

ROMANICA
SILESIANA



№ 1 (25)
Les miscellanées
2024



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

ROMANICA
SILESIANA



N° 1 (25)
Les miscellanées
2024

ROMANICA
SILESIANA



N° 1 (25)
Les miscellanées
2024

Sous la rédaction de
GRAŻYNA STARAK

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO • KATOWICE 2024

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

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 GARCÍA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), JULIE RUMEAU (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible sous version numérique

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Table des matières

Mot de la Rédaction (GRAŻYNA STARAK)

Études

ANNA SZKONTER-BOCHNIAK

Ananda Devi, une poétique de la transgression

KATARZYNA GADOMSKA

Le fantastique (de l'extrême) contemporain en France : conceptions, enjeux, perspectives

JUDYTA ZBIERSKA-MOŚCICKA

Dire la crise environnementale. Véronique Bergen, Antoine Wauters et Hélène Laurain face à un monde ravagé

RENATA BIZEK-TATARA

Écrire la ville. Bruxelles de Christopher Gérard et Grażyna Plebanek

EWA ŚMILEK

Andar entre tradición, lectura y creación: Encrucijada en *Des en canto* de Mario Martín Gijón

ANNA LEDWINA

Sous le signe de Méduse : masque et miroir d'Anne-Marie Stretter ou la recherche identitaire chez Marguerite Duras

Contents

Preface (GRAŻYNA STARAK)

Essays

ANNA SZKONTER-BOCHNIAK

Ananda Devi, the poetics of transgression

KATARZYNA GADOMSKA

(Extreme) Contemporary Fantastic Literature in France: conceptions, issues, perspectives

JUDYTA ZBIERSKA-MOŚCICKA

Writing about the Environmental Crisis. Véronique Bergen, Antoine Wauters and Hélène Laurain in front of a Ravaged World

RENATA BIZEK-TATARA

Writing the city. Brussels by Christopher Gérard and Grażyna Plebanek

EWA ŚMILEK

Walking between tradition, reading and creation: Crossroads in *Des en canto* by Mario Martín Gijón

ANNA LEDWINA

Under the sign of Medusa: mask and mirror by Anne-Marie Stretter or the search for identity in Marguerite Duras



Mot de la Rédaction

Le 25^e numéro de la *Romanica Silesiana* regroupe six articles dont la thématique est très variée, mais dans la majorité des cas ils touchent les textes littéraires contemporains qui ont été écrits au XXI^e siècle. Le tome s'ouvre sur l'analyse de l'œuvre romanesque d'Amanda Devi, l'analyse proposée par Anna Szkonter Bochniak qui prouve que la transgression devient l'un des principaux leitmotives des romans deviens. Les personnages aussi bien masculins que féminins sont des transgresseurs non seulement des normes sociales, mais aussi de tous les interdits possibles. Cependant, comme le démontre l'auteure de l'article, le jugement porté sur ces transgressions diffère selon qu'elles sont comises par les personnages féminins ou masculins.

Le deuxième article, celui de Katarzyna Gadomska, est consacré aux nouveaux fantastiqueurs français de la seconde moitié du XX^e et du début du XXI^e siècle. Les écrivains de la première vague (A. Dorémieux, J.-P. Andrevon) inaugurent la réforme du genre qui sera, selon l'auteure du texte, poussée encore plus loin par les écrivains tels que P. Malosse ou R. Karnauch — représentants de la deuxième vague. Pour ces écrivains le fantastique devient, comme le remarque Katarzyna Gadomska, « l'un des moyens d'exprimer leurs perceptions du monde contemporain », et les motifs fantastiques traditionnels sont traités par eux de manière tout autre, souvent originale et inhabituelle. Katarzyna Gadomska attire également l'attention sur une nouvelle problématique qui apparaît dans les textes des fantastiqueurs contemporains, à savoir la problématique environnementale. Dans l'œuvre d'Andrevon, elle « acquiert une dimension très inquiétante faisant penser à une sorte de collapsifiction, de fiction de l'effondrement » liée au « rejet de la domination anthropocentrique sur le monde ».

L'engagement de la littérature dans la thématique écologique est visible aussi dans l'article de Judyta Zbierska-Mościcka qui montre comment les auteurs tels que Véronique Bergen, Antoine Wanters, Hélène Laurain cherchent à modeler des attitudes face à la crise environnementale. Le champ d'études écologiques est très vaste : écocritique, écopoétique, éconarratologie, écolinguistique, zoolinguistique, zocritique. Cette littérature — nourrie d'angoisse et d'interrogations sur le statut de l'homme, sa survie dans le monde ravagé — s'alimente de savoir

venant de différents domaines de la science, mais ce qui est intéressant, c'est qu'elle est souvent déroutante non pas seulement par sa thématique, mais aussi à cause de la forme originale et du langage, comme dans le roman *Partout le feu* d'Hélène Laurain où l'oralité tient lieu de ponctuation.

L'article de Renata Bizek-Tatara nous emmène à Bruxelles — ville plutôt mal aimée par les auteurs du siècle précédent. Cependant, pour la nouvelle génération d'écrivains (Christopher Gérard, Grażyna Plebanek) cette ville devient un lieu intéressant, un point de départ pour les textes très originaux qui échappent à toute classification, les textes de grandes potentialités génériques, les textes se plaçant souvent entre le document et la littérature, comme *Aux Armes de Bruxelles* de Gérard qui constitue un mélange de roman d'amour, du guide touristique et du guide gastronomique. L'auteure de l'article souligne la liberté créatrice illimitée de ces écrivains qui créent l'image subjective et singulière de la capitale de l'Europe.

L'aspect novateur de la littérature du début du *xxi*^e siècle est abordé aussi dans l'article d'Ewa Śmiłek. Cette fois-ci il s'agit de la poésie. L'auteure se penche sur un recueil de poèmes de Mario Martín Gijón — *Des en canto* en l'inscrivant dans une nouvelle vague de poésie d'avant-garde. Effectivement, l'œuvre lyrique du poète espagnol, l'un des plus importants de la jeune génération, se caractérise par une esthétique de rupture (des mots, de la syntaxe, de l'espace textuel). Ce jeu intéressant avec le mot, auquel prend part aussi le lecteur, — construit, reconstruit, métamorphosé sans cesse par le poète, engendre de différentes lectures des poèmes. Pour présenter la poésie de Gijón, Ewa Śmiłek a choisi une perspective très intéressante — la métaphore du voyage comme croisée des chemins.

L'article d'Anna Ledwina clôt le tome. Ce travail montre comment le personnage d'Anne-Marie Stretter, protagoniste des romans et des films de Marguerite Duras, réalise l'idéal de femme fatale, sorcière et séductrice, ou plutôt sa déconstruction, ce qui s'inscrit dans la thématique récurrente dans l'œuvre de Duras, à savoir la recherche identitaire et son rapport à l'altérité. Dans l'analyse du personnage de Stretter, l'auteure de l'article se réfère au mythe de Méduse afin de montrer comment il a été revisité et interprété par Duras.

Bien que les articles regroupés dans le présent numéro de *Romanica Silesiana* se concentrent surtout sur les textes littéraires appartenant déjà au *xxi*^e siècle, ils ne nous donnent pas une image exhaustive de la littérature de ce début de siècle. Cependant quelques traits communs sont à discerner. Or, les écrivains contemporains ne sont pas indifférents face à la crise environnementale, ils mettent au centre de leurs réflexions non pas seulement l'homme avec ses angoisses existentielles mais aussi la nature martyrisée qu'ils veulent « guérir par les mots », comme l'écrit Judyta Zbierska-Mościcka. Ils nous offrent une vision singulière, subjective et fragmentée de la réalité observée, et quoique l'aspect

formel de leurs textes représente parfois quelques originalités, nous sommes loin de caractère avangardiste de la littérature de la période analogue, les vingt premières années, du xx^e siècle.

Grażyna Starak

Université de Silésie à Katowice

 <https://orcid.org/0000-0002-7555-4791>

Études





ANNA SZKONTER-BOCHNIAK

Université de Technologie de Gliwice, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0001-6867-4982>

Ananda Devi, une poétique de la transgression

Ananda Devi, the poetics of transgression

Abstract

The aim of the article is to reflect on the phenomenon of transgression ubiquitous in Ananda Devi's work. From her first novels to her most recent ones, the writer constantly constructs characters who undertake transgressions. This applies equally to female and male characters. Nevertheless, the reader is likely to have a different evaluation of the negative behaviour of men towards women, who break established rules as part of their rebellion against the dictates of the patriarchy, often transforming themselves from victim to executioner. The aim of the analysis is to describe the various forms of transgression, from the most trivial to the most severe. Examining this issue, the author of the article draws on the work of G. Bataille and M. Foucault.

Keywords: transgression, woman, man, Ananda Devi, Mauritian literature.

Ananda Devi est une auteure mauricienne renommée dont l'écriture s'inscrit dans le courant post-colonial et féministe. Dans le présent texte, nous aimerions nous pencher sur la problématique de la transgression qui constitue un trait caractéristique de la prose devienne et se trouve au cœur de son œuvre. L'écrivaine, connue pour son style poétique et la beauté de sa langue, n'hésite pas à décrire toutes les formes de la violence présentes dans la communauté indienne dont elle est issue ainsi que dans la société occidentale. Cette thématique est repérable dans ses ouvrages dès le début de sa carrière littéraire jusqu'à présent. Au centre des intérêts d'Ananda Devi, il y a en premier lieu la femme et les exclus. Par le biais de ses textes, la romancière essaie de présenter les façons de libérer ses héroïnes du carcan du patriarcat, de briser les normes sociales et religieuses qui les empêchent de s'épanouir ce qui favorise l'apparition du thème de la transgression.

Nous voudrions présenter le problème ci-mentionné dans différents romans d'Ananda Devi, à partir de son premier livre *Rue la Poudrière* (1988), ensuite *L'Arbre fouet* (1997), *Moi, l'interdite* (2000), *Pagli* (2001), *Soupir* (2002), *La Vie de Joséphin le Fou* (2003), *Ève de ses décombres* (2006), *Indian tango* (2007), *Le Sari vert* (2009), *Les Jours vivants* (2013), *Manger l'autre* (2018), *Le rire des déesses* (2021) et *Le Jour des caméléons* (2023).

Commençons nos réflexions sur la transgression par l'étymologie du mot. Au sens propre du terme, la «transgression» signifie passer outre, repousser une limite. Quant au sens figuré, le terme peut désigner enfreindre une règle, une loi, une norme. Le dictionnaire *Le Petit Robert de la langue française* propose la définition suivante pour le verbe *transgresser* : «passer par-dessus un ordre, une obligation, une loi» (2016, p. 2602). En définitive, la transgression est une violation des normes et des limites mises en vigueur dans une société. Cela peut concerner des conventions sociales, des lois religieuses ou des normes sexuelles établies dans une communauté. Dans l'acception commune, le mot est doté habituellement d'une connotation négative, en particulier par rapport à une religion ou à la morale. Comme l'écrit Michel Foucault (1936), la transgression est un franchissement d'une limite ou l'exploration de ces limites.

La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace. (p. 236)

Selon Georges Balandier (1988), la norme et la transgression à l'instar de l'ordre et le désordre «sont comme l'avert et le revers d'une monnaie : indissociables» (p. 117). La transgression apparaît également comme outil de contestation politique ou comme instrument d'émancipation sociale. Georges Bataille (1987), qui souligne le rôle de la transgression dans le développement individuel d'un être, met aussi en relief les liens inextricables entre la transgression et l'interdit ; le philosophe est persuadé que la transgression est inscrite dans la vie sociale : «La transgression n'abolit pas l'interdit mais le dépasse en le maintenant... La transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la société» (p. 173). En effet, la transgression accompagne depuis toujours l'interdiction et on peut la déceler dans chaque société. L'écrivain (1961) note également que l'objet prohibé constitue une sorte de tentation ou de défi pour certaines gens : «L'interdit donne à ce qu'il frappe un sens qu'en elle-même, l'action interdite n'avait pas. L'interdit engage la transgression, sans laquelle l'action n'aurait pas eu la leur mauvaise qui séduit... C'est la transgression de l'interdit qui l'envoûte» (p. 91–92). Michel Foucault (1963) semble partager l'opinion précédente. En réfléchissant sur la relation très étroite entre

l'interdit/la limite et la transgression, il remarque que « La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être : inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie ; vanité en retour d'une transgression que ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre » (p. 237).

Depuis toujours la transgression constitue un thème populaire dans la littérature. Le phénomène se manifeste le plus souvent dans la littérature par un comportement sexuel scandaleux (l'adultère, le viol, l'inceste, la pédophilie, la prostitution), le vol, le rapt, le meurtre et parfois même le cannibalisme commis par les personnages. Les écrivains ont recours à la transgression pour dénoncer les injustices sociales et sexuelles, pour décrire la crise de l'individu, présenter sa révolte et son évolution. Dans la culture universelle, plus particulièrement dans la mythologie, dans les textes sacrés et dans la littérature antique, il y a beaucoup de descriptions de différentes transgressions. Les figures d'Ève, d'Antigone ou de Prométhée sont des exemples des personnages ayant commis l'acte de transgression.

Dans le cas de l'écriture d'Ananda Devi, il est facile de dresser une longue liste de transgressions. Cela est lié à son programme narratif; la romancière (Devi dans Corio 2005) déclare qu'elle veut décrire un être libéré de tous les interdits se trouvant dans une situation extrême (p. 161). Pour présenter la structure sociale et des relations humaines compliquées, l'auteure met en scène différents types de personnages dont la plupart sont transgressifs.

Les personnages subversifs positifs ou la transgression au féminin

Nous aimerions commencer notre analyse par les transgressions commises par les héroïnes deviennes qui, en outre, constituent la majorité de tous ses personnages. On peut déterminer l'échelle des infractions faites par ces figures féminines, des plus légères aux plus graves. Il est tout d'abord question du sabotage des tâches ménagères (c'est le cas de *Pagli*)¹, du rire, de la trahison et de l'adultère, de la prostitution, de l'amour lesbien, des rapports sexuels avec mineurs, de la transformation en animaux, du changement de sexe, du suicide et enfin du meurtre (y compris le parricide et l'infanticide).

¹ Voir l'article d'Anna Szkonter-Bochniak (2018) La transgression du quotidien dans les romans *Pagli* et *Indian tango* d'Ananda Devi. In E. Berek & J. Warmuzińska-Rogóż (dir.). *Les littératures francophones d'aujourd'hui : l'universel du et au quotidien* (p. 52–61). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

*Le rire

Le rire, qui se trouve en haut de notre liste des transgressions deviennes, peut paraître anodin mais il ne l'est pas. Le rire est utilisé comme arme par Paule, Aeena, la femme de Bissam Sobnath, Pagli, Ève ou Saddana. Il s'avère dangereux et il est parfois à l'origine d'une révolte. Le mot est significatif et figure même dans le titre de l'avant dernier roman de l'écrivaine, *Le Rire des déesses*. Citons, ici, Hélène Cixous (2010), qui trouve que le rire est un outil efficace des femmes dans la lutte pour la reconnaissance de leurs droits :

Il ne se cache pas, ce rire. Il dit l'amusement aux multiples nuances, foison d'ironies, d'hilarités, de colères, de moqueries de moi-même et de toi, l'irruption, la sortie, l'excès, j'en ai par-dessus la tête, j'ai des langues par-dessus la tête. J'en ai plein la poche. Et je ne mets pas ma main devant ma bouche pour cacher mon éclat. (p. 27)

Le rire peut aussi constituer un remède contre la dépression et le désespoir. Aeena de *L'Arbre fouet* (1997) témoigne : « Mon rire m'a sauvée du désastre de mon incarcération dans un corps de femme, dans une société où la femme n'a de mesure que pour et par son utilité. Femme-ventre, femme-sexe, femme-outil. Un point » (p. 124).

Saddana (2021), la hijra, du *Rire des déesses*, fait de son rire une sorte de protestation, elle le décrit ainsi :

C'était merveilleux, je ne pouvais pas m'arrêter de rire, et plus je voyais leurs yeux écarquillés [de ses parents, A. Sz.-B.], les mâchoires serrés de mon père, la face pétrifiée de ma mère, plus je riaais, je pensais que j'allais accomplir ce miracle, leur faire prendre conscience de ma beauté, de mon talent et de ma vraie nature. (p. 79)

En revanche, Bissam Sobnath du *Sari vert* (2009) est irrité et énervé par le rire de son épouse, il a l'impression que celle-ci se moque de lui et échappe ainsi à son pouvoir. L'homme constate : « C'était le rire qui m'avait séduit. Et c'est le rire qui m'a dépossédé » (p. 28). Le rire de sa femme déclenche parfois des scènes de ménage marquées par la violence conjugale.

* La trahison, les relations amoureuses interdites

Dans le roman *Pagli*, le lecteur peut observer les personnages dans des scènes érotiques pleines de violence, comme la scène de viol ou la description de la nuit des noces de la protagoniste avec son strip-tease qui choque et effraie son mari. Le viol constitue un élément décisif dans la révolte de la protagoniste. L'héroïne principale commet bien des transgressions dont la première a lieu pen-

dant la cérémonie de son mariage. La jeune femme ose prononcer les prières en créole au lieu de les répéter en sanskrit. Ensuite, il est question de l'amour entre Pagli et son amant Zil. Dans cet acte transgressif, il s'agit à vrai dire des deux transgressions, à part l'adultère, la jeune femme établit une relation amoureuse avec un membre d'un autre groupe ethnique ce qui ne se pratique pas à l'île Maurice. Dans ce texte, la romancière présente également la scène de punition de la protagoniste, pendant laquelle on lui fait une marque avec un fer brûlant sur le front et ensuite on l'enferme dans un poulailler. Le lecteur peut aussi observer une autre scène choquante, à savoir l'avortement de Mitsy, une amie de Pagli.

*Le comportement sexuel

Dans les textes devenues, l'érotisme et la sexualité féminine occupent beaucoup de place. Le rapport des héroïnes au corps, qui est selon Ananda Devi (Devi dans Marson 2006) d'une manière innée et inséparable lié à leur identité, est désigné par le néologisme la « carnalité » c'est-à-dire « le corps assumé, le corps vécu dans son immédiateté et dans son prolongement de toutes les autres créatures, à la fois dans sa réalité biologique et dans sa dimension psychologique » (p. 64). L'écrivaine essaie également de promouvoir la solidarité et l'amitié entre femmes. Dans son univers littéraire, l'amour peut prendre différentes formes : l'amour lesbien pour Subhadra, pour Malika, petite fille de Bissam Sobnath, et pour sa partenaire Marie-Rose, l'amitié entre Ève et Savita, la prostitution dans le cas de Paule, d'Ève ou la relation avec mineur pour Mary Grimes.

Le rapport sexuel entre Dévika de *L'Arbre fouet* et son amant de la caste des Dalits, (Intouchables) est un cri de protestation. La jeune femme commet le plus grand interdit de sa communauté pour se venger de son père et pour se révolter contre le mariage arrangé avec son cousin.

Dans *Indian tango* (2007), la protagoniste est en train de redécouvrir son corps et le désir grâce à la relation avec une autre femme. L'auteure attire l'attention sur le fait que c'est seulement une femme qui peut comprendre et aider une autre femme. Le roman décrit aussi un autre tabou, c'est-à-dire la masturbation féminine. À la fin du roman, il y a la description de la scène de transgression présentant l'amour lesbien :

Bimala, debout, poitrine dénudée, toujours statufiée mais dans une posture de pâmoison antique, tête en arrière, bouche entrouverte, longue chevelure défaits – moi agenouillée, écartant, déchirant, arrachant l'amoncellement de tissus du sari, du jupon, bouche enfouie dans l'obscurité blafarde de ses cuisses qui n'ont jamais vu le soleil, dans la chaleur rouge et noire de son sexe qui n'a jamais connu la caresse mobile d'une langue. Les déesses ont un goût de courge amère. (p. 210)

Paule, la protagoniste de son premier ouvrage, permet à la romancière de mentionner le problème de la prostitution sur son île natale. Cécile Vallée-Jest (2016) signale que :

Le sort des prostituées est présent dans l'œuvre d'Ananda Devi dès son premier roman qui affiche, avec une certaine provocation, ce sujet par son titre qui fait référence à la rue réputée de Port-Louis pour ses maisons closes. Elle [Ananda Devi, A. Sz.-B.] explique, dans la préface de l'édition de 1997, que cette histoire est liée au contexte économique de la fin des années 1960 et le début de 1970, qui a laissé une partie de la société dans une grande misère, particulièrement les femmes. (p. 488–489)

L'héroïne choisit cette voie elle-même pour se libérer de l'emprise de sa mère et en raison de son amour pour le souteneur Mallacre.

Ève, personnage éponyme d'*Ève de ses décombres* (2006) se prostitue aussi de son propre gré. Elle se sent invulnérable, supérieure aux hommes et traite son corps comme la monnaie d'échange :

On m'emmène, on me ramène. Je reste froide... Je me protège. Je sais me protéger des hommes. Le prédateur, c'est moi. On m'emmène, on me ramène. Parfois, on malmène. Ça ne me fait rien. Ce n'est qu'un corps. Ça se répare. C'est fait pour. (p. 22)

Ève avertit ses clients sexuels : « Mon corps ne sera pas colonisé » (p. 93). Markus Arnold (2011) émet une hypothèse intéressante sur le rapport au corps affiché par la protagoniste. Selon lui, les rapports sexuels décrits dans le roman résultent de l'époque de la colonisation et de l'esclavage :

Dans *Ève de ses décombres*, les relations entre les sexes évoquent ouvertement l'économie colonialiste et l'appropriation d'un espace ainsi que l'idée de prise de possession d'une terre pour en faire un territoire. Les images de marchandise, d'acquisition, de navigation que la protagoniste rappelle dans son auto-portrait se réfèrent sans aucune ambiguïté à l'esclavage. (p. 220)

Ce qui choque le plus, ce sont les rapports sexuels d'Ève avec son enseignant de biologie. La protagoniste les mentionne d'une manière froide et distante comme une observatrice ou une scientifique : « Il n'arrive pas à me déshabiller, je dois le faire pour lui. Il se libère et essaie de me pénétrer. Ma tête prend des coups. Il est perdu dans mon corps. Il est maigre par endroits, mou à d'autres. Je l'observe » (p. 58).

La sexualité y compris les relations hors normes et le rapport au corps constituent le dénominateur commun des trois autres héroïnes deviennes. Tout d'abord, il est question de Veena, l'un des personnages principaux du *Rire des déesses*, qui est une prostituée. La femme habite avec sa petite fille Chinti dans un quartier de

prostituées. Elle reçoit des clients dans une chambre à peine séparée d'une cloison de la petite pièce où vit cachée sa fille. La deuxième héroïne est Mary des *Jours vivants*, elle entretient une relation amoureuse avec un adolescent, Cub. La vieille femme sans famille retrouve le bonheur dans le contact avec le jeune homme qui lui permet de se sentir moins solitaire et exclue de la société. Et finalement, la protagoniste anonyme de *Manger l'autre* s'épanouit grâce à l'amour charnel avec René.

*La métamorphose, la régression en animal, le changement de sexe

Un autre type de transgression un peu particulière concerne Mouna de *Moi, l'interdite* (2000) qui se transforme en animal. La jeune femme vit enfermée par sa famille dans un four à chaux d'où elle épie sa famille qu'elle déteste. Elle rêve secrètement de tuer ses sœurs. Un jour, elle met le feu à la maison. L'incendie ne fait aucune victime ce qui l'attriste. Ensuite, elle s'enfuit de sa prison et suit son ami chien. En vivant dans une meute de chiens, l'héroïne subit une métamorphose et se transforme en un animal.

Ce schéma est repris par l'auteure dans le cas d'un héros masculin. Joséphin de *La Vie de Joséphin le Fou* (2003) quitte les humains pour devenir hompepoisson. Délaissé par sa mère, il ne se sent heureux que parmi les animaux, il est persuadé même d'être « l'ami des anguilles » (p. 24), car selon lui, les animaux de mer l'acceptent et le respectent. Sa métamorphose, conforme aux lois du monde maritime lui permet d'être heureux et libre.

Dans le roman *Le Rire des déesses* (2021), l'auteure décrit la représentante du troisième sexe en Inde, une hijra. Ces personnes transsexuelles se trouvent en bas de la hiérarchie sociale et vivent de mendicité. Les personnes appartenant aux autres castes ressentent un mélange d'angoisse et de respect envers elles, car les hijras sont sollicitées pour donner leur bénédiction aux mariages et aux naissances. L'héroïne du roman provient d'une riche famille, son père est un haut fonctionnaire de l'État. Un jour, elle se révolte contre sa famille, décide de la quitter et de vivre dans une communauté. Son nouveau prénom « Saddana » signifie l'« accomplissement ». Les hijras changent souvent le sexe dans un rituel religieux qui consiste généralement en une castration. Ce changement de sexe constitue à leurs yeux une sorte de nirvana ou de renaissance. Saddana remarque que : « Les gens croient que nos vêtements, nos cheveux, notre maquillage, nos bijoux sont un déguisement ; mais non : seul le corps hérité à la naissance est un déguisement dont nous tentons de nous débarrasser » (p. 91). Elle subit cette douloureuse intervention d'émasculatation, à vif, sans anesthésie, qu'elle décrit ainsi² :

² Il est légitime de mentionner que dans l'œuvre d'Ananda Devi apparaît l'esthétique du laid. L'auteure semble être fascinée par la laideur, nombre de ses personnages possèdent un corps déformé, mutilé ou vieilli (à commencer par Mouna, sa grand-mère grenier, Noëlla, Royal Palm, Mary ou la protagoniste de *Manger l'autre*) qui est décrit en détail et sans détour.

Il m'a fallu traverser la terreur. Ou l'enfer, si l'on regarde les choses de l'extérieur. Mais comment peut-on nous comprendre de l'extérieur? Ce besoin d'être nous, d'être telles qu'en nous-mêmes, d'être ce que nous étions nées pour être, et surtout la liberté? Cette liberté qui n'est offerte à personne dans ce pays, nous l'avons conquise par notre sacrifice. (p. 84)

Retirée du monde, Saddana se sent accomplie et vit en couple avec une autre hijra, Réhane.

*Le suicide

Quelques personnages deviens se décident à mettre fin à leur vie. Cet acte transgressif concerne Paule de *Rue la Poudrière* qui après l'inceste a peur de tomber enceinte de son père et préfère se suicider. Le lecteur a également l'occasion d'assister à une tentative de suicide d'Aeena, lorsque cette dernière se coupe les veines. La protagoniste de *Manger l'autre* se dévore elle-même devant des milliers d'internautes. Il est à noter que les personnages masculins deviens recourent aussi parfois au suicide. Après le viol de sa fille Noëlla, Patrice l'Éclairé envisage le suicide. Tout comme Joséphin, qui après le meurtre de Solange et de Marlène, veut s'exposer comme proie aux anguilles.

*Le meurtre

Quant au meurtre, tout d'abord, dans *L'Arbre fouet* (1997), il est question du double parricide : du père de Dévika et de celui d'Aeena. Cette dernière laisse son père se noyer, elle ne l'aide pas et ne crie pas au secours, elle raconte : «J'ai commis ce seul crime d'indifférence» (p. 151). En revanche, Dévika tue son père de sang-froid. Elle relate ainsi son acte de violence :

Je me lève lentement, péniblement, encore mutilée, encore piétinée, et, tout aussi lentement, délibérément, je mets les mains en avant, bien ouvertes et rigides, je ploie les coudes, je les détends d'un seul coup. Les mains ont rencontré l'impact avec une force sèche. Il n'a pas le temps de se retourner, de s'accrocher. Il tombe, tout simplement, comme un rocher, à l'eau. Je saisis la gale avant qu'elle ne tombe aussitôt, et, sans me retourner, sans écouter le bouillonnement convulsif et les sons amorphes, le cri bâillonné par un rideau de mousse, je me propulse vers la berge. (p. 135)

Mouna de *Moi, l'interdite* (2000) qui est rejetée et maltraitée par sa famille, est poussée par ses proches vers le mal dont le plus grave est un infanticide. Elle tue son nouveau-né par amour pour lui épargner une vie triste à l'instar de la sienne. La protagoniste décrit ainsi ce meurtre :

Pour le faire taire, j'ai plongé dans l'eau sa tête bouclée. Je l'ai regardé s'assoupir doucement, le chant de l'eau était sa berceuse. L'ombre de l'eau était sa couverture. La mare a eu un bruit sanglant, et l'enfant s'est tu. L'amour, c'est aussi cela. (p. 22)

Après la mort de Savita, assassinée par le professeur de biologie, Ève répond au mal par le mal et tue sans scrupule son enseignant. La jeune femme ne s'en sent pas coupable, car, à ses yeux, elle rend justice.

Un autre meurtre a lieu dans le roman *Le Rire des déesses*, Veena tue un homme qui essaie de violer Saddana.

Bref, l'acte transgressif commis par les héroïnes deviennes est jugé plutôt positivement par le lecteur. Et même si parfois les personnages féminins se transforment de victime en bourreau, leurs actions sont justifiées par l'oppression vécue par elles au quotidien. La transgression leur permet de se libérer du système patriarcal ou de retrouver leur identité.

Les personnages subversifs malveillants ou la transgression au masculin

Par le biais de son écriture, Ananda Devi dénonce le système social où les femmes sont reléguées au rang de subalternes. En revanche, ses personnages transgresseurs négatifs, qui commettent les transgressions, sont en général masculins³. Il est possible d'y citer entre autres : le mari d'Anjali et celui de Pagli, les pères de Paule, d'Àeena, de Dévika, Patrice l'Éclairé et ses copains, Joséphin, le professeur d'Ève, Bissam Sobnath et Shivnath. Dans ses textes, l'écrivaine décrit souvent l'érotisme morbide et pathologique. Parmi ces actes transgressifs, il est possible de mentionner : le viol, les homicides féminins, le comportement sexuel violent y compris la prostitution, la pédophilie et l'inceste.

Dans *Rue la Poudrière*, la romancière met en scène Mallacre, un proxénète qui brise les normes morales, il est très habile et intelligent, il recherche des jeunes filles qui tombent amoureuses de lui et les entraîne ensuite dans la prostitution. Quant au viol, cette transgression apparaît dans quelques textes. Dans le roman *Pagli*, l'héroïne, à l'âge de 13 ans, est violée par son futur mari ; dans *Ève de ses décombres*, il y a des allusions au viol collectif. Dans *Soupir*, ce sont : Pitié, victime d'un viol commis par un touriste, Marivonne violée par Patrice l'Éclairé

³ Dans cette catégorie, il y a très peu d'exemples positifs. Il est possible d'y placer : les pères respectifs de Kitty du *Sari vert*, de Dominique de *L'Arbre fouet*, de la protagoniste de *Manger l'autre* et David du *Jour des caméléons* (2023).

et ensuite Noëlla, leur fille, violée par ce dernier et par ses copains. Mouna de *Moi, l'interdite* est aussi victime des viols répétitifs commis par un inconnu.

Dans *La Vie de Joséphin le Fou* (2003), le protagoniste veut empoisonner sa mère, puis la massacre ainsi que son amant pour ensuite enlever deux fillettes, Marlène et Solange, les enfermer dans une grotte et finalement les tuer. Le protagoniste décrit ainsi leurs corps massacrés :

Deux poupées brisées avec une brutalité, une brutalité de bête. Bras, jambes en désordre, postures impossibles. Un os luit, clair, nettement déboîté. Cous marqués aux doigts griffus. Corps dessacrés, massacrés, font eau de toutes parts, ont sang de toutes parts. Le sang a jailli et a giclé sur les parois de la cave, auréole leurs cheveux glués, maquille de rouge leurs bouches dévorées. (p. 86)

Il faut signaler que la réception de Joséphin par le lecteur comme quelqu'un de négatif peut être atténuée en raison de son enfance traumatique.

Nous aimerions nous pencher plus en détail sur les trois personnages devenus un peu particuliers. Le premier personnage transgresseur le plus négatif de l'univers deien est indubitablement le héros principal du *Sari vert* (2009), Bissam Sobnath. C'est un être diabolique, manipulateur et misogyne, chez qui il est possible d'observer un intérêt particulier pour le mal : le mal pur et le mal gratuit. Il est littéralement fasciné par le mal. Ce médecin maltraite sa jeune épouse et est ensuite à l'origine de sa mort. Le protagoniste décrit ainsi son premier acte de violence contre sa femme :

Presque sans réfléchir, je l'ai saisie, cette natte [les cheveux de sa femme, A. Sz.-B.] qui me narguait, glissement, crissement de ses cheveux sur la peau fine de ma main, et j'ai tiré si violemment que sa tête est venue heurter la table tout près de l'assiette avec un bruit nu... J'avais la main encore serrée autour de la tresse et je continuais à lui marteler la tête contre la table, mais mon esprit était ailleurs, mon esprit riait libéré de ses angoisses. (p. 31–32)

Selon le protagoniste, la « violence est une grâce » (p. 33), une force libératrice qui permet de se débarrasser de tous les faux-semblants. Il explique que les personnes comme lui, appelées par la société « monstres », incarnent la vraie nature humaine et explorent les possibilités du pouvoir des forts sur le reste (p. 216). Bissam Sobnath n'a pas de scrupules et ne ressent pas de remords après l'assassinat de sa partenaire. Il présente sans émotions sa dernière attaque :

Je me suis levé, j'ai pris une marmite et, sans trop savoir ce que je faisais, je l'ai renversée sur elle. Elle est restée debout. Le riz dégoulinait de sa tête à ses pieds. Gris, gluant, glauque. Elle dessous. La fumée qui s'en dégageait m'a fait prendre conscience qu'il était chaud. Je l'avais peut-être brûlée. (p. 194)

Après la mort de sa femme, la violence de Bissam Sobnath se dirige vers sa fille Kitty. Il est même possible qu'il abuse sexuellement d'elle. L'inceste n'est pas décrit explicitement. Cependant, l'écrivaine le suggère en filigrane. La citation ci-dessous permet d'émettre une hypothèse sur la relation suspecte entre le père et la fille :

Je n'accepte aucune honte, je ne suis pas coupable, Kitty, de t'avoir consolée dans notre nuit commune, d'avoir caressé ton petit corps tremblant quand tu pleurais la nuit, de l'avoir mis tout près du mien et de l'avoir inondé de l'amour d'un père, de l'amour d'un homme, ce ne sont que les esprits chagrins qui y verront un quelconque mal. (p. 42)

Dans *Ève de ses décombres*, l'enseignant de biologie est un personnage transgressif masculin. Celui-ci entretient des rapports sexuels avec son élève, Ève. Leurs rencontres amoureuses ont lieu à l'école ce qui est un jour aperçu par Savita, une autre écolière. Le professeur en proie de panique tue cette dernière et laisse son corps mort à côté du vide-ordures.

Un autre être romanesque devient que nous mettons dans la catégorie susmentionnée, est le tout puissant swami (prêtre hindou), Shivnath, du roman *Le rire des déesses* (2021), un homme aux apparences saintes. C'est une personne amoral et narcissique qui ne mène pas une vie exemplaire. Ses ambitions sont énormes, « Depuis toujours, Shivnath a eu une humble ambition : devenir dieu » (p. 110). Un jour, il est séduit par la beauté et l'innocence de la petite Chinti, fille de la prostitué Veena qu'il fréquente. L'homme se décide même à enlever l'enfant pour assouvir ses désirs pédophiles. Pour que la fillette puisse habiter avec lui, dans le temple, il déclare que Chinti est l'incarnation de la déesse Kali. Enfin, Shivnath emmène la petite fille et ses croyants en pèlerinage à Bénarès où il est attaqué par Veena, Saddana et les prostituées.

Nous aimerions attirer l'attention sur la stratégie choisie par l'auteure, qui dans son programme narratif, a recours à une surprenante distribution des rôles dans le cas de ces trois personnages transgresseurs, car il est question des hommes exerçant des métiers de confiance sociale : médecin, prêtre, enseignant. La perception exceptionnelle de leur transgression par le lecteur résulte d'un certain choc entre le rôle thématique et le rôle actantiel selon Philippe Hamon (1984). Leur rôle thématique est clair ; ils devraient représenter le bien, mener une vie exemplaire, être protecteurs et garantir la sécurité aux autres (p. 123). Pour ce qui est de leur rôle actantiel, au lieu d'accomplir le rôle traditionnel d'Adjuvant qui aide le Sujet, ils incarnent celui d'Opposant. Cette perturbation de la typologie actantielle proposée par Algirdas Julien Greimas (2012) permet à Ananda Devi d'attaquer avec plus de force la doxa dominante (p. 253). Pour résumer, presque tous les personnages masculins deviennent commettent une transgression déviante et sont jugés négativement.

La conclusion

Pour conclure, il est légitime de constater que la transgression joue un grand rôle dans le projet littéraire d'Ananda Devi. Son œuvre romanesque s'inscrit dans la littérature subversive et la transgression est l'un des principaux leitmotifs qui parcourent ses textes. L'écrivaine évoque différentes transgressions concernant la société mauricienne et occidentale. Il faut mettre en relief que l'univers fictif de la romancière est peuplé d'un grand nombre de personnages transgresseurs qui explorent des limites. Ces passeurs de limites sont des personnages féminins à l'instar de Paule, Anjali, Aeena, Devika, Mouna, Pagli, Ève, Subhadra, Mary, la protagoniste anonyme de *Manger l'autre*, Nandini, Veena et la hijra Sadhana, ils sont décrits positivement. Cependant, ses héros masculins transgressifs sont en général dépeints d'une manière négative comme par exemple : Joséphin, Bissam Sobnath, Patrice l'Éclairé et le swami Shivnath. Le lecteur juge probablement avec plus d'indulgence les personnages transgresseurs féminins, car les héroïnes deviennes brisent les normes pour pouvoir survivre, pour s'émanciper et être libres. Leur acte transgressif résulte du manque de liberté et de l'oppression exercée par la société. En revanche, les hommes semblent être attirés et fascinés par le mal, les extrêmes et le pouvoir.

Bref, les personnages d'Ananda Devi semblent transgresser tous les interdits possibles imposés à l'homme incessamment en quête de liberté, de justice et de reconnaissance.

Bibliographie

- Appanah N. (2023). *La mémoire délavée*. Mercure de France.
- Arnold M. (2011). Contre-violence et corporalité chez les écrivaines mauriciennes anglophones et francophones contemporaines. In V. Bragard & S. Ravi, *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. (p. 217–238). L'Harmattan.
- Balandier G. (1988). *Le Désordre, éloge du mouvement*. Fayard.
- Bataille G. (1961). *Les larmes d'Eros*. Jean-Jacques Pauvert Éditions.
- Bataille G. (1987). *L'érotisme*. Paris. Éditions du Minuit.
- Cixous H. (2010). *Le Rire de la Méduse*. Galilée.
- Corio A., 2005 : Entretien avec Ananda Devi. In M. Ch. Gnocchi & Fr. Torchi (a cura di), *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. (p. 145–167). Olschi Editore.
- Devi A. (1989). *Rue la Poudrière*. Nouvelles Éditions Africaines.
- Devi A. (1993). *Le Voile de Draupadi*. L'Harmattan.
- Devi A. (1997). *L'Arbre fouet*. L'Harmattan.
- Devi A. (2000). *Moi, l'interdite*. Éditions Dapper.

- Devi A. (2001). *Pagli*. Gallimard.
- Devi A. (2002). *Soupir*. Gallimard.
- Devi A. (2003). *La Vie de Joséphin le Fou*. Gallimard.
- Devi A. (2006). *Ève de ses décombres*. Gallimard.
- Devi A. (2007). *Indian Tango*. Gallimard.
- Devi A. (2009). *Le Sari vert*. Gallimard.
- Devi A. (2013). *Les Jours vivants*. Gallimard.
- Devi A. (2018). *Manger l'autre*. Grasset.
- Devi A. (2021). *Le Rire des déesses*. Grasset.
- Devi A. (2023). *Le Jour des caméléons*. Grasset.
- Foucault M. (1963). *Préface à la transgression*. In *Dits et écrits*. Volume 1. Gallimard.
- Greimas A., J. (2012). *Du sens I*. Seuil, Paris.
- Issur, K. R. & Hookoomsing, V. Y. (2001). *L'océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés*. Karthala Presses de l'Université de Maurice.
- Marson, M. (2006). *Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi*. Notre Librairie, Bibliothèque Francophone Numérique 163, (p. 64–69).
- Robert P., Rey-Debove J., Rey A. (2016). *Le Petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Le Robert.
- Vallée-Jest C. (2016). *Poétique du roman féminin. Écrivaines mauriciennes francophones Nathacha Appanah, Ananda Devi, Shenaz Patel*. Université de Cergy-Pontoise.

Notice bio-bibliographique

Anna Szkonter-Bochniak – maîtresse de conférences à l'Université de Technologie de Gliwice (Politechnika Śląska) à la Chaire de Linguistique appliquée. Elle est l'auteure d'une monographie (*L'analyse de l'effet-personnage dans les romans d'Ananda Devi*, 2020) et de plusieurs articles sur la littérature mauricienne et francophone. Dans ses recherches, elle s'intéresse à la littérature francophone, à la culture et à la traduction notamment dans le domaine littéraire. Adresse professionnelle : anna.szkonter@polsl.pl.



KATARZYNA GADOMSKA

Université de Silésie à Katowice, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0003-3514-4891>

Le fantastique (de l'extrême) contemporain en France : conceptions, enjeux, perspectives

(Extreme) Contemporary Fantastic Literature in France:
conceptions, issues, perspectives

Abstract

The aim of this article is to show the evolution of contemporary fantastic literature in France. The article describes the reform of the genre carried out by the writers of the so-called first wave (like Alain Dorémieux, Jean-Pierre Andrevon) in the 1980s. Among their theoretical postulates, the following should be mentioned: rejection of traditional fantastic literature, banality of horror taking place in everyday life, transfers between popular genres, intermedia transfers, inspiration of contemporary philosophy and deep ecology. The article also shows the later stages of the reform continued by the second generation of fantastiqueurs (Pascal Malosse, Rémi Karnauch). Their fiction is determined by the absurd, the grotesque, and the surreal. The boundaries between the fantastic and mainstream are blurry as well.

Keywords: fantastic literature, neo-fantastic, Dorémieux, Andrevon, Malosse, Karnauch

En guise d'introduction

L'histoire de la littérature fantastique en France débute au XVIII^e siècle avec la publication du *Diable amoureux* de Jacques Cazotte (1772) et constitue une réaction à l'hégémonie de la raison, de la logique, du matérialisme du siècle des Lumières. Au XIX^e siècle, le fantastique français connaît son âge d'or : la qualité et la quantité des ouvrages fantastiques sont sans précédent. Le fantastique devient

un genre en vogue. À la même époque, se développe un discours théorique dans le but de délimiter le territoire du fantastique : il suffit de rappeler, dans ce contexte, les travaux d'E.T.A. Hoffmann, Walter Scott, Charles Nodier, Jean-Jacques Ampère et Prosper Duvergier de Hauranne.

Le XX^e siècle apporte avec lui une certaine lassitude du fantastique classique, dix-neuviémiste, de la part des lecteurs contemporains qui préfèrent se plonger dans les univers de la fantasy ou de la science-fiction. Tandis que le fantastique moderne devient un genre mineur vu le nombre restreint d'œuvres publiées et leur qualité souvent subalterne¹, les universitaires découvrent le fantastique classique et l'analysent abondamment, sous différents angles : historique (Castex, 1951), diachronique (Caillois, 1955), structural (Todorov, 1970), phénoménologique et subjectif (Vax, 1960; Vax, 1965), pour ne rappeler que ceux dont les travaux ont eu un impact considérable sur l'étude du genre fantastique. Ainsi, la situation du fantastique français entre 1950 et 1980 devient paradoxale : d'un côté, ce type de littérature n'est plus à la mode chez les lecteurs, de l'autre, les efforts acharnés des spécialistes français permettent de créer un modèle théorique du fantastique classique. Rappelons brièvement que, selon les travaux mentionnés plus haut, le fantastique canonique est l'irruption d'un phénomène inexplicable, en apparence surnaturel, dans un monde réel. Le personnage et le lecteur partagent l'hésitation quant à l'explication de l'aventure : une interprétation surnaturelle, plus convaincante, n'est pas conforme aux lois de la réalité tandis qu'une interprétation rationnelle qui ne déroge pas aux principes du monde réel semble artificielle et ne convainc personne. Le modèle théorique du fantastique canonique met en exergue sa codification stricte qui, probablement, est devenue une des causes de son rejet par les lecteurs modernes. Le fantastique dix-neuviémiste se caractérise par le retour stéréotypé de figures spatiales (la demeure hantée, le château gothique, les ruines imprégnés d'un passé qui ne veut pas mourir, le cimetière), des phénomènes anxio-gènes (le fantôme sous toutes ses formes, le vampire, le monstre, la chose qui tue), des types fixes de personnages (le savant fou, l'antiquaire, l'artiste fou) et, finalement, de mêmes séquences temporelles (minuit, les heures nocturnes, l'aube). Cette haute stéréotypisation du fantastique classique rend impossible son essor et ne lui permet pas

¹ Pourtant, il faut signaler deux noms de fantastiqueurs français qui proposent, dans la première moitié du XX^e siècle, une vision nouvelle et originale du fantastique. Marcel Aymé (1902–1967), avec son recueil de nouvelles, *Passe-muraille* (1943) unit le fantastique à l'humour, à l'absurde du réel et de l'histoire contemporaine en abordant de manière satirique la thématique de la seconde guerre mondiale. Michel Bernanos (1923–1964), dans son cycle de romans fantastiques *La Montagne morte de la vie*, renouvelle la thématique du fantastique en se dirigeant vers l'écologie profonde. Bernanos rejette l'optique anthropocentrique, la nature devient chez lui un acteur à part entière dont l'altérité est indubitable, il se présente en tant que partisan de l'égalité biocentrique des êtres (y inclus l'homme), il aborde également le motif, inspiré de l'écologie, de la vengeance de Gaïa. Son fantastique devient ainsi un script vert qui véhicule des idées proto-écologiques, condamne l'exploitation de la nature et invite à la respecter. (Gadomska, 2022).

de répondre à l'horizon d'attente du lecteur moderne. C'est pourquoi certains écrivains et critiques français proposent une réforme du genre fantastique dans les années 80 du XX^e siècle.

La réforme du genre et la première vague des nouveaux fantastiqueurs

Parmi les réformateurs et visionneurs français que je propose d'appeler la première vague des nouveaux fantastiqueurs, il faut évoquer Alain Dorémieux (1933–1998) et Jean-Pierre Andrevon (né en 1937).

Alain Dorémieux, une grande figure du fantastique français contemporain, écrivain, traducteur et journaliste, a dirigé, pendant plus de vingt ans (jusqu'en 1990) la revue *Fiction*². En 1974, dans un encadré publié dans le numéro 244 de *Fiction*, Dorémieux qui se sent frustré par la grande quantité et la mauvaise qualité des tapuscrits à évaluer, recommande aux auteurs français amateurs de ne plus lui en envoyer, car il est submergé, et de se consacrer à la culture de la pomme de terre plutôt qu'à l'écriture. Cette déclaration fait scandale et Dorémieux est obligé de démissionner. Pourtant, il convient de souligner que plusieurs fantastiqueurs d'expression française ont fait leur début dans *Fiction*, pour ne rappeler que Marcel Battin, Nathalie-Charles Henneberg, Jacques Sternberg, Jean-Paul Torok, Claude Veillot, Julia Verlanger, Bruno Vincent, Michel Ehrwein, Michel Demuth, Claude Cheinisse, et beaucoup d'autres.

Comme Dorémieux vivait un peu à l'écart du milieu littéraire, publiait peu et donnait rarement des interviews, il est difficile aujourd'hui de présenter sa vision du fantastique avec la minutie qu'elle mériterait. Pourtant, grâce à des informations fournies par d'autres écrivains et journalistes (notamment Richard Combailot, Jean-Pierre Andrevon, Fabienne Leloup, Yvonne Maillard), il est possible d'esquisser comment Dorémieux percevait son fantastique.

Dorémieux n'était pas un théoricien, mais dans ses préfaces pour les anthologies-cultes *Territoires de l'inquiétude* (1972–1996), il a laissé quelques

² *Fiction* est une revue française publiant des textes qui représentent divers genres de l'imaginaire : le fantastique, la science-fiction, l'étrange et l'horreur, la fantasy. La revue fait également paraître des articles critiques sur les littératures de l'imaginaire, le cinéma et la BD. *Fiction* est inspirée de la fameuse revue américaine *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, son premier numéro paraît en France en 1953. Dans *Fiction*, de nombreux fantastiqueurs français ont publié leurs nouvelles. Il suffit de rappeler les noms de Jean-Pierre Andrevon, Philippe Curval, Gérard Klein, Daniel Walther, pour ne citer que ceux-là. La revue existe encore de nos jours : relancée sous le label *Fiction. Imaginaire radical*, elle est consacrée à la nouvelle francophone originale et à la critique littéraire.

réflexions d'ordre théorique sur les littératures de l'imaginaire. Il est évident que Dorémieux perçoit le fantastique et la science-fiction anglophones comme une source d'inspiration pour les fantastiqueurs français et un certain modèle archétypal à suivre. Parmi ses maîtres dans le domaine anglophone, l'écrivain évoque : Rudyard Kipling, H. G. Wells, Éric Franck Russel, Robert Heinlein, Alfred Bester, Theodore Sturgeon (Maillard, 1995). Il cite également Borges en tant que maître du nouveau fantastique dont le rôle est d'explorer des mondes intérieurs et spirituels. Pour ce qui est du domaine francophone, Dorémieux avoue être séduit par la prose de Jean Ray et de Thomas Owen (Maillard, 1995).

Dorémieux exprime sa prédilection pour le fantastique s'appuyant sur le non-dit : « Le fantastique en demi-teinte, plus suggéré que montré³, avait beaucoup plus d'emprise sur moi » (Maillard, 1995, p. 2). L'écrivaine Fabienne Leloup confirme que Dorémieux aimait « le fantastique d'atmosphère, pas du tout le gore ou la bit-lit. Il était très attaché au style, aussi bien dans sa production personnelle que pour les auteurs qu'il sélectionnait. ... Cette dimension stylistique est fondamentale : une écriture fluide, musicale, nuancée » (F. Leloup, communication personnelle, le 19 décembre, 2023).

L'écrivain souligne également un aspect noir et onirique inhérent, selon lui, au fantastique : « Je ne crois pas au fantastique optimiste. C'est la littérature des ténèbres, de la nuit, du rêve. Le rêve fait partie intégrante du fantastique » (Maillard, 1995, p. 6).

Pour Dorémieux, l'écriture est un exutoire cathartique à ses hantises, peurs, phobies, inquiétudes, obsessions et possède donc une certaine dimension intérieure, psychologique qui se prête facilement à la lecture autofictionnelle⁴ ou bien psychanalytique : « De plus, l'intérêt est qu'on y trouve une émanation des fantasmes intérieurs profonds de l'auteur, un prétexte à projeter ses hantises, obsessions, névroses... qui vont faire mouche dans la mesure même où le lecteur va y retrouver les siennes propres » (Maillard, 1995, p. 6). Si l'on regarde de plus près sa prose, on remarque vite le retour obsessionnel du motif de la femme mortifère et vampirique dont la plus célèbre incarnation est la Vana : une créature extraterrestre à l'apparence de femme, mais indubitablement animale, qui

³ C'est pourquoi l'écrivain n'aime pas la prose de H. P. Lovecraft car son fantastique s'appuie sur le contraire — la monstration et non la suggestion.

⁴ Dorémieux souligne ces affinités entre certains événements biographiques traumatisants et sa fascination pour le fantastique : « À cet égard, ma rencontre à l'âge de quinze ans avec Edgar Allan Poe fut le coup de karma qui orienta sans doute ma destinée : je fus littéralement fasciné par tous ces thèmes morbides dont j'ai longtemps continué à explorer les sombres profondeurs. Il est vrai que je venais de faire l'expérience d'une série de deuils familiaux et il est vraisemblable que l'adolescent que j'étais n'en perçut qu'avec plus d'acuité les troubles échos » (Maillard, 1995, p. 1).

provoque la mort par langueur⁵ chez les hommes ayant des relations sexuelles avec celle-ci. Andrevon (1980) confirme la récurrence du motif en question chez Dorémieux :

Que ce soit sous les déguisements peu convaincus du fantastique ou de la science-fiction (ce n'est qu'une panoplie, aux pièces interchangeables), l'auteur revient sans cesse au même motif inlassablement brodé : l'accouplement à la femme porteuse de mort, cette femme *mortifère* présente sous de multiples apparences qui sont autant d'incarnations bien reconnaissables [...] (p. 26)

Fabienne Leloup souligne que, pour Dorémieux, « le fantastique est un outil d'investigation pour explorer et exprimer l'indicible, réfléchir au bien et au mal. » ; « écrire était une forme d'exorcisme des forces négatives pour lui. Une façon aussi d'échapper aux tyrannies du monde moderne aussi. » (F. Leloup, communication personnelle, le 19 décembre, 2023). Parmi d'autres motifs récurrents dans le fantastique de Dorémieux, Leloup évoque encore l'importance du thème traditionnel de l'union d'Eros et de Thanatos, le motif de l'objet perdu, l'altérité, le moi, la conscience traités sous un angle philosophique, et enfin le grand thème de la littérature fantastique — la mort et l'au-delà dans un contexte métaphysique. Dorémieux apprécie également le motif de la folie : « J'ai toujours préféré les auteurs qui délirent » ; « Ce qui m'a toujours séduit dans le fantastique, c'est que la dimension psychologique inhérente au genre permet de mettre en scène de vrais personnages » (Maillard, 1995, p. 6).

Les rapports entre la réalité contemporaine et le fantastique restent pour l'écrivain indubitables : « le fantastique était le registre le plus à même de traduire le climat contemporain, de montrer les glissements entre des niveaux de réalité. Il [Alain Dorémieux — K. G.] aurait été intéressé par la physique quantique et les univers multiples » (F. Leloup, communication personnelle, le 19 décembre, 2023). Pourtant, l'illusion mimétique dans les textes de Dorémieux est souvent indéterminée, ce qui est un des signes emblématiques du nouveau fantastique⁶ :

Le lecteur qui plonge dans les textes de Dorémieux ne sait jamais trop ni où ni quand ça se passe, ni quel est la « situation de classe » des personnages. Le monde de Dorémieux est un univers de brouillard, où l'on se meut dans le flou et l'évanescence. (Andrevon, 1980, p. 25)

⁵ Si l'on connaît l'histoire de son premier mariage malheureux causé par la maladie mentale de sa femme, on peut y voir l'inspiration de sa vie. Andrevon souligne l'importance des traces autofictionnelles dans l'œuvre de Dorémieux : « Dorémieux peintre n'a qu'un modèle : lui-même ; il ne dessine qu'un seul être : son double. Et son double lui ressemble comme un frère jumeau, dont les deux pôles permanents, indissociables, ont les figures jumelles d'Eros et de Thanatos, les fulgurances mêlées de l'amour et de la mort. » (1980, p.26)

⁶ À ce propos voir: Gadomska (2012, 2021).

Selon Dorémieux, les genres de l'imaginaire (surtout le fantastique et la science-fiction) se caractérisent par une porosité générique étant donné qu'ils s'alternent et s'hybrident, ce qui est bien visible dans sa prose⁷ et permet de réagir contre la stéréotypisation générique des littératures de l'imaginaire :

Pourquoi ne pas admettre que les deux genres [la S-F et le fantastique- K.G.] peuvent cohabiter, et même, comme on le voit à la lecture d'œuvres récentes, coexister au sein d'un même roman ou au sein de l'œuvre d'un même auteur ? Les frontières sont beaucoup plus floues que ne le prétendent les intégristes... (Maillard, 1995, p. 5) ;

Depuis, toujours j'ai préféré les à-côtés du genre, les voix parallèles, marginales, le langage de ceux qui se servaient du substrat SF pour s'en démarquer et faire autre chose. (Andrevon, 1980, p. 37)

Ainsi, il est évident que Dorémieux voit le fantastique de manière générique plus large que Todorov et consorts, même s'il est possible de trouver dans sa prose des éléments plus traditionnels tels que l'infraction et la distorsion de la réalité dont parle Roger Caillois. Pourtant, chez Dorémieux, le phénomène est polyvalent et se soumet à des anastomoses de motifs fantastiques et science-fictionnelles.

Jean-Pierre Andrevon, quant à lui, développe sa vision du nouveau fantastique dans ses écrits théoriques et, soulignons-le, celle-ci reste convergente en plusieurs points avec celle de Dorémieux. Le « King français », comme il est appelé par ses fans-lecteurs et la critique, est non seulement un des écrivains français les plus prolifiques, mais il est également journaliste et théoricien des littératures de l'imaginaire et du cinéma. Dans les années 80 du XX^e siècle, Andrevon dirige la publication de l'anthologie-phare du néofantastique, *L'Oreille contre les murs*. Dans la préface à l'anthologie, l'écrivain définit le nouveau fantastique, ses frontières sémantiques et génériques, ses modèles à suivre, son rôle et, enfin, il présente les nouveaux fantastiqueurs qui, à travers leurs textes, réalisent cette nouvelle vision du fantastique.

Pour Andrevon (1980), le nouveau fantastique doit « bien marquer nos distances avec l'autre, l'ancien » (p. 7). Après avoir brièvement retracé une esquisse historique du genre, l'écrivain souligne la pertinence de deux principaux actants du fantastique : le personnage / le narrateur et le phénomène maléfique qui, au XIX^e, siècle se réduit à un catalogue répétitif de motifs anxiogènes- « revenants, fantômes, zombies, apparitions/disparitions merveilleuses ou maléfiques » (p. 7). Selon Andrevon, des modifications de ces deux actants sont absolument indispensables afin de moderniser le genre. Le protagoniste doit être, d'après l'écrivain, une « présence perturbante », « un observateur extérieur » qui ne croit plus

⁷ Pour plus d'informations, voir: Gadomska (2018).

au surnaturel (p. 7). Parmi les nouveaux axes thématiques du fantastique (c'est-à-dire au niveau du phénomène fantastique), Andrevon énumère : le vide intérieur qu'éprouve l'homme moderne, l'exploration de ses gouffres psychiques et de son esprit entortillé, la vie au temps des cataclysmes (écologiques : le mythe du dernier homme et de la nature toute-puissante et angoissante ; historiques : les guerres, génocides, totalitarismes ; sociales : la surpopulation et, son contraire, c'est-à-dire l'extinction de la race humaine, la solitude de l'individu qui résulte de cette dernière et le thème pessimiste du «no future»). L'absence de motifs fantastiques traditionnels, l'intérêt pour l'intériorisation du genre, l'annexion des thèmes jusqu'à présent emblématiques de la science-fiction sont bien visibles ici.

Il est à noter que l'inspiration de l'écologie profonde que propose l'écrivain, lui-même un écologiste acharné, constitue un motif original et novateur. Même si les prédécesseurs tels que Rosny aîné, René Barjavel ou Michel Bernanos ont eu recours à la problématique environnementale, chez Andrevon cette thématique acquiert une dimension très inquiétante, faisant penser à une sorte de *collapsofiction*, de fiction de l'effondrement. Le rejet de la domination anthropocentrique sur le monde, le culte de la biodiversité et de la bioégalité des êtres (y inclus l'homme), la vengeance de Gaïa sur l'homme, enfin le motif du dernier homme et du «monde-sans / contre-nous»⁸ sont des axes thématiques anxio-gènes, angoissants, mais non stéréotypés qui contribuent ainsi au renouveau du genre. Andrevon a dit à ce propos :

Je voulais mettre en forme mes préoccupations écologiques, préoccupations qui m'angoissent et qui devraient angoisser la totalité des habitants de cette planète s'ils veulent survivre. (Comballot, 2013) ;

On écrit sur ce qui nous motive, sur ce qui nous effraie aussi, et pour ma part, c'est plutôt l'avenir très proche de notre pauvre planète Terre, sous l'angle de la dégradation de l'environnement, de la pollution, de l'effet de serre. Vous savez, ce n'est pas une posture. Je suis vraiment pour l'extinction de l'humanité ... La nature saccagée est une douleur permanente et je me suis préoccupé d'écologie dès le début des années 1970, en participant notamment à la première revue du genre en France : *La Gueule ouverte*. (Sabourdy, 2014) ;

L'écologie et tout ce qui touche à la survie de la Terre, hélas bien malmenée, me semblent importants et suscitent des sujets d'histoires. (Comballot, 2013)

De cette façon, Andrevon opte pour l'écriture engagée du point de vue écologique, mais il ne s'arrête pas là : il est aussi pour l'engagement politique et social. Il faut rappeler que ses débuts littéraires remontent à 1968⁹, ce qui est

⁸ À ce propos, voir : E. Thacker (2011) ; Q. Lester (2015).

⁹ En tant que jeune enseignant de dessin au collège Guynemer de Grenoble, Andrevon a participé aux grèves de mai 1968 et en est devenu une victime suite à la compression de son poste de travail.

significatif. Pour Mike Ashley (2007), cette génération de fantastiqueurs français, qu'il appelle «French New Wave», est particulièrement encline à l'engagement dans la réalité politique et sociale :

French writers tend to be more politically sensitive than most of their US or British counterparts, and the students riots of May 1968 led to a new generation of politically aware writers, inspired to some degree by the British and US new wave movements and especially by the works of Philip K. Dick and J.G. Ballard. Premier amongst them was Jean-Pierre Andrevon who, coincidentally, debuted in the May 1968 Fiction. Andrevon held strong socialist views and his fiction reflected ecological and military concerns (p. 398)

L'écrivain exprime cet engagement ouvertement dans plusieurs interviews : «Je pense être à gauche, anarchiste et écologiste...» (Combailot, 2013), «Écologauchiste, je suis et je reste...» (Combailot, 2013). Conformément à ses déclarations, les idées novatrices, progressistes, gauchistes dominent dans son œuvre : il parle en faveur des droits des femmes et des minorités sexuelles, il manifeste des convictions pacifistes, il est contre le racisme, l'antisémitisme, le totalitarisme et le fanatisme de toutes sortes, y compris religieux. Le fait que son fantastique véhicule des idées si progressistes constitue une certaine nouveauté car, dès ses origines, le genre est traditionnellement lié aux pensées conservatrices et réactionnaires, pour ne rappeler que la prose de H. P. Lovecraft, Jean Ray ou bien R.E. Howard.

L'écrivain souligne aussi l'importance de l'ancrage du néofantastique dans le présent et sa tension vers «l'insolite quotidien» (Andrevon, 1980, p. 9) : «On n'a plus de futur (visible). Mais on a un présent, riche en strates d'horreurs obscures à explorer» (Andrevon, 1980, p. 9). Il met en relief la platitude et la banalité du cadre du néofantastique par excellence lié à la quotidienneté. Ce fantastique moderne «sait se glisser dans les décors les plus plats, les plus gris, les plus banalement désespérants : ceux dans lesquels on vit, mais que notre œil traverse tant sont translucides leurs architectures» (Andrevon 1980, p. 120). Comme exemple de ce type de décors néofantastiques, il évoque un garage, un cimetière de voitures, le métro, une grande administration, une gare, un hôtel, un cinéma, et «plus généralement ces grandes villes bâties comme autant de labyrinthes» (Andrevon, 1980, p. 12).

Pour lui, le fantastique est également un genre hybride et large dépassant les frontières génériques rigoureuses proposées par les théoriciens contemporains évoqués ultérieurement. Il se rapproche de cette manière (comme Dorémieux) de la vision anglophone du fantastique — en tant que genre qui peut annexer certains éléments sémantiques et structuraux de la science-fiction, de l'horreur, de la féerie, de la dystopie, etc. Ainsi le fantastique s'échapperait aux efforts réducteurs de la ghettoïsation théorique.

Le choix andrevonien des maîtres à suivre est aussi significatif car l'écrivain ne cite que presque exclusivement des écrivains anglophones : Richard Matheson, Harlan Ellison, Thomas M. Disch, Graham Masterton, James Herbert et Stephen King. Une seule exception est un fantastiqueur italien, Dino Buzzati — «un grand maître qui nous ouvre la voie» (Andrevon, 1980, p. 9). Même si Andrevon n'utilise pas la notion de transfiction, l'analyse de ses maîtres à suivre rend évident le fait qu'il voit le fantastique comme «une interface, une sorte de nébuleuse entourant la frontière littérature générale/littératures de l'imaginaire, nébuleuse dont les contours sont forcément indistincts» (Berthelot, 2005, p. 19), comme une zone frontalière entre la haute littérature et la paralittérature, entre le mainstream littéraire et les littératures de l'imaginaire.

Pour l'écrivain dont on connaît l'amour du cinéma, la littérature fantastique moderne est l'objet de nombreux échanges transmédiateurs avec le cinéma ou les jeux. Parmi les films qui l'ont inspiré, Andrevon évoque encore une fois les productions anglophones : *L'Exorciste* (1973) de William Friedkin, *Les Dents de la mer* (1975) de Steven Spielberg, *La Malédiction* (1976) de Richard Donner, *La Guerre des étoiles* (1977) de George Lucas, *Superman* (1978) de Richard Donner et leurs suites respectives. Ces films représentent de nombreux genres du cinéma populaire : l'épouvante et l'horreur, la science-fiction, la fantasy, le thriller, etc. Certains d'entre eux sont inclassables du point de vue générique, par exemple *La Guerre des étoiles* comporte aussi bien des éléments de l'opéra de l'espace (un des sous-genres de la science-fiction) que des éléments de la fantasy épique. Il est donc visible que la porosité générique est un phénomène contemporain qui touche le cinéma populaire et les littératures de l'imaginaire. Et si l'on évoque les échanges transmédiateurs comme un signe emblématique du nouveau fantastique (et de la culture populaire en général), il faut signaler, dans ce contexte, que certains de ces films sont des adaptations de livres¹⁰ et, à l'inverse, certains romans sont écrits sur la base de scénarios de films¹¹, ce qui donne son origine au procédé transfictionnel de «novelization». Andrevon lui-même utilise ce procédé en écrivant des récits inspirés du cinéma populaire¹².

L'écrivain complète sa vision du fantastique dans de nombreuses, autres préfaces, articles et interviews. Il réalise ces postulats théoriques en pratique dans son œuvre immense. Andrevon accomplit aussi le rôle de chef et de guide de toute la génération de nouveaux fantastiqueurs de la seconde moitié

¹⁰ Parmi les adaptations cinématographiques des romans, il faut évoquer *L'Exorciste* (1973) qui est une adaptation du roman au même titre (1971) écrit par W.P. Blatty, et *Les Dents de la mer* (1975) qui s'appuie sur le roman *Jaws* (1974) de P. Benchley. Le cycle de *Superman* emprunte beaucoup à la série de bandes dessinées publiée par Action Comics (à partir de 1938).

¹¹ Le cycle romanesque, *La Guerre des étoiles*. *Star Wars*, constitue un des exemples les plus probants du procédé de «novelization.»

¹² Par exemple son récit *Nocturne* (1984) semble être inspiré par le premier volet du cycle cinématographique gore *Les Griffes de la nuit* (de Wes Craven, 1984–2010).

du XX^e siècle, tels que Daniel Walther, Pierre Pelot, Michel Grimaud, Patrice Duvic, Gaston Compère, Jean-Pierre Bours, George W. Barlow, Philippe Cousin, Gérard Coisne, Serge Brussolo, Michel Lamart, Jean-Pierre Siméon et beaucoup d'autres.

Le fantastique de l'extrême contemporain : la seconde vague des nouveaux fantastiqueurs

Le nouveau fantastique d'expression française est un genre par excellence protéiforme qui subit encore de nombreuses mutations. En parlant des productions littéraires de l'extrême contemporain, il faut évoquer deux écrivains importants, à savoir Pascal Malosse et Rémi Karnauch, qui incarnent, à mon avis, la seconde vague des nouveaux fantastiqueurs et dont la prose est représentative des tendances actuelles du fantastique français.

Pascal Malosse est un romancier¹³ et nouvelliste¹⁴ d'expression française. Sa prose est souvent comparée par les critiques au fantastique de Jean Ray ou bien à celui de Thomas Ligotti. Les références de écrivain sont, selon ses dires, aussi bien les écrivains du mainstream littéraire (Kafka, Conrad, Dostoïevski, Zweig) que les maîtres du fantastique et de l'insolite (Sternberg, Borges).

En suivant l'évolution de la prose de Malosse, on peut remarquer qu'en publiant ses premiers textes, il ne s'identifie pas encore pleinement avec le fantastique comme genre :

En écrivant mon premier livre *Contes de l'entre-deux* en 2010–2012, je n'avais pas vraiment conscience d'appartenir au genre fantastique. [...] Je voulais avant tout surprendre les lectrices et lecteurs, repousser les limites de ce qui était possible d'écrire ; je cherchais la sensation de vertige que j'avais pu éprouvée chez les grands auteurs de la littérature générale. (P. Malosse, communication personnelle, le 15 décembre, 2023)

En cherchant un éditeur et en s'orientant vers la maison d'édition Malpertuis¹⁵, Malosse découvre que le fantastique est le genre le plus proche du sien.

¹³ Jusqu'à présent, Pascal Malosse a publié trois romans : *Les fenêtres de bronze*, Malpertuis, 2018 ; *Musée noir*, éditions de l'Antre, 2019 ; *L'île aux moines*, Ogmios, 2021.

¹⁴ Malosse est un nouvelliste prolifique. Parmi ses recueils de nouvelles, il faut mentionner : *Contes de l'entre-deux*, Malpertuis, 2014 ; *Contes de la vodka*, Malpertuis, 2017 ; *Soleil trompeur*, Malpertuis, 2020 ; *Sous nos latitudes sombres*, Malpertuis, 2022.

¹⁵ Rappelons que les éditions Malpertuis sont une maison d'édition française, publiant des textes de qualité (romans, recueils de nouvelles, anthologies) relevant du fantastique néo et rétro.

Pour Malosse, le fantastique est un domaine plus large que celui défini par Todorov et d'autres théoriciens d'expression française. Sa vision du fantastique subit des métamorphoses, ce qui se reflète dans son œuvre. Tout d'abord, le fantastique malossien est une vision, personnelle et très spontanée, de la réalité telle qu'il la ressent, une vision intuitive qui permet à l'écrivain de traduire au lecteur sa subjectivité du monde.

Plus tard, en travaillant sur son écriture du point de vue formel, stylistique, l'écrivain soumet son fantastique à une réflexion théorique, plus consciente :

Il s'agit bien d'une expression accentuée de la réalité. Nous éprouvons tous une sensation d'étrange au quotidien. Une scène bizarre dans la rue. Un accident violent. Le début d'une guerre annoncée dans le journal. La perte de sens au travail. Une découverte horrible par des historiens contemporains. Des angoisses abstraites que nous devons sans cesse refouler. La littérature fantastique permet de révéler, de mettre en image ces sensations souterraines, souvent dissimulées dans notre subconscient. » (P. Malosse, communication personnelle, le 15 décembre, 2023)

Pour exprimer cette mise en image de l'insolite, le style et le langage sont d'une importance considérable pour Malosse : son fantastique devient également « une démarche artistique, poétique, une recherche de la beauté « inattendue » ». (P. Malosse, communication personnelle, le 15 décembre, 2023)

Comme ses prédécesseurs littéraires, Malosse souligne donc le rôle considérable de la réalité contemporaine vue comme une source directe du sentiment de l'inquiétante étrangeté freudienne. Parfois cette réalité est indéterminée, baignée dans le « réel sur/irréel » (Gadomska 2012 ; 2021), mais il arrive également que l'écrivain explore certaines régions françaises, comme la Provence où il vit¹⁶, des pays slaves (de l'Europe centrale : par exemple la Pologne), et enfin d'anciennes colonies en Afrique centrale. Comme il me semble, ce n'est pas la réalité elle-même qui se métamorphose dans le fantastique malossien, c'est sa perception par le personnage (et par le lecteur) qui est métamorphosante.

Pour l'écrivain, le fantastique « est une fissuration, une fragmentation de la réalité, qui sert à mieux la saisir, l'appréhender. Avec peut-être aussi une fonction cathartique pour nos angoisses. ... Le dialogue avec des genres cousins est permanent. Notamment l'absurde et le surréalisme » (P. Malosse, communication personnelle, le 15 décembre, 2023). On retrouve ici des éléments bien connus qui sont déjà apparus chez d'autres théoriciens et écrivains. Tout d'abord, le fantastique conçu comme une faille, une déchirure de la réalité (Caillois, 1955, p. 8). Ensuite, la fonction cathartique de ce genre dont parlaient Dorémieux,

¹⁶ Malosse explique sa prédilection pour la Provence : » [...] dans *Soleil trompeur*, je voulais explorer ce contraste entre les beaux paysages méditerranéens et la noirceur inattendue qu'ils peuvent cacher ». (P. Malosse, communication personnelle, le 15 décembre, 2023).

Andrevon déjà cités, mais aussi Stephen King et Thomas Ligotti. Et pour finir, la porosité générique avec d'autres littératures de l'imaginaire et, principalement, avec le mainstream littéraire.

Ce qui peut étonner le lecteur du fantastique malossien, c'est une absence fréquente du phénomène purement anxigène, du surnaturel facile et, par conséquent, le manque récurrent de motifs fantastiques traditionnels remplacés par le familier qui montre du coup son revers angoissant. Si les motifs fantastiques traditionnels apparaissent quand même dans le fantastique de Malosse, ils sont toujours traités de manière novatrice, inattendue. Citons à titre d'exemple le plus ancien motif du fantastique — celui du fantôme qui apparaît dans *Musée noir*. Ce motif est inscrit dans le contexte du passé colonial de la Belgique, le passé qui revient et qui ne veut pas passer. Le fantôme hante le musée noir¹⁷ du titre afin de venger le peuple des Tutsis — victimes du génocide au Rwanda.

Les nouvelles malossiennes sont également structurées d'une manière non traditionnelle. Il est en effet vain d'y chercher la chute typique, présente encore chez Dorémieux et Andrevon, vers laquelle convergent tous les éléments du texte pour créer l'effet de surprise finale. La construction de récits de Malosse s'appuie le plus souvent non sur une gradation traditionnelle — progressive et dynamique - du phénomène maléfique, mais plutôt sur l'insolite tranquille qui se développe de façon plus subtile et délicate.

La prose de Rémi Karnauch, un autre représentant du fantastique de l'extrême contemporain, révèle plusieurs affinités avec le fantastique malossien. Karnauch est un auteur de romans, de nouvelles, de proses poétiques et biographiques, de poèmes, de poèmes sonores et de chansons. Son œuvre en prose n'est pas très prolifique¹⁸, mais originale et variée.

Il ne se considère pas comme un fantastiqueur pur, pourtant il a fait ses débuts dans l'anthologie-phare du nouveau fantastique, *L'Oreille contre les murs*, dirigée par Jean-Pierre Andrevon en publiant l'excellente nouvelle *Le Pourvoyeur*. Comme ses sources d'inspiration, Karnauch évoque (communication personnelle, le 24 décembre 2023) les écrivains du mainstream littéraire assez variés (Kafka, Céline, Proust, Jerzy Kosíński, Chloe Alifax, Houellebecq, Duras, Lautréamont, Baudelaire, Nabokov, Beckett, Bataille, Artaud) et les fantastiqueurs (Lovecraft, Sternberg, Meyrink, Van Vogt et tous les pionniers de la science-fiction).

H. P. Lovecraft lui inspire *Destination Lovecraft* (2010) — une sorte de récit biographique et lyrique. Le point de départ pour ce livre est un court texte poétique que Karnauch poste en 2001 sur le site du chanteur Mano Solo. Rapi-

¹⁷ Il est possible que l'écrivain s'inspire du musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, en Belgique, connu pour ses expositions dans l'esprit colonial.

¹⁸ En ce qui concerne sa prose, Karnauch a publié sept romans (*Le Fort intérieur* 1993 ; *Dos au mur* 1997 ; *L'œil de l'hydre* 2002 ; *Destination Lovecraft* 2010 ; *Honoré Laragne* 2016 ; *La Pente douce* 2019 ; *Le Cerveau de la famille* 2021) et des nouvelles (*Le Pourvoyeur* 1980 ; un recueil *Derrière la vitre, rien ne passe* 2023).

dement, un groupe d'internautes se crée pour en discuter pendant plusieurs semaines. Ensuite, Karnauch continue à écrire seul des textes autour de Lovecraft et sa prose rassemblés plus tard dans *Destination Lovecraft*. Karnauch lui-même désigne ce roman comme « ma façon d'envisager une biographie qui serait d'endosser la douleur d'un homme et de la faire mienne parce qu'elle est mienne » (R. Karnauch, communication personnelle, le 22 décembre, 2023).

En parcourant sa prose, on remarque que le motif du vampire lui est cher, ce qui ne l'empêche pourtant pas de le traiter toujours de manière originale. Dans *Le Pourvoyeur* (1980) apparaît ce qu'on peut appeler « un vampire à rebours » — au lieu de sucer le sang et l'énergie de sa victime, le vampire lui fait une transfusion de son sang, plus riche en substances vitales que le sang humain. *Hossanah* (2023) aborde le thème lovecraftien de la musique vampirique / vampirisante : le musicien qui joue cette musique est comme un être possédé et, graduellement, perd ses forces, son énergie, son talent et son sang. *Le Relais* (2023) qui, selon les mots de l'auteur lui-même, a aussi quelques « accointances avec *Le Pourvoyeur* mis dans un cadre du gothique anglais » (R. Karnauch, communication personnelle, le 22 décembre, 2023).

Le langage, le style sont extrêmement importants pour Karnauch :

Pour moi, au départ, tout provient de la poésie, d'une image vague qui se convertit en mots puis en récit ; d'une « image verbale, [d' — K.G.] un magma sémantique, l'envie, l'envie indéfinie d'en faire des phrases, une pulsion, quand même, une pulsion sans mots, qui se met en mots, et puis l'espoir d'échapper aux phrases et ne jamais trouver le point final. (R. Karnauch, communication personnelle, le 22 décembre, 2023)

Ainsi, les frontières entre la prose et la poésie, entre le mainstream et le fantastique s'effacent dans les textes karnauchiens qui sont difficilement classables, voire inclassables du point de vue générique. Et c'est justement ce trait qui me semble caractériser plusieurs productions fantastiques de l'extrême contemporain.

Le néofantastique français et son essor — quelques conclusions

L'analyse des écrits théoriques et des textes des nouveaux fantastiqueurs français permet de constater un certain changement d'orientation du genre, qui commence dans la seconde moitié du XX^e et qui persiste dans les deux premières décennies du XXI^e siècle.

Les fantastiqueurs français de la première vague qui ont inauguré la réforme du genre rejettent le fantastique classique comme modèle générique archétypal. Pour eux, le fantastique est une notion beaucoup plus large que celle analysée par Castex, Caillois, Todorov et leurs continuateurs. Le fantastique français s'approche ainsi du fantastique d'expression anglaise. Vu d'une perspective transfictionnelle, le genre est ouvert aux hybrides génériques avec d'autres littératures de l'imaginaire (notamment la science-fiction, l'horreur, le thriller, le roman policier et la fantasy) et avec le cinéma (transferts intermédiatiques). Le réel est toujours de prime importance, mais sa structure est métamorphosée en réel sur/irréel. Le fantastique s'engage dans la réalité contemporaine et extrapole certains problèmes et angoisses de l'homme moderne. C'est pourquoi le phénomène fantastique est inspiré de l'écologie profonde, de la philosophie, des problèmes sociaux, etc. Ses dimensions autofictionnelle et cathartique, onirique et phantasmatique sont à souligner. Les fantastiqueurs de la première vague restent pourtant attachés à la structure traditionnelle du genre, dans le sens où leurs ouvrages demeurent toujours de bonnes histoires à faire peur ou inquiéter en tant qu'elles s'appuient sur la chute finale vers laquelle convergent tous les éléments du texte. Il faut souligner que ces écrivains sont issus du milieu des fantastiqueurs purs de France, auquel ils s'identifient pleinement, et qu'ils influencent en le transformant consciemment.

Pour les fantastiqueurs de la seconde vague, le fantastique semble être un des moyens d'exprimer leurs perceptions du monde contemporain qui, selon eux, est placé sous le signe de l'absurde, du grotesque ou du surréal. Leurs textes sont souvent publiés sans le label « fantastique ». Il semble que leur fantastique s'approche davantage du courant principal de la littérature en abolissant les frontières entre le mainstream et le ghetto fantastique. D'ailleurs, les fantastiqueurs de la seconde vague évoquent, comme sources d'inspiration, plus d'écrivains mainstream que de fantastiqueurs purs. Le surnaturel n'intervient que rarement dans leurs ouvrages. Si certains motifs fantastiques traditionnels y apparaissent, ils sont toujours traités d'une manière inhabituelle. Il serait vain d'y chercher les histoires à faire peur basées sur la gradation ou bien la chute finale. Il s'agit plutôt de l'insolite tranquille dès le début jusqu'à la fin, dans lequel les effets de fantastique se dissolvent un peu. Les fantastiqueurs de la seconde vague travaillent également sur le langage qui est élégant, lyrique et qui fait parfois s'effacer les limites entre la poésie et la prose.

Il est difficile de prévoir la direction des métamorphoses du genre si protéiforme dont est le fantastique. Une seule chose me semble évidente en ce moment : le fantastique subsistera en tant que vecteur inhérent à la perception humaine de la réalité et subira d'incessantes mutations.

Bibliographie

- Andrevon, J.-P. (1980 a). Préface à face. In J.-P. Andrevon (Dir.), *Le Livre d'or de la science-fiction : Alain Dorémieux* (p. 7–42). Presses Pocket.
- Andrevon, J.-P. (1980 b). Introduction ou à peu près. In J.-P. Andrevon (Dir.), *L'oreille contre les murs* (p. 7–12). Denoël.
- Ashley, M. (2007). *Gateways to Forever: The Story of the Science-Fiction Magazines from 1970 to 1980*. Liverpool University Press.
- Berthelot, F. (2005). *Bibliothèque de l'Entre-Mondes. Guide de lectures, les transfictions*. Gallimard.
- Caillois, R. (1958). Préface. In R. Callois (Dir.) *Fantastique. Soixante récits de terreur* (p. 1–12). Club français du livre.
- Castex, P.-G. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. José Corti.
- Combailot, R. (2013). Les repères dans l'infini : entretien avec Jean-Pierre Andrevon. *Bifrost*, 29. <https://blog.belial.fr/post/2013/11/18/Reperes-dans-l-infini-entretien-avec-Jean-Pierre-Andrevon-2-3>.
- Gadomska, K. (2012). *La Prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. University of Silesia Press.
- Gadomska, K. (2018). Aux confins du fantastique et de la science-fiction : le vampire dans le récit d'Alain Dorémieux. *Studii si cercetări filologice*, 17, 234–241.
- Gadomska, K. (2021). *Le Nouveau Fantastique de Jean-Pierre Andrevon*. Brill/Rodopi.
- Gadomska, K. (2022). Le cycle fantastique de la Montagne morte de la vie de Michel Bernanos — approche écocritique. *Kwartalnik Neofilologiczny*. 1. 74–89. <https://doi.org/10.24425/kn.2022.141251>.
- Karnauch, R. (1980). *Le Pourvoyeur*. In J.-P. Andrevon (Dir.), *L'oreille contre les murs* (p. 233–239). Denoël.
- Karnauch, R. (2023). *Derrière la vitre, rien ne passe*. Phb Editions.
- Maillard, Y. (1995). Le vampire contre-attaque. Entretien avec Alain Dorémieux. *Présences d'esprits*, 7, p. 281–288.
- Quinn, L. (2015). The World-Against-Us: Horror Between Politics and Ontology. https://www.academia.edu/10776245/The_World_Against_Us_Horror_Between_Politics_and_Ontology.
- Sabourdy, M. (2014, février 3). Le mythe du dernier homme m'a toujours passionné. Interview avec J.-P. Andrevon. *Science-f(r)iction*. <https://www.echosciences-grenoble.fr/communautes/science-frictions/articles/jean-pierre-andrevon-le-mythe-du-dernier-homme-m-a-toujours-passionne>
- Thacker, E. (2011). *In the Dust of this Planet: Horror of Philosophy* (Vol. 1). Zero Books.
- Todorov, Tz. (1970). *L'Introduction à la littérature fantastique*. Seuil.
- Vax, L. (1960). *L'Art et la littérature fantastiques*. Presses universitaires de France.
- Vax, L. (1965). *La Séduction de l'étrange*. Presses universitaires de France.

Notice bio-bibliographique

Katarzyna Gadomska (HDR, professeure à l'Université de Silésie) est spécialiste de la littérature fantastique et de l'horreur. L'auteure de trois monographies individuelles (dernièrement *Le Nouveau fantastique de Jean-Pierre Andrevon*, Brill/Rodopi, Leiden, Boston, 2021) et de plus d'une soixantaine d'articles consacrés au fantastique. Directrice de projets de recherche abordant la théorie de la littérature fantastique. Rédactrice de nombreuses monographies collectives et de nombreux numéros de revues universitaires. Directrice de nombreuses thèses de doctorat. Adresse électronique :

katarzyna.gadomska@us.edu.pl



JUDYTA ZBIERSKA-MOŚCICKA

Université de Varsovie, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0003-0973-9920>

Dire la crise environnementale. Véronique Bergen, Antoine Wauters et Hélène Laurain face à un monde ravagé

Writing about the Environmental Crisis.

Véronique Bergen, Antoine Wauters and Hélène Laurain in front of a Ravaged World

Abstract

The power of literature has been severely tested in recent decades. During the turn of the 1980s the return of the concrete, in its various forms, was already seen in literature. The ecological crisis is a part of this concreteness, and has a direct impact on the literature, which is forced to rethink its forms of expression to regain the real effectiveness in its quest for a lost link with the living, and to face up the climate crisis. The literature is an important part of the large field of environmental humanities and as such, it helps to enhance the environmental knowledge. In this paper three contemporary fictions are examined —*Tous doivent être sauvés ou aucun* by V. Bergen, *Mahmoud ou la montée des eaux* by A. Wauters and *Partout le feu* by H. Laurain. All those texts tackle environmental themes and try to find the necessary force to modify our thinking about today's world.

Keywords: contemporary literature, environment, ecological crisis, environmental fiction, Véronique Bergen, Antoine Wauters, Hélène Laurain.

Depuis une trentaine d'années la littérature se voit impliquée dans le vaste champ d'études, toujours en construction, que forment les humanités écologiques. Celles-ci englobent, en effet, une multitude de disciplines et d'approches, allant de l'économie et de la philosophie à l'art et la littérature, en passant par la biologie, l'anthropologie, l'ethnographie, la sociologie, et la liste est loin d'être exhaustive, car elle se complique de développements multiples qui couvrent des domaines particuliers. Nous avons ainsi, dans le domaine qui est le nôtre, l'écocritique, l'écopoétique, l'éconarratologie, l'écologuistique ou ces dérivés focalisés sur

l'animal que sont la zoopoétique ou la zoocritique. Les humanités écologiques ont plusieurs pères et mères qui tous, apparemment, appartiennent au monde anglophone : Carolyn Merchant, une écoféministe américaine, qui en 1980 publie *La Mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la Révolution scientifique*, essai considéré par certains comme fondateur des humanités écologiques ; Deborah Bird Rose et Libby Robin, une ethnographe et une historienne australiennes, qui publient en 2004 un texte manifestaire *Vers des humanités écologiques*, sans parler de ces noms-phares de Lawrence Buell, Jonathan Bate et tant d'autres qui ont leurs pères et mère à eux : Henry Thoreau, Aldo Leopold ou Rachel Carson¹. Mais il ne s'agit pas ici de faire le catalogue de noms et de textes fondateurs, manifestaires, philosophiques liés aux humanités écologiques (il faudrait y ajouter Pierre Schoentjes, Anne Simon, Élisabeth de Fontenay, Jacques Tassin, Claude Larrère et tant d'autres) — la bibliographie qui s'est constituée dans l'espace de ces dernières décennies est impressionnante² — mais d'indiquer quelques idées importantes qui semblent alimenter les écrivain.e.s que nous évoquons, et que l'on retrouve au cœur des humanités écologiques. À commencer par l'idée de relation. Car les humanités écologiques semblent être en effet une narration sur le lien, sur l'échange, sur l'interdépendance ; c'est une histoire de liens viscéraux mais perdus en conséquence du « grand partage » (Descola, 2005), mais c'est aussi une histoire de possibilités de les retisser, de retrouver la connexion avec le monde non humain, condition nécessaire, semble-t-il, de pouvoir sauver ce qui reste encore à sauver de nos relations avec l'environnement. L'idée de relation est donc au cœur des préoccupations des humanités écologiques, elle est aussi leur principe constitutif : la recherche de solutions, de voies de réparation passe exclusivement par un travail en commun de différents domaines de savoir. Ewa Domańska (2013) remarque que « dans la production de savoir dans le cadre des humanités écologiques, nous avons affaire à quelques notions clés propres à l'organicisme, telles qu'intégration, totalité, holisme, cohérence, connexion, inclusion, liens et relations »³ (p. 20). Le monde est vu comme un organisme vivant où tout se répond, collabore, interagit. Pour le pénétrer, en comprendre le fonctionnement, contribuer à sa santé, il faut réunir des forces et des agentivités.

Relation, lien, coopération. Afin d'y arriver, il importe non seulement de trouver des plates-formes de coopération entre différents domaines de la science et de l'art, mais aussi « de produire un savoir complémentaire et inclusif qui se forme à partir d'une alliance entre les sciences humaines et sociales avec

¹ Les livres de C. Merchant et de D. Rose et L. Robin ont récemment été publiés aux éditions Wildproject, respectivement, en 2021 et 2019.

² Une bibliographie (téléchargeable) sélective d'œuvres littéraires et d'ouvrages critiques, publiée en 2020 sur le site de la BNF, donne déjà une idée de la richesse de cette littérature : <https://www.bnf.fr/fr/lecologie-dans-le-roman-daujourd'hui> (dernière consultation le 30 janvier 2024).

³ C'est nous qui traduisons.

les sciences naturelles et avec les savoirs indigènes» (Domańska, 2013, p. 14). L'inclusion de savoirs et d'expériences indigènes dans la connaissance de notre environnement nous semble être un postulat important, étant donné que le décryptage des signes émis par la nature est considéré comme un privilège de peuples indigènes, immergés dans le monde non humain. C'est ce qu'observe dans sa pratique écologiste David Abram (1996) qui postule la nécessité d'

entre[r] en contact avec les choses et avec les autres par une participation active, prêtant aux choses notre propre imagination sensorielle afin de découvrir comment elles modifient et transforment cette imagination, comment elles nous changent en retour, comment elles diffèrent de nous. (p. 29)

Cette immersion nécessaire, car conditionnant la connaissance et la compréhension du monde environnant, dirige notre attention sur l'expérience individuelle, voire intime, pénétrée d'émotion et quasi physique ou physiologique. Abram porte sur le monde non humain un regard phénoménologique inspiré par l'approche de Maurice Merleau-Ponty, et dans laquelle on trouve l'écho lointain de Novalis écrivant dans *Disciples à Saïs* : «La nature est cette communauté merveilleuse où nous introduit notre corps» (Bailly, 2018, p. 159–174).

Relation et expérience immédiate et subjective, ces deux idées constitutives des humanités écologiques, nous semblent alimenter l'effort des auteur.e.s que nous présentons ici, l'effort de sensibilisation et d'inscription de l'homme dans le vivant non humain. Un effort qui correspond à une recherche de langue susceptible d'agentivité et à cette conviction de plusieurs que «changer des histoires que l'on raconte, c'est changer des attitudes et des comportements nuisibles qui nous ont amenés à ce point»⁴ (James, 2020, p. 183).

Nous désirons ainsi nous focaliser sur trois auteur.e.s contemporain.e.s — Véronique Bergen, Antoine Wauters et Hélène Laurain — qui essaient de trouver une forme adéquate à des préoccupations environnementales. Trois œuvres, déroutantes et neuves dans leur facture et leur langue, qui obligent à ajuster son (r)égard, comme dirait Baptiste Morizot (2020), pour mieux voir ce réel troublant qui est le nôtre : *Tous doivent être sauvés ou aucun* (2018) de Bergen, *Mahmoud ou la montée des eaux* (2021) de Wauters et *Partout le feu* (2022) de Laurain. Nous avons l'intention de ponctuer certains aspects de ces textes qui nous paraissent particulièrement importants du point de vue de leur agentivité potentielle. Il semble, en effet, que l'enjeu principal des textes qui problématissent la thématique environnementale est justement de chercher à modeler des attitudes et donc d'avoir cette force à la fois critique et persuasive. Les trois romans que nous présentons ici ont ceci de commun qu'ils mettent en avant une représentation de l'expérience immédiate et une focalisation sur le point de vue

⁴ C'est nous qui traduisons.

du sujet, qu'il soit humain ou non humain. Cela semble être un choix narratif de première importance. Une forme d'authentification en résulte, de confirmation ultime de vérité d'expérience et de regard qu'il s'agirait d'épouser ou, du moins, de suivre attentivement pour y entrevoir quelque chose d'important. Tous les trois aussi thématisent l'idée de lien compris tantôt comme un rapport viscéral au lieu, tantôt comme interdépendance ou enchevêtrement de destins, tantôt comme communauté d'idées et d'objectifs dont découle une nécessité de coopération et d'action commune.

Tous doivent être sauvés ou aucun, à la fois «une fable animale» et «une réflexion philosophique» (Paque, 2018), de l'écrivaine et philosophe belge Véronique Bergen s'inscrit dans une longue série de ses biographies fictives⁵ qui explorent des vies de personnalités politiques ou artistiques — Kaspar Hauser, Louis II de Bavière, Ulrike Meinhoff, Janis Joplin, Marilyn Monroe, etc. —, un travail que Bergen poursuit également sous forme d'essais, plus rigoureux mais toujours pénétrés de cet élan narratif et explosif qui est le propre de cette autrice⁶. *Tous doivent être sauvés ou aucun* continue cette exploration de vies célèbres, mais cette fois, il s'agit de célébrités canines dont les destins chevillés à ceux des hommes sont ici racontés par l'entremise de Falco, un chien abandonné qui nous livre ses mémoires. Falco est un chien spécial, sorte de médium qui est «la proie de visitations par des âmes canines»⁷, ce qui lui donne accès à des histoires de ses congénères, des chiens qui ont marqué l'histoire de l'humanité. Accompagné de la poupée Barbie trouvée dans une poubelle et de quelques autres chiens errants, il s'achemine vers la Méditerranée pour semer, chemin faisant, l'esprit de la révolte. Y concourent des «expériences médiumniques» qui dévoilent les histoires de quelques chiens marquants. Le projet de Véronique Bergen impressionne, comme toujours, par son envergure, car tout en nous proposant une sorte de roman de la route, souvent hilarant et extrêmement inventif, elle nous offre une véritable *dogstory* qui élargit la perception de l'histoire de l'humanité en incluant dans celle-ci ceux qui en ont été injustement exclus. L'autrice s'impose comme «porte-parole des voix qui ont été muselées» (Thiry & Lambert, 2021, p. 193) et donne ainsi une vue inédite sur quelques grands moments de l'Histoire, la regardant d'un biais qui tantôt la démythifie en dévoilant et en dénonçant des abus et des violences faits aux animaux, tantôt la rend plus intime et plus privée en misant sur les petites tendresses dont certains des «monstres» entouraient leurs «chouchous». Nous approchons ainsi Laïka et quelques autres chiens de l'espace «placé[s] dans des centrifugeuses, des accélérateurs, ...orbit[ant] en apesanteur»; le chien d'émeute Loukanikos, désigné

⁵ Voir mon article «Résister au monde. Déclinaisons historiques de l'identité contemporaine dans quelques romans de Véronique Bergen», *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 40, no 4, 2013.

⁶ Son essai sur *Annemarie Schwarzenbach. La vie en mouvement*, publié en 2021, en est un excellent exemple.

⁷ Édition ePub, sans pagination.

par le magazine *Times* comme une des cent personnalités de l'année 2011, et qui a participé aux combats de rue au cours du soulèvement grec contre les mesures d'austérité ; nous avons Blondi qui « ne [se] pardonne pas d'être ...la mascotte du magicien noir qui veut changer la terre en désert » et que nous retrouvons dans le bunker berlinois quelque temps avant qu'on lui offre « une ultime friandise pure aryenne ». Nous découvrons le drame de huskies qui ont accompagné Robert Peary, Roald Amundsen et Robert Falcon Scott dans leur conquête des pôles ; nous apprenons l'indignation et la solitude de Mops et de Thisbé, chiens de Marie-Antoinette. Le roman est en effet un cortège interminable de personnalités canines que Falco présente ainsi à son interlocuteur :

[Je fais barrage à son snobisme] en convoquant les chiens d'exception, les chiens martyrs, campant le caniche Moustache, mascotte de la Grande Armée, héros de la bataille d'Austerlitz, le chien Mouton survivant à la campagne de Russie. Je dresse le portrait des chiens mi-muses, mi-compositeurs qui ont inspiré Chopin, Wagner, je rends hommage à Fips, cosignataire d'un passage de *Siegfried* à Peps, cocréateur de *Lohengrin*, de *Tannhauser*. Je loue leur grandeur désintéressée, jamais ils n'ont réclamé de droits d'auteur. Je ménage un finale grandiose, narrant la décapitation d'Urien, le greyhound d'Anne Boleyn exécuté en même temps que sa maîtresse injustement accusée de haute trahison, d'adultère par son époux, Henry VIII.

Loin de se limiter à l'anecdote, ce défilé de figures canines qui apparaissent ici dans un entourage dense de précisions historiques, s'accompagne de dénonciations, accusations, bravades, défis et sarcasmes, aboyés ou jappés en « hominidien » par tous ces chiens convoqués à témoigner de la course à la perte des « Zh'oms », à dire tout le dérisoire du « facteur Homme fossoyeur de la mégafaune », « briseur de l'équilibre cosmique ». Les trouvailles linguistiques de Bergen, quand elle remodèle certaines locutions figées afin de les ajuster au « canidien »⁸ ou bien quand elle imagine « un canidien argotique »⁹, font sourire, mais l'enjeu de cette plongée dans la perspective animale est de taille : c'est certainement une tentative d'abandonner la perspective humaine, de « zoomorpher » la langue, de « dégoupiller au maximum nos capteurs sensoriels et imaginaires, pour qu'implosent nos tics perceptifs et linguistiques » (Simon, 2021, p. 84) et pour que notre regard se ravive. C'est aussi le désir de conférer à la voix animale une autonomie et une spécificité susceptibles de lui assurer un poids nécessaire, c'est justement le besoin de la « démuseler » pour la placer dans

⁸ « De là à déduire que son ou ses bourreaux portaient un chapeau, il n'y a qu'une patte ». « Celui que Draganou expose lui fait froid dans les gencives ». « À ma troupe, je waf waf, pour reprendre l'onomatopée par laquelle les Hums Hums ont traduit notre langage, que le combat pour la liberté des migrants ne fait qu'un avec la lutte des volatiles ».

⁹ « Flounoul, iztegor la trolmorpff ustaia. Si pargnustit el phozylb haaabrouchnik wwhulqy-zahr mHyuep tol y tol y tol Dolma ! ».

« le champ de l'attention collective et politique », dans le « champ de l'important » (Morizot, 2020, p. 17). Le souci de Bergen de restituer à des sans-voix la place qui leur est due, s'exprimant dans ses expérimentations stylistiques, « repose sur une inscription dans et par le langage d'une légitimité qui certes préexiste à son énonciation, mais appelle à être réactualisée pour ne pas s'effacer dans le mutisme et l'inaudible » (Thiry & Lambert, 2021, p. 193). Dans l'ordre des idées que ces voix animales expriment, il s'agit des choses essentielles : d'une part, rendre compte de l'enchevêtrement de destins humain et animal, de l'interdépendance des uns des autres sans qui l'humanité n'aurait avancé d'une patte ; d'autre part, faire comprendre la nécessité de restaurer le lien entre l'homme et l'environnement naturel auquel il reste sourd et aveugle. Le passage du chapitre entièrement voué aux esprits de la terre en dit long sur les raisons de ce que Baptiste Morizot appelle « la crise de la sensibilité » (2020, p. 15 et sv.), à la fois cause et symptôme de notre déconnexion du monde :

Les Blancs ne voient pas les esprits des animaux courir sur les chemins, nager dans les rivières, grimper dans les montagnes. Ils ne sentent rien des esprits du toucan, du singe-araignée, de l'ocelot. Les Blancs ont les sens murés, coulés dans l'acier, les capteurs sensoriels plombés par leur fièvre matérielle. Ils sont nés imparfaits, grossiers, ils sont tombés hors du nid de la nature, ont assassiné la Terre-Mère.

Le deuxième livre qui nous intéresse ici — *Mahmoud ou la montée des eaux* d'Antoine Wauters — place, au cœur des préoccupations, le lieu, une catégorie importante pour une perspective écosensible. Selon Pierre Schoentjes (2015), le lieu est pour l'écocritique une « catégorie critique nouvelle » (p. 21), aux yeux de Michel Collot (2019), « la relation intime aux lieux » (p. 173) est le fondement de l'écopoétique ; l'étymologie du préfixe *éco* : le grec *oikos* nous l'enseigne par ailleurs. « Le sens du lieu nous ouvre au sentiment de la nature, et réciproquement : biophilie et topophilie vont de pair » (Collot, 2022, p. 81), écrit Collot pour insister aussitôt sur la place cruciale du lien avec le lieu, ce qui paraît en effet d'une importance capitale dans un monde marqué par le nomadisme et la déliaison (Maffesoli) ou par le non-lieu (Augé)¹⁰, un monde que, dans *Le contrat social*, Michel Serres, cité par Collot, décrit dans cette phrase tellement impressionnante : « Nous ne sommes plus là. Nous errons hors de tout lieu » (Collot, 2022, p. 89).

Le héros éponyme de *Mahmoud ou la montée des eaux* n'erre pas ou bien si, il erre mais entre le passé et le présent du lieu que l'impitoyable Histoire lui a enlevé et que, en dépit de la situation, il n'est pas capable de quitter. Wauters

¹⁰ Nous faisons allusion ici à *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques* (2005) de Michel Maffesoli et à *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992) de Marc Augé.

nous transporte en effet dans la Syrie de Bachar el-Assad, sur les eaux du lac el-Assad dont la création par la construction du barrage de Tabqa sur l'Euphrate « a entraîné le déplacement de 11 000 familles » (Wauters, 2021, p. 135). Le roman s'ouvre sur une scène déconcertante dans laquelle le narrateur, Mahmoud Elmachi, descend sous l'eau pour visiter les lieux perdus, les lieux aimés :

Je prends ensuite une grande, profonde respiration, / et tout ce que je connais mais que je fuis, tout ce que / je ne supporte plus mais qui subsiste, tout ce qui nous / tombe dessus sans qu'on l'ait jamais demandé, je le / quitte. / Une sensation exquise. / La meilleure. / ...L'eau me porte, pleine de déchets. / Je les ignore. / Des algues mortes. / Je les ignore. / Je ne veux rien voir de la nuit. / Tout est jaune et vert trouble à ces grandes profondeurs. / L'eau de plus en plus froide. / Pure. .../ Je continue de palmer, souple, toujours plus souple, / Pour ne pas blesser l'eau. / Ne la blesse pas, vieil Elmachi. / Tout en bas, le minaret de la grande mosquée. / Je tourne autour. / C'est si beau ! / Des poissons. .../ Je rejoins ce qui s'est perdu. / Je rejoins le temps perdu. / À la terrasse du café Farah, cherchant une table libre, / je ne trouve que des bancs de poissons. / Ils me fixent un instant, avant de s'éclipser. / Je remonte vers la barque. / Je sauve un papillon. / Tout est là. / Je respire. (p. 10–12)

Ces plongées régulières ainsi que des tours du lac quotidiens rythment la vie de Mahmoud et tracent les trajectoires de sa pensée, dessinent les vagabondages de sa mémoire. Ils sont autant de liens qui se précisent entre l'homme et le lieu, entre le lieu et l'Histoire, entre l'homme et l'Histoire. Le recours au registre sensoriel de l'expérience immédiate est ici patent. Ce lac — « une eau nommée souvenirs » (p. 54) — c'est la saveur des olives goûtées au café Farah, « les doigts couverts d'ail et de thym » (p. 34), la voix du père qui chante Verdi, « le parfum de maman » (p. 46), l'odeur de la maison faite de mille choses, « de cuisson de poulets », « de l'arak, de la menthe, du courage, de la peur » (p. 48) — « Tout est là, dit Mahmoud. Il suffit de palmer » (p. 47). Voué à son rituel quotidien de gardien autoproclamé du lac, Mahmoud, inlassablement, contourne le lac, s'assoit à son bord, empile des galets, dessine le lac, monte sa barque, regarde les eaux, fixement. C'est sa manière de résister à la violence du monde dont la logique politique implacable l'a privé de sa maison, de sa famille (ses enfants étant partis lutter avec le régime) et a également « chang[é] la vie des fleuves » (p. 33) pour les asservir à l'homme. C'est sa manière de dire non à l'idée absurde que l'on aurait pu faire « des racines en un claquement de doigts » (p. 34) et bâtir une maison ailleurs. Sensible au lieu, conscient de son rôle formateur, Mahmoud est tout à son écoute. Il « décrypt[e] les paroles » (p. 45) du lac qui lui communique un sentiment de sécurité : « Puis je ferme les yeux et je descends, descends jusqu'à ce qu'il n'y ait plus aucun bruit sauf celui de l'eau contre mon cœur, l'eau qui me respire et me console comme seule le peut une mère » (p. 46).

Mahmoud ou la montée des eaux s'impose comme un livre crucial pour dire l'importance du rapport au lieu, d'un rapport viscéral et fondateur de l'être. Ce dernier est ici abordé de plusieurs perspectives quoique toujours de manière intime marquée par le vécu du narrateur; le lieu s'y trouve historiquement contextualisé, circonscrit par une expérience intime, saisi par les sens, décrit dans sa matérialité à la fois solide et éphémère. Il est raconté enfin à travers une forme inédite qui défie les règles du genre romanesque. La phrase répartie en vers mime le vagabondage d'une pensée arborescente: elle apparaît parfois timide, s'arrêtant sur une image insoutenable, interrompue dans son élan par une réminiscence qui s'entête dans l'esprit du narrateur, mais qu'il tente d'effacer; d'autres fois, elle déborde, s'épand essouffée, contenant à peine des flots de souvenir.

Dans sa facture originale d'un roman poétisé ou d'un poème romancé, *Mahmoud ou la montée des eaux* indique la voie d'une recherche formelle qu'Hélène Laurain poursuit avec succès dans *Partout le feu*, en allant plus loin encore dans le dérèglement des formes. Son roman est emblématique d'un travail esthétique et stylistique conséquent qui interroge le pouvoir d'agentivité d'une fiction environnementale. Il faut remarquer, en effet, avec Amitav Ghosh convaincu que «la crise climatique est aussi une crise de la culture, et alors de l'imagination» (Ghosh, 2021, p. 20), que les fictions de l'anthropocène se trouvent confrontées à la représentation des réalités hors norme: impensables, imprévisibles, incertaines. C'est parce que l'anthropocène est «un défi [...] pour notre conception du sens commun et au-delà, pour la culture contemporaine en général» (Ghosh, 2021, p. 19). *Partout le feu* relève ce défi en proposant un roman original, une sorte de patchwork générique parfaitement ajusté à son temps mosaïqué. Le roman est conçu comme un long monologue: un débit continu où le manque de ponctuation produit l'effet de fièvre, donne à cette énonciation à la première personne un rythme haletant qui dit l'impatience, la déception, le refus d'un monde «trou noir» (Laurain, 2022, p. 69), comme dit la narratrice Laetitia. On dirait que la trame du roman se déroule en double hélice, car Hélène Laurain manie habilement le régime intimiste qui découle de la narration à la première personne et le niveau collectif puisqu'il s'agit de rendre compte d'une «respiration du groupe» (p. 24), d'une «chorégraphie» d'une communauté d'activistes écologiques insurgés contre le stockage de déchets nucléaires. Le texte, disposé sur les 150 pages du livre à l'instar d'un poème à vers hétérométriques, baigne dans la pop culture, s'alimente dans le parler familier ou argotique. Des messages sms, des courriels, des notations sur des post-it numérotés, des fragments de textes de chansons (Nick Cave, The Verve, Fatboy Slim, Lykke Li, etc.) qui se greffent sur le tissu du roman produisent l'effet de discontinu, de complexe, de polyphonique:

Fauteur est à côté de moi maintenant / ce soir il est dans l'équipe j'arrive
comme une fleur / quand tout est terminé / on se frôle on s'ignore / il demande

s'il y a assez de sel dans le houmous / il guide la cuillère dans ma main à sa bouche / tous les deux nous sommes / tendus infiniment vers ce geste / sentons la présence vigilante d'Oph / dans un coin / *I try and laugh about it / Hiding the tears in my eyes / Because boys don't cry* / pour sentir la perfection du moment il faut / se laisser porter par la respiration du groupe / une communion et un piège / la certitude que chacun fera ce qu'il a à faire / il faut / laisser monter la confiance dans la fête à venir ...(p. 23–24)

Le texte accueille aussi des données scientifiques, des faits avérés et documentés sur l'état de la planète, ce qui paraît par ailleurs être le propre des fictions environnementales orientées vers un certain militantisme. Un des post-it de Laetitia rend compte de « scénarios de la Nasa » (p. 86) portant sur les mégafeux qui menacent la planète. Un autre se réfère à certains chiffres alarmants concernant les ravages induits par les humains :

disparition de la biodiversité / 1000 x > taux naturel d'extinction des animaux / crise actuelle = 100 x + rapide / que dernière extinction naturelle (dinosaures) / 75% environnement terrestre / 40% environnement marin / 50% cours d'eau : / signes importants de dégradation / sur 105 732 espèces étudiées : / 28 338 classées menacées (p. 76)

Le roman s'inscrit ouvertement dans la filière d'écritures « de l'écologie militante », catégorie longtemps sous-investie en France et qui émerge à peine vers 2014, avec la publication du *Règne du vivant* d'Alice Ferney (Schoentjes, 2020, p. 85, 92). Étant donné que *Partout le feu* fait une large part à la dénonciation de ravages environnementaux affectant des régions devenues « pouvelle du coin » (Laurain, 2022, p. 125), comme c'est le cas de l'Est de la France évoqué par Laurain, ou le monde entier (animaux de mer gavés de sacs en plastique, les SUV responsables des émissions accrues de CO₂, etc.), le roman s'engage dans la voie d'une littérature marron qui « fait voir les atteintes à l'environnement plutôt que les beautés de la nature » (Schoentjes, 2020, p. 19). L'allusion à la reproduction de *J'accuse*, qui orne le mur de la chambre de Laetitia, situe sa revendication dans une tradition justicière, prenant cette fois le parti d'autres sans-voix qui demandent à être entendus et défendus. L'articulation Je/Nous qui structure le propos du livre, trouve son point culminant dans le geste final de la narratrice qui, tout impliquée qu'elle soit dans des activités de son groupe d'activistes, décide de manifester sa détermination dans la solitude ou quasi-solitude. Enfermée dans la voiture, lançant dans l'objectif de son portable branché *live* sur les réseaux sociaux son message de révolte — « je le fais pour nous / un grand nous » (Laurain, 2022, p. 153) —, elle se suicide par le feu éponyme.

L'épigraphe que *Partout le feu* affiche — « Être en face et rien que cela, toujours en face » (Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*) — et qui confère au texte son allure engagée, aurait pu servir d'enseigne aux trois fictions évoquées ici.

Elles illustrent, en effet, cette vocation de la littérature contemporaine à prendre en charge non seulement « les drames et les êtres sans langage ni représentation » (Gefen, 2017, p. 12), mais aussi « un environnement martyrisé qu'il s'agit de guérir par les mots » (Gefen, 2017, p. 202). La crise climatique, mobilisant des débats et des recherches, ouvre un vaste champ de réflexion sur le statut de l'homme, sa place dans le vivant, sa survie. L'incertain qui habite le présent et qui se projette sur l'avenir constitue pour la littérature un défi qu'elle n'a pas jusqu'ici affronté. Nourrie, d'une part, d'angoisses et d'interrogations qui se multiplient, de l'autre, elle s'alimente de savoirs venant de différents domaines. L'écologie, qui englobe des champs multiples, comme le remarque Alexandre Gefen (2022), « réveille le pouvoir d'alerte et de résistance de la littérature » (p. 75) qui participe à ce grand travail de multiplication des savoirs et de (re) tissage des liens poursuivi par les humanités écologiques. L'écologie pose aussi la question du pouvoir de communication de différents domaines de la science, communication que Johan Faerber (2018) place parmi les plus importantes préoccupations du contemporain. Celui-ci cherche, selon Faerber, à « redonner, par la littérature, le langage comme puissance à communiquer » (p. 210). Il semble bien que Bergen, Wauters et Laurain l'ont compris : la littérature participe à la formation, éveille les sens, incite à agir.

Bibliographie

- Abram, D. (2021). *Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens*. La Découverte. (Texte original publié 1996).
- Bailly, J.-Chr. (2018). Retour sur les règnes, une immensité sidérante. *Alter. Revue de phénoménologie*, 26, 159–174.
- Bergen, V. (2018). *Tous doivent être sauvés ou aucun*. Édition ePub.
- Collot, M. (2019). *Le chant du monde dans la poésie française contemporaine*. Éditions Corti.
- Collot, M. (2022). *Un nouveau sentiment de la nature*. Éditions Corti.
- Domańska, E. (2013). Humanistyka ekologiczna. *Teksty drugie*, 1/2 (139–140), 13–32.
- Faerber, J. (2018). *Après la littérature. Écrire le contemporain*. PUF.
- Gefen, A. (2017). *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*. Éditions Corti.
- Gefen, A. (2022). Les théories écologiques de la littérature : de l'écopoétique à la biocritique. In R. Barontini, S. Buekens & P. Schoentjes (Dir.), *L'horizon écologique des fictions contemporaines* (p. 61–76). Droz.
- Ghosh, A. (2021). *Le Grand Dérangement. D'autres récits à l'ère de la crise climatique*. Wildproject. (Texte original publié en 2016).
- James, E. (2020). Narrative in the Anthropocene. In E. James & E. Morel (Eds.), *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology* (p. 183–202). The Ohio State University Press.
- Laurain, H. (2022). *Partout le feu*. Verdier.
- Morizot, B. (2020). *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*. Wildproject.

- Paque, J. (2018). Un livre flamboyant, rouge et noir. *Le Carnet et les Instants. Le blog des lettres belges*, le 5 septembre 2018. <https://le-carnet-et-les-instants.net/2018/09/05/bergen-tous-vent-etre-sauves-ou-aucun/>
- Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Wildproject.
- Schoentjes, P. (2020). *Littérature et écologie*: Le Mur des abeilles. Éditions Corti.
- Thiry, M., Lambert, Ch. (2021). Démuseler. Fictions et polyphonies engagées dans l'œuvre de Véronique Bergen. *Annali / Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 63, no 2, 191–209. <http://hdl.handle.net/2078.1/267249>
- Simon, A. (2021). *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. Wildproject.
- Wauters, A. (2021). *Mahmoud ou la montée des eaux*. Verdier.

Notice bio-bibliographique

Judyta Zbierska-Mościcka, professeure à l'Institut d'études romanes à l'Université de Varsovie. Sa recherche se focalise sur la prose narrative du XX^e et XXI^e s. (littérature française et belge francophone) et notamment, sur la problématique identitaire, les liens entre l'espace et l'identité ainsi que, récemment, sur la problématique environnementale. Auteure de *Lieux de vie, lieux de sens. Le couple lieu-identité dans le roman belge contemporain* (2014) et de plusieurs articles portant, e. a. M. Maeterlinck, J.-Ph. Toussaint, V. Feyder, V. Bergen, É. Filhol, S. Willems, C. Lamarche et N. Malinconi. Co-autrice du livre *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (XIX–XXI w.)* [Être Belge. Fiction et identité dans la littérature belge francophone (XIX^e–XXI^e s.)] (2017), co-éditrice de *Mondes humains, mondes non humains. Formes et coexistences (XX^e et XXI^e s.)* (2022), co-rédactrice du dossier « Bêtes de livres » de la revue *Textyles. Revue des lettres belges de langue française* (no 67, 2024). Adresse professionnelle : j.zbierska-moscicka@uw.edu.pl



RENATA BIZEK-TATARA

Université Marie-Curie-Skłodowska de Lublin, Pologne

 <http://orcid.org/0000-0003-0093-8800>

Écrire la ville. Bruxelles de Christopher Gérard et Grażyna Plebanek

Writing the city.

Brussels by Christopher Gérard and Grażyna Plebanek

Abstract

The article discusses the representation of Brussels in *Aux armes de Bruxelles. Flâneries urbaines* (2009) by Christopher Gérard and *Bruksela, zwierzęcość w mieście* (2021) by Grażyna Plebanek. The author analyzes the way of representing the city, very subjective and laudatory, as well as the impact of this figuration on the generic identity of the texts. These constitute a mixture of various genres, including the tourist guide and the essay, which gives rise to a singular literary form which escapes the attempt at classification.

Keywords: Brussels, Christopher Gérard, Grażyna Plebanek, the tourist guide, the essay, generic hybridization.

Dans son article consacré aux figurations littéraires de Bruxelles, Christophe Meurée constate qu'elles « se sont rarement avérées flatteuses » et avance l'hypothèse que c'est une ville mal aimée par les auteurs (Meurée, 2018). En effet, les exemples des textes qu'il fournit confirment que les écrivains, tant étrangers que belges, se plaisent à évoquer plus les défauts et les laideurs de la cité que ses charmes. Par là, ses représentations dépréciatives contribuent à façonner une image repoussante, à tout le moins peu gracieuse de la capitale belge. Nous lisons : « Du prestige intellectuel et libéral qui marquait la Bruxelles du XIX^e siècle jusqu'à la position centrale qu'elle occupe dans l'imaginaire collectif contemporain, en tant que capitale *de facto* de l'Europe, l'imaginaire littéraire de la ville se fonde sur une mauvaise réputation que ne démentent qu'à peine les écrivains

locaux : de vagues protestations molles, à peine une prise de position qui verse le plus souvent du côté de la concession» (2018).

La situation semble changer au XXI^e siècle avec l'avènement de la nouvelle génération d'écrivains qui portent sur Bruxelles un regard beaucoup plus favorable et s'en donnent à cœur joie pour vanter ses beautés. Nous pensons à Philippe Blasband, Michel Joiret, Nathalie Stalmans, Xavier Hanotte, Jean-Baptiste Baronian, Christopher Gérard et Grażyna Plebanek¹. C'est sur ces deux derniers écrivains et sur leur manière d'écrire la capitale belge — très personnelle et élogieuse — que portera le présent article.

Bien qu'ils soient de nationalités différentes — Gérard est belge, Plebanek est polonaise qui vit à Bruxelles depuis une vingtaine d'années —, ils sont tous les deux bruxellois dans l'âme². Les auteurs partagent la même fascination à l'égard de la ville et l'introduisent dans l'écriture en s'inspirant de leur expérience vécue dans la capitale belge. En effet, celle-ci anime remarquablement leurs écrits et sa présence peut même être considérée comme un trait saillant de leur production³. Notre propos portera sur *Aux Armes de Bruxelles. Flâneries urbaines* (2009) de Christopher Gérard et *Bruksela, zwierzęcość w mieście* [Bruxelles, animalité dans la ville] (2021) de Grażyna Plebanek⁴, textes où la cité apparaît comme leur cœur et leur âme, voire leur sujet à part entière⁵. Ils s'alimentent des flâneries des auteurs à travers leur lieu de vie, Bruxelles que, marcheurs résolus, ils parcourent par tous les temps et à laquelle ils rendent un bel hommage. Pour révéler la spécificité de la figuration de la capitale belge dans les textes en question, nous étudierons la façon dont les deux écrivains la décrivent et la représentent. Cette manière d'écrire la ville — fort subjective et singulière — donne lieu, il faut le dire d'ores et déjà, à une curieuse forme littéraire qui échappe à toute tentative de classification. Toutefois, notre objectif n'est nullement de révéler si ces ouvrages appartiennent à tel ou tel genre, mais plutôt d'observer des potentialités génériques qui les traversent.

¹ *Johnny Bruxelles* (2005) de Ph. Blasband, *Le carré d'or* (2015) de M. Joiret, *Finis Terrae* (2014) de N. Stalmans, *Manière noire* (2000) de X. Hanotte, *Guide secret de Bruxelles* (2019) de J.-B. Baronian.

² Pour mettre en évidence son lien émotionnel avec la ville, Plebanek évoque l'opinion d'Érasme de Rotterdam selon lequel la patrie se trouve là où l'on se sent chez soi. À Bruxelles, elle se sent bien, chez elle. D'ailleurs elle se définit polonaise et bruxelloise à la fois (Plebanek, 2021, p. 405).

³ Il s'agit de *Porte Louise* (2010), *Vogelsang ou la Mélancolie du vampire* (2012) et *Osbert et autres historiettes* (2014) de Gérard, ainsi que de *Nielegalne związki* (2010), *Bokserka* (2014) et *Pani Furia* (2017) de Plebanek

⁴ Toutes les citations provenant de cette œuvre seront traduites du polonais en français par Renata Bizek-Tatara.

⁵ Ces écrivains vagabonds recourent à la démarche géocritique, telle que l'a définie Bertrand Westphal, car leurs narrations «placent l'accent davantage sur l'espace observé que sur l'observateur saisi dans sa spécificité» (Westphal, 2007, p. 32).

Aux Armes de Bruxelles constitue un mélange de trois scripts génériques : celui du roman d'amour, du guide touristique et du guide gastronomique. Nous lisons dans le premier chapitre qu'en rentrant du feu de Saint-Jean, le personnage-narrateur rencontre « dans les brumes du premier matin de l'été » une femme « tournoyante et pleine de grâce, pareille aux danseuses des temps anciens » qu'il nomme Louise (Gérard, 2017, p. 13). Ce doux entretien ne dure qu'un instant, mais l'impressionne tellement qu'il se promet de la retrouver pour lui « faire aimer cette ville en forme de cœur » (14). Cependant, il ne cherche point l'inconnue, mais lors de ses flâneries, il se l'imagine à ses côtés et parle à elle en lui montrant la ville. Comme l'observe Renata Bizek-Tatara qui étudie le brouillage générique dans les romans gérardiens : « À cause de l'absence de femme, l'intrigue amoureuse peine à surgir et demeure en situation d'amorce. [...] Le texte trompe adroitement le lecteur, l'égaré sur une fausse piste interprétative maintenant l'illusion de l'histoire sentimentale qui ne s'avère être qu'une gigantesque mystification » (Bizek-Tatara, 2020, p. 95, 96). Pour quelle raison ? La recherche de la femme sert au personnage de prétexte pour déambuler à Bruxelles et en parler. Cette flânerie urbaine déclenche l'écriture et constitue une sorte de « *générateur de texte* » (Ricardou, 1973, p. 75). C'est une narration menée par un « citoyen résolu, infatigable marcheur » (Gérard, 2017, p. 15), qui se promène dans ses coins préférés et découvre au lecteur les beautés disposées sur son chemin.

Quant à Plebanek, elle ne recourt pas au subterfuge pour parler de Bruxelles, de « sa Bru », comme elle l'appelle avec tendresse (Plebanek, 2021, p. 15). L'auteure dit explicitement que c'est « un livre sur Bruxelles », « l'histoire de sa déambulation aux profondeurs de sa ville bien aimée » (415, 407). Il paraît dans la série « *Podróż nieoczywista* » [Voyage non évident] qui, dans sa formule, est dédiée aux récits personnels et fort subjectifs des écrivains et journalistes polonais qui, pendant des années, ont séjourné dans une ville étrangère, ont exploré ses secrets, connu ses charmes, capté ses odeurs, goûté ses spécialités, vécu avec ses habitants et ont découvert un autre visage de la cité, invisible à un simple touriste. Cette démarche est d'ailleurs annoncée par l'écrivaine au seuil du livre : « les récits objectifs ne disent pas la vérité sur le lieu. C'est un discours officiel, rigide, qui fait penser aux affreux sourires des ballerines dansant dans *Le Lac des cygnes* » (18). Elle ajoute dans un autre lieu :

Les gens viennent ici pour voir des monuments, des bâtiments rénovés, un kitsch touristique sous le signe de « Visitez l'Atomium ». La magie de Bru, ce sont les légendes, la nature psychédélique, l'affranchissement des termes qui la définissent, l'entre-deux, les méandres vivifiants. Bruxelles — et je le sais bien, nous sommes amies depuis des années — est une ville de femmes et de chiens, d'enfants qui pissent et de lions, d'oiseaux et d'arbres. Laissons tomber les monuments. (Plebanek, 2021, p. 18)

C'est pourquoi l'écrivaine renonce à parler des lieux emblématiques de Bruxelles, s'éloigne des itinéraires de visite traditionnels et n'évoque les sites les plus importants, dont l'Atomium, le Manneken-Pis ou la Grand-Place, qu'au passage, sans y accorder trop d'importance. Ce qui l'intéresse, c'est la Bruxelles cachée, ses beautés les plus secrètes, dérobées au regard commun, telle la rivière la Senne que Léopold II a fait voûter dans les années 70 du XIX^e siècle et qui palpité emprisonnée dans le sous-sol bruxellois. L'auteure avertit le lecteur, au seuil du livre, du caractère personnel de sa figuration de la ville : « Je recherche des villes souterraines. Je renifle leur vérité secrète, l'odeur humide du sous-sol. J'observe le langage corporel des habitants et le mien alors que je marche dans des rues inconnues. Le corps ressent ce que l'esprit ne soupçonne même pas. Je réagis au passé qui a été passé sous silence » (18).

La flânerie, en tant qu'expérience dans laquelle l'individu « sans hâte, au hasard s'abandonn[e] à l'impression et au spectacle du moment » (Miaux & Roulez, 2014, p. 81), favorise une telle approche subjective et sensorielle. Comme l'observe Antoine de Baecque :

L'homme qui marche en ville se fond dans une expérience totale, affective, sensorielle, corporelle, intellectuelle et culturelle. Il s'insère dans le tissu visuel et sonore de la ville, le découd et le recoud par déambulation, enregistrant les fluctuations de bitume et de température, réagissant au contact des objets ou de l'espace, traversant des nappes d'odeurs ou de sensations, se mouvant dans des atmosphères hétéroclites, confronté à des angles, des flux, des obstacles qui peuvent empêcher sa progression, le perdre, ou, au contraire, favoriser ses rencontres et ses croisements, fortuitement ou par intérêt. (Baecque, 2016, p. 245)

Il en est de même chez Gérard et Plebanek. Dans *Aux Armes de Bruxelles*, le narrateur précise qu'il ne s'agit pas de la Bruxelles « des savants ou celle des touristes », mais de la Bruxelles « authentique », de sa Bruxelles, ville qui se dérobe derrière les apparences et les conventions (Gérard, 2017, p. 16). Il ajoute plus loin : « La beauté se cache avec soin, jouant sans cesse sur l'accoutumance de l'œil, qui trop souvent s'égare ou se lasse. Se promener dans Bruxelles requiert une discipline inflexible, car rien d'important ne vous sera montré » (23). Pour découvrir les charmes de la cité, il faut posséder une perception aiguisée et sensible, une « voyance » supérieure qui va bien au-delà du paravent des apparences et démasque des arrière-plans secrets, cachés au regard. C'est, paraît-il, « la loi de Bruxelles », définie par Gérard comme suit : « À Bruxelles, si tout se voit, rien ne se regarde ni ne se montre » (127). Plebanek invite, elle aussi, à exercer les sens lors de la marche : « Flâner, errer, connaître la ville en mouvement, corporellement, en la reniflant, en la regardant, en prenant des notes. [...] Celui qui sait comment sent la ville le matin, à midi, le soir et la nuit peut dire qu'il y a été. Et celui qui l'a écoutée » (Plebanek, 2021, p. 34).

Les auteurs se promènent dans des endroits moins renommés, mais chers aux Bruxellois : le grand Sablon et le petit Sablon, la cathédrale Sainte-Gudule, l'avenue Louise, diverses maisons Horta disséminées dans la cité, la place du Jeu de Balle, le marché de la Place du Châtelain ou les étangs d'Ixelles avec de belles résidences qui émerveillent les amateurs de l'architecture. Ils visitent aussi des lieux peu avenants que les guides touristiques passent souvent sous silence, tels que la Bourse, le square de Meeûs, le quartier multiethnique de Saint-Gilles, Marolles ou la Place Stéphanie où Plebanek s'arrête souvent pour contempler un graffiti érotique.

Ils présentent ces sites à travers des descriptions truffées d'observations louangeuses et très subjectives. Pour en donner un exemple concret, citons celle du petit Sablon que Gérard qualifie de « l'un des endroits les plus délicieux de Bruxelles » (Gérard, 2017, p. 127) :

Admirez ce bijou, la grille de fer forgé surmontée de colonnettes de bronze représentant les vieux métiers. Chacune a été sculptée par un artiste différent, ce qui fait de l'ensemble une anthologie de l'art belge du XIX^e siècle, que nous admirerons l'une après l'autre au cours de multiples visites, en prenant notre temps. [...] Admirons donc le petit Sablon, parc du XVI^e siècle aménagé au XIX^e siècle, le rendez-vous idéal pour des amoureux : ses bancs de bois vernis, ses parterres multicolores, ses arbres souffrés par l'automne. Recueillons-nous devant les statues d'éminentes figures des Pays-Bas : Mercator et sa longue barbe de cosmographe, Van Orley... Penchons-nous au-dessus du bassin aux poissons rouges dans lequel se mirent les comtes d'Égmond et de Hornes. (Gérard, 2017 : 64)

Les écrivains parcourent aussi des lieux connus, cartes de visite de Bruxelles, tels que la Grand-Place, les Galeries royales Saint-Hubert, la Place Royale, les musées des Beaux-Arts, de Magritte, d'Antoine Wiertz, de la BD ou des Instruments de Musique. Toutefois, leurs descriptions ne ressemblent point à celles que disposent les guides touristiques : ce n'est pas un propos étoffé et ordonné thématiquement, mais un amalgame de notations aussi disparates que lapidaires sur l'endroit ou associées à l'endroit. La description d'une flânerie au lieu-phare de la capitale, à savoir à la Grand-Place, l'illustre à merveille :

Nous approchons de la Grand-Place, depuis mille ans l'ombilic numéro un de Bruxelles. Le restaurant grec, quelques mètres, nous y sommes. « Le plus beau théâtre du monde », *dixit* Cocteau. Et c'est vrai qu'elle est magnifique, notre Grand-Place, *Gruute Met* en patois brabançon. Unique au monde. Gothique et baroque, flamboyante. Éblouissante, surtout la nuit. Pour notre première rencontre, je ne vous en imposerai pas la description, ni l'histoire. Les parchemins, on s'en tamponne, n'est-ce pas Louise ? Gagnons-en le centre et contemplons les splendides maisons des corporations. Leurs pignons dorés, la

dentelle de sable, leur grâce exubérante, typique d'un Brabant partagé entre plaisirs charnels et joies spirituelles. Mystères, tournois, ballets, défilés de victoire, mariages princiers comme celui de nos futurs souverains, Mathilde aux Belles Joues et Philippe le Magnanime : la Grand-Place a tout vu, y compris Verlaine tirant sur Rimbaud. Des rixes, des émeutes, et même des exécutions capitales, comme celle des comtes d'Egmont et de Hornes, décapités à l'épée le 5 juin 1568, au temps des troubles. Là, au Cygne — jadis maison des Bouchers, aujourd'hui inaccessible mangeoire — se tenaient les réunions en faveur du suffrage universel. Marx et Engels y ont rédigé leur *Manifeste* et le parti ouvrier belge y a été fondé. (Gérard, 2017, p. 67–68)

Ce passage constitue un pot-pourri de diverses informations sur la Grand-Place : « faits historiques, détails architecturaux, curiosités, anecdotes, manifestations ou services, présentés au gré de la fantaisie de l'auteur et de son point de vue manifestement subjectif » et invariablement admirateur (Bizek-Tatara, 2020, p. 96). La présentation des lieux visités ressemble, chez Gérard, à l'énumération de toutes sortes de données sur le site qui lui viennent spontanément à l'esprit lors de sa marche.

Plebanek procède autrement. Ses descriptions sont beaucoup plus développées et ordonnées, ce qui est lié à sa manière de flâner : elle fait de longues haltes lors de sa marche pour scruter le paysage citadin, le contempler et le savourer. D'abord, elle décrit ce qu'elle voit et sent, ensuite, elle raconte ce qu'elle sait sur le lieu, les événements et les personnages qui y sont liés, comme si la vue du site déclençait sa narration. Prenons pour exemple sa promenade le long de l'avenue Louise : elle l'incite à raconter la biographie de Louise, l'aînée du roi Léopold II, l'histoire de son amour malheureux avec Philippe Saxe-Cobourg, son internement à l'hôpital psychiatrique, le divorce, la liaison scandaleuse avec Géza Mattachich et ses dépenses compulsives. De plus, Plebanek donne sa propre interprétation des faits, construit le portrait psychologique de la femme, avance des hypothèses sur les événements et les sentiments de la princesse, comble des blancs et propose ainsi sa propre version de la vie de Louise. Et à la fin de l'histoire, l'auteure constate que « C'était peut-être ainsi. Ou peut-être pas » [Može tak. A može nie] (Plebanek, 2021, p. 146). Sa narration fait penser aux romans historiques contemporains qui reposent sur l'hybridation des événements avérés et de la fiction et se proposent selon des voies inédites, comme le récit de filiation ou le roman archéologique, qui recourent à l'hypothèse, à la supposition, à l'élucidation probable⁶.

La lecture attentive des deux livres révèle quelques éléments récurrents qui parviennent à caractériser l'image de la ville. Chez Gérard, ce sont les hommes qui ont vécu à Bruxelles et l'ont marquée à jamais, ainsi que la gastronomie

⁶ Sur l'écriture de l'histoire dans le roman de l'extrême contemporain, voir : (Viart, 2008), (Viart, 2009) et (Rubino & Viart, 2014).

bruxelloise. Quartier par quartier, son narrateur se promène sur les traces des écrivains, des architectes, des peintres, des sculpteurs, des personnages historiques et des exilés qui y ont trouvé asile, dont Paul Verlaine et Charles Baudelaire. Revisiter les sites auxquels ils ont été liés est pour lui l'occasion de parler de leurs œuvres et leurs mérites et, par là, d'informer le lecteur sur le patrimoine culturel belge. À titre d'exemple, citons un fragment :

Après Uccle et ses hameaux, faisons un tour à Saint-Gilles, une commune elle aussi appréciée des artistes. Poussons, à deux pas de chez moi, jusqu'à la rue Américaine, où se trouve l'atelier et la demeure de l'architecte Victor Horta. Une gloire nationale, au même titre que Paul Delvaux ou Hergé, tous trois célébrés à l'unisson. Il est vrai qu'Horta a été un créateur de génie, qui a révolutionné l'architecture de son temps et influencé les avant-gardes d'avant 1914. N'a-t-il pas inventé l'œuvre de l'art total ? Fondé l'Art nouveau, aussi dénommé *Liberty*, *Jugendstil* ou *Sécession* ; voire, chez ses détracteurs, *style nouille* ? Après un siècle de pastiches, Horta dédaigne de recopier, au grand scandale de son maître, qui, à la vue de ses premiers plans, balbutie : « Comment osez-vous inventer des profils ? ». Eh bien, Horta ose la ligne courbe, brisant les symétries et optant pour ce que les spécialistes nomment « le coup de fouet ». Prodigieuse irruption de vitalité dans un art desséché. Et de féminité ; tout en courbe, pas d'angle. (Gérard, 2017, p. 79)

Dans la présentation de la ville de Gérard, les restaurants bruxellois occupent, tout comme les habitants, une place de choix⁷. Lors de ses flâneries, le narrateur s'arrête pour entrer dans ses restaurants, bars, bistros ou salons de thé préférés. Ses haltes l'incitent à décrire les spécialités culinaires de ces locaux, l'étymologie du nom et le décor de ceux-ci, l'ambiance qui y règne, leurs patrons, serveurs et clients, ceux célèbres et ceux ordinaires. « Depuis les escargots dégustés debout sur des places qui ne payent pas de mine jusqu'au coq au vin de la *Taverne du passage*, cet amant de la bonne cuisine révèle d'innombrables charmes de la gastronomie bruxelloise » (Bizek-Tatara, 2020, p. 98)⁸. Voici ses observations concernant son bistrot favori, *La Mort subite* :

Rassurez-vous, nul ne me sert une coupe de ciguë. Par « mort subite », les joueurs entendaient jadis le coup de dés qui mettait fin à une partie de 421, notre *pitchesbak*. Dans ce café de la Montagne aux herbes potagères, inchangé depuis les années vingt, une serveuse en tablier blanc vient poser devant moi une kriek, la délicieuse bière aux cerises. Fraiche à souhait, une kriek Mort

⁷ Le titre du roman, ce paratexte stratégique par excellence, le confirme parfaitement : il renvoie au célèbre restaurant bruxellois *Aux Armes de Bruxelles* (13 rue des Bouchers).

⁸ Les lecteurs intéressés par les livres favoris et les endroits fréquentés par l'auteur — restaurants, librairies, musées ou maisons de thé — trouveront leur liste avec toutes les précisions utiles à la fin du roman, dans Post-scriptum.

subite — ne touchez jamais à la Belle-Vue — désaltère les gosiers les plus racornis. Au besoin, en commander une autre. Je viens ici depuis trente ans, du temps de M. Vossen, toujours avec la même longueur, assuré de retrouver l'endroit intact avec ses tables brunes en longueur. Ses plafonds jaunis de nicotine où se perdaient les pensées de Jacques Brel, ses radiateurs de fonte antédiluviens, les « miroirs fanés » que contemplait Maurice Béjart, les colonnes Art déco aujourd'hui classées. Pas de musique, juste le brouhaha des conversations en flamand, en français et, depuis quelques années, dans les langues de l'Empire. Les mêmes spécialités tirées au fût : la kriek, le faro qu'appréciait tant Verlaine au contraire de Baudelaire : « de l'eau deux fois bue » — n'importe quoi. La gueuze, notre cidre à nous, Bruxellois. Les garçons bourrus : Raymond, blanchi sous le harnois. (Gérard, 2017, p. 72–73)

Chez Plebanek, ce sont les femmes, la Senne et les animaux qui la guident à travers Bruxelles : perruches vertes, statues des lions, coqs, autruches, chiens et surtout celle du *zinneke* qui est un véritable maître de la ville⁹. Pas le Manneken-Pis, point incontournable des visites touristiques à Bruxelles, mais le Zinneke-pis, un chien bâtard qui incarne la spécificité du lieu : un métissage de races, langues, cultures. Nous lisons :

Les chiens m'ont reconnue comme l'une des leurs et m'ont emmenée dans certains quartiers de la ville. Ils m'ont permis de pénétrer dans les couches cachées sous la surface : belgo-belges [...] belgo-congolaises, belgo-marocaines, belgo-italiennes, etc. Nous sommes nombreux ici, nous les métis. C'est pourquoi on nous appelle *zinneke* à Bruxelles. Des métis. (Plebanek, 2021, p. 112)

Les deux auteurs s'éloignent donc des sentiers battus de l'esthétique du guide touristique qui tend à se présenter comme une « proposition neutralisée, vidée de perception individuelle » (Devantéry, 2016, p. 155) et à peindre « une image (plus ou moins) globale et exhaustive d'un lieu » (Martens, 2018, p. 257). Ils parlent de leur Bruxelles, telle qu'ils ont découverte lors des flâneries quotidiennes et dont ils sont tombés amoureux. Ils ne dispensent pas d'observations objectives ou de comptes rendus scientifiques, mais présentent leurs propres considérations et leur propre savoir sur leurs lieux d'élection, ce qui apparente leurs textes à l'essai¹⁰. Dans leurs descriptions de l'espace urbain, le factuel est enrichi de jugements, de points de vue, d'hypothèses et de réflexions personnelles. Ils alimentent la perception et la conscience des strates qui constituent l'appréhension imaginaire de la capitale et incitent le lecteur à la découverte d'une autre ville,

⁹ C'est pour mettre en évidence l'omniprésence des animaux dans l'espace urbain bruxellois que Plebanek intitule son guide *Bruxelles, animalité dans la ville*.

¹⁰ Compris comme un « ouvrage dont le sujet, sans viser à l'exhaustivité, est traité par approches successives, et généralement selon des méthodes ou des points de vue mis à l'épreuve à cette occasion » (TLFI).

plus voilée, plus marginale, plus chatoyante et charnelle, ville qui se situe aux antipodes de celle que proposent les guides touristiques traditionnels qui privilégient l'information historique et artistique, en mentionnant à peine le peuple qui y vit, l'ambiance qui règne ou l'odeur de la métropole à différents moments de la journée et de l'année.

De plus, les deux auteurs ne visent ni à la complétude, ni à l'exhaustivité ; au contraire, ils signalent explicitement le caractère lacunaire de leurs « énonciations piétonnières » (Certeau, 1990, p. 148). Le narrateur de Gérard avoue souvent avoir oublié des précisions concernant le lieu visité. Cette amnésie est due à la consommation un peu excessive du vin ou d'un autre alcool dans des locaux bruxellois : « Sortons du parc, prenons la rue Ducale le long de cette grille noire. Savez-vous qu'elle date de J'ai oublié, d'ailleurs, on s'en fiche comme de l'an quarante, hein Louise ? [...] Je n'aurais pas dû boire ce cognac au Cercle. Mais quoi, refuser le coup de l'étrier ? Offert par Constantin ? » (Gérard, 2017, p. 53).

À l'instar du guide touristique, les deux récits visent à susciter « un désir de découverte » d'un lieu, de ses richesses culturelles et de leurs attraits en matière de loisirs (Urbain, 2011). Dans *Aux Armes de Bruxelles*, le narrateur invite explicitement le lecteur à l'accompagner et à découvrir diverses facettes de cette ville éclectique :

C'est à une pérégrination intimiste que je vous convie, à une méditation sur l'amour et le temps. Une expérience proche de celles des alchimistes qui, sous l'égide de Mercure, tentent de transmuter le vil plomb en or pur. Car Bruxelles, la mienne en tout cas, est hermétique ; moderne et archaïque, mystérieuse et triviale, globale et villageoise. Baroque peut-être ? Vous me direz ce que vous en pensez. (Gérard, 2017, p. 13)

Plebanek fait de même. En invitant le lecteur à la découverte de Bruxelles, elle lui donne un conseil : adopter sa méthode, se changer en *zinneke* qui parcourt la ville au hasard, mené par son nez :

Rejetez les guides, ne googlez pas les noms, oubliez les itinéraires représentatifs. Évitez les bus qui vous feront découvrir la ville en une heure. Sortez dans la rue, aspirez l'air à pleins poumons, écoutez attentivement. Captez les sons agréables à l'oreille et ceux qui irritent. Sentez l'air ambiant. Allez là où vos sens et votre intuition vous conduisent. Soyez un chien de Bruxelles, un bâtard qui suit des pistes que lui seul trouve intéressantes. (Plebanek, 2021, p. 18)

Toutefois, les auteurs se rendent parfaitement compte que « Bruxelles se transforme à toute vitesse » et certaines informations qu'ils livrent se périmeront vite (Gérard, 2017, p. 253). Dans le dernier chapitre d'*Aux armes de Bruxelles*, intitulé éloquentement « *Panta rhei* », l'écrivain donne raison à Héraclite selon lequel tout coule et rien ne reste. En effet, il observe avec amertume que pendant

sept ans que lui a pris l'écriture de son livre, la ville a énormément changé : le bistrot *Chez Marcel*, la *Tea House* et le restaurant espagnol le *Guadalquivir* avaient fermé, tout comme ses librairies préférées — *Libris*, *Posada* et *Malper-tuis*. À leur place, on a ouvert d'autres établissements, avec d'autres services, offerts pas d'autres patrons. Plebanek a écrit son ouvrage en une année, en 2020, et avoue qu'il lui était difficile de l'achever, car « de nouveaux lieux apparaissent sans cesse, des horizons s'ouvrent de manière tentante comme les coupes en forme de cloche de la molène. À Bruxelles, tout s'agite, pétille et bouillonne sous la surface » (Plebanek, 2021, p. 407). La ville change continuellement, évolue, se mue en arabesques diverses. C'est pourquoi son récit sur Bruxelles reste une œuvre ouverte. L'écrivaine constate dans *l'excipit* : « Ce livre est inachevé, chacun peut le terminer comme il le veut. Décrire et dessiner ses lieux, arbres, coins. J'ai aussi de telles révélations, je les écris soigneusement. Le livre sur la ville continue de s'écrire. « *Work in progress* » (408).

Au terme de notre travail, un constat s'impose : l'originalité patente des deux récits urbains. Gérard et Plebanek les inscrivent en marge de différents genres, dans une zone intermédiaire entre le document et la littérature : *Aux Armes de Bruxelles* s'apparente au guide touristique, au guide gastronomique, à l'essai et au roman d'amour ; *Bruxelles, animalité dans la ville* se situe au carrefour du guide touristique et de l'essai où l'auteure rend compte de ses flâneries dans la ville, des gens rencontrés, des émotions ressenties, des choses lues, vues et entendues. Ainsi, les écrivains offrent au lecteur des *récits indécidables* (Blanc-keman, 2000, p. 13) : textes à la lisière des genres ou traversés par des genres qui font fi des clivages, rejettent d'anciennes oppositions et se développent de manière spontanée, rebelles à toute contrainte. Cet affranchissement de la convention occasionne une liberté créatrice illimitée qui leur permet de façonner leur propre image de la ville bien-aimée, subjective et singulière par excellence.

Bibliographie

- Baecque, A. de (2016). *Une histoire de la marche*. Perrin.
- Bizek-Tatara, R. (2020). Christopher Gérard et le brouillage des frontières génériques. *Moderna språk*, 114(1), 90–107.
- Blanc-keman, B. (2000). *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Presses Universitaires du Septentrion.
- Certeau, M. de (1990). *L'invention du quotidien*, 1 : Arts de faire. Gallimard.
- Devantéry, A. (2016). *Guides de voyage et tourisme alpin. 1780–1920*. Presses Universitaires Paris-Sorbonne.
- Gérard, Ch. (2017). *Aux Armes de Bruxelles. Flâneries urbaines*. Pierre-Guillaume de Roux.
- Martens, D. (2018). Qu'est-ce que le portrait de pays ? Esquisse de physiologie d'un genre mineur. *Poétique*, 184, 247–268.

- Meurée, Ch. (2018). La Bruxelles des écrivains, une histoire ambivalente. *Passa porta*, le 4 décembre, <https://www.passaporta.be/fr/magazine/la-bruxelles-des-%C3%A9crivains-une-histoire-ambivalente>.
- Miaux, S. & Roulez, M.-Cl. (2014). Une lecture du rapport ville-nature à travers les promenades d'artistes. *Environnement Urbain/Urban Environment*, 8, 79–96. <https://www.erudit.org/en/journals/eue/2014-v8-eue01623/1027739ar/>
- Plebanek, G. (2021). *Bruxelles, animalité dans la ville*. Wielka Litera.
- Ricardou, J. (1973). *Le Nouveau Roman*. Seuil.
- Rubino, G. & Viart, D. (Dir.), (2014). *Le roman français contemporain face à l'Histoire*. Quodlibet.
- Trésor de la Langue Français Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- Urbain, J.-D. (2011). *L'Envie du monde*. Bréal.
- Viart, D. (2008). Écrire l'Histoire. In : B. Vercier & D. Viart (Dir.). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. (p. 129–210). Bordas.
- Viart, D. (2009). Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine. *Écritures contemporaines, Revue des lettres modernes*, 10, 11–39.
- Westphal, B. (2007). Pour une approche géocritique des textes, *Bibliothèque comparatiste*, 3, <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>

Notice bio-bibliographique

Renata Bizek-Tatara – Professeur à l'Institut de Langues et Littératures Modernes à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin. Elle consacre ses recherches aux lettres franco-phones et, en particulier, au fantastique et au roman de l'extrême contemporain. Elle a publié le livre *Étrange envers du quotidien. Le fantastique de Jean Muno* (2016) et a dirigé le projet financé par le Centre National de la Science (NCN) dont le fruit est la monographie rédigée avec Marc Quaghebeur, Joanna Teklik et Judyta Zbierska-Mościcka, intitulée *Belgiem być. Fikcja i tożsamość w literaturze francuskojęzycznej Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)* (2017). Elle l'auteur d'articles sur, entre autres, Franz Hellens, Michel de Ghelderode, Maurice Carême, Thomas Owen, Marcel Thiry, Jean Muno, Françoise Mallet-Joris, Bernard Quiriny, Christopher Gérard et In Koli Jean Bofane.



EWA ŚMILEK

Universidad de Silesia en Katowice, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0002-8243-9150>

Andar entre tradición, lectura y creación: Encrucijada en *Des en canto* de Mario Martín Gijón

Walking between tradition, reading and creation:
Crossroads in *Des en canto* by Mario Martín Gijón

Abstract

In the Spanish poetry panorama of the last few decades, a multitude of tendencies have emerged, among which stand out the so-called post-poetry, poetry of rupture, cold baroque, and neo-avant-garde. Critics emphasise that the rupture constitutes the structuring element in this poetry. However, it is worth asking whether the exceptional form is truly the most important, since a significant portion of these poetries draws on philosophy, psychology, science, or other arts. This article aims to present the latest collection of poetry by Mario Martín Gijón, *Des en canto* (2019), as an example of the new wave of the avant-garde. It will demonstrate that the lyrics of this author can be classified as Poesía Especular/Poesía no finito (Galán, 2025), Postpoesía (Fernández Mallo, 2009), or arte radicante (Bourriaud, 2009).

Keywords: Mario Martín Gijón, Spanish poetry, neo-avant-garde, ruptura, disenchantment

1. Introducción: partiendo de las bases

Durante las últimas dos décadas del siglo XX la crítica española, y no solamente la española¹, insistía en la bipolaridad del panorama poético, la cual, de manera muy ordinaria, percibía la lírica como arte bicéfalo; como si en la poesía existieran tan solo dos vertientes: una más tradicionalista, realista, clara, “que dialoga con el lector” (Sánchez García, 2018, p. 222) y la otra rupturista, de cor-

¹ Véase, por ejemplo, *The Twilight of the Avant-garde* (2009), de Jonathan Mayhew.

te vanguardista, entendida “como herramienta de deconstrucción que habita en los límites del lenguaje” (Sánchez García, 2018, p. 7). En esa segunda vertiente se solía situar la metapoésía, el vanguardismo o el experimentalismo; frecuentemente denigrando y discriminándolos, utilizando esas denominaciones “como cajón de sastre para todos aquellos poetas raros, marginales, extravagantes, extraños, etc.” (p. 16), en palabras de Óscar de la Torre (2016). Sin embargo, desde inicios del siglo actual la situación está cambiando, ya que la explosión de voces nuevas, de estéticas singulares, de poéticas-*raras avis* cuyas “formas disconformes” (Doce, 2013, p. 10) en muchos casos resultan imposibles de clasificar, han inducido a modificar esa perspectiva crítica. Claro está que debido a la cercanía temporal es difícil aprehender toda esa vasta red de poéticas. Bien señalan los coordinadores del número monográfico “Lecturas del desierto: nuevas poéticas en España”, de *Kamchatka: Revista de análisis cultural*, que son geografías de un campo apenas cartografiado (López Fernández et al., 2018, pp. 7, 8).

En el presente texto optamos por aprovechar la metáfora del camino (el *andar* titular) para recorrer una de las poéticas de este desierto —tal y como lo llaman los coordinadores del monográfico mencionado antes— del panorama lírico español actual: la de Mario Martín Gijón (Villanueva de la Serena, Badajoz, 1979). Por un lado, nuestra intención es presentar la creación de este autor como ejemplo de una nueva oleada de la vanguardia, es decir, como muestra de *la Poesía Especular/la Poesía Non Finito* (Galán, 2025, p. 17). En este aspecto coincidimos con la opinión de los críticos que han estudiado la singular estética del poeta extremeño. Críticos que, tal y como nosotros en otras publicaciones, definen su creación como vanguardista². Cabe apuntar que gran parte de estos artículos se fija, ante todo, en su específica y muy original forma expresiva: Martín Gijón “explora con inhabituales muecas y con una noción infrecuente, desarticulante y alusiva las posibilidades del código lingüístico utilizado” (Perera, 2019). Por otro lado, queremos ahondar o entañar en esa escritura para conseguir extrañamiento: la *entrañeza*, como diría el poeta mismo³. En otras palabras, intentaremos mostrar que la lírica de este autor opta por una apología de la diferencia, ya que constituye una muestra de lo que Agustín Fernández Mallo (2009) ha denominado *Postpoesía* y Nicolas Bourriaud (2009), una creación *radicante*.

Realizaremos nuestro peregrinaje por la tierra poética de *Des en canto*, libro publicado en 2019. Por una parte, al ser el último poemario de Martín Gijón,

² Véanse, entre otros, Galán, J. C. (2025); Moga, E. (2015, 2020); Perera, J. M. (2019, 2020) o Pérez Walias, J. (2017).

³ El tercer poemario de Mario Martín Gijón, publicado en 2014, se titula *Tratado de entrañeza*, rótulo que perfectamente ilustra la idea que queremos transmitir aquí. Idea que, once años después de la aparición de su libro, en un *dossier* auto-analítico, el autor mismo explica definiendo su lírica con las siguientes palabras: “[es] una poesía tan entrañable como extraña, que desea ardientemente chocar contra el pecho de la persona lectora” (Martín Gijón, 2025, p. 62).

este nos revela una estética ya constituida que comprende todos los mecanismos y técnicas disruptivas aprovechadas por el autor. Por otra parte, el libro abarca todos los temas tratados hasta ahora por el autor extremeño. A nuestro parecer, *Des en canto* es un poemario muy complejo no solamente debido a la experimentación con el/los lenguaje/s o, mejor dicho, con la palabra, sino también debido a la profunda exploración del sentido y del significado.

En esta lírica están en(c/t)erradas⁴ numerosas perlas que al ser desen(c/t)erradas abren caminos a nuevos sentidos e ideas. De hecho, en este camino partiremos comentando la importancia de la tradición y de la ruptura (tanto literal como metafórica) en la poética de Mario Martín Gijón. Luego, nos fijaremos en el carácter metapoético de su obra presentando los temas adherentes a ella: la lectura y la creación. Finalmente, llegando al destino de nuestro viaje, profundizaremos en el tema del desencanto, el cual manifiesta el título del poemario que analizaremos. Dicho tema lo hemos insinuado con el vocablo *encrucijada* que aparece en el rótulo de este texto. Este vocablo no solo debemos entenderlo como cruce de caminos temáticos, sino también como situación difícil en la que se encuentra el sujeto lírico (y también el lector), brete que provoca en el yo lírico dolor y anhedonia.

2. Ruptura y tradición: ¿tradición rupturista?

Entre los nombres que obtienen poéticas extravagantes y extrañas, a las cuales se adscribe la obra de Mario Martín Gijón, están tales denominaciones como (*neo*)*vanguardia* (Méndez Rubio, 2004; Moga, 2015) o *barroco frío* (Noguerol, 2018). Estos vocablos recurren a la nomenclatura establecida previamente por la tradición literaria para designar tendencias subversivas y de resistencia, en las cuales la ruptura constituye el elemento estructurador. Es porque cualquier renovación artística, independientemente del momento histórico del que se hable, se establece como ruptura o transformación de lo anterior. La tradición y la novedad no pueden existir la una sin la otra. Como subraya Miguel Casado (2001), “la idea de *ruptura* no tiene sentido sin referirse a algo anterior, igual que la idea de *novedad* implica la conciencia de lo viejo” (p. 33). El mismo punto de vista lo presenta Vicente Luis Mora (2006) en *Singularidades*, donde, al hablar de los *saltos* “motivados por esa ansia de renovación o ruptura respecto a la inercia artística de su época”, constata que la ruptura “no puede hacerse . . . desde el desconocimiento de la tradición, sino todo lo contrario” (pp. 100–101).

⁴ A lo largo de nuestro trabajo aprovecharemos este tipo de mecanismos rupturistas para, primero, aproximarle al lector el lenguaje poético de Martín Gijón y, segundo, abarcar varios sentidos que nos gustaría transmitir.

En toda la obra poética de Mario Martín Gijón podemos observar la unión entre la tradición y la novedad, ya que ese autor “practica una simbiosis perfecta de clasicismo y vanguardia, o, mejor dicho, demuestra conocer a fondo las dos tradiciones, aunque se decante, y muy radicalmente, por la segunda” (Moga, 2015, p. 255). Las palabras de Eduardo Moga, el primer crítico que en realidad valoró la lírica del poeta extremeño, aluden implícitamente al respeto mostrado por Martín Gijón, en sus dos primeros poemarios, a autores —hoy ya canónicos— entre los cuales están Paul Celan, José Ángel Valente, Juan Rejano, Rubén Darío, Catulo, Marcial, Ezra Pound o Edison Simons.

En *Des en canto* se notan aún más las referencias a la tradición literaria hispana y europea, tanto explícitas (como dedicatorias al inicio de numerosos poemas, títulos o incipits que, o bien sugieren apellidos de poetas, o bien son citas de sus obras) como implícitas (versos de otros autores incorporados a los poemas como fragmentos que completan lo dicho previamente, ideas, temas, ideo-logías de otros autores, que resuenan en las interpretaciones). El hecho de homenajear a Paul Celan, Chantal Maillard, Miguel de Unamuno, José-Miguel Ullán, Antonio Méndez Rubio, Gabriel Celaya, Ezra Pound y otros⁵, por una parte, evidencia la intertextualidad y un vasto conocimiento de la tradición literaria y, por otra, constituye uno de los rasgos fundamentales de las nuevas poéticas de corte vanguardista, que surgen en el panorama lírico actual. En palabras de Eduardo Milán (2004), en esa lírica “hay un deseo implícito de recuperar una tradición, [pero] no una recuperación gratuita, un calco del pasado o de ciertos momentos estéticos del pasado” (p. 33), sino una presentificación en la cual se toma en consideración el pasado y el presente. En el caso de la poesía de Martín Gijón no se trata tan solo de la intertextualidad directa, en sus diferentes gradaciones, ya que este autor construye sus poemas encadenando, reformulando y reinterpretando citas o ideas de otros poetas para fundar así su propia estética. Además, como veremos, dicha estética en una de sus caras se muestra autorreferencial —en su doble significado: como reflejo de sí mismo, del poeta mismo como persona, autor y lector, y como reflejo de su poética, el acto creativo y todo lo que este conlleva—.

Al enumerar los autores homenajeados en la lírica del poeta extremeño, no sin razón hemos mencionado a Paul Celan como primero. Según nosotros, su poesía tuvo gran impacto en la de Martín Gijón, hecho que se percibe ya en su segundo poemario, *Rendición*. Un claro ejemplo de ello lo constituye la cita de “Lob der Ferne” (“Elogio de la lejanía”), que encabeza

⁵ En *Des en canto* encontraremos también poemas dedicados a traductores, editores o amigos del autor.

el libro⁶ funcionando como una especie de manifiesto vanguardista⁷. El autor de *Des en canto* maneja el alemán a la perfección⁸, de hecho, algunos de sus poemas están escritos en esta lengua o la combinan con el español, el inglés y/o el francés. El homenaje a Celan se le rinde, asimismo, en el poemario que nos ocupa aquí, hecho que explícitamente se manifiesta en el poema titulado “cela(n) canto”. Los ecos de la poesía del rumano resuenan en numerosos textos. Versos o títulos de los textos del autor judío erigen como monumentos en memoria tanto de su creación como de su vida.

De igual manera el poeta extremeño ahonda en las teorías y en las ideas acerca del arte, del mundo y del lenguaje literario de otros autores mencionados previamente, para (re)plant(e)arlas a través de las raíces de su propio lenguaje y estilo. Son los casos de “des-a-sí-miento o elo(gi/j)o de la pobreza”, dedicado a Antonio Méndez Rubio; “[imprecaciones en la (u)llanura]”, que es una clara referencia a la obra de José-Miguel Ullán, o el poema “escrito con” Chantal Maillard y Miguel de Unamuno, como sugiere la dedicatoria inicial, en el que leemos:

un lengua
 je
 de (h)u[e]so
 común
 a
 munición
 de ca(s/z)a
 mayor (Martín Gijón, 2019, p. 50)

La característica distintiva de la poesía de Mario Martín Gijón, como podemos observar en el poema citado y como hemos apuntado en la introducción, la constituye la ruptura —de los vocablos, de la linealidad sintáctica y del espacio textual— perceptible a primera vista. El autor aprovecha múltiples procedimientos de disposición tipográfica para llevar a cabo “el arte de romper

⁶ Esa inspiración en la obra de Paul Celan la confirma Martín Gijón (2025) en “Tomar los dos caminos: Por una poética de la simultaneidad”. En ese *dossier* apunta que el poema “*Tübingen, Jänner*” [Tübinga, enero], de Celan, le sirvió a él para crear, por ejemplo, el texto titulado “si go ciego”, publicado en *Rendición*, “para saltar y guiar a través de la página, a trompicones plurilingües (inglés, alemán, catalán, aparte de mi lengua) la confusión dolamorida, de dolores físicos y psíquicos sólo salvados por la piel amada, que entonces me embargaba” (Martín Gijón, 2025, p. 56).

⁷ Para profundizar el tema, véase Śmitek (2018, 2021).

⁸ Lo evidencian tanto sus traducciones, por ejemplo, de la obra de José F. A. Oliver; sus estudios dedicados a Máximo José Kahn (*La patria imaginada de Máximo José Kahn: Vida y obra de un escritor de tres exilios*, 2012) o a Paul Celan (*Lecturas de Paul Celan*, monografía editada junto con Rosa Benítez Andrés en 2017, y *Voces de Extremadura: el camino de Paul Celan hacia su Shibboleth español*, 2019) y los poemas mismos.

el papel” (Torre, 2016, p. 17). De esta manera Óscar de la Torre (heterónimo de Julio César Galán) en *Limados* denominó por primera vez las poéticas reunidas en esa muestra. A lo largo de los años siguientes, en diversos artículos, ha ido acuñando el nombre *la Poesía Especular/Poesía non finito* a la cual, asimismo, ha adscrito la creación de Mario Martín Gijón (Galán, 2021; Galán, 2025). En su opinión, la lírica del autor extremeño constituye un ejemplo de la ruptura del signo lingüístico (la palabra), una de las gradaciones de la Poesía Especular. Dicha ruptura hace que el texto poético esté en constante proceso y metamorfosis; “la lectura se bifurca y se disemina; el texto deja de ser algo meramente lineal y se vuelve objeto doble o simultáneo, progresivo y retroactivo” (Torre, 2016, p. 17). La desarticulación expresiva (conseguida mediante paréntesis, barras, rayas, corchetes, cursivas y escaleraciones) crea una específica dicción de- y re-constructiva. La ruptura de la palabra, su demolición, hace que se disgreguen de ella células pequeñas, semillas que diseminan nuevos vocablos y, en consecuencia, nuevos sentidos. Esta polisemia no solamente engendra nuevos significados que crecen de las raíces de nuevas palabras-plantas que se vislumbran naciendo durante la lectura, sino también nuevos múltiples poemas y, lo que eso conlleva, todo un abanico de interpretaciones:

Sus versos configuran un amasijo plurisignificante, que exige un desentrañamiento minucioso y una lectura ramificada, o, mejor dicho, que se ramifica en el acto de la lectura. . . . Cada opción de lectura, incrustada en las palabras de los versos . . . nos conduce a nuevas opciones, que, en su desenvolvimiento, cambian el significado de lo leído y que, una vez alcanzado el final (si es que el final se alcanza alguna vez en poesía), nos permiten volver atrás y construir un nuevo poema, o muchos. (Moga, 2020, pp. 95–96)

En este contexto nos parece muy acertado recurrir a las palabras de Antonio Méndez Rubio, poeta, teórico y autor del prólogo a *Des en canto*, que explican perfectamente cómo Mario Martín Gijón entiende y maneja la ruptura. El teórico extremeño, a propósito de la influencia que la lectura de Paul Celan ejerció en su obra —Méndez Rubio y Martín Gijón no solo comparten su origen extremeño, sino también la pasión por la obra del poeta rumano—, dice lo siguiente:

Debo a Paul Celan (y procuro decirlo sin énfasis) una posibilidad que puede haberme salvado la vida: comprender que toda rotura, en tanto ruptura o quiebra, es a la vez la raíz léxica del verbo roturar, del que el diccionario dice: “Arar o labrar por primera vez las tierras eriales o los montes descujados, para ponerlos en cultivo”. Así que hasta un crío puede aquí entender que rotura (como acción y efecto de romper o quebrar) y roturar (como labor de labrar y remover la tierra para preparar la siembra) son solamente dos aspectos de una misma vivencia, por no decir una forma de encarar una forma sin fondo de vivir. (Méndez Rubio, 2016, p. 81)

Indudablemente, esa recuperación por parte de Mario Martín Gijón del espíritu rupturista comprueba el carácter vanguardista de su obra.

Otro crítico, a cuya teoría asimismo consideramos necesario acudir a la hora de comentar la obra de Martín Gijón, es Agustín Fernández Mallo. En *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* (2009) este estudioso presentó la nueva poesía que actúa por experimento y que “es, en esencia, un laboratorio” (p. 11). Muchos de los investigadores que se ocupan de la lírica actual de corte vanguardista se fijan, ante todo, en la forma excepcional y original: el estiramiento de las posibilidades expresivas del lenguaje. Para Fernández Mallo, sin embargo, igual de importante es la esencia, la profundidad del contenido de las obras que, en numerosos casos, recurren a la filosofía, a la psicología, a la ciencia o a otras artes, probando así un vasto conocimiento de la(s) cultura(s) y de la(s) tradición(es) por parte de sus creadores. Así, por ejemplo, este crítico señala que “el lenguaje es una caja de herramientas” (Fernández Mallo, 2009, p. 39) aprovechadas por el poeta, y si dichas herramientas ya no le sirven, “el propio tejido orgánico inherente a la comunicación y al lenguaje necesariamente se encargará de crear otras” (Fernández Mallo, 2009, p. 39). Es porque

la actividad . . . del poeta, como la del científico, el filósofo o el cocinero, será crear ese tipo de mutaciones, inventar metáforas verosímiles mediante un nuevo lenguaje. . . . Más que de una nueva forma de escribir, se trata de poner en diálogo todos los elementos en juego, no sólo de la tradición poética sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas, a fin de crear nuevas metáforas verosímiles e inéditas. (Fernández Mallo, 2009, pp. 36–37)

En otro momento de su ensayo, Fernández Mallo (2009) define la poesía postpoética como la que “intenta ser ese germen proteico, esa célula, que recoja la tradición, experimente con ella, la ensamble a todos los ámbitos de la cultura del Siglo 21” (p. 12), ámbitos muy diversos: poesía, ciencia, cine, arquitectura, economía, publicidad, cultura pop, etc. (p. 99).

Este conocimiento de culturas, tradiciones y ámbito contemporáneo resalta en *Des en canto* ya desde el principio: en el poema titulado “dedicólogo” que abre el libro. El rótulo es un juego de palabras que muestra una original complejidad y perfección constructiva de la poesía de Martín Gijón. El poema inicial de *Des en canto* expone diez mandamientos reunidos en cuatro estrofas de seis y de cuatro versos:

que des amparo
a la sombra de ti
que des precio
(de/a) lo que tienes
que des pecho
(de/a) lo adverso

que des gracias
a quien te hizo sufrir
que des cartas
a quien sepa ju(z)gar

que des dicha
a quien guardó silencio
que des nudos
para seguir atados
que des en tu mecer
el cuerpo sobre un abismo

que des en más cara
vida que esta
que des en canto
de lo perdido (Martín Gijón, 2019, p. 13)

El uso del modo subjuntivo en cada “que des” con que comienzan los diez mandamientos no es casual, ya que resulta ser la única forma posible para transmitir el consejo⁹ y a la vez el deseo del sujeto expresado al lector y a la poesía misma. Como constata Antonio Méndez Rubio en el prólogo al libro:

El poema se afianza dándose, como una ofrenda siempre subordinada a la mano tendida de la lectura, pendiente en todo momento de condiciones improbables de realización. Mejor entonces, más operativo que el modo indicativo se ofrece entonces el modo sub-juntivo: no *da*, no *das*, no *doy*... sino *que des*... que des con el poema, que des en canto. (Martín Gijón, 2019, p. 8)

Es una ofrenda, dice el prologuista, y es porque “dedicólogo” lo debemos leer y entender asimismo como “dedicación del logos”. Por un lado, si tenemos en cuenta el significado principal de *logos*, el poeta nos dedica el verbo, su poesía, su palabra poética. Por otro, si tomamos en consideración el significado de ese vocablo en el campo de retórica y la teoría de Aristóteles, Martín Gijón nos ofrece en este poema su razonamiento, el material de su argumento, del tema, o mejor dicho, de los temas que encontraremos en el libro.

En *Des en canto* el autor pone en diálogo la(s) tradición(es) lírica(s) con los elementos procedentes de otros ámbitos. En muchos casos, dicho diálogo es muy sutil, el lector ha de esforzarse para desenterrar lo que está en la profundidad del poema. Así es, por ejemplo, en “des-a-sí-miento o elo(gi/j)o de la pobreza”, donde en juego entran los planteamientos de Antonio Méndez Rubio vinculados

⁹ En la segunda acepción que nos propone el *Diccionario de la lengua española* (2014) de la RAE, *decálogo* se define como un “conjunto de normas o consejos que, aunque no sean diez, son básicos para el desarrollo de cualquier actividad”.

tanto con el campo literario como con el sociológico, económico o mercantil. De igual manera los lectores hemos de trabajar afanosamente para comprender el poema “world in my eyes”, texto que obviamente dialoga con la cultura pop —el autor nos ha dado la pista sugiriendo la banda musical británica en el epígrafe—:

(*depeche mode*)

verte

bra(d/z)o

en-torno tu-yo

es-fera(z) la vid(a) (Martín Gijón, 2019, p. 24)

El poema alude claramente a la canción del mismo título y al verso de su estribillo, que en la versión original dice: “Let me show you the world in my eyes”, como si el sujeto quisiera presentarnos su propio punto de vista hacia la realidad. El texto juega con la letra de la canción y, además, con su videoclip. El “verte” del primer verso lo asociamos tanto con el ojo titular como con el que aparece en el vídeo, en cuyo iris, como en un espejo, se reflejan las luces de una ciudad. El sujeto se muestra abrazando a la amada, tú y yo (que se desprenden por la separación del posesivo “tuyo”) unidos por el “brazo” del segundo verso, lo cual se podría vincular, asimismo, con otra escena del videoclip en la que en el iris del ojo se refleja un cuerpo desnudo de un hombre. De hecho, el poema trata otro de los temas sustanciales en la lírica de Martín Gijón, el amor, en este caso con un tono algo agrisado. El sujeto se imagina estar con la amada, abrazarla, pero la negación que surge en cursiva (“no tu-yo”) sugiere que la mujer está ausente. De ahí la decepción. La mayor complejidad nos la ofrece el verso final que nos permite al menos cuatro lecturas: “es feraz la vida”, “esfera la vid”, “es feraz la vid” y “esfera la vida”. Así, en la mente del receptor se vislumbran simultáneamente diversas imágenes y asociaciones. La vida feraz es una vida fértil, abundante en posibilidades y aventuras —en la canción de Depeche Mode se mencionan partes o sitios del mundo como cielos, mares, tierras que el hombre quiere mostrarle a la mujer con o mediante su cuerpo—. Aquí se nota una conexión directa con la vid, vocablo muy simbólico en la lírica de Martín Gijón, que en “world in my eyes” nos revela todos los significados que tenía esta palabra en los libros anteriores del poeta.

Es una planta que asociamos con lo dionisiaco: lo que tiene fuerza vital, es instintivo, impulsivo y orgiástico —el videoclip de la canción evoca la sexualidad y la lujuria—. No obstante, de las lecturas del poema se desprende también algo inquietante, ya que el adjetivo *feraz* se lo asocia generalmente con la naturaleza, y la *vid*, mencionada en el texto, es una planta expansiva que crece agarrándose con sus brazos a todo lo que hay en su alrededor, es, por consiguiente, algo salvaje e instintivo. De esta manera se interponen y entrelazan interpretaciones y asociaciones simultáneas: al crecer, los brazos de la vid se

aferran a lo que está en su entorno, tal y como lo hace el hombre abrazando a la mujer amada. Si volvemos a los dos primeros versos del poema, vemos al sujeto lírico “vertebrado”, parece, pues, que la relación amorosa vertebró su vida. Esa estructura o, mejor dicho, esa relación amorosa le da cohesión. Por tanto, se intuye cierta amargura o incluso decepción cuando pensamos en la negación introducida en el centro del poema (¿casualmente?), la cual, como se ha dicho ya, sugiere la ausencia de la amada.

El último elemento que nos queda por comentar, que surge en dos de las lecturas mencionadas por nosotros, es la esfera. El sustantivo se define, entre otras acepciones, como “ámbito, espacio al que se circunscribe una persona, una actuación” (Real Academia Española, 2014, definición 4). Cuando tomemos en consideración todo lo comentado arriba, esta definición confirmará que la relación amorosa descrita en el poema constituye el ámbito fundamental de la vida del sujeto. Y otra vez se interponen y entremezclan las distintas lecturas interpretativas, la esfera de la vida es, al mismo tiempo, la esfera de la vida agarrada a la amada en forma de brazo del hombre. Otra interpretación nos la insinúa la última definición de *esfera* propuesta por la Real Academia Española (2014): “f. poét. Cielo que rodea la Tierra” (definición 5). El campo poético, pues, nos ofrece una visión mucho más amplia que también conjuga con el videoclip de la canción, ya que en su comienzo, primero, vemos en el ojo el reflejo de las luces de la ciudad —la vida feraz con todas sus posibilidades y aventuras— y, luego, se nos muestra el cielo por encima de las nubes —literalmente es el cielo que rodea la Tierra— que la cámara excede bajando hacia la ciudad iluminada vista por la noche. La esfera, el cielo, todo lo que le rodea al sujeto, su vida se reduce al amor: su columna vertebral la constituye la relación amorosa¹⁰.

3. Lectura y creación: errancia dolorosa del sujeto

Como se ha podido observar en nuestro comentario del poema “world in my eyes”, la original dicción poética de Mario Martín Gijón en(t/c)ierra múltiples significados y temas, lo cual lleva a los lectores a diversas interpretaciones. Antonio Méndez Rubio (2004), al aludir al carácter subversivo de las manifestaciones neovanguardistas, constata que “esta escritura es radical: por cuanto acude a trabajar con la raíz del sentido, no a ignorar todo significado sino a removerlo,

¹⁰ Podríamos multiplicar las interpretaciones, pero debido a que no disponemos de tanto espacio, solo mencionaremos aquí otras dos cuestiones importantes. La primera, que los amantes frecuentemente se refieren a sí mismos usando diversas expresiones, entre las que está asimismo el sustantivo *cielo*. La segunda, que esfera entendida como cielo igualmente sugiere connotaciones religiosas, es la vida a la que el hombre espera llegar (el deseo inalcanzable, como la amada ausente), el símbolo de lo esperado e idealizado.

a transformarlo, como efecto de un desplazamiento previo en el terreno materialmente movedizo y estallado del lenguaje” (p. 42). En este sentido, la poesía radical es “matriz (de)constructiva / de(con)structiva” (Méndez Rubio, 2004, p. 93). Esas palabras del teórico extremeño fueron publicadas en 2004 y en el prólogo a *Des en canto*, quince años después, el estudioso recurre a la misma idea describiendo la poesía de Martín Gijón:

Cada verso implica (más de) una re-a-signación *en el sentido* de un nuevo intento por significar o donar un campo indeterminado de mundos posibles. . . . La tan menospreciada *forma* no se apacigua en *Des en canto*, no tranquiliza, no se conforma. Más bien prolifera como una célula (de/re)constructiva, compositiva, que hace del montaje una clave de desestabilización a la hora de dar cuenta de un mundo inestable, fisurado por su propio desastre. (Martín Gijón, 2019, pp. 8–9)

La raíz del sentido —como la vid que en algunos de los textos de Martín Gijón también cobra un sentido simbólico de la creación poética— se aferra a otros lexemas y así, igual que una planta, las palabras y los versos del poema se esparcen y crecen de ellos otros sentidos¹¹. Esa metáfora del arbusto o del árbol, que se asemeja a la idea de Fernández Mallo del tejido orgánico inherente al lenguaje, la aprovecha Nicolas Bourriaud (2009) en su brillante ensayo titulado *Radicante*. En él analiza el fenómeno de globalización desde el punto de vista de la estética. El teórico francés constata que en la cultura contemporánea hay obras y artistas que pertenecen

a la familia botánica de los *radicantes*, cuyas raíces crecen según su avance. . . . El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se *traduce* en los términos del espacio en que se encuentra. (Bourriaud, 2009, p. 57)

Nicolas Bourriaud indaga la condición radicante del arte, del artista y del sujeto para finalmente constatar que los *artistas radicantes* “expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de *traducción*” (Bourriaud, 2009, p. 57). Lo que es más, el adjetivo *radicante* implica el ensamblaje de diversos ámbitos creativos contemporáneos —idea expuesta en *Postpoesía*:

¹¹ De esta manera también percibe su obra Mario Martín Gijón, ya que en “Una mutación del lenguaje”, texto publicado en *Limados* como forma de introducción a su lírica reunida en esta muestra, el poeta escribe: “un día empecé a escuchar entre las palabras de mi cráneo simultánea e indistintamente distintas articulaciones de un ¿mismo? significante, con dos significados bien distintos. . . . La mutación ha ido a más, flores extrañas han aparecido entre las palabras Plantas desplantadas de otras lenguas” (Torre, 2016, pp. 219–220).

Hacia un nuevo paradigma, de Agustín Fernández Mallo, a la cual hemos aludido antes—:

[El artista radicante] recorta fragmentos de significación, recoge muestras; constituye herbarios de formas. Lo que hoy podría aparecer como extraño, es por el contrario el gesto de una *vuelta al principio*: la pintura, la escultura, ya no se conciben como entidades de las que uno se limitaría a explorar los componentes (a menos que se considere sólo segmentos de historia de estos “orígenes”). El arte radicante implica por lo tanto el fin del *medium specific* [sic], el abandono de las exclusividades disciplinarias. (Bourriaud, 2009, p. 59)

Una de las características principales de los radicantes es el nomadismo; en palabras del crítico francés son tales figuras como “el inmigrado, el exiliado, el turista, el errante urbano” (Bourriaud, 2009, p. 56). La errancia, pues, el hecho de ponerse en camino es lo que constituye la actitud básica del sujeto, actitud que le permite conocerse y fundar su identidad: “El artista radicante inventa recorridos entre los signos: como *semionauta*, pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras” (Bourriaud, 2009, p. 59).

Es exactamente eso lo que pasa con el sujeto que habla en *Des en canto*, el cual es consciente de esa errancia: “el vuel(c)o de l(o/a)s [a]m(a/e)ntes / la ida y vuelta / a empezar” (Martín Gijón, 2019, p. 23). El yo, por un lado, resume su papel en esta poética y, por otro, reitera los temas constantes en la obra del poeta extremeño: el sujeto-vagabundo emprende el viaje-vuelo de los amantes y de las mentes (del yo, del tú, del otro...). Asimismo se entrelazan los temas del amor y del pensamiento pesimista que agobia al sujeto en el poema que dice: “el exceso / de pens(h)ar / ta / de me(n)tiras / mi cabe(z/s)a la tuya” (Martín Gijón, 2019, p. 31).

El yo lírico es consciente de que ese nomadismo, el ir y venir, no es un camino fácil. Es un proceso que conlleva dolor, pero cuyo resultado es el nacimiento de su identidad. Mediante esa errancia está buscándose, intenta encontrar su identidad, pero sabe que en ese viaje de y por la escritura participa también el lector, lo cual se percibe explícitamente en el poema “desafío”. El epígrafe “[*mon semblable, mon frère!*]” (Martín Gijón, 2019, p. 58) sugiere que el texto va dirigido a su receptor, ya que son las palabras con las que Baudelaire concluye su poema “Al lector”. No olvidemos que en la cita entera del poeta francés el lector es denominado hipócrita, hecho que evoca, de nuevo, el omnipresente desencanto titular. El rótulo “desafío” comprende dos vocablos que reflejan los dos temas tratados en ese texto. Por un lado, se trata del desafío que constituye la poesía del poeta extremeño, es un reto para el lector lidiar con la complejidad formal y conceptual de esa lírica. Por otro lado, la cursiva en el título nos revela

la esperanza (“fío”), el deseo del autor de encontrar “un lector investigador, un lector creador, . . . un actor crítico e integrante real del poema” (Torre, 2016, p. 21), quien pueda domar las letras y sus disecciones, como dicen los últimos versos del poema.

El mismo texto alude también, aunque implícitamente, al tema de la identidad del sujeto que habla: sus primeros versos dicen “dí / secciones / de mí” (Martín Gijón, 2019, p. 58). Así, el sujeto mismo evoca su escisión que se lleva a cabo en múltiples de los textos de *Des en canto*, pero que podemos observar de la mejor manera en el poema “ruego”. Dos temas y dos interpretaciones sugeridos en el título, que percibe el lector en la forma escalonada del texto:

in
 ti
 mi
 dad
 nos (Martín Gijón, 2019, p. 49).

Por una parte, el sujeto exclama su ruego, su súplica por la intimidad que desea(n) ¿los amantes? expresada en forma de imperativo hacia los demás (“dad nos”). Por otra parte, notamos la multitud que constituye ese sujeto, su ego: tú, yo, vosotros, nosotros... Como sugiere Vicente Luis Mora (2016) en *El sujeto boscoso*, “el sujeto posmoderno tiene conciencia de que su identidad también está hecha pedazos, es inasible como conjunto y sólo se metaforiza en tanto hilo de cuentas engarzadas” (p. 145). En la poética de Mario Martín Gijón el sujeto lírico se (re)descubre en el lenguaje, se (re)define como una forma verbal, pero solo a través del camino, del viaje es posible ese (re)nacimiento. Lo podemos observar perfectamente en el siguiente poema:

ll(a/e)gas
 donde no (d/t)e
 (b/v)es
 sin la llave
 que las cyerra

* * *

padecer
 para decir
 hacia lo herido
 hurgando
 en lo des
 co
 sido

en lo des
 co
 nacido
 (a)palabras
 lo cerrado (Martín Gijón, 2019, p. 59)

Llegas donde no debes y no te ves, se dice el sujeto a sí mismo percibiéndose como otro. Esa llegada se vuelve dolorosa, constituye una llaga¹², una herida, metonimia que surge también en otro poema del libro, donde el yo constata: “que hable / *ssûre* / de ser / otro / *ceada* / *personne* / tu voz en el record” (Martín Gijón, 2019, p. 44). En ambos textos la existencia del sujeto lírico se funda en el lenguaje poético cuyo descerrajamiento se vuelve herida. Si la llaga es la ruptura, la descomposición del lenguaje, del cuerpo y de la identidad del sujeto, la herida es a la vez el hilo que teje el texto, sutura la existencia del yo lírico, ofreciéndonos una tela: el material de la vida y de la creación. Lo muestra perfectamente el poema “*definición*”: “ceniza que nace de tu cuerpo / *ema*” (Martín Gijón, 2019, p. 63). Quizá debamos apuntar también el vínculo entre la metonimia de la herida, que aprovecha el poeta extremeño, y la lírica de Chantal Maillard, homenajeadas en *Des en canto* con un poema que indudablemente alude al poemario *La herida en la lengua*, de la poeta. Además, como expone Anna Tort (2015), el libro de Maillard se plantea “como peregrinaje textual en el que los derroteros del lenguaje se exploran hasta la extenuación. Hasta el balbuceo” (p. 200), y aclaramos que “Balbuceos” es el título de la última parte del poemario de la autora española nacida en Bélgica. Dichos balbuceos, que de manera evidente alegan al “no sé qué quedan balbuciendo” de San Juan de la Cruz, se notan asimismo en el poema “balbuceo en invierno” de Martín Gijón.

El autor de *Des en canto* es un artista *radicante*, el que mueve las formas para construir sendas del lenguaje por el que camina el sujeto junto con el lector, pero es ese último quien decide qué camino tomar o no tomar. En esta lírica el sujeto se autodefine como escritor-creador de sí mismo mediante ese viaje doloroso hacia las profundidades del lenguaje. Son las palabras y las letras las que lo constituyen, lo apalabran, tal y como leemos en el poema citado más arriba: “(a)palabras / lo cerrado” (Martín Gijón, 2019, p. 59).

El acto poético ha de entenderse como proceso en construcción, tal y como lo entienden los tres teóricos a los que hemos acudido hasta ahora. Agustín Fernández Mallo (2009) apunta que el postpoeta construye *artefactos poéticos* (p. 11) y que esta poesía “es la yuxtaposición y sinergia de cuanta teoría o modo de pensamiento solucione un desafío poético determinado, dando lugar a nuevos artefactos y a una nueva forma de pensar la artesanía poética” (p. 34).

¹² Aquí habría que mencionar también que el hecho de no verse en el sitio al que ha llegado el sujeto lo podríamos considerar en términos del desencanto y de la decepción con la vida, siendo este el tema principal del poemario.

Para Nicolas Bourriaud (2009) el sujeto radicante “se presenta como una construcción, un montaje” (p. 62) que se construye de muchos que lo conforman, y es porque dicho sujeto

no se reduce a una identidad estable y cerrada sobre sí misma. Existe únicamente bajo la forma dinámica de su errancia y por los límites del circuito que delinea, y que son sus dos modos de visibilidad: en otros términos, es el movimiento lo que permite *in fine* la constitución de una identidad. (p. 61)

Asimismo Julio César Galán (2025) considera que

la Poesía Especular/Poesía non finito significa un desvío en el plano de lo que se había estado dando hasta ahora en la poesía; una cuarta vía que realiza una construcción de toda una identidad lírica. Los poetas especulares representan las vidas posibles del poema en toda su amplitud, es decir, una forma de vivir del poema y la poesía; recrean y reviven la intuición y la emoción textual de otros textos y de otras autorías del propio poema. Se crea el tejido poético y se recrea. (p. 22)

4. Encrucijada de la vida: el desencanto del sujeto

Como hemos expuesto en la parte anterior, la construcción de la identidad del sujeto que habla en *Des en canto* se realiza en dos fases: la destrucción y la construcción, la muerte y el renacimiento. Así su existencia se la presenta, por ejemplo, en el poema que no lleva título comentado antes, cuyo verso inicial dice “ll(a/e)gas”. En él el sujeto confirma su rol: “padecer / para decir” (Martín Gijón, 2019, p. 59). La llaga del lenguaje le permite observarse mediante el camino (en el poema vemos en cursiva los vocablos “ido”, “ando”) y verse a sí mismo como “descosido” y “desconacido”. El recon(o/a)cimiento del sujeto, sin embargo, conlleva amargura.

Todos los textos que componen *Des en canto*, como sugiere el rótulo del libro, evocan la temática del desencanto. Ya sabemos que el poema que abre el poemario, el titulado “dedicólogo”, constituye tanto el decálogo como la dedicación del *logos* al lector, es decir, de la poética y de los temas que nos ofrece esa obra. A la hora de comentar ese texto inicial no hemos explicado con profundidad la otra cara de la lírica de Mario Martín Gijón, su lado oscuro que igualmente nos brinda ese poema. La anfibología que se desprende de los versos de “dedicólogo” no solo es una muestra de la original forma de esa lírica especular,

sino, además, un portavoz de la visión pesimista y decepcionante de la realidad que le rodea al sujeto. Los *des* que aparecen delante de las palabras, por un lado, son forma del subjuntivo del verbo *dar* (lo cual ya hemos explicado) y, por otro, constituyen prefijos de la negación. Transmiten lo negativo componiendo nombres y verbos que surgen en la segunda lectura: desamparo, desprecio, despecho, desgracia, desdicha, desnudo, descartar, desnudar, desentumecer, desenmascarar, desencantar. De esta manera el poeta nos dedica su razonamiento acerca de la vida, revela sus inquietudes existenciales ante la precariedad del mundo, de la sociedad, del sistema, hasta de la creación misma. Por tanto, esas inquietudes resuenan en todo el poemario.

Cabe apuntar que los temas de la desilusión y de la decepción, asimismo, los podemos observar en los libros anteriores del poeta extremeño¹³. No extraña, por tanto, que Rafael Morales Barba incluyera la lírica previa de Mario Martín Gijón en *Poéticas del malestar: Antología de poetas contemporáneos* publicada en 2017, dos años antes de que apareciera *Des en canto*. El crítico madrileño ese desencanto lo percibe como “la anhedonia . . . que se refleja en una resistencia al canto celebratorio” (Morales Barba, 2017, p. 32). Así es como lo explica más adelante:

Se impone la elegía sin la desolación que otros tiempos propiciaron, y se opta por otra percepción de lo real diferente a los 90, por la experiencia interior, el malestar, y por la comunicación de la experiencia del yo con sucintas imágenes o con el fragmentarismo, como fórmula. La anhedonia, el desencanto del viaje que empieza a dar la cara, . . . [los poetas] muestran así un yo en sus diferentes tesituras y su deslizamiento sobre arenas movedizas frente a la autopista de los bordes precisos de la narración lírica. (Morales Barba, 2017, p. 32)

Hemos probado que Mario Martín Gijón es un ejemplo de artista radicante, tal y como entiende el concepto Nicolas Bourriaud (2009). La teoría del crítico francés es perfectamente aplicable a la lírica del autor extremeño también porque ese investigador habla del desencanto y de la desilusión del sujeto radicante. Este se ve “atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro” (Bourriaud, 2009, p. 57). En ese contexto identitario nos parece relevante acudir a las palabras del mismo Martín Gijón, quien así escribe sobre su escritura en “Poética”:

¹³ Simplificando muchísimo podríamos decir que en cada uno de los libros de Mario Martín Gijón se entrelazan los mismos temas: el amor, el acto creativo y/o la poesía misma y el desencanto vital. No obstante, los títulos de los libros siempre sugieren los que predominan en cada uno de ellos.

La huella de una escisión . . . es lo que intenta dejar por ello una escritura resquebrajada . . . , la imagen de un espejo roto, en el que el poeta ya no reconociera su imagen, y que intentara recomponer, descubriendo así nuevos e inquietantes perfiles del rostro. Y es que más nos entrañamos, más nos extrañamos de lo que subyace en nosotros. (Torre, 2016, p. 220)

Durante su errancia dolorosa por las siguientes páginas de *Des en canto* el sujeto lírico sufre en cada poema, como si este fuera una parada en ese camino hacia el recon(o/a)cimiento. Tal y como leemos en uno de los poemas: padece para decir, para revelar su desencanto y su decepción. De hecho, a lo largo de todo el poemario el yo reivindica “viv(i/e)r / en el despojo” (Martín Gijón, 2019, p. 28) y en la “cárcel / es / tial” (p. 48). Habla de “tan arduo vivir” (p. 21) y del “desv(e/a)l(a/i)miento” (p. 20). Declara que “nada / [se] aho(g/r[r])a / la verdad” (p. 29). Hasta pide “olvida[da]dme” (p. 25) y se nombra “el apóstata” (p. 30), “el resignado” (p. 32) o “mártir” (p. 32).

Este desengaño no solo se refiere a su existencia, sino también a la creación literaria, como si el lenguaje y la poética no dieran abasto ni la esperanza, de ahí que el título del poema que cierra *Des en canto* confiese la caída del logos:

decá[e]logo
 que des gana
 de lo prohibido
 que des crédito
 (de/a)l inocente
 [r]rado
 de sus errores
 que des ánimo
 (de/para) seguir en pie
 dra
 convertido
 en vano
 que des alma do
 quiera
 el cuerpo
 que des a catar
 tu piel en fe (b/c)recida
 que des prendas
 de ti lo adherido[s]
 ¿para qué juego?

que des trozos
de lo que eras:
carnaz[c]a
lo que será

que des en freno
de lo[s] sentido[s]
pues que es criba
la memori
que des cifras
[de/a] lo *impensable*
que cae y corta

que des en canto
[de] lo que no fue

dich(o/a) (Martín Gijón, 2019, pp. 76–77)

5. Llegando al destino: defensa de la *es encía*

La poesía, sí, es esencia: es encía, la carne más frágil, que une los dientes con el cráneo, la parte que muerde y que muere, se descompone, dejando al pobre esqueleto a merced de un futuro infinito ya sin nosotros. Esencia, es encía por la que se desliza la lengua, limpiándola de adherencias y lubricándola, haciéndola deslizante. (Martín Gijón, 2025, p. 54)

Estas palabras de Mario Martín Gijón, con los que el poeta define su propia lírica, apelan y muestran las dos caras igual de importantes en su creación: la forma (la ruptura de la palabra, del significado y de la linealidad sintáctica) y el contenido (la complejidad de temas y de redes de sentidos que se desprenden de las palabras resquebrajadas). Además, según nosotros, en la cita anterior resuena ese aspecto oscuro y pesimista que asimismo caracteriza su lírica.

Consideramos que en las páginas anteriores hemos demostrado que la lírica de Mario Martín Gijón constituye un claro ejemplo de una nueva oleada de poesía de corte vanguardista. Sin duda alguna, es una de las muestras de la Poesía Especular/la Poesía Non Finito. El mismo Julio César Galán (2025), creador de esta denominación, ha designado la poética de Martín Gijón como tal: “podemos diferenciar varias gradaciones de la Poesía Especular/Poesía non finito: un primer grado sería el de la *ruptura del signo lingüístico* (la palabra); en su centro encontramos vocablos desflorados en varios semas (aquí reside la poesía de Mario Martín Gijón)” (p. 12).

Además, el *Des en canto* constituye un ejemplo de postpoesía, término acuñado por Agustín Fernández Mallo. En ella el lenguaje se vuelve herramienta del poeta para crear nuevos artefactos, como en un laboratorio en el que se cocinan diversos elementos. Se recoge y se experimenta con la tradición para ensamblarla con lo contemporáneo.

Según Nicolas Bourriaud (2009), al lado de errar otra de las actividades principales del artista radicante es *traducir*. Mario Martín Gijón recurre a la tradición y a la cultura —ya sea la lírica canónica, ya sea lo contemporáneo— proveyéndonos de un nuevo modelo estético: una mutación rupturista del sign(ificad)o. Como bien señala José Miguel Perera (2020),

Des en canto, viene a corroborar la decidida senda comprometida del autor con un tipo de escritura que puede resultar a primera vista entremezclada de dificultad y juego, de baches sonoros e hipos visuales. Sin embargo, cuando las manos penetran con denodada paciencia en las ranuras de su cuerpo silábico, logran ir extrayendo, poco a poco, múltiples regalos y cimientos para el sentido de la vida, para la rabia de la muerte, para los golpes de la separación, para los abrazos con las propias y otras entrañas.

En opinión de Illia Galán (2017, pp. 43–44), no podemos hablar del verdadero arte si la forma no se intelectualiza, no se funde con el contenido. Y, a nuestro parecer, en la obra de Mario Martín Gijón se observa el verdadero arte, ya que las semillas formadas mediante la ruptura paginal, textual y verbal también “descomponen la identidad poética hasta el extremo de producir la fractura del sentido” (Torre, 2016: 19). La escisión de la identidad del yo muestra sus múltiples caras que lo componen y que él mismo reconoce. De hecho, la errancia dolorosa del sujeto por el lenguaje que lo desgaja y (re)construye le lleva a (re)conocimiento. No obstante, como escribe el mismo poeta,

ese conocimiento no es sólo un re-conocimiento de algo que ya poseíamos de modo inconsciente, íntegro o en incubación, sino que es también un *reconocimiento*, como titulé mi penúltimo poema de *Rendición*, (75) por implicar una revitalización no sólo individual, sino, en sus mejores ejemplos, compartida (con una persona amada, con el lector, al que acariciamos soñadores). Un renacimiento compartido en el conocimiento. (Martín Gijón, 2025, p. 60)

La función activa del lector es subrayada por el poeta extremeño también en “Poética”, el primer texto en el que Martín Gijón explica cómo entiende su creación. Allí leemos: “el lector, o la lectora, se verá en una encrucijada en la que no habrá de decidirse por una u otra lectura. El lenguaje nos hace libres, pero también nos aprisiona” (Torre, 2016, p. 221).

Así hemos llegado al final: la encrucijada. Según Mario Martín Gijón (2025), dicha encrucijada son los meandros del lenguaje rupturista, vanguardista apro-

vechado por él (p. 54). Para nosotros, además, se trata de la encrucijada con la que se topa el sujeto lírico que anda por los caminos pedregosos de *Des en canto*. Es cruce de pensamientos decepcionantes y negativos que lo desilusionan y llevan a la anhedonia.

Para terminar, nos gustaría apelar a la defensa de la poesía de Mario Martín Gijón, a la cual frecuentemente se le hace caso omiso y la que no es valorada lo suficiente. Por tanto, nos unimos al poeta y proclamamos junto con él que hay que *rebâtir* la poesía:

Rebâtir, que es ir a la contra pero también construir (*bâtir*) de nuevo, para vencer (*battre*) a los pontífices y *pontifaece*s de lo correcto, (algún día habrá que airear los establos del *establishment*, más puercos que los de Augias, aunque no seamos Heracles). . . . *Rebâtir*, porque hace falta batirse aunque estemos en retirada, para en el momento menos esperado (siempre lo mejor es lo inesperado y no hay triunfo sin efecto sorpresa) iniciemos el contraataque, quizás con el a(l/r)ma de una contrapalabra, un cambio de ali(m)ento, una nueva dieta. (Martín Gijón, 2025, p. 63)

Bibliografía

- Bauman, Z. (2000). *Globalizacja*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bauman, Z. (2011). *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*. Wydawnictwo Literackie.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Casado, M. (2001). *Del caminar sobre hielo*. Antonio Machado Libros.
- Doce, J. (2013). *Las formas disconformes: Lecturas de poesía hispánica*. Libros de la resistencia.
- Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma*. Editorial Anagrama.
- Fernández Salgado, M. (2014). *El Momento Analítico: Poéticas Constructivistas en España desde 1964* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. Biblos-e Archivo Repositorio. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/664043>
- Galán, J. C. (2021). ¿Qué es la poesía especular? *Cuadernos Hispanoamericanos*, 853–854, pp. 141–155.
- Galán, J. C. (2025). Una cuarta vía: Poesía Especular/Poesía non finito. *Acápite: Revista de literatura, teoría y crítica*, 6, 7–23.
- López Fernández, Á., Martínez Fernández, Á., & Molina Gil, R. (2018). Presentación: Lecturas del desierto: nuevas propuestas poéticas en España. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, 7–14. <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12662>
- Martín Gijón, M. (2011). *Latidos y desplantes*. Ediciones Vitruvio.
- Martín Gijón, M. (2013). *Rendición*. Amargord.
- Martín Gijón, M. (2019). *Des en canto*. RIL editores-Ærea / Carmènère.
- Martín Gijón, M. (2025). Tomar los dos caminos: Por una poética de la simultaneidad. *Acápite: Revista de literatura, teoría y crítica*, 6, 46–65.
- Mayhew, J. (2009). *The Twilight of the Avant-garde: Spanish Poetry 1980–2000*. Liverpool University Press.

- Méndez Rubio, A. (2004). *Poesía sin mundo: Escritos sobre poética y sociedad 1993–2003*. Editora Regional de Extremadura.
- Méndez Rubio, A. (2016). *Abierto por obras: Ensayos sobre poética y crisis*. Libros de la Resistencia.
- Milán, E. (2004). *Resistir: Insistencias sobre el presente poético*. Fondo de Cultura Económica.
- Moga, E. (2015). *La disección de la rosa*. Editora Regional de Extremadura.
- Moga, E. (2020). *El oro de la sintaxis*. RIL editores.
- Mora, V. L. (2006). *Singularidades: Ética y poética de la literatura española actual*. Bartleby Editores.
- Mora, V. L. (2016). *El sujeto boscoso: Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978–2015)*. Iberoamericana; Vervuert.
- Morales Barba, R. (2017). *Poéticas del malestar: Antología de poetas contemporáneos*. Ediciones El Gallo de oro.
- Noguerol, F. (2018). Escrituras contemporáneas en español. *Landa*, 7(1), 124–132. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/id/17b67497-d820-4361-925c-534af6bb3600/8.%20PRESENTACION%20-%20Dossi%C3%AAA%20Escrituras%20contempor%C3%A1neas%20en%20espa%C3%B1ol.pdf>
- Perera, J. M. (2019, mayo 4). Ausencias y a-dicciones en la poética de Mario Martín Gijón. *Vallejo & Company*. <https://www.vallejoandcompany.com/ausencias-y-a-dicciones-en-la-poetica-de-mario-martin-gijon/>
- Perera, J. M. (2020, febrero 21). El tercer ojo para la poesía de Mario Martín Gijón. *La Provincia-Diario de Las Palmas*. <https://www.laprovincia.es/cultura/2020/02/21/tercer-ojo-poesia-mario-martin-8303784.html>
- Pérez Walias, J. (2017). La luz entrañada en la poesía de Mario Martín Gijón. *Cuadernos del Matemático: Revista ilustrada de creación*, 55, 155–157.
- Real Academia Española. (2014). Esfera. In *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Consultado agosto 10, 2024. <https://dle.rae.es/esfera?m=form>
- Real Academia Española. (2014). Decálogo. In *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Consultado agosto 01, 2024. <https://dle.rae.es/dec%C3%A1logo>
- Sánchez García, R. (2018). *Así que pasen treinta años... Historia de la poesía española contemporánea (1950–2017)*. Akal.
- Śmítek, E. (2018). (Pa)labra[r] (en) el texto: Lector/autor en la poesía rupturista de Mario Martín Gijón. *Kamchatka: Revista de análisis cultural*, 11, 163–178. <https://turia.uv.es//index.php/kamchatka/article/view/11419/11858>
- Śmítek, E. (2021). Dem(oli)uda)ción del lenguaje en la creación de Mario Martín Gijón: Nueva oleada de la vanguardia en España. In Kłosińska-Nachin, A., Kobyłecka-Piwońska, E., Rosales Rodríguez, A., Wendorff, A., & Judyta Woźniak, M. (Eds.), *Entre la tradición y la novedad: Poesía, teatro y cine, prosa historia y cultura* (pp. 39–50). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <http://hdl.handle.net/20.500.12128/19859>
- Torre, Ó. de la (2016). *Limados: La ruptura textual en la última poesía española*. Amargord.

Nota bio-bibliográfica

Ewa Śmielek es doctora en Humanidades por la Universidad de Silesia en Katowice, donde trabaja desde 2008. Es autora de la monografía *Espacio de transformación. (Meta)poesía de Jenaro Talens: entre teoría y práctica. En torno a El vuelo excede el ala* (2014) y de más de veinte artículos publicados en revistas académicas y en volúmenes monográficos. Sus líneas de investigación se centran en la poesía española contemporánea y, especialmente, en las manifestaciones (neo)vanguardistas abarcando tales temas como metapoesía, autorreferencialidad, identidad, corporeidad y últimamente también feminismo y poshumanismo feminista.

ewa.smielek@us.edu.pl



ANNA LEDWINA

Université d'Opole, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-5054-1775>

Sous le signe de Méduse : masque et miroir d'Anne-Marie Stretter ou la recherche identitaire chez Marguerite Duras

Under the sign of Medusa: mask and mirror by Anne-Marie Stretter
or the search for identity in Marguerite Duras

Abstract

Anne-Marie Stretter, marked by contradictions, both distant and fiery, witch and fairy, occupies a unique place among Duras' heroines: that of the universal rival, gentle and medusating. Symbol of an ambiguous femininity, an emblematic figure of Eros and Thanatos, she could be seen as a new Medusa: a modern femme fatale fighting for freedom, who has made mad and absolute love the basis of her existence. This complex and fascinating character from the Durassian universe embodies par excellence the seductress, wandering and solitary, in search of her fluctuating identity and a desire, conveying both her intimate cartography and her unbearable suffering.

Keywords: Medusa, identity quest, ambiguous femininity, eroticism, seductress.

Les rapports entre identité et altérité se trouvent au centre des intérêts de Marguerite Duras dont l'œuvre est hantée par les manifestations de celles-ci. Son univers est peuplé de femmes complexes et contradictoires. Souvent exclues du reste de la communauté, mendiante, prostituées, vagabondes, femmes délaissées, volages, en proie à la folie, instables, mais toujours liminales, ces protagonistes se trouvent dans une zone frontalière de laquelle elles s'échappent difficilement, mêlant les ambivalences et les paradoxes. Libres d'être elles-mêmes, les femmes durassiennes affrontent l'interdit et multiplient les infractions, en ce sens, elles restent des êtres en marge. Auteure de la transgression, du refus de l'ordre établi, du franchissement des limites, Duras attribue à ses personnages féminins la fonction de mettre en cause le système de valeurs bourgeois et la

domination masculine pour pouvoir connaître le véritable désir qui est, dans son essence même, profondément asocial et bouscule les règles. À ses yeux, semble-t-il, la femme serait, par nature, plus liée à la subversion. Une telle image trouve sa confirmation dans la fascination que l'auteure éprouve pour le personnage de la sorcière, connotant à la fois la séduction et la mort.

Nous chercherons à démontrer, suivant une approche mythocritique, en nous appuyant également sur les interprétations psychanalytiques et féministes, qu'Anne-Marie Stretter véhicule le mieux cet idéal de l'auteure. Elle demeure l'emblème des « territoires du féminin » (Marini, 1977), chez Duras, soit des articulations de la recherche de soi. Notre objectif sera de prouver que cette figure fondamentale de la tentatrice — inquiétante, malheureuse — présente une image d'une femme énigmatique à tel point qu'elle se révèle proche du pouvoir de pétrification de Méduse¹, ambiguë, à la fois divine et mortifère, séductrice, libérée sexuellement et, en même temps, victime du patriarcat². Cette hypothèse nous permettra de saisir comment l'écrivaine revisite le mythe de Méduse, susceptible de montrer à la fois les voies de la (post)modernité et celles de la recherche d'une identité spécialement féminine.

Autour du mythe

Les protagonistes durassiennes semblent « dériver d'un archétype, qui, à divers degrés, les traversent tous. Anne-Marie Stretter et Lol V. Stein représenteraient la genèse du féminin » (Duras & Pallotta della Torre, 2013, p. 102). Cette situation découlerait, paraît-il, du fait que chaque récit durassien apparaît « comme une variation autour d'un schéma actanciel immuable : un Sujet — féminin — en quête d'un Objet paradoxal : sa propre éviction » (Borgomano, 1985, p. 43). Personnage captivant et récurrent du cycle indo-chinois³, qui va du *Ravissement de Lol V. Stein* au *Vice-consul* (adapté dans le film *India Song*),

¹ Sans évoquer *expressis verbis* la figure mythologique de Méduse, Duras, dans ses récits — *L'Homme assis dans le couloir*, *La Maladie de la mort*, *Les Yeux bleus cheveux noirs* — refuse la persistance de ce mythe en élaborant des scènes où une femme offre son sexe à voir, à un homme.

² Le féminisme a pris l'image symbolique de Méduse, signe de castration symbolique féminine dans l'ordre patriarcal, comme emblème du mouvement.

³ En fait, Anne-Marie Stretter apparaît pour la première fois dans la nouvelle « L'homme assis dans le couloir », publiée en 1962 dans la revue *L'ARC* (Anderson, 1995, p. 141). Ensuite, elle fait son entrée en 1964, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Bien que ce personnage soit de première importance pour le déroulement de l'intrigue, il n'est décrit que sur quelques pages du roman. Dès lors, la figure de Stretter circule d'un livre à l'autre ou à un film (*La Femme du Gange*, *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*), de façon itérative, obsédante, brouillant les frontières entre fiction et réalité.

Anne-Marie Stretter symbolise une femme fatale, investie d'un pouvoir de vie (elle est mère) et de mort (elle pousse un jeune homme au suicide) : « Si vous voulez, — dit Duras à Porte, — elle a incarné pour moi longtemps une sorte de double pouvoir, un pouvoir de mort et un pouvoir quotidien » (Duras & Porte, 1977, p. 65). Silencieuse, adultère, amante, elle enchante et obsède l'auteure. Elle serait vraisemblablement née de la synthèse de deux femmes connues en Indochine : l'épouse d'un administrateur de France qui habitait un coin reculé du Siam, où la famille Donnadiou alla en vacances, et Élisabeth Striedter, la mère d'un camarade du lycée Chasseloup-Laubat de Saïgon⁴. Anne-Marie Stretter revêt une importance fondamentale dans la création durassienne, comme ses prédécesseuses de la triade féminine, à savoir la mendicante et Lol V. Stein. En témoigne cette déclaration de l'écrivaine : « Toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge ... sont très effrayées, [...] elles n'attendent pas que le bonheur vienne à elles » (Duras, 1987, p. 36). Cette femme nouvelle, la prostituée vouée à la transgression, a très vite éliminé le personnage maternel de l'univers durassien. Lorsque le personnage d'Anne-Marie Stretter fait son entrée dans la fiction, et dans les films du cycle indien, la romancière reste éblouie par elle. Un tel intérêt pour cette femme, que l'auteure voyait souvent de loin, et qui était à l'origine de sa vocation littéraire, ce que Duras (1984) avait révélé, interrogée par Pivot plus tard, l'a poussée à avoir entrepris d'écrire. L'écriture autobiographique va lui permettre de remonter aux sources de sa fascination :

Quant à Anne-Marie Stretter, je crois vraiment avoir commencé à écrire pour elle : comme si ce que j'ai écrit n'avait été que la réécriture incessante de la fascination subie, un jour, par la langueur presque mortelle de cette femme. ... Mère et adultère, dès lors, cette femme est devenue mon secret, l'archétype féminin et maternel que ma mère, trop folle, n'a jamais été (Duras, 2013, p. 102–103).

L'écrivaine avoue également la similitude entre celle qu'elle appelle désormais « la dame », responsable de la mort du jeune homme, et la fille, elle-même, rejetée par la société pour avoir un amant chinois. L'une et l'autre sont déracinées, exilées, perdues entre deux continents, même si leur trajet s'effectue en sens inverse : Duras a vécu d'abord sur le continent asiatique, puis est venue en Europe, et Anne-Marie Stretter, dans les romans, s'appelait Anna Maria Guardi et a passé une partie de sa jeunesse à Venise. Ainsi, l'écrivaine renoue avec la tradition du mythe de Méduse (Parizet, 2008), présente dans la mythologie comme l'incarnation de la laideur ou de la monstruosité⁵. Ce modèle, avec son aura de transgression, constitue « un des personnages dominants de

⁴ Anne-Marie Stretter peut avoir la silhouette gracile de Betty Fernandez ou Marie-Claude Carpenter, amies de Duras, elles-mêmes faisant écho à une femme croisée, en 1926, à Saïgon.

⁵ Hésiode fait d'elle la gardienne des Enfers. Elle a la même fonction chez Dante et Milton.

[s]on enfance. ... [Élisabeth Striedter] était ... étrangère, ... rousse, elle avait les yeux clairs, elle avait beaucoup d'amants» (Lamy & Roy, 1981, p. 33). Son apparition, troublante et ravageuse, a inspiré la scène originelle du *Ravissement* lorsqu'elle franchit le seuil du bal de T. Beach. Ce phénomène d'écho, de miroir, d'intertextes joue entre la femme de l'ambassadeur et Lol V. Stein : toutes les deux errantes et désespérées, ombres et reflets fugitifs, subsumées dans la voix criarde de la mendicante. Ainsi, les personnages durassiens sont insérés dans une histoire, un reflet d'un épisode du passé qui les conduit vers leur fixation, dans ce qui fait leur essence.

Grande et maigre, Anne-Marie Stretter, « reine de Calcutta » (Duras, 1965, p. 202), s'oppose au « portrait » lacunaire de Lol, réduite à sa blondeur. Son élégance et sa grâce sont admirables. Pleine d'assurance : « une audace pénétrée d'elle-même » (Duras, 1964, p. 16), ce qui est mis en relief aussi par les sons consonantiques [r] et [t] redoublés dans son nom, elle donne des ordres : « Anne-Marie Stretter va dans les dépendances, elle répète que les restes doivent être donnés aux affamés de Calcutta ... qu'ils doivent boire » (Duras, 1965, p. 94). Ce trait de son caractère la distingue des autres et éveille l'intérêt du sexe opposé car Anne-Marie Stretter possède un intense pouvoir de séduction : au premier regard, elle provoque le « désarroi » de Michael Richardson, et son « changement » (Duras, 1964, p. 17). La femme, qui ose inviter les hommes à danser, dégage une forte puissance érotique, mais effraye à l'instar de Méduse. Son regard, inoubliable, suscite le désir et aussi la peur, tout en faisant réagir les hommes. Comme le prouve le fragment suivant : « Ses yeux sont trop clairs, découpés comme ceux des statues, ses paupières sont amaigrées. ... elle regarderait, de l'estrade officielle, de ce même regard d'exilée de ce soir » (Duras, 1965, p. 92).

Cette protagoniste est présentée comme « la mythification du féminin inaccessible » (Kristeva, 1987, p. 251), la femme fatale, inconnue vêtue de « sa robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée » (Duras, 1964, p. 15), adulée par les hommes. Une lecture attentive de sa description montre son corps rachitique et ses traits qui « inqui[ètent] » : « charpente ... dure », « maigre » où se devine « l'ossature », « grâce ... ployante ... d'oiseau mort » (Duras, 1964, p. 16) évoquant une arme qui sera reprise dans le fantasme de mise à nu : « d'autres seins apparaissent, blancs » (Duras, 1964, p. 50). Serait-ce un squelette habillé ? S'agirait-il d'une danse macabre ? Comme pourraient le suggérer encore les « violons enfermés dans des boîtes funèbres » (Duras, 1964, p. 21). La couleur de sa toilette rappelle la noirceur des vases antiques qui la représentent ou l'obscurité de la grotte où elle vivait : « elle reçoit surtout ici, très peu chez elle, dans sa résidence qui date des Comptoirs, au bord du Gange » (Duras, 1965, p. 93).

Anne-Marie Stretter devient une « ravisseuse » qui rend fou d'amour, et par là la « meurtrière » de Lol, presque sans le savoir, à l'instar de Méduse ou d'une sorcière (Michelet, 1966). La présence de ce personnage dans le cycle indien

instaure un ordre où affluent de multiples oppositions qui définissent cette incomparable figure féminine d'Éros et de Thanatos, en confirmant l'opinion de Bataille (1957) : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort » (p. 13). Anne-Marie Stretter donne l'amour⁶, mais « avec son corps désiré » (Duras, 1964, p. 16) est habitée par la mort, symbolisée souvent par le sommeil — « elle a la rectitude simple d'une morte » (Duras, 1965, p. 197).

Ici il convient de noter que l'autre motif récurrent lié à Méduse se révèle être celui de la décapitation. Vivante, dans son éclat, elle est également habitée par la mort : « Rien ne pouvait plus arriver à cette femme [Anne-Marie Stretter], pensa Tatiana, plus rien, rien. Que sa fin » (Duras, 1964, p. 16). Paradoxalement, Méduse est puissante, une fois morte. Avant d'être une figure effrayante, elle fut une belle fille, mais aussi le symbole de la virginité⁷. Sa beauté et sa féminité constituaient un risque : elle pouvait se servir de ses atouts pour obtenir des avantages tels que les privilèges ou le pouvoir, pour opprimer ou détruire l'homme. L'image de « [l']amante de tous, la prostituée de Calcutta » (Duras & Gauthier, 1974, p. 68) se rapproche de la « sainte de l'abîme » (Blot-Labarrère, 2011, p. 63). Anne-Marie Stretter, qui porte en son nom deux figures bibliques majeures⁸, est munie de caractères qui en font presque une sorte de déesse : « Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle était à son souhait, irrévocablement » (Duras, 1964, p. 15–16). Ces mots lui supposent une autonomie totale : elle se fait elle-même, comme Dieu. Le monde extérieur, à part sa fille et Michael Richardson, semble ne pas exister pour elle. Avec son « non-regard » elle paraît autosuffisante.

En même temps, la protagoniste, qui « portait ces inconvénients comme les emblèmes d'une obscure négation de la nature » (Duras, 1964, p. 15), pourrait incarner également l'ange du mal. Celle qui possède le don de transformation apparaît dotée d'une sensualité plus secrète, liée au feu. Elle se trouve encore reliée, par les images du texte, aux éléments naturels, comme les sorcières qu'affectionne Duras. Le feu, avec lequel celles-ci pactisent, colore sa chevelure « brûlée de rousseur » (Duras, 1964, p. 16). À la fois, dans la même phrase, elle se trouve associée à l'élément le plus contraire, l'eau, la mer puisqu'elle est nommée poétiquement « Ève marine » (Duras, 1964, p. 16). Ainsi se voit-elle prise par le texte dans un réseau de traits contradictoires : en pleine intelligence avec la nature, elle la nie pourtant. Le personnage d'Anne-Marie Stretter est tissé d'ambivalences,

⁶ Dans *Le Vice-consul*, on retrouve le véhicule fantasmagorique de Mme Stretter entourée de ses amants. La voiture noire associée à l'espace de l'enfance indochinoise devient un élément qui participera de l'érotisme féminin.

⁷ C'est Ovide qui donne une des clés du personnage. Dans *Les Métamorphoses*, l'on apprend que le corps de Méduse a été profané par Poséidon qui l'a transformée en une créature abominable. Une autre version parle d'une jalousie d'Athéna provoquée par l'outrecuidance.

⁸ Anne-Marie Stretter rappelle encore d'autres mythes féminins comme Dalila, Lilith, Ève, Salomé, tentatrices transgressives qui renversent par leurs charmes le pouvoir masculin.

circulant d'un livre à l'autre, d'un livre à un film jusqu'au moment où Duras la fait mourir, « noyée à chaque vague, endormie peut-être, ou pleurant » (Duras, 1965, p. 201), dans la mer indienne. À la fois distante et brûlante, cette femme occupe une place singulière parmi les héroïnes durassiennes : celle de « la rivale, douce et médusante » (Blot-Labarrère, 2011, p. 61). Mythique, aussi inconciliable que deux fleuves à la ligne du partage des eaux, séparée, opposée, ailleurs. Par la force du langage et du génie de Duras, elle devient un personnage captif des mystères. En cela consiste, paraît-il, l'originalité du personnage qui conduit le lecteur vers la légende racontée par les voix de *La Femme du Gange*. De son « regard difficile à capter » (Duras, 1964, p. 16), elle fascine Michael Richardson, le ravit, puis livre sa fiancée, Lol, à la détresse. En outre, à l'instar de « Méduse qui pétrifie, sans trêve ni repos » (Blot-Labarrère, 2011, p. 62 ; Crippa, 2020, p. 69), elle creuse sa place impénétrable.

Identité répétée

Derrière le mythe de Méduse, souvent réduit à la fonction de métamorphose et de pétrification par le regard, se cache le thème du double et de l'ambiguïté, le prolongement de Narcisse (Léopold, 2008, p. 161–178). On en vient à se demander si Lol et Anne-Marie Stretter ne seraient pas une seule femme. Les recherches de Cassirame (2005) persuadent que la scène de bal pourrait alors être analysée dans une perspective à la fois métaphorique et mythocritique, comme une réitération de plusieurs stéréotypes. Cette scène est significative car elle se construit sur une bipolarité constante et sur des enjeux de pouvoir : deux femmes (Stretter et sa fille), des formations de couples indistincts (Lol/Michael, Anne-Marie/Michael, Lol/Tatiana), des mouvements ou des thèmes antithétiques. L'affrontement de Lol/Stretter traduirait un combat intérieur du même personnage féminin. Duras semble privilégier la piste des anciennes versions grecques qui faisaient de Méduse, figure irréductible de la virginité souillée et punie injustement, et d'Athéna les deux faces d'une même puissance (Bompard-Porte et al., 2013). Ainsi, ce mode duel permet d'appréhender une scission dans la personnalité de Lol. La coupure quasi schizophrénique se confirme lorsque la femme se nommera elle-même en évitant de dire « je ». Cette dernière veut retrouver son premier moi et y échoue, ce qui suscite l'entrée dans la folie. On pourrait saisir la scène de bal non plus pour sa valeur narrative, mais pour sa valeur symbolique. Des indications spatiales et descriptives autorisent à envisager une telle scène comme l'expression d'une découverte de l'amour. La nuit du bal se révèle pour Lol un moment de l'accès à une nouvelle connaissance. Rien n'est exprimé ouvertement, mais l'arrivée d'Anne-Marie Stretter évoque

celle du désir sexuel violent, celui de se perdre afin d'éprouver un ravissement. La danse avec Anne-Marie Stretter et l'immobilité de Lol, spectatrice de cette danse représentent ou figurent l'acte sexuel des deux personnages Lol/Michael et l'inégalité devant le plaisir. Si Michael accède à la jouissance, il n'en est rien pour Lol, figée dans la passivité, l'indifférence, le manque de tout «ressenti» (Didier, 1985). Lol devient Stein. La pétrification ne concerne plus la personne regardée par Méduse mais bien Lol/Méduse, à la fois médusante et médusée ; statufiée par son propre désir et devenant elle-même, « pierre ». On dirait une méduse victime de son pouvoir sur les hommes (Stevens, 2021).

De cette façon, la fameuse scène de bal au Casino de T. Beach peut être interprétée comme l'expression de la frigidité, provoquant plus tard l'hystérie et le désordre psychique de Lol, aux moments de crises de violence. La narratrice suggère que le visage de Lol est celui de Méduse, en même temps, empierrée et intouchable. Le mythe de Méduse, revisité par Duras dans *Le Ravissement*, est déplacé de la thématique de l'horreur physique à l'insoutenable souffrance d'un corps qui réclame de l'amour sans être satisfait (Carrière, 2012). Le désir jouissif de Lol est sans cesse repoussé. Ainsi, sa tragédie fait revivre celle de la jeune Méduse séduisante avant la métamorphose après le viol ou l'acte sexuel⁹.

Une telle féminité inquiétante par ses fantasmes, frôlant l'interdit, reste emblématique pour Anne-Marie Stretter. Cixous la décrit en ces termes :

C'est une sorte de soleil très noir : au centre il y a la dame, celle qui draine tous les désirs dans tous les livres. De texte en texte, ça s'engouffre ... C'est un corps de femme qui ... sait la mort (Cixous & Foucault, 1975, p. 14).

Malgré sa beauté, sa haute position sociale et son existence de luxe, la protagoniste « tombe parfois dans un abattement profond » (Duras, 1965, p. 109), dans une maladie mentale de « la douleur émoussée » (Kristeva, 1987, p. 234), soit une dépression que nourrit un deuil impossible de l'objet aimé, et reste accablée par un ennui insupportable. Comme la mendicante, par qui elle est fascinée, Anne-Marie Stretter parcourt l'Asie en accompagnant son mari, passant de l'Occident à l'Orient, vers l'inconnu pour chercher son identité perdue, le nom de sa mère, sa figure initiale de « jeune fille endormie ». Sa lassitude et sa précarité la rendent folle, la déraison étant l'un des sujets tabous, se trouvant au centre des intérêts durassiens, comme la passion, l'initiation à la sexualité, l'adultère, la violence.

Notons qu'à travers l'errance, les femmes durassiennes sont en quête d'une mère physiquement présente, purement fantasmée. La création d'une origine de substitution se trouve entérinée par le moulage de l'identité de rechange. Les personnages se trouvent confrontés à une « dissociation du moi » (Blot-Labarrère,

⁹ Lol connaît le même cheminement de l'eau à S. Thala à la dureté de la pierre (Stein).

1992, p. 18), cherchent des identités en explorant leur psyché. Toutefois, étant donné qu'ils deviennent étrangers à eux-mêmes, « dépeuplés », ils annihilent les frontières entre soi et les autres pour adopter la personnalité de ces derniers. Cette quête de substituts révèle un désir psychanalytique de retourner vers leurs origines en retrouvant leur mère, tout en s'arrachant à un sentiment de déréliction¹⁰.

Sous la plume durassienne, la recherche identitaire se traduit, entre autres, par la déconstruction du stéréotype de la femme fatale. Anne-Marie Stretter introduit la passion dévastatrice, provoquant ou révélant une fêlure chez ceux qu'elle rencontrait : folie, désespoir, absence à soi, qui se fait traverser par l'Autre. Cette dernière se manifeste par le mutisme d'une personne peu loquace qui pourtant captivait ceux qu'elle côtoyait, tout en confirmant une tristesse insondable se passant de mots. Lorsque Michael Richardson invite Anne-Marie Stretter à danser, celle-ci « ... entrouvrit les lèvres pour ne rien prononcer, dans la surprise émerveillée de voir le nouveau visage de cet homme aperçu » (Duras, 1964, p. 18).

Ainsi, la protagoniste, qui renverse le pouvoir masculin par son sexe, tire son existence de ses propres rivalités intimes dans *La Femme du Gange*, *Le Ravissement* et *Le Vice-consul*. Anne-Marie Stretter ressortit à ces muses singulières et effrayantes (Thorel, 2023). Remarquons que dans la conscience collective, chacune symbolise l'épiphanie du désir aussitôt promis à son inéluctable anéantissement. Ce qui a un rapport avec les attributs que l'écrivaine accorde à la sorcière. Celle-ci et les figures féminines chez Duras, « attirée aux confins de l'inconnu et du sacré » (Tison-Braun, 1984, p. 8), sont liées par leur marginalité, leur pouvoir magique. L'exemple éloquent en est Anne-Marie Stretter, une messagère de l'invivable, pourvue d'un corps spectral qu'une étrange audace protège. Elle ne se réduit ni à son apparence physique, ni à ses attitudes ambiguës. Libre d'être elle-même, la protagoniste durassienne affronte l'interdit « pour s'évader de l'ordre extérieur de l'existence » (Alleins, 1958, p. 99). En ce sens elle reste un personnage liminaire qui tente de « trouver sa vérité à travers l'altérité » (Morin, 1997, p. 35). À l'instar de Lol V. Stein, s'exprimant par un « mot absent » (Duras, 1964, p. 48), Anne-Marie Stretter se distingue par son « pessimisme gai [...] de la légèreté [...] d'une cendre » (Duras, 1964, p. 16), sa crainte de vivre, le fantasme d'amour et un goût prononcé du malheur, en prouvant que « le noyau de chaque récit durassien est un personnage en crise » (Šrámek, 1977, p. 38).

¹⁰ L'errance apparaît comme une forme d'émancipation de la créature littéraire face à son démiurge qui la laisse prendre son envol dans le monde qu'il a créé pour elle. L'autocréation est possible grâce au fait que les personnages se dérobent constamment à la narration : Stretter renvoie à l'italien *strette* et signifie étreinte ou resserrement, caractérisant la péroration de la fugue en musique. Par la référence à la fugue qui désigne un procédé de répétitions, on pourrait comprendre le personnage d'Anne-Marie Stretter, dont la voix serait, à la fois, une continuité de celle de la mendicante et du vice-consul, et leur conclusion paroxysmique par la mort.

La protagoniste représente par excellence les personnages féminins durassiens marginaux qui, comme le souligne Blot-Labarrère (1992), « se situent loin de toute rationalité, de toute connaissance qui n'emprunterait pas à la plénitude infinie de leur imaginaire. [Ces femmes] touchent au fond obscur des choses et s'y plaisent, prêtresses de mystérieux cérémoniaux ou sphinges, certaines et incertaines d'elles » (p. 15).

Ses pleurs, sa façon personnelle de reconnaître à travers la misère accablante des Indes, la souffrance, le mal de vivre dans son entier, renvoient à quelque chose de religieux, de mystique. Anne-Marie Stretter, qui se révèle la porte-parole du monde injuste, destinée au silence, est de « celles qui ont l'air de dormir dans les eaux de la bonté sans discrimination... celles vers qui vont toutes les vagues, de toutes les couleurs, ces femmes accueillantes » (Duras, 1965, p. 120). C'est pourquoi, si elle paraît être incarnation de l'indifférence, de la peine d'exister, de la solitude, de la mélancolie, on pressent qu'il ne s'agit pas d'absence d'émotion envers autrui, mais bien d'une blessure infinie. La protagoniste se sauve en un prodigieux dédoublement d'une personnalité qui lui échappe. Une telle expérience concerne le moi dans l'approche de l'autre (Baudrillard & Guillaume, 1994 ; Karli, 2011), tout en s'exprimant par des complexes figures de miroir, opposées et à la fois indissociables : « Au fait, à qui ressemblait-il le vice-consul de Lahore ? ... À moi dit Anne-Marie Stretter » (Duras, 1965, p. 204). La femme « vers qui vont toutes les vagues et toutes les douleurs » (Duras, 1965, p. 120), déchirée, écartelée, duelle, se maintient entre *memento vivere* et *memento mori*. Car en effet, chez Duras, l'amour du couple se révèle une expérience du néant et la seule possibilité de prendre conscience de « cet anéantissement de velours se sa propre personne » (Duras, 1965, p. 50), c'est de voir une autre à sa place : « remplacée par cette femme, *au souffle près* » (Duras, 1965, p. 50).

Insaisissable, enfermée sur un passé inavouable, repliée sur ses secrets, victime des passions qui la traversent, elle s'efface à la façon d'un rêve inachevé. Pour conclure, qu'il nous soit donné de citer l'interrogation du narrateur du *Vice-consul* : « Que dissimule cette ombre qui accompagne la lumière dans laquelle apparaît toujours Anne-Marie Stretter ? » (Duras, 1965, p. 109). Vertigineuse, elle symbolise une Méduse renouvelée : une femme occidentale moderne, théorisée par Cixous dans son *Rire de la Méduse*, qui renverse l'ordre de la hiérarchie et de la souffrance. « Réduite à sa tête, [elle] représente une castration redoutée par l'homme » (Cassirame, 2005, p. 19), la figure tantôt obscure (laide) tantôt lumineuse (belle), qui rachète la condition féminine et coloniale des siècles de dominations masculines, en correspondant aux obsessions personnelles de Duras. La fascination qu'engendre Anne-Marie Stretter tient en partie à l'impossibilité qu'éprouve le lecteur à la saisir : sa présence est en même temps une absence. Sa singularité consiste en son indétermination, en la marche vers sa dissolution, son anéantissement.

Bibliographie

- Alleins, M. (1958). Un langage qui récuse la quiétude du savoir, *Critique*, 1er juillet 1958, In M. Duras, *Moderato cantabile* (p. 99–101). Minuit.
- Anderson, S. (1995). *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*. Librairie Droz.
- Bataille, G. (1957). *L'Érotisme*. Minuit.
- Baudrillard, J. & Guillaume, M. (1994). *Figures de l'altérité*. Descartes & Cie.
- Blot-Labarrère, Chr. (1992). *Marguerite Duras*. Seuil.
- Blot-Labarrère, Chr. (2011). Anne-Marie Stretter, sainte de l'abîme, *Le Magazine Littéraire*, 513, novembre, 62–63.
- Bompard-Porte, M., Bennequin, D. & Michel, Chr. (2013). *Or Méduse médite. Vagabondages parmi la mythologie grecque. Les femmes — L'intelligence — Les monstres*. L'Harmattan.
- Borgomano, M. (1985). Marguerite Duras. *L'Arc*, 98, 40–48.
- Carrière, M. (2012). *Médée protéiforme*. University of Ottawa Press.
- Cassirame, B. (2005). *Anne-Marie Stretter, une figure d'Éros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Publibook.
- Cixous, H. & Foucault, M. (1975). À propos de Marguerite Duras. *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, p. 15–16. Gallimard.
- Crippa, S. (2020). *Marguerite Duras*. Vincennes.
- Didier, B. (1985). Thèmes et structures de l'absence dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. In D. Bajomée & R. Heyndels (Dir.), *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras* (p. 63–83). Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Duras, M. (1964). *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Gallimard.
- Duras, M. (1965). *Le Vice-consul*. Gallimard.
- Duras, M. & Gauthier, X. (1974). *Les Parleuses*. Gallimard.
- Duras, M. & Porte, M. (1977). *Les Lieux de Marguerite Duras*. Minuit.
- Duras, M. (1987). *La Vie matérielle*. P.O.L.
- Duras, M. (1984). *Apostrophes*, entretien avec Bernard Pivot, Antenne 2, 28 septembre.
- Duras, M. & Pallotta della Torre, L. (2013). *La Passion suspendue : entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*. Seuil.
- Karli, P. (2011). *Le besoin de l'autre. Une approche interdisciplinaire de la relation de l'autre*. Odile Jacob.
- Kristeva, J. (1987). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Gallimard.
- Lamy, S. & Roy, A. (Dir.) (1981). *Marguerite Duras à Montréal*. Spirale.
- Léopold, S. (2008). Fantasma voyeuriste et perversion narcissique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. *French Forum*, 33, (1/2), 161–178.
- Marini, M. (1977). *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Minuit.
- Michelet, M. (1966). *La Sorcière*. Flammarion.
- Morin, E. (1997). *Amour, poésie, sagesse*. Seuil.
- Parizet, S. (Dir.) (2008). *Mythe et littérature*. Lucie Éditions.
- Pinthon, M., Kichenin, G. & Cléder, J. (2005). *Marguerite Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*. Éditions Philippe Lemarchand et Michèle Mirroir.
- Šrámek J. (1977). Le Rôle des personnages romanesques chez Marguerite Duras. *Études Romanes de Brno*, 9, 37–50.
- Stevens, Ch. (2021). Duras, Méduse et l'inquiétante féminité, In B. Le Juez & M. Zupančič (Dir.) *Le mythe au féminin et l'(in)visibilisation du corps* (p. 37–51). Brill.
- Thorel, S. (2023). *Duras ou les fantômes d'Anne-Marie Stretter*. Presses Universitaires de Rennes.

Tison-Braun, M. (1984). *Marguerite Duras*. Rodopi B.V.

Vallier, J. (2006). *Marguerite Duras : La vie comme un roman*, Fayard.

Notice bio-bibliographique

Anna Ledwina (aledwina@uni.opole.pl) — docteure habilitée ès lettres françaises, maître de conférences dans la Chaire de Littérature française et francophone de l'Université d'Opole (Pologne), auteure de : *Les Représentations de la transgression dans l'œuvre de Marguerite Duras sur l'exemple des romans* « Un Barrage contre le Pacifique », « Moderato cantabile » et « L'Amant » (2013); *Du duo vers le trio amoureux : figures beauvoiriennes de l'altérité* (2019); rédactrice scientifique des volumes : *La Transgression dans la littérature française et francophone*, (2015), *L'Enfant dans la littérature d'expression française et francophone* (2019), *L'Altérité dans la littérature française et francophone* (2020), *Limes* n° 6 de *HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes* (2023), *Le corps dans la littérature française et francophone* (2024).

Sa recherche se focalise sur la littérature française du xx^e siècle. Ses centres d'intérêt actuels sont les suivants : altérité, construction(s) identitaire(s), anthropologie culturelle des sexes.

Redakcja i korekta
PAWEŁ GOLDA
AGNIESZKA GWIAZDOWSKA
ALEKSANDRA NOCOŃ

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Ark. druk. 6,5. Ark. wyd. 7,5.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887

4 2



9 772353 988403

Więcej o książce

