apparaît souvent dans l'écriture de J.M.G. Le Clézio¹ et souvent elle entraîne une âpre évaluation de la culture occidentale. Il arrive toutefois qu'elle soit imprégnée d'une lueur d'espoir. L'Autre chez Le Clézio, représentant les civilisations dites primitives, peut offrir des facettes différentes et vivre sur des continents divers, mais celui qui va nous intéresser ici, dans le cadre de notre réflexion, est l'Amérindien². La passion de J.M.G. Le Clézio pour les tribus amérindiennes, née dans son enfance (LE CLÉZIO, 2006 : 29), liée par la suite à son intérêt pour le mysticisme, fleurit dans plusieurs de ses textes : ses essais (*Haï*, *Mydriase*, *Trois villes saintes*, *Le rêve mexicain*, *La Fête chantée*),

¹ Lire à propos de l'altérité: JARLSBO (2003).

² La fascination de l'écrivain pour les tribus amérindiennes est bien connue. Lire à ce propos par exemple : MEYER (1998 : 36—39); THIBAUT (2009 : 116—128).

ses traductions (*La Relation du Michoacán, Les Prophéties du Chilam Balam*), ses textes de fiction (*Angoli Mala, Ourania*) et dans sa biographie de Diego Rivera et Frida Kahlo. L'opposition entre leur culture et la civilisation occidentale touche tous les domaines de la vie et surtout le rapport de l'homme à la Terre qui s'exprime entre autres dans l'art. L'art primitif des Amérindiens, naturel et lié aux rites, tout en étant accessible à chacun, devient une pratique magique, sacrée et peuplée d'esprits. Il serait intéressant de voir, en se fondant sur certains essais de J.M.G. Le Clézio, quel rapport l'écrivain voit entre le respect des forces naturelles dont témoignent les Amérindiens et leur expression artistique. Nous nous interrogerons également sur les conséquences de cette présence de la nature dans l'univers rituel indien.

Parmi les essais lecléziens, les plus riches pour notre analyse sont ceux qui portent à notre connaissance les pratiques religieuses, les rituels et la philosophie de la vie des Indiens, c'est-à-dire *Le rêve mexicain* (1987), ouvrage historiographique relatant l'abolition de la civilisation indienne au Mexique par les conquérants espagnols au XVI^e siècle, *La Fête chantée* (1999), recueil ethnologique se référant à ses lectures et inspiré par le séjour de l'écrivain dans la jungle chez les Emberas et les Waunanas, et *Hai* (1971), un essai incluant des photographies et également issu du même séjour, précieux pour analyser le concept de l'art selon les Indiens.

Notons qu'il s'agit pour nous à la fois d'un Indien de l'époque préhispanique, connu par Le Clézio grâce à ses lectures, et d'un Indien contemporain dont il doit sa connaissance aussi bien à ses lectures des textes modernes qu'à sa propre expérience.

On ne saurait parler de l'attitude des peuples amérindiens vis-à-vis de la nature ou de l'art sans aborder leur approche de la religion car c'est elle qui régit leur monde. D'après LE CLÉZIO, leur croyance en une vie « qui n'est qu'un bref passage » vers le néant « donn[e] sens à chaque moment de l'existence » (1988 : 91) et sacralise le quotidien (1988 : 71). Communautaires, passionnés par leur foi, « entièrement tournés vers le surnaturel » (1988 : 96), les Amérindiens étaient « profondément attachés à leurs rites » (LE CLÉZIO, 1997 : 26). L'idée de la divinité de la nature présente dans la culture des Amérindiens se trouve mise en avant par l'écrivain. Elle traduirait, d'un côté, la présence des animaux, des plantes ou des phénomènes naturels dans les rites religieux et, de l'autre, l'attitude écologique des Indiens.

Quant à la présence des animaux, LE CLÉZIO mentionne les cultes zoomorphiques tels le culte du cerf ou celui de l'aigle qui sont associés aux fêtes indigènes et la croyance, toujours existante, à « la présence des esprits des morts sous des formes animales » (1988 : 92), le « nahulisme ». La connaissance des plantes serait nécessaire pour comprendre leur importance dans ces rituels chamaniques : poisons et hallucinogènes, encens, tabac et alcool (les rites hallucinatoires offrant une autre perception de la réalité aux participants). Parmi les

phénomènes cosmologiques incarnés par les divinités indiennes régissant les rites indigènes, l'auteur énumère le feu, l'eau, le soleil et la terre. Le feu est le maître du ciel, l'eau est « l'élément divin qui permet la vie sur la terre », le soleil, cet « ordonnateur de la vie », le dieu suprême, est par les Chichimèques appelé père (1988 : 171). La terre devient pour eux symbole d'une mère donnant et reprenant la vie³. La terre-mère se trouve au centre de la philosophie amérindienne et « explique [peut-être le mieux] l'attitude d'amour et de respect que les cultures préhispaniques avaient pour la nature » (1988 : 266). Le respect signifierait pour LE CLÉZIO « le bon usage des plantes et des animaux, l'amour des fleuves, le goût du silence, du secret » (1997 : 15).

L'idée de la sacralisation de la nature s'opposerait, comme nous l'avons dit, à l'exploitation de l'environnement naturel. En vivant sur la terre, les hommes doivent, selon les peuples amérindiens, pactiser avec l'au-delà et viser, à travers leurs activités, non pas leur propre enrichissement mais le triomphe des dieux. On observe donc un écart important entre les approches amériindienne et européenne de la nature. Comme il est assez fréquent que l'altérité entraîne l'hostilité, les représentants de l'Europe du XVI^e siècle évaluaient l'Indien d'une manière péjorative. Il serait, selon eux, un fanatique méprisable (1997 : 226) adorant d'une manière aveugle les montagnes, les astres, le feu (LE CLÉZIO, 1988 : 97), croyant à des absurdités, aux superstitions (1988 : 260) ou aux fables (LE CLÉZIO, 1997 : 119), pratiquant des rites enfantins ou le satanisme (1997 : 119). Il est assez significatif que les Occidentaux, se considérant comme des « gens de la raison », qualifiaient les Amérindiens encore au début du XX^e siècle d'« apprivoisés », « sauvages », « barbares » et « hors-la loi » (1997 : 157). Cependant, LE CLÉZIO, passionné de la grandeur du passé indigène, de ses rites et de son art, renverse les notions de civilisation et de barbarie en évoquant l'altérité radicale entre les mœurs des Indiens et celles des Européens, l'abîme « qui sépare le chef spirituel du *peuple le plus civilisé* de l'Amérique centrale des *barbares* que sont Cortés et ses soldats » (1988 : 39 — nous soulignons). Il ajoute plus loin qu'en dépit de l'anthropophagie rituelle avec ses sacrifices sanglants et malgré la structure tyrannique de leur société, c'étaient les Aztèques, les Mayas ou les Tarasques qui détenaient la civilisation (1988 : 41)⁴. Il est paradoxal, selon lui, que les civilisations nomades, qui expriment le mieux le sentiment de respect

³ Le feu est l'élément essentiel de la fête de la fin du monde, pendant la cérémonie du feu nouveau quand on observe les constellations des Pléiades (LE CLÉZIO, 1988 : 77—79). L'eau apparaît dans les rites purificateurs (1988 : 82—83), dans la curation chamanique (1988 : 83) et dans le rite du bain (1988 : 84). Le soleil est associé aux rites guerriers. La Terre joue aussi un rôle important pour les rites de la guerre et, par exemple, pour le rite de l'offrande de la première chasse.

⁴ Il réhabilite la barbarie et des barbares dans *Ailleurs, Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ezine* (LE CLÉZIO, 2006 : 58—59). Dans ses essais, il souligne encore et à plusieurs reprises que dans de nombreux domaines les Aztèques étaient en avance sur les Européens : astronomie, médecine par les plantes, hydraulique, agronomie, urbanisme.

vis-à-vis de la nature, soient considérées comme les plus déprédatrices. Ces grands défenseurs de la nature, respectueux de l'équilibre des forces naturelles, demeurent unis à la terre d'une manière tangible :

Le respect des peuples indiens pour la terre était beaucoup plus qu'une idée, c'était un lien charnel. Par les rites agraires ou funéraires, par les cérémonies guerrières ou par les danses, cet attachement charnel⁵ prend un sens cosmique. [...] Cette relation charnelle avec la terre s'exprimait plus particulièrement dans les danses, comme aujourd'hui encore chez les Pueblos du Nouveau-Mexique, qui frappent le sol de leurs pieds nus selon des rythmes qui sont un langage. C'est elle qui apparaît dans toute son éblouissante beauté, à travers les rites et les sacrifices [...].

1988 : 267

Force est de constater que l'amour de la nature est étroitement lié chez les Amérindiens à leur religiosité. Il en sera de même pour l'art, parce que l'Indien n'approuve pas, comme le rapporte LE CLÉZIO, le concept d'art pour l'art (1971 : 80) et les fonctions mimétique ou herméneutique de l'art lui sont étrangères ; il crée afin de s'unir « à l'au-delà, à la matière environnante » (1971 : 88). Masao SUZUKI constate même qu' « Il n'y a [...] pas de différence essentielle entre pratiques rituelles et pratiques artistiques des Amérindiens » (2007 : 129). L'art indien relève du domaine du religieux et s'exprime pendant les rites qui manifestent cet univers où le terrestre et le divin se rencontrent. Le rituel indigène ne pourrait jamais être réduit à la fonction de décor, car, comme le constate LE CLÉZIO, « il est la vie, il est la mort » (1988 : 69)⁶.

Sous cette notion très vaste de l'art amérindien, on comprendra les danses, chants, musique instrumentale, sculptures, dessins et peintures rituels. Il est un principe fondamental, celui de l'égalité devant l'art. L'Indien refuse la création individuelle et il travaille de la même manière que ses ancêtres (ses peintures

⁵ L'écrivain retrouve aussi dans ce lien charnel unissant les Indiens à leur terre « le principe même du *containment* et du contrat terrestre énoncés par les écologistes tels que Theodore Taylor ou Charles Humpstone » (LE CLÉZIO, 1997 : 187). On pourrait sûrement citer bien d'autres penseurs comme par exemple Michel Serres, l'auteur du *Contrat naturel*. Ces noms témoignent de l'actualité du problème.

⁶ Il semble nécessaire de rappeler que cette confusion entre le réel et le divin apparaît grâce à la transfiguration qui est l'essence même des rites. Aussi bien quotidiens qu'exceptionnels, les rites unissent les hommes et les identifient aux dieux (LE CLÉZIO, 1988 : 69 et 1997 : 36). La magie de la rencontre du réel et du sacré s'opère grâce à la stimulation de différents sens : la vue, l'ouïe, l'odorat (1988 : 70). L'écrivain évoque bien « l'extraordinaire mise en scène des cérémonies païennes » (1988 : 239) due à la magnificence et l'éclat de ces objets, à la beauté et au luxe des matériaux organiques utilisés pour leur création : plumes, peaux, pierreries, métaux précieux. Remarquons que les motifs apparaissant sur ces matériaux provenaient aussi de la nature : par exemple les oiseaux qui étaient « partout, dans les images symboles, dans les tissages, sur les vases rituels, sur les manches *tumis* » (LE CLÉZIO, 1997 : 144).

et dessins rituels sont identiques depuis des siècles). Son art est collectif et il « est un langage que chacun possède, et que chacun exprime. Il est un travail légendaire, le seul vrai travail » (LE CLÉZIO, 1971 : 117). Ainsi Le Clézio révèle que chacun est « artiste » de naissance (1971 : 52 et 104) : peintre ou chanteur, musicien ou danseur.

Revenons à la place de la nature dans l'expression artistique. La musique et le chant indiens sont qualifiés par l'écrivain de « bruits organiques » dans le concert d'autres voix de la nature et lui font penser aux cris d'animaux : cris du crapaud, du chien, du singe-araignée, cris de l'agouti, de l'épervier (1971 : 53), au chant animal de chauves-souris, d'oiseaux stridents, d'oiseaux magiques (1971 : 68). Le Clézio décèle que pour « entrer en compétition avec les voix animales » (1971 : 56) et se faire « entendre du règne animal, végétal, ou démoniaque » (1971 : 51), l'Indien choisit des instruments simples, monophones et se laisse posséder par sa voix. L'écrivain remarque que la gorge d'un chanteur indigène soutenue par l'alcool devient un « instrument musical, une flûte, un sifflet » (1971 : 68). Elle projette par la suite une voix dénaturée : « le chant est chanté par un autre homme, un autre Indien qui habite son corps » (1971 : 75), et il lui faut simplement laisser le passage (1971 : 78). La sculpture indienne s'appuie aussi sur l'idée qu'elle est libération plus que création. Pour sculpter, les Indiens arrachent au morceau de bois les copeaux cachant la statue, c'est-à-dire qu'ils libèrent les visages vivant déjà à l'intérieur du tronc des arbres. Ce n'est donc pas l'homme qui invente, il « refait la création de l'homme », note LE CLÉZIO (1971 : 132).

Une certaine analogie peut être perçue entre le processus de la création et l'attitude spirituelle de l'Amérindien pleine de respect à l'égard de la nature. L'art devient une sorte de médium liant l'homme à la nature. Il est plutôt une forme de communication avec la nature identifiée par les Indigènes avec l'au-delà qu'un processus proprement artistique, comme c'est souvent le cas dans la civilisation occidentale où la forme seule peut être visée. Le créateur ne s'ingère pas à la nature, mais s'asservit à elle.

L'art indigène se caractérise par la soumission de celui qui crée devant la nature, mais aussi par l'attention qu'il porte à celle-ci. L'auteur s'aperçoit que pour peindre ou dessiner, l'Indien est très attentif aux formes naturelles que le monde exhibe devant lui, il leur est assujéti et le support devient pour l'artiste indigène aussi important que le dessin lui-même (1971 : 114). Il choisit des supports naturels tels que troncs d'arbre, formes de feuille et de poisson qui ne créent pas de frontières artificielles entre l'art et la réalité propres à l'idée du tableau. La peinture sur peau est peut-être la meilleure illustration du concept de fusion entre l'art et la nature. Tout en habillant l'Indien et en le protégeant contre ses ennemis, elle lui permet de se confondre avec la peinture, de vivre dans l'art. Dans *Haiï*, l'écrivain constate qu'« En peignant leur peau, en faisant de leurs corps des œuvres d'art, [les Indiens] ont atteint le règne de la signification totale. Ils vivent dans l'art, ils sont confondus avec la peinture » (1971 : 121).

Rappelons que dans le contexte indien, il faut comprendre la notion d'art non pas comme un acte créateur isolé de la réalité, mais comme une forme d'expression naturelle liée au rituel, à la vie. Il se peut que ce soit une résultante de ce qu'on comprend sous la notion d'artisanat et d'art sacré car « ce que l'Indien ignore, c'est qu'il a jugé inutile, c'est l'art » (1971 : 51), avoue Le Clézio. L'affirmation qui précède celle-ci de quelques pages dans l'essai leclézien : « TOUT EST ART » (1971 : 45) peut paraître contradictoire à première vue, mais Masao Suzuki apporte une précieuse remarque à ce propos. Il trouve que si l'on considère l'art amérindien comme « la recherche de la connaissance », toutes les expressions artistiques et aussi tous les gestes quotidiens des Amérindiens « convergent vers un point qui est la connaissance collective du 'dessin de l'univers' » (SUZUKI, 2007 : 129). Le critique est aussi d'avis que « Cette extension de la notion de l'art permet à l'écrivain de mettre en lumière la caractéristique de notre art, voire de notre existence » (2007 : 129). Il est vrai que la découverte de l'art venant du monde animiste et s'opposant d'emblée à l'art du monde anthropocentrique de l'Occident a fort marqué Le Clézio. Le plus révélateur pour lui en ce qui concerne la conception de l'art a été Beka, le rituel de curation, la fête chantée pendant laquelle les chamans essaient de guérir les malades. Il y a retrouvé la perfection dans la forme et la puissance dans l'expression (LE CLÉZIO, 1997 : 22—23). Pour l'artiste indien, il s'agit d'être et de travailler pour dire tout simplement que « le monde est, tout entier, sans exception, INTELLIGENT » (LE CLÉZIO, 1971 : 103)⁷.

À travers l'art du rituel amérindien, on remarque donc une liaison forte qui existe entre l'homme et son environnement naturel. L'Indien, observateur attentif de la nature et grand connaisseur de celle-ci, utilise les motifs naturels, les supports organiques dont le plus proche de lui est sa propre peau, il produit des bruits faisant penser aux bruits d'animaux et soumet à la nature, aux formes déjà existantes, son travail de créateur. Toutefois, tout en vivant dans le présent, dans le monde terrestre, il n'oublie pas d'accorder une place primordiale au sacré, il pense d'une manière continue à l'au-delà.

Le dernier point de notre réflexion sera consacré aux conséquences de la présence de la nature considérée comme divine dans l'univers rituel des Amérindiens. Nous rappellerons tout d'abord ce que cette rencontre avec l'Autre, avec l'héritage de sa culture, de ses rites et de son art, a eu pour effet chez Le Clézio lui-même, pour analyser ensuite ce qu'elle peut apporter à ses lecteurs.

⁷ L'écrivain développe ce qu'il comprend sous la notion d'intelligence de l'univers : « L'Indien n'est pas séparé du monde [...]. L'homme est vivant sur la terre, à l'égal des fourmis et des plantes, il n'est pas exilé de son territoire. Les forces magiques ne sont pas le privilège de la seule espèce humaine. [...] L'homme [...] est regardé par les forces surnaturelles comme les autres êtres » (LE CLÉZIO, 1971 : 102). Dans *La Fête chantée*, LE CLÉZIO revient au concept de l'intelligence de l'univers : ce serait « La relation étroite qui unit les êtres humains non seulement au monde qui les entoure, mais aussi au monde invisible [...] » (1997 : 15).

Tout en inspirant une nouvelle approche de l'art, le contact avec les Amérindiens a modifié la vision du monde et le mode de vie de l'auteur : il a appris « une autre face des choses » pour reprendre l'expression de Gérard DE CORTANZE (2009 : 34), c'est-à-dire « une nouvelle façon de voir, de sentir, de parler » (LE CLÉZIO, 1997 : 11), « la vanité des objets de notre monde de la consommation » (1997 : 12) et l'art de vivre avec la nature⁸. Cette confrontation a été fructueuse à titre personnel, mais sa portée est plus vaste. La quête de l'Autre permet à l'écrivain à la fois d'interroger la modernité et de rechercher dans la manière de vivre de l'Autre un remède à ses maux (SALLES, 2006 : 92).

Le contraste entre deux cultures opposées, totalement étrangères l'une à l'autre, souligne à maintes reprises et, comme le remarque Bruno THIBAUT, « de façon dramatique et parfois un peu outrée et caricaturale » (2009 : 117), le déséquilibre caractérisant l'Europe de la Renaissance et l'Occident contemporain. L'Occident rationaliste représente pour LE CLÉZIO le monde individualiste et possessif (1988 : 211) croyant au pragmatisme, au matérialisme (1988 : 251) et à la pensée dominatrice (1988 : 35). Les sociétés amérindiennes dont le monde collectif est imprégné de mystère et de magie sont, selon l'écrivain, guidées par les rêves et apprécient « la force physique, le courage et la ferveur religieuse » (1988 : 211). Il faudrait nuancer toutefois, car l'admiration de J.M.G. Le Clézio pour les tribus amérindiennes n'est pas dépourvue de sens critique. Jeana Jarlsbo ou Marina Salles remarquent avec justesse que, loin d'être un idéaliste naïf, l'auteur parle aussi bien de la splendeur que de la cruauté de la civilisation indienne (JARLSBO, 2003 : 17 et SALLES, 2006 : 79). Conscient des vices des peuples amérindiens, il affirme que c'est dans leur soumission à la nature sacrée, dans leur acceptation des limites imposées à l'homme par l'environnement naturel, qu'ils ont su retrouver l'équilibre.

L'image de la civilisation occidentale étant négative, la chute de l'Empire aztèque causée par les conquistadors venus de l'Occident ne pouvait rien apporter de constructif. Cette extermination a entraîné la pauvreté et le déséquilibre social (LE CLÉZIO, 1988 : 65) ainsi qu'« une série de catastrophes écologiques dont les conséquences se font encore ressentir dans le monde moderne » (LE CLÉZIO, 1997 : 185). L'écrivain pense à l'appauvrissement du sol, à la déforestation, à la spoliation des terres communales, au dessèchement des lacs, à la disparition des espèces animales et à l'écroulement démographique.

Les Conquistadors arrivant sur le territoire des Indiens américains ont été à l'origine de catastrophes, mais n'ont point pu effacer la spiritualité indigène. Il semble que le monde moderne du profit et de la corruption pourrait puiser l'espoir de sa libération dans l'univers rituel des Indiens car ceux-ci seraient

⁸ Masao SUZUKI analyse plus largement l'influence de la rencontre amérindienne dans un chapitre de son ouvrage consacré à l'évolution spirituelle et littéraire de Le Clézio (2007 : 103—15).

susceptibles d'enseigner aux Occidentaux « une sagesse et une modération dans l'usage du monde » (1997 : 191). Le fait d'acquérir des connaissances sur le monde amérindien et de les propager parmi les siens propres paraît être la préoccupation majeure de J.M.G. Le Clézio découvrant et décrivant l'Amérindien, cet Autre⁹.

L'écrivain s'identifie et identifie ses contemporains à autrui, lorsqu'il écrit dans *Haï* « je suis un Indien » (LE CLÉZIO, 1971 : 7) et dans *La Fête chantée* : « Les Amérindiens ne nous sont pas étrangers. Ils sont une part de nous-mêmes, de notre propre destinée » (1971 : 170) ; il entend faire prendre aux Occidentaux une position humaniste à l'égard de l'Autre. Sa philosophie de l'Autre prend la défense d'autrui contre le monde matérialiste en rappelant la grande valeur qu'est le respect de l'Autre, de son identité et de sa particularité.

Bibliographie

Œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio

1971 : *Haï*. Genève : Albert Skira.

1988 : *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Paris : Gallimard.

1997 : *La fête chantée et autres essais de thème amérindien*. Paris : Gallimard.

2006 : *Ailleurs. Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ezine*. Paris : Arléa.

Œuvres consultées

CAVALLERO Claude, 2009 : *Le Clézio témoin du monde*. Paris : Calliopées.

DE CORTANZE Gérard, 2009 : *J.-M.G. Le Clézio*. Paris : Gallimard / Culturesfrance Éditions.

JARLSBO Jeana, 2003 : *Écriture et altérité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio. Désert, Onitsha et La quarantaine*. Lund : Études romanes de Lund 66, Romanska institutionen Lunds Universitet.

MEYER Jean, 1998 : « L'Initiation mexicaine ». *Magazine littéraire*, n° 362.

SALLES Marina, 2006 : *Le Clézio. Notre contemporain*. Rennes : PUR.

SUZUKI Masao, 2007 : *J.-M.G. Le Clézio : Évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne*. Paris : L'Harmattan.

THIBAUT Bruno, 2009 : « 'Comme sur le seuil d'un monde nouveau'. J.-M.G. Le Clézio et l'écriture du chamanisme ». *Europe*, n° 957—958.

⁹ Lire à ce propos aussi : SUZUKI (2007 : 113) et SALLES (2006 : 94). Claude CAVALLERO fait remarquer un changement qui s'est opéré dans l'attitude de l'auteur. Tout en avouant que pour Le Clézio le message des civilisations amérindiennes demeure actuel à l'époque moderne, le critique nuance que le vent de révolte animant *Le rêve mexicain* s'est calmé dans *La Fête chantée* (2009 : 300).

Note bio-bibliographique

Natalia Nielipowicz enseigne la langue et la littérature française à l'Université Nicolas Copernic de Toruń (Pologne) en tant que maître de conférences. Membre actif depuis une dizaine d'années de la SIEY — Société internationale d'études yourcenariennes (Clermont Ferrand) — ainsi que plus récemment de l'Association des lecteurs de J.M.G. Le Clézio (Chambéry). Auteur de quelques articles et d'une thèse sur Marguerite Yourcenar portant le titre « Le Dialogue de la parole et de l'image dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Autour de *L'Œuvre au Noir* ». Elle s'intéresse tout particulièrement à la correspondance entre les arts picturaux et la littérature et, en tant que traductrice assermentée de la langue française, à la traductologie.

JOANNA MAŃKOWSKA

Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades (SWPS) de Varsovia

Dramatización de ritos y ceremonias en las obras del Nuevo Teatro español: una corriente de oposición antifranquista en el teatro de las últimas décadas de la dictadura

ABSTRACT: The practice of invoking rituals is one of the resources most often employed in the Spanish New Theatre: a play may represent a rite, or resemble a certain ceremony. The characters celebrate little daily ceremonies or acts, often blasphemous, involving a ritual victim. In this respect, Bilbatúa notes that one can even observe a certain trend in the theatrical practice, namely, resorting to ceremonies on a regular basis. This however, may only be justified when used in order to “highlight religious, sexual, political and other repressions in a way they appear in our sub-conscious”. The authors, who seem to share the opinion of Riaza that “ceremonial theatre is better suited to challenge bourgeois spectator”, engage in rituals to denounce highly ritualised socio-political reality of the Francoist period, to deal with present problems alluding to human condition more generally, or to counter taboos and social conventions overwhelming human beings, and leading to frustration and permanent malaise they suffer from.

KEY WORDS: the Spanish New Theatre, the theatre in the Francoist period, the theatre as an anti-Francoist opposition, the ceremonial theatre, dramatization of rites and ceremonies

El Nuevo Teatro español es un fenómeno de finales de la época franquista. Abarca la actividad de los dramaturgos irrealistas, grupos del teatro independiente, y también críticos e investigadores del teatro, que a partir de los últimos años cincuenta hasta la primera mitad de los setenta defienden el concepto de un teatro innovador, sobre todo desde el punto de vista de la forma, irrespetuoso hacia las convenciones sociales y crítico frente al régimen. Es un teatro comprometido, que reacciona con viveza ante lo que ocurre en España y en el mundo, a pesar de alejarse, sobre todo la dramaturgia, de las formas del arte realista. La obra dramática y escénica de los artistas reconocidos como representantes de

esta corriente acusa influjos de las estéticas teatrales populares por aquel entonces en otros países de Europa, como el Teatro de la Crueldad o el Teatro del Absurdo. Los autores españoles las combinan de preferencia con el esperpento de Valle-Inclán, que ofrece la imagen de España como una deformación grotesca de la civilización europea. Junto con las técnicas de trabajo, los artistas españoles adoptan las ideas acerca de la función del teatro propias de las estéticas que los inspiran. Buscan un contacto más entrañable con el espectador, al que a veces esperan convertir en partícipe de un acto que remite a un ritual primitivo, de acuerdo con la idea artaudiana de hacer retornar al teatro occidental a sus raíces rituales. También los temas que tratan en sus obras —y que aluden a la realidad política y social de la España franquista— tienden a acercarlos al público coetáneo, con el que esperan entablar un diálogo serio sobre los problemas que realmente conciernen y duelen a una gran parte de la sociedad española.

Desgraciadamente, el Nuevo Teatro no tuvo la suerte de llegar a un público amplio: durante la dictadura, a la que censuraba, se vio condenado a la clandestinidad, o a estrenos ocasionales, y llegada la Democracia, se hizo poco comprensible, por estar sus obras cuajadas de símbolos que aludían a una realidad que ya por entonces había dejado de existir.

En cuanto a la estética de los dramas que representan el Nuevo Teatro, destaca la del absurdo. La mayoría de los autores que la adoptan se acerca al modelo del teatro del absurdo que propone Jean Genet, autor de las famosas “misas negras”, aunque hay igualmente dramaturgos españoles que se inspiran en el teatro de Beckett o en el de Ionesco. Los autores del Nuevo Teatro optan por un teatro de lucha, que sea crítico frente al régimen franquista opresivo en el terreno de la política, la moral y la cultura. El teatro ceremonial cultivado por Genet permite aludir a una situación de opresión en que se halla un individuo privado de la libertad de expresar sus ideas y deseos si estos no corresponden al paradigma del ciudadano aprobado por el régimen. Al mismo tiempo, brinda la oportunidad de denunciar los abusos de este; tuvo que atraer por tanto a los absurdistas españoles.

Sin embargo, a pesar de acusar ciertas coincidencias temáticas y formales con el teatro del absurdo francés, la producción dramática del Nuevo Teatro, debido a una especial situación socio-política en que surge, desarrolla sus formas originales. Lo confirman los autores del *Manual de literatura española. XIV. Postguerra: dramaturgos y ensayistas*, que opinan que:

En España hay pocos cultivadores del puro teatro del absurdo con su desesperanza cósmica al estilo de Beckett [...]. La urgencia de la lucha contra la dictadura dejaba pocas oportunidades para la rebeldía metafísica. El absurdo se convertirá fácilmente en disparate grotesco, descoyuntado, sorprendente, autoflagelador.

Los dramaturgos del Nuevo Teatro llevan dicha lucha alzándose, entre otros actos, contra una desorbitada ritualización de la vida pública que caracteriza a la dictadura franquista. Al deformar y ridiculizar los actos de carácter ritual, los artistas someten a una crítica indirecta el régimen y sus más influyentes instituciones, como la Iglesia y el Ejército, ambas en alto grado ritualizadas, así como el modo de vida que se impone a los españoles. Construyen sus obras a semejanza de un acto solemne, de carácter religioso (cristiano o pagano) o profano, hacen celebrar a sus personajes ritos que remiten a los de paso o al ciclo de la naturaleza, pequeñas ceremonias cotidianas o “ceremonias negras” con víctima sacrificial, o llevar a cabo unos juegos-rituales, a veces muy sofisticados. Esos actos adquieren, sin embargo, un carácter absurdo y grotesco que se debe al modo en que se ven celebrados por unos seres deformes, retrasados, que a menudo se parecen a títeres o autómatas. Unas veces, son decrepitos y experimentados, otras, infantiles e ignorantes, pero casi siempre crueles; ostentan, además, una moral ajena a las normas que somos capaces de aceptar. Esos oficiantes grotescos rebajan por tanto el valor del acto ritual, en principio sagrado, que suelen officiar, además, de un modo torpe o exagerado. Ejecutan esa tarea con gran esmero, entusiasmo y devoción como si constituyera el centro de su vida, y su esencia, pero, por lo común, sin la debida reflexión¹.

En cuanto a la presencia de lo ritual en el teatro de la época que nos interesa, Miguel BILBATÚA observa al respecto que en aquel entonces se puede hablar incluso de una moda que consiste en usar la ceremonia en la práctica teatral de modo constante, la cual, sin embargo se justifica solo cuando sirve para “la plasmación de las represiones religiosas, sexuales, políticas, etc., tal como afloran de nuestro subconsciente” (1973: 14). Los autores del Nuevo Teatro, que dramatizan en sus obras diferentes actos rituales o las estructuran a semejanza de ritos y ceremonias, parecen cumplir con tal exigencia. Por medio de este recurso intentan denunciar la realidad socio-política de la época franquista, en alto grado ritualizada, pero también la condición del teatro nacional. Plantean, en sus obras, problemas urgentes, pero aluden asimismo a la condición humana en general, hablando de lo que agobia al hombre contemporáneo, censurando el automatismo de los comportamientos sociales y la falta de comunicación, y, por tanto, de las relaciones más profundas; muestran una desesperante búsqueda por parte del ser humano de algún principio que organice y dé sentido a su vida; se alzan contra los tabúes y las convenciones sociales que lo atan a uno originando su frustración y el permanente malestar que padece; atacan, en particular, la moral tradicional, la católica y burguesa, que el régimen franquista impone a los españoles. Sus personajes celebran unas pequeñas ceremonias cotidianas o acuden a unos ritos de sacrificio —a menudo, sacrílegos— a los que otorgan

¹ La dramatización de los actos rituales por los autores del Nuevo Teatro se halla estudiada de forma detallada en MAÑKOWSKA (2012).

un carácter sagrado y por medio de los cuales intentan desprenderse de las emociones que les sobran o experimentar las que les faltan. Parece obvio que los dramaturgos españoles introducen lo ritual en su teatro, convencidos, como lo está Luis Riaza (1925), de que “el teatro ceremonial puede atacar más la conciencia del espectador burgués” (1973: 26). A continuación presentamos algunas de las más frecuentes situaciones en que el Nuevo Teatro se sirve de lo ritual para realizar los objetivos que persigue como teatro de oposición antifranquista.

La ritualización de todos los aspectos de la vida, a saber: la cotidiana, política, social, cultural, parece el principal recurso que los personajes del Nuevo Teatro emplean para mantenerse en el poder. Se trata de un poder totalitario, y los dictadores, ansiosos de conservarlo para siempre, no tienen reparo en acudir con este fin al sacrificio ritual. En Riaza, por ejemplo, los viejos tiranos, ayudados por sus sirvientes, representan de forma ritualizada los acontecimientos que temen —equivalen, pues, para ellos a la pérdida del poder— para evitar que se cumplan en realidad. Es el caso de Don, el repugnante protagonista de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* de Riaza, que, asustado por la profecía según la cual alguien “engendrado en carne real”, es decir, la de una hembra, vendrá a ser su sucesor en el poder, oficia una serie de ritos grotescos con el fin de evitar que se cumpla su destino. Disfrazado con ropas de mujer, y ayudado por su fiel sirviente, Boni, transmutado para esta ocasión en nodriza, finge dar a luz a su heredero imaginario. Al mismo tiempo lleva a cabo una intriga que convierte en víctima ritual a la única hembra real que tiene derecho a habitar el mismo castillo. Su sacrificio permite eliminar el exceso de tensión, que antes se notaba en las relaciones entre los personajes y conservar el viejo orden, con Don encarnando el papel del rey y demiurgo. En *El retrato de dama con perrito*, otro drama riacesco, la protagonista, a pesar de estar “pudriéndose”, se niega a reconocer el paso del tiempo que la acerca a la muerte. Con el fin de prolongar su vida hasta la eternidad, obliga a su pequeño cortejo de criados, que todos los años la acompaña a un balneario en ruinas, a representar con ella, de forma ritualizada, siempre las mismas escenas de su juventud. De un modo semejante esperan perpetuarse en el poder las protagonistas de *Maldita sea Coronada y sus hijas* de Francisco Nieva. Mientras la vieja tirana Coronada y su hija del mismo nombre se están literalmente pudriendo en el maletero de un coche aparcado en su mansión, las sustitutas, a las que emplean, desempeñan año tras año el papel de la madre y de sus hijas (la mayoría ya muertas) como mujeres jóvenes y poderosas. Aquí también se trata de una representación ritualizada de la mejor época de la vida de las verdaderas Coronadas —al mismo tiempo, autoras de los guiones de esas curiosas funciones—, que ni muertas piensan divorciarse del poder y de su imagen de poderosas, que esperan guardar para siempre por medio de la actuación ritual y el sacrificio ajeno que se realiza en cada uno de los casos comentados. En las obras aquí mencionadas, los que por medio de una representación ritualizada han de ayudar a los viejos tiranos a que se cumplan sus sueños de vivir y gobernar eternamente, a saber, sus criados

o sustitutos, se ven obligados a sacrificar su propia identidad y deseos, a veces también su juventud, hasta su vida. De modo semejante, por medio de un ritual con víctima, espera engañar a su entorno el protagonista de la famosa obra de José Ruibal (1925—1999): *El Hombre y la mosca*. Los ciudadanos han de creer que el dictador sigue invencible, mientras que, en realidad, está muerto.

Alberto CASTILLA constata, con respecto al uso de la forma de ceremonia en el teatro de Riaza, que:

En realidad en aquellas culturas donde, como en España, el poder, siglo a siglo, se ha perpetuado y enquistado, la ceremonia por él controlada deja de cumplir, en la vida real, una función progresista y dinámica con ocasión de cambios en la vida social y como preliminar para la acción. Más bien, por el contrario, desprovista de aquellos contenidos, la nueva función que es llamada a cumplir forma parte de toda una política de *detente*, que ambiciona prolongar indefinidamente una intolerable situación de injusticia.

1982: 26

Opinión que parecen compartir los representantes del Nuevo Teatro, cuyas obras acabamos de mencionar.

La práctica de ritualizar los comportamientos de los personajes sirve asimismo para censurar la moral que acata la sociedad de la época. Para ello se recurre a una burla despiadada del modelo de vida burgués, mofándose de paso también del teatro burgués. Sirvan de ejemplo las obras *Pizzicato irrisorio* y *gran pavana de lechuzos*, de Miguel Romero Esteo (1930), y *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*, de Riaza. En ambas obras, los personajes desarrollan una serie de pequeñas ceremonias cotidianas cuyo fin es proteger el orden establecido. De modelo sirve aquí, por supuesto, la vida burguesa. Destacan las ceremonias matinales, como hacerse peinar o afeitarse por los sirvientes y desayunar en familia, en Riaza, o tomar tomate por la mañana e ir al baño para hacer sus necesidades, en *Pizzicato...* Además, los personajes de Romero Esteo reciben visitas, toman té con amigos, meriendan, y los de Riaza celebran el ritual de casar a los jóvenes, a la edad y con la persona convenientes (las negociaciones sobre la dote parecen aquí negociaciones comerciales). Pero, ante todo, comen, siempre con los familiares y siempre a la misma hora. El tiempo, la forma de comer y hasta el vestuario de los que sirven la mesa corresponden a unas normas estrictas e intocables. En ambas obras el acto de comer aparece ritualizado hasta el extremo. En Romero Esteo asistimos al “desayuno ritual”, se habla de comidas oficiales en el Ritz y cenas de gala a las que acuden el padre y la madre. La comida en casa ocurre “a base de mucho tenedor y cuchillo como el ceremonial lo comanda”, hay “bandeja ceremonial”, se “pone de ritual los cubiertos”, etc. La de Riaza es una cena “solemne y patriarcal”. No cabe duda de que —como observa CASTILLA— para la clase burguesa la “puntualidad, bendición de la mesa, conversación familiar, teoría y práctica de los buenos

modales, rutinas y costumbres” son “garantías del orden” (1982: 17). Si este se ve amenazado, los personajes lo “restituyen” por medio del sacrificio ritual. No sorprende entonces que para rebelarse contra dicho modelo de vida se atente contra el “sacrosanto” ritual de la mesa y la buena digestión. Así pues, el hijo de la familia acomodada de la obra de Romero Esteo se niega a digerir bien, a lo que le obligan sus padres echándole los purgantes a la comida. El chico no quiere cumplir con esa obligación —cuya expresión sería la visita diaria al baño consagrada por la tradición— considerando sin duda la buena digestión como el símbolo de una aceptación incondicional de las reglas de la vida burguesa, las que él parece rechazar (se alía con la “fámula”, tratada por sus padres como un animal, ayuda a un ladrón a robar los objetos de valor que ellos acumularon). En Riaza, el hijo de otra familia acomodada es visto por su padre como un rebelde, por llegar con retraso a las comidas familiares. Esta postura, irreverente hacia una de las reglas clave que respeta su entorno, es considerada como peligrosa para el “sacrosanto orden burgués”, que los personajes son capaces de proteger a cualquier precio. Los personajes de Romero Esteo y de Riaza prestan a su ritual diario, considerado intocable y eterno, tanta atención que la sola idea de que puedan dejar de reproducirse de forma establecida equivale al derrumbamiento de su pequeño mundo. En tal situación, el menor intento de violar las reglas consagradas se ve castigado enseguida. Es el destino de los jóvenes rebeldes. En Romero Esteo, al chico se le aplica una lavativa, hecha en público, y de manera muy ceremonial, “para lavarle el cerebro” y de esta forma “salvarlo para la civilización y el orden”, creyendo que dicha medida permitirá “eliminar en su misma raíz todo el desorden”. Al “niño de la casa” de la *Representación* —un curioso Don Juan desmitificado— se le obliga a la rebeldía contra los valores católicos y burgueses que el chico en el fondo valora por ser los de su casta. Tal experiencia le ocasiona una clase de trauma lo suficientemente fuerte como para renegar, en el futuro, de cualquier forma de rebelión, reconociendo que esta “es un infierno”.

El hecho de representar los actos cotidianos como si tuvieran orígenes religiosos les otorga un carácter sagrado, y, por tanto, intocable. Sin embargo, las actividades, en sí banales, adquieren el aspecto de un comportamiento, a la vez que eterno, absurdo. En consecuencia, en lugar de glorificar el ideal que tienden a proteger, las celebraciones desarrolladas por los personajes lo ridiculizan a ojos del espectador.

El teatro ceremonial parece ser un arma en la lucha contra una moral que no tolera ningún desvío de la norma, sobre todo en lo concerniente al sexo. En el Nuevo Teatro encontramos personajes obsesionados por la idea de la castidad, que se asfixian en opresivas e inauténticas relaciones familiares o sociales. Para liberarse del ambiente opresivo y purificarse de los pecados, reales o los que les imputa el entorno, acuden a una celebración ritual en forma paródica, a veces sacrílega, que equivale a la transgresión de la norma a la que se ven obligados a ajustarse. Mediante los actos que parodian los ritos de paso o los del renacimien-

to primaveral (Nieva, Arrabal), o ceremonias blasfemas que aluden al sacrificio de Jesucristo, como la de *El gran ceremonial* de Fernando Arrabal (1932), luchan por el derecho a escoger su modo de vivir y romper los lazos que los atan impidiendo su desarrollo espiritual e intelectual. Una sugerencia o práctica del sexo descomunal, a veces perverso, parece inseparable de dichas celebraciones.

Los dramaturgos de la época de Franco se valen de lo ritual, parodiándolo, para criticar al sistema, acusado de ser responsable del agobio y aislamiento que uno padece. Al mismo tiempo, el teatro que cultivan les da a los que se consideran víctimas de la dictadura una esperanza y, por tanto, una suerte de alivio; al mostrar el fracaso de las ceremonias que los poderosos de las obras desarrollan con el fin de perpetuarse en el poder, se invita a creer que un día fracasarán semejantes tentativas por parte de los dictadores reales. Algunos, como Riaza en su *Representación*, muestran lo peligroso que es aceptar el simulacro ritualizado de la vida que los tiranos ofrecen a los ciudadanos con objeto de perpetuarse en el poder, porque eso amenaza con “prolongar indefinidamente una intolerable situación de injusticia”, por volver a citar a CASTILLA (1982: 26). Francisco Nieva (1927), cuyos personajes, en busca de libertad espiritual y autoconocimiento, celebran actos que significan la transgresión de las normas morales de una sociedad católica y burguesa —actos que les ayudan a sentirse libres y felices—, parece afirmar que el hecho de no encajar en el modelo de comportamiento comúnmente aceptado no ha de equivaler a la marginación y desesperanza. En los dramas de los absurdistas, la función terapéutica la cumplen asimismo los ritos que de forma paródica remiten al ciclo vital (a menudo se alude al renacimiento primaveral). Han de ser un remedio al miedo a la muerte y a la nada que pueda seguirla, ayudar a conectar con el entorno, salir del aislamiento, guardar el equilibrio emocional. Celebrando estos ritos, los personajes parecen creer volverse un elemento integral de la naturaleza sujeta al principio del eterno retorno. *El retrato de dama con perrito* de Riaza y *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de Arrabal son algunos de los ejemplos más representativos.

En el Nuevo Teatro los ritos dramatizados ostentan por tanto dos funciones fundamentales: la crítica y la liberadora. En el primer caso, se destaca el absurdo de unas formas de vida ritualizadas, mostrando al mismo tiempo cómo por medio de ritualización los sistemas autoritarios privan al individuo de libertad. En el segundo caso, una celebración paródica se convierte —para el personaje, pero también para el espectador— en instrumento para sacudir la opresión, de índole psíquica principalmente. Por este camino se llega asimismo a la toma de conciencia, a la madurez emocional, se experimenta la catarsis. La segunda función es más frecuente en el teatro de Nieva, mientras que las obras de Romero Esteo, Riaza y Ruibal ofrecen ejemplos representativos de la primera. En Arrabal encontramos actos celebrados con el fin de conquistar la libertad y recuperar el equilibrio emocional, pero el alivio que el protagonista siente al llevar a cabo un ritual de sacrificio suele ser efímero.

Creemos que hasta con una muestra tan reducida de las formas y funciones que adopta lo ritual en las obras del Nuevo Teatro el lector puede formarse una idea de su riqueza y diversidad. La dramatización de ritos y ceremonias, hecha en clave de lo grotesco, otorga un carácter original a la producción de dicha corriente, siendo al mismo tiempo una de sus mayores ventajas.

Bibliografía

- ASZYK Urszula, 1988: *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*. Warszawa: PIW.
- ASZYK Urszula, 1995: *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsovia: Cátedra de Estudios Ibéricos.
- BILBATÚA Miguel, 1973: "En torno de la dramaturgia española actual". En: Luis RIAZA, Juan Antonio HORMIGÓN, Francisco NIEVA: *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes. Judith y Holofernes. Teatro Furioso*. Madrid: Edicusa, Cuadernos para el diálogo, 5—23.
- CASTILLA Alberto, 1982: "Introducción". En: Luis RIAZA: *El desván de los machos y el sótano de las hembras* seguido de *El palacio de los monos*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- CORNAGO BERNAL Óscar, 1999: *La vanguardia teatral en España (1965—1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor libros.
- INNES Christopher, 1992: *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MAŃKOWSKA Joanna, 2012: *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España*. Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej.
- OLIVA César, 1989: *El teatro desde 1936*. Madrid: Editorial Alhambra.
- PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe B., RODRÍGUEZ CÁCERES Milagros, 1995: *Manual de literatura española. XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*. Pamplona: Cénlit Ediciones.
- PÉREZ-STANSFIELD M.P., 1983: *Direcciones de Teatro Español de Posguerra*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A. EDICIONES.
- ROMERO ESTEO Miguel, 1978: *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- RUIZ RAMÓN Francisco, 1984: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Síntesis curricular

Joanna Mańkowska es doctora en Letras. Tesis de doctorado sobre el ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo español y del francés, realizada bajo la dirección de la Profesora Urszula Aszyk-Bangs y defendida en 2008, en el Departamento de la Neofilología de la Universidad de Varsovia. Profesora encargada de cursos de literatura y de cultura de España en la Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades (SWPS) de Varsovia. Seminarios y trabajos de investigación sobre la figura de Don Juan y la del caballero andante, y su evolución en la literatura española.

WOJCIECH SAWALA

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

La dictadura como sistema mítico-ritual en la novela latinoamericana

ABSTRACT: The aim of this paper is to show that the novels *El Señor Presidente* (1946) by Asturias, *El otoño del patriarca* (1975) by García Márquez and *La fiesta del Chivo* (2000) by Vargas Llosa represent dictatorship as a mythical-ritual system. The discourses the autocratic power creates and promotes, reveal mythological characteristics: atemporality, cult of personality and a manichaean genealogic narrative, all subjugated to the functional explanation-legitimization axis. The latter should be understood — rather than in rational terms — as a performative action, which takes place via a ritual system, constantly re-actualizing the original mythical narrative. The modalities of ritual we distinguish in the three texts are: tortures, national holiday and sexuality. All these activities — indistinctly if performed by the dictator himself or by his institutional machinery — reveal common characteristics, among which I stress the condition of ‘excess’ regarding their hypothetical pragmatic role.

KEY WORDS: dictatorship novel, Latin America, mythical-ritual system, excess

Introducción

El presente artículo se propone argumentar que el fenómeno de la dictadura plasmado en la literatura latinoamericana puede concebirse como un sistema mítico-ritual¹. Basándonos en el examen de *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez y *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, alegamos que el poder autoritario inscribe la vida social en un discurso peculiar que adopta una forma narra-

¹ El presente artículo recoge algunos fragmentos e ideas de la tesis de máster “Herramienta y estructura. El carácter mítico de la dictadura en la novela latinoamericana” (2013; véase nota bio-bibliográfica).

tiva y presenta rasgos que pueden identificarse como mitológicos partiendo de la concepción general del mito emanada de las teorías de los clásicos de antropología: Malinowski, Lévi-Strauss y Eliade. Nos servirá de punto de referencia una serie de ideas propuestas por estos estudiosos; en primer lugar, la de que el mito “no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive” (MALINOWSKI, 1974: 113). De acuerdo con esta premisa, consideraremos el mito como una compleja maquinaria de imaginación comunitaria, que, por una parte, tiene por función explicar el mundo y suministrar patrones de vida y, por otra, legitimar el poder del narrador del mito. En segundo lugar, tomamos de Claude Lévi-Strauss y Octavio Paz la idea del mito como “discurso de orden superior”, es decir, una estructura cultural que, codificando los patrones de conducta pensables, es capaz de controlar a las personas. En tercer lugar, tendremos en cuenta el carácter performativo del mito, siendo este una suerte de guion, interpretado a través de lo que Eliade llama ‘reactualizaciones’ rituales. Dentro de este marco destacamos tales rasgos míticos de las imágenes de la dictadura presentes en las novelas analizadas, como atemporalidad, culto a la personalidad, genealogía maniquea y la reactualización por medio de un sistema ritual, que abarcaría, a nuestro parecer, sobre todo tres elementos: torturas, fiesta y sexualidad.

Contenidos míticos

La historiografía aporta numerosos ejemplos de la inscripción de la política del día a día en un tiempo mítico. Están ahí el caso del Tercer Reich, que manejó una narración extendida entre un pasado mítico (el origen ario del pueblo alemán) y un futuro mítico (proyecto de un ‘Reich Milenario’); el concepto del ‘futuro luminoso’ bolchevique; o el recurso de proclamar ‘estados nuevos’ (salazarismo en Portugal, el *Estado Novo* en Brasil, el *Neuordnung* nazi). La categoría del tiempo aparece modificada según patrones mitologizantes también en el caso de las novelas analizadas, bien tratándose de los propios dictadores literarios, quienes modifican discursivamente la conceptualización social del tiempo, bien de los narradores, quienes en las descripciones del tiempo de la dictadura prestan atención a su aspecto ‘eternizante’. *El otoño*² comienza con la mención de unos gallinazos que, habiéndose metido por las ventanas en la casa presidencial, “removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior” (5). En otro momento el dictador, apodado “corregidor de los terremotos, los eclipses, los años bisiestos y otros errores de Dios”, ordena que “el reloj de la torre no diera las doce a las doce sino a las dos para que la vida pareciera más larga”

² A partir de aquí empleamos títulos abreviados: *El Señor*, *El otoño*, *La fiesta*.

(16). Dichos recursos remiten a la voluntad de arrancar la dictadura del curso normal del tiempo y otorgarle una dimensión superior a la vida social. Se crea un sentimiento de lo extraordinario parecido al detectado por LÉVI-STRAUSS en la frase de Michelet sobre el día de la eclosión de la Revolución Francesa: “Ese día todo era posible... El futuro fue presente... es decir, no ya tiempo, sino un relámpago de eternidad” (1961: 232). Al mismo fin sirve el uso de expresiones como ‘la era de Trujillo’ en *La fiesta* (32, 90, etc.) y, de forma parecida, el narrador de Asturias da cuenta de una mitologización del tiempo al escribir sobre la “infinita soledad [...], sellada por el fatalismo religioso, [...] las horas sin fin de un pueblo que se creía condenado a la esclavitud y al vicio” (52).

La eternización simbólica de la dictadura se conjuga con la imposición de un culto a la personalidad del mandatario, recurso tan obvio que no parece requerir una ejemplificación más extensa; baste alegar el caso de la alocución “Dios y Trujillo, interpretación realista”, en la cual el presidente Balaguer afirma que este “relevó a Dios” en la misión de guiar la República Dominicana (VARGAS LLOSA, 2000: 296). En cambio, conviene aludir a otro elemento mítico de la narración dictatorial: el genealogismo maniqueo, es decir, una combinación de teorías que retrotraen los orígenes de la nación hasta un pueblo ancestral ‘superior’, enmarcándolo en un antagonismo nosotros-ellos, donde el segundo término abarca elementos culturales y étnicos ‘ajenos’. Así, la dictadura paradigmática de la novelística latinoamericana se empeña en definir la identidad del pueblo en función de ser descendientes de cristianos, blancos, iberohablantes y ‘civilizados’, a semejanza de la manera en que las noblezas de Castilla, Francia o Polonia promovieron la visión de su descendencia goda, franca y sármata, respectivamente. Esta identificación se lleva a cabo en detrimento de los elementos ajenos —indio, afrodescendiente, santero, vudú, ‘bárbaro’...— que muchas veces aparecen asociados al ‘Mal’. El carácter referencialmente falso de estos relatos, sobre todo en el contexto del intenso mestizaje caribeño, nos lleva a considerarlos como un recurso orientado a la creación de una visión comunitaria del mundo compatible con la dictadura, autoproclamada defensora de la pureza ancestral.

Estructura mítica

Los elementos que se acaban de mencionar se emplean con un doble fin de “explicación-legitimación”: se trata de un intercambio simbólico, donde el poder otorga a la sociedad una concepción modélica del mundo, liberándola de inquietudes existenciales, y consigue así su propia legitimación. Esto es posible y eficiente porque el proceso no se desarrolla a nivel racional, en el cual las personas

podieran razonar a favor o en contra de las soluciones políticas propuestas, sino que se traslada a un nivel superior, al que alude Octavio PAZ: “El grupo social que elabora el mito, ignora su significado; [...] los mitos se comunican entre ellos por medio de los hombres y sin que éstos lo sepan” (1967: 47). De acuerdo con esta idea, Asturias afirma que el prototipo de dictador “vive, en la forma de un Presidente de República latinoamericana, una concepción de la fuerza ancestral, fabulosa y solo aparentemente de nuestro tiempo. Es el hombre-mito, el ser-superior” (*apud* BELLINI, 2006). Las tres novelas consideradas coinciden en destacar el carácter fortuito y arbitrario de la toma del poder por parte de la persona concreta (a veces con una visible discrepancia entre la gravedad del cargo y la tosquedad del sujeto, que se revela en momentos más ‘humanos’), creando, en efecto, la impresión de que no es una persona la que asume el mando presidencial, sino que es el arquetipo dictatorial el que toma posesión de ella. Idéntica idea puede inferirse de dos hechos plasmados en *El otoño*: por un lado, que se desconozca el rostro del mandatario a pesar de que aparece estampado en todas las monedas del país, y, por el otro, que el doble del Patriarca, Patricio Aguilar, en los momentos de sustituirlo, ejerza la misma influencia y adquiera las mismas propiedades que el ‘original’. Esto nos lleva a pensar que, en definitiva, el verdadero ‘original’ no es ninguno de los dos sino el cargo mismo. A semejante idea puede remitir la recurrente imagen del títere en *El Señor*: el dictador maneja “una red de hilos invisibles” (147) controlando a sus súbditos pero al mismo tiempo se sugiere, mediante la función paródica del titiritero Don Benjamín, que el propio mandatario puede ser concebido como un títere en las manos de su arquetipo. Así, el procedimiento dictatorial se presenta como una performance de patrones codificados en el mito.

La violencia como rito

Uno de los principales aspectos de la realidad de la dictadura presentes en el corpus estudiado es el sistemático empleo de torturas. El tormento físico —punitivo o preventivo— ejercido sobre los opositores y enemigos de las autoridades establecidas podría verse como un simple recurso para mantenerse en el poder por la fuerza, en el sentido de que la consciencia de un posible castigo debería actuar como barrera de contención de los actos y pensamientos subversivos. Sin embargo, al observar la realidad de los calabozos de diversos ‘servicios de seguridad’, sea a través de documentos concernientes a las dictaduras reales o a través de imágenes novelescas, se llega a la conclusión de que las vejaciones inflingidas a los presos exceden toda posibilidad de verbalización, justificación y racionalización. En principio, desde la supuesta lógica dictatorial, las torturas

sirven para conseguir alguna información que el torturado posee y no quiere revelar. Pero desde el punto de vista pragmático, el ilimitado tormento físico y psíquico carece de utilidad, pues no solo pueden existir individuos que resistan el sufrimiento sin revelar lo que saben, sino que una gran parte de torturados revelará cualquier cosa que desee el torturador sin importar su veracidad. Por tanto, puede decirse que no es en el valor pragmático en que reside el sentido de la tortura, sino más bien en su función semiótica. El exceso de brutalidad constituye una ruptura de la realidad concebible y marca el paso hacia la esfera de lo sagrado: de ahí que podamos hablar de la tortura como un rito. FOUCAULT en *Vigilar y castigar* analizó la institución medieval del suplicio viendo en ella una forma de espectáculo ritual, donde el “exceso de las violencias infligidas es uno de los elementos de su gloria, [...] no es un accidente vergonzoso, es el ceremonial mismo de la justicia manifestándose en su fuerza” (2002: 40). FOUCAULT observa que a lo largo de los siglos XVIII y XIX se opera un cambio en la episteme penal europea, al excluirse el elemento de la teatralidad y entrar en la “era de la sobriedad punitiva” (2002: 22) propia de los tiempos modernos. Podría parecer, entonces, que, como las dictaduras del siglo XX normalmente no celebraban los suplicios a la vista pública sino en lugares escondidos, se inscribirían en el marco del ‘sobrio’ paradigma penitenciario moderno. Tal conclusión, sin embargo, resulta por muchas razones demasiado simplista. Como advierte Foucault, la supuesta opción por la sobriedad es un proceso complejo que más que en el benévolo cumplimiento de los postulados del humanitarismo de Beccaria consiste en la reorganización de los procedimientos semióticos del poder, que a partir de entonces deja de ‘comunicarse’ con el pueblo por medio de espectáculos rituales y empieza a dedicarse a la vigilancia, menos desenfrenada, pero infinitamente más minuciosa, de la vida del ciudadano. Ahora bien, la dictadura moderna descrita por los autores latinoamericanos parece operar entre los dos paradigmas, combinando estrategias de manifestación ritual del poder con un aparentemente sutil pero ininterrumpido y omnipresente impacto imaginario. La institución del suplicio público, por muy cruel que fuese, escenificaba leyes ciertas en un escenario fijado, dando también al pueblo la oportunidad de encontrarse personalmente con la maquinaria del funcionamiento del poder, durante las ejecuciones públicas. En la dictadura se opta por esconder las salas de tortura en el mundo subterráneo no porque se quiera sublimar el suplicio, sino, al contrario, para retrotraerlo a una lógica ritual aun más poderosa que la clasicista, la que evoca Asturias al apuntar —con respecto a la figura del dictador— que “entre menos corporal aparezca, más mitológico se le considerará” (*apud* BEL-LINI, 2006). De la misma manera, mientras más se oculten los calabozos, más misticismo se sumará al rito y más atormentadora se volverá la consciencia de su existencia. Al no existir un espacio y tiempo delimitados para la violencia, esta pasa a saturar la totalidad del mundo. Por tanto, el traslado del rito punitivo a un calabozo tiene visos de gesto perverso: la tortura se disimula con el fin de inten-

sificar su impacto imaginario. En *El otoño* se alude a este malévolos camuflaje de los lugares del tormento describiendo “la fábrica de suplicios que había instalado a menos de quinientos metros de la casa presidencial en el inocente edificio de mampostería colonial” (94).

Aparte del exceso y el encubrimiento, otro rasgo que demuestra el carácter ritual de las torturas, en la interpretación literaria de los autores en cuestión, es el estilo de locución violento, con frecuentes repeticiones, usado por los torturadores: “Y ya es mucho decir, esto ya es mucho decir, mucho decir!” o „¿Le parece poco, poco? [...] ¿Le parece poco? ¿Le parece poco?” (ASTURIAS, 1946: 102, 104). VARGAS LLOSA, por su parte, escribe sobre “larguísimos, enloquecedores interrogatorios en los que, una y mil veces, le repetían las mismas preguntas, le exigían los mismos detalles” (2000: 439). La infinita repetición de las mismas fórmulas diluye su carga significativa y le otorga un valor ritual, a semejanza de un mantra o letanía. Con el uso de estos recursos, a través de las torturas se escenifica la derrota del elemento antagonista al poder. La víctima no lo es en calidad de sospechoso o enemigo, sino de ofrenda humana, inmolada al gran Dictador, tal como consta en la intervención de Ramfis Trujillo: “Cállate, Pupo. No tienes nada que contarme. Ya lo sé todo. Ahora solo estás pagando tu traición a papi” (2000: 430).

Por otra parte, también es interesante señalar la presencia de ritos de iniciación en las dictaduras. Esta institución, presente en muchas culturas del mundo, consiste en la incorporación de una persona a una comunidad dada por medio de obligarla a ejercer una acción sacralizada, con frecuencia consistente en cometer excesos violentos. Justamente esto es lo que le ocurre al joven militar Amadito, obligado por el jefe de la policía secreta trujillista Abbes García a disparar contra un secuestrado desconocido y probar, de esta forma, su lealtad al régimen. Es evidente la nula función pragmática de la violencia en este caso; sirve tan solo para fines rituales de la transgresión: entrar en el mundo de la dictadura supone entrar en un mundo aparte, radicalmente diferente del orden de la cotidianeidad, ajeno tanto a la racionalidad como a la empatía.

La fiesta como rito

Otra clase de ritos dictatoriales puede detectarse en la celebración de fiestas nacionales, días de la patria, aniversarios, conmemoraciones y toda clase de eventos oficiales convocados con el fin de ensalzar al dictador y reafirmar su posición de mando (el Día de las Madres consagrado al festejo de la Excelsa Matrona Mamá Julia, “progenitora del Benefactor” en *La fiesta*, la Fiesta Nacional en *El Señor* o las celebraciones con motivo de la “resurrección” del Patriarca

garciamarquiano). El concepto de la fiesta desempeña un papel importante en las novelas examinadas, apareciendo en el título mismo de la obra de Vargas Llosa. Su rol puede entenderse como una actualización del mito: si bien la tortura escenifica y actualiza las primordiales y arquetípicas derrota y aniquilación de todo oponente por parte del dictador, la fiesta es un rito de agradecimiento y propiciación que se establece en virtud de la creencia en que el buen funcionamiento global del país se produce por obra y gracia del jefe del Estado. La aparición de un ser humano en una ubicación más elevada (el balcón) reafirma al pueblo en la convicción de su existencia y omnipotencia:

un anciano inasible vestido de lienzo [...] impartió una bendición silenciosa desde el balcón presidencial y desapareció al instante, pero aquella visión fugaz nos bastaba para sustentar la confianza de que él estaba ahí, velando nuestra vigilia y nuestro sueño.

GARCÍA MÁRQUEZ, 1975: 148

Si bien la narración oficial identifica lingüísticamente al caudillo con la encarnación de Dios, el rito de la concentración de la ciudadanía en la plaza, para esperar entre salmos y cantos su aparición, actualiza esta estructura de forma performativa. En el instante en que el jefe del Estado aparece allí, a manera de un sol naciente, al que no faltan comparaciones (ej. ASTURIAS, 1946: 89), la narración mítica *se hace* verdad.

Ahora bien, aparte de afirmar al dictador como un dios y ente todopoderoso, las celebraciones dictatoriales de los tres textos analizados coinciden en actualizar otro evento mítico: la ‘resurrección’ del mandatario. De manera más explícita este elemento queda plasmado en el episodio de la supuesta muerte del Patriarca garciamarquiano y el posterior mentís de esta información. La muchedumbre concentrada en la plaza principal para festejar la muerte del tirano, al desmentirse la noticia, pasa espontáneamente a festejar su resurrección, al tiempo que la aparición del Patriarca en el balcón escenifica y a la vez actualiza el hecho mítico de su inmortalidad. En cierto sentido podríamos ver en este caso una reversión del mito cristiano: la población aguarda la muerte del ‘dios’ de forma casi religiosa a la manera de un pueblo que aguarda ser redimido; sus esperanzas, sin embargo, pronto se echan por tierra al resultar que el dictador ha resucitado. Así, en vez de tratarse de la muerte y resurrección de la esperanza, se trata de la muerte y resurrección de la desesperación. Mientras que la resurrección de Cristo significa para los creyentes la redención, la ‘resurrección’ del patriarca augura el retorno del Mal invencible. La misma historia junto a su ritualización se encuentra plasmada en *El Señor* y *La fiesta*, en el caso de los frustrados atentados magnicidas, que se incorporan a las mitologías dictatoriales (“renacimiento de las cenizas”; ASTURIAS, 1946: 89), convirtiéndose en la demostración de la inmortalidad del jefe del Estado.

Sexualidad como rito

El tirano literario típico presenta una profusa actividad sexual: tiene varias amantes y un abanico de mujeres a las que está autorizado a violar en cualquier momento. Esta característica genera dos sentidos importantes. El primero consiste en que la sexualidad constituye lo que Monika BOBAKO (2011) llama “idioma de opresión”, una modalidad de violencia. El segundo aspecto es lo frenético de la sexualidad dictatorial, su condición de ‘exceso’ y carencia de erotismo: se trata, en términos psicoanalíticos, de una compensación de traumas y una exteriorización de tensiones internas. Ambos aspectos pueden concebirse en términos rituales.

En el contexto del análisis de los patrones colonialistas BOBAKO observa que “la dominación colonial, a semejanza de todas las figuras del poder moderno, está fuertemente generizada. El género, tal como la sexualidad, constituye un medio a través del cual se impone la dominación” (2011: 26—27)³. Así, el imaginario colonialista representaba América como una mujer medio desnuda y al colonizador como un hombre que la destapa y domina, como vemos en la estampa de Johannes Stradanus del siglo XVI titulada *Américo Vespuccio descubriendo América*. El mismo patrón se aprecia en las novelas analizadas, sobre todo en *La fiesta*, donde la posesión de las mujeres de sus colaboradores más cercanos por parte de Trujillo cuenta entre los métodos de control e intimidación, a la vez que constituye un marco virtual para el ejercicio del poder. La poligamia de Trujillo lo asemeja al jefe tribal de los nambiquara descrito por LÉVI-STRAUSS en *Tristes trópicos*. Sus mujeres “son la recompensa del poder y al mismo tiempo su instrumento” (1988: 338). Trujillo, por su parte, afirma: “Yo he sido un hombre muy amado. Un hombre que ha estrechado en sus brazos a las mujeres más bellas de este país. Ellas me han dado la energía para enderezarlo. Sin ellas, jamás hubiera hecho lo que hice” (VARGAS LLOSA, 2000: 106). Ahora bien, mientras que la función de la recompensa con la que cuenta la poligamia de Trujillo es parecida a la que se da en el caso de los nambiquara, su segunda función tiene un carácter algo más perverso que el de esta tribu autóctona de Brasil: en el caso dominicano, el estatus de herramienta del poder puede considerarse no solo en términos pragmáticos (intimidación de la élite cercana al poder) sino también rituales, como actualización performativa de su poder. En este sentido el rito sexual paradigmático —la entrega de Urania Cabral a Trujillo por parte de su padre y el coito frustrado con el dictador— escenifica y focaliza el acto, en palabras de Octavio PAZ (1991: 62), de ‘chingar’ la República Dominicana imaginariamente ‘generizada’. Los traumas que sufre Urania Cabral y el país entero son paralelos.

³ Traducción propia.

La función de ‘idioma de la opresión’ adscrita a la sexualidad se observa también en *El Señor*. En la escena en la que Fedina de Rodas se encuentra por primera vez en el calabozo vemos a la protagonista confrontada a unas imágenes sexualmente explícitas que cubren los muros de la celda:

Y se veían: la palabra Dios junto a un falo, un número 13 sobre un testículo monstruoso [...]. Aterrorizada, quiso alejarse de aquel mundo de locuras perversas, pero dio contra los otros muros también manchados de obscenidades. [...] Por el suelo, un pueblo de hormigas se llevaba una cucaracha muerta. Niña Fedina, bajo la impresión de los dibujos, creyó ver un sexo arrastrado por su propio vello hacia las camas del vicio.

ASTURIAS, 1946: 98—99

En el imaginario de una víctima de la dictadura la sexualidad se conjuga con la opresión: lo obsceno y corruptor invaden la consciencia de la niña como fuerza cómplice, vehículo y símbolo a la vez del violento dominio dictatorial sobre el individuo.

No conviene olvidar la función compensadora del rito sexual de la dictadura en las novelas analizadas. Es recurrente un elemento de disfunción somática relativa a la sexualidad: el Patriarca adolece de la hinchazón de un testículo, mientras que Trujillo sufre de problemas de esfínter. Son signos de impotencia y humillación por parte de la única fuerza que se escapa del poder dictatorial: la biología. A vista de ello, el tirano se propone superar tal condición por medio de un rito de desencantamiento: la desenfrenada actividad sexual, exenta de todo erotismo, tiene por fin corroborar, escenificándola, la hombría y el poder del dictador.

Conclusiones

El repertorio de recursos rituales de la dictadura podría expandirse más allá de los elementos mencionados en este artículo, incluyendo, entre otros, uno de los más básicos, que sería el del habla (allí contemplaríamos al patriarca garciamarquiano “escupiendo con las palabras una ráfaga mortífera de autoridad” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975: 30) o a Trujillo hablando con su “vocecita aflautada y cortante” que “al igual que su mirada, ejerce también un efecto paralizante sobre sus interlocutores” (VARGAS LLOSA, 2000: 86)). No obstante, realizado nuestro análisis, creemos haber demostrado que la representación de las torturas, la fiesta y la sexualidad en *El Señor*, *El otoño* y *La fiesta* corrobora la tesis según la cual el fenómeno de la dictadura puede entenderse como un sistema basado en la construcción de un relato mitológico y su reactualización ritual.

Bibliografía

- ASTURIAS Miguel Ángel, 1946: *El Señor Presidente*. Madrid: Unidad Editorial.
- BELLINI Giuseppe, 2006: *Mundo mágico y mundo real: la narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Editorial del Cardo. Archivo disponible en línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134638.pdf>. Consultado: 2 de abril 2013.
- BOBAKO Monika, 2011: „Płeć, rasa, seksualność w kolonialnych ekonomicznych władzy”. *Nowa Krytyka*, 26—27.
- ELIADE Mircea, 1981: *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis GIL. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega (Obra original publicada en 1956).
- FOUCAULT Michel, 2002: *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio GARZÓN DEL CAMINO. Buenos Aires: Siglo XXI Editores (Obra original publicada en 1975).
- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1975: *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1961: *Antropología estructural*. Trad. Eliseo VERÓN. Buenos Aires: Eudeba (Obra original publicada en 1958).
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1988: *Tristes trópicos*. Trad. Noelia BASTARD. Buenos Aires: Editorial Paidós (Obra original publicada en 1955).
- MALINOWSKI Bronisław, 1974: *Magia, ciencia y religión*. Trad. Antonio PÉREZ RAMOS. Barcelona: Editorial Planeta-DeAgostini. (Obra original publicada en 1948).
- PAZ Octavio, 1967: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México D.F.: Editorial Planeta.
- PAZ Octavio, 1991: *El laberinto de la soledad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- VARGAS LLOSA Mario, 2000: *La fiesta del Chivo*. México DF: Alfaguara.

Síntesis curricular

Wojciech Sawala es estudiante de doctorado en la Facultad de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad Adam Mickiewicz, donde bajo la dirección de la Dra hab. Barbara Łuczak investiga temas relacionados con las narrativas hispanoamericana y brasileña del siglo XX. En 2013 defendió la tesina de máster “Herramienta y estructura. El carácter mítico de la dictadura en la novela latinoamericana” dirigida por el Prof. Dr hab. Amán Rosales Rodríguez. En los años 2011—2013 colaboró con el Koło Naukowe Hispanistów UAM y a este respecto fue co-organizador del congreso “Oburzenie”, dedicado al movimiento ciudadano de los “Indignados” en España (Instytut Filologii Romańskiej UAM, mayo 2012).

BARBARA KORNACKA

Università Adam Mickiewicz di Poznań

Quasi adulti? I riti di passaggio nella prosa dei “giovani narratori” italiani della fine del Novecento

ABSTRACT: The aim of the article is to show some analogies between the rites of passage — of the initiation to the adult life — in the traditional or archaic societies, as described by A. Gennep and V. Turner (three phases: separation, transition and reincorporation), and the behavior, actions, gestures and reactions of young characters in analyzed literature. The young protagonists instinctively follow almost identical pattern of the first two phases of the rites of passage. The third one may be missing, because of the “emerging adulthood”, i.e., a new stage of becoming adult, as proposed by J.J. Arnett. The remarkable difference is also that the young protagonists are never accompanied by the elders, as it happened in the archaic or traditional societies.

KEY WORDS: contemporary Italian prose, young writers, rites of passage

La prosa dei cosiddetti “giovani narratori” degli ultimi due decenni del Novecento offre un ricchissimo compendio di sapere per chi vuole conoscere le mode, gli status symbol, gli stili di vita, i comportamenti, le espressioni gergali, le musiche, i valori e la mentalità della gioventù di quegli anni (cfr. ARCANGELI, 2007; BARILLI, 2000; CARDONE, GALATO, PANZERI, 1996; CARNERO, 2009; CARNERO, 2010; MONDELLO, 2007). Gli scrittori, quali Pier Vittorio Tondelli, Enrico Palandri, Aldo Busi, Andrea De Carlo, Rossana Campo, Enrico Brizzi, Isabella Santacroce, Simona Vinci, Tiziano Scarpa, Nicolò Ammaniti, Giuseppe Culicchia e numerosi altri, per la maggior parte anagraficamente giovani anche loro, hanno creato un variopinto ritratto della propria generazione, dei loro coetanei, dei giovani nel momento talvolta cruciale e difficile dell’esistenza: quello dell’affrontare il mondo degli adulti e trovare il proprio posto al suo interno.

Il presente articolo si propone un'analisi della produzione di autori sopra menzionati, finalizzata a individuare alcuni gesti e azioni ripetitive o esperienze di carattere rituale, mirate anche istintivamente, a sostituire quelle tradizionali, essendo scomparsi, nella civiltà occidentale, quei riti di passaggio consueti per le civiltà arcaiche che aiutavano i giovani a varcare la soglia dell'età adulta. In quest'ultimo aspetto ci si baserà sugli studi dell'etnografo francese Arnold VAN GENNEP (2006) e quelli dell'antropologo americano Victor TURNER (2005a, 2005b) dedicati ai riti di passaggio. Lo scopo di questo approccio è quindi capire come la letteratura — in questo caso la letteratura più appropriata, poiché scritta dai giovani stessi — coglie e descrive la fase di questo varco del confine tra la giovinezza e l'età adulta in un'epoca che ama diluire i confini, predilige l'impreciso e rende gli eventi fluidi.

Passaggio

Nelle società arcaiche una volta o quelle cosiddette tradizionali tuttora ogni tappa e mutamento essenziale nel corso della vita di un individuo o di un gruppo fu ed è accompagnato da specifici riti, essenziali per la formazione di una nuova identità, per l'assunzione dei nuovi ruoli sociali o per la precisa identificazione del momento di mutamento. I riti di passaggio erano e sono (se pensiamo alle società tradizionali) un modo di esercitare il controllo del giusto svolgimento del cambiamento in atto, di assistere un individuo nel passaggio da uno stato ben definito a un altro altrettanto ben definito, nel senso sociale o cosmico (VAN GENNEP, 2006: 30). Lo studioso francese osserva che i riti di passaggio che assegnano un ritmo e accompagnano tutti i cambiamenti nella vita umana sono sempre simili per cui paragonabili. Costituiscono una sequenza di azioni rituali che vengono tripartiti in tre stadi di riti che rimangono nell'insieme un'entità. La prima è la tappa di separazione composta dai riti pre-liminali, di allontanamento ed esclusione dal gruppo cui appartenevano i partecipanti al rito. Segue la tappa transazionale, costituita dai riti cosiddetti liminali, cioè quella di essere al margine, al *limes*, in uno stato ambivalente, quando gli individui vengono sottoposti a prove. La terza tappa è quella di reintegrazione, post-liminale, quando i partecipanti vengono accolti nel nuovo gruppo accettandone le regole e i doveri (2006: 36—37). Victor Turner approfondisce gli studi sulla fase liminale dello schema di van Gennep, soprattutto in relazione ai riti di iniziazione, attribuendo a questo stadio alcune proprietà quali ambivalenza, ambiguità e incoerenza. Gli individui in questa fase sono sospesi nella loro identità personale, sessuale e status sociale: vengono assegnati loro nuovi nomi, non portano vestiti consueti, sono privi dei loro soliti attributi (TURNER, 2005a: 41). Lo studioso individua tre

caratteristiche dominanti della fase liminale: il contatto con la sfera del sacro, la decostruzione ludica e la semplificazione delle relazioni nella struttura sociale (cfr. DEFLEM, 2002).

Nella società contemporanea occidentale i riti di passaggio si stanno notevolmente riducendo e quelli di iniziazione all'età adulta sono del tutto inesistenti. Scomparendo i legami tra le generazioni, i giovani non vengono più, nel momento preciso della loro vita, istruiti e condotti dai grandi verso i compiti e i ruoli della vita adulta. Tuttavia, alcuni fenomeni, comportamenti, gesti e azioni dei giovani odierni, presenti anche nella letteratura dei cosiddetti "giovani scrittori" italiani della fine del Novecento, testimoniano della sopravvivenza di alcune forme di tali riti, e anche della necessità o della volontà inconscia del rito stesso che è, secondo Joanna TOKARSKA-BAKIR "un veicolo del cambiamento controllato" (2006: 14). Si cercherà ora di applicare il triplice schema del rito di passaggio individuato da van Gennep ai movimenti e alle esperienze dei giovani protagonisti della letteratura che stiamo esaminando, visti tuttavia come una collettività generazionale sottoposta a certi meccanismi e non come individui a sé stanti.

Separazione

Nei romanzi dei "giovani scrittori" italiani degli anni ottanta e novanta il motivo della separazione del protagonista è molto frequente. I giovani si allontanano da casa, dai loro ambienti familiari, recandosi, come i loro arcaici coetanei, verso l'ignoto. Talvolta sono veri viaggi¹ come nel caso dell'episodio intitolato proprio *Il viaggio* del romanzo *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli². Il suo giovane protagonista ne intraprende diversi (Emilia Romagna, Bruxelles, Amsterdam, Africa, Londra), tuttavia dell'inesorabile necessità del viaggiare, dell'allontanamento come unico rimedio alla malattia giovanile detta "scogliatura" parla l'ultimo episodio intitolato *Autobahn*. Anche Enrico e Anna, protagonisti di *Boccalone. Storia piena di bugie* sentono la necessità di compiere un viaggio, ovvero separarsi dal loro ambiente. Il romanzo di Daniele del Giudice *Lo stadio di Wimbledon* ha come tema principale un lungo viaggio del protagonista, il suo

¹ Il tema del viaggio è ovviamente anche uno dei più grandi *topoi* letterari, ma sarebbe da chiedersi se non lo sia proprio perché l'allontanamento costituisce l'elemento essenziale di numerose esperienze umane laddove l'individuo attraversa un passaggio da uno stato all'altro.

² D'altronde quattro su cinque episodi hanno titoli connessi in vario modo al viaggiare. Oltre a *Il viaggio*, sono: *Postoristoro*, *Senso contrario*, *Autobahn*. La cosa sembra ricollegabile all'ispirazione allo scrittore preferito di Tondelli Jack Kerouac e il suo famoso romanzo *Sulla strada*.

continuo allontanarsi, spostarsi tra Trieste e Londra, alla ricerca, come sapremo alla fine, non solo delle tracce di Bobby Bazlen, ma anche di se stesso e della propria vocazione. Il momento della separazione da casa, o perfino dello sradicamento dalla patria del giovane Giovanni Maimeri è colto nel romanzo di Andrea De Carlo *Treno di panna*. Un viaggio radicale, perché definitivo nel suo intento di allontanarsi da casa, intraprende invece il protagonista di *Branchie* di Nicolò Ammaniti, Marco Donati, malato terminale, che si reca in India dove vivrà una vera metamorfosi, in diversi sensi della parola. E ancora la giovane Elisewin del romanzo *Oceano mare* di Alessandro Baricco parte da casa per trovare una cura alla sua paura di vivere la quale può essere interpretata come giovanile immaturità alla vita. Partono insieme Virginia ed Elena, protagoniste di *Lovers* di Isabella Santacroce, in un loro primo viaggio vacanziero senza genitori, da sole. “Poi la partenza. Due amiche lasciavano Roma. Una felice cantava. Allontanarsi” (SANTACROCE, 2009: 63). Il viaggio sarà una prova, che le porterà esperienze traumatiche di un *coming out*, di una accettazione coraggiosa della propria identità, di un rifiuto e di alcune scoperte dolorose sul mondo degli adulti. Talvolta, la separazione, la prima sequenza dei riti di passaggio, non prende la forma di un viaggio volontariamente intrapreso bensì di una fuga da casa o di un suo abbandono. È il caso di Barbino, protagonista del romanzo *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi che abbandona la sua piccola Montichiari natia per vivere e formare la sua identità in diversi posti sempre più lontani da casa. Lo stesso i protagonisti dei due romanzi sui *punk* pescaresi di Silvia Ballestra *Il compleanno dell'Iguana* e *La guerra degli Antò* che vediamo sempre in fuga. Dapprima Antò Lu Purk, il protagonista dell'episodio intitolato proprio *La via per Berlino* lascia la casa a Montesilvano per andare a Bologna, la quale però, non ritrovandosi nel mondo feroce degli studenti fuorisede, abbandona per scappare prima a Berlino e poi ad Amsterdam. Antò Lu Zorru invece nel secondo dei romanzi va in esilio forzato per schivare gli obblighi risultanti dalla cartolina di leva (falsa d'altronde) pervenutagli: si allontana dalla sua cittadina provinciale per ritrovarsi nella giungla sconosciuta della metropoli bolognese. Fugge anche Rino, protagonista del *Taglio della lingua* di Guido Conti, scappando dalle umiliazioni e sperando, nella sua ingenuità, di trovare l'accettazione della sua umanità anomala. Inizia invece così un lungo percorso di apprendistato alle sofferenze e alle crudeltà più estreme, percorso che gli porterà la rivelazione della verità che al mondo non c'è posto per chi è anomalo, essendo esso solo “una strana creatura di Dio, frutto della sua fantasia perversa” (CONTI, 2000: 135). L'ultimo degli esempi, *last but not least*, perché sembra aderire meglio alle caratteristiche dei rituali della prima tappa sequenziale dei riti di passaggio individuati da van Gennep: Starlet, protagonista del romanzo *Fluo. Storie dei giovani a Riccione* di Isabella Santacroce, poco prima di compiere diciotto anni e all'inizio dell'estate, quindi in un preciso momento del passaggio sociale e cosmico (MAISONNEUVE, 1995: 31) lascia la casa dove abitava con sua madre (separazione dalla madre —

cfr. VAN GENNEP, 2006: 93; ELIADE, 1997: 23) per trascorrere il periodo dell'estate in un appartamento abitato unicamente dai suoi coetanei, come lei separati dai loro ambienti, e come lei ritrovatisi a vivere, in una specie di comunità giovanile³ fuori dalle consuete regole sociali (nell'isolamento — cfr. VAN GENNEP, 2006: 93), le loro esperienze e prove del periodo di transizione.

La reiterazione del motivo dell'allontanamento nella letteratura esaminata lo rende paragonabile a un rituale sia nella vita dei giovani protagonisti che nella composizione dei testi che ne parlano. Soltanto attraverso il prisma dei riti di passaggio che, come si è ricordato, sono una forma di controllo dei cambiamenti nel ciclo vitale e della paura che ne risulta (cfr. MAISONNEUVE, 1995: 14) si arriva a capire pienamente il perché dei movimenti dei giovani protagonisti che lasciano le loro case, abbandonano i loro ambienti, si separano da ciò che è loro familiare, vanno incontro all'ignoto, sottoponendosi istintivamente al rito che lo richiede.

Limes ovvero la transizione

Più numerose ed evidenti analogie si osservano confrontando alcuni comportamenti, azioni e gesti successivi alla separazione o all'allontanamento da casa dei giovani protagonisti della letteratura analizzata, e i riti della seconda fase dello schema di van Gennep, fase liminale.

In primo luogo, ricordiamo che secondo Victor Turner si tratta di “un tempo e uno spazio situato tra due contesti diversi che indicano la cornice dei significati e delle azioni” (TURNER, 2005a: 188, trad. — BK), e quindi di un periodo dell'essere “tra”, caratterizzato dall'ambivalenza e dall'ambiguità. Gli individui in questa fase non sono più ciò che erano prima né ciò che saranno dopo. Sono sospesi nella loro identità personale, sessuale e *status* sociale: gli vengono assegnati nuovi nomi, non portano vestiti consueti, sono privi dei loro soliti attributi (2005a: 41).

Sembrano le considerazioni riguardanti proprio i giovani protagonisti della letteratura in questione. I romanzi e i racconti dei “giovani narratori” abbondano di soprannomi adottati dai protagonisti al posto dei veri nomi anagrafici, i quali mascherano talvolta la loro vera identità o talvolta nascondono un'identità confusa. Ci sono Giusy e Bibo, giovani travestiti dell'episodio *Postoristoro*; ci sono la Nanni, la Pia, la Sylvia, Benny, le ragazze splash e le loro amiche la Tilda, la Fefi, la Tully, la Mirka, la Katy dell'episodio *Mimi e istrioni* del romanzo *Altri libertini* di Tondelli; nel romanzo di Brizzi ci sono il Vecchio Alex

³ Simile alla *communitas* di cui parla Turner (cfr. TURNER, 2005b).

e Aidi; quattro ragazzi *punk* dei romanzi di Ballestra, quattro Antò si prendono epiteti tribali che “ne immortalano qualche peculiarità” (BARILLI, 2000: 85): Lu Purk, Lu Zombi, Lu Mmalatu, Lu Zorru; c’è la Christina Tedesca nel romanzo *In principio erano le mutande* di Rossana Campo o Alfredo Futuro in *Occhi sulla graticola* di Tiziano Scapa e numerosi altri che sono sempre ricollegabili alla funzione rituale di assumere un nuovo nome nel periodo di transizione.

I giovani si rendono ancora più ambigui e incoerenti attraverso il vestito che altera il loro *status* e maschera la loro identità: Starlet e Moni del romanzo *Fluo* si tingono i capelli di viola, si truccano eccessivamente, portano vestiti di latex, luccicanti, di colori fluorescenti; i quattro *punk* pescaresi Antò, in fondo i ragazzi come tanti altri, si nascondo dietro i capelli colorati, piercing e le borchie; le ragazze splash dell’episodio *Mimi e istriani* — il titolo stesso allude al mascheramento teatrale, spettacolo, finzione e gioco — provocano e si divertono con l’abbigliamento *freak* e ambiguo, proprio da diluire i contorni dell’identità, da creare una specie di decostruzione ludica di cui parla Turner (cfr. DEFLEM, 2002). È interessante il caso di Benny, una delle splash con una ambigua identità sessuale che porta “un vestito lungo alla gaucho che finisce in due stivaletti appena un po’ sopra alla caviglia e questa gonna pantalone è di raso fluttuante e lucido che quando cammina controluce *gli*⁴ si vedono le gambe e le cosce e le cosce che ce le ha veramente molto belle” (TONDELLI, 2005: 35). Alla femminilità dell’aspetto si abbina il genere grammaticale maschile “gli” (*grassetto*) che alla fine del racconto prenderà il sopravvento. Benny diventerà Benedetto che “si presenta in osteria vestito da uomo con la barba e il portamento virile” dichiarando che “deve riscoprire la propria eterosessualità” (2005: 46). Una simile indecisione e fluidità dell’identità sessuale la osserviamo da Barbino, protagonista del romanzo *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi. Sia nella fase liminale dei riti di passaggio tradizionali che negli atteggiamenti di protagonisti della narrativa in questione si tende a dimenticare il passato, abbandonare la propria identità e lo status precedente (cfr. VAN GENNEP, 2006: 93) attraversando un periodo di indeterminatezza e sospensione (LIPSKA, ZAGÓRSKA, 2011: 17).

In secondo luogo bisogna accennare al disordine morale, comportamenti irregolari, esperienze estreme, licenziosità che sono una comune caratteristica dei giovani protagonisti letterari della fine del secolo scorso e dei giovani che attraversano la tappa liminale nelle tribù arcaiche o primitive. Van Gennep scrive: “I novizi rimangono fuori società, e la società non esercita alcun potere su di loro [...]. Si tratta del costume, secondo il quale durante il noviziato i giovani possono rubare e rapinare senza limiti nonché mangiare e vestirsi alle spese della società” (VAN GENNEP, 2006: 125—126). Le figure e i comportamenti più provocatori e licenziosi nei confronti delle abitudini, norme morali e leggi socia-

⁴ Corsivo mio.

li sono ovviamente quelle proposte da Tondelli, i cui protagonisti fanno uso di sostanze stupefacenti, si prostituiscono, sono sessualmente disinibiti, abusano di alcol. Tuttavia, in tutta la narrativa dei giovani autori esordienti negli ultimi due decenni del Novecento gli esempi di simili atteggiamenti sono più che numerosi. A titolo di mero esempio si potrebbe ora ricordare Giovanni Maimeri, protagonista di *Treno di panna* Andrea de Carlo che ruba in un supermercato e falsifica documenti; Starlet che passa il suo tempo nelle discoteche, abusa di alcol, ruba nei negozi, deruba le persone che a suo avviso sono socialmente agiate o i cosiddetti “old” ovvero ricchi signori di una certa età; oppure la protagonista e le sue amiche del romanzo *In principio erano le mutande* di Rossana Campo, le quali si permettono molta libertà sessuale e comportamentale. Si potrebbe vedervi il ritorno al caos di cui parla Eliade scrivendo dei riti d’iniziazione, quel caos che si manifesta nelle azioni ribaltanti i comportamenti consueti e accettati, una morte simbolica (ELIADE, 1997: 11). Turner, invece, in tali comportamenti che contestano i modelli sociali e culturali comunemente accettati, vede la decostruzione ludica della struttura sociale (cfr. DEFLEM, 2002).

Inseguito, ciò che accomuna gli antichi riti di passaggio della fase liminale e gli atteggiamenti dei giovani protagonisti della prosa commentata è la categoria di *communitas*, introdotta da Turner⁵, la quale indica una specifica qualità di rapporti interpersonali basati sull’uguaglianza e sulla mancanza di gerarchie. La caratteristica imminente di tali gruppi liminali è la fratellanza che “con tutta la sua familiarità, libertà e, si potrebbe aggiungere, mancanza di imbarazzo, è un ulteriore esito della infrastrutturale liminalità, insieme alla mancanza delle relazioni sancite dalla legge e della enfasi sui valori assiomatici che sono manifestazione del bene comune” (TURNER, 2006: 120, trad. — BK). Una simile se non identica uguaglianza e fratellanza nei rapporti interpersonali, la troveremo nella letteratura in questione. Basti ricordare Starlet che vive in una specie di comunità giovanile di cui fanno parte vari tipi umani, ragazzi e ragazze provenienti da diversi paesi, di formazione diversa, con vari orientamenti sessuali oppure le ragazze splash o la “fauna” che ruota attorno al postoristoro o delle comunità studentesche dei racconti tondelliani oppure il gruppetto degli Antò, ragazzi punk dei romanzi di Ballestra. Sono poi osservazioni che trovano appoggio negli studi antropologici e psicologici sulla categoria di *communitas* nei vari movimenti e subculture giovanili contemporanee (cfr. SULIMA, 2000; ZAGÓRSKA, 2008).

Infine, i giovani protagonisti della letteratura analizzata si ritrovano esposti ad affrontare le esperienze o le prove che chiamerei liminali, esperienze non di rado estreme, difficili e dolorose: morte per un’overdose (Tondelli, Santacrose), suicidio (Brizzi, Tondelli) malattia terminale (Ammaniti, Vinci), handicap (Ballestra), violenza e maltrattamento (Vinci, Nove, Cardella, Tondelli). Sono prove che segnano, lasciano ferite non sul corpo come nelle culture primitive

⁵ Turner ne parla in vari studi (cfr. TURNER 2005a, 2005b, 2006).

o arcaiche (cfr. VAN GENNEP, 2006: 90—108), ma sull'anima. Sono esperienze che fanno sfiorare il mistero della vita, il segreto più riposto dell'esistenza umana, trasmettono ai giovani un importante messaggio, una saggezza, permettono loro, insomma, di toccare la zona del sacro. Non siamo lontani da quello che scrive Mircea Eliade sui riti di passaggio all'età adulta nelle culture primitive o arcaiche e, in particolare, che essi comportano soprattutto la rivelazione del sacro (ELIADE, 1997: 18).

Una notevole differenza che balza agli occhi tra i riti di passaggio tradizionali, descritti da van Gennep o da Turner e il percorso di maturazione che attraversano i giovani protagonisti della prosa analizzata, differenza che forse è una delle cause della mancanza della terza tappa di questi riti, è la solitudine, l'insicurezza e lo smarrimento dei giovani che non vengono accompagnati, guidati o istruiti dagli adulti. Lo esprime, ad esempio, Starlet nelle parole: “Mi sento una mosca rosa baby caduta non so dove, non so perché. Forse vorrei tornare indietro, lasciare tutto e vivere ancora qualche attimo di innocenza” (SANTACROCE, 2008: 53). Di più, i giovani non trovano tra le figure degli adulti alcun modello da imitare, nessun valido insegnamento da seguire, cosa che invece era naturale e ovvia nelle società arcaiche o tradizionali (cfr. VAN GENNEP, 2006: 80—96).

Reintegrazione mancata

La terza tappa dei riti di passaggio secondo lo schema di van Gennep, vale a dire il ritorno e la reintegrazione dei giovani nella società con, al contempo l'accettazione e l'assimilazione da parte dei novizi, delle regole e degli impegni da essa imposti, con l'adattamento alla vita adulta e la piena assunzione delle responsabilità manca nella letteratura italiana in questione. I romanzi e i racconti analizzati si fermano sulla descrizione della fase di transizione senza il susseguente ritorno e l'adempimento alle consuete norme e doveri sociali. Ne risulta, in primo luogo, che non sarebbe corretta la classificazione di questi testi come romanzi di formazione. In secondo luogo nasce la domanda sul perché di tale omissione: se si tratti di una specifica scelta compositiva e tematica degli autori o se sia una manifestazione letteraria della tesi di Jeffrey Arnett sui cosiddetti “quasi adulti” e cioè di una prolungantesi moratoria psicosociale dell'ingresso all'età adulta (cfr. ARNETT, 2004). “Emerging adulthood” ovvero “quasi adulti” sarebbe, secondo lo psicologo statunitense, una nuova unità nello sviluppo della vita umana, unità paragonata da due psicologhe polacche alla fase liminale accresciuta e prolungata dei riti di passaggio (LIPSKA, ZAGÓRSKA, 2011).

Concludendo le presenti osservazioni, bisogna innanzitutto notare che gli atteggiamenti e i comportamenti dei giovani protagonisti della prosa dei “giovani

scrittori” di fine secolo, paragonabili ad alcuni dei riti di passaggio arcaici di iniziazione all’età adulta, sono manifestazione ed espressione di una, forse innata, necessità della ritualizzazione del percorso della vita. I giovani contemporanei, privi dell’allestimento formalizzato dei riti, se li ricostruiscono da soli, intuendo le loro più essenziali e basilari forme della separazione e delle esperienze liminali. Il soffermarsi dei “giovani scrittori” nelle loro narrazioni sulla fase liminale può testimoniare dell’importanza che vi attribuiscono gli autori da una parte e i giovani stessi dall’altra. Questi ultimi però, non riescono o non si affrettano — seguendo la succitata tesi di Arnett — a passare al completamento del percorso rituale di maturazione.

Bibliografia

Opere analizzate

- AMMANITI Nicolò, 2006 [1994]: *Branchie*. Torino: Einaudi.
 BALLESTRA Silvia, 1991: *Il compleanno dell’Iguana*. Milano: Mondadori.
 BALLESTRA Silvia, 2005 [1992]: *La guerra degli Antò*. Torino: Einaudi.
 BARICCO Alessandro, 1999 [1993]: *Oceano mare*. Milano: Rizzoli.
 BRIZZI Enrico, 2006 [1997]: *Jack Fruscante è uscito dal gruppo*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
 BUSI Aldo, 2010 [1984]: *Seminario sulla gioventù*. Milano: Mondadori.
 CAMPO Rossana, 2008 [1992]: *In principio erano le mutande*. Milano: Feltrinelli.
 CARDELLA Lara, 2009 [1989]: *Volevo i pantaloni*. Milano: Mondadori.
 CONTI Guido, 2000: *Il taglio della lingua*. Parma: Ugo Guanda Editore.
 DE CARLO Andrea, 2012 [1981]: *Treno di panna*. Milano: Bompiani.
 NOVE Aldo, 1998: *Superwoobinda*. Torino: Einaudi.
 PALANDRI Enrico, 2011 [1979]: *Boccalone. Storia piena di bugie*. Milano: Bompiani.
 SANTACROCE Isabella, 2008 [1995]: *Fluo. Storie di giovani a Riccione*. Milano: Feltrinelli.
 SANTACROCE Isabella, 2009 [2001]: *Lovers*. Milano: Mondadori.
 SCARPA Tiziano, 2005 [1996]: *Occhi sulla graticola*. Torino: Einaudi.
 TONDELLI Pier Vittorio, 2005 [1980]: *Altri libertini*. Milano: Bompiani.

Opere citate

- ARCANGELI Massimo, 2007: *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*. Roma: Meltemi.
 ARNETT Jeffrey Jensen, 2004: *Emerging Adulthood: The Winding Road from the Late Teens Through the Twenties*. New York: Oxford University Press.
 BARILLI Renato, 2000: *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neoavanguardia*. Torino: Testo & Immagine.
 CARDONE Raffaele, GALATO Franco, PANZERI Fulvio, a cura di, 1996: *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*. Milano: Marcos y Marcos.
 CARNERO Roberto, 2009: *La nuova narrativa dagli anni Ottanta ad oggi*. Milano: Principato.
 CARNERO Roberto, 2010: *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*. Milano: Bruno Mondadori.

- DEFLEM Mathieu, 2002: *Rytuał, anty-struktura i religia, czyli Victora Turnera procesualna analiza symboli*. „Konteksty”, 1—2.
- ELIADE Mircea, 1997: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Kraków: Znak.
- GENNEP Arnold, VAN, 2006 [1909]: *Obrzędy przejścia*. Warszawa: PIW.
- LIPSKA Anna, ZAGÓRSKA Wanda, 2011: „Stająca się dorosłość” w ujęciu Jeffreya J. Arnetta jako rozbudowana faza liminalna rytuału przejścia. „Psychologia Rozwojowa” 16, 1, 9—21.
- MAISONNEUVE Jean, 1995: *Rytuały dawne i współczesne*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- MONDELLO Elisabetta, 2007: *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*. Milano: Il Saggiatore.
- SULIMA Roch, 2000: *Antropologia codzienności*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- TOKARSKA-BAKIR Joanna, 2006: „Przemiany”. W: Arnold VAN GENNEP: *Obrzędy przejścia*. Warszawa: PIW.
- TURNER Victor, 2005a [1982]: *Od rytuału do teatru*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- TURNER Victor, 2005b [1974]: *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- TURNER Victor, 2006 [1967]: *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
- ZAGÓRSKA Wanda, 2008: *Homo ludens — homo mythicus. Nowe podejście do aktywności ludzkiej w dorosłości*. „Psychologia Rozwojowa” 1, 69—83.

Nota bio-bibliografica

Barbara Kornacka, laureata in storia dell’arte e in filologia romanza, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Letterature Moderne. Attualmente lavora come ricercatrice specializzata nella letteratura contemporanea italiana presso il Dipartimento di Filologia Romanza dell’Università Adam Mickiewicz di Poznań. I suoi interessi ruotano attorno alle problematiche della letteratura italiana degli ultimi trent’anni cui ha dedicato vari articoli. Nel 2013 è uscito il suo libro intitolato *Ucho, oko, ciało. O prozie “młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech (Orecchio, occhio, corpo. Sulla narrativa dei “giovani scrittori” degli ottanta e novanta in Italia)* che ha vinto il Premio Internazionale Flaiano di Italianistica 2014.

MAGDALENA SZYMURA

Collegio di Lingue Straniere del Politecnico della Slesia di Gliwice

Le immagini delle “cattedrali del consumo” in alcuni romanzi italiani contemporanei

ABSTRACT: In his *Enchanting a Disenchanted World. Revolutionizing the Means of Consumption* George Ritzer depicts the analogies between religious and consumer behaviour observed in shopping malls and superstores, franchises and fast food restaurants, on cruise lines, in theme parks and restaurants. Ritzer calls those locations the *cathedrals of consumerism*. According to sociologists, a sacred, ritual character of commodities consumption can be compared to the dynamics of religious acts of worship, especially in shopping malls.

In Italian literature, the means and landscapes of consumption provide meaningful backgrounds for the writers to expose the influence of consumerism on social life and interpersonal relationships.

KEY WORDS: consumerism, cathedrals of consumerism, religious ritual, social relations, contemporary Italian novel

Le “cattedrali del consumo” è un termine reso noto da George Ritzer e si riferisce ai nuovi luoghi del consumo, trattati dai consumatori come i tradizionali centri di culto religioso, dove i fedeli sperimentano le sensazioni metafisiche. Disneyland, Las Vegas, ipermercati, *fast food*, catene di negozi, centri commerciali, anche quelli virtuali, navi da crociera, casinò, ristoranti a tema, quartieri di lusso — sono esempi delle cattedrali del consumo (RITZER, 2009: 27—47).

L’atteggiamento dell’*homo consumens* (cfr. HALAVA, WRÓBEL, 2008: 20—21), il fedele della religione del consumo, si manifesta nel modo più esplicito nei centri commerciali, ai quali presteremo una particolare attenzione.

Per attrarre un numero sempre maggiore di consumatori, le cattedrali del consumo devono offrire le inesauribili possibilità di consumare nonché apparire straordinarie e fantastiche. Luci, colori, odori, elementi decorativi e musica creano un mondo irreal e incantevole, diverso da quello di tutti i giorni. La religione del consumo si fonda dunque sull’incanto che le

cattedrali del consumo generano. Dall'altra parte, per attirare i consumatori, il funzionamento di queste istituzioni deve basarsi su un'organizzazione razionale. Come afferma Ritzer, le cattedrali del consumo, così come i templi religiosi, sono magiche, ma anche altamente razionalizzate. I sistemi di funzionamento quasi automatici, all'inizio si presentano magici al consumatore. Tuttavia, la razionalizzazione rimuove la magia e subito causa noia e disincanto. Per servire un numero desiderato di consumatori e spronarli all'acquisto, le cattedrali del consumo, da una parte, sono costrette a ricorrere alla razionalizzazione, dall'altra devono sempre rinnovare il loro fascino magico (RITZER, 2009: 23—25, 144—174). A questo scopo servono due mezzi: lo spettacolo e la simulazione. La funzione del primo è quella di mascherare la razionalità del funzionamento dei luoghi del consumo (2009: 184—185). La simulazione, invece, aiuta a nascondere la differenza tra ciò che è reale e ciò che è immaginario (2009: 195).

Una fonte importante dello spettacolo è l'implosione, intesa come il disfacimento dei confini del tempo e dello spazio. Soprattutto i *mall* ignorano il passare del tempo e creano l'impressione dello spazio senza confini (2009: 225—230). L'errare in uno spazio enorme significa anche perdersi nel tempo. La manipolazione della sensazione del tempo e dello spazio del consumatore serve ovviamente a trarne un maggiore profitto (2009: 259, 261—262). La grandezza spettacolare di un centro commerciale e il fatto che ci si può trovare una ricchezza smisurata di merci sono seducenti. L'implosione si riferisce anche all'unione di due o più mezzi di consumo (2009: 225—235). L'implodere reciproco lo si osserva negli *shopping centre* che fanno coesistere in un unico luogo: supermercati, bar, ristoranti, cinema, negozi di abbigliamento e saloni di bellezza.

Per quanto riguarda la simulazione, ciò che è caratteristico dei centri commerciali di oggi è la simulazione dello spazio urbano.

Nell'ultima incarnazione del centro commerciale si passeggia tra filari di alberi. Gli edifici, spesso di molti piani, sono progettati per apparire "caratteristici"; ci si affida ad un artificioso "sense of place" che si suppone venga ricercato dai consumatori, e si cura la localizzazione di attività collaterali in modo da sedurre e intrattenere una clientela che appare sempre meno disposta ad acquistare.

PAOLUCCI, 2008b

Come osserva Ritzer, tutti gli oggetti e le installazioni che imitano quelli dello spazio naturale o urbano, appaiono ai consumatori più affascinanti rispetto agli oggetti o ai luoghi reali (RITZER, 2009: 194—207). La simulazione crea, dunque, l'incantesimo.

Il cliente che entra in un *mall* sta di fronte a una realtà diversa da quella in cui vive. I parcheggi e le vie di comunicazione che separano i centri commerciali dalla città costituiscono i confini tra le due realtà.

I confini che separano il *mall* dal mondo esterno, così come le forme dell'ambiente costruito, svolgono infatti una significativa funzione simbolica: eliminare la possibilità di qualsiasi contaminazione tra il fuori e il dentro, tra la vita urbana e il consumo di massa. Le poche uscite, le coperture, l'omogeneità e la spettacolarità delle architetture, i percorsi esterni impossibili ai pedoni, fino all'assenza di orologi all'interno del *mall*, tutto concorre alla costruzione simbolica di uno spazio che, postulando la segregazione spazio-temporale del consumo, si contrappone esplicitamente alla città, alla necessaria interazione tra le pratiche urbane che il tempo ha sedimentato.

PAOLUCCI, 2008a

Lo spazio “sacro” delle cattedrali del consumo viene, dunque, separato dallo spazio “profano” della città.

Sintetizzando, i fattori che rendono magiche le cattedrali del consumo, facendo sì che l'atteggiamento dei consumatori segua alcuni schemi rituali, propri della religione, sono lo spettacolo e la simulazione, che mascherano la razionalizzazione di questi luoghi ed esercitano sui consumatori un fascino tale da fargli perdere il contatto con la realtà (cfr. DURKHEIM, 1990: 211) imporgli l'acquisto.

Nelle considerazioni di Ritzer, tra le cattedrali del consumo, specialmente i centri commerciali hanno molto in comune con i centri religiosi tradizionali. Così come i luoghi di culto, i *mall* soddisfano il bisogno umano del contatto con gli altri e con la natura e anche quello di festeggiare (cfr. DURKHEIM, 1990: 334, 365—366). Nella loro costruzione mantengono la simetria e l'equilibrio delle cattedrali. L'atrio garantisce il contatto con la natura. La gente prova un senso d'integrazione, approfittando di servizi concreti. La festa, il gioco, la danza, in tutto il mondo fanno parte delle pratiche religiose e anche i centri commerciali offrono spazi per il divertimento, per il gioco e per la ristorazione (RITZER, 2009: 24).

In uno dei capitoli del saggio *Świątynia konsumpcji. Geniza i społeczne znaczenie centrum handlowego*, il sociologo polacco Grzegorz Makowski cerca di spiegare l'adeguatezza del termine “le cattedrali del consumo” in riferimento ai *mall*. Chiarisce che indipendentemente dal fatto che uno arrivi al centro commerciale per comprare qualcosa, per fare una passeggiata o per passare il tempo con la famiglia o con gli amici, partecipa al consumo. In riferimento alle opinioni di Douglas Holt, aggiunge che tale situazione si presenta simile a quella vissuta nelle società che costituivano le tribù, le cui interazioni si concentravano intorno a un totem, creando in questo modo la base per le pratiche religiose (MAKOWSKI, 2004: 72)¹.

¹ Nel suo testo, Makowski si riferisce, tra l'altro, ai saggi di: Douglas Holt: *How Consumers Consume: A Typology of Consumption Practices* (“Journal of Consumer Research” 1995, T. 22, nr 1, 1—16); Thomas Luckmann: *Niewidzialna religia. Problem religii we współczesnym społeczeństwie* (wstęp Hubert Knoblauch, tłum. ang. Lucjan Bluszcz, tłum. z niem. Dominika Motak. Kraków, Zakład Wydawniczy Nomos 1996); John Fiske: *Reading the Popular* [secondo] Jeffrey D. Manson: *Street Fairs: Social Space, Social Performance* (“Theatre Journal” 1996,

Seguendo le considerazioni di Thomas Luckman, Makowski fa notare che, essendo uno dei modi per passare il tempo libero, il centro commerciale organizza il consumo in uno schema fisso: l'acquisto, il divertimento, il pasto. Di conseguenza, i consumatori si comportano secondo una dinamica rituale. Il *mall* realizza quindi la funzione uguale a quella di un luogo di culto — organizza il rituale e rende possibile avere rapporti con una divinità materializzata nei prodotti (2004: 73).

Facendo riferimento al saggio di Ivan Illich, lo studioso polacco spiega che il consumo particolarmente quello praticato nei centri commerciali, assume un carattere religioso, perché, similmente alla religione, offre le esperienze e la possibilità di partecipare alla vita di tutta la società (cfr. DURKHEIM, 1990: 9). Il *mall* è diventato oggi uno dei pochi luoghi nei quali la gente può osservarsi ed incontrarsi. Svolge dunque lo stesso ruolo della chiesa di un paese, essendo luogo degli incontri delle società locali (MAKOWSKI, 2004: 73).

L'analogia fra il culto religioso e il funzionamento dei centri commerciali la troviamo anche nel fatto che la loro organizzazione assomiglia a quella dell'anno liturgico. Il primo giorno di scuola, il Natale o la festa degli innamorati, sono accompagnati da feste, promozioni, concerti, che mirano ad attirare un considerevole numero di consumatori (2004: 73—74).

Makowski, richiamando le riflessioni del sociologo australiano John Fiske, fa anche notare che nei *mall* contemporanei si crea un clima simile a quello della messa nelle chiese e il personale del centro commerciale è composto da sacerdoti che amministrano il culto del consumo. Il consumatore che non manifesta un coinvolgimento adeguato al rito rischia di essere escluso in quanto intruso e profano (2004: 63—64). Partendo dalle considerazioni di Daniel Miller, Makowski scrive che al centro commerciale non è ammesso entrare con vestiti trasandati e che bisogna vestire un abito rituale (2004: 68; cfr. DURKHEIM, 1990: 305). Il denaro finalizzato all'acquisto di cose nuove e di moda è sempre investito bene (MAKOWSKI, 2004: 68—70).

Nelle cattedrali del consumo i prodotti diventano una specie di feticcio (cfr. ALDRIGE, 2006: 99—102). Bauman osserva che nelle società consumistiche, il senso di appartenenza a un gruppo di prestigio non significa più seguire regole stabilite e vigilate dal gruppo al quale si aspira, ma esso si fonda sull'autoidentificazione dell'aspirante attraverso i segni di appartenenza visibili che di regola uno può comprare nel negozio. I segni riconoscitivi di un gruppo, come, ad esempio, i vestiti di moda o i *gadget* sostituiscono gli emblemi e i totem delle tribù primitive (BAUMAN, 2009: 91; cfr. DURKHEIM, 1990: 222—223, 228). Ciò che si consuma decide del posto che abbiamo nella gerarchia sociale (cfr. BAUMAN, 2009: 91—92).

T. 48, nr 3, 301—319); Ivan Illich: *Temples of Consumption: Shopping Malls as Secular Cathedrals* (accessibile su: www.trinity.edu/mkearl/temples.html); Daniel Miller: *A Theory of Shopping* (Ithaca—New York, Cornell University Press 1998).

Nonostante negli *shopping centre* le persone facciano parte della moltitudine che segue le stesse regole rituali, non ci si stabiliscono dei rapporti sociali autentici e durevoli. Secondo Ritzer, la gente non si reca nelle cattedrali del consumo per creare relazioni sociali, ma per ottenere ciò che vuole nel modo più veloce possibile e in quello più spersonalizzato (RITZER, 2009: 81—82; cfr. BAUMAN, 2009: 86).

Il consumismo, nell'opinione di Bauman, non vuole soddisfare i desideri del consumatore, ma crea dei bisogni sempre nuovi (HALAVA, WRÓBEL, 2008: 27—32, 81). Nel consumo è fondamentale collezionare sensazioni visive, uditive, olfattive e tattili, provenienti dal contatto con i prodotti, che diventano la fonte del piacere (2008: 33). Tuttavia, il principio materialistico ed edonistico non sono gli unici motivi del consumismo compulsivo. Nelle considerazioni di Bauman, le spese nei *mall* servono anche come antidoto per le ansie che tormentano la gente di oggi. Il senso di sicurezza, i consumatori lo trovano nelle merci. Fare acquisti diventa dunque un rito quotidiano di esorcizzazione dell'insicurezza. Esso deve essere ripetuto frequentemente perché la sicurezza offerta nei negozi non indebolisce l'incertezza interiore di chi consuma i prodotti (2008: 77—78).

Alcune particolarità delle cattedrali del consumo, definite dai sociologi, le troviamo nelle descrizioni dei centri commerciali o degli ipermercati che appaiono come elementi dello spazio in tre romanzi italiani contemporanei: *La generazione McDonald's* di Francesca Mazzucato, *Come Dio comanda* di Niccolò Ammaniti e *Generazione mille euro* di Antonio Incorvaia e Alessandro Rimassa.

L'immagine del centro commerciale descritto in *Come Dio comanda*, fa subito pensare alla grandiosità e alla maestosità impressionante di questa costruzione. Davanti agli occhi del protagonista sorgono le “imponenti mura” (AMMANITI, 2007: 136) di “un immenso parallelepipedo, più grande di un hangar aereo, azzurro e senza finestre” (2007: 136). Il segno distintivo del centro commerciale I Quattro Camini sono le quattro torri sistemate agli angoli dell'edificio. Così come le cattedrali medievali che, con i loro campanili, visibili da ogni punto della città, dominavano il paesaggio, ugualmente le quattro torri del centro commerciale “si vedevano, nei giorni buoni, da chilometri di distanza” (2007: 136). L'imponenza dell'edificio e un'aura sacra che lo avvolge vengono sottolineate dalla constatazione che le torri superano di mezzo metro il campanile del duomo di piazza San Marco a Venezia.

Per entrare nel centro commerciale bisogna attraversare il parcheggio — “una spianata di asfalto cosparsa di migliaia di macchine” (2007: 137) che si stende intorno all'edificio. Il parcheggio, il confine che separa la realtà dello spettacolo del *mall* dalla realtà vissuta quotidianamente, appare dunque come un luogo grigio e morto. Nel testo di *Generazione mille euro* il parcheggio è un luogo senza importanza che si è costretti a passare per trovarsi in uno spazio straordinario ed affascinante: “Un po' di coda per il parcheggio e siamo dentro, in un trionfo di colori, cartelloni e voci registrate che presentano le offerte, mu-

sica dance di sottofondo e un'altra voce che augura buona giornata alla *shopping people* metropolitana" (INCORVAIA, RIMASSA, 2006: 136—137).

In entrambi i romanzi viene evidenziata l'implosione dei mezzi di consumo. La loro unione in un unico posto suscita entusiasmo e crea un'atmosfera incantevole: "Sembra di essere al luna park. Decine di bar e ristoranti, l'ipermercato, la libreria, il megastore dello sport e perfino il cinema multisala. Più una quarantina di negozi, e scale mobili che tagliano da un lato all'altro gli immensi coni di luce dell'atrio" (2006: 137).

L'abbondanza di merci e di servizi di ogni genere, accessibili in un unico luogo, sembra preannunciare la soddisfazione di tutti i desideri e bisogni del consumatore:

Potevi trovare tutto ciò che desideravi: lo sportello bancario del Monte dei Paschi, punti vendita Vodafone e Tim, un ufficio postale, la nursery, i magazzini di vestiti e scarpe, tre parucchieri, quattro pizzerie, una vineria, un ristorante cinese, un pub irlandese, una sala giochi, un negozio di animali, una palestra, un centro di analisi mediche e un solarium. Mancava solo una libreria.

AMMANITI, 2007: 137

Nei due *shopping centre* descritti il consumo è quindi perfettamente ritualizzato secondo lo schema: l'acquisto, il divertimento, il pasto.

La magia di questi spazi è generata anche dai colori, dalla musica, dai cartelloni — gli elementi dello spettacolo. Un altro fattore, necessario per rendere il centro commerciale incantevole e seducente, è la simulazione. I due *mall* riproducono in modo simbolico o effettivo il centro storico della città:

nella nuova geografia urbana, la piazza della città è stata sostituita dal foyer del centro commerciale, i monumenti sono diventati le pile di scatoloni dei prodotti in vendita sotto costo, il verde pubblico è incarnato dalle aiuole di plastica con annessa l'immane fontanella.

INCORVAIA, RIMASSA, 2006: 137

In *Come Dio comanda* il punto principale del centro commerciale è decorato con "una fontana a forma di barca e una scalinata di marmo" (AMMANITI, 2007: 137) che copiano in maniera surreale piazza di Spagna a Roma (2007: 137).

In *Generazione mille euro* lo spettacolo e la simulazione rendono la gente "stranamente entusiasta, come se ci fosse pure da festeggiare a tirar fuori soldi per comperare, comperare, comperare" (INCORVAIA, RIMASSA, 2006: 137). In *Come Dio comanda* il protagonista osserva un vero e proprio pellegrinaggio dei consumatori, eccitati a causa della celebrazione del mese degli sconti e delle offerte speciali. Loro arrivano da lontano, perché I Quattro Camini è il più grande centro commerciale nel raggio di cento chilometri.

Nonostante la moltitudine di gente che, oltre a fare acquisti, passa insieme il tempo a parlare o a mangiare, l'ambiente dello *shopping centre* sembra spersonalizzato. Le persone osservate dai protagonisti vengono denominate con i nomi generalizzanti: ragazzi, intere famiglie, signore, uomini, senza distinguere la loro individualità. Queste persone sono “perfettamente miscelate con le vetrine, tra le luci e i manifesti promozionali” (INCORVAIA, RIMASSA, 2006: 137). Vengono identificate con “una fila infinita di macchine” (AMMANITI, 2007: 137), chiamati un “fiume umano” (2007: 137) oppure “la fiumana” (2007: 139) o “la massa” (2007: 140).

Di fronte al consumo di massa, quelli che per mancanza di mezzi finanziari non ci possono partecipare provano la rabbia: “Odiava quel posto. Quella gente. Quelle vetrine piene di roba inutile che lui non poteva comprare” (AMMANITI, 2007: 147) oppure l'invidia legata al senso di un desiderio non appagato: “mi piacerebbe almeno scoprire cosa si prova a entrare in un negozio e comprare ciò che si vuole senza tante angosce. E poi nel negozio dopo, e poi in un altro ancora. Così per tutto un pomeriggio” (INCORVAIA, RIMASSA, 2006: 62).

Le cattedrali del consumo stabiliscono dunque un tipo di gerarchia sociale, facendo pensare il protagonista di *Generazione McDonald's* al vero e proprio razzismo delle merci: “il nuovo razzismo del contemporaneo che passa dalle merci alle persone, la nuova divisione in classi, la boutique prima dell'outlet, poi il centro commerciale e da ultimo, nuovo servo della gleba, il discount?” (MAZZUCATO, 2008: 123).

Indipendentemente dal tipo, tutti questi luoghi del consumo risvegliano nei consumatori il desiderio mai soddisfatto delle cose nuove:

Negli ipermercati la vita si riempie di cose. [...] Viene il bisogno di tutto. Appena si entra emergono le necessità più assurde, inizia una ricerca che si fa sempre affanosa. Si cerca qualcosa che renda completi, che appaghi, che distragga, appunto.

2008: 57—58

Per il protagonista e per sua madre la visita all'ipermercato è una distrazione *par excellence*. Questo bisogno di divertimento nasce però dalla voglia di dimenticare i dispiaceri, i timori e le preoccupazioni della realtà fuori dal centro commerciale:

c'era qualcosa da dimenticare o da rimuovere, qualcosa di triste che necessitava di una doppia dose di acquisti e di perlustrazioni di centri commerciali. Per quello si cercano i posti del genere. Sono un prozac perfetto, questi parallelepipedi carichi di oggetti, straripanti di tentazioni.

2008: 58

La distrazione e il divertimento che si intende ottenere attraverso il consumo non è altro che fare esorcismi e scacciare i demoni della vita di ogni giorno.

Le considerazioni generali sulle cattedrali del consumo fin qui svolte portano alla conclusione che la ricerca di analogie tra il culto religioso e i luoghi del consumo di oggi non è del tutto fuori misura. Esse riescono a creare un mondo fantastico ed incantevole e stabiliscono dei confini netti tra il mondo dentro (il *sacrum*) e quello fuori (il *profanum*). Il loro funzionamento impone ai clienti un atteggiamento quasi rituale ed i prodotti di consumo costituiscono dei totem intorno ai quali si organizzano il culto e le relazioni sociali. La religione del consumo viene sempre celebrata in compagnia, ma la razionalità nel programmare il funzionamento delle cattedrali del consumo rende questi ambienti quasi disumani e, al contrario delle pratiche religiose, non permette di stringere relazioni sociali durature.

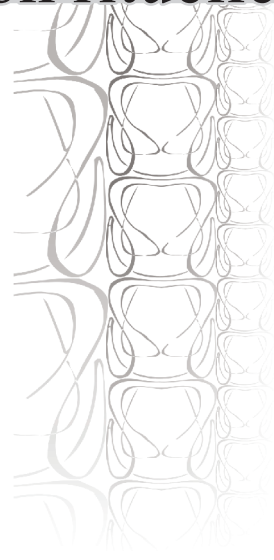
Bibliografia

- ALDRIGE Alan, 2006: *Konsumpcja*. Przel. Maciek ŻAKOWSKI. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- AMMANITI Niccolò, 2006: *Come Dio comanda*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- BAUMAN Zygmunt, 2009: *Konsumowanie życia*. Przel. Monika WYRWAS-WIŚNIEWSKA. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- DURKHEIM Émile, 1990: *Elementarne formy życia religijnego*. Przel. Anna ZADROŻYŃSKA. Warszawa: PWN.
- HALAWA Mateusz, WRÓBEL Paulina, red., 2008: *Bauman o popkulturze. Wypisy*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- INCORVAIA Antonio, RIMASSA Alessandro, 2006: *Generazione mille euro*. Milano: Rizzoli.
- MAKOWSKI Grzegorz, 2004: *Świątynia konsumpcji. Geneza i społeczne znaczenie centrum handlowego*. Warszawa: Trio.
- MAZZUCATO Francesca, 2008: *Generazione McDonald's*. Cava de' Tirreni: Marlin Editore Srl.
- PAOLUCCI Gabriella, 2008a: *Mimesi della città e seduzione dello entertainment*. Accessibile: <http://archivio.eddyburg.it/article/articleview/7818/1/195/> (parte 1).
- PAOLUCCI Gabriella, 2008b: *Mimesi della città e seduzione dello entertainment*. Accessibile: <http://archivio.eddyburg.it/article/articleview/11179/0/195/> (parte 2).
- RITZER George, 2009: *Magiczny świat konsumpcji*. Przel. Ludwik STAWOWY. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.

Nota bio-bibliografica

Magdalena Szymura, dottore di ricerca in Letteratura italiana; fino al 2010 docente all'Università della Slesia presso l'Istituto di Lingue Romanze e della Traduttologia, attualmente docente presso il Collegio di Lingue Straniere del Politecnico della Slesia; ricerche sulla letteratura italiana contemporanea.

Création littéraire et création rituelle



BUATA B. MALELA

Centre Universitaire de Mayotte

Laboratoire CEREDI / Université de Rouen (EA 3229)

Du rite de consécration en littérature : Apollinaire et Césaire, entre tradition et modernité

ABSTRACT: The paper focuses on the notion of ritual in literary works by Guillaume Apollinaire and Aimé Césaire. It applies the sociology of literature as an interpretive tool which emphasizes the function and social significance of rituals. Every writer who wishes to become popular has to undergo a ritual of consecration, which involves the employment of a literary strategy, and the understanding of the literary game and the institutions involved. In the case of Apollinaire and Césaire this means the consideration of several universes and time frames. This constraint then pushes them to reformulate the problems of literary tradition and modernity.

KEY WORDS: Rite, French literature, Apollinaire, Aimé Césaire, Modernity

The world is the totality of facts, not of things.
The world is determined by the facts, and by
these being.

LUDWIG WITTGENSTEIN, 1922 : 25

Ce propos vise à mener une réflexion inchoative sur le rite dans la démarche littéraire de Guillaume Apollinaire et d'Aimé Césaire, selon une perspective sociologique. Ce point de vue matérialiste du monde, en l'occurrence du monde littéraire, oblige à préciser la notion de rite pour clarifier ce propos. Par rite, n'entendons pas « rite de passage » au sens de Van Gennep. Il s'agit de penser la fonction et la signification sociale du rituel. Le rite, comme l'indique Bourdieu, a pour effet de séparer ceux qui l'ont subi de ceux qui ne le subiront jamais, de ce point de vue, nous parlons de rites de consécration ou de légitimation. Ainsi tout producteur littéraire qui souhaite accéder à la visibilité littéraire se doit de subir un rite de consécration qui passe par le déploiement d'une stratégie littéraire et la compréhension du jeu littéraire et éventuellement de ses institutions.

Parler ainsi de « rite d'institution, c'est indiquer que tout rite tend à consacrer ou à légitimer, c'est-à-dire à faire méconnaître en tant qu'arbitraire et reconnaître en tant que légitime, naturelle, *une limite arbitraire* » (BOURDIEU, 1982 : 58). Partant de cette définition, posons l'hypothèse ci-après : pour que la consécration puisse s'opérer, Apollinaire et Césaire doivent considérer plusieurs univers et temporalités y afférents, une contrainte qui les pousse, en négociation avec leur propre manière d'agir et de penser, à reformuler littérairement les problématiques de la tradition et de la modernité. Ce qui, dans leur recueil poétique *Alcools* (1913) et *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), correspond à l'évocation du chemin, de l'amour et de l'identité (p.ex. le patriotisme, le nationalisme, l'authenticité, etc.), des expériences qu'ils imposent arbitrairement en norme de référence dans leur production.

Pour argumenter notre proposition sur le rite de consécration dans la démarche littéraire de ces deux poètes, nous mobiliserons surtout des données relatives à l'histoire sociale et littéraire. Ils concernent premièrement le contexte historique qui promeut les thématiques politiques du nationalisme opposé à l'universalisme, de l'authenticité, de l'articulation entre la tradition et la modernité. Deuxièmement, il s'agit de l'univers intellectuel, philosophique, artistique et littéraire ; ce sont là des déterminations externe et interne dans le cadre duquel passe la consécration littéraire d'Apollinaire et de Césaire.

Déterminations externes : questions communautaire et mouvements politiques

Le temps d'Apollinaire, en ce début de siècle, se déroule à la belle époque, période de modification des forces politiques en présence, suite à l'affaire Dreyfus ; au cœur de cette affaire se trouvent une série d'intérêts symboliques et plus spécifiquement identitaires. Ce même problème aura des prolongements dans les autres univers philosophiques et littéraires, obligeant les agents à l'intégrer dans leur réflexion tel qu'elle est posée dans la logique propre de leur univers d'appartenance. De ce point de vue, il s'agit d'un rituel de légitimation de leurs propres engagements qui sous-tend l'opposition binaire entre l'universalisme et le nationalisme, opposition assumée par deux camps antagonistes.

En effet, la position défendue par les dreyfusards s'appuie sur une axiologique universaliste identifiée à la France et à la justice, à des valeurs abstraites qu'on estime bafouées (AGULHON, 1990 : 151). De ce côté, on retrouve d'abord une fraction des milieux élitaires, qui, plus tard, s'élargira à la région gauche du monde social. Le point culminant de leur prise de position est l'entrée dans l'arène d'intellectuels de tous horizons comme le chimiste Marcelin Berthelot

(1827—1907), Jean Jaurès (1859—1914), Georges Clemenceau (1841—1929), Lucien Herr (1864—1926), Charles Péguy (1873—1914), Anatole France (1844—1924), Émile Zola (1840—1902), etc. Bien plus, l'auteur de l'*Œuvre* (1886), dans son fameux « J'accuse » paru en 1898 dans *L'Aurore*, journal de Clemenceau, jette les bases de l'engagement des écrivains et, plus largement, des intellectuels qui réinvestissent leur capital symbolique acquis dans leur champ d'origine. La position défendue par les antidreyfusards critique précisément les valeurs axiomatiques du camp d'en face en caractérisant de nocive et traîtresse la communauté juive, de sorte que l'Armée et la justice militaire serait insoupçonnable, car incarnation de la patrie et de l'État (AGULHON, 1990 : 147—148). De ce côté sont les nationalistes : des boulangistes au vosgien Maurice Barrès (1862—1923) pour qui l'excès d'universalisme conduit au déracinement de l'être et à l'effondrement de la nation. Une thèse que peut défendre l'avocat chansonnier Paul Déroulède (1846—1914), tout comme les partisans de l'Action française menée par Charles Maurras (1868—1952), lui-même défenseur de l'esprit de tradition et de l'ordre.

Tradition et ordre d'un côté, tradition et modernité de l'autre côté. Ces termes du débat public domineront la période, si bien que l'ensemble des agents politiques seront amenés à devoir prendre position, comme le fera le président du conseil Pierre Waldeck-Rousseau (1846—1902), inspirateur de la loi de 1901 sur le droit d'association. Quant au gouvernement d'Émile Combes (1835—1921) qui succède à celui du précédent, il lancera les hostilités avec l'Église romaine en préconisant la séparation de cette dernière d'avec l'État en 1905. On peut y voir une forme de modernisation de la conception des rapports au fait religieux, à la tradition face à laquelle s'opposent les tenants de la libre pensée. C'est là une manière de réfléchir sur la relation entre tradition et modernité, une relation qui a son versant littéraire, notamment dans la poésie d'Apollinaire. Ce dernier suit la révolution esthétique qui s'opère depuis 1898 (BOSCHETTI, 2001 : 16) et qui l'amène à faire de la relation entre la tradition (la religion) et la modernité (la toponymie) des sujets possibles de la poésie. Une situation nécessaire pour sa consécration en tant que poète en phase avec l'ordre temporel et symbolique ; et, plus tard, Aimé Césaire adoptera la même stratégie en épousant la révolution artistique, littéraire et politique qui se prolongera jusqu'à la fin de la belle époque.

Cette période de la belle époque se nourrit d'une forme d'euphorie économique (augmentation des salaires, des profits financiers, de l'emploi, etc.) et bénéficie des premières réductions du temps de travail, grâce au gouvernement Clemenceau, ainsi que des découvertes du siècle précédent. Cette modernisation concerne avant tout la technique qui comprend l'électricité, le moteur à explosion, le tramway, la bicyclette et puis enfin le métro. Cette même période connaît les débuts de l'avion que montrent les exploits sportifs dont celui du réunionnais Roland Garros (1888—1918) : il fut le premier à traverser la Méditerranée en

avion en 1913. Ces différents exploits introduisent le sport dans les loisirs au même titre que la presse populaire, l'art et le cinéma. Apollinaire ne peut échapper à l'injonction moderne.

Par ailleurs, après la disparition de Guillaume Apollinaire en 1918, l'effort de guerre fourni par les populations africaines entraîne une « dette de sang » (cf. DEWITTE, 1985), dont les autorités coloniales devaient s'acquitter en naturalisant français les anciens combattants africains. Le manquement à cette promesse accentue la relation triangulaire entre la métropole, l'administration coloniale et les nouvelles élites afrodescendantes à Paris. Les mouvements politiques communautaires qui en sont issus se divisent en deux groupes : d'un côté, ceux qui réclament la dilution dans l'identité française, les révolutionnaires et, d'un autre côté, les assimilationnistes qui cristallisent les débats autour de la politique indigène, non seulement en métropole, mais aussi dans les colonies africaines où s'est créé un espace public colonial. Ainsi s'y construisent des discours africains sur l'Afrique, qui manifestent effectivement l'expérience partagée de « l'impérialisme » (SAÏD, 2000).

Tantôt, ces discours se révèlent discordants, tantôt s'appuient sur celui des africanistes qui, au début du siècle, fondent une science impériale chargée d'étudier l'empire français. Trois facteurs rendent possible l'avènement de cette science : le contexte de l'exposition coloniale internationale de Vincennes (1907), le changement de la représentation de l'Afrodescendant et l'assignation à « l'authenticité », la présence des tirailleurs sénégalais et l'anticolonialisme du président états-unien Woodrow Wilson (1856—1924) ; ce qui encourage des mobilisations panafricanistes dont celui mené par W.E.B. Du Bois (1868—1963) avec la *NAACP* ou de contestation des violences françaises en Afrique, comme en atteste la préface de René Maran (1887—1960) à son *Batouala. Véritable roman nègre* (1921), puis André Gide (1869—1951) dans son *Voyage au Congo* (1927). Sur cette base l'africanisme des années trente propose une réponse efficace : sur base de sa scientificité, d'abord, il invente une Afrique, ensuite il crée un « Noir authentique ». Cette notion d'authenticité se développe au moment de la montée du fascisme en Italie de Mussolini et de l'effondrement de la République de Weimar en Allemagne avec l'arrivée au pouvoir du Parti national socialiste des travailleurs allemands sous l'autorité d'Adolphe Hitler (1889—1945). C'est dans ce contexte de domination de pouvoir totalitaire en Europe que le Front Populaire, menée par Léon Blum (1872—1950), accède au pouvoir dans la France de 1936 en même temps que la guerre civile espagnole. L'expérience de Blum durera jusqu'en 1938, un an avant la publication du *Cahier d'un retour au pays natal* du jeune Aimé Césaire (1913—2008). Ce dernier se situe encore dans un moment où les préoccupations identitaires ont aussi des effets sur les transmutations esthétique et philosophique, qui courent depuis 1898.

Le contexte de la Belle époque fait voir les enjeux de luttes politiques et symboliques qui sont des facteurs contraignants pour tous les agents, notamment

les artistes et les écrivains. Leur consécration passe par leur capacité à reformuler artistiquement et littérairement le débat identitaire qui a cours dans l'ordre temporel et symbolique.

Pensée, condition artistique et littéraire

Si, en 1913, Apollinaire peut s'accorder ce moment d'autoanalyse : « Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes / Pour que je sache enfin celui-là que je suis » (APOLLINAIRE, 2006 : 49), c'est qu'il est complètement en phase avec le questionnement identitaire du moment, que la philosophie repense à travers le problème de l'esprit et particulièrement de la vie. Si l'esprit chez Sigmund Freud (1856—1939) est l'inconscient, et chez Edmund Husserl (1859—1938) la réduction phénoménologique, chez Henri Bergson (1859—1941) il s'agit de l'intuition. Pour Bergson, la philosophie manque cruellement de précision face au problème de l'intuition ou de l'esprit. S'il recherche de la rigueur scientifique pour retravailler son propre questionnement à partir d'Herbert Spencer (1820—1903), force lui est de constater que la conception du temps de ce dernier serait mal articulée. Spencer s'appuyait sur la mécanique pour expliquer l'évolution, or pour Bergson, il faudrait reprendre le problème de l'évolution (ou de la vie) à partir de l'expérience de l'intuition. La philosophie non plus ne donne pas de réponse parce qu'elle confond le temps et l'espace où le changement est pensé dans la succession de choses distinctes, alors qu'il y aurait une interpénétration de phases continues qui ouvrent à la création perpétuelle de possibilité de la vie. Il s'agit là de ce que l'auteur de *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) appelle lui-même l'*Intuition* de la *Durée* qui, en même temps, marque le refus d'obtenir la vérité par déduction ou si l'on veut d'éviter d'accéder au réel uniquement à partir du concept (DELEUZE, 1966). On voit là une critique implicite de la raison développée par l'essor des sciences. Et non sans effet dans les productions littéraires, notamment avec l'avant-garde aussi bien du temps d'Apollinaire qui revient sur lui-même et pose la question du qui et quel nous sommes. Mais il la posera en raison de la remise en cause de l'impérialisme de la raison scientifique qui se donne pour but de tout expliquer par sa propre méthode. On comprend dès lors la position de Césaire qui écrit dans le *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) : « Raison, je te sacre vent du soir » (CÉSAIRE, 2006 : 25) au profit d'une vision plus intuitive du réel accessible par ce que Césaire appelle les « mots » ou les « paroles », les « gestes » et les « chansons obscènes » (2006 : 27), c'est-à-dire l'art. Or l'auteur de *Matière et mémoire* considère que l'art est aussi une forme de connaissance qui offre un point de vue direct sur la réalité.

L'art qui reprend dans ces années 1900 se concentre dans l'avant-garde dont on peut déceler trois tendances qui se situent entre tradition et modernité : architectural, le retour à l'ordre traditionnel et le dadaïsme.

L'architecture développe l'habitation individuelle, collective et sociale comme les écoles et les dispensaires. L'équipement du logis se diffusaient les formes nouvelles de pensée artistique. Ce sera le cas en Allemagne avec l'école du Bauhaus dont le point de départ est Weimar et qui aura des ramifications dans le design, la danse, etc. Parallèlement à ce mouvement, sur le plan pictural, on assiste d'abord à un retour à l'ordre avec l'affaiblissement des figures de Matisse, Bonnard ou Derain qui veulent renouer avec le passé, de même qu'en architecture où on s'inspire directement du classicisme incarnée par le peintre et architecte prussien Friedrich Schinkel (1781—1841). C'est contre ce retour à la tradition que réagit le mouvement Dada qui promeut des artistes provocateurs et hostiles au scientisme, dans le même esprit que la philosophie de l'esprit qui propose l'intuition. Ce mouvement touchera Breton, Aragon notamment et des artistes comme Picabia, Tzara, fer de lance du surréalisme (HAMON, DAGEN, 2005 : 346—347), une tendance à laquelle fut sensible le premier Césaire.

Ces différents moment allant de l'affaire Dreyfus, de la laïcisation de l'État, du progrès technique, de la revendication des anciens combattants colonisés, tous ont pour fil conducteur une réflexion sur l'identité (patriotisme, nationalisme, authenticité, tradition/modernité, l'esprit, etc.). Celle-ci a sa traduction politique, artistique, littéraire et philosophique avec la figure emblématique de Bergson. Il exerce une très grande autorité sur la pensée jusqu'à la fin des années trente. Il faut s'y référer pour passer de l'invisibilité à la visibilité, de l'ombre à la lumière, telle est l'une des premières propriétés du rite de consécration que l'on retrouve dans le moment marqué par le problème de l'identité, un problème qui se trouve inscrit dans l'ordre temporel. Apollinaire comme Césaire sera contraint de l'intégrer conformément à la logique propre du moment qui est marqué par une révolution artistique.

L'accomplissement de cette révolution artistique et littéraire se fait à Paris, lieu de concentration des réflexions et innovations artistiques et littéraires de l'époque. Apollinaire se situe très bien dans cette mouvance qui sera reléguée à l'arrière-plan par la NRF, le surréalisme après 1920, Paul Valéry et sa vision formaliste du poétique. Or la trajectoire d'Apollinaire montre qu'il a une certaine propension à intégrer toutes les suggestions de son époque, notamment l'articulation entre la tradition et la modernité. Comme Bergson, il renversera les valeurs pour marquer une forme de distinction, d'autant plus encore que le projet d'Apollinaire est d'être le plus grand poète. Mais ce projet ne peut faire l'économie du champ qui a atteint un haut degré d'autonomie, à cause de la croissance et de la différenciation du marché des biens symboliques et du capital symbolique accumulé.

La répartition principale des forces du champ se fait entre deux pôles à l'extrême opposé la littérature officielle liée au marché de la grande production autour d'éditeurs très au fait de la mercatique littéraire. De l'autre, la littérature avant-gardiste qui s'appuie sur les revues diverses comme le *Mercure de France*, la *Revue blanche*, la *NRF*, la *Plume*, *Volontés*, etc. Et la poésie est le genre le plus noble qui procure de la légitimité ou de la consécration littéraire. Apollinaire et Césaire l'adopteront à leur manière, le second en se référant au premier, une manière de se légitimer sur le plan littéraire. Mais cette stratégie s'inscrit dans un parcours social qui lui-même épouse l'ordre social où la question de l'identité revêt plusieurs formes comme on l'a évoqué à plusieurs reprises.

Apollinaire est né en 1880 en Italie sous le nom de Wilhelm Kostrowicki d'une mère qui faisait partie de la noblesse polonaise et qui aurait été femme galante pour subvenir au besoin de sa famille. Après avoir migré en France, Guillaume Apollinaire y fait ses études jusqu'au bac qu'il n'obtient pas, comme d'autres écrivains avant lui tels que Zola, Claudel, Jarry, Cendrars, etc. Longtemps bohémien, il exercera plusieurs métiers alimentaires : employé de banque, précepteur, etc. En même temps, il investit totalement le jeu artistique qu'il prend au sérieux. Pour percer en poésie, il mène patiemment des recherches poétiques, avant de publier. Il est à la quête d'une loi fondamentale qui le différencierait de l'orthodoxie littéraire, de la tradition pure, ce vers quoi le pousse son appartenance aux marges sociales qu'il a en partage avec Max Jacob, Cendrars, Marinetti, Guilbeaux, les futuristes, etc. (BOSCHETTI, 2001 : 40). Ce trait caractérise aussi le jeune Aimé Césaire, arrivé des Antilles en métropole en 1931, qui fait partie des marges sociales à travers la communauté afro-antillaise et ses origines sociales modestes de descendant d'esclave.

En effet, Césaire fut boursier à Paris et étudiant à l'École Normale supérieure. Il connaît aussi l'ascension intellectuelle, grâce à l'école publique. Si, comme Apollinaire, il n'est pas un héritier, il a acquis plus de disposition intellectuelle, alors très faiblement présente dans son milieu d'origine. L'augmentation de son capital culturel et la modification de ses dispositions le rapprochent aussi des avant-gardes de son époque et lui permet de mieux identifier l'espace des possibles dans lequel il peut déployer son art. Et la poésie devient le lieu de légitimation qui correspond mieux à son capital scolaire, ainsi qu'à ses aspirations artistiques qu'il partage avec Apollinaire.

Depuis Apollinaire, l'espace des possibles littéraires n'a que peu varié et le questionnement littéraire s'exprime à partir des mêmes fondamentaux que pour Césaire. En effet, du temps d'Apollinaire, le flou des orientations littéraires amène à un mélange entre le vers libre (modernité) et le respect de la métrique (tradition) qui s'accompagne dans un premier temps du rejet du symbolisme, pour finalement accepter grâce à la reconnaissance de Mallarmé et dans son sillage des écrivains aussi différents que Maeterlinck, Verhaeren, Vielé-Griffin, Claudel, etc. Mais ceux qui constitueront les points de références et pour Apolli-

naire et pour Césaire, seront Baudelaire et Mallarmé (MALELA, 2007). Ces deux écrivains sont les symboles incarnés de l'attentat symbolique dans le champ littéraire, au cœur des révolutions artistiques et du croisement de l'avant-garde littéraire et picturale. En se référant à Mallarmé, ils tentent chacun à leur manière de se légitimer leur parti pris théorique qui doit à la fois prendre en charge la question de l'identité, mais aussi celle de l'avant-garde artistique et littéraire. Autrement dit, la poésie devient le lieu d'un rituel de légitimation d'une position littéraire. Poussé par ses dispositions liées à sa marginalité sociale et identitaire comme Césaire, Apollinaire opte pour la médiété, entre tradition et modernité en en renversant l'ordre. Par cette stratégie, il espère la consécration rituelle dans le champ littéraire.

Du rite de légitimation par la poésie : Apollinaire

Guillaume Apollinaire publie *Alcools* en 1913 chez Gallimard, une maison d'édition qui a acquis sa légitimité grâce au transfert du capital symbolique d'André Gide (1869—1951) sur la revue la *Nouvelle Revue Française*. L'auteur des *Caves du vatican* (1914) et Jean Schlumberger (1877—1958) l'associeront à Gaston Gallimard (1881—1975) pour créer une société d'éditions de *La Nouvelle Revue française* vers 1909. Ce n'est qu'à partir de 1912 qu'ils publient d'autres auteurs que les membres fondateurs, comme Saint-John Perse, Fargue, Rivière, Martin du Gard, Valéry Larbaud, etc. En 1919, le prix Goncourt de Marcel Proust lui octroie davantage de prestige ; à partir de là, Gallimard devient une haute instance de légitimité qui rallie des écrivains à la place de Grasset davantage tourné vers la grande production. On comprend donc l'importance que revêt la publication d'*Alcools* chez Gallimard, ce qui, sur le plan symbolique et dans la perspective de devenir un grand poète, se révèle plus rentable que chez Grasset.

Or Gallimard est le lieu du compromis avec le label de la *NRF* qui se situe entre le (néo)classicisme et l'audace moderniste. Les collaborateurs dotés de sensibilités politiques diverses sont neutralisés, car ils sont réunis sous la bannière de la défense de la littérature. Cette configuration ne peut que convenir à Apollinaire qui dans *Alcools* prend à bras le corps les problématiques de la belle époque en recherchant une sorte de vertu du juste milieu ou si l'on préfère de médiété aristotélicienne entre la tradition et l'avant-garde, ce qui est aussi la position de Gallimard. Le choix de sa pratique poétique semble aller dans ce sens au regard notamment des thématiques abordées et de son langage : le chemin, la modernité (christianisme), la tradition (l'infrastructure moderne) et l'amour perdu.

La métaphore du chemin vers la médiété

Dans le poème « Zone », la métaphore du chemin est récurrente, comme un rite d'initiation à la connaissance du monde. Quelques indices autour de l'espace et du temps montrent l'imbrication entre le monde ancien et la modernité présente, le passage rituel du passé vers le présent qui conduit au savoir sur la zone alentour et en mouvement.

Dans la zone, le cheminement se fait à travers l'articulation entre les déictiques personnels [JE] et [TU]. Comme s'il s'agissait d'aller vers l'altérité en passant de façon rituelle la zone de l'ancien vers le moderne. Dans ce poème, l'évocation poétique est bloquée par la caractérisation du monde dans le groupe nominal [ce monde ancien]. La caractérisation précisant le monde en question empêche ainsi de mobiliser notre mémoire encyclopédique en faisant appel à une représentation déjà disponible. De plus, le vocatif [ô Tour Eiffel] associe cette tour à un élément ancien et champêtre [bergère]. La coréférentialité [monde ancien / antiquité grecque et romaine] insiste sur la nouvelle tradition en place, la Tour Eiffel, alors identifiée à la bergère.

À la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes

La religion seule est restée toute neuve la religion

Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

APOLLINAIRE, 2006 : 7

Le blocage de l'évocation poétique conduit à un discours poétique plus descriptif. Ainsi donc on obtient un renversement, dans lequel la modernité se trouve, non pas dans les effets de la révolution industrielle (les automobiles), mais bien dans la tradition (la religion). C'est pourquoi on a des structures appositives ou des prédications secondes [à la fin / Bergère / la religion / la religion] qui contribuent à accentuer le message sémantique en insistant sur l'ancien nouveau. Avec cette apostrophe du christianisme dans des propositions relativement descriptives qui, une fois de plus, réduit le caractère évocatif en précisant toujours l'orientation sémantique de ce discours, il semblerait que la modernité se trouvât du côté de la tradition ou du sacré.

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme

L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X

Ce savoir mis à jour fait du cheminement un rite de passage obligé qui débouche sur un changement d'énonciateur avec l'introduction du déictique personnel [JE]. Le procédé est le même : blocage de l'évocation avec une caractérisation subjective non axiologique [une jolie rue], même si la présence de prédications secondes [Neuve / propre] retire les connecteurs logiques et créent, par ce fait, une forme de poéticité.

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
 Neuve et propre du soleil elle était le clairon
 Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes
 Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent
 Le matin par trois fois la sirène y gémit

8

La structure appositive présuppose un contenu qui aurait pu être la proposition suivante : « J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom / [une rue qui était] neuve et propre... ». Mais sans doute aurait-elle été moins évocative que le résultat final. Lorsqu'on examine le dernier vers, force est de constater qu'il y a évocation dans la mesure où « les sirènes synthétisent l'antique et le moderne. Dans plusieurs pièces, Apollinaire exploite l'acception, alors assez récente, que le mot *sirène* reçoit lorsqu'il sert à désigner l'artefact sonore des navires ou des usines » (DOMINICY, 2014 : 13—14).

Cette acception qui désigne l'antique et le moderne, à l'instar de la religion, rejoint aussi une autre manifestation de cette dualité : la toponymie. Ce sont des lieux rituels de passage : lieu de l'amour fugace comme l'eau et la seine, Londres, Paris et son extension le « Pont Mirabeau », associé à l'amour fugace, thématique similaire au poème *La femme passante* de Baudelaire.

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
 Et nos amours
 Faut-il qu'il m'en
 souviennne
 La joie venait toujours après la peine

16

D'autres lieux aussi externes à la France ouvre sur le monde et amène à une forme de modernité dans la poésie, en intégrant ce qui relève de l'étrange : le Texas, les Rhénane, ce passage de « Zone » le condense et débouche aussi sur l'amour.

Te voici à Marseille au milieu des Pastèques
 Te voici à Coblenche à l'hôtel du Géant
 Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide
 Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde
 On y loue des chambres en latin Cubicula locanda
 Je m'en souviens j'y ai passé trois jours et autant à Gouda

13

Outre le christianisme et la toponymie, l'amour nostalgique conduit aussi à une redécouverte de soi ; une quête de soi qui, comme pour Césaire, se ritualise dans le cheminement et s'exprime à travers des propositions poétiques plus descriptives, ce qui inévitablement l'amène à privilégier des énoncés-occurrences, c'est-à-dire compréhensible, que dans leur situation d'énonciation.

De la toponymie à l'amour

L'amour est aussi une épée qu'il associe à la femme, une femme inconnue. Cette évocation use aussi de structures appositives [une femme une rose morte] qui présuppose qu'une femme est une rose morte, proposition inanalysée, mais que la mémoire encyclopédique peut expliciter.

Et la septième s'exténue
 Une femme une rose morte
 Merci que le dernier venu
 Sur mon amour ferme la porte
 Je ne vous ai jamais connue

29

Or la croyance « être une rose morte » implique de convoquer nos connaissances en histoire littéraire pour redécouvrir la référence aux *Amours* de Ronsard.

Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose,
 En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
 Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,
 Quand l'Aube de ses pleurs au point du jour l'arrose ;

La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose,
 Embaumant les jardins et les arbres d'odeur ;
 Mais battue ou de pluie, ou d'excessive ardeur,
 Languissante elle meurt, feuille à feuille décroît.

Ronsard, Second livre des *Amours*, II, iv.

L'interprétation réaliste des vers rimés (tradition formelle) d'Apollinaire pourrait être que si l'amour s'assimile à une fleur, la rose, alors comme cette fleur, elle se fane et meurt. Dès lors, la proposition [une femme une rose morte] fait appel à une représentation déjà disponible qui lui redonne sa vérité sémantique et acquiert en même temps une valeur plus générale marquée par les temps verbaux. Mais l'amour est aussi une réponse à la mort, d'où le « je vous aime » (APOLLINAIRE, 2006 : 44).

Je vous aime
 Disait-il
 Comme le pigeon aime la colombe
 Comme l'insecte nocturne
 Aime la lumière

44

Une inclination vers l'altérité dans ce « je vous aime », un élan d'amour qui ouvre sur l'altérité. Ainsi on revient à la question de l'identité. Le poème « Cortège » emploie le déictique personnel qui marque l'énonciation subjective et manifeste ce retour vers soi dans des énoncés-occurrences et très descriptifs.

Un jour je m'attendais moi-même
 Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
 Pour que je sache enfin celui-là que je suis
 Moi qui connais les autres

49

Cet énonciateur se fait porteur d'une interrogation en écho à la philosophie de Bergson, mais aussi d'une histoire : « en moi-même je vois tout le passé grandir » (50). L'amour inspire des poètes, il s'agit d'un jeu (mourre / nombrils), lié au chant et associé à l'automne mental, à la nostalgie.

Mon Automne éternelle ô ma saison mentale
 Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol

111

L'amour est fugace, fini, douloureux. Il évoque et la quête de soi et une forme de nostalgie liée à l'imbrication entre l'ancien et le nouveau, le connu et l'inconnu. Césaire la saisira plus tard et la reformulera à sa manière dans le *Cahier d'un retour au pays natal*.

Du rite de légitimation par la poésie : Aimé Césaire

Le *Cahier d'un retour au pays natal* est publié dans le numéro 20 de la revue *Volontés* de 1939, la même année que l'invasion de la Pologne par l'Allemagne hitlérienne et la victoire de Franco en Espagne. Ce contexte chargé n'empêche pas la continuation de la vie littéraire. Ainsi cette revue *Volontés* (1937—1940) était mensuelle et paraissait le 20 de chaque mois à Paris. Elle était dirigée par Pierre Guégen, Eugène Jolas, Frédéric Joliot, Henry Miller, Georges Pelorson, Camille Schuwer, Joseph Csaky. Y participaient des intellectuels et artistes comme Alain, Jacques Audiberti, Julien Benda, Henri Bertrand, Jean Grenier, Le Corbusier, Pierre Mabille, Henry Miller, Jules Monnerot, Emmanuel Monnier, Jean Paulhan, Raymond Queneau, Armand Robin, Camille Schuwer, Léopold S. Senghor, J. Torres-Garcia, Jean Wahl, Aimé Césaire. Comme on l'a dit, les revues accueilleraient davantage l'innovation poétique et le nombre de participants montraient la légitimité de cette revue qui a ouvert ses pages au jeune Césaire. Le choix de sa pratique poétique semble aller dans le sens d'un questionnement de l'identité qui dans les années trente s'appelle l'assimilation. Ainsi dans son *Cahier* l'énonciateur évoquera aussi cette question selon la logique propre au monde littéraire.

Chemin, savoir, toponymie

Le savoir relève de la temporalité ou la durée bergsonienne avec l'itération de l'apposition [Au bout du petit matin], apposition au reste de la séquence. Elle ouvre sur un savoir qui brouille le statut de l'énonciateur à la quête d'un objet à connaître : les [Antilles qui ont faim], une suite de prédication qui insiste en effet sur la poéticité de la proposition par la rupture délibérée des liens logiques.

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les
Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les
Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette
baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées.

CÉSAIRE, 2006 : 9

La misère touche le peuple assimilé à des martyrs, une métaphore des Antilles, dont la déclinaison est la ville plante, inerte (10). De cette ville ou des Antilles, sortent des « fatigues d'hommes » (12). Dans cet ordre d'idée, le retour aux Antilles est aussi un rite de légitimation de son identité sociale dans son pays natal, qu'il identifie aux Antilles. Lieu qu'il visite et examine

d'un œil critique en s'assumant en tant qu'énonciateur porteur de la parole et de la cause de l'altérité. Le légitime en tant que porte-voix des dominés. Ce parti pris conduit à des propositions à caractère descriptif, ainsi qu'à des énoncés-occurrences.

Partir.

Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-pan-
thères, je serais un homme-juif
un homme-cafre
un homme-hindou-de-Calcutta
un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas

19

Le déictique personnel [Je] est pauvre et se veut le pivot, la relation entre les dominés de tous les horizons, alors que chez Apollinaire ce déictique personnel est lié à lui-même et à l'amour fugace et nostalgique.

Chez Césaire, on aboutit à une quête de soi, comme chez Apollinaire. Elle ouvre à une forme d'acceptation de soi précisément, parce qu'il y a eu éloignement de son lieu des fondamentaux, qu'il s'agissait de retrouver par le cheminement qui relégitime alors cette quête de soi.

Le rite du chemin aboutit à l'évocation des lieux de mémoire notamment ceux qui contribuent particulièrement à la redécouverte de soi, et à la reformulation de son rapport au monde.

Et je me dis Bordeaux et Nantes et Liverpool et New
York et San Francisco
pas un bout de ce monde qui ne porte mon empreinte
digitale
[...]
Virginie. Tennessee. Georgie. Alabama
Putréfactions monstrueuses de révoltes
inopérantes

23

Ces lieux de mémoire, sont des lieux de passage, obligatoire, pour aboutir à une forme d'acceptation de soi, c'est-à-dire sa propre histoire qu'incarnent alors quelques figures.

Identité, figuration, acceptation

Cette révolte est incarnée par la figure de Toussaint Louverture, personification du questionnement sur l'émancipation, avec le blocage systématique de l'évocation dans les premiers vers, mais pas à la fin avec les trois appositions [Toussaint, Toussaint, Toussaint] qui elle présuppose la recherche de la liberté, ce vers quoi pousserait une interprétation réaliste.

Ce qui est à moi
 c'est un homme seul emprisonné de blanc
 c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort
 blanche
 (TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)

24

Il prépare à l'acceptation ou au renoncement à l'aliénation qui va travailler au fond des choses, en décortiquant l'ordre du monde dominant (ancien) pour ouvrir les portes à un monde nouveau (moderne), ou les logiques diffèrent du précédent et rendent possible le rapprochement avec soi.

Raison, je te sacre vent du soir.
 Bouche de l'ordre ton nom ?
 Il m'est corolle du fouet.
 [...]

 Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous
 nous réclamons de la démence précoce de la folie flam-
 bante du cannibalisme tenace

25

Ce retournement de la raison qui se fait en parallèle au débat dans le champ philosophique, politique et littéraire permet d'aller plus en profondeur dans la quête d'une relégitimation de son identité sociale, une identité enracinée dans une histoire collective. Elle s'exprime dans l'interrogation presque kantienne :

Qui et quels nous sommes ? Admirable question !

À Force de regarder les arbres je suis devenu un arbre et
 mes longs pieds d'arbre ont creusé dans le sol de larges
 sacs à venin de hautes villes d'ossements
 à force de penser au Congo
 je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de fleuves
 où le fouet claque comme un grand étendard

26

Cette opération faite, il devient possible de nommer la résultante de cette quête de soi.

J'accepte... j'accepte... entièrement, sans réserve...
 ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys mêlés ne
 pourrait purifier
 ma race rongée de macules
 ma race raisin mûr pour pieds ivres
 ma reine des crachats et des lèpres

46

Le chemin mène vers l'acceptation de soi, un soi débarrassé de l'aliénation chez Césaire. Chez Apollinaire, l'énonciateur ne parvient pas à se débarrasser de sa nostalgie et à parvenir à un nouvel énonciateur qui a pu s'accepter.

Mais tous deux partent bien du même questionnement et, en fonction de leur temporalité respective, y adoptent la même méthode, à savoir le cheminement vers soi qui chez l'un débouche sur un renversement des valeurs : le moderne devient ancien et l'ancien moderne ; chez l'autre la raison est irrationnelle et violente, tandis que la démence est source de créativité. Ainsi Apollinaire et Césaire passent bien le rite de la consécration en étant des écrivains, en ce sens qu'ils ont bien intégré les fondamentaux de leurs époques respectives, ils ont travaillé dans la logique propre à leur univers poétique, en vue de créer une avant-garde littéraire. D'autre part, ils ont en commun de préférer des descriptions, des énoncés-occurrence, ce qui implique l'usage de structures appositives ou prédications secondes. Ce choix syntaxique se fait en raison du point de vue subjectif adopté par une énonciation au statut instable : on passe de [Tu] à [Je] chez Apollinaire, et du [Vous] à [Je] chez Césaire.

On le voit, dans leur recueil poétique *Alcools* et *Cahier d'un retour au pays natal*, l'évocation du chemin, de l'amour et de l'identité (p.ex. le patriotisme, le nationalisme, l'authenticité, etc.) relève d'une expérience qui tendra ensuite à se transformer en norme de référence pour l'avant-garde littéraire et artistique. Ces différents éléments sont bien la retraduction littéraire de la problématique de la tradition et de la modernité dont la prise en charge par nos deux agents leur assure la consécration auprès de leurs pairs. Or cette consécration a pu se faire parce qu'Apollinaire et Césaire ont saisi l'importance des contraintes de l'ordre temporel et symbolique, ce qui constitue là notre principale hypothèse.

En guise de consécration...

Deux arguments ont plaidé en faveur de cette hypothèse. Ils sont puisés dans les données positives à partir desquels on peut comprendre l'enchevêtrement entre les problématiques liés à l'ordre temporel et celles relatives à l'ordre symbolique ; le passage de l'un à l'autre constitue un rituel de légitimation pour les écrivains et singulièrement Apollinaire et Césaire. Cette approche matérialiste de leur projet littéraire permet de reposer le propos sur des *data* bien identifiés : les déterminations externe et interne que nos deux agents doivent considérer pour leur stratégie de consécration par la poésie.

Sur les déterminations externes, on a cru enregistrer les bouleversements qui affectaient l'ordre temporel d'abord sur le plan politique. Il s'agissait de l'affaire Dreyfus qui met à jour l'affrontement entre deux fractions politiques, idéologiquement opposées, à savoir les partisans d'un État replié sur la communauté nationale, proche de la culture catholique et ceux qui défendent la libre pensée. Le fondement des prises de position des premiers est le nationalisme ultra ou non, quand les seconds se basent sur un universalisme abstrait. Dans un deuxième temps, l'euphorie économique et technique de la belle époque explicite l'opposition fondamentale entre la tradition et la modernité, termes d'un débat que l'on retrouvera plus tard dans les mouvements de revendications afrodescendants, qui défendent les uns l'assimilation, les autres l'authenticité. Ensuite, sur le plan symbolique. Il s'agissait des modifications opérées par le monde intellectuel, notamment philosophique, artistique et littéraire. La philosophie de l'esprit de Bergson rediscute la démarche scientifique au profit de l'intuition en même temps que la création des avant-gardes artistiques. Ils s'y affrontent aussi les tenants de la tradition et ceux de la modernité. C'est au cœur de ces révolutions qu'opèrent Apollinaire et Césaire en fonction de leur propre temporalité.

Sur les déterminations internes, on peut rappeler dans le sillage de ce qui précède, la coprésence de deux forces à l'extrême opposé du réseau littéraire : la littérature large et littérature restreinte. Face à ces deux pôles, Apollinaire et Césaire, en quête de légitimité, vont mener une stratégie littéraire qui se situe à mi-chemin entre la tradition et la modernité. Ce qui, dans leur production respective, correspond à l'évocation du chemin comme méthode. Cette méthode permet d'accéder à une réflexion sur l'identité, et chez Apollinaire et chez Césaire. Dès lors, l'option du chemin correspond à une manière de se légitimer. Puis cette légitimation transforme la personne consacrée et le comportement des autres à son égard. C'est ce que Bourdieu appelle la magie performative de tous les actes d'institution. Ainsi on peut dire en dernier ressort que la quête de l'identité est consacrée dans la poésie d'Apollinaire et de Césaire, qui fonctionne bien sur ce mode décrit par Bourdieu.

Bibliographie

- AGULHON Maurice, 1990 : *La République I. 1880—1932*. Paris : Hachette, coll. Pluriel Histoire.
- APOLLINAIRE Guillaume, 2006 : *Alcools*. Paris : Gallimard NRF, coll. Poésie.
- BOURDIEU Pierre, 1982 : « Les rites comme actes d'institution ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 43 (“rites et fétiches”), 58—63.
- BOURDIEU Pierre, 1998 : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, coll. Points-Essais.
- BOSCHETTI Anna, 2001 : *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898—1918)*. Paris : Seuil.
- CALLE-GRUBER Mireille, 2001 : *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou les repentirs de la littérature*. Paris : Honoré Champion, coll. Unichamp-Essentiel.
- CAMPA Laurence, 2013 : *Guillaume Apollinaire*. Paris : Gallimard, coll. NRF Biographie.
- CASANOVA Pascale, 1999 : *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.
- CÉSAIRE Aimé, 2006 : *Cahier d'un retour au pays natal*. In : IDEM : *La Poésie*. Édition établie par Daniel MAXIMIN et Gilles CARPENTIER. Paris : Seuil.
- COTTIAS Myriam, 2007 : *La Question noire. Histoire d'une construction coloniale*. Paris : Bayard.
- COULOUBARITSIS Lambros, 2005 : *La Proximité et la question de la souffrance humaine. En quête de nouveaux rapports de l'homme avec soi-même, les autres, les choses et le monde*. Bruxelles : Ousia, « Ébauches ».
- DELEUZE Gilles, 1966 : *Le Bergsonisme*. Paris : Presses Universitaires de France.
- DERRIDA Jacques, 1999 : *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, coll. Points-Essais.
- DEWITTE Philippe, 1985 : *Les mouvements nègres en France. 1919—1939*. Préface de Juliette BÉSSIS. Paris : L'Harmattan.
- DOMINICY Marc, 2007 : « L'évocation discursive. Fondements et procédés d'une stratégie opportuniste ». *Semen*. [En ligne], 24, mis en ligne le 17 mars 2008, URL : <http://semen.revues.org/6623>. Date de consultation: le 25 janvier 2013.
- DOMINICY Marc, 2014 : « La porte. Une analyse poétique et génétique ». *Fabula / Les colloques, Problèmes d'Alcools*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1665.php>. Date de consultation: le 22 février 2014.
- FONKOUA Romuald, 2010 : *Aimé Césaire*. Paris : Perrin.
- GIRARDET Raoul, 1972 : *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*. Paris : La Table ronde.
- GLISSANT Édouard, 1969 : *L'Intention poétique*. Paris : Seuil.
- GLISSANT Édouard, 1994 : *Les Indes*. In : IDEM : *Poèmes complets. Le Sang rivé — Un champ d'îles — La Terre inquiète — Les Indes — Le Sel noir — Boises — Pays rêvé, pays réel — Fastes — Les Grands chaos*. Paris : Gallimard, coll. NRF.
- GLISSANT Édouard, 2006 : *Une Nouvelle région du monde. Esthétique I*. Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- HAMON Françoise, DAGEN Philippe, dir., 2005 : *Histoire de l'art. Époque contemporaine. XIX^e — XX^e siècle*. Paris : Flammarion, coll. Histoire de l'art Flammarion.
- HOLLIER Denis, dir., 1993 : *De la Littérature française*. Paris : Bordas.
- LAZARUS Neil, dir., 2006 : *Penser le postcolonial : une introduction critique*. Trad. de l'anglais par Marianne GROULEZ, Christophe JAQUET, Hélène QUINIOU. Paris : Éditions Amsterdam.
- LE COADIC Ronan, 2001 : « Le fruit défendu : force de l'identité culturelle Bretonne et faiblesse de son expression politique ». *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 2, n^o 111, Paris : Presses Universitaires de France, 319—339.
- LÜSEBRINK Hans-Jürgen, 2003 : *La conquête de l'espace public colonial. Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900—1960)*. Frankfurt am Main : IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation/Nota Bene, Coll. Studien zu den frankophonen Literaturen außerhalb Europas.

- LYOTARD Jean-Francois, 1979 : *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit.
- MALELA Buata B., 2007 : « Mallarmé dans la modernité antillaise : lecture césairienne et discours en contrepoint ». *Cahiers Stéphane Mallarmé*, n° 4, Peter Lang Verlag, 83—103.
- MALELA Buata B., 2008 : *Les Écrivains afro-antillais à Paris. Stratégies et postures identitaires (1920—1960)*. Paris : Karthala, coll. « Lettres du Sud ».
- MALELA Buata B., 2008 : “Sartre and Césaire in debate: viewpoints on modernity and the coloniality of power”. *Arena Romanistica. Journal of romance studies*, 2, University of Bergen, 104—127.
- MALELA Buata B., 2009 : *Aimé Césaire. Le fil et la trame: critique et figuration de la colonialité du pouvoir*. Paris : Anibwe.
- MEIZOZ Jérôme, 2007 : *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l’auteur*. Genève : Statkine Érudition.
- NIETZSCHE Friedrich, 1994 : *La Naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*. Trad. Jean MARNOLD, Jacques MORLAND, revue par Angele KREMER-MARIETTI, introduction et notes de Angele KREMER-MARIETTI. Paris : La Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche / Classiques de la philosophie.
- SAÏD Edward W., 2000 : *Culture et Impérialisme*. Traduit de l’anglais par Paul CHEMLA. Paris : Fayard / Le Monde diplomatique.
- SARTRE Jean Paul, 1960 : *Question de méthode*. In : IDEM : *Critique de la raison dialectique* (précédé de *Question de méthode*) : *Théorie des ensembles pratiques*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées.
- SCHOPENHAUER Arthuer, 2006 : *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Trad. en français Auguste BURDEAU. Paris : P.U.F.
- SPINOZA, 1965 : *L’Éthique. Démontrée suivant l’ordre géométrique et divisée en cinq parties*. Présentation, traduction et notes par Charles APPUHN. Paris : GF Flammarion.
- SPINOZA, 1974 : *L’Éthique*. Présentation française par Henri LURIÉ. Paris : Éditions du Rocher.
- TADIÉ Jean-Yves, direction avec la collaboration de M. DELON, F. MÉLONIO, B. MARCHAL, J. NOIRAY, A. COMPAGNON, 2007 : *La Littérature française. Dynamique & histoire*. Vol. 2. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais ».
- WITTGENSTEIN Ludwig, 1922 : *Tractatus Logico-Philosophicus*. With an introduction by Bertrand RUSSELL. London : Trubner & Co.
- WORMS Frédéric, 2009 : *La philosophie en France au XX^e siècle. Moments*. Paris : Gallimard, coll. Folio Essais.

Note bio-bibliographique

Buata B. Malela, comparatiste et historien des intellectuels de la diaspora afrodescendante, s’intéresse aux lettres francophones d’Afrique, des Caraïbes et d’Europe, à la théorie de la littérature (sociologie de la littérature, études postcoloniales, relation entre philosophie et littérature), aux cultures populaires (musique populaire enregistrée, médias et cinéma) et aux études de genre (masculinités et féminisme). Malela est l’auteur de trois monographies consacrées aux *Écrivains afro-antillais à Paris (1920—1960)*. *Stratégies et postures identitaires* (Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2008) ; à *Aimé Césaire. Le fil et la trame : critique et figurations de la colonialité du pouvoir* (Paris, Anibwe, 2009) ; à *Michael Jackson. Le visage, la musique et la danse. Anamnèse d’une trajectoire afro-américaine* (Paris, Anibwe, 2012, 2013).

EWA ŚMILEK

Universidad de Silesia

Rito para crear el artificio: manifestación de la estética (meta)poética talensiana en el poema “Ceremonias”

ABSTRACT: One of the poetic tendencies which developed in the Spanish poetry of the second half of the twentieth century is metapoetry. Its substantial characteristics are: auto-reference and self-consciousness, which appear constantly in the poetry of Generation of Novísimos. This ritual of auto-definition and self-creation allows these authors to implement and, at the same time, realize, the theoretical proposals of the new poetic aesthetics. Jenaro Talens, one of the representatives of this generation, demonstrates the act of poetic creation in the most explicit way. The aim of this article is to show this rite as a manifestation of the relationship between the writer, the text, the receiver and the culture of their times. It will be done by analyzing Jenaro Talens's poem titled “Ceremonias”.

KEY WORDS: ritual, Jenaro Talens, Novísimos, metapoetry, Spanish poetry

En la poesía española de la segunda mitad del siglo XX se desarrollan numerosas tendencias estéticas¹ que, sin lugar a dudas, surgen como consecuencia de una profunda crisis: “la desconfianza, tanto hacia el estatuto de realidad, como al de las relaciones lenguaje—realidad y finalmente a las construcciones logocéntricas que habían generado una metafísica y una hermenéutica fundamentada en los grandes discursos” (POZUELO YVANCOS, 2001: 27). Lo que caracteriza la creación de los representantes de la Generación Novísima, dominante en estas décadas, es la experimentación con el lenguaje, el culturalismo² y “[u]na crecien-

¹ Véase DEBICKI, 1997: 193—231.

² El culturalismo, considerado por José María Castellet como uno de los elementos característicos de la nueva promoción de poetas, ha sido fuertemente criticado por algunos teóricos literarios. Entre ellos está Jenaro TALENS, que percibe en ese concepto una paradoja: “[m]ás que preguntarse qué es culturalismo, cabría, por el contrario, preguntarse qué no lo es” (1981: 19).

te tendencia a la brevedad y al control formal, y también a la autorreflexividad” (DEBICKI, 1997: 226). El autotematismo y la autorreferencialidad, las peculiaridades sustanciales de la metapoésía, sobresalen, ante todo, en la creación de los poetas más jóvenes, designados en las antologías publicadas después de 1970³.

Así pues, una de las características principales de la poesía española de los años setenta y ochenta la constituye “el carácter metaliterario y especular” de los textos (POZUELO YVANCOS, 2001: 47), que permite a los autores plantear el lenguaje, el acto de creación o el sentido, es decir, la reflexión sobre la literatura, como principio estructurador de su(s) obra(s) (SÁNCHEZ TORRE, 1993: 85).

Jenaro Talens es uno de estos poetas de la Generación de los 70⁴ en cuya creación, especialmente en la de la primera etapa⁵, se puede notar el carácter metapoético arriba mencionado. La indagación acerca de la poesía y del proceso de escritura, con todos los mecanismos de la representación de la realidad, se convierte en uno de los temas principales de los poemas recogidos en su cuarto libro, *Ritual para un artificio*, entre ellos del poema titulado “Ceremonias”. El autotematismo de dicho poemario lo confirman las palabras de Ramón PÉREZ PAREJO, según el cual la segunda etapa de la creación de los novísimos se caracteriza por la reflexión sobre la escritura poética:

Es significativo que la década del 70 comience con tres títulos claves en los que la norma poética dominante tiende a una metapoésía o un metadiscurso; se trata de *Els miralls* (1970) de Gimferrer, *El Sueño de Escipión* (1971) de Carnero y *Ritual para un artificio* (1971) de Talens.

2002: 259

Si tomamos en consideración el hecho de que toda la obra de Jenaro Talens parece ser la realización de un proyecto poético coherente y muy bien pensado en el que cada título, cita, verso e incluso la colocación de los textos en los poemarios tienen su significado, resulta evidente la importancia de las nociones de *ritual* y de *ceremonia* para la creación literaria de este poeta; importancia que subrayan los títulos arriba indicados: *Ritual para un artificio* y “Ceremonias”. Jenaro Talens las utiliza para, por un lado, presentarnos, a los lectores, la esencia del acto poético (tal y como él la entiende) y, por otro, dichos términos le sirven como pretexto para mostrar las relaciones entre el escritor, el receptor, el texto

³ En el año 1970 se publicó la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* en la cual, por primera vez, se habló del nuevo grupo poético. Ello, asimismo, explica por qué a dicha promoción se la llama *Generación de los 70*.

⁴ Jenaro Talens ha sido clasificado como poeta novísimo después de 1970, cuando su obra se incluyó en dos antologías: *Espejo del amor y de la muerte* (1971), de Antonio Prieto, y *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974), de José Batlló.

⁵ Los críticos literarios distinguen dos etapas en la creación de Jenaro Talens, la primera más metapoética y la segunda, a partir de la publicación de *Tabula rasa* en 1985, más confesional y humana (FERNÁNDEZ SERRATO, 2002: 49—50).

y la cultura de su época. Como el espacio del que disponemos en este artículo es limitado, para justificar nuestra tesis nos centraremos exclusivamente en el poema “Ceremonias”.

Jenaro Talens divide el texto en cuatro partes, encabezadas con números romanos, de las que cada una de las cuales trata de un tema diferente o fase relacionada con el acto poético. El autotematismo que destaca ya en los primeros versos del poema evidencia su carácter metapoético:

Nunca pensé que las divagaciones
alrededor de las divagaciones,
en las interminables noches de estío,
fueron discurso útil.

TALENS, 1973: 117⁶

Con estos versos el sujeto lírico cuestiona la eficacia de la poesía, la cual, en sus palabras, se reduce a divagaciones inútiles. Según PÉREZ PAREJO, la “crítica de la escritura poética, donde, por lo general el escepticismo se torna más agrio, pues se trata de poner en tela de juicio el oficio del autor mismo” (2002: 288), es constante en la reflexión metaliteraria contemporánea.

En las líneas siguientes de “Ceremonias” encontramos el reflejo de las ideas que Jenaro Talens ha expuesto ya en “El espacio del poema”⁷, texto considerado su primera manifestación teórica. Así, el yo revela ante los lectores que el poema, ese “lugar de convergencia” (117), constituye un lugar simbólico, intermedio, situado entre la realidad real y la realidad ficticia (TALENS, 1973: 16). Es un espacio en el que se reconstruyen “trozos de historia” (117), ya que cada poema representa recuerdos captados en las imágenes, fragmentos de memoria. Es más, el sujeto pone en duda, a través de unas preguntas tanto explícitas como implícitas, la veracidad de su discurso, que está “fingiéndose en las máscaras”. A continuación explica en qué consiste el trabajo del poeta: lo compara con “la labor del orfebre, / su incómoda meticulosidad / en torno a la amenaza de los significados” (117). La tarea del escritor consiste en nadar en el mar de palabras, nadar y no hundirse en “la invalidez de un río” (117), en el lenguaje que se oculta en las metáforas de “la vastedad del silencio” (117) y “bruma que la norma cubre” (117).

Al principio de la segunda parte, el sujeto continúa su descripción de la labor del poeta sobre las palabras que han de reproducir la historia en el espacio del poema: “materiales dispersos, elección / previa, y algún espacio representativo” (118). Lo que crea el escritor es la representación del mundo, que “no es / sino la reverberación de un sol que apenas luce / en ásperos matojos” (118). Cabe

⁶ Todas las citas del poema “Ceremonias” proceden de *El vuelo excede el ala* (1973), de Jenaro Talens.

⁷ “El espacio del poema” es el prólogo con el que Jenaro Talens abre su primera antología, *El vuelo excede el ala*.

subrayar que a la hora de decir qué es poesía, qué son las palabras elegidas por el poeta, el recuerdo, la historia contada y cómo es la realidad representada, el sujeto se sirve —tanto en la primera como en la segunda parte del poema— del vocabulario relacionado con la naturaleza: *tierra, colinas, árboles, matorrales*, etc. El mundo representado resulta ser solamente un reflejo del mundo real, su “reverberación”. El yo lírico, de esta manera, subraya el carácter ficticio de la realidad esbozada en el texto y, asimismo, acentúa la dicotomía entre las dos realidades.

Al final de esta parte de “Ceremonias” aparecen preguntas que nos dirigen a otro elemento metapoético. Aquí merece la pena resaltar dos cuestiones. La primera es el carácter metaliterario del texto analizado, que se manifiesta constantemente a través de las interrogaciones, de la tensión entre lenguaje poético y teórico o de la distinción entre las dos realidades⁸. La segunda cuestión que queremos subrayar es la forma del discurso del yo lírico, la cual evidencia el meticuloso trabajo de Jenaro Talens a la hora de crear sus obras. Es patente la gradación en la presentación del acto poético. En cada parte del poema, el sujeto pasa desde lo general a lo particular: desde la lírica hasta el lenguaje, en la primera porción del texto, y desde la selección de palabras que construyen el poema hasta lo representado en él, en la siguiente. Asimismo, dicha gradación la podremos observar en las partes tercera y cuarta: desde el discurso que emerge en el momento de crear hasta la aparición de su(s) significado(s), y, finalmente, desde la ambigüedad del mundo representado, o la pluralidad de interpretaciones del texto, hasta su homogeneización por un lector.

Ahora bien, el carácter interrogativo, que acabamos de mencionar, se puede notar en los siguientes versos: “Situación definida: descubrir / lo que esa paz lacera sobre el rostro. / ¿Pero sobre qué rostro? ¿Quién avanza? ¿Y dónde?” (118). Las preguntas que plantea el sujeto lírico son ambiguas y su descodificación no es unívoca. Por un lado, en nuestra opinión, se refieren a la figura del personaje-protagonista de la imagen captada en el texto y, por otro, al acto de creación de dicho fragmento de la historia, lo que corroboran los versos que aparecen a continuación y que nos sitúan en la escena teatral de la representación: “[q]ue es ahora, noviembre, atardecer / y en Sacratif, atrezzo y escenografía” (118). En la obra talensiana es frecuente el uso de la metáfora del teatro, con todos los elementos que la constituyen, para hablar de poesía. En palabras de PÉREZ PAREJO, “la presentación de la realidad no en su estado puro, sino como si la presenciáramos en un escenario” (2002: 399), es un recurso generalizado y característico de la metapoesía.

Según Clifford GEERTZ (1994: 39—40), “los términos del teatro, más notablemente el término ‘rol’, han sido esenciales en el discurso sociológico al menos

⁸ Aquí enumeramos únicamente algunos de los elementos típicos de un metapoema. Para profundizar en el tema, véase SÁNCHEZ TORRE (1993).

desde los años treinta”. En las ciencias sociales es conocida la llamada *teoría ritual del drama*, que se centra en “las afinidades entre el teatro y la religión” (1994: 40). Su mayor defensor fue Victor Turner, quien desarrolló la concepción de “drama social” (que procede “hasta su desenlace mediante una conducta convencional representada públicamente”, 1994: 41), como ceremonia o rito. Teniendo en cuenta que para Jenaro Talens el espacio del poema constituye un lugar simbólico de revestimiento de significados, es decir, en el que se reconstruye constantemente el significado del texto, nos parece justificada la analogía entre el acto poético y el ritual. Es más, en los últimos versos de la segunda parte del poema “Ceremonias”, el sujeto lírico procede a presentarla explícitamente. La creación poética, trasladada a la escena teatral, se convierte en

la ceremonia ritual
de la recreación y de la persistencia
a través de los signos, una página en blanco,
fuegos que no resbalan,
y el cuerpo y el espíritu:
identidad visible hacia la desunión

118—119

Así es la poética talensiana: gira en torno al signo, a las palabras que crean el espacio del poema, el mundo que le da la vida al *sujeto lírico vacío*, noción creada por Jenaro Talens.

En las líneas siguientes, el yo nos revela que el poema es una (re)formación de “las analogías” y “la expresa ambigüedad de un discurso vacío” (119). Dicho de otro modo, se desarrolla en él una historia confusa en su desciframiento, ya que

[...] su engarce no excluye la sustitución
de una verdad por otras. Antes bien
en él está su origen. Que en el acto poético
no hay fijeza ni norma
sino arbitrariedad resuelta en armonía

119

En estas palabras reside la esencia de la teoría poética de Jenaro Talens: el lenguaje poético da origen al sentido, a la identidad del sujeto lírico que se percata de que la construcción del espacio del poema es un proceso continuo de transformación y reconstrucción. Es, como dice el yo, “un [...] mar simbólico / con un cierto valor, significado ambiguo / para acoplar al verso” (120). Además, el sujeto es consciente de ser únicamente el constructo del lenguaje que (lo) crea; es un yo desdoblado que se narra a sí mismo como otro y que se pregunta por su propia identidad. El yo sabe que la fragmentación y la ruptura de unos discursos

dan cabida a la constitución de otros que crean nuevos mecanismos discursivos, nuevos lenguajes y nuevas voces líricas. Es más, el yo lírico también reconoce ser ficticio, ya que el mundo que lo crea “no es luz / [...] sino espectros de luz” (120), es una reverberación del mundo real. No obstante, lo que le importa más es que las cosas representadas en el texto le den la posibilidad de existir: “ofrecen / testimonio de mí” (120).

Así pues, con cada poema nuevo se (re)crea la realidad del sujeto fantasmático que, de esta forma, en cada texto muere y renace. Esta constatación parece ser una puesta en práctica de la teoría talensiana presentada en “El espacio del poema”: “[t]ransformación que es muerte y es renacimiento [...]. Muerte del ‘yo’ pasado (de la *escena* pasada) para nacer de nuevo entre la espuma del conocimiento [...]. Muertes ambas cuyo nivel simbólico [...] elabora un lugar, un organismo” (TALENS, 1973: 12—13). De hecho, sin lugar a dudas podemos constatar que todas las encarnaciones nuevas del sujeto lírico y los nuevos mundos fijados por el creador en la escritura constituyen, como revela el título del poema, “ceremonias” que se repiten en cada acto de creación poética. De esta manera

[...] asistimos al rito
de uncir el tiempo a las fotografías
para un nuevo espectáculo:
la ceremonia de la soledad

120

En otras palabras: con cada ritual de (re)creación fijamos un instante y lo convertimos en una imagen-historia representada en el espacio del poema.

En la creación de los representantes de la Generación de los 70 es muy importante la figura del lector. Según Juan José LANZ, una de las tendencias poéticas desarrolladas por los novísimos, *la poesía del diálogo*, llega a mantener

un diálogo entre el poeta y su audiencia (lector), en el que la única respuesta posible es el asentimiento o el disentimiento silencioso del receptor implícito: en el primer caso, dicho diálogo resultará un elemento imprescindible de implicación del lector virtual en el ámbito referencial creado por el poema; en el segundo caso, el diálogo con el lector también se establece, y la voz irónica cobra el papel de salvar el discurso poético ante el disentimiento íntimo del receptor.

2007: 154—155

En los dos casos, el receptor de la obra se convierte, en el momento de la lectura, en un elemento activo. TALENS ha señalado que la obra de arte cobra sentido solamente al ser recibida por el público: “un poema no existe sin un lector; una canción, sin un auditor; un film o una obra de teatro, sin un espectador” (2000: 13). Por lo tanto, el hecho de que la voz poemática use la primera persona

del plural en los versos finales del poema tiene, obviamente, su significado: “Y asistimos al rito” (120). La función que nosotros, los lectores, desempeñamos en el ritual de creación es la de producir el sentido: “[n]o se trata, en definitiva, de descubrir qué quiso o no quiso decir alguien al escribir [...], sino de entablar un diálogo con un texto y hacerlo hablar como resultado de nuestra interpelación. El sentido no está inscrito en el texto, sino que ha de ser producido como resultado” (TALENS, 2000: 14). De esta forma nos convertimos en co-creadores del poema. Es más: si tomamos en consideración el hecho de que en “Ceremonias” Jenaro Talens insiste en que el acto poético es “la ceremonia ritual / de la recreación” y que lo que acoge el poema son “espectros de luz / que el oráculo muestra entre los visitantes”, nos damos cuenta de que el receptor crea, con cada lectura de un mismo texto, otro(s) significado(s). De ahí que Jenaro TALENS diga que “[t]oda obra puede dar origen a infinidad de lecturas” (2000: 23).

El objetivo del presente estudio ha sido probar la utilidad de las nociones de *ceremonia* y de *ritual* a la hora de hablar sobre el acto poético a la talensiana y sobre las funciones desempeñadas en dicho acto por el escritor, el receptor, el texto y la cultura de la época. En primer lugar, el poema “Ceremonias” evidencia, a nuestro parecer, el carácter metaliterario de la creación poética de Jenaro Talens, el cual se manifiesta tanto explícitamente, en el autotematismo de su obra, como implícitamente, a través de los mecanismos característicos de la metapoética. En segundo lugar, hemos pretendido demostrar que la concepción del acto poético acuñada por Jenaro Talens y los demás representantes de la Generación Novísima permite poner signo de igualdad entre la noción de ritual y el acto de creación⁹. La confirmación de esta tesis la encontramos también en las ciencias sociales. En palabras de Clifford GEERTZ, *la teoría ritual* está arraigada en

las dimensiones repetitivas de la acción social —la reconstrucción y reexperimentación de formas conocidas—, [y — E.Ś.] no sólo subraya con particular agudeza las dimensiones temporales y colectivas de esa acción, así como su naturaleza pública inherente; también resalta su poder para transmutar no sólo opiniones, sino, como ha señalado el crítico británico Charles Morgan con respecto al propio drama, a la gente que lo ejecuta.

1994: 42

Teniendo en cuenta lo que hemos dicho ya acerca de la teoría poética de Jenaro Talens, nos parece evidente la analogía entre esta y el fragmento arriba citado: la creación poética es una reconstrucción del espacio del poema; es pro-

⁹ Como hemos dicho ya, en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, el autotematismo es una constante. En la metapoética de estas décadas, uno de los motivos recurrentes es la analogía entre el teatro y la poesía: las máscaras, la representación, la escena, etc. Véase, por ejemplo, PÉREZ PAREJO (2002: 381—408).

ducción, con cada lectura, de un nuevo sentido; es, finalmente, una reexperimentación de una forma dada.

De igual manera, a través del análisis realizado hemos intentado exponer cuáles son las relaciones entre los elementos del triángulo de la comunicación literaria que se produce en la poesía: el autor, el receptor y el texto (o, mejor, el espacio textual, si quisiéramos utilizar la terminología acuñada por Jenaro Talens). Para poner de relieve los vínculos entre estos y la cultura es imprescindible recurrir otra vez a la teoría de Clifford Geertz, que “concib[e] el ritual a manera de un recurso expresivo que revela metonímicamente —en juego de escalas y de inclusiones— una interpretación codificada de la cultura en lenguaje de carácter simbólico” (LORENTE FERNÁNDEZ, 2008: 3). En otras palabras, lo entiende “como *una clase paradigmática de metonimia interpretativa*” (LORENTE FERNÁNDEZ, 2008: 8), lo que tiene mucho que ver con la teoría poética talensiana, así resumida por su propio creador:

[I]a transformación de los espacios textuales en diferentes textos producidos a partir de ellos, se realiza mediante la reorganización (re-sistematización) de los elementos que constituyen el sistema en torno a un eje [...]. Ese nuevo eje-centro no pertenece al espacio textual y, en consecuencia, tampoco al terreno del significado [...], sino al del sujeto que transforma su lección en lectura, su mirada en visión, su audición en escucha y que, al hacerlo, implica en el sentido, no sólo el significado propio del espacio textual, sino aquello que —consciente o inconscientemente—, atravesándolo, lo constituye como sujeto.

TALENS, COMPANY, HERNANDEZ ESTEVE, 1985: 544

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta ahora, no debe sorprendernos que Jenaro TALENS denomine cada obra literaria “artefacto cultural” (2000: 12).

Bibliografía

- DEBICKI Andrew, 1997: *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la Modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ SERRATO Juan Carlos, 2002: “Introducción”. En: Jenaro TALENS, Juan Carlos FERNÁNDEZ SERRATO, ed.: *Cantos Rodados (Antología poética, 1960—2001)*. Madrid: Cátedra, 15—114.
- GEERTZ Clifford, 1994: *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- LANZ Juan José, 2007: *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Desvenir Ensayo, N° 12.
- LORENTE FERNÁNDEZ David, 2008: “Una discusión sobre el estudio del ritual como ‘espejo’ privilegiado de la cultura”. *IBEROFORUM Revista de Ciencias Sociales de la Universidad*

- Iberoamericana*, Año III, N° 6, julio a diciembre, 1—14, <<http://www.uia.mx/actividades/publicaciones/iberoforum/6/pdf/davidl.pdf>> Fecha de la última consulta: el 10 de febrero de 2014.
- PÉREZ PAREJO Ramón, 2002: *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- POZUELO YVANCOS José María, 2001: “Literatura del último fin de siglo”. *El Extramundi y Los papeles de Iria Flavia*, N° 26, 15—51.
- SÁNCHEZ TORRE Leopoldo, 1993: *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- TALENS Jenaro, 1973: *El vuelo excede el ala*. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales.
- TALENS Jenaro, 1981: “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”. En: Antonio MARTÍNEZ SARRIÓN: *El centro inaccesible. (Poesía 1967—1980)*. Madrid: Hiperión, 7—37.
- TALENS Jenaro, COMPANY Juan M., HERNÁNDEZ ESTEVE Vicente, 1985: “Lenguaje literario y producción de sentido”. En: Ángel CANELLAS LOPEZ *et al.*, coord. José María Díez BORQUE: *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 523—549.
- TALENS Jenaro, COMPANY Juan M., HERNÁNDEZ ESTEVE Vicente, 2000: *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra.

Síntesis curricular

Ewa Śmielek es doctora en Humanidades y trabaja en la Universidad de Silesia en el Departamento de Estudios Canadienses y de Traducción Literaria. Sus investigaciones se centran en la poesía española contemporánea, sobre todo en la creación de los poetas, quienes debutaron en la segunda mitad del siglo XX.

ADAM KNAPIK
Université de Silésie

Marque Levy et marque Musso ou la sortie ritualisée de romans français contemporains

ABSTRACT: Marc Levy and Guillaume Musso are two contemporary French representatives of popular literature, who distinguish themselves among other authors by their significant presence in the media, for example social networks such as Facebook. Their fan pages allow them to conduct a promotional campaign of the novels coming out every year. Many elements of the Facebook promotional activity are repeated with every new novel release. In this text, we are analysing the content of these two writers' fan pages from the period 2011—2013, including the book covers from these years, in order to answer how and why Levy and Musso resort to the method of ritualization based on the same behaviours, information or communication duplicated every year at the same time. References to the term “branding”, to the sociology of literature and also to contemporary studies about writers' network presence help us in developing significantly this interdisciplinary analysis.

KEY WORDS : Marc Levy, Guillaume Musso, ritualization, popular literature, French popular contemporary novels, Facebook, branding, mark

Dire que les technologies de l'information et de la communication ont envahi tous les domaines de notre vie est un truisme. Démontrer la façon dont elles changent nos habitudes, nos perceptions en influençant en même temps nos choix et nos décisions suscite sûrement de la curiosité. Aller chercher et analyser les effets de ces transformations dans le champ littéraire peut paraître étonnant, mais nécessaire pour comprendre comment Marc Levy et Guillaume Musso réussissent à vendre plus d'un million de romans en France chaque année (AISSAOUI et GUIOU, 2010 ; 2011).

Les personnages d'écrivain et d'auteur ont déjà été un sujet important des analyses sociologiques de la deuxième moitié du XX^e siècle en France. En témoignent les ouvrages et les essais de Pierre BOURDIEU (1991 ; 1998), Michel

FOUCAULT (1994) et Roland BARTHES (1984), mais également les travaux ultérieurs de Dominique MAINGUENEAU (1993 ; 2004) ou bien de Nathalie HEINICH (2000). Dernièrement, on a pu observer l'essor des études socio-littéraires soulevant la question plus spécifique de l'auctorialité. Et actuellement, des chercheurs se penchent sur la présence d'auteurs dans l'univers numérique. Cette question a récemment été abordée dans l'ouvrage *L'auteur en réseau, les réseaux de l'auteur* dirigé par Oriane Deseilligny et Sylvie Ducas. Les relations entre la littérature et la publicité semblent susciter encore plus d'intérêt. Le colloque international de 2011 aux Arts décoratifs a débouché sur la publication *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder* sous la direction de Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette de même que les journées d'études *Écrivain comme marque* organisées le 14 juin et le 12 septembre 2013 par Adeline Wrona et Marie-Ève Thérenty ont permis de dévoiler de nouveaux aspects du marketing littéraire. Quelques années plus tôt, la question de présence d'écrivains au sein des Salons du livre a retenu l'attention d'Adeline Clerc (2010). La représentation médiatique des écrivains est devenue un objet d'études au Groupe de recherche sur la Presse magazine du Centre d'Histoire de Sciences-Po et au Groupe de recherche *Pratiques créatives sur Internet* du CNRS dans un projet commun intitulé *La reconnaissance littéraire à l'épreuve de la célébrité : les représentations médiatiques des écrivains en France (1945—2011)*. À tous ces exemples, nous nous permettons d'ajouter notre recherche pluridisciplinaire intitulée *Insolitation et peopolisation dans la création littéraire de Marc Levy et Guillaume Musso*, qui met en lumière les liens entre l'univers fictionnel des deux auteurs et leur image médiatique afin de démontrer les stratégies de popularité de deux écrivains français contemporains s'inscrivant dans le registre de la paralittérature.

Le développement de la presse écrite au XIX^e siècle a facilité l'avènement de la littérature populaire. De la même manière, le web 2.0 et les réseaux sociaux permettent aujourd'hui de faire la publicité des ouvrages littéraires et de rapprocher les écrivains de leurs lectorats. Pour mieux comprendre l'attitude des écrivains contemporains envers les nouvelles technologies et voir en quoi consistent leurs pratiques médiatiques, nous pouvons nous référer à la recherche de Brigitte CHAPELAIN et Pierre-Louis FORT (2013) sur la médiatisation des écrivains contemporains. En voulant étudier la familiarité des écrivains avec le numérique, les chercheurs ont interrogé une dizaine d'auteurs en leur demandant comment, d'après eux, on pouvait faire évoluer la médiatisation des écrivains, s'ils gèraient leur propre médiatisation et de quelle manière. Par ailleurs, cette analyse a pris en compte des sites, des blogs, et des pages sur les réseaux sociaux de ces écrivains. CHAPELAIN et FORT constatent que Tatiana de Rosnay et Marc Villemain sont les écrivains « les plus engagés dans les médiatisations du numérique » (2013 : 62). La première a longtemps tenu un blog, actuellement remplacé par un site officiel. Il est possible de la contacter depuis son site par mail ou bien depuis quatre réseaux sociaux (Myspace, Instagram, Twitter, et

Facebook). Selon les chercheurs, sa médiatisation numérique « a pour objectif de vendre les romans au fil des traductions et des changements éditoriaux, et de garder un contact de type phatique avec le lectorat » (2013 : 65). Quant à Marc Villemain, à la fois écrivain, éditeur et critique littéraire, il a créé un site, un blog personnel et d'autres blogs tenus avec ses amis écrivains et journalistes, mais aussi une page Facebook et un profil Twitter. Sa médiatisation du numérique « sert à informer sur ses ouvrages, surtout à faire connaître et vendre ceux des autres, et à construire une communauté de lecteurs » (2013 : 65—66).

Les deux écrivains populaires français que nous étudions, Marc Levy et Guillaume Musso, s'inscrivent dans le même type de médiatisation numérique. Dans notre texte, nous nous pencherons sur un des très nombreux aspects de cette médiatisation, à savoir le caractère ritualisé des sorties consécutives de leurs romans. La problématique de cette recherche consiste à répondre à la question de savoir comment et pourquoi les deux écrivains avec l'aide de leurs équipes éditoriales recourent à un procédé de ritualisation dans la promotion de leurs romans. Nous nous pencherons plus particulièrement sur leurs usages, convergents, d'un réseau social, Facebook, qui constitue l'un des rouages de leur « machine » promotionnelle. À cet effet, nous analyserons les pages de fans de Levy et Musso sur Facebook en prenant surtout en compte les informations et les photos qui annoncent la sortie de leurs romans ou sont publiées après chaque publication. Nous nous limiterons ici aux années 2011, 2012 et 2013. Il est impossible de prendre en compte les années 2010 et 2014. La première année de présence des écrivains sur Facebook n'a en effet pas été suffisamment marquée par des démarches promotionnelles (contrairement aux années suivantes qui en sont très riches) et pour 2014, au moment où cette étude a été menée, les écrivains n'avaient pas encore entamé la promotion de leurs nouveaux romans. Par ailleurs, nous nous attarderons brièvement sur certains éléments qui apparaissent d'une manière répétitive sur les couvertures des romans de Levy et Musso.

Avant d'interroger la ritualisation des pratiques médiatiques de Levy et Musso, il convient de revenir sur la notion de rite. Les dictionnaires de langue française, le *Grand Robert* et le *Grand Larousse*, expliquent qu'il s'agit d'une pratique ou bien d'une action habituelle qu'on fait d'une manière invariable et réglée, qu'on accomplit dans un ordre prescrit. Les synonymes associés le plus souvent au rite sont : coutume, habitude, pratique et tradition. *Le Grand Robert* nous propose également une définition sociologique de rite : « pratiques réglées de caractère sacré ou symbolique » (REY, 2001 : 2188), cependant, celle-ci semble recouvrir le sens général de ce mot. Une définition de l'*Encyclopaedia universalis* cette fois-ci, met en exergue d'autres aspects du rite — la dimension de son usage et son but : « Le rite se présente alors comme une action conforme à un usage collectif et dont l'efficacité est, au moins en partie, d'ordre extra-empirique » (BERSANI, 1985 : 1156). Eric W. ROTHENBUHLER, après avoir étudié la notion de

rite de différents points de vue, entre autres, anthropologique, sociologique et communicationnel, donne une définition générale (permettant d'englober toute une gamme de rites) que nous citons en version originale : "Ritual is the voluntary performance of appropriately patterned behaviour to symbolically effect or participate in the serious life" (1998 : 27)¹. Néanmoins, Rothenbuhler souligne une différence importante entre le rite et l'habitude. D'après lui, cette dernière ne présente pas de but, c'est-à-dire qu'elle ne vise pas, en l'occurrence, à affecter symboliquement la vie sérieuse comme le rite. C'est pourquoi nous préférons nous centrer sur la notion voisine de ritualisation, à l'instar de Rubin, cité par Rothenbuhler, en parlant de l'utilisation ritualisée des médias. Selon nous, la ritualisation est une action comportant plusieurs traits caractéristiques du rite (par exemple sa répétitivité, sa référence à une collectivité et à un comportement modelé), mais sa fonction est d'habituer et son effet est d'être habitué. Dans le cas de Levy et Musso, la répétition des mêmes pratiques et la reproduction des mêmes éléments thématiques lors de chaque parution de roman font supposer l'application d'un véritable procédé de ritualisation, dont nous allons sonder les modalités et les finalités.

La mise en scène de la sortie des romans de Levy et Musso revêt un caractère clairement répétitif. Tout d'abord, les écrivains choisissent toujours la même période de l'année pour publier leurs récits. Leurs romans sortent en février, mars ou avril au plus tard (Levy : 21.04.2011, 29.03.2012, 14.02.2013 ; Musso : 31.03.2011, 05.04.2012 ; 28.02.2013). Il convient de souligner que chaque sortie est annoncée quelques semaines plus tôt sur leurs pages de Facebook (Levy : 11.03.2011, 08.03.2012, 16.01.2013 ; Musso : 23.02.2011, 28.02.2012, 16.01.2013). Le fait d'annoncer un nouveau roman consiste le plus souvent à publier un message officiel indiquant le titre du roman et la date de sa sortie. La photo de couverture et/ou de la quatrième de couverture accompagne/ent toujours cette information ou apparaît/aissent dans les jours qui suivent. Chaque année, le jour de la parution est l'occasion de remercier, *via* Facebook, les lecteurs de leurs commentaires et de leur rappeler qu'un nouveau roman est déjà accessible en librairie. Ces messages sont fréquemment accompagnés, eux aussi, d'une photo de la couverture du livre et d'informations sur une prochaine rencontre avec les lecteurs en librairie. À chaque fois, les informations concernant de très nombreux entretiens médiatiques auxquels assisteront les écrivains ou bien les liens vers les émissions auxquelles Levy et Musso ont déjà participé réapparaissent également sur Facebook. Ces informations sont publiées parmi les dates de séances de dédicaces. Facebook en est une source importante. La question qui s'impose à cette étape de notre recherche est de savoir pourquoi les écrivains

¹ « Le rituel est une performance volontaire d'un comportement modelé de façon appropriée pour affecter symboliquement la vie sérieuse ou y participer ». (C'est notre traduction philologique).

utilisent le réseau social Facebook et pour quelle raison ils recourent à une telle abondance d'annonces. Pour y répondre, il nous faut nous référer au marketing viral et, plus précisément, à l'effet de «buzz». Son mécanisme, bien visible sur les pages de Levy et Musso, rejoint ce que décrivent Claude BOUTINEAU et Jean-Noël KAPFERER (2005 : 125) : «Le sentiment que le message ne s'adresse qu'à vous seul, la recommandation d'un ami ou d'un collègue, ou encore l'impression que l'on a d'appartenir à un petit groupe d'initiés triés sur le volet, tout cela plaît au consommateur exigeant d'aujourd'hui». Finalement, quelques semaines après la sortie de roman, les écrivains transmettent *via* Facebook les extraits des opinions des journalistes (le plus souvent réduits à une ou quelques phrases) sur leurs nouveaux récits (p.ex. Levy : 25.04.2012, 07.03.2013 ; Musso : 14/22.04.2012, 02.03.2013). Ces fragments jouent le rôle d'une publicité par recommandation visant à confirmer la notoriété de ces deux écrivains et l'attrait de leurs œuvres.

Le choix de la première moitié de l'année pour faire la promotion de roman n'a rien d'un hasard. On pourrait même parler dans ce cas-là de l'établissement d'un rythme annuel. Le début de l'année est un moment parfait pour annoncer un roman, car les mois suivants (du début de printemps jusqu'au commencement des vacances) permettent de voyager et d'assurer un grand nombre de rencontres avec leurs lecteurs en France et à l'étranger en vue de la promotion de nouveaux récits. De plus, c'est pendant les vacances, alors que les écrivains se mettent au travail pour préparer un nouveau roman, que la plupart des lecteurs trouvent un moment propice à la lecture d'un livre récent de leur(s) écrivain(s) préféré(s). Il convient de remarquer ici que la littérature populaire dans laquelle s'inscrivent les romans de Levy et Musso est souvent appelée, «lecture facile, rapide et à usage unique» (MOUGIN, HADDAD-WOTLING, dir., 2002), un «livre de plage» (THOMASSON, 2011). Une fois la promotion terminée, pendant la deuxième moitié de l'année, nos deux écrivains se mettent en retrait. Ils limitent considérablement leur activité sur Facebook et même, parfois, informent les lecteurs qu'ils sont en train de rédiger leur nouveau récit. Tout cela pour revenir en janvier ou février suivant avec le fruit de leur travail : un nouveau titre et une date de sortie. Levy et Musso réussissent donc tous deux à imposer à leurs lecteurs un certain rythme annuel dont les moments les plus importants semblent être l'annonce, la sortie et la promotion de romans se situant entre janvier et juin. Ce rythme particulier permet de fidéliser et ainsi de s'assurer un nombre constant de lecteurs-consommateurs. Or, la fidélisation est un des éléments clés de la création de marque puisque, comme le constate Jean-Noël KAPFERER (2006 : 48) «Une marque qui ne fidélise pas n'est pas une marque. Une marque qui ne crée pas un lien émotionnel n'est pas une marque forte». Le procédé de ritualisation que le rythme mentionné ci-dessus reflète bien est ici un moyen important de conditionner les lecteurs à l'attente puis à l'acquisition d'un nouveau roman. Ce procédé s'inscrit bien dans le «brand-

ing» défini comme «raisonnement, qui consiste à construire une marque, à la développer et à la valoriser dans l'ensemble de ses dimensions» (HÉRY, WAHLEN, 2012 : 237).

À tous ces éléments répétitifs de la sortie des romans, nous pouvons ajouter également, dans le seul cas de Marc Levy, les entretiens avec l'écrivain dans deux émissions télévisées qui ont eu lieu durant les trois années soumises à notre étude et sur lesquelles les «lecteurs-fans» ont été informés *via* Facebook. Il s'agit du «Journal télévisé de 20 h» sur France 2 (29.05.2011, 08.04.2012, 03.03.2013) et de l'émission «C à Vous» sur France 5 (18.05.2011, 13.04.2012, 22.03.2013). Par ailleurs, il a y encore un autre type d'information qui est un élément constant, concluant toutes les promotions analysées sur Facebook du nouveau roman de Levy : l'information sur la parution de version électronique ou audio (28.06.2011 : «La version numérique enrichie de *L'Etrange voyage de Monsieur Daldry*, avec en bonus la vidéo de l'Apple Store où Marc Levy lit des extraits de son roman et rencontre ses lecteurs»², 06.06.2012 : «*Si c'était à refaire* est maintenant disponible en version audio», 20.03.2013 : «*Un sentiment plus fort que la peur* est maintenant disponible en version audio»).

Comme nous l'avons déjà dit, les couvertures des romans de Levy et Musso se caractérisent également par un certain nombre d'éléments récurrents. Dans les deux cas, nous pouvons parler de l'inscription particulière du prénom et du nom de l'écrivain reprise toujours du même caractère et occupant un espace considérable — jusqu'au tiers de la couverture. Même si cette inscription change chez Levy en 2013 (elle augmente de 1/5 à 1/3 l'espace sur couverture), elle est de couleur rougecerise, celle qui accompagne ses romans depuis le début. D'un côté, cette homogénéisation de l'inscription confirme l'aspect répétitif inhérent à la ritualisation et de l'autre, facilite la reconnaissance des écrivains car «la notoriété de la marque et son image permettent aux consommateurs de réduire la complexité du choix et d'aller au plus vite vers des propositions certaines et rassurantes» (KAPFERER, 2006 : 25).

Reste à savoir si les écrivains réussissent effectivement à ritualiser la sortie de leurs romans, c'est-à-dire à habituer leurs lecteurs à l'achat d'un nouveau roman au moment de sa sortie. Pour le vérifier, il suffit d'observer l'attitude des lecteurs qui ne manquent pas de commenter les annonces de parutions et les photos de couverture, et notamment leur façon de s'exprimer :

Lorsqu'il s'agit d'acheter les livres de Marc, il n'y a pas de problème, on le refait toujours... !!

Ghislaine P.B., commentaire de la quatrième de couverture de *Si c'était à refaire* le 16.03.2012

² Dans notre texte les messages et les commentaires des pages de fans de Levy et Musso sont fidèlement cités c'est-à-dire en gardant leur orthographe, leur ponctuation et leur présentation formelle.

J'attends cette date avec une grande impatience !! Merci pour ce plaisir indéfectible que vous me procurez à chacun de vos romans ! En espérant vous voir une nouvelle fois pour une séance de dédicace à la librairie "arts et livres" au plan de grasse.

Caroline R.B., commentaire de la quatrième de couverture de *7 ans après* le 23.03.2012

Les citations ci-dessus semblent confirmer que la vente de nouveaux romans sera assurée. La seconde citation suggère une ritualisation encore plus poussée : pour cette lectrice, chaque parution implique également une rencontre directe avec son écrivain préféré.

Les manifestations publiques de Levy et Musso et plus particulièrement leurs interventions *via* Facebook que nous avons examinées ont pour but de fidéliser leurs lecteurs. Ces manières de faire n'ont rien d'étonnant puisqu'il s'agit ici d'une littérature populaire, autrement dit d'une littérature de grande consommation. On constatera en l'occurrence le recours à des stratégies marketing éprouvées, toujours les mêmes, jouant sur toute la gamme de canaux médiatiques. La création d'une marque pour chacun de nos deux écrivains et tout un processus de fidélisation passent par des procédés de ritualisation. Cette ritualisation permet de garantir que la plate-forme d'une marque (comprise comme un regroupement d'éléments fondateurs) « ne change pas à chaque campagne et que sa longévité la renforce mécaniquement. Idéalement, son rythme d'évolution n'est pas de l'ordre de l'année, mais plutôt de la décennie, voire plus » (HÉRY, WAHLEN, 2012 : 33). Dans le domaine littéraire, Marc Levy et Guillaume Musso remplissent parfaitement cette dernière condition.

Bibliographie

- AISSAOUI Mohammed, GUIOU Dominique, 2010 : « Les dix romanciers français qui ont le plus vendu en 2009 ». *Le Figaro*, le 14 janvier, <<http://www.lefigaro.fr/livres/2010/01/14/03005-20100114ARTFIG00005-les-dix-romanciers-francais-qui-ont-le-plus-vendu-en-2009-.php>>. Date de consultation : le 25 novembre 2013.
- AISSAOUI Mohammed, GUIOU Dominique, 2011 : « Les dix romanciers français qui ont le plus vendu en 2010 ». *Le Figaro*, le 12 janvier, <<http://www.lefigaro.fr/livres/2011/01/12/03005-20110112ARTFIG00544-les-dix-romanciers-francais-qui-ont-le-plus-vendu-en-2010-.php>>. Date de consultation : le 25 novembre 2013.
- BARTHES Roland, 1984 : « La mort de l'auteur ». In : IDEM : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Éditions de Seuil.
- BERSANI Jacques, dir., 1985 : *Encyclopaedia universalis*. Paris : Corpus Pozzo-Rococo.
- BOURDIEU Pierre, 1991 : « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, 3—46.
- BOURDIEU Pierre, 1998 : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil.

- BOUTINEAU Claude, 2005 : *Les dirigeants et la planète consommateurs. Les réalités du marketing mondial* (avec la contribution de Jean-Noël KAPFERER). Paris : coll. HEC Executive MBA Pearson Éducation France.
- CHAPELAIN Brigitte, FORT Pierre-Louis, 2013 : « Les pratiques médiatiques des écrivains contemporains ». In : *La reconnaissance littéraire à l'épreuve de la célébrité : les représentations médiatiques des écrivains en France (1945—2011). Rapport de projet*. Dir. Jamil DAKHLIA. Paris.
- CLERC Adeline, 2010 : « Entre artiste idéalisé et personne incarnée : les figures de l'écrivain nées des rencontres avec les lecteurs. Une étude dans un salon du livre ». *Terrains & travaux*, n° 17, 5—21.
- DAKHLIA Jamil, dir., 2013 : *La reconnaissance littéraire à l'épreuve de la célébrité : les représentations médiatiques des écrivains en France (1945—2011)*. Rapport du projet du Groupe de recherche sur la Presse magazine (Centre d'Histoire de Sciences-Po) et du Groupe de recherche « Pratiques créatives sur Internet » (LCP-UPR3255, CNRS) en réponse à l'appel à projets « Transformations des formes de reconnaissance dans le domaine culturel : notoriété, réputation et légitimité » du Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), Ministère de la Culture, Paris.
- DESEILLIGNY Oriane, DUCAS Sylvie, dir., 2013 : *L'auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest.
- FOUCAULT Michel, 1994 : « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». In : IDEM : *Dits et écrits 1954—1988*. Paris : Gallimard.
- GUILBERT LOUIS, LAGANE René, NIOBEY Georges, dir., 1989 : *Grand Larousse de la langue française*. Paris : Librairie Larousse.
- GUELLEC Laurence, HACHE-BISSETTE Françoise, dir., 2012 : *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder. Actes du colloque international des Arts décoratifs*. Marseille : Éditions Gaussen.
- HEINICH Nathalie, 2000 : *Être écrivain. Création et identité*. Paris : La Découverte.
- HÉRY Benoit, WAHLEN Monique, 2012 : *De la marque au branding. Vers un nouveau modèle : le cloud-branding*. Paris : Dunod.
- KAPFERER Jean-Noël, 2006 : *FAQ : La Marque. La marque en questions : réponses d'un spécialiste*. Paris : Dunod.
- MAINGUENEAU Dominique, 1993 : *Le contexte de l'oeuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod.
- MAINGUENEAU Dominique, 2004 : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : A. Colin.
- MOUGIN Pascal, HADDAD-WOTLING Karen, dir. : 2002 : *Dictionnaire mondial des littératures*. Larousse. <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/populaire/176153>>. Date de consultation : le 12 décembre 2013.
- REY Alain, dir., 2001 : *Le Grand Robert de la Langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 2^e édition. Paris : Dictionnaire Le Robert.
- ROTHENBUHLER Eric W., 1998 : *Ritual communication. From everyday conversation to mediated ceremony*. London : Sage.
- THOMASSON Bernard, 2011 : « Guillaume Musso repère ses romans en vacances ». Interview avec Guillaume Musso. *France Info*, le 11 août 2012, <<http://www.franceinfo.fr/livre/le-masque-et-les-palmes/guillaume-musso-repere-ses-romans-en-vacances-672061-2012-08-11>>. Date de consultation : le 12 décembre 13.

Les pages de fans de Marc Levy et Guillaume Musso sur Facebook

<<https://www.facebook.com/marc.levy.fanpage?ref=ts&fref=ts>>. Date de consultation : janvier 2014.

<<https://www.facebook.com/guillaume.musso.fanpage?fref=ts>>. Date de consultation : janvier 2014.

Les romans dont les couvertures ont été soumises à l'analyse

LEVY Marc, 2011 : *L'étrange voyage de Monsieur Daldry*. Paris : Robert Laffont.

LEVY Marc, 2012 : *Si c'était à refaire*. Paris : Robert Laffont.

LEVY Marc, 2013 : *Un sentiment plus fort que la peur*. Paris : Robert Laffont.

MUSO Guillaume, 2011 : *L'appel de l'ange*. Paris : XO Éditions.

MUSO Guillaume, 2012 : *Sept ans après*. Paris : XO Éditions.

MUSO Guillaume, 2013 : *Demain*. Paris : XO Éditions.

Note bio-bibliographique

Adam Knapik est doctorant en littérature et enseignant de français à l'Université de Silésie. Il prépare sa thèse de doctorat en cotutelle sous la direction de Magdalena Wandzioch (professeur de littérature française) et Jamil Dakhli (professeur en sciences de l'information et de la communication) sur le motif de l'insolite dans les romans de Marc Levy et Guillaume Musso ainsi que sur la médiatisation de ces deux écrivains.

TINA MOUNEIMNÉ
Université de Varsovie

Rites et tremblements :
Étude comparée de *Tout bouge autour de moi* (2010)
de Dany Laferrière
et de *Ballade d'un amour inachevé* (2013)
de Louis-Philippe Dalembert

ABSTRACT: Two recognised French-speaking authors of Haitian descent, two real earthquakes, two different continents, one subject. If the situation is similar at the beginning, how is the plot built? What are the heroes' attitudes towards natural disasters? How to live afterwards? The article attempts to identify the rituals and ceremonies in those two recent novels focusing on the earthquakes' impact on the everyday life and social relations of the heroes..

KEY WORDS: Earthquake, Laferrière, Dalembert, Haïti

Membre de l'Académie française depuis décembre 2013, Dany Laferrière est bien connu de tous publics. Au moment du tremblement de terre d'Haïti survenu le 12 janvier 2010 à 16 h 53, l'écrivain se trouvait, accompagné de quelques amis venus participer au festival « Étonnants voyageurs », à Port-au-Prince.

Inspiré par l'événement ainsi que par sa portée réelle, Laferrière publie, d'abord aux éditions Mémoire d'encrier en 2010, puis chez Grasset en 2011, un récit qui va au-delà du fait historique ou des émotions d'un peuple : plus que la terre, un tremblement de terre bouleverse les idées reçues et déclenche des vérités. Plus que les bâtisses de fortunes qui s'écroulent comme des maisons en carton ou les morts qui sont morts, un séisme fragilise les survivants, les fissure « à l'intérieur » (39) : les dégâts sont bien plus que matériels et les traumatismes post-séisme (« J'ai fini par comprendre que c'est mon corps qui a tremblé et non la terre », 113) dureront plus que les quarante-trois secousses de Goudougoudou, le tremblement baptisé à l'instar d'un dieu vaudou.

En effet, une fois que le silence — inhabituel pour cette partie du monde — est passé, une fois que « ça » a été nommé, saisi, on se l'approprié et on se l'explique comme on peut. Désormais, « ça » va s'inscrire dans l'histoire contemporaine d'Haïti et surtout dans celle des Haïtiens. L'auteur en profite, pour parler de la vaillance d'un peuple, qui ayant tout vu et tout vécu (« dictatures héréditaires, les coups d'État militaires, les cyclones à répétition, les inondations dévastatrices et les kidnappings à l'aveuglette », 13), au lieu de se laisser accaparer par le désastre naturel, en puisera une sorte d'énergie auto-renouvelable pour désapprendre et réapprendre, survivre et vivre.

Le tremblement de terre sert alors de prétexte pour parler des autres. Même quand Laferrière parle de lui (il utilise la première personne du singulier), il parle des autres, et surtout, des siens. Il dresse un portrait des Haïtiens, de leurs rêves et de leur identité. En observant comment ils réagissent face au cataclysme, il rappelle au lecteur que c'est un peuple pauvre mais vaillant et déterminé à surmonter les malheurs.

Cependant, Laferrière voit aussi dans les nouvelles circonstances une occasion pour surmonter une autre « malédiction » qui s'acharne sur le pays depuis plus de deux siècles, de l'ordre de l'incompétence politique, cette fois-ci : le séisme touche démocratiquement tout le monde. En Haïti, il a fallu d'un tremblement de terre pour renverser un système peu efficace et engendrer une explosion d'un ordre social :

La révolution

La radio annonce que le Palais national est cassé. Le bureau des taxes et des contributions, détruit. Le palais de justice, détruit. Les magasins, par terre. Le système de communication, détruit. La cathédrale, détruite. Les prisonniers, dehors. Pendant une nuit, ce fut la révolution.

29

La nature supplante donc le politique. Mais c'est la culture qui semble prendre le dessus. La quatrième de couverture le dit : « Que reste-t-il quand tout tombe ? La culture. Et l'énergie d'une forêt de gens remarquables ». Laferrière remarquera que même dans le désordre haïtien il y a une certaine logique (« Tout semblait en ordre (le désordre compris) », 116) et ce qui est remarquable, « c'est que Frankétienne tente de faire de ce désastre une œuvre d'art ». L'auteur souhaiterait qu'on connaisse un pays plus par ses formes d'expression artistiques plutôt que par ses désastres.

Nous en venons au style de l'auteur. Loin d'être dans un roman de mœurs, l'auteur est bien plus dans la dénonciation, tout en demeurant fidèle à son style (lucidité d'esprit gardé grâce au présent de l'indicatif, première personne du singulier, tableaux/impressions que l'on connaît ne serait-ce que de la *Chronique de la dérive douce*, ironie, attention aux détails) et à ses sujets (revient sur des moments charnières de sa vie : son exil, la mort de son ami Gasner Raymond,

etc...) vu que le séisme s'avère une occasion comme une autre pour puiser des souvenirs dans sa mémoire.

L'écrivain semble donc engagé quand il touche au sort de son pays (histoire, esclavage, problèmes politiques, etc.), neutre ou distant quand il affirme être impuissant d'en écrire¹ et finalement tendre quand il se laisse gagner par l'émotion : dans le paragraphe *La mort de Georges* décrivant le couple Anglade, Laferrière dresse un micro-portrait de ses amis au présent alors qu'ils viennent de perdre la vie sous les décombres.

Tout bouge mais il y a des choses qui ne bougeront jamais.

Tout comme le tremblement de terre a été chez Laferrière un prétexte pour parler de Haïti, un double séisme — un vrai survenu le 6 avril 2009 dans les Abruzzes et un autre, imaginaire, d'il y a un quart de siècle qui aurait ébranlé toutes les certitudes d'un « là-bas », vague et lointain, que l'on devine Haïti — est l'occasion pour Louis-Philippe Dalember de narrer dans son dernier roman *Ballade d'un amour inachevé*, publié tout récemment, l'histoire d'Azaka et de sa femme Mariagrazia, enceinte de plusieurs mois.

Plusieurs traits communs rapprochent l'Haïtien Louis-Philippe Dalember de Dany Laferrière, son aîné de quelques années : ils ont grandi tous les deux dans un univers entouré de femmes, ils sont tous les deux littéraires et journalistes et ils vivent tous les deux entre différents pays et continents. Leur œuvre est donc empreinte de la thématique du vagabondage et, comme nous le savons des études sur la littérature migrante, un déplacement réel peut engendrer un déplacement imaginaire².

Aussi les deux ouvrages présentent quelques similitudes. Dans *Ballade d'un amour inachevé*, le lecteur retrouve le même silence post-séisme, la thématique de la « démocratie » ou la vulnérabilité de toutes les couches de la société devant les catastrophes (naturelles ou non) et, enfin, le tremblement de terre comme prétexte pour dénoncer d'autres préoccupations, surtout sociales. En effet, dans son roman Dalember s'en prend surtout à la justice ou plutôt à son manque vis-à-vis aux — comme il les appelle — « extracommunautaires », victimes de mouvements d'extrême-droite hostile aux étrangers, dans un décor de petit village montagnard italien, assez fermé.

Pour mémoire : Azaka (nom d'un esprit vaudou de la moisson et de l'agriculture dans la culture haïtienne), vit depuis des années en Italie où il a trouvé stabilité et amour. Peu avant la naissance de son premier enfant, un tremblement de terre affecte les lieux. Même si Azaka s'en sort physiquement indemne, le séisme lui rouvre d'une part des plaies profondes en faisant revisiter un passé

¹ L'auteur plaiderait plutôt pour une tragédie classique : « De toute façon un pareil roman n'est pas dans mes cordes [...] De plus il est déjà écrit par la nature. Ce grand roman d'écriture classique qui se passe en un lieu (Haïti), en un temps (16 h 53) et qui met en scène plus de 2 millions de personnages » (51—52).

² Voir par exemple MOUNEIMNÉ (2013).

refoulé³, d'autre part, il emporte sous ses décombres sa bien-aimée Mariagrazia. Bien que le protagoniste sort « vainqueur » des deux tremblements de terre auxquels il a survécu et que le fœtus ait pu être sauvé, Dalember lui choisit un dénouement pessimiste — Azaka se fait agresser par des bandits dans les dernières pages du livre.

Mis à part cette négativité, ce qui différencie *Ballade d'un amour inachevé* de *Tout bouge autour de moi* est un style plus « classique » d'un roman, caractérisé par des phrases longues et pleines où le tremblement de terre se manifeste dans la couche sémantique : « colère de la Terre », « les mots lui manqueront toujours pour le raconter », « Comment d'ailleurs dire l'inérrable ? », « il s'y passe des choses sans nom », « crise d'épilepsie » [de la Terre], « coup de folie de la nature ». En Grèce, on appelle encore un tremblement de terre une « frappe d'Encelade » parce que ce Géant, fils de Gaïa et d'Oùranos, vaincu par la déesse Athéna, serait enterré sous le mont sicilien d'Etna. Les éruptions volcaniques ainsi que les secousses de l'Etna passent donc pour être la respiration et les mouvements du Géant.

Par ailleurs, Dalember ne mentionnera jamais l'île d'Haïti, alors qu'il s'y étale longuement à propos du premier tremblement de terre (imaginaire) et des conséquences sur le jeune Azaka. Non seulement le garçon passe 72 heures emprisonné dans du béton, mais aussi — et bien plus grave, au lendemain du séisme, son père va « profiter » du brouhaha général et disparaître pour une autre femme.

Se terminant par un paragraphe intitulé « La tendresse du monde », *Tout bouge autour de moi* est un livre sur l'incessante activité de la vie quotidienne et sur le plaisir d'être vivant. Au contraire, le roman de Louis-Philippe Dalember débouche sur la violence, l'injustice et la mort. Alors que le premier aborde un possible joyeux futur, le second démontre une triste réalité sans proposer d'alternatives.

Cependant, soulignons-le encore une fois, les deux auteurs se servent du sujet des tremblements de terre réels comme prétexte pour orienter le lecteur vers d'autres pistes de réflexion. Apparemment, en Haïti, « les choses s'additionnent au lieu de se soustraire » (LAFERRIÈRE, 2011 : 122).

³ « Azaka aussi avait senti. Sans doute pas la même chose que les autres. Il avait senti une mémoire enfouie au tréfonds de ses entrailles. Une mémoire qu'il aurait désappriée ou qui se serait fait oublier, ombre dans l'ombre tapie, le temps et l'espace pour complices. Il avait senti une antique peur, pareille à celle de cette époque lointaine où il était resté trois jours sous les décombres, convaincu que son père allait venir le sortir de là. Il lui en coûtait de se souvenir. Là-bas, il n'avait pas eu le temps de sentir » (64).

Bibliographie

- DALEMBERT Louis-Philippe, 2013 : *Ballade d'un amour inachevé*. Paris : Mercure de France.
- LAFERRIÈRE Dany, 1994 : *Chronique de la dérive douce*. Montréal : VLB éditeur.
- LAFERRIÈRE Dany, 2011 : *Tout bouge autour de moi*. Paris : Grasset.
- MOUNEIMNÉ Tina, 2013 : *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains immigrants francophones au Québec (1980—2000)*. Bruxelles : Peter Lang.

Note bio-bibliographique

Tina Mouneimné est docteur ès lettres de l'Université de Varsovie. Elle a défendu sa thèse intitulée *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains immigrants francophones au Québec (1980—2000)* en 2009 et est l'auteure de plusieurs articles portant sur la littérature immigrante et les identités littéraires au Québec.

PAWEŁ KAMIŃSKI

Université de Silésie

Les rites du Mal : l'univers romanesque de Jean Genet en tant que jeu d'un péché sanctifié

ABSTRACT : Despite the passage of time, the literary output by Jean Genet keeps arousing controversy in both critics and readers. It is due to the contents of his works which reflect the private life of a man who is determined to separate himself from the world of "decent people" and to live among the "aristocrats of Evil". The present study discusses the interference of various rituals that occur in Genet's prose writing, full of villains and vagabonds. It analyses five novels: *Our Lady of the Flowers*, *The Miracle of the Rose*, *Funeral Rites*, *Querelle of Brest* and *The Thief's Journal*. The main goal is to describe how those rituals are connected to one another and why Evil can be perceived as a driving force. To present a vast range of this problem, the paper takes into consideration a number of religious, erotic and criminal elements.

KEY WORDS : prose works, rituals, religion, eroticism, Evil, delinquency

Tout chez lui [Jean Genet], par la répétition des images ou des gestes, devient rite, fût-ce un rite de messe noire, et l'écriture même est une célébration.

Claude BONNEFOY, 1965 : 34

Les romans de Genet échappent d'une part à une quelconque classification, de l'autre, ils ne cessent de susciter des controverses. Cela est dû notamment à la vie privée de l'auteur qui essaye, coûte que coûte, de se déprendre du monde des « bons vivants » et de vivre au sein des « aristocrates du Mal » ; en plus, il transpose son mode de vie sur les pages de ses romans qui, par conséquent, foisonnent en toutes sortes de malfaiteurs et d'exclus. C'est bel et bien parmi ses acolytes que Genet-héros accomplit les actes de sa mission à caractère fort

religieux qui lui permettent de se diriger vers la sainteté. Elle est conçue, dans la pensée genétienne, comme un système de principes qui poussent aux activités délinquantes et qui garantissent la rupture avec le monde matériel. C'est un processus existentiel qui « requiert ces conditions d'abandon des choses terrestres qu'exige de ses saints l'Église et toutes les Églises. [...] Et la sainteté se reconnaît encore à ceci, c'est qu'elle conduit au Ciel par la voie du péché » (GENET, 1983 : 57). Ainsi Genet assume-t-il la peccabilité et commet de nombreux actes criminels justement pour mettre en relief le caractère marginal de son existence. À la notion de la sainteté s'ajoutent encore le vol, la trahison et l'homosexualité, c'est-à-dire les trois vertus qui facilitent le fonctionnement du Mal et que Genet lui-même « érige en théologiques » (GENET, 1985 : 167). Tout compte fait, l'organisation de son univers romanesque est minutieusement planifiée. L'introduction de chaque élément rituel n'est point hasardeuse ; ils sont liés, l'un à l'autre, avec un réseau du Mal qui est un concept essentiel de la philosophie genétienne et qui y fonctionne en tant que force motrice. D'après Jean-Paul Sartre, l'inclination de Genet pour le Mal est bien le résultat de ses expériences juvéniles qui ont fortement marqué un emprunt non seulement sur ses décisions personnelles (y inclus sa conduite), mais aussi, ou surtout, sur sa mentalité et sa perception de l'entourage. Tout d'abord, Genet est un enfant abandonné à la naissance par sa mère et, en conséquence, il est adopté par une famille nourricière de Morvan qui, avec le temps, devient la proie de ses larcins. Les punitions n'étant point efficaces, Genet est enfermé dans la maison de correction de Mettray d'où il s'évade et, ensuite, se lance dans une existence criminelle. Il commet de petits vols, il mendie et s'adonne à la prostitution. C'est à la suite de ces incidents qu'il prend la décision de s'orienter vers le Mal. Par ailleurs, l'apologie de son engouement pour le Mal constituent ses ouvrages romanesques (rédigés bel et bien dans plusieurs maisons d'arrêt) qui manifestent une transgression outreucidante des normes sociales ainsi qu'une infraction à la loi terrestre et divine (cf. SARTRE, 1969).

Or, le but de notre étude consiste à repérer dans les romans de Genet trois types de rites (religieux, érotiques et criminels) tout en essayant de prouver qu'ils sont fortement unis par le Mal, notion-clé de l'idéologie genétienne et mécanisme qui dirige tous les actes délinquants.

La notion même du rite, ainsi que celle des termes voisins comme le rituel et la cérémonie, ne se réfère pas uniquement à la sphère religieuse. Elle peut concerner également le domaine séculier où la répétition de certains actes est soumise à des règles ancrées dans la conscience d'un groupe social, quelque restreint qu'il soit. Par ailleurs, les trois notions mentionnées ci-dessus ne sont aucunement synonymiques. Bien qu'elles se situent à l'intérieur du même champ culturel et qu'elles restent sous une forte interdépendance, leurs significations diffèrent. À savoir, le rituel est un système de rites qui fonctionnent, dans ce cas-là, comme des éléments constitutifs. En ce qui concerne la division des rituels,

ils « peuvent être religieux (comme la messe ou le sabbat), séculiers (comme le protocole ou le serment des jurés), ils peuvent être collectifs (comme les fêtes nationales ou familiales), ou privés (comme la prière intérieure ou certains rites corporels) » (MAISONNEUVE, 1999 : 3). Enfin, le terme de cérémonie est réservé « aux formes ou aspects de pratiques collectives fortement organisées, voire théâtralisées ; toute cérémonie se référant donc à un rite fondateur et tout rite pouvant comporter une mise en scène plus ou moins cérémonielle » (1999 : 10). C'est donc une réalisation concrète des rituels accompagnée de décorations, d'objets liturgiques et de participants.

Dans tout système social, on distingue deux sphères divergentes : *sacrum* qui englobe les phénomènes liés à la religion et *profanum*, c'est-à-dire tout ce qui lui est étranger. Par contre, dans la conception philosophique de Genet, on observe un procédé fort particulier du fait que l'auteur y mélange ces deux côtés opposés. Par conséquent, le *profanum* devient chez lui le sacré. Afin de bien saisir cet amalgame, il est nécessaire d'expliquer le concept du Mal, notion-clé de la philosophie genétienne et dont l'équivalent dans le christianisme serait le Saint-Esprit. Ici, le Mal n'a rien à voir avec l'opposition du Bien qui, en l'occurrence, serait une solennelle glorification du Diable. Il fonctionne plutôt comme une accumulation de nombreux défauts et méfaits qui sont incessamment blâmés par les moralisateurs, mêlés avec de la boue et, en effet, traités de sales. Et c'est bel et bien dans cette saleté que Genet sent un sublime parfum de l'espoir. À l'instar de Jésus, il endosse les plus gros péchés de l'humanité (y compris le crime, la trahison et l'homosexualité) qui lui permettent d'aboutir à la sainteté.

Georges Bataille, dans *La littérature et le mal*, souligne que Genet revendique un Mal approfondi qui soit radicalement opposé au Bien. Il est question d'un Mal complet et idéal qui justement grâce à sa perfection acquiert une beauté parfaite (cf. BATAILLE, 1980). Suivant la conception idéologique de Genet, tout péché en tant qu'infraction à la loi divine n'existe pas. Le péché apparaît uniquement à l'heure que l'angoisse et la terreur s'emparent des hommes tout en dévorant peu à peu la quiétude et l'équanimité qui demeurent dans leur conscience. Alors, le péché naît de la peur et non des actes qu'ils accomplissent. À mesure que l'on se plonge dans le Mal sans ressentir la crainte du châtement de Dieu, on se rend compte qu'un péché conscient est beau puisqu'il se nourrit de la force. « La bonne volonté des moralistes se brise contre ce qu'ils appellent ma mauvaise foi. S'ils peuvent me prouver qu'un acte est détestable par le mal qu'il fait, moi seul puis décider, par le chant qu'il soulève en moi, de sa beauté, de son élégance ; moi seul puis le refuser ou l'accepter » (GENET, 1985 : 218).

Tout compte fait, le *profanum* devient-il une pierre angulaire sur laquelle est fondée l'idéologie de Genet. Mais il n'y est nullement esseulé. Il est entouré de ses coreligionnaires qui agissent tous en communion et suivant les règles imposées par le Mal, c'est-à-dire par une idée supérieure dirigeant le mécanisme

délinquant. Leurs activités pécheresses se réalisent à quelques niveaux : religieux, érotique et criminel, ce qui nous donne trois types de rituels à l'intérieur desquels on peut facilement repérer des actes à caractère répétitif et effectués sous l'impact d'une puissance transcendante, donc, faisant fonction de rites. Un tel état des choses correspond à la conception laïque d'Émile DURKHEIM où les actes rituels sont déterminés par les émotions et suivant laquelle « les représentations religieuses sont des représentations collectives qui expriment des réalités collectives ; les rites sont des manières d'agir qui ne prennent naissance qu'au sein des groupes assemblés et qui sont destinés à susciter, à entretenir ou à refaire certains états mentaux de ces groupes » (2008 : 21).

En ce qui concerne l'univers représenté des romans de Jean Genet, il se fonde « sur les rapports établis entre membres de groupes essentiellement marginaux comme délinquants, tortionnaires, misérables, criminels ou homosexuels. Ces relations exposent un système social particulier où la violence est à la base de sa structure » (SALINAS, 2005 : 2). Toutefois, les héros genétiens ne sont aucunement dans la moyenne, ils échappent à une classification conventionnelle et c'est justement parce que « le caractère emblématique de l'objet — et non de sa triviale réalité — fascine Genet » (HUBERT, 1996 : 43).

Nous pouvons reconnaître que l'univers genétien acquiert une construction qui n'est pas contradictoire aux principes sociologiques. Ce qui est digne d'attention, c'est que Jean Genet organise son univers romanesque tout en s'inspirant de la réalité chrétienne, que l'on peut d'ailleurs percevoir aisément dans bien des passages. Dans l'un d'eux, l'auteur écrit « Robert et moi nous servions à Stilitano comme on sert un prêtre » (GENET, 1985 : 158).

De surcroît, Genet trouve toujours un homme qu'il vénère et à qui il rend hommage. Évoquons deux personnages exceptionnellement chéris par lui : Bulkaen et Harcamone. Il pense souvent à eux, il leur attribue des traits divins, il est même obsédé par leur présence physique ou spirituelle. « Bulkaen est le doigt de Dieu, Harcamone étant Dieu puisqu'il est au ciel » (GENET, 1983 : 20). Il est indéniable que tous les deux font partie de son panthéon : il leur adresse ses prières, il manifeste sa vénération pour eux. « Ma foi en Harcamone, la dévotion que je lui porte et le respect profond que je porte à son œuvre, étayant mon audace de vouloir pénétrer les mystères en accomplissant moi-même les rites du crime, c'était sans doute mon horreur de l'infini qui me les accordait » (1983 : 58). S'agissant de Bulkaen, Genet s'avise de le comparer au Dieu des juifs et des chrétiens. Dans un passage, nous pouvons voir une pure allusion au tétragramme qui est un nom hébraïque se composant des quatre lettres suivantes : יהוה — prononcé Jahvé. Cette configuration désigne le nom propre de Dieu et fonctionne comme une forme issue de la racine trilittérale du verbe « être ». Cette expression a été entendue pour la première fois par Moïse au sommet du mont Horeb dans le désert du Sinaï. Dieu, sous forme d'un buisson ardent, a défini son nom par la phrase suivante : « Je suis celui qui suis » (*Bible*, 2010 :

41). Genet, tout en parlant du prisonnier très cher pour lui mais inaccessible dans la sphère érotique, déclare : « Bulkaen était la chose présente. Il était celui qui est » (GENET, 1983 : 61).

Aussi les maisons d'arrêt sont-elles comparées aux endroits où s'assemblent les croyants dans le but de se plonger dans la prière et de vénérer l'objet de leur culte. « Je ne puis croire que la Centrale ne soit une communauté mystique car la cellule du condamné à mort [Harcamone] éclairée la nuit et le jour est bien la chapelle vers qui vont nos prières muettes » (1983 : 124).

Attendu que l'homosexualité est la base de la théorie génétienne et un aspect définissant l'identité des personnages, l'auteur la juxtapose au totem. C'est autour de lui qu'ils s'unissent, ils sont fidèles au mode de vie qu'il requiert et ils s'identifient à sa nature pécheresse. Cette comparaison au totem est visible dans une scène où un colon, dont le corps d'une blancheur extrême est couvert des méandres de veines bleues, se déshabille tout en éveillant l'excitation érotique et qui « comme une colonne indifférente et pure devient sacrée sous les entailles des hiéroglyphes. Comme un poteau totem » (GENET, 2007 : 241). Ajoutons que cet objet de culte est le fondement du totémisme, c'est-à-dire du système qui « remplace la religion et fournit les principes de l'organisation sociale » (FREUD, 2002 : 77). Sigmund FREUD, dans son ouvrage intitulé *Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, constate que « les membres de la tribu se considèrent comme appartenant à la même espèce que le totem et que leur attitude envers leurs semblables ne diffère en rien de celle qu'ils observent à l'égard du totem » (2002 : 80). Il nous apprend aussi, en évoquant les propos de Frazer que « les membres d'une tribu se dénomment d'après leur totem et croient aussi, en général, qu'ils en descendent » (2002 : 80).

Les étapes particulières de la séduction et de la fascination érotique reposent sur le même schéma répétitif où tous les gestes et actes font fonction de rites permettant aux hommes de s'allier. Dans ces jeux à caractère sensuel, les personnages (y inclus celui de Genet) se concentrent en premier lieu sur l'apparence physique d'un mâle à travers laquelle se dégage sa nature morbide, c'est-à-dire sa propension pour le Mal. Par ailleurs, c'est un élément sans lequel l'intérêt pour autrui ne serait point possible. Il est donc nécessaire que les hommes soient vaillants, hostiles, et qu'ils se caractérisent par la virilité qui est surtout une attitude de l'esprit. Remarquons que Genet évite tout contact avec des individus banals et sans aucune expression singulière ; il focalise son attention sur ceux qui sont, d'après son point de vue, hors du commun, donc, physiquement beaux et possédant à la fois un aspect délinquant. Ayant ces facteurs à l'esprit, il s'intéresse avant tout aux « gosses dont le corps, le regard et les gestes sont chargés d'un magnétisme qui fait de nous leur objet » (GENET, 1985 : 27). Les forts et les vicieux attirent l'attention des voyous d'autant plus qu'ils émettent une force adoucissante étant capable d'assurer une sorte de calme et de sûreté.

«De ceux que j'appelle des durs, se dégage une puissance dominatrice encore, qui m'apaise» (GENET, 1983 : 47).

Il est manifeste que Jean Genet fonde sa philosophie sur les trois vertus, que nous avons déjà mentionnées, et qu'il les confère de bon gré à ses personnages. Sans elles, ils ne seraient pas complets et ils n'auraient pas de moyens nécessaires à le captiver. De cette manière, il essaye toujours de récupérer dans leur «structure mento-charnelle» la coexistence du vol, de l'homosexualité et de la trahison. Cependant cette trahison équivaut parfois à la fidélité mais, dans ce cas-là, il s'agit d'une attitude ayant pour objectif de transgresser les normes établies par la société des «bons vivants». De cette façon, en enfreignant ces règles, on trahit l'ordre moral et l'on se situe du côté de l'immoralité et de la délinquance. Profondément ébloui par cette «Trinité» (cf. BONNEFOY, 1965), GENET rêve d'un «adolescent qui aimerait assez le vol pour chérir les voleurs, méprisant assez les femmes pour aimer un voyou, enfin assez honnête pour se souvenir que Mettray [maison de correction] était un paradis» (1983 : 65—66).

Au cours des premières rencontres, le regard de Genet — mais également celui d'autres protagonistes — erre sur le corps tout entier de l'homme avec qui il est en train de converser ou qu'il suit des yeux, pour s'arrêter enfin sur sa braguette. Dans la conscience de l'auteur, c'est justement là que se situe l'apogée de la force masculine. Par exemple, en parlant de Stilitano, il avoue que «tout son éclat, sa puissance, avaient leur source entre ses jambes» (GENET, 1985 : 27). Dans les ouvrages genétiens le membre viril, accumulant toutes les forces vitales des hommes, fonctionne comme un instrument doté d'un pouvoir absolu. Cela résulte du fait qu'il est capable de donner la Mort et la Vie. Dans l'un des passages, Genet exprime son admiration pour le pénis d'Erik, jeune allemand. Cet organe masculin représente ici non seulement la beauté physique mais inspire aussi une puissance destructive, d'où la comparaison à l'armée hitlérienne.

La queue que je touchais du doigt n'était pas seulement de mon amant, mais d'un guerrier, du plus brutal, du plus formidable des guerriers, du seigneur de la guerre, du démon, de l'ange exterminateur. [...] Cette queue c'était aussi l'arme de l'ange, son dard. Elle faisait partie de ces engins terribles dont il était bardé, c'était son arme secrète, le VI derrière quoi se repose le Führer. C'était le trésor ultime et premier des Allemands, la source de l'or blond.

GENET, 1984a : 181—182

Le premier contact entre les hommes est très souvent ambigu et plein de réticence, où dominant l'incertitude et l'hésitation. Il en est ainsi parce que les deux côtés (c'est-à-dire deux hommes qui assistent au spectacle de séduction) veillent à ce que leur position et l'autorité ne soient déséquilibrées. Chacun d'entre eux préserve sa virilité puisque la manifestation de n'importe quelle faiblesse pourrait être perçue comme une carence de traits masculins. Il s'ensuit visiblement

que c'est un comportement qui prête à l'autodéfense. Dans une telle relation, il y a toujours deux pôles qui se complètent : domination et soumission. Celui qui domine est d'ordinaire physiquement plus fort ou tout simplement inaccessible (au moins, il fait semblant de l'être). Tandis que l'autre est embarrassé par l'attrait qui émane de son objet de convoitise, ou encore il se sent écrasé par sa puissance.

Afin d'illustrer cette interdépendance, nous rapportons trois configurations. Tout d'abord, celle concernant Erik Seiler, jeune hitlérien, et le Bourreau de Berlin, son amant. Ici, seule la profession de ce dernier indique explicitement son rôle dominant dans la relation amoureuse. En plus, physiquement il « était un gars d'environ un mètre quatre-vingt-trois. Sa musculature était celle d'un bourreau qui tranche à la hache, sur le billot. Il coupait presque ras ses cheveux bruns, si bien que sa tête toute ronde était celle d'un décapité. Il avait le corps d'un athlète » (GENET, 1984a : 36). Ils entament leur premier dialogue au moment où Erik est de garde ; le bourreau s'approche de lui et lui tend une cigarette. En sa présence, Erik est gêné et quelque peu décontenancé. Il grelotte non seulement de froid mais aussi de peur. En décrivant plus tard cette scène, il se rappelle ses sensations de manière suivante : « J'étais pris. Je n'osais le regarder » (1984a : 33).

Une relation pareille à celle présentée ci-dessus s'établit entre le lieutenant Seblon et Querelle, jeune matelot étant son subalterne. L'officier s'éprend de lui mais il ne s'avise pas de dévoiler son inclination. Il mène pourtant un jeu avec Querelle : il le punit souvent pour un rien, tout en recherchant minutieusement le moindre prétexte. Mais, avec le temps, le jeune marinier se doute de ce qui s'opère. Un jour, Seblon demande à Querelle de lui prêter son mouchoir car il veut essayer ses mains salies de cambouis. Étant donné qu'après cet incident le chiffon s'est couvert d'une substance noire, le lieutenant propose de le faire laver et invite Querelle à venir plus tard le chercher. Il y consent. Ainsi, le mouchoir devient-il l'objet grâce auquel Seblon est capable de s'approcher indirectement de l'homme qu'il désire et, par suite, de satisfaire d'une manière superficielle ses besoins sexuels. Ayant emporté le mouchoir, Seblon s'enferme dans sa cabine pour se masturber. Grâce à son odeur, le chiffon remplace pour lui la présence physique du matelot. Quand celui-ci récupère sa propriété, il se rend compte qu'elle est salie de sperme.

Le lieutenant crut ne jamais avoir révélé son amour et en même temps espéra l'avoir clairement avoué. Quand il en eut compris parfaitement le sens — ce qui se produisit le lendemain même de cette scène — quand il découvrit dans un endroit où logiquement il n'aurait pas dû s'y trouver : un ancien portefeuille en crocodile, son mouchoir taché de cambouis et, rigide, lui sembla-t-il d'une autre matière encore — Querelle s'amusa de ces parties de cache-cache qu'il voyait fort bien.

Un autre exemple nous renvoie à la relation qui se noue entre l'auteur et Bulkaen lors de leur séjour à la prison de Fontevrault. Ici, c'est bien Genet qui s'émerveille de Bulkaen mais celui-ci ne deviendra jamais son amant ; cela, en effet, engendre des tourments affectifs chez l'écrivain. Par conséquent, il évite de dénoncer son amour et il feint d'être indifférent à ses attraits, mais Bulkaen se doute de ce que son admirateur ment. Déçu, GENET avoue : « je pressentis que mon amour était découvert. Je me vis en danger. Bulkaen se moquait de moi » (1983 : 84). Cependant, il s'établit entre eux un lien fort exceptionnel ; les deux prisonniers font un échange de lettres où ils dévoilent leurs émotions intimes en déclinant les amertumes, nostalgies, plaintes et leurs désirs cachés.

Ces exemples nous permettent de constater que les relations amoureuses dans l'univers de Genet sont fondées sur le doute, la crainte et la perspicacité. Les premières démarches sont incertaines et leurs résultats sujets à caution. Toutefois, on peut les qualifier aisément de rites parce qu'elles sont inscrites dans l'inconscience des personnages qui, grâce à cela, agissent toujours d'après le même schéma. La réalisation de ces actes rituels n'est jamais hasardeuse ; elle aboutit à une séduction pécheresse et s'étend sur l'axe où se placent un être désiré (Dieu) et celui qui convoite et rend hommage à son bien-aimé (croyant). Il arrive quand même que la possession de l'objet des soupirs ne soit nullement réalisable. Ainsi, certains héros genétiens appliquent-ils des méthodes qui puissent remplacer un acte sexuel et fournir des sensations aussi intenses que celles éprouvées grâce à l'orgasme. Vu que l'amour et la mort sont chez Genet des phénomènes se caractérisant par la même dimension symbolique et l'intensité du Mal, il n'est point surprenant que l'homicide substitue la jouissance et permette d'accomplir les désirs les plus profonds, les plus morbides. Un tel procédé est visible dans le cas d'Adolf Hitler :

Le Führer envoyait à la mort ses hommes les plus beaux. C'était la seule façon qu'il eût de les posséder tous. Car, combien de fois n'ai-je pas désiré tuer ces beaux gosses qui me gênaient puisque je n'avais pas assez de bite pour les enfiler tous et ensemble, pas assez de sperme pour les gaver. Un coup de revolver, je le sens, eût ramené le calme dans mon cœur et mon corps troublés par le désir et par la jalousie.

GENET, 1984a : 184

S'agissant encore du *sacrum* et *profanum*, Genet atteint une dextérité exquise dans le domaine de soudage de ces deux mondes opposés. Il s'en sert avec une telle adresse que la frontière entre l'un et l'autre s'efface harmonieusement et les deux se superposent en donnant une forme complète. L'auteur consacre beaucoup de place à la description des « rites du crime » où il dépeint avec minutie les étapes particulières du vol qui sont nécessaires à son accomplissement réussi. Les gestes et les émotions qui accompagnent les criminels sont présentés de façon que les voleurs pénétrant dans les appartements de leurs victimes

évoquent l'image des croyants qui entrent dans une église. Par ailleurs, tous les préparatifs au crime sont conçus comme une initiation pareille à celle des novices se prêtant à faire des vœux monastiques. « Ces tentatives [...] m'épuisent, m'énervent, favorisent encore cet état religieux. À l'acte de voler elles communiquent la gravité d'un acte rituel » (GENET, 1985 : 32).

Tous les crimes sont commis suivant des règles précédemment planifiées. Aucun geste n'est accidentel, toutes les démarches font l'unité. Quelque compliquée que soit l'action de voler ou de cambrioler, elle est toujours perçue comme un jeu fort dangereux. En évoquant par exemple l'un de ses vols à l'étalage, GENET écrit : « Ce jeu était une science, qui voulait un entraînement, une préparation, comme la science militaire » (2007 : 287). Il ne s'agit donc pas d'un délit futile et sans importance mais plutôt d'un assaut qui requiert du voleur une stratégie méticuleusement préparée.

Bien qu'apparemment dérisoires, tous les éléments constitutifs d'un cambriolage jouent un rôle très important. Ils reflètent soit le procédé technique de l'acte criminel, soit l'état d'âme du voleur. « Le bruit de la serrure qui cède, le silence qui suit, la solitude qui m'assaille toujours présideront à mes entrées criminelles. Ce sont des rites d'autant plus importants qu'ils sont obligés, n'étant pas de simples ornements d'une action dont l'essence me demeure encore mystérieuse » (GENET, 1983 : 40).

Il est fort intéressant de voir comment les préparatifs au crime influencent la mentalité des bandits. La concentration du voleur, grandement dictée par la crainte, favorise sa mutation psychologique. Poltron et dénué de virilité avant l'attaque, le criminel devient un mâle intransigeant, dans le corps duquel s'est infiltrée une puissance quasi surnaturelle. Citons comme exemple l'épisode où, juste avant d'entrer dans les bureaux du Crédit Municipal, Genet aperçoit une telle métamorphose dans le comportement de Guy, son complice. « De l'intérieur de cette petite tapette où une frappe était bouclée, un gars décidé surgissait, terrible, prêt à tout, et d'abord au meurtre si l'on osait gêner son exploit. [...] Ses yeux étaient plus durs, ses tempes métalliques, plus noueux les muscles du visage » (GENET, 1985 : 64).

Notons aussi que les criminels veillent toujours à ce que la victime soit désemparée, voire humiliée. La vue de son visage plein d'ébahissement et d'effroi procure au voleur un plaisir exceptionnel et accroît son excitation. Comme illustration de ce processus, nous voulons rapporter deux épisodes. Le premier est lié à Guy : lorsqu'il s'empare d'une automobile, il s'arrange toujours « pour démarrer à l'apparition du propriétaire. Il se payait la gueule de l'homme qui voit sa voiture, docile au voleur, l'abandonner. C'était une fête pour lui » (1985 : 258).

Le même procédé, mais cette fois-ci accompagné d'une ambiance plus complexe du fait que la victime est impliquée — sans s'en rendre compte — dans un filet de machinations, a lieu dans une scène où Genet, Stilitano et Roger

envisagent de dépouiller l'appartement d'un vieillard. Ici, Roger est censé le séduire. Ainsi, profite-t-il de ses attraits pour éveiller le désir sexuel dans l'homme. Celui-ci succombe facilement à ses tentations et l'invite chez lui. Tous les deux se rendent dans la demeure de la victime, où doivent s'accomplir des ébats érotiques.

Un œillet rouge serré par l'orteil, couché nu sur le lit, Roger charmait un vieux monsieur qui se déshabillait lentement devant la glace. [...] Roger d'un mouvement adroit portait son pied à sa bouche et saisissait l'œillet. Quand il l'eut quelques secondes humé, il le promena sous son aisselle. Le vieux était agité. Il s'embrouillait dans ses boutons, ses bretelles, et convoitait le jeune corps, habile à se couvrir de fleurs. Roger souriait.

1985 : 269—270

C'est juste en ce moment que Stilitano et Genet font irruption dans la pièce. Les gestes du vieux, saisi de panique, témoignent une vive stupéfaction. En l'occurrence, les trois criminels profitent de l'occasion et, avant de fouiller l'appartement, se moquent de lui et le tournent en dérision. Cela prête à une double satisfaction des malfaiteurs : d'un côté, ils s'approprient l'avoir de leur victime, de l'autre, ils trouvent du plaisir à l'humilier et à contester sa dignité humaine.

En guise de conclusion, nous pouvons constater que l'univers romanesque de Jean Genet foisonne de phénomènes que l'on peut aisément qualifier de rites. Ils se réalisent à plusieurs niveaux, ce que nous avons d'ailleurs prouvé dans notre étude, et toujours à l'intérieur d'un groupe social bien déterminé. Il va sans dire qu'ils sont indispensables à ce que l'idéologie génétienne puisse fonctionner, mais leur réalisation ne serait point possible sans intervention du Mal, une idée supérieure qui déclenche le mécanisme délinquant et joint tous les rites. De cette manière, les rites religieux contribuent à la transformation du profanum en sacrum car c'est justement par la voie du péché que Genet aboutit à la sainteté tout en assumant les plus gros méfaits, y compris le crime, le vol et l'homosexualité. Quant aux rites érotiques, ils ont pour objectif non seulement d'assouvir les besoins sexuels primitifs des personnages mais aussi, ou avant tout, de reconnaître dans l'attitude de leurs amants des traits qui témoignent de l'agressivité et le penchant pour le Mal. Autrement, tout partenaire sexuel est perçu comme un complice dans le crime et c'est bel et bien sur le champ criminel que s'accomplissent les rites à caractère délinquant propulsés par une force motrice, c'est-à-dire par le Mal. Qui plus est, ce Mal s'immisce dans la conscience des protagonistes tant et si bien qu'ils restent sous sa continuelle dépendance. En effet, tous leurs actes sont fortement codifiés et s'accomplissent dans l'atmosphère du péché mais, dans ce cas-là, il s'agit d'un péché sanctifié qui conduit à une sorte de sainteté.

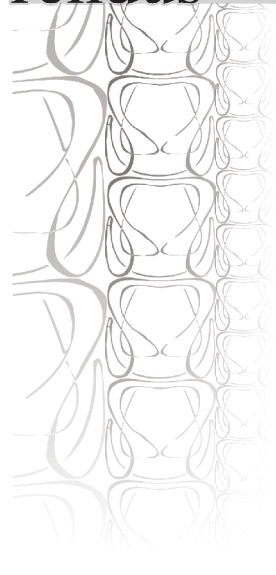
Bibliographie

- BATAILLE Georges, 1980 : « Jean Genet ». In : IDEM : *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard.
- Bible, 2010. Société Biblique de Genève.
- BONNEFOY Claude, 1965 : *Jean Genet*. Paris : Éditions universitaires.
- DURKHEIM Émile, 2008 : *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Québec : Macintosh.
- FREUD Sigmund, 2002 : *Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Québec : Macintosh.
- GENET Jean, 1983 : *Miracle de la rose*. Paris : Marc Barbezat — L'Arbalète.
- GENET Jean, 1984a : *Pompes funèbres*. Paris : Gallimard.
- GENET Jean, 1984b : *Querelle de Brest*. Paris : Gallimard.
- GENET Jean, 1985 : *Journal du voleur*. Paris : Gallimard.
- GENET Jean, 2007 : *Notre-Dame-des-Fleurs*. Paris : Gallimard.
- HUBERT Marie-Claude, 1996 : *L'esthétique de Jean Genet*. Paris : Sedes.
- MAISONNEUVE Jean, 1999 : *Les conduites rituelles*. Paris : PUF.
- SALINAS Marcelo, 2005 : « La violence sexuelle chez Genet et Lamborghini : une esthétique de l'insoutenable ». *Silène*. <http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=45>. Date de consultation : le 8 janvier 2014.
- SARTRE Jean-Paul, 1969 : *Saint Genet : comédien et martyr*. Paris : Gallimard.

Note bio-bibliographique

Mes intérêts s'attachent principalement à la littérature française, polonaise, juive et japonaise, du XIX^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine. En 2011, j'ai rédigé mon mémoire de licence où j'ai présenté un portrait psychologique de Jean Genet. Il arrive aussi que je m'oriente vers la littérature populaire ; cela est visible dans mon mémoire de maîtrise (écrit en 2013 sous la direction de Magdalena Wandzioch) qui a été consacré à l'analyse structurale et pragmatique de *Ramsès*, roman historique de Christian Jacq. En revanche, ma thèse de doctorat a pour objectif de scruter la figure du Juif errant présente dans la prose française des XIX^e et XX^e siècles. Comme point de repère, j'y adopte, entre autres, les mythes médiévaux recueillis et examinés par Gaston Paris, Charles Schoebel, Roland Auguet et Marie-France Rouart. En plus, afin de bien pénétrer l'univers psychologique des Juifs, je m'appuie sur l'ouvrage scientifique du docteur Henry Meige intitulé *Le Juif Errant à la Salpêtrière. Étude sur certains névropathes voyageurs*, ainsi que sur le *Traité du désespoir et Ou bien... ou bien* de Søren Kierkegaard où le philosophe développe l'idée de la désolation liée juste à la figure d'Ahasvérus, personnage du XVI^e siècle incarnant le Juif errant qui aurait assisté de sa personne au crucifiement et à la mort du Christ.

Comptes rendus



*Ramona Malița, Mariana Pitar, Dana Ungureanu (dir.),
“Agapes francophones 2013. Études de lettres francophones, Actes du
CIEFT 2013 « Voyage(s) », le X^e Colloque International
d’Études Francophones Timișoara (Roumanie), les 15—16 mars 2013”,
Szeged, JatePress Université de Szeged, 2013, 432 p.
ISBN 978-963-315-155-6*

Au mois de mars 2013, le CIEFT a fêté l’édition anniversaire, la dixième, du Colloque de la francophonie à Timișoara dont l’organisateur est traditionnellement la Chaire de Français du Département des Langues et Littératures Modernes de la Faculté des Lettres, d’Histoire et de Théologie de l’Université de l’Ouest de Timișoara. Le volume — dont le titre est mentionné au-dessus — réunissant les actes de ce colloque, issu chez JatePress de Szeged, la prestigieuse maison d’édition hongroise, propose d’interroger, à partir d’un croisement d’approches scientifiques et méthodologiques, la dynamique de la transmission culturelle, littéraire et linguistique dans la francophonie en contexte plurilingue postmoderne. Le thème proposé pour ce volume est « Voyage(s) ».

Étant donné l’importance de ce moment anniversaire, un petit regard rétrospectif s’impose. Au fil du temps, il y avait eu, à la Chaire de Français, des réunions scientifiques intéressantes, mais elles avaient, malheureusement, un caractère sporadique. En revanche, sous la bannière de la francophonie, les enseignants de français ont pu prendre, il y a dix ans, la décision d’organiser chaque année un colloque dédié à l’esprit francophone, qui puisse animer l’univers des recherches en littératures française et francophones, en linguistique française et contrastive (domaine roumain-français), en didactique du FLE, ainsi que des recherches dans le domaine des traductions. Les objectifs pratiques poursuivis étaient et sont encore bien divers : offrir aux chercheurs et enseignants de FLE (universitaires et enseignants du secondaire) l’occasion de présenter leurs dernières recherches ; inviter des collègues enseignant l’italien et l’espagnol au

Département des Langues romanes, dont faisait également partie la Chaire de Français, à participer aux colloques de la francophonie avec des interventions mettant en jeu les relations profondes entre les langues et les cultures française, italienne et espagnole ; inviter les meilleurs étudiants à présenter des fragments de leurs mémoires de maîtrise.

Peu à peu, ces colloques ont connu un écho international de plus en plus large, d'autant plus que l'on a commencé à proposer des thèmes uniques pour chaque rencontre, de sorte que les CIEFT annuels ont contribué au rayonnement de l'esprit de partage, d'exigence et de convivialité propre à la francophonie.

On a longtemps vu traiter le voyage dans une perspective strictement géographique et territoriale ou, dans le meilleur des cas, comme aventure de l'esprit, accompagnée d'enrichissement de connaissances. L'édition 2013 du colloque de Timișoara et le volume *Agapes francophones 2013* (sous la direction de Ramona Malița, Mariana Pitar, Dana Ungureanu) a souhaité mettre en lumière les réseaux humains, l'autoscopie, les démarches scripturales et psychologiques, les configurations / les métaphores de la route (de la chaussée, du chemin, de la voie, du sentier) et les connexions conceptuelles qui expliquent la métamorphose du voyage en une transversalité aussi intérieure qu'extérieure qui permette un abord au moins interdisciplinaire, sinon transculturel. Le sens de cette transformation est que voyager chez les romantiques n'est pas la même chose que chez les post-modernes, tout comme le voyage du mot / de la parole en sémantique n'équivaut pas toujours à la circulation des vocables d'une langue à l'autre.

Le volume *Agapes francophones 2013* a réuni les contributions des spécialistes du thème du « voyage » (des universités ou des centres de recherche de France, de Norvège, de Portugal, d'Angleterre, d'Italie, de Pologne, de Grèce, de Serbie, de Bulgarie, de Nouvelle-Calédonie, de Roumanie, d'Albanie, de Liban et de Tunisie) ainsi que d'autres experts des domaines de la littérature et de la culture qui jusqu'ici se sont moins penchés sur ce sujet. La problématique de cette réunion a continué en quelque sorte le thème généreux de l'édition 2012 du colloque, à savoir « Passeurs de mots », qui avait ébauché des figurations possibles du voyageur, du guide, de l'éclaireur, du médiateur, etc. illustrés par des lectures d'œuvres représentatives du vaste corpus littéraire d'expression française ou dans des recherches lexicographiques ou terminologiques.

Les études proposées par les contributeurs ont envisagé le voyage dans une lecture plurielle et polygonale, invitée à se faire de manière non-exclusive :

- comme aventure dans des itinéraires touristiques de plaisir, dans des espaces climatiques et géographiques délimités (la contribution de Maria Țenchea) ;
- comme aventure de l'esprit (les articles d'Anca Clitan, d'Andreea-Maria Diaconescu, de Roxana-Ema Dreve et de Tamara Valčić Bulić) ;
- comme le dernier voyage / l'exil / le trépas au-delà (les études de Dima Hamdan, de Dominique Jouve et Dana Ungureanu) ;
- comme aventure picaresque (l'argument d'Elena Ghiță) ;

- comme chemin vers les tréfonds de l'âme, auto-interrogation et autoscopie (l'étude de Natalie Solomon) ;
- comme eau coulante, fleuve, rivière, source ;
- comme textes anciens et ses reconstitutions dans des éditions (l'essai de Trond Kruke Salberg) ;
- comme nomadisme, déplacements, altérité dans le corpus littéraire francophone (les études de José Domingues de Almeida, de Claudia Bianco, de Veronica Ntoumos et de Serenela Ghițeanu) ;
- comme devenir du personnage (démarche scripturale dans les articles de Ramona Malița et Virginie Brinker) ;
- comme devenir de la langue et du système linguistique (les contributions d'Eugenia Arjoca-Ieremia, d'Adina Tihu, d'Estelle Variot et d'Ivan Jovanović) ;
- comme déterritorialisation, immigration et identités (les contributions d'Erica Tacchino, d'Editha-Nefertiti D'Almeida, de Mourad Abdelkebir) ;
- configurations / métaphores de la route, du chemin, de la voie, du sentier, du fleuve, même dans le récit fantastique (les arguments de Liliana Cora Foșalău et de Katarzyna Gadomska) ;
- comme acquisitions de connaissances (entrée didactique) : la démarche pédagogique que l'enseignant propose à l'apprenti les arguments de Mariana Pitar, de Mina Kim, d'Angeliki Kordoni et de Vesna Simović).

Les typologies des formes de voyages ont bénéficié d'une attention particulière :

- voyage intérieur vs extérieur (les dissertations de Maria de Fatima Outeirinho et de Fatos Rama) ;
- voyage des paroles et des écritures / des gens / des choses, des marchandises (l'argument de Raia Zaimova) ;
- voyage dans ce monde et / ou vers l'au-delà (la contribution de Mathilde Poiyat-Amar).

Une carte anthropologique du voyage ne pouvait pas être complète sans :

- les « institutions » du voyage (en particulier la réception du livre, la traduction et les aventures des mots dans les langues apparentées ou non : les dissertations de Neli Eiben, Selena Stanković) et
- les moyens du voyage.

Concrètement, le volume *Agapes francophones 2013* a abordé la dimension culturelle du voyage dans des sections comportant plusieurs sous-divisions, en adoptant des perspectives diverses axées sur la transdisciplinarité (littératures, linguistique, didactique du FLE/FOS/FOU, traductologie) et il est devenu un instrument de travail et de recherches actuelles dans la francophonie, utile autant aux spécialistes qu'à tous ceux qui s'intéressent à ce domaine.

Le volume propose, à la fin, un autre type de voyage parmi les numéros précédents d'*Agapes francophones* : 2006—2007, 2008, 2009, 2010, 2011 et 2012 dont les sommaires y sont présentés.

Les organisateurs du CIEFT 2013 et les éditeurs du volume tiennent à adresser aussi leurs chauds remerciements à l'Agence Universitaire de la Francophonie et l'Institut Français de Timișoara qui les ont appuyés constamment dans leur démarche pas toujours facile.

Ioana Marcu
Université de l'Ouest de Timișoara,
Roumanie

*Lise Gauvin, “Aventuriers et sédentaires.
Parcours du roman québécois”, Paris, Honoré Champion, 2012,
coll. “Unichamp Essentiel” n° 29, 243 p.
ISBN 978-2-7453-2413-9*

Essayiste, critique, nouvelliste, professeure émérite à l'Université de Montréal et ancienne présidente de l'Académie des lettres du Québec (2008—2009), Lise Gauvin interroge depuis longtemps la condition des littératures de langue française par le biais des stratégies langagières et des esthétiques que les écrivains francophones mettent en jeu¹. Dans sa monographie publiée chez Champion, elle explore le roman québécois selon deux perspectives qui relèvent de deux visions du monde : l'enracinement et le nomadisme. Pour Gauvin, plutôt que de faire une histoire du roman québécois, il s'agit d'offrir une piste de lecture qui tiendrait compte de cette double polarisation de l'imaginaire romanesque « s'inspirant à la fois des découvreurs, des aventuriers, des nomades [...] et des sédentaires fondateurs du territoire » (15). On comprendra que cette approche emprunte au célèbre essai de Monique Larue, *L'Arpenteur et le navigateur* (1996) où ces deux figures traduisaient le clivage inscrit dans le roman québécois depuis ses origines entre le besoin d'enracinement et celui d'errance. Or, tout au long de son ouvrage, plutôt que sur les conflits idéologiques ou esthétiques, Lise Gauvin attirera l'attention sur la dualité de l'imaginaire du roman québécois marqué par ces deux

¹ Parmi ses nombreux ouvrages qui s'y rapportent, il faut mentionner *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec* (Montréal, Boréal, 2000), *L'écrivain francophone à la croisée des langues* (Paris, Karthala, 2000), *Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme* (Paris, Seuil, coll. « Points », 2004 et 2010), *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics* (Paris, Karthala, 2007), un collectif sous sa direction, *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation* (Montréal, Hurtubise, coll. « Constantes », 2010), *L'imaginaire des langues — entretiens avec Édouard Glissant, 1991—2009* (Paris, Gallimard, 2010) et une récente anthologie, *D'un monde l'autre. Tracées des littératures francophones* (Montréal, Mémoire d'encrier, 2013).

tendances. Cela explique le choix du terme de « parcours » dans le sous-titre qui, au fil des chapitres, engagera activement à la lecture d'une diversité de thèmes, topoï et motifs récurrents, ou encore de « scénographies » (concept emprunté à Dominique Maingueneau et souvent utilisé dans le texte).

Dans son « Introduction », Lise Gauvin discute les notions de « littérature mineure » et de « postcolonialisme », les trouvant peu opératoires pour saisir le fonctionnement de la littérature québécoise. Selon elle, celle-ci ne peut pas être qualifiée comme l'expression d'une minorité (les Québécois forment une majorité parmi les francophones des Amériques) et, malgré certaines parentés avec d'autres littératures francophones, elle ne peut pas être désignée aujourd'hui comme post-coloniale (les Québécois sont des descendants des anciens colons et colonisateurs du Nouveau-Monde, et leur littérature ne signifie pas un contre-discours opposé à une ancienne métropole). À ces notions malaisées, elle préfère celle de « péricolonialisme » (12) qui indique un statut périphérique par rapport à l'ensemble de la francophonie et aux modèles littéraires coloniaux et postcoloniaux, signalant en même temps une relation complexe de « complicité / résistance » (13) face à la légitimation institutionnelle hexagonale.

Le livre est divisé en sept chapitres dont les problématiques s'éclairent mutuellement. Chaque chapitre expose d'abord l'enjeu principal avant de proposer une étude de cas à partir des romans choisis. Le premier chapitre, « Questions de langue ; variantes et variations » interroge la problématique de la langue d'écriture et le statut de la langue parlée dans le discours littéraire. Ce qui intéresse ici l'essayiste, ce sont les positions idéologiques et esthétiques face au sentiment exacerbé de la langue qui traduit la « surconscience linguistique » de l'écrivain québécois. La langue devient un véritable thème ou métadiscours qui hante la littérature québécoise qui depuis le XIX^e siècle (Octave Crémazie) jusqu'à la période post-référendaire des années 1980, mettant en jeu la dialectique de la norme (hypercorrection et conformité au modèle universaliste du français) et de l'écart (recherche de légitimation du parler québécois, de l'authenticité de l'expression et de la distinction). Gauvin parle ici du « passage du tourment de langage à l'imaginaire des langues » (41), en observant toute une série de déplacements dans la thématization de la langue par les romanciers qui abandonnent progressivement leur crispation identitaire face au vernaculaire québécois en faveur des formes plus complexes : intégration du français littéraire et de l'oralité dans les romans de Michel Tremblay ; mixité du français archaïque, de l'anglais et du latin chez Jacques Ferron, inventivité verbale chez Réjean Ducharme, le ludisme langagier chez Yolande Villemaire et Francine Noël, le plurilinguisme chez Jacques Poulin.

Dans le second chapitre, « Le romancier et ses doubles : écrire disent-ils », l'attention est portée sur la représentation de l'écrivain, d'abord comme personnage, ensuite comme écrivain fictif, ce double du romancier aux prises avec l'écriture. L'essayiste examine une série d'attitudes ambivalentes qui, depuis les

romans déjà classiques de Gérard Bessette, Hubert Aquin, Réjean Ducharme, Jacques Godbout, jusqu'à ceux de Michel Tremblay, Madeline Monette et Yvon Rivard, ne cessent de mettre en scène l'écriture pour mieux la remettre en cause et montrer le rapport problématique (de complicité et de distance ironique) entre l'écrivain et son lecteur. Le troisième chapitre «Aventuriers et sédentaires : l'héritage du conte» approfondit la réflexion initiale sur les deux pulsions ou représentations imaginaires, celle de l'enracinement et d'errance dont les articulations romanesques montrent parfois des points de convergence. Comme dans les chapitres précédents, Lise Gauvin commence à débusquer la «séduction de l'étranger» présente déjà dans les romans de la terre de la première moitié du XX^e siècle – *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, *Trente arpents* de Ringuet, *Le Survenant* de Germaine Guèvremont – pour en montrer la filiation, sous forme de réécriture du motif du «Diable à la danse», des figures donquichottesques ou du mythe de Robinson, dans *Kamouraska* d'Anne Hébert, *Don Quichotte de la démanche* de Victor Lévy-Beaulieu, mais aussi chez les romanciers post-modernes comme Jacques Poulin (*Les Grandes Marées*, 1978), Louis Hamelin (*La Rage*, 1989), Monique Larue (*L'Œil de Marquise*, 2009) et Nicolas Dickner (*Tarmac*, 2010). Le chapitre quatrième, «'Comment peut-on être Montréalais' : une ville et ses fictions», explore les fictions urbaines qui mettent en scène Montréal. À une première isotopie dysphorique, visible dans les années 1940—1960, qui montre la métropole québécoise comme «ville inhumaine» ou «ville des autres» (de *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert* de Gabrielle Roy aux romanciers de *Parti pris* comme Jacques Renaud, André Major, Laurent Girouard), succède, à partir des années 1970, une représentation moins angoissée et plus identitaire où Montréal fait figure d'une ville réappropriée. Cette reconquête de la ville s'opère souvent sur un mode festif ou ludique, comme dans le cycle romanesque «Chroniques du Plateau Mont-Royal» de Michel Tremblay, dans *le Matou* (1981) d'Yves Bechemin, *La Vie en prose* (1980) de Yolande Villemaire ou dans *Maryse* (1983) et *Myriam Première* (1987) de Francine Noël. Une attention particulière est consacrée ici aux divers visages de certains quartiers montréalais donnés par les écrivains de la migration comme Régine Robin, Dany Laferrière ou Émile Ollivier. Le cinquième chapitre, «Il était une fois dans l'ouest : les road novels québécois», discute les romans des voyages qui, depuis les années 1980, proposent une traversée de l'Amérique (Jacques Godbout, *Une histoire américaine*, 1986 ; Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, 1988 ; Monique LaRue, *Copies conformes*, 1989) ou celle du Canada depuis Montréal (Nicole Lavigne, *Un train pour Vancouver*, 1994 ; Louis Hamelin, *Le Joueur de flûte*, 2001) ou encore un déplacement par un ailleurs européen (Louis Gauthier, *Voyage en Irlande avec un parapluie*, 1984 ; *Le Pont de Londres*, 2000) ou transaméricain (Nicolas Dickner, *Nikolski*, 2005). Dans tous les cas de figure, remarque Gauvin, le voyage est une quête, un détour initiatique, «une traversée de l'espace qui permet la (re)-découverte de soi et de son monde intérieur» (157).

Le sixième chapitre, « Théories-fictions, autofictions, romans-poèmes et territoires du féminin », regroupe les textes des femmes, romancières, poètes, théoriciennes, depuis la révolution féministe des années 1970 (Nicole Brossard, Suzanne Lamy, France Théoret, Madelaine Gagnon, Louky Bersianik) jusqu'aux formes pratiquées dans les dernières décennies : l'autofiction (Régine Robin, Nelly Arcand, Marie-Sissi Labrèche), les récits poétiques et intimes (Élise Turcotte, Louise Dupré, Lise Tremblay) et ceux de filiation (Suzanne Jacob, Catherine Mavrikakis, Marie-Célie Agnant). Parmi les questions abordées, notons la mixité des genres contemporains (roman, autobiographie, essai, poème), la réécriture ainsi que la réflexion sur le langage et ses modulations qui traduit souvent la présence d'un sujet femme. Le dernier chapitre (le septième), « Ces 'étrangers du dedans' : l'écriture dite migrante », fait écho au troisième, portant sur les figures d'écrivain dans le roman, mais la forte présence des personnages en instance d'écriture est discutée ici chez les romanciers québécois « venus d'ailleurs », à la lumière de l'« effet d'exil » qui traverse leurs récits. Une attention particulière est portée de ce point de vue à *La Québécoise* (1983) de Régine Robin, aux romans d'Émile Ollivier (avec une analyse approfondie de *La Brûlerie*, 2004) et de Dany Laferrière (chez qui la réflexion sur l'écriture est une constante). D'autres figures analysées, celle d'« écrivain traducteur » (chez Marco Micone), d'« écrivain épistolier » dans *Lettres chinoises* (1993) de Ying Chen ou d'« écrivain peintre » dans plusieurs récits de Sergio Kokis, mettent en évidence la richesse des enjeux liés à la représentation de l'écriture et de la langue chez les romanciers migrants.

Un des grands apports de l'ouvrage de Lise Gauvin est de proposer une variété de trajectoires, appuyées sur des microanalyses des textes, qui rendent manifeste l'hétérogénéité de formes, de thèmes et de poétiques du roman québécois depuis 1945 à nos jours. La perspective adoptée, attentive aux questions esthétiques et historiques ainsi qu'aux aspects individuels et institutionnels reliés à la langue d'écriture, permet d'observer derrière les problématiques majeures d'enracinement et de nomadisme, des croisements explicites et des intersections plus souterraines qui s'avèrent primordiales pour comprendre et interpréter l'originalité du roman québécois vis-à-vis de l'ensemble des littératures francophones contemporaines.

Józef Kwaterko
Université de Varsovie

*Agata Sobczyk, “Les jongleurs de Dieu.
Sainte simplicité dans la littérature religieuse de la
France médiévale”, Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem, 2012, 326 p.
ISBN 978-83-63781-00-2*

La question de la « sainte simplicité » (*sancta simplicitas*), importante dans la pensée médiévale, est enracinée dans la réflexion théologique. Sa réalisation littéraire prend forme d'une figure spécifique d'un « simple », dotée de riches significations symboliques. Un beau livre d'Agata Sobczyk, consacré à cette figure, sera un outil indispensable à chaque médiéviste (et non seulement) désireux de pénétrer ce champ de recherche.

Le livre s'ouvre par un « Avant-propos » (10—16) introduisant à la complexité de la problématique et à la méthode adaptée. Agata Sobczyk, prenant position par rapport aux conceptions des chercheurs qui l'ont précédée, y formule les points principaux de sa thèse : « le côté comique et parfois excentrique des simples dans les textes narratifs est indissociable du sens spirituel de la sainte simplicité » (12), « L'essentiel n'est pas dans l'intrigue, mais dans le personnage. La simplicité doit s'incarner » (13), « la figure du simple devient sans doute un signe dont il faut déchiffrer le sens » (14), « le paradoxe profond de la sainte simplicité qui, malgré les apparences, est double. Elle se compose d'une couche extérieure visible [...] et d'une vérité profonde qui est en contradiction avec cette apparence » (15). L'auteure signale des difficultés interprétatives possibles et annonce sa perspective de recherche : la concentration sur « la face extérieure des simples » pour en dégager ensuite « l'esprit de la sainteté » (16).

Dans une vaste « Introduction », sous-titrée « La sainte simplicité dans la théologie et la vie religieuse du Moyen Âge » (17—61), le lecteur trouvera une mine d'informations et de références aux textes critiques, relatives à la tradition théologique du concept de la sainte simplicité. Agata Sobczyk y explore des sources scripturaires (la Bible et des autorités de l'Église), en analysant à leur

lumière des avatars spécifiques des simples : saints, enfants et bergers. Aussi, elle envisage la relation simplicité / science du point de vue des avantages et des faiblesses véhiculées par la première et des dangers celés dans la seconde, ainsi que du rôle des dons du Saint Esprit dans l'acquisition de la vraie sagesse. Elle démontre jusqu'à quel point « nous sommes tous des idiots » (50) et analyse la position des simples dans la perspective du retournement des rôles et significations. Cette partie théorique du livre base sur un corpus de textes théologiques et une littérature critique très abondants, témoignant de la grande érudition de l'auteure, ainsi que du travail énorme qu'elle a dû effectuer pour se documenter.

Le chapitre complémentaire « *Simples, lais, idiots* : le corpus » (62—88) contient l'analyse du vocabulaire opérationnel, ainsi que la présentation (classifiée en fonction du schéma narratif, accompagnée d'un court résumé du contenu) des sources littéraires françaises et latines.

Le premier chapitre analytique (« Le simple dans l'univers des signes », 89—152) envisage la figure du simple d'abord dans le contexte du langage et des problèmes de communication verbale (la prière comprise), ensuite — dans le contexte du geste (aussi en opposition aux mots), et enfin — dans le contexte d'une relation complexe de l'écriture et de l'image.

Le chapitre suivant (« Le simple dans la société », 153—200) se concentre sur deux facettes sociales de la figure des simples. Le premier sous-chapitre (« La marginalité ») aborde l'aspect de l'altérité des simples, de la proximité de la simplicité et de la folie, la situation des simples par rapport au pouvoir, la place des simples dans les couvents et leur relation avec la nature, la marginalité spirituelle et la spiritualité individuelle des simples, l'admission de ceux-ci dans la communauté (possible uniquement après leur mort). Le deuxième sous-chapitre (« L'individualité ») se concentre sur l'intériorité des simples, leur manque d'autonomie, des manifestations de leur auto-conscience, des façons de parler de soi-même et des problèmes d'auto-identification.

Le troisième chapitre (« L'esprit de la simplicité : le retournement », 201—222) constitue la reprise de la réflexion du sous-chapitre théorique de l'« Introduction », portant le même titre. Cette fois-ci, Agata Sobczyk analyse le spécifique « monde renversé » correspondant aux figures littéraires des simples. Elle envisage les oppositions : ignorance et savoir, extérieur et intérieur, âme et corps, ciel et terre, comique et sérieux. Elle perçoit la figure du simple comme un signe à déchiffrer par les autres, tout en constatant : « La simplicité invite à l'interprétation par sa double construction ; on a envie de chercher ce qui se cache sous la couche apparente, mais on ne peut jamais être sûr d'y trouver des trésors » (222).

Le dernier chapitre (« Le simple dans le discours narratif », 223—276) envisage la représentation littéraire de la *sancta simplicitas* dans deux perspectives formelles : celle des instances narratives, dont la supériorité intellectuelle sur le simple est exploitée de différentes façons par les auteurs, et celle de l'horizon

d'attente, situant le simple parmi différents types de sots de la littérature médiévale, dont le cas de Perceval a une importance particulière.

Dans la conclusion du livre (« En guise de conclusion », 277—290) Agata Sobczyk formule les résultats de son examen de la figure du simple dans la littérature médiévale, en soumettant à une analyse comparative aussi des exemples des simples fournis par la littérature des époques postérieures. Une annexe importante de quelques textes inédits du corpus clôt le livre, suivie d'un double index très utile : celui des auteurs et des œuvres et celui des personnages historiques et mythologiques.

La composition du livre est donc bien réfléchie et transparente. La matière a été divisée en aspects détaillés à titres appropriés et intrigants. Tels auteurs-narrateurs des textes médiévaux, Agata Sobczyk laisse sentir au lecteur son engagement, accentué par l'emploi permanent du pronom « je », sur presque chaque page de son livre. La langue vivante, le style élégant, enrichi de questions rhétoriques, les analyses et interprétations pertinentes et profondes — tout ceci fait que la lecture se fait un véritable plaisir. Mais ce n'est pas une lecture facile — elle engage une pleine concentration du lecteur soucieux de n'omettre aucune d'importantes observations d'ordre général, parfois mises en relief, parfois un peu dissimulées parmi les analyses.

Le livre d'Agata Sobczyk est aussi très inspirant. Non seulement il fournit au lecteur un savoir précis (réflexion théologique, mise en pratique par les saints, réalisation littéraire du sujet dans les textes latins et français représentatifs de plusieurs genres et registres médiévaux) sur cette sagesse mystique donnant l'accès au mystère, dont participent les simples, mais aussi stimule sa réflexion personnelle, l'invitant à réviser ou nuancer ses propres jugements.

Anna Gešicka

Université Nicolas Copernic de Toruń

*Stefano Redaelli, "Circoscrivere la follia.
Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà",
Sub Lupa Academic Publishing, 2013, 209 p.
ISBN 978-83-64003-18-9*

Circoscrivere la follia. Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà, il saggio di Stefano Redaelli che già nel suo titolo rivela il pieno significato della lettura. È un trittico dedicato ad un aspetto particolare della scrittura di Mario Tobino, Alda Merini e Carmelo Samonà. È uno studio approfondito della follia espressa nelle testimonianze dei tre scrittori italiani del dopoguerra costruito a seconda di una ripartizione particolare, come uno sguardo dello psichiatra (Tobino), della paziente psichiatrica (Merini) e del familiare del malato (Samonà).

Ricostruendo la funzione storica e culturale della follia l'autore rintraccia le radici del funzionamento dell'individuo malato, a partire dall'etimologia dei termini *follia* e *folle*, attraverso la filosofia (Platone ed Erasmo da Rotterdam), la psichiatria (Basaglia, Jervis, Foucault) fino alla distinzione dei meccanismi di esclusione e di ogni forma di diversità e di devianza sulle carte dei testi letterari.

Come si può definire la follia? Stefano Redaelli la delimita e la descrive nelle sue più svariate sfumature servendosi delle testimonianze di tre persone che hanno vissuto questo fenomeno da punti di vista diversi. In un excursus letterario, storico e sociologico l'autore si sofferma ad analizzare questo strano fenomeno individuale e sociale sempre più dilagante attingendo ai testi letterari che rappresentano una ricchezza imponente: diario, romanzo, racconto, lirica. Nel primo capitolo, orientato verso la scrittura del Tobino, lo studioso mostra il punto di vista clinico o scientifico per affrontare l'argomento (anche se mette in rilievo la mancanza della nomenclatura nosologica). Nel secondo lo scandaglia come sentimento che fa parte della vita quotidiana di ognuno di noi, per poi

essere portato all'estremo nei casi più assoluti. Esaminando la scrittura complessa della Merini, lo studioso afferma che la follia è fondamentalmente, oltre ad un'esperienza di dolore, un arricchimento, un sentire assoluto delle passioni, un esprimersi delle anime più sensibili, più poetiche e per questo più esposte alla fragilità propria e degli altri. Nel terzo, dedicato alle opere del Samonà, abbiamo a che fare con uno studio del rapporto dicotomico all'interno di un nucleo familiare e dell'importanza della comunicazione.

Il primo capitolo, intitolato "Il punto di vista dello psichiatra. Umanamente dire la follia. Pietas e psichiatria nell'opera di Mario Tobino" traccia un percorso alla ricerca della follia attraverso la medicina e la letteratura. È un viaggio fondato sul rapporto parola—immagine—senso presente nei quattro libri che rispecchiano quarant'anni di esperienza professionale come psichiatra: *Le libere donne di Magliano*, *Per le antiche scale*, *Gli ultimi giorni di Magliano* e *Il manicomio di Pechino*. Nella ricostruzione "dall'interno", siccome Tobino scrive "dall'ospedale" e non "sull'ospedale", la scrittura sulla follia diventa terapeutica e assume tre dimensioni principali: autoterapeutica, strumentale e sensibilizzante. La follia diviene protagonista delle analisi di questo cronotopo specifico come un manicomio che, direttamente o indirettamente influenzate dal dibattito medico contemporaneo, fanno i conti con questa ineludibile compagna di viaggio dell'esistenza umana.

"Trent'anni di storia tobiniana della psichiatria" è la seconda parte di questo capitolo contenente il punto di vista dello scrittore-medico sulle radicali trasformazioni subite dalla psichiatria dal dopo guerra agli anni '80 e riguardanti, il luogo stesso, le cure, gli psicofarmaci e i regolamenti legislativi. In base alle ricerche dell'autore del saggio si può constatare che Mario Tobino ha dedicato la propria esistenza alla cura e alla comprensione della follia, considerata appunto un altro aspetto della vita normale, come lui stesso ebbe a dire nel suo capolavoro *Le libere donne di Magliano*: "La mia vita è qui, nel Manicomio di Lucca. Qui si snodano i miei sentimenti. Qui sincero mi manifesto. Qui vedo albe, tramonti e il tempo scorre nella mia attenzione. Dentro una stanza del Manicomio studio gli uomini e li amo. Qui attendo: gloria e morte. Di qui parto per le vacanze. Qui, fino a questo momento sono ritornato. Ed il mio desiderio è di fare di ogni grano di questo territorio un tranquillo, ordinato, universale parlare"¹.

Il secondo capitolo che tratta della esperienza drammatica e piena di passione, è intitolato "Il punto di vista della "pazza della porta accanto". Della vita, della follia, della poesia. Parabola poetica di Alda Merini". Lo studioso, attraverso l'analisi delle opere di Alda Merini racconta la storia di una lunga discesa nei meandri più oscuri della mente e della pische, in cui le vicende dell'io lirico seguono la strada tracciata da una passione amorosa ossessiva e malata. Un ma-

¹ Mario TOBINO: *Le libere donne di Magliano*. Introduzione di Geno PAMPALONI. Milano: Oscar Mondadori 1982, p. 95.

nicomio diventa lo sfondo, l'ambiente che l'autrice ha avuto modo di conoscere. La voce narrante espone la definizione della follia e la distinzione tra la follia e la pazzia. Procedendo nella narrazione si insinua il dubbio che la follia esista davvero, dato che la poetessa stessa esprime un'opinione secondo la quale "La malattia mentale non esiste, ma esistono gli esaurimenti nervosi".

Per un attimo possiamo appartenere a questo mondo che dall'infanzia, trascorsa in famiglia colta, e dedicata, ad opera del padre, agli studi appassionati della letteratura e soprattutto della *Divina Commedia*, fino all'instancabile impegno artistico assai complesso ed eterogeneo: prosastico e poetico basato sull'esperienza dolorosa manicomiale ci permette di sfiorare appena l'universo meriniano. Personaggio combattivo e affascinante, Alda Merini emerge da questo saggio in tutta la sua complessità: attraverso la sua storia e quella del suo periodo, Redaelli ripercorre le tappe decisive del percorso che ha portato Merini a diventare una delle più grandi poetesse italiane contemporanee, ispirata sia al messaggio cristiano, che al motivo mitologico, volente restituire l'umanità, la femminilità e la grandezza di un uomo attraverso l'esperienza della scrittura che salva la vita.

Le poesie meriniane narrano di avvenimenti che possono capitare a chiunque, in una qualsiasi giornata dell'anno. La poetessa mette in rilievo la forza della follia che prende il sopravvento su tutto e tutti, al punto tale da rendere il folle l'unico elemento "normale" dell'intero evento. Perché la follia è così: infame, sleale, fasulla; si lascia influenzare da diversi fattori. È possibile quindi che sia considerato folle qualcosa o qualcuno che tempo prima veniva considerato normale, e viceversa. I versi che descrivono la testimonianza della poetessa diventano una spirale di vortici, un labirinto senza uscite, una scatola buia e piena di insidie. Ma è anche possibile vedere in questa "follia" l'origine del "genio". Redaelli, nel suo studio, rievoca la vocazione "pre-puberale" della Merini che usa profeticamente la parola "confusione" nella lirica intitolata *Testamento*.

Il capitolo dedicato alla poetessa vuole rispettare fino in fondo lo spirito di Alda Merini: ai ricordi di vita vissuta da lei si intrecciano alcune riflessioni di carattere esistenziale, il susseguirsi delle emozioni, stati d'animo e di mente. Un capitolo che intende restituire integro, attraverso le sue parole dirette, lo spirito unico, intelligente, ironico, poetico e soprattutto umano.

Il terzo capitolo del saggio, intitolato "Il punto di vista del fratello. Il corpo, il gioco, il dono, il viaggio: linguaggi e moti della follia nell'opera narrativa di Carmelo Samonà" è stato dedicato all'esperienza di Carmelo Samonà, scrittore che ha studiato il fenomeno della follia dal terzo punto di vista: quello della famiglia, di chi sta vicino al malato. L'autore del saggio si è basato soprattutto sui tre romanzi di Samonà: *Fratelli, Il custode, e Casa Landau*. Redaelli, di nuovo attraverso un'analisi molto approfondita, offre in queste pagine un'indagine sugli aspetti sovraperpersonali dello squilibrio: quelle forme che si incarnano nella struttura sociale, influenzando sul pensare e l'agire comuni. Meritano la nostra at-

tenzione specialmente i sottocapitoli che indagano i linguaggi usati: verbale, del corpo, del gioco e del dono. Al contempo le riflessioni presentate restituiscono l'importanza di un'etica propria dell'agire, del comportamento singolo dentro una comunità, che è profondamente iscritto in ognuno di noi: il sacrificio, la necessità del fare il bene per gli altri, per *un altro*.

Che cosa significa oggi essere folle? In quanti modi si manifesta la follia? Attraverso svariati riferimenti agli studi trasversali precedenti, l'autore del libro ha mostrato che non si può parlare di follia oggi senza considerare le opere di Foucault, di Galimberti, di Andreoli e neanche senza ripensare la storia della diagnosi psichiatrica. Questo libro serve soprattutto per chi è curioso di conoscere le rappresentazioni della follia nella letteratura contemporanea italiana. Ma non solo. Il libro contiene il messaggio profondo: le malinconie, le demenze, le paranoie e le isterie sono parte della nostra esistenza e non possono essere trattate esclusivamente come fenomeni chimici.

Lo studio di Stefano Redaelli sicuramente rappresenta il contributo fondamentale alla comprensione sociologica della follia. Riflettere su essa vuol dire anche riflettere sulla nozione di identità, su come si percepiscono le cose, su che cosa è la verità. La follia non è solo disagio o malattia: con le sue categorie, ci provoca e interroga la nostra visione del mondo. Il merito di questo studio potrebbe anche essere quello di far mostrare quanto la società di oggi debba alla follia.

Aneta Chmiel
Università della Slesia

Redakcja
BARBARA MAŁSKA
KRYSZTOF WOJCIECHOWSKI

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Redakcja techniczna
BARBARA ARENHÖVEL

Korekta
WIESŁAWA PIŚKOR

Łamanie
MAREK ŻAGNIŃSKI

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 1898-2433

(wersja drukowana)

ISSN 2353-9887

(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 90 + 50 egz. Ark. druk. 20,5.
Ark. wyd. 27,0. Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 30 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław