

Acta **I**assyensia **C**omparationis

15(1/2015)

Heroes and Antiheroes
Héros et Antihéros



Eroi și antieroi Heroes and Antiheroes Héros et Antihéros

O amplă varietate de contribuții academice semnate de cercetători din diferite părți ale lumii – din cele două Americi, Africa și Europa – au condus la caracterul polifonic al numărului al 15-lea al AIC. Generoasa temă **EROI ȘI ANTIEROI** a suscitat interesul a numeroși specialiști cu preocupări științifice diverse, rezultatul constituindu-l un consistent volum interdisciplinar, în care istoria și critica literară, studiile teatrale, tematologia, imagologia și mitanaliza întâlnesc studiile culturale, sociologia și științele politice.

A wide range of scholarly contributions by researchers from different parts of the world – the two Americas, Africa and Europe – lead to the polyphonic approach of the AIC 15th issue. The generous **HEROES AND ANTI-HEROES** theme stirred the interest of many specialists with various scientific profiles, which has resulted into a consistent interdisciplinary volume. Literary history and criticism, theatre studies, thematology, imagology and mythanalysis meet cultural studies, sociology and political sciences.

Une large variété de contributions académiques par des chercheurs provenant de différentes parties du monde – les deux Amériques, l'Afrique et l'Europe – a conduit au caractère polyphonique du 15^e numéro d'AIC. Le thème généreux **HÉROS ET ANTIHÉROS** a suscité l'intérêt de nombreux spécialistes aux profils scientifiques divers, ce qui a déterminé l'interdisciplinarité du volume. Histoire et critique littéraires, études théâtrales, thématologie, imagologie et mythanalyse viennent à la rencontre des études culturelles, de la sociologie et des sciences politiques.

Heroes and Antiheroes

Héros et antihéros

Cuprins/Contents/Contenu

Articole/Articles/Articles:

Vincenzo REINA LI CRAPI	Le statut du héros moderne	1
Dany JACOB	<i>Le Dom Juan</i> de Molière : qui a lancé la première pierre ?	13
Amelia SANDU-ANDRIEȘ	<i>La perfecta casada</i> – Héroïne y antihéroe en la visión cristiana de Fray Luis de León	23
Tancredi ARTICO	Un imperfetto capitano nell'epica barocca: il <i>Boemondo</i> di G. L. Sempronio come antitesi di Goffredo	31
Emanuel GROȘU	Niels Klim: da antieroe a eroe... e ritorno	41
Agnès FELTEN	Manichéisme et machiavélisme dans le théâtre de Byron, Musset et Schiller	49
Laure LÉVÊQUE	De <i>Sens dessus dessous</i> à <i>L'éternel Adam</i> , <i>Le meilleur des mondes</i> de Jules Verne	59
Ema MĂRGINEANU	Thoreau's Anti-Hero and the Use of Polarities in <i>Walden</i>	69
Yasmine JAKANI	Héroïsme et anti-héroïsme au sein d'un parcours de l'errance : le cas Raskolnikov	77
Monné Caroline DOUA OULAI	L'heroïsme zolien face à la nevrose	87
Crina LEON	Nietzschean Antiheroes in Henrik Ibsen's <i>Hedda Gabler</i>	95
Ana Maria ALVES	Joseph K. et Meursault: Anti-héros par excellence d'un monde absurde	103
Bechir KAHIA	Le refus d'héroïsme chez le personnage de Jean Giono	113
Georgeta Loredana VOICILĂ	Hortensia Papadat-Bengescu, <i>Străina</i> . Convertirea antieroinci	121

Francis Etsè AWITOR	Portraying a Tragic Hero in Ben Okri's <i>Flowers and Shadows</i> : the Case of Jonan Okwe	127
Dragoș Silviu PĂDURARU	Printre eroi și anteroi. Marginalii la un roman de H. Bonciu	135
Rodah SECHELE- NTHAPELELANG	Le mythe de Samori Touré entre singularité identitaire et universalité	143
Yamina BAHI	Statut et trajectoire d'un personnage « hors-norme » : la figure de l'anti-héros dans <i>La Fable du nain</i> de Kamel Daoud	151
Florica BODIȘTEAN	Lumi „tari” și lumi „slabe” în dialog în romanele Ioanei Pârvulescu	159
Lavinia IENCEANU	Eroicitate discretă sau discreție eroică? Avataruri eroice în <i>Eroul discret</i> al lui Mario Vargas Llosa	169
Mihaela AANEI	Ingeborg Bachmann und Paul Celan als Antihelden in Hans Weigels <i>Unvollendete Symbionie</i> . Der Schlüsselroman oder die Kunst der Verschleierung	179
Pablo TURNES	La milonga del destino. Héroes y anti-héroes en <i>Un tal Daneri</i> , de Alberto Breccia y Carlos Trillo	189
Dragoș AVĂDANEI	“Born Losers”: American Salesmen as Anti-Heroes	199
Souad RAHMOUNI	The Stubborn Underdog Anti-hero and his Distorted Democratic Utopia in <i>I Married a Communist</i>	207
Iulia-Mădălina PINTILIE	“Replicant” Heroes and Human Anti-Heroes in Philip K. Dick's <i>Do Androids Dream of Electric Sheep?</i> and Ridley Scott's <i>Blade Runner</i>	217
Marius-Adrian HAZAPARU	Taking Sides: Heroes, Antiheroes, and Journalism of Attachment in Ryszard Kapuściński's <i>Imperium</i>	227
Catinca Adriana STAN	De peuple sauvage au peuple fondateur : l'image des Amérindiens et des Daces dans les manuels scolaires du Québec et de la Roumaine	237

Recenzii/Reviews/Revues:

Livia IACOB	Gisèle Vanhese, <i>Le Méridien balkanique</i> , Università Della Calabria, Dipartimento di Linguistica, Sezione di Albanologia, Fondazione Universitaria “Francesco Solano”, 144 p.	247
Loredana CUZMICI	Puiu Ioniță, <i>Poezie mistică românească</i> , Iași, Editura Institutului European, 2014, 252 p.	251
Livia IACOB	Viorica S. Constantinescu, <i>Cântarea inimii fericite. Poezie egipteană de dragoste din Regatul Nou</i> , Iași, Editura Opera Magna, 2014, 138 p.	255

Le statut du héros moderne

The Modern Hero's Statute

VICENZO REINA LI CRAPI

Université de Picardie Jules Verne, Amiens

The early modern stages offer several favourable settings to analyse and follow the constitution of the modern literary hero and thus define what it is. The purpose of this article is to describe how a character on stage becomes a “hero”, defining his qualities in the end. Influenced by the Aristotelian ideas of poetry, the playwrights put on a world that would be *mimesis* of reality, and consequently their works show the coeval conception of man, defined since his temporal being, as Montaigne points out in his *Essais*. So in order to act well, the future heroes have to see time as an opportunity and live in harmony with it as well as Prince Harry in *1 Henry IV*. This way, they can promptly act as Rodrigue in Corneille's *Cid*. Furthermore, likewise the Hegelian's Master-Slave dialectic, the characters will give to their society the image of a hero risking his life, and renouncing sensual pleasures, as Sigismund in *La vida es sueño*. From this point of view, the modern hero seems to embody the two opposite ideas of magnanimity pointed out in Aristotle's *Nicomachean Ethics*.

Keywords: theatre; time; modern hero; Corneille; Shakespeare; Calderón de la Barca.

On le sait, les scènes anglaises, françaises et espagnoles de la première modernité sont un lieu privilégié où apercevoir le héros moderne en action. Cette réflexion se propose par conséquent d'enquêter succinctement dans quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'époque qui est le héros moderne, en suivant sa formation, en dévoilant les qualités, et, en conclusion, en rappelant le rapport qu'il entretient avec son public.

Qui est le héros moderne

Les spectateurs qui assistaient à la première partie d'*Henry IV* de Shakespeare au *Theatre*¹, à *La vie est un songe* de Calderón dans les *corrales*, ou au *Cid* de Corneille au Marais (l'analyse s'appuiera principalement sur les exemples du prince Harry, de Sigismond et de Rodrigue²) voyaient sur scène des personnages *fictifs* qui existaient et agissaient dans un temps lui aussi fictif, mais qui pourtant s'affichait comme vraisemblable, en pourvoyant par conséquent de vraisemblance les mêmes masques³. Le principe de la vraisemblance qui s'affirme avec la diffusion des poétiques aristotéliennes à partir du Cinquecento (cf. Duprat, 2009) poussait les dramaturges à créer de

¹Le *Globe* sera inauguré en 1599 avec *Henry V*.

²Les vers des œuvres, donnés directement dans le texte, renvoient aux éditions de S. Wells et de G. Taylor en ce qui concerne les pièces de Shakespeare, reprises et traduites dans la collection « Bouquins » de Lafont (éds. M. Grivelet et G. Monsarrat) ; à l'édition de L. Dupuis pour Gallimard de *La vida es sueño* ; et à l'édition du *Cid* de 1637 établie par G. Forestier et R. Garapon pour la Société de Textes Français Modernes.

³Sur la question je me permets de renvoyer à mon travail de thèse sous la direction d'Anne Duprat, *Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590-1640): Italie, France, Espagne, Angleterre*, en particulier aux chapitres 1 et 2.

2 AIC

caractères dont les qualités étaient soumises aux exigences de l'intrigue⁴, et qui également rendaient compte – ou tendaient d'influencer – la conception de l'homme contemporaine⁵. Une conception qui ne pouvait qu'être marquée tout d'abord par l'intuition que l'être humain ne saurait se décrire *sub specie aeternitatis*, tel que le proposait l'ontologie classique, étant donné qu'à cause de son être temporel l'individu se découvre toujours différent de lui-même, intuition que Montaigne a exprimée avec la célèbre formule « je peins le passage »⁶. À travers cette auto-compréhension, l'homme à partir de la Renaissance avait acquis un sens de perfectionnement qui, contrairement à l'idéal grec de *Kalokagathia*, était entièrement centré sur le devenir et renvoyait à la condition de l'individu bourgeois, à savoir une « conception dynamique de l'homme »⁷.

Entre toutes les temporalités théâtrales, le temps personnel acquiert dans cette perspective une importance capitale, encouragée d'ailleurs par la fortune dont jouit l'augustinisme à partir du XVI^e siècle : en effet, c'est grâce à la durée que l'homme comprend d'être un étant (dans le sens heideggérien du terme, à savoir d'un étant qui a une conscience pré-ontologique de lui-même) plongé dans le temps⁸. S'opposant aux suites linéaires et identiques des instants égaux et sans valeur du temps mesuré, ce temps fait naître la conscience que tous les moments de la vie ne se valent pas : comme l'a montré Bergson, si le temps physique est un temps exclusivement quantitatif, le temps du vécu est plutôt qualitatif, à travers des instants privilégiés qui s'allongent ou s'accourcissent d'après l'état de conscience de l'individu. L'une des conséquences les plus importantes de la présence de ce temps au théâtre demeure dans le fait que s'allongeant ou se rétrécissant d'après les plusieurs situations, ce temps met en relief la personnalité toujours changeante des protagonistes⁹, tel qu'une figure qui se montre déformée par l'écrasement ou l'étalement de son image, provoqués par la variété des instants.

Avant de passer à l'analyse des actions de ces personnages sur scène, et voir donc comme ils font face à leur être temporel, il est nécessaire de rappeler que le rapport entre temps objectif et temps subjectif renvoie à l'opposition augustinienne entre le temps présent et le présent humain. Ce dernier englobe le premier dans une sorte de présent continu qu'enrichit au fur et à mesure le Moi à travers les formes de la mémoire, de la vision et de l'attente (cf. Böhm, 1984). Le présent humain renferme donc les trois formes temporelles du passé du présent et du futur, et les soude dans l'unité minimale de ce flux qui est l'instant, qui devient par conséquent le laps de temps le

⁴ Les interprétations de G. Forestier au sujet de la dramaturgie cornélienne sont de ce point de vue éclairantes : « Privilégier le point de vue de la démarche créatrice de l'auteur sur l'interprétation subjective et psychologisante ne signifie pas qu'il faille renoncer à analyser la psychologie des personnages. Il faut simplement inverser l'approche et le raisonnement traditionnels : analyser un personnage d'un point de vue psychologique, c'est dégager les traits psychologiques que l'auteur lui a conférés pour justifier le comportement qu'il lui a préalablement prêté en accord avec l'intrigue » (2004 : 71).

⁵ En ce qui concerne le théâtre français, voir surtout l'introduction d'Anne Duprat aux *Opusculs critiques* de Chapelain. À propos des personnages de Calderón, D. Souiller affirme qu'ils conduisent « à l'intériorisation de l'anthropologie catholique romaine » (1992 : 62). Quant au théâtre élisabéthain, voir la contribution d'Auerbach, et surtout plus récemment les lectures faites par le *New Historicism*, ainsi que l'article de J. G. Harris, « Materialist criticism », en particulier « Reading : Henry IV Part One » (éds. Wells, Orlin, 2003 : 485-490).

⁶ « Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être. Je peins le passage » (Montaigne, 2001 : 25).

⁷ Comme a écrit Á. Heller, à la Renaissance naît « *la concezione dinamica dell'uomo* » (1977 : 1 et sqq.). Voir également Pintarič, 2002 : 171.

⁸ Dans son étude sur les conceptions du temps, P. Chaunu écrit : « Au commencement, avant même que viennent les mots pour l'exprimer était la conscience de la durée [...] Le temps vient longtemps après [...] avec le nombre, le chiffre, la mesure » (1994 : 19).

⁹ Dans cette perspective, donc, le théâtre répondait bien au besoin d'afficher une image de l'homme qui rendait compte des conceptions de l'époque, telle celle de Montaigne : « nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque piece, chaque momant, fait son jeu. Et se trouve autant de difference de nous à nous mesmes, que de nous à autrui » (2001 : 543).

plus important pour les personnages qui agissent sur scène¹⁰.

La constitution du héros

En conséquence de l'importance qu'acquiert l'instant, chaque personnage dramatique révèle ce qu'il est non pas parce qu'il possède une *essence* à lui, bien qu'elle soit revendiquée – comme l'a montré le courant du *cultural materialism* dans les scènes élisabéthaines (cf. Dollimore, 2004) –, mais à travers les mots et les regards des autres personnages *dans le moment même où il agit*. Autrement dit, c'est son être social qui détermine en premier lieu ses actions (de ce point de vue, cette interprétation rencontre celle de G. Forestier à propos de la génétique théâtrale, dans la mesure où à l'instar de la psychologie du personnage, créée à partir de l'intrigue, le statut du protagoniste est déterminé préalablement par son rôle à l'intérieur du système des personnages). Dans le cas du *Cid* de Corneille, cette prééminence de l'image sociale est bien mise en lumière par la querelle entre le conte et don Diègue. Dans une pièce où « l'identité héroïque se manifeste par une promptitude à rappeler des exploits » (Albanese Jr., 2001 : 195), les récits à eux seuls perdent considérablement leur valeur, obliés par la « suprématie impitoyable du présent et [par conséquent] l'annihilation de l'être par la durée » (Doubrovsky, 1982 : 90). Autrement dit, plus que les paroles et la mémoire des exploits, compte ce que l'homme est véritablement au moment où il agit. C'est son *rôle* dans la société qui le définit véritablement, plutôt que sa *place*. L'opposition est bien mise en exergue dans le dialogue entre don Diègue et le comte. La source de la querelle des deux pères demeure dans le fait qu'un Monarque entre [eux] met de la différence » (v. 208) qui va engendrer un divorce entre le « rôle » et la « place » dans la société : aux récits du vieil homme justifiant le choix du roi qui vient de le nommer Gouverneur du prince de Castille, le comte réplique avec un réalisme machiavélien : « Sans moy, vous passeriez bien-tost sous d'autres loix, / Et si vous ne m'aviez, vous n'auriez plus de roi » (v. 193-194).

De ce point de vue, *Le Cid* semble confirmer les systèmes des quatre *personae* que Cicéron propose dans le *De Officiis*, dans la mesure où c'est la *persona* en tant qu'acteur social qui va définir le statut d'un homme (Navaud, 2011 : 451). L'évidence énoncée par le comte découle d'une suprématie du geste sur la parole d'une part ; du présent sur le passé de l'autre. Le même raisonnement peut être appliqué à *La vie est un songe* de Calderón de la Barca, où l'étape du *desengaño* serait demeurée sans importance si le protagoniste n'avait pas eu la possibilité de prouver aux autres sa métamorphose au travers de l'action¹¹. Bref, c'est dans le réseau des relations que le protagoniste entretient avec les autres personnages qu'il convient chercher les racines de la constitution du héros moderne.

Agir dans le temps

La conception de « l'homme dans le temps » que le théâtre met en exergue est donc principalement celle d'un être qui change en fonction de son rôle actuel dans la société. La prise de conscience de cette condition est indispensable et propédeutique à la formation du futur héros. Le cas du prince Harry est emblématique : le prince est conscient de son présent licencieux et justifie devant ses compagnons de taverne son actuelle attitude, déclarant en même temps que son comportement changera dans l'avenir, à savoir lorsqu'il sera roi et que donc son rôle dans la société aura changé :

Je vous connais bien tous et me prêterai un temps
À l'humeur débridée de vos esprits futiles.

¹⁰ Ainsi qu'il l'était pour Montaigne. D'après R. Quinones, pour Montaigne l'instant « is not merely the moment at the hand ; it is summary and all-embracing, compressing in the depth of its vision a completed and rounded-out picture of human existence » (1972 : 27).

¹¹ Sur l'importance de l'action dans la *comedia* caldéronienne, je ne peux que renvoyer au quatrième chapitre de ma thèse.

4 AIC

En ceci, cependant, j'imiterai le soleil
Qui permet aux nuages pestilentiels et vils
D'éclipser sa beauté et d'en priver le monde,
De sorte que quand il veut redevenir lui-même,
Il émerveille d'autant plus qu'il était désiré,
En perçant les miasmes, obscurs et déplaisants,
Des vapeurs qui semblaient l'étouffer. (I, ii, 152-160)¹²

Cette prise de conscience du protagoniste au sujet de la mutabilité et de la caducité de l'être est présente aussi dans *La vie est un songe*, où elle est mise en exergue à partir de la fin de la deuxième journée et jusqu'au dénouement, lorsque Sigismond pour consolider définitivement la place que son père lui avait auparavant ôtée, accepte d'épouser Estrella ; et également dans *Le Cid*, à travers les célèbres stances. En effet, même dans une pièce où, comme on le verra bientôt, le héros s'affirme d'abord grâce à la rapidité de ses actions, ce dernier ne saurait pour autant se définir tel sans au préalable une réflexion qui en mette en exergue la conscience déchirée et le renoncement qu'il est prêt à accepter.

En résumant, le futur héros a conscience de devoir se constituer dans le temps ; et pourtant avec la dimension temporelle il entretient un rapport qui peut devenir conflictuel, comme dans *Hamlet*, où le protagoniste croit de vivre dans un temps qui a été disloqué (*out of joint*, I, v, 189). Notamment dans les scènes tragiques, le protagoniste se retrouve à lutter avec son être toujours changeant, pour pouvoir affirmer son identité de manière absolue. Une lutte qui se révèle cependant vaine, car être éphémère et changeant, autrement dit, être dans le temps, est justement ce qui caractérise le plus l'homme tragique (Frye, 2002 : 7), dont la pensée doit inéluctablement succomber aux lois de sa nature, comme affirme Hotspur mourant, « *thought's the slave of life* » (V, iv, 81). Pour s'affirmer en tant que héros le protagoniste doit ainsi *savoir opérer dans le temps*, et *dans ces champs* qui à l'époque lui permettent de le devenir. À ce propos, le prince Harry de Shakespeare et le Cid de Corneille semblent indiquer de manière évidente deux qualités indispensables afin que le protagoniste puisse s'affirmer comme héros dans sa société. Les actions des deux personnages semblent en effet s'insérer dans un temps *kairotique*¹³ dont ils savent profiter ; un temps représenté également dans l'icologie contemporaine à travers un jeune homme charmant qui passe en toute hâte, nu, pourvu d'ailes aux épaules et aux talons, et avec une mèche qu'arbore sa tête chauve et qui flotte vers l'avant et non vers l'arrière, pour souligner que l'occasion, une fois passée, ne pourra plus être rattrapée (Panofsky, 1967 : 108). Il s'agit autrement dit de savoir reconnaître, au travers de l'expérience, le moment opportun pour accomplir une action. Pour cela, il faut être *harmonie avec le temps*, à l'instar du prince Harry ; et comme Rodrigue il faut savoir *agir promptement*.

Il semble que le théâtre élisabéthain ait insisté particulièrement sur l'importance de profiter du moment opportun, en offrant à son public plusieurs représentations de preuves¹⁴ et contre-preuves¹⁵. La figure du prince Harry est en ce sens l'exemple, peut-être le mieux réussi et le

¹² « I know you all, and will a while uphold / The unyok'd humour of your idleness. / Yet herein will I imitate the sun, / Who doth permit the base contagious clouds / To smother up his beauty from the world, / That when he please again to be himself, / Being wanted he may be more wonder'd at, / By breaking through the foul and ugly mists / Of vapours, that did seem to strangle him ».

¹³ « Aristote fut le premier à associer le temps au *Kairos*, en affirmant que le *Kairos* serait "le bien dans le temps" [...] à savoir une qualité à l'intérieur d'une quantité » (Evanghélou, 1997 : 49).

¹⁴ En expliquant à Miranda le pourquoi de la tempête, Prospero déclare que « By accident most strange, bountiful Fortune, / Now my dear lady, hath mine enemies / Brought to this shore ; and by my prescience / I find my zenith doth depend upon / A most auspicious star, whose influence / If now I court not, but omit, my fortunes / Will ever after droop » (I, ii, 179-185). De même Hamlet, à la fin de la tragédie, ayant conscience que « the interim's mine » (V, ii, 74), semble avoir compris que « the readiness is all » (V, ii, 152).

¹⁵ La déroute de Richard II montre clairement comment toute réussite repose sur une bonne synchronisation, dans la mesure où le retard d'une journée au retour d'Irlande fait perdre au roi 12000 soldats gallois.

plus complet, d'un personnage qui sait profiter des occasions. Le prince sait tout d'abord attendre le moment où ses mérites seront mis en lumière (comme il déclare dans son discours à la taverne déjà cité), sûr que le temps lui octroiera l'opportunité de changer ses déshonneurs avec les mérites d'Hotspur : « Car le jour arrivera / Où je saurai contraindre ce jeune homme du Nord / À échanger sa gloire contre mon infamie » (III, ii, 144-46)¹⁶.

Sans être ainsi pris par la fureur qui caractérise son alter ego, Hotspur¹⁷, dont la fougue est par ailleurs bafouée : « Je ne suis pas encore du même tempérament que Percy, le Viféperon du Nord – celui qui vous tue quelque six ou sept douzains d'Écossais comme petit déjeuner, se lave les mains et dit à sa femme : “Au diable cette existence tranquille ! je n'ai rien à faire” » (II, v, 85-88)¹⁸.

Il apprend également à vivre dans plusieurs contextes, et ainsi à modeler son rythme de vie d'après les circonstances ; il sait à la fois vivre sous le gouvernement de la lune, comme le déclare à Falstaff,

Car notre fortune, à nous autres hommes de la lune, monte et descend comme la mer puisque, comme la mer, nous sommes gouvernés par la lune. En voici la preuve : une bourse d'or arrachée très résolument le lundi soir et dépensée très dissolument le mardi matin ; obtenue en proclamant “Halte-là” et dépensée en criant “À boire” ; tantôt aussi bas que le pied de l'échelle et bientôt aussi haut que le bras du gibet. (I, ii, 25-31)¹⁹

ainsi que sous le regard de ce soleil qu'il affirme vouloir imiter dans l'avenir ; enfin, parmi les hommes comme dans la solitude royale : et tout cela fait sa grandeur.

Être en harmonie avec le temps est indispensable pour pouvoir agir avec rapidité et efficacité et donc avec succès. Dans *Le Cid* c'est par des actes accomplis promptement que le protagoniste définit à chaque instant son rôle dans la société et réussit à s'imposer en son sein : de l'échange avec son père (I, vi) à la querelle avec le comte (II, ii) ; de la visite à Chimène (III, iv) au prompt départ pour affronter les Maures (III, vi) ; du récit de ses gestes devant le roi (IV, iii) à l'acceptation du duel avec don Sanche (V, i). Ses attitudes et ses gestes, par lesquels il donne son image au public, ne sont que des réponses aux sollicitations de la société à laquelle il appartient. En peu de mots, il est constamment contraint d'agir pour confirmer son statut dans la société, et le succès de ses exploits dépend de la rapidité de ses réactions. Cette liaison entre le dynamisme de l'activité humaine et le succès, mise en exergue par *Le Cid*, a déjà été remarquée : « on assiste tantôt à la parfaite symétrie du *logos* et de la *praxis*, aboutissant à la constitution de l'unité héroïque du personnage tragique, tantôt à un décalage radical entre le dire et le faire, qui est souvent à l'origine de l'échec de ce personnage » (Albanese Jr., 2001 : 195). Ce qui permet à Rodrigue d'assouvir ses désirs n'est pas la rhétorique, mais bien l'action. Une suite d'actions-réactions qui, comme l'a af-

¹⁶ « For the time will come / That I shall make this northern youth exchange / His glorious deeds for my indignities ».

¹⁷ La différence entre les deux Harry, est soulignée aussi par un passage précis à l'acte IV, où Vernon décrit la figure du prince à cheval comme un ange, « dropp'd down from the clouds / To turn and wind a fiery Pegasus / And witch the world with noble horsemanship » (IV, i, 108-10) ; Hotspur répond à cette description s'exclamant « Come, let me taste my horse, / Who is to bear me like a thunderbolt » (IV, i 119-20). Dans les notes au texte de l'édition de la Pléiade, G. Venet écrit : « L'image du cavalier sur un cheval en mouvement est symbolique de l'homme parfaitement maître de ses passions » ; « Contrastant avec le prince qui maîtrise sa monture, ici Hotspur est passivement “emporté” » (Shakespeare, 2008 : 1541. Notes 5 e 7).

¹⁸ « I am not yet of Percy's mind, the Hotspur of the North – he that kills me some six or seven dozen of Scots at a breakfast, washes his hands, and say to his wife, “Fie upon this quite life! I want work” ».

¹⁹ « For the fortune of us that are the moon's men doth ebb and flow like the sea, being governed as the sea is by the moon. As for proof now : a purse of gold most resolutely snatched on Monday night, and most dissolutely spent on Tuesday morning ; got with swearing “lay by!”, and spent with crying “bring in!”; now in as low an ebb as the foot of the ladder, and by and by in as high a flow as the ridge of the gallows ».

firmé P. Voltz, ne suit pas une répétition « seulement cumulative » mais qui, au contraire, « introduit une progression : Rodrigue change de stature et de statut » (Voltz, 2001 : 114). En fin de compte, le succès de Rodrigue est le fruit d'une conduite qui trouve sa formule emblématique dans le « Marchons sans discourir » (v. 441) qu'il enjoint au comte. Une promptitude du geste qui fait défaut, en revanche, chez Hamlet, qui pour cette raison ne cesse de se condamner et de se dévaluer en tant qu'être humain²⁰. Au demeurant, Rodrigue a un père qui lui signale à chaque instant l'urgence de l'action, qui lui enjoint « Meurs, ou tue » (v. 277), « va, cours, vole & nous vange » (v. 292) ; et lui rappelle, lors d'un danger pressant que « Le temps est trop cher pour le perdre en paroles, / Je t'arreste en discours & je veux que tu voles » (v. 1107-1108).

Les champs de l'action

Grâce aux exploits accomplis, la valeur d'un personnage augmente de même que s'améliore son rôle à l'intérieur de la collectivité au sein de laquelle il a voulu de s'affirmer. Pour ce faire, il a dû se montrer supérieur aux autres personnages notamment dans ces champs qui, d'après Hegel, donnent lieu à la dialectique du Maître et de l'Esclave, qui se révèle dès lors une clé de lecture avantageux pour expliquer le processus de formation du héros moderne. En effet, c'est en s'affirmant au travers de telle dialectique que le héros essaie de s'affranchir de la marque de la temporalité, dont néanmoins son être reste imprégné.

Dans le quatrième livre de la *Physique*, Aristote affirme qu'être dans le temps signifie « avoir [son] existence mesurée par le temps » (Aristote, 2002 [IV, xii, 221a] : 260). C'est en prenant en compte cette idée de mesure que l'homme, puisqu'il est mis en question, essaie de *se dépasser*. Se dépasser veut dire tout d'abord s'affranchir de l'animalité où l'humanité plonge ses racines, c'est-à-dire, selon l'expression de Hegel, passer du « Sentiment de Soi » à la « Conscience de Soi », condition que l'homme atteint lorsqu'il est capable de dire « moi ». Or, ce dépassement ne peut se réaliser que *dans* la société et *à travers* les relations sociales²¹. En effet, par rapport à l'animal qui se contente de la satisfaction de l'instinct primaire par la possession de l'objet désiré, il existe chez l'être humain affranchi de son animalité un « désir d'un désir », comme le dit Hegel, qui implique donc un acte de reconnaissance par un autre être humain. Autrement dit, l'homme essaie de s'affirmer dans sa société en se faisant reconnaître en tant qu'être qui sait s'élever au-dessus de l'animalité. Cela à travers la dépréciation de la vie d'abord²², et ensuite par le renoncement à la jouissance du corps. Étant donné que ce ne sont pas tous les hommes qui sont capables d'étouffer l'instinct de la vie, le processus de la reconnaissance débouche sur une dialectique de la domination et de la servitude, où celui qui est en mesure de risquer sa vie se fait reconnaître Maître, sans reconnaître l'autre de la même manière ; l'obligeant donc à se reconnaître (et à se faire reconnaître) Esclave du Maître. Le défi de la mort est donc à bien des égards la toute première étape de la constitution du héros. À ce propos, il est essentiel de remarquer que la dialectique hégélienne de

²⁰ À travers la comparaison avec un personnage fictif – Hécube –, en se qualifiant de « *John-a-dream* » ; et plus tard à travers la comparaison avec des milliers d'hommes qui sans raison vont se faire massacrer – en se qualifiant de « bête ».

²¹ Déjà Aristote avait affirmé au début de la *Politique* que « celui qui est sans cité, naturellement et non par suite des circonstances, est un être dégradé ou au-dessus de l'humanité » (1995 : 28). S'appuyant sur les thèses hégéliennes, Doubrovsky écrit à propos : « Pour qu'il y ait avènement de la conscience et de l'humanité authentiques, il faut que le désir porte sur un autre désir, qu'il soit, suivant l'expression hégélienne, "désir d'un désir" : ainsi, dans l'amour, le désir humain ne se distingue du désir animal que si l'un des partenaires ne désire pas seulement le corps de l'autre, mais le "désir" de l'autre, s'il veut être "aimé" par l'autre, c'est-à-dire *reconnu* de lui. Chez l'homme, Moi animal et Moi humain coexistent, mais, pour qu'il y ait accession au règne véritable de l'humain, il faut que le désir humain l'emporte sur le désir animal. L'homme ne peut donc se définir comme homme qu'en se faisant reconnaître » (1982 : 93).

²² « Il n'existe qu'un seul moyen, selon Hegel, de prouver à l'autre qu'on est une conscience : c'est s'élever précisément au-dessus de l'animalité, *en s'élevant au-dessus de la vie*. Car la vie est, pour le désir animal, valeur suprême. Le désir humain ou désir de reconnaissance par autrui devra donc se manifester par le risque volontaire de la vie, affrontement délibéré de la mort » (Doubrovsky, 1982 : 94).

la constitution du héros ne s'applique pas seulement au *Cid*. Au contraire, on a bien l'impression de la retrouver un peu partout dans le théâtre de l'époque ; à partir du mythe donjuanesque, où le personnage s'érige en héros aux dépens de ceux qui l'entourent²³, et finit par défier véritablement la mort. Mais à part l'exemple retentissant de don Juan (dans la version de Tirso autant que dans ses réécritures et dans le développement du mythe mis en lumière par l'étude de G. Macchia), on retrouve également l'étape de l'affrontement délibéré de la mort dans beaucoup d'autres pièces.

En ce qui concerne les exemples traités ici, rappelons que Rodrigue montre de savoir mettre en jeu sa vie en défiant le comte ; et qu'il entame son ascension justement à travers sa victoire dans le duel. De son côté, le prince Harry manifeste sa valeur non seulement en tuant Hotspur et en éradiquant ainsi la révolte contre le règne de son père, mais également grâce au courage qu'il affiche avant la bataille, qui par ailleurs fait pendant à la peur de Falstaff. Dans le cas de *La vie est un songe*, la révolte que Sigismond conduit contre son père ne représente pas en soi un risque volontaire de la vie, dans la mesure où l'insurrection est également partagée par des personnages qui, à l'instar de Clarin, ne sont nullement prédisposés à mettre en jeu leur vie. Sigismond s'érige en héros plutôt par d'autres voies. Ayant donné valeur seulement à ce qu'il y a après la mort, il dévalorise sa vie²⁴. Le prince compare la vie à un songe (l'on connaît la proximité de la mort et du sommeil dans la culture occidentale ; au demeurant, Hypnos et Thanatos sont justement des frères dans la mythologie grecque), duquel il se réveillera pour commencer à vivre véritablement²⁵ après que ce songe sera terminé. Aux yeux du prince, accepter de vivre signifie en réalité accepter une vie qui ne se distingue pas de la mort ; et sa première réponse à la demande de prendre la tête de la révolte ne laisse pas de doutes : « Eh bien non, cela ne sera pas ; voyez-moi une fois encore soumis à ma fortune ; et puisque je sais que toute cette vie est un songe, allez-vous-en, ombres qui d'une apparence de corps et de voix abusez mes sens privés de vie, lorsqu'en réalité vous n'avez ni voix ni corps » (167)²⁶.

C'est en acceptant d'agir que Sigismond s'élève de sa condition d'abrutissement, car pour lui vivre veut dire rêver, et donc mourir : « Puisque la vie est si courte, rêvons, mon âme, rêvons une fois encore » (169)²⁷.

En même temps, grâce à la conscience qu'il a désormais de la vie, il peut se montrer, aux yeux des autres personnages, insouciant de la mort, et être ainsi reconnu comme Maître : « Mais que ce soit en prenant garde et en considérant que nous devons au moment le plus imprévu nous réveiller de ce bonheur [...]. Sachant ainsi d'avance, [...] *affrontons tous les risques*. [...] Sonnez l'appel aux armes, car bientôt *vous verrez mon immense vaillance* » (169, je souligne)²⁸.

De même que dans *Le Cid* le protagoniste réussit à se faire reconnaître véritablement comme Maître grâce à ses actes (par opposition à la vaine rhétorique de Chimène), de même dans *La vie est un songe* c'est grâce à cette action que Sigismond peut se constituer en héros bravant la mort. Le protagoniste a en effet bien changé depuis le début, lorsque – tout abruti qu'il était – il montrait

²³ Dans ce sens, don Juan « s'attaque à la femme non point comme à la proie naturelle du mâle, mais pour atteindre l'homme qui la protège, pour le déshonorer honorablement » (Aubrun, 1957 : 42).

²⁴ « Pour Sigismond, qui raisonne en fonction de sa contradictoire expérience, l'apparente antinomie de la veille et du rêve ne se laisse résoudre que si on la rapporte, au-delà d'elle-même, à une transcendance, marquée par l'heure du "réveil" et qui serait le seul lieu du réel et du vrai » (Molho, 1995 : 264).

²⁵ Pour l'*homo religiosus*, « l'existence dans le temps est ontologiquement une inexistence, une irréalité [...] il manque de réalité non parce qu'elle n'existe pas au sens propre du terme [...] [mais] parce qu'elle n'existera plus d'ici dix mille ou cent mille ans » (Eliade, 1952 : 87-88).

²⁶ « Pues no ha de ser, no ha de ser. / Miradme otra vez sujeto / a mi fortuna; y pues sé / que toda esta vida es sueño, / idos, sombras, que fingís / hoy a mis sentidos muertos / cuerpo y voz, siendo verdad / que ni tenéis voz ni cuerpo » (166).

²⁷ « Pues la vida es tan corta, / soñemos, alma, soñemos / otra vez » (170).

²⁸ « Pero ha de ser / con atención y consejo / de que hemos de despertar / de este gusto al mejor tiempo ; / [...] Y con esta prevención, / [...] *atrevámonos a todo*. / [...] Tocad al arma, que presto / *veréis mi inmenso valor* » (170).

sa répugnance pour la vie et menaçait de s'« arracher de [s]a poitrine des lambeaux de [s]on cœur » (29), sans pour autant donner suite à ses propos (situation que l'on retrouve également dans *La fille de l'air*²⁹).

L'amour est l'autre « champ de bataille » qui détermine la naissance du héros au sens moderne du terme, dans la mesure où il est porteur d'un principe d'individualisation – valeur fondamentale de l'esprit bourgeois. Dans *Le Cid*, comme l'a montré S. Doubrovsky, l'opposition entre le héros moderne et le héros féodal est mise en exergue par le dialogue qui oppose dans le premier acte Rodrigue à son père à propos de l'amour de Chimène : « pour le féodal, seul compte le principe de la Maîtrise ; les êtres sont interchangeable, identiques, au meilleur sens du terme, comme Diègue ressuscité en Rodrigue » (Doubrovsky, 1982 : 98). Ainsi, d'après don Diègue, qui incarne les valeurs médiévales, « Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maistresses » (v. 1068-1069), alors que le pour le Cid, héros moderne, « L'infamie est pareille & suit esgalement / Le guerrier sans courage & le perfide amant » (v. 1073-1074).

Car « l'amour est précisément ce qui fait du Moi héroïque un *individu irremplaçable* » (Doubrovsky, 1982 : 98). De plus, le conflit amoureux semble être l'affrontement le plus important, dans la mesure où il englobe et exige préalablement que l'individu soit reconnu comme Maître³⁰. Au demeurant, il met les personnages devant l'épreuve la plus redoutable et insidieuse de l'époque : la passion amoureuse³¹. Pour Augustin d'Hippone, « Lorsque ce qui place l'homme au-dessus des bêtes – qu'on appelle intelligence ou esprit ou, plus exactement l'un et l'autre, car nous trouvons ces deux appellations dans les Livres divins –, lorsque cela domine et commande aux autres éléments dont l'homme est constitué, alors l'homme est en ordre parfait » (d'Hippone, 1976. I, viii, 18).

Or, la passion amoureuse notamment est l'une des causes les plus fréquentes de l'aveuglement de la raison (et donc de l'abrutissement de l'homme) : elle est omniprésente dans le théâtre de la Contre-Réforme³². Dès lors, Sigismond et Rodrigue deviennent des héros parce qu'ils savent re-

²⁹ « Semíramis : Tiresias, abre esta puerta, / o a manos de mi furor, / muerte me dará el verdugo / de mi desesperación. / [...] Tiresias, si hoy no dispensas / las leyes de esta prisión, / donde sepultada vivo, / la muerte me dará hoy » (Calderón, 1987. V. 13-16 et 35-38).

³⁰ Dans *Le Cid*, « Rodrigue, lui, inclut la gloire dans l'amour comme condition de sa possibilité. [...] Il n'accepte de défier le Comte que pour "mériter" Chimène » (VOLTZ, 2001 : 113).

³¹ E. Panofsky écrit à propos de la présence du thème dans les arts visuels : « que de préférence à d'autres formes du Mal la volupté charnelle, avec ses tentations, ait été choisie à pareille date pour symboliser le vice, est en parfaite harmonie avec l'esprit de la Contre-Réforme » (1967 : 127). Pour S. Doubrovsky, « le terrain où se livre la bataille de l'homme contre son enlèvement dans la nature, tout autant que l'épreuve du combat, c'est l'épreuve de l'*amour*. Car jamais la spontanéité naturelle n'est parée de plus d'attraits et n'opère avec plus de force que dans le surgissement de la *passion*, mouvement total du corps qui comme l'avait bien vu Descartes, envahit et enchaîne l'âme » (1982 : 97). Le théâtre baroque insiste beaucoup sur sa puissance captieuse à travers le *topos* du malade qui aime sa maladie et de la métaphore des « yeux hydropiques ». Dans *Le Cid*, l'Infante, amoureuse de Rodrigue, constate « qu'avec peu d'effet on entend la raison / Quand le cœur est atteint d'un si charmant poison ! / Alors que le malade aime sa maladie / Il ne peut que souffrir que l'on y remédie » (v. 525-528). Lorsque dans *La vie est un songe* Sigismond voit pour la première fois Rosaura, il s'exclame : « Con cada vez que te veo / nueva admiración me das, / y cuando te miro más / aún más mirarte deseo. / Ojos hidrónicos creo / que mis ojos deben ser; pues cuando es muerte el beber, / beben más, y desta suerte, / viendo que el ver me da muerte, / estoy muriendo por ver » (32). On retrouve également l'image des yeux hydropiques dans la *Sophonisbe* de Mairé, exprimée par Massinisse qui avoue sa passion à l'héroïne, liée dans ce cas (comme l'indique B. Louvat dans l'introduction à son édition de la pièce) au thème du double oxymore du vainqueur vaincu par l'amour et captif de sa captive que l'auteur a pu reprendre du chant V de l'*Africa* de Pétrarque : « Mais par mon triste Sort, dont vous êtes l'arbitre ; Par mon sang enflammé, par mes soupirs brûlants, / Mes transports, mes desirs, si prompts, si violents, / Par vos regards, ces traits de lumière et de flamme, / Dont j'ai senti les coups au plus profond de l'âme : / Et par ces noirs tyrans dont j'adore les lois, / Ces vainqueurs des vainqueurs, vos yeux maîtres des Rois ; / Enfin par la raison que vous m'avez ôtée, / Rendez-moi la pitié que je vous ai prêtée » (Mairé, 2004. V. 892-900 et v. 892-900).

³² Je cite derechef, à titre emblématique, le cas de la *Sophonisbe* de Mairé, puisqu'elle témoigne bien, par

fuser les appétences de la beauté charnelle, qui, autrement, feraient d'eux des hommes incapables de maîtriser leur destin – sinon des bêtes (comme le montrent par ailleurs les exemples des enchantements de Circé dans l'*Odyssée* et, plus récemment, d'Armide dans la *Jérusalem délivrée*). Enfin, les deux protagonistes expriment par ce renoncement (bien qu'il soit temporaire dans le cas de Rodrigue) un type de magnanimité : celle du sacrifice et de l'acceptation désenchantée de la logique et des lois qui régissent l'univers temporel (idéal qui trouve son expression emblématique également dans le roman – genre galant s'il en fut – à travers la figure de la princesse de Clèves).

Les qualités du héros moderne

Le héros moderne se définit donc d'abord par sa capacité de savoir opérer dans le temps, à partir d'une conception de l'être dans le temps qui le pousse à voir la dimension temporelle en tant que possibilité³³ et non comme une limitation. Or à travers leurs actions accomplies dans les deux champs dont on vient de parler, les héros de la première modernité semblent faire référence à l'idéal du magnanime aristotélicien – M. Fumaroli fait appel à cet idéal dans sa lecture du théâtre cornélien (Fumaroli, 1996). Le portrait du magnanime, tel qu'il est tracé dans *L'Éthique à Nicomaque*, définirait en ce sens l'idéal de la grandeur humaine à l'époque. Dans les pays catholiques, cet idéal était diffusé dans les collèges des jésuites (dont furent élèves Corneille et Calderón) ainsi que dans les classes de philosophie de l'université où l'on commentait le *corpus* aristotélicien. Chez les jésuites notamment, le rappel au type du magnanime secondait la prédication des valeurs de la Contre-Réforme ; au demeurant, il s'agissait d'une vertu expressément citée dans les *Exercices* de Loyola³⁴.

Or il existe deux genres de magnanimité, l'un renvoyant aux attitudes stoïciennes, à l'impassibilité devant les vicissitudes du temps ; l'autre à une qualité plutôt offensive, qui révèle l'héroïsme, le courage et l'ambition de l'homme. Derrière le mot magnanime se distinguent alors deux qualités différentes de l'homme, la *magnanimitas* dont l'idéal s'incarne dans les figures de Socrate, de Caton etc. ; et la *magnitudo animi* affichée par des héros guerriers à l'instar d'Achille, d'Alexandre le Grand, de César etc. Ces deux qualités on le retrouve – quoiqu'avec des degrés différents – dans les personnages qu'on a pris ici en considération (l'antinomie, déplacée dans le contexte chrétien, est résolue à travers son identification avec l'opposition du binôme orgueil-humilité, qualités qui, pour les jésuites, peuvent coexister en un même individu)³⁵.

son mélange de styles appartenants à tous les genres littéraires contemporains, l'importance du thème amoureux à l'époque (B. Louvat écrit à propos que « ces modèles, disparates, ont par ailleurs un point en commun essentiel, à savoir le thème amoureux », 2004 : 73). L'héroïne, dans un monologue au début de la pièce, se plaint en ces termes de sa passion amoureuse pour Massinisse : « Ô sagesse ! ô raison ! adorables lumières, / Rendez à mon esprit vos clartés coutumières, / Et ne permettez pas que mon cœur endormi, / Fasse des vœux secrets pour son propre ennemi, / Ni que me passions aujourd'hui me réduisent / À vouloir le salut de ceux qui me détruisent. / Mais je réclame en vain cette faible raison, / Puisque c'est un secours qui n'est plus de saison. / Et qu'il faut obéir à ce Dieu qui m'ordonne / De suivre les conseils que sa fureur me donne. » (v. 347-356).

³³ Comme le signale S. Böhm, dans l'anthropologie augustinienne « une fois [que l'homme est] entré dans le monde terrestre, les potentialités du vécu temporel se développent avec son existence. En ce sens, la temporalité correspond aux possibilités ontologiques de l'être humain » (1984 : 218).

³⁴ « La troisième [annotation] est que celui qui s'adonne à ces exercices se sent merveilleusement aidé et soulagé, lorsque d'un grand courage et d'un cœur magnanime et libéral, il offre d'une grande franchise à son Créateur et Seigneur toute l'affection et liberté de son âme pour pouvoir pleinement et absolument disposer tant de lui que de tout ce qui lui appartient pour son service, conformément à tout ce qu'il jugera pouvoir faire plus à son plaisir et volonté », cité par M. Fumaroli, (1996 : 329. Note 81).

³⁵ « Dans *l'Éthique à Nicomaque*, Aristote avait déjà tenté de résoudre les antinomies que la notion commune de magnanimité, telle qu'elle était répandue à Athènes, posait sans les réconcilier : contemplation et action, mépris du destin et maîtrise du destin. Et dans l'interprétation jésuite de la magnanimité, cette réconciliation est poussée plus loin encore, grâce à l'insertion dans l'idéal de la magnanimité des vertus chrétiennes comme l'humanité [...] Dans une analyse d'une subtilité morale remarquable, le P. Galluzzi énonce que l'humilité est l'envers de la magnanimité, et non son contraire. L'un et l'autre *habitus* peuvent coexister dans la même âme » (Fumaroli, 1996 : 335, 337).

En affichant leur grandeur d'âme, les héros modernes sont ainsi la transposition dramatique d'une conception de l'homme qui est aux antipodes de l'homme-Esclave représenté par Caliban dans le théâtre shakespearien, et de l'homme-bête représenté par Sigismond dans la première journée de *La vie est un songe*. En peu de mots, le héros magnanime que les dramaturges mettent en scène représente une sorte de stade limite de l'être humain, le seuil que l'homme atteint en vue d'un dépassement qui le projette au-delà de la condition humaine même. En effet, « quoique inférieur à la vertu héroïque, vertu surnaturelle, vertu des saints, la magnanimité, vertu naturelle, peut, par son propre élan vers la gloire, dépasser les limites de la nature, cherchant par là même à se dépasser en vertu héroïque »³⁶. D'un côté, donc, la vertu héroïque, celle qui pour le religieux assure une vie éternelle dans l'au-delà. De l'autre, la vertu du magnanime, qui se révèle d'emblée efficace à vaincre la menace latente de l'annihilation et de l'oubli dans l'ordre temporel. Comme la première, la vertu du magnanime s'oppose au temps destructeur et donne aux hommes l'espérance d'une survivance, malgré l'inéluctabilité de la mort et d'une nature qui semble le condamner inexorablement à la finitude et à l'anéantissement. Belle espérance d'un homme qui vit *dans* la société et *pour* sa société ; et qui incite donc les individus à l'héroïsme, à la gloire et, par là, à la pérennité, comme témoignait bien la voix plurimillénaire et soulageante de Périclès, qui assurait aux Athéniens que « même si à présent il nous arrive jamais de fléchir (car tout comporte aussi un déclin) le souvenir en sera préservé éternellement » (Thucydide, 1958 : 46).

Conclusion

Le héros moderne mis en scène dans les trois traditions dramatiques prises en considération est donc un personnage vraisemblable qui, agissant en harmonie avec le temps, semble incarner les deux idéaux de magnanimité aristotélique. Bien sûr, il existe des différences entre les héros des différents tréteaux, qu'il ne serait pourtant pas question de traiter ici. Pour conclure, rappelons brièvement seulement que dans la pièce de Shakespeare, la réussite du prince Harry réside dans le fait d'être toujours en harmonie avec le temps (dans le sens qu'il voit le temps comme un allié) ; et d'être conscient de son propre rôle social, qu'il sait par ailleurs « jouer » très bien. Autrement dit, le prince montre de savoir vivre dans son temps, ou mieux dans son époque, celle où, dans l'histoire des mentalités, l'essor de la bourgeoisie met un terme au monde fabuleux et statique de la chevalerie. C'est seulement dans cette perspective que l'on pourra comprendre pleinement l'importance de ce chef-d'œuvre, où l'auteur semble transposer sur scène la conception du temps inégal, tantôt lent tantôt rapide, de Paracelse, selon laquelle chaque époque a son propre rythme, ses vertus et ses potentialités, et la chose la plus importante est de savoir s'y conformer (Braun, 1997 : 172-173)³⁷. Ne pas l'apprendre signifiera échouer comme Hotspur, ou s'égarer comme un Don Quichotte. De cette manière, le héros shakespearien a réussi à créer un temps personnel qui n'est pas en opposition à un « dessein providentiel » que le dramaturge aurait pu suivre influencé par sa source (cf. Goy-Blanquet, 1997 : 92-93), et non plus à la représentation de l'évolution réelle, en acte dans la société de son auteur. Ainsi, en se conformant au cours des événements qu'il sait patiemment attendre, il ne paraît pas être limité par le temps : avec la victoire d'Azincourt, Harry, devenu Henry V, semble ouvrir les temps nouveaux de la bourgeoisie triomphante qui aspire au pouvoir, aspiration très bien représentée par la mobilité verticale du prince Harry.

De l'autre côté, dans les pays catholiques, les jésuites avaient repris idéal du magnanime dans une perspective contre-réformiste. Dès lors, ces héros, dans le parterre du Marais tout comme à l'intérieur des *corrales* de Madrid, ne pouvaient que susciter l'admiration puisqu'ils incarnaient bien

³⁶ « C'est le dépassement – continue Fumaroli – que Corneille, comme l'a bien vu Péguy, cherche à peindre dans Polyucte, dédaigneux de la gloire terrestre et du service de Rome pour aspirer à la seule couronne du martyr, au prix d'un sacrifice plus parfait et plus radical que celui d'Horace » (1996 : 340).

³⁷ Dans *Le roi Lear*, Edmond recommande à son capitaine « Know thou this : that men / Are as the time is. To be tender-minded / Does not become a sword » (V, iii, 30-32), [Sache ceci : les hommes / Sont à l'image de l'époque ; avoir l'âme tendre / Ne convient pas à une épée].

– de manière convaincante – les idéaux qu'on prêchait dans les chaires, à la sortie du théâtre. Aujourd'hui, les vieilles croyances, les valeurs d'antan ainsi que les sensibilités ayant changé, l'on admire un peu moins les qualités de ces personnages qui jadis excitaient les foules grâce à leur victoire sur eux-mêmes et leur maîtrise du destin ; et l'on tente à remarquer plutôt que le sacrifice à un ordre apollinien³⁸, l'annihilation d'un protagoniste (c'est le cas notamment de Sigismond) qui doit se révéler autre que ce qu'il est véritablement : en un mot, *hypocrite*. Car pour se montrer digne de la place et du rôle accordés dans la société, la *persona* qu'ils affichent est manifestement fausse. Lorsque le désir de Maîtrise et de dépassement de soi passe préalablement par l'acceptation – et même la revendication – de l'animalité foncière de l'homme, l'on accepte plus volontiers d'encenser le défi donjuanesque (dans ce qu'il y a de prométhéen), à l'encontre d'une divinité qui ne saurait plus se manifester, ne fût-ce que par l'opprobre qui incomberait sur elle, après tant d'atrocités qui l'ont laissée indifférente et bien cachée.

BIBLIOGRAPHIE :

- ALBANESE JR., Ralph, « Logos et praxis dans le Cid », RONZEAUD, P., *Pierre Corneille, Le Cid : anthologie critique*, Paris : Klincksieck, 2001.
- ARISTOTE, *Physique*, Paris : Flammarion, 2002.
- ARISTOTE, *Politique*, Paris : Vrin, 1995.
- AUBRUN, Charles-Vincent, « Le don Juan de Tirso de Molina. Essai d'interprétation », *Bulletin hispanique* LIX.1 (1957).
- AUGUSTIN, « De libero arbitrio », *Dialogues philosophiques III*, Paris : Desclée de Brouwer, 1976.
- BÖHM, Sigmund, *La temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Paris : Cerf, 1984.
- BRAUN, Lucien, « L'idée de Zeitigung chez Paracelse », in *Les figures du temps*, J.J. WUNENBURGER et L. COULOUBARITSIS (éds.), Strasbourg : Presse Universitaire de Strasbourg, 1997.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, Madrid : Catedra, 1987.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño – La vie est un songe*, F. BONFILS (éd.), Paris : Flammarion, 2003.
- CHAUNU, Pierre, *L'axe du temps*, Paris : Juillard, 1994.
- CORNEILLE, Pierre, *Le Cid* [1637], G. FORESTIER et R. GARAPON (éds.), Paris : Société de Textes Français Modernes, 2001.
- D'HIPPONE, Augustin, *De Libero arbitrio*, in *Dialogues philosophiques III*, Paris : Desclée de Brouwer, 1976, I, viii, 18.
- DOLLIMORE, Jonathan, *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Basingstoke-New York : Palgrave-Macmillan, 2004.
- DOUBROVSKY, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris : Gallimard, 1982.
- DUPRAT, Anne, « Introduction » à CHAPELAIN, Jean, in *Opuscles critiques*, A. C. HUNTER (éd.), Genève : Droz, 2007.
- DUPRAT, Anne, *Vraisemblances. Poétiques et théories de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain*,

³⁸ N. Frye a écrit à propos de la différence entre notre société et la société élisabéthaine que « pour les Élisabéthains, la société était fondée sur l'autorité personnelle, avec à sa tête le souverain et, descendant à partir de ce dernier une chaîne d'autorité personnelle [...] Cette conception de l'ordre social, mettant l'accent sur le limité, le fini et l'individuel, correspond, comme on l'a indiqué plus haut, à la vision nietzschéenne de l'apollinien dans la culture grecque. Voilà qui nous rend difficile à comprendre. Nous vivons nous-mêmes dans une société dionysiaque, traversée par des mouvements de masse, avec l'ascension et la chute de chefs, une société constamment en proie au risque de se dissoudre dans une tyrannie informelle d'où aura disparu tout sens de l'individuel. Nous vivons même sur une terre dionysiaque, titubant comme un ivrogne autour du soleil » (2002 : 20-21). Cependant, dans *Henry IV* de Shakespeare, à travers le succès de Falstaff, et en considérant les futures exploits du jeune prince, les spectateurs tout comme l'auteur semblent approuver l'existence de contre-modèles. Cette lecture serait donc à revoir et nuancer, et ferait davantage référence à des caractères conservateurs qu'on retrouve dans d'autres civilisations.

12 AIC

Paris : Champion, 2009.

ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris : Gallimard, 1952.

FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Genève : Droz, 2004.

FRYE, Northrop, *Les fous du temps*, Paris : Belin, 2002.

FUMAROLI, Marc, « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », in *Héros et orateurs*, Genève : Droz, 1996.

GOY-BLANQUET, Dominique, *Shakespeare et l'invention de l'histoire*, Bruxelles : Le Cri, 1997.

HARRIS, Jonath Gil, « Materialist Criticism », in *Shakespeare. An Oxford Guide*, L. C. ORLIN et S. WELLS (éds.), Oxford : Oxford University Press, 2003.

HELLER, Ágnes, *L'Uomo del Rinascimento*, Firenze : La Nuova Italia Editrice, 1977.

LOUVAT-MOLOZAY, Benedicte, « Introduction » à MAIRET, Jean, in *Théâtre complet I*, Paris : Champion, 2004.

MAIRET, Jean, « Sophonisbe », *Théâtre complet I*, B. LOUVAT (éd.), Paris : Champion, 2004.

MOLHO, Maurice, *Mythologique. Don Juan – la vie est un songe*, Paris : José Cortí, 1995.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris : Librairie Générale Française, 2001.

MOUTSOPOULOS, Evangélos, « Le statut philosophique du Kairos », in *Les figures du temps*, J. J. WUNENBURGER et L. COULOUBARITSIS (éds.), Strasbourg : Presse Universitaire de Strasbourg, 1997.

NAVAUD, Guillaume, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève : Droz, 2011.

PANOFSKY, Erwin, « Le Vieillard Temps », in *Essais d'iconologie*, Paris : Gallimard, 1967.

PINTARIC, Maja, *Le sentiment du temps dans la littérature française, XII^e – fin du XVI^e*, Paris : Champion, 2002.

QUINONES, Ricardo J, *The Renaissance Discovery of Time*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1972.

REINA LI CRAPI, Vincenzo, *Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590-1640) : Italie, France, Espagne, Angleterre*, Université de Picardie – Jules Verne: Thèse sous la direction d'Anne Duprat, 2014.

SHAKESPEARE, William, « 1 Henry IV », in *Oeuvres complètes. Histoires II*, G. TAYLOR, M. GRIVELET, G. MONSARRAT, S. WELLS (éds.), « Bouquins », Paris : Laffont, 1997.

SHAKESPEARE, William, « Hamlet », in *Oeuvres complètes. Tragédies I*, G. TAYLOR, M. GRIVELET, G. MONSARRAT, S. WELLS (éds.), « Bouquins », Paris : Laffont, 1997.

SHAKESPEARE, William, « Hamlet » in *Oeuvres complètes. Tragédies II*, J. M. DEPRATS, G. VENET, A. BARTON (éds.), La Pléiade, Paris : Gallimard, 2008.

SHAKESPEARE, William, « The Tempest », in *Oeuvres complètes. Tragicomédies II*, G. TAYLOR, M. GRIVELET, G. MONSARRAT, S. WELLS (éds.), « Bouquins », Paris : Laffont, 2002.

SOUILLER, Didier, *Calderón et Le grand théâtre du monde*, Paris : PUF, 1992.

THUCYDIDE, *La guerre du Péloponnèse*, Paris : Les Belles Lettres, 1958.

VOLTZ, Pierre, « Le Cid et la notion d'action », in P. RONZEAUD, *Pierre Corneille, Le Cid : anthologie critique*, Paris : Klincksieck, 2001.

Le *Dom Juan* de Molière : qui a lancé la première pierre ?

Molière's *Dom Juan*: Who Cast the First Stone?

DANY JACOB

State University of New York at Buffalo

After experiencing trouble with *Tartuffe*, in 1665 Molière offered the French audience a “pièce à machines”, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, which was enthusiastically received on the opening night, only to be almost immediately withdrawn afterwards. Critics have long argued about the real reasons of such an awkward course of action. Some believe that the performances were discontinued largely because of the virulent *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de pierre*, contained by a libellous booklet obscurely signed “sieur de Rochemont”. Others say *Dom Juan* itself is an attack aimed to the critics of *Tartuffe*. Is then Molière's antihero masked as a real hero just a character on stage? Or is he conveying the author's fierce response to earlier criticism?

Keywords: Don Juan; French literature; French theatre; Molière; ambiguity; pamphlet.

« [...] Tu ne sais pas encore [...] quel homme est Dom Juan » s'exclame Sganarelle dès la première scène à Gusman. Quel homme est-il donc ? Héros ou Antihéros ? Personnage mythique, ses aventures sont racontées depuis plus de trois siècles et nombreux sont les auteurs qui se posent la question s'il est encore justifié de parler du Séducteur et de l'Invité de pierre comme un mythe que nous percevons de nos jours. Dans son *Mythos Don Juan* Beatrix Müller-Kampel illustre le déclin du culte « donjuanesque ». En effet, elle établit une triste liste de la présence de ce personnage mythique jusqu'à nos jours – qui se résume à l'opéra grâce au succès incroyable de la *dramma giocosa* de Mozart et de son librettiste Da Ponte, mais également aux supermarchés, aux marchands de tabac et aux fleuristes. Sur un ton ironique, l'auteur précise que l'héros s'« est retiré » sur les étagères (Müller-Kampel, 1999 : 3) et qu'il devient comestible et l'industrie ne s'arrête pas là. Cela n'explique pourtant pas *qui* il est.

En littérature française, c'est sous la plume de Molière que nous (re)découvrons notre héros inscrit « dans la lignée des héros de la tragédie grecque, coupables d'*hybris* » ; il est un « grand seigneur méchant homme » ; « le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, en pourceau d'Épicure, en vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons » (I, 1). D'après cette description, il n'est pas surprenant de savoir que cette pièce de Molière ait fait du remue-ménage lors de sa première représentation. Or, après les problèmes causés par sa pièce polémique *Tartuffe*, Molière présente au public français un sujet alors à la mode : *Dom Juan ou le Festin de pierre*. La pièce commence en février 1665 mais elle ne restera guère longtemps à l'affiche malgré un succès ambivalent. Plusieurs critiques se sont penchés sur cet arrêt intrigant, certains insinuent la retraite de cette pièce à cause du pamphlet *Les Observations sur une comédie de Molière in-*

titulée Le Festin de pierre d'un auteur anonyme surnommé « sieur de Rochemont », d'autres avancent la théorie que cette pièce en elle-même soit un manifeste ou encore un pamphlet en réaction aux critiques de *Tartuffe*.

Se pose donc la question : qui a lancé la pierre ou qui a commencé ce débat polémique : Molière ou le public critique de la France ? Pour cela il faut donc considérer les trois grands enjeux que ces textes entraînent : la disparition d'une œuvre, sur une assez longue durée ; les modifications du texte de cette œuvre ; l'accusation de libertinage. Celle-ci semble l'enjeu majeur, mais il est important de considérer les deux autres pour disposer d'une base pour évaluer cette dimension de la « querelle ».

Pour mieux appréhender le cœur problématique de *Dom Juan*, revenons à l'origine du sujet. Le texte fondateur de Molina *El Burlador de Sevilla* forme un personnage jusque-là inconnu : un noble espagnol qui se joue de la miséricorde divine et des bornes sociaux, mais qui se heurte à un seul obstacle dans sa course, le Commandeur. La comédie baroque de Tirso rassemble en elle des aventures digne du *capa y espada* (« cape et épée ») que le public friand demande. Toutefois il ne faut pas négliger le fait que Tirso de Molina est moine, et de ce fait, une « fable sur l'homme soumis à la justice de Dieu » (Biet, 1998 : 14) est née par la même occasion. Cet espagnol est « perfide », injure que le personnage savoure dans multiples versions et traductions, il se veut devenir le « pire dupeur d'Espagne » (Scène XII) par tous les moyens. Aspect important à retenir : le seul objectif de Don Juan est de gagner la renommée du *Burlador* de Séville grâce à *ses duperies* (v. Watt, 1996 : 99). Tout cela sous son *credo* que Tirso n'arrête pas de lui mettre à la bouche : « *Que largo me lo fiays* » (« J'ai tout mon temps »). Mais Christian Biet nous prévient : Don Juan n'est pas un « séducteur insatiable [...] qu'on sanctionne parce qu'il a trop séduit » (Biet, 1998 : 16), mais plutôt comme un « châtiment des femmes ». Il est un antihéros alors que son statut de noble lui donne une prédéfini-tion d'une figure héroïque.

La leçon moralisatrice de la pièce s'attache essentiellement sur l'*excès de confiance* du protagoniste en Dieu. Le fier Espagnol ne fléchit pas dans sa croyance, malgré le nombre élevé des avertissements (parfois répétés plusieurs fois de suite) accompagnés par toutes sortes de références faites, tout au long de la pièce, à Dieu ou à la justice divine (comme « Que le Ciel te punisse » ou bien « Plaise à Dieu que vous ne mentiez point »), de la part de son valet Catalinon, de ses victimes (Tisbéa, Aminta), ou bien de sa famille (Don Pedro, Don Diego). Avertissements auxquels Don Juan répond d'un ton assuré qu'il a « tout le temps de l'apprendre ». Finalement, sa punition méritée par le Commandeur n'étonne personne. Le spectateur et le lecteur y ont été préparés tout au long de la pièce. Par contre, il est important de noter qu'au dernier instant, quand il se trouve devant les portes de l'enfer, Don Juan demande à recevoir un confesseur pour « [l']absolve[r] de [s]es péchés » (3, XX). Mais l'auteur, ce moine moralisateur, lui refuse cette dernière faveur et boucle sa destinée par la réplique dramatique « Trop tard. Il n'est *plus temps d'y penser* » (nous soulignons) ; son fameux *credo* s'est retourné contre lui. De ce fait, la figure de Tirso représente l'opposition au mariage social, bien rangé, et ainsi il figure le désir et sa transgression. Nombreux sont les critiques littéraires qui démontrent fiévreusement la naissance du personnage dans le royaume espagnole où « l'amour est régi » et « toute sensualité restreinte » – conditions prônées par l'église catholique et étroitement soutenues par la société espagnole.

Dans cet esprit, et comme le soulève Lespire, le *Dom Juan* de Molière résume au mieux la première mutation que Don Juan subit. Il est incontestable que Molière accède à la matière de sa pièce à travers des comédiens de la *commedia dell'arte* qui se sont emparés du héros espagnol, mais aussi à travers les interprétations françaises de Don Juan, spécialement celle de Dorimond et de Villiers. Ces derniers exposent un Don Juan devenu athée et son valet est le personnage stéréotypé de la comédie italienne, Arlequin. Christian Biet précise également que c'est Arlequin qui « fait l'essentiel du spectacle » et qui emporte la relation maître-valet dans une « mécanique farcesque » (Biet, 1998 : 18). Dorimond et Villiers font en effet du noble espagnol un « athée foudroyé » qui « dénie son père, plus tard le tue ; blasphème par orgueil [...] comme il renie Dieu » (Biet, 1998 : 21). Le cadre de l'histoire issu de Tirso est plus concentré chez Molière : l'auteur centralise l'in-

trigue complexe sur certains personnages, supprimant ainsi de nombreux caractères comme le Roi de Naples ou de Castille, Don Pedro, Isabela, Octavio, ou bien encore Dona Ana. Par contre, Molière intègre une nouveauté : la femme aimante, Done Elvire. On peut argumenter si, en effet, l'aspect du « trompeur de Séville » perd bel et bien sa dimension « authentique », héritage de la littérature espagnole à travers la présence de Done Elvire. De l'autre, on pourra voir dans la femme aimante un certain trophée, une « réussite » de séduction par le fameux Don Juan. En effet, la femme aimante donne plus de profondeur et de crédibilité au personnage de Don Juan, qu'il n'aurait pu bien avoir dans la pièce de Tirso De Molina.

La pièce débute sur un éloge paradoxal au tabac par Sganarelle, le correspondant français d'Arlequin, et sur un portrait du « grand seigneur méchant homme » : le noble est « la séduction même » (Got, 1989 : 21), malgré le manque d'indications sur sa physionomie, mais « on connaît en détail son costume princier » (Got, 1989 : 20). Tout comme chez Tirso, Don Juan est toujours à la recherche de nouvelles conquêtes féminines. Mais pourtant il semble avoir moins de succès que son antécédent espagnol : tout au long de la pièce, le séducteur ne terrasse que Done Elvire qui le poursuit ; car avec Charlotte et Mathurine, elles sont certes charmées, mais Don Juan n'atteint pas son but ultime. Bien qu'il ait « récolté » une dame, les simples paysannes ne laissent pas faire. Il s'inscrit dans une certaine fatalité ; son élan et ses intentions sont freinées.

Le *Dom Juan* de Molière a fait couler beaucoup d'encre, notamment pour ce qui est de l'interprétation profonde du « libertin ». C'est bien cet aspect qui poussera le sieur de Rochemont à écrire son pamphlet *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le festin de pierre*. En se penchant plus sévèrement sur ce document, nous pouvons détecter une trame similaire que nous avons observée dans les autres pamphlets lors de la querelle de l'*École des femmes* : Molière est un libertin ! En voilà une accusation bien ancienne qui ne fait que répéter ce qui a été dit et redit maintes fois devant et derrière Molière. Comment justifier alors un pamphlet de 48 pages ? L'auteur ouvre avec : « Il faut avouer qu'il est bien difficile de plaire à tout le monde et qu'un homme qui s'expose en public, est sujet à de fâcheuses rencontres » (Rochemont, 1665 : 1). Avec ce ton compréhensif, il nous est prétendu comprendre la situation de l'artiste qu'est Molière mais cela ne perdure que sur dix petites pages (bien qu'après deux pages, l'auteur se contredit largement) : ces *Observations* ont été rédigées non par pour lui nuire, « mais [dans] un désir de le servir » (Rochemont, 1665 : 3). Rochemont continue à monter son argument en soulevant le flambeau de la communauté (« ce n'est pas un sentiment particulier, c'est celui de tous les gens de bien »), mais pas n'importe laquelle : celle qui croit en « les intérêts de Dieu ». Nous voilà au for du problème, l'étincelle qui démarra ce pamphlet : l'aspect antireligieux de *Dom Juan*, un problème que le pamphlétaire ramène très vite à l'incendie de *Tartuffe*. Comme le développe Olivier Got au sujet de la parenté « étroite du personnage avec celui de Tartuffe » (Got, 1989 : 24) à travers la « même habilité » du « langage dévot dans un but sacrilège », c'est ce qui fait du *Trompeur de Séville* initial un « séducteur rhétorique » et un « Protée baroque » (Massin, 1993 : 16). Dans son analyse « *Dom Juan*, une esthétique du paradoxe » Luce Mondor l'observe pertinemment : Don Juan change de comportement « à mesure que les tableaux se succèdent » (Mondor dans Evrard, 1993 : 174) – l'inconstant (I, 3), le jouisseur (I, 2), le seigneur (V, 3), le libertin (III, 1), le fils indigne (IV, 4), le brave et toujours prompt à tirer l'épée (III, 3) ou l'esprit fort qui résiste aux miracles (III, 5). La pièce de Molière est très controversée, une « épine » qui a rayé la machine de la société du XVII^e siècle et qui, encore de nos jours, relève des questions gênantes. L'innovation est en fait l'enrichissement du mythe par des traits de son époque, énumérés par Catherine Lieber (v. Lieber dans Evrard, 1993 : 14) : le libertinage et ses multiples revendications, l'hypocrisie dévote déjà dénoncée dans *Tartuffe*, mais encore des innovations comme le prestige du séducteur de personnage qui suscite des passions violentes (la création du personnage de Done Elvire).

Pourquoi Don Juan est-il un sujet si choquant, si bouleversant s'il est largement reconnu qu'il représente cet excès ? Le pamphlétaire, aurait-il raison de fronder l'œuvre « mystère » de Molière à ce point ? Après avoir lu les *Observations* et relu la pièce, il est vrai que, chez Molière, l'excès se situe sans doute dans le langage. Son Don Juan est tout comme celui de Tirso de Molina « par

nature, exagéré et sans mesure » (Biet, 1998 : 23). Ce personnage est également un profond adepte de l'ère baroque : non seulement toute la pièce repose sur l'esthétique baroque de l'époque¹, mais encore Don Juan, « comédien perpétuel »², lance un défi « d'ordre métaphysique et religieux » (Got, 1989 : 76). « Don Juan est une figure de la démesure et de la transgression qui dépasse la mesure humaine en voulant rivaliser avec Dieu dont il transgresse tous les *commandements* (nous soulignons) » (Evrard, 1993 : 49). Le terme de « commandements » réapparaît également sous la plume d'Olivier Got qui nous dresse la liste de ces transgressions (Got, 1989 : 76) : le premier commandement, « croire en Dieu » ; le quatrième, « honorer ses parents » ; cinquième, « ne point tuer » ; le sixième et le dixième, « ne point commettre d'adultère » et « ne point convoiter la femme d'autrui ». Le défi lancé au Commandeur relève d'une complexité énorme, que les critiques interprètent de différentes manières. Il est sans compter que ce défi est de nature humaine, politique et religieuse. Du côté du défi humain lancé, c'est surtout la figure du Père qui est visée. La figure du Père, une interprétation qui revient dans tous les écrits qui traitent le mythe de Don Juan, est importante, car non seulement la statue du Commandeur représente la Loi, mais encore le statut du droit et la société (le père est habituellement la tête d'une famille). Ainsi, Don Juan qui se rebelle contre toute limite, peu importe les versions, éprouve une « colère œdipienne » envers les « images du père, de Don Louis, au Roi, et à Dieu, surtout parce qu[ils] sont [...] les instances d'une oppression » (Leplatre dans Evrard, 1993 : 20). La théorie freudienne semble très propice à une interprétation psychologique du « fils meurtrier ». Le défi est politique, car le Commandeur représente par son grade son rang social et incarne la Loi (ce qui renvoie à nouveau à la figure du Père). Finalement, un défi d'ordre religieux car « c'est lui [le Commandeur] qui sera l'instrument de la vengeance divine » (Got, 1989 : 52). L'excès qui profane le cercle des personnages secondaires (Elvire et Charlotte, le père Don Louis, le bourgeois Monsieur Dimanche, le religieux/le Pauvre, et aussi les frères d'Elvire) reste dans le cadre de l'*excès du langage*. Don Juan garde le culte « des apparences et le sens du trompe-l'œil, dont il change la parole » (Leplatre dans Evrard, 1993 : 23). En effet, comme déjà montré auparavant, Don Juan est très proche de Tartuffe. A l'étude du vocabulaire/champ lexical du protagoniste, par exemple « péché », « scrupules », « Ciel », « courroux céleste » ou encore « disgrâce », nous remarquons que Don Juan les utilise comme s'ils étaient « vidés de sens » (Leplatre dans Evrard, 1993 : 23). C'est ce qui montre son habileté d'utiliser « le style dévot [autant] que le style galant » (Got, 1989 : 24). Molière, pour souligner ce rôle du langage, utilise le procédé de l'éloge paradoxal, qu'il met dans la bouche de Don Juan, mais également dans celle de Sganarelle, son valet, qui peut aussi être considéré comme son double. Jean-Michel Constantini développe cet aspect de l'éloge paradoxal dans son analyse « L'apocalypse selon *Dom Juan* ». Il parle de « l'apocalypse du *logos* » en rapport avec l'utilisation des mots vidés de leur sens à travers une parole « cryptée ». Pour cela, il se réfère lui-même à P. Dandrey. Ainsi, on parle d'une « langue qui vise à mettre en œuvre l'artifice et la rhétorique baroque d'une esthétique de l'*illusion* (nous soulignons) » (Constantini dans Evrard, 1993 : 124). A travers le mot « illusion », nous pouvons faire une correspondance avec le personnage de Tartuffe, l'hypocrite, qui lui aussi vit et parle en illusions. Dandrey apporte dans cette conception de « rhétorique baroque » les éloges paradoxaux de l'infidélité ou de l'hypocrisie. Mais Don Juan n'utilise pas uniquement la *paradoxa encomia*, mais en fait une « parole déviée » (Constantini dans Evrard, 1993 : 124) qu'il utilise contre Donne Elvire, Don Louis, et Don Carlos. Mais c'est surtout sa conduite hypocrite (acte V) qui fait dévoiler l'audace de sa rhétorique. Comme a remarqué Constantini, les répliques qui révèlent

¹ D'après Olivier Got, la pièce de *Dom Juan* présente un « luxe qui renvoie à l'esthétique baroque des décors et de l'intrigue, en accord avec les divertissements de cour et l'opéra naissant, une symbolique des couleurs, où dominant l'or et le feu ». Il est mis en avant que Don Juan est un « héros solaire » qui « brûl[e] sa vie et qui sera englouti par les flammes de l'enfer ». Par conséquent, pour l'auteur, « splendeur et châtiement sont les deux faces de la destinée du libertin. » (Got, 1989 : 21)

² Aspect critique probable de Molière à la société : les comédiens ne pouvaient pas bénéficier d'enterrements religieux et donc ils étaient condamnés aux flammes de l'Enfer. Également, la fonction de « Don Juan, le comédien » – terme de Got (v. Got, 1989 : 76) – sera exploitée plus loin.

le vrai visage de Don Juan se basent essentiellement sur des monologues ou des tirades – l'éloge de l'infidélité (I, 2), l'éloge de l'hypocrisie (V, 2). Notons toute fois que ce n'est pas seulement Don Juan qui tient des éloges paradoxaux, mais également Sganarelle (l'éloge au tabac, l'éloge de la religion, l'éloge de la médecine).

On peut s'étonner si le personnage de Don Juan ne peut être honnête par rapport à lui-même qu'en moments de totale solitude, dans l'absolue certitude d'être seul et de ne pas se faire surprendre par son environnement. Cette danse des apparences, ainsi que le jeu hypocrite, engendre une certaine dualité du personnage, une « schizophrénie » qui se développe en une bataille sans merci en lui. En effet, on peut affirmer qu'après l'éloge au tabac, le public, étonné, se méfie des paroles théâtrales. Le discours paradoxal met la production théâtrale en abîme. Mais on peut aussi le voir sous un autre angle : Sganarelle est, depuis la tradition italienne, un profond admirateur de son maître, bien qu'il désapprouve ses faits et gestes. Nous pouvons remarquer l'aspect « admirateur » en lui, surtout quand Sganarelle est seul avec Gusman ; il en profite de l'éblouir par son « jeu de gentilhomme » : l'éloge au tabac et l'évocation du catalogue. Or, le fait que Sganarelle prône si fort les bienfaits du tabac (qui, on le sait, ont été controversés par l'Église en France) peut faire penser à la manière dont Don Juan use de la langue pour impressionner son entourage. Voyons cela, par exemple, chez Charlotte : « Monsieur, tout ça est trop bien dit pour moi, et je n'ai pas d'esprit pour vous répondre » (II, 2) ; ou encore même chez Sganarelle : « vous parlez tout comme un livre » et « j'ai à dire... je ne sais que dire ; car vous savez tourner les choses d'une manière, qu'il semble que vous avez raison » (I, 2). On peut donc affirmer que Don Juan utilise un « langage hypocrite », à tel point que son entourage et le public ne savent plus où le situer. Pour illustrer cette affirmation, je me réfère à un passage où Da Ponte a repris la même idée que chez Molière : Don Giovanni jure « sur son honneur » qu'il ne se fâchera point de l'affaire que son valet doit lui raconter. Or, dès qu'il apprend de quoi il s'agit, il rompt son serment : « Il n'est pas de serment » (I, 4). Chez Molière, par contre, il rappelle Sganarelle qu'il a la « liberté de parler et de [lui] dire [s]es sentiments » (I, 2) pour, peu après, s'embraser sur les propos accusateurs de son valet (« Quoi ? »). Ainsi, nous pouvons affirmer que le *logos*, chez Molière plus précisément, comme analysé plus haut, n'est d'aucune valeur pour Don Juan. Cela pourrait expliquer, entre autres aussi, pourquoi Don Juan ne reconnaît point les « serments sacrés » du mariage ; ils ne sont que des mots, des mots « vides » de sens. Cet aspect est à mettre en correspondance avec l'éloge de l'infidélité.

Mais cette attitude est aussi liée à un courant de pensée controversée. La liberté de réflexion propre à chaque individu, élan prôné par les érudits dès la Renaissance, marque l'esprit de Don Juan : il s'agit du « libertinage ». Tout comme ceux-ci, Don Juan appuie sa croyance sur « les lois mathématiques » (Geray, 1998 : 12), suivant les traces de Copernic et de Galilée – ce qui explique bien entendu la fameuse réplique « Je crois que deux et deux font quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre font huit » (III, 1). Cette liberté d'esprit, considérée dangereuse et démesurée aux yeux de la société, fait l'objet de réprimandes autour de Don Juan. La langue de Don Juan est une « langue chiffrée, une langue codée, une langue apocalyptique et démesurée » (Evrard, 1993 : 125) en ce qu'elle ne se découvre vraiment jamais. « Artiste du verbe et beau parleur » (Evrard, 1993 : 130), Don Juan essaie de faire croire à son entourage qu'il aime la beauté, mais il est constamment « emporté par le mouvement de son désir et de son amour propre » (Evrard, 1993 : 130). Catherine Durvy explique minutieusement dans « Don Juan contre l'honnête homme : les dangers de la médiocrité » ce procédé de « révélation » que Don Juan exerce sur les femmes, ainsi que sur les hommes. Le Don Juan de Molière fait surgir en les personnages qui l'entourent leurs propres défauts ; justement les personnages qui voient en ce « traître », le « plus grand scélérat que la terre ait jamais porté », l'incarnation de tous les maux. Son opposition à la conduite de l'honnête homme, le courtisan qui sait se comporter en société, fait tomber les masques que ses victimes portent et dont ils ne sont même pas rendus compte. De ce fait, Elvire reconnaît, dans son désarroi, qu'elle se contente « des apparences d'une union officielle » (Durvy dans Evrard 1993 : 61). Plus loin, elle s'exprime sans plus se retenir et dévoile ses vrais sentiments, les codes de l'honnête femme à

terre. Notons qu'elle passe dans ce passage soudainement du vouvoiement au tutoiement (« Ah ! scélérat, c'est maintenant que je *te* connais tout entier » – I, 3). Avec ces propos « la voici révélée à elle-même et à la violence meurtrière de son désir passionné » (Durvyne dans Evrard 1993 : 61). Mais ce sera aussi le cas de Don Louis ; il passera lui aussi, poussé à l'extrême par son « fils indigne », du vouvoiement au tutoiement. (« que la tendresse paternelle est poussée à bouts par *tes* actions » – IV, 5). Don Louis reconnaît qu'il est un père autoritaire et que son statut d'aristocrate lui est plus important que le reste.

Ce comportement hypocrite de la part de la société *honnête* se transpose pleinement sur la scène d'hypocrisie que Don Juan loue tant. La confusion entre la dimension du réel, du vrai et celle de l'illusion rend les choses floues, empêchant de faire une délimitation nette entre blanc et noir. Tout manichéisme archaïque est dissout en une masse imposante qui se propage partout, laissant la société dans un doute constant. On peut en déduire qu'Elvire et Don Louis sont, autant que lui, des hypocrites qui refoulent leur propre personnalité. Ainsi, « les dérèglements de Don Juan révèlent les personnages à leur véritable nature, tout en dénonçant les faiblesses du code auquel se conforme l'*honnête homme* » (Evrard, 1993 : 61). C'est dans ce contexte qu'on peut reprendre l'argument des éléments baroques : en effet, le déguisement cache la vérité, la vraie « face » aux autres. Don Juan se déguise, dupe, utilise la ruse pour « démasquer », pour faire tomber les masques des autres autour de lui.

S'agit-il alors de cela : Rochemont, a-t-il peur que Molière ait découvert, mieux que certains, le péché originel de l'homme ? Selon notre analyse de la pièce, il semblerait bien que Don Juan est le cousin germain de Tartuffe, mais qu'il incarne aussi le personnage principal de *Misanthropie* qui est en germination ? Ce pamphlet, serait-il une tentative de contrecarrer le pouvoir enchanteur du théâtre comique sur les masses afin de les avilir ? Et si l'on prend du recul, ne devrait-on pas prendre garde de l'auteur des *Observations*, comme celui-ci aussi semble transgresser dans la parole en changeant de manteau après deux pages de réassurance envers Molière ? En effet, le pamphlet de Rochemont relève de nombreuses questions qui peuvent nous faire croire qu'il y a là bien plus qui se cache non seulement dans le pamphlet, mais aussi dans la pièce de *Dom Juan*. Après cette analyse exhaustive de la pièce, faisons de même pour le pamphlet.

Rochemont écrit ce pamphlet dans l'immédiate réaction de la pièce ; il est son devoir, semblerait-il, de répondre aux questions et aux attaques lancées « ouvertement » contre Dieu. Quel sacrilège donc de persifler l'Autel et tout ce qui est saint en France. Heureusement que Molière est fort mauvais à la Comédie :

Il est vrai qu'il y a quelque chose de galant dans les Ouvrages de Molière et je serais bien fâché de lui ravir l'estime qu'il s'est acquise : il faut tomber d'accord que s'il réussit mal à la Comédie, il a quelque talent pour la farce et quoi qu'il n'ait ni les rencontres de Gaultier-Garguille, ni les *Impromptu* de Turlupin, ni la Bravoure du Capitain, ni la Naïveté de Jodelet, ni la Panse de Gros-Guillaume, ni la Science du Docteur, il ne laisse pas de plaire quelquefois et de divertir en son genre : il parle passablement Français ; il traduit assez bien l'italien, et ne copie pas mal les auteurs ; car il ne se pique pas d'avoir le don d'Invention, ni le beau Génie de la Poésie et ses Amis avouent librement que ces Pièces sont des *Jeux de Théâtre, où le Comédien a plus de part que le Poète et dont la beauté consiste, presque toute dans l'action.* (Rochemont, 1665 : 4-5)

Alors qu'on essaie de flatter la médiocrité de Molière, l'auteur du pamphlet vient à nous indiquer le *vrai* problème qu'il a (toujours au nom de la communauté chrétienne de France) : ce n'est point l'écriture comme elle est exécutable, non – c'est le jeu qui cause noise. Son argument est acerbe : Molière n'a pas de talent original, en tout cas pas dans le cas du *Festin de pierre*. Comme nous l'avions abordé plus tôt, le matériel lui a été fourni par les troupes italiennes et par quelques dramaturges français pourtant c'est Molière qui s'attire la foudre du public critique. Il s'agit du jeu donc qui semble être dangereux aux yeux de Rochemont. Pourquoi ? Il s'explique en avançant

l'argument suivant quelques pages plus tard : en faisant rire son publique, il n'instruit pas les spectateurs, mais il les encourage à faire pareil. Il se contredit pourtant avec le propos antécédent : « c'est une espèce d'injustice d'exiger d'un homme plus qu'il ne peut et de lui demander des agréments que la Nature ne lui a pas accordés » (Rochemont, 1665 : 6-7). Nous nous trouvons devant un paradoxe bien intéressant : d'un côté, Rochemont défend Molière devant sa médiocrité et dit que ses écrits ne font que bailler les plus vigoureux et que le jeu pose donc problème car il influencerait son publique d'autant plus. Or, il vient de démonter le jeu de Molière en une seule tournure de phrase tout en le classant de fade et répétitif et que la nature décidément ne l'a pas gâté, donc pourquoi s'acharner sur cet homme qui fait de son mieux d'entretenir le publique français ? Voilà la raison : « Mais qui peut supporter la hardiesse d'un Farceur, qui fait plaisanterie de la Religion, qui tien École du Libertinage et qui rend la Majesté de Dieu le jouet d'un Maître et d'un valet de Théâtre, d'un Athée qui s'en rit et d'un Valet plus impie que son Maître qui en fait rire les autres. » (Rochemont, 1665 : 8)

Toute autre pièce théâtrale de Molière ne semblerait pas causer autant de scandale. Beaucoup est permit sauf se moquer de Dieu, de la religion, de son ordre ou encore de sa supériorité. Ce scandale prend feu à Paris, la capitale de la France, royaume des bons chrétiens, et se taire serait une offense toute aussi grande qu'accepter celle-ci, car, en bon sujet de Dieu, il faut défendre son honneur. Rochemont va si loin d'opposer Molière au Roi de France, le garant du bon nom de la déité. Non seulement Molière s'attaque au corps chrétien, mais il s'attaque par extension au corps royal. Il semble que le pamphlétaire insiste sur plusieurs trames, au cas où son argument sur Dieu ne tienne pas route. Car « il faut avouer que Molière est lui-même un Tartuffe achevé, et un véritable Hypocrite, et qu'il ressemble à ces Comédiens dont parle Sénèque, qui corrompaient de son temps les mœurs, sous prétexte de les reformer, et qui sous couleur de reprendre le vice, l'insinuaient adroitement dans les esprits » (Rochemont, 1665 : 11). Devant de plus en plus féroce, Rochemont avance que Molière est bel et bien un Tartuffe, un démon qui veut répandre le vice dans son public : « Si le dessin de la Comédie est de corriger les hommes en les divertissant, le dessin de Molière est de les perdre en les faisant rire » (Rochemont, 1665 : 11-12). Selon lui, Molière travestit la noble cause de la comédie non pas pour sauver ses confrères humains, mais pour les pousser vers la perdition tout en les faisant rire. L'auteur critique n'avance pas ses arguments sans avoir des preuves sous mains et c'est à cet instant que la querelle de l'*École des femmes* surgit. Rochemont insiste que déjà avec cette pièce Molière avait montré son vrai visage et sa vraie intention maligne (« La naïveté malicieuse de son Agnès a plus corrompu de Vierges que les Écrits les plus licencieux » – Rochemont, 1665 : 12) et il s'en va à retracer dans toutes les pièces, quoi que polémiques, des traits qui supporteraient son hypothèse (*Le Cocu imaginaire* entre autres). Il oppose le projet théâtral face à l'institution de Richelieu qui s'est donné corps et âme à établir une institution de bonnes mœurs et de bonne conduite. Non seulement Molière expose les vices du monde, mais il fait pire : il les déguise et les expose comme tant bons (« il a déguisé cette Coquette, et sous le voile de l'hypocrisie, il a caché ses *obsécinités* ses malices » – Rochemont, 1665 : 15). Dans cet extrait, il fait clairement allusion au *Dom Juan* : comment à la fois une religieuse qui sort du couvent car on la convainc de renoncer à ses vœux et une paysanne qui « fait bonnement la révérence quand on lui parle d'amour ». Pour Rochemont, le souci réside aussi partiellement dans la vraisemblance de ces personnages.

Peu intéressé en la répartition de la bonne morale (« il ne se soucie pas qu'on fronde ses pièces, pourvu qu'il y vienne du monde » – Rochemont, 1665 : 22), la pamphlet avertit l'esprit manipulateur de Molière : alléché par les choses défendues, le public viendra voir ce qui fait tant de brouhaha. Ce qu'il trouve plus déplorable est la menue défense que Molière donne d'avoir simplement traduit la pièce italienne en français. Rochemont rétorque : comment peut-on mettre l'Italie qui a « des vices et des libertés que la France ignore » (Rochemont, 1665 : 23) ? C'est certes une preuve de mauvaise foi et renforce l'argument que Molière complotte contre la bonté du roi. Constamment revenant sur ces propos, le pamphlétaire décide finalement de s'attaquer à la pièce et de dévoiler tous ses « crimes » qu'il a pu observer dès la première représentation :

Une religieuse débauchée et dont l'on publie la prostitution : un pauvre à qui l'on donne l'aumône à condition de renier Dieu, un Libertin qui séduit autant de filles qu'il en rencontre, un Enfant qui se moque de son père et qui souhaite sa mort, un impie qui raille le Ciel, et qui se rit de ses foudres, un athée qui réduit toute la foi à deux et deux font quatre et quatre et autre font huit, un extravagant qui raisonne grotesquement de Dieu, et qui par une chute affectée *casse le nez à ses arguments*, un valet infâme fait au badinage de son maître dont toute la créance aboutit au Moine-Bourru [...]. Un démon qui se mêle dans toutes les scènes et qui répand sur le théâtre les plus noires fumées de l'enfer et enfin un Molière pire que tout cela, habillé en Sganarelle, qui se moque de Dieu et du Diable, qui joue le Ciel et l'Enfer, qui souffle le chaud et le froid, qui confond la vertu et le vice, qui croit et ne croit pas, qui pleure et qui rit, qui reprend et qui approuve, qui est Censeur et athée, qui est hypocrite et libertin, qui est homme et démon tout ensemble : *un Diable incarné* comme lui-même se définit. (Rochemont, 1665 : 27-29)

Mais le coup de grâce est certainement la foudre qui abat Don Juan. Elle n'est ni croyable ni inquiétante : « bien loin de donner de la crainte, ne pouvait pas chasser une mouche no faire peur à une souris : en effet, ce prétendu foudre apprête un nouveau sujet de risée aux Spectateurs » (Rochemont, 1665 : 30). Tous les éléments de cette pièce semblent être centralisés sur un seul objectif : ridiculiser le Ciel et la justice divine – le blasphème ultime. En deux personnages, le dramaturge arrive à exprimer quatre vils caractères : « le maître est athée et hypocrite et le valet est libertin et malicieux » (Rochemont, 1665 : 32). Rochemont s'en va et élabore en longueur en quel sens on doit voir et comprendre ces deux personnages comme le duo le plus dangereux du théâtre français. Après cette longue tirade, il en vient à conclure que le véritable problème est certes que la défense de la foi est laissée à Sganarelle, un peu simplet tout de même, et non à Don Juan, qui, selon sa nature de noble aristocratique, devrait défendre le bon honneur de Dieu, car c'est son devoir. Il est évident que Molière est confus sur les vrais rôles de ses personnages et qu'il doit faire une sérieuse introspection afin de se rendre compte qu'il n'est pas judicieux de se moquer de la justice divine de cette manière et que certainement les foudres de l'enfer ne ressembleront pas à ces flammes ridicules qu'il a utilisées pour sa pièce. C'est donc sur un ton désolant que Rochemont conclut que le bon travail du roi d'épurer la France des malices est rendu vain par le retour des ceux-ci sur les planches du théâtre mais pis encore : elles se cachent sous le manteau de maximes respectueuses.

Considérant le ton et l'argumentation du pamphlétaire, il reste à se demander si la raison justifie la méthode. Bien qu'il tente de se faire comprendre par tous les moyens possibles (de nombreux exemples sont donnés, ainsi que quelques références d'autorités), il est difficile de passer outre du fait que Rochemont précise qu'il ne jugera point l'auteur alors qu'en fin de compte, il le matraque à coup de leçons de catéchisme. Parlant du langage ambigu et du caractère paradoxal du théâtre, du personnage principal, un (anti)héros qui est Don Juan et du duo d'enfer qu'il forme avec son valet Sganarelle, il faut s'avouer que l'on n'est pas d'autant plus convaincu de ne pas vouloir voir la pièce, ni de pouvoir soutenir en majorité avec le pamphlétaire prêcheur. Bien que nous sachions que ces *Observations* répondent à *Dom Juan*, toutefois le ton dans ces deux écrits est similaire dans le sens où il est critique et cache à la fois son but. Avec Don Juan, cela fait partie du personnage et ne surprend pas plus que cela, sauf les extrêmes auxquels Molière l'emporte. Le pamphlet semble vouloir contrebalancer cette exubérance du texte et du logos par un raisonnement étanche et précis, mais qui se révèle être tout aussi tiré pas les cheveux que sont les aventures de héros mythique. Notre « héros » est l'anti-modèle de toute bienséance et ne peut pas être pris au sérieux par son public. Dans sa quête de sympathie, Don Juan perd au change car il est, ne l'oublions pas après tout, « grand seigneur méchant homme » ; un antihéros sous le manteau d'un véritable héros.

Toujours dans cette perspective, nous pouvons revenir à une question initiale que nombreux

critiques se sont posé : *Dom Juan* est-il un pamphlet en réaction contre les tumultes de *Tartuffe* qui en est une en résultat de *l'École des femmes* ? Nous pouvons former autant d'hypothèses que nous le souhaitons, les indices afin de conclure cette hypothèse crédulement sont trop disparates et pas assez conclusifs. Si cette pièce est en effet une réaction pamphlétaire, avec laquelle Molière désirait tout simplement montrer son *Tartuffe* en filigrane comme le propose Rochemont, elle atteint son but dans la mesure où Molière avait obtenu l'autorisation de publier la pièce, mais qu'il en ait décidé autrement. Si toutefois *Dom Juan* n'eut été qu'un prétexte de se faire de l'argent et que cette querelle ne s'est que extrapolée à cause de la récente polémique autour de *Tartuffe*, cela nous montre à quel point le public français était critique et sensible à l'affaire de la vraisemblance, des bienséances (contre les obscénités de toutes parts) et de la religion. La problématique reste la même : le langage théâtral est ambigu par sa nature et il ne peut pas y avoir une assurance absolue que le texte théâtral garantisse la vertu de son public tout en l'entretenant.

BIBLIOGRAPHIE :

Corpus :

MOLIÈRE, *Le Festin de pierre*, Amsterdam : Henri Wetstein, 1683.

MOLIÈRE, *Œuvres de M. de Molière*, t. VII, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, Paris : Barbin, Thierry et Trabouillet, 1682.

ROCHEMONT, le sieur de, *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de pierre*, Paris : Nicolas Pépingué, 1665.

Critiques :

EVARD, Franck (sous la dir.), *Analyses & réflexions sur Molière*, Dom Juan, Paris : Ellipses, 1993.

BIET, Christian, *Don Juan – Mille et trois récits d'un mythe*, Paris : Gallimard, 1998

GERAY, Christine, *Molière : Dom Juan* (« Profil Littérature », « Profil d'une œuvre », numéro 49), Paris : Hatier, 1988.

GOT, Olivier, *Molière : Dom Juan* (« Balises », numéro 9), Paris : Nathan, 1989.

MASSIN, Jean (textes réunis et présentés par), *Don Juan (Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Da Ponte, Hoffmann, Lenau, Mérimée, Molière, Pouchkine, Tirso de Molina)*, Bruxelles : Complexe, 1993.

MULLER-KAMPEL, Beatrix (Hrsg.), *Mythos Don Juan. Zur Entwicklung eines männlichen Konzepts*, Leipzig: Reclam, 1999.

ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris : Armand Colin, 1978.

WATT, Ian, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: University Press, 1996.

La perfecta casada — Héroe y antihéroe en la visión cristiana de Fray Luis de León

La perfecta casada – A Christian Perspective of the Hero and Antihero Model in Fray Luis de León

AMELIA SANDU-ANDRIEȘ

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

The Spanish Renaissance period cannot be understood without the contribution of Fray Luis de León. He was a theologian, a translator and a poet of unique personality, the creator of a diversity of works, marked by classical models, by Italian influences and by Christian humanist ideas. A tireless supporter of the Castilian language, he was constantly preoccupied by the problems of his time and confident in man's ability to become better through education. He writes biblical comments that are easily understood by everyone and mostly clear, persuasive, didactic literature. *La perfecta casada* follows the same pattern; it's a guide meant to help young wives reach the path of perfection, a way of increasing their awareness regarding matters, such as the personal and social responsibility of the part they play, as wives, in society. A hero is someone who fulfills his duties, in an attempt to honor, with his attitude and his entire life, the divine harmony. The antihero is someone who grows apart from the ultimate Christian model, Jesus, finding instead more similarities with the animal side of oneself. Ignorance is considered to be the ultimate evil. The author wishes to make this evil vanish by making sure his readers have a handy guide meant to teach, explain, scold and encourage those who embark on the laborious journey of inner perfection.

Keywords: Spanish Renaissance; didactic literature; Christian humanism; inner perfection; hero; antihero.

El lector actual que se acerca al severo manual del fraile salmantino tiene varias opciones. La primera sería asomarse al libro para concluir apresurado que el contenido resulta intolerablemente misógino; la segunda, leer los capítulos completos, pero por encima y sin profundizar, como paso obligado de su cultura general; la tercera, adentrarse sin prejuicios en el fluir de las páginas, intentando comprender la época, al autor, al destinatario.

Juzgar un producto del siglo XVI con los criterios del siglo XXI es tan incoherente como injusto, sobre todo cuando la percepción social sobre el tema está sujeta a variaciones, debido a los paradigmas imperantes en cada época. Por eso, nos acercaremos, aunque fuera a vista de pájaro, al contexto general en que aparece la obra de Fray Luis de León.

El autor (1527-1591), en cuyo recorrido vital no insistiremos, por ser harto conocido, fue “hombre de grande ingenio y de sumo juicio, muy docto en las lenguas castellana, latina, griega y hebrea, como lo manifiestan sus escritos. Asimismo fue buen poeta latino y, entre los castellanos, el de espíritu más sublime; insigne erudito y muy sabio teólogo” (Mayans y Siscar, 1855: I).

Fraile agustino sobradamente preparado, profesor de la Universidad de Salamanca en la cátedra Santo Tomás de Aquino, luego en la de Sagrada Escritura, popular entre sus estudiantes,

temido por su pluma y oratoria, Fray Luis protagoniza uno de los episodios más famosos de la historia de la Inquisición, en cuanto a la persecución del pensamiento no-doctrinal se refiere. En el hervor de ideas que marcan la época, en medio de las rencillas universitarias que se prodigan agustinos y dominicos en la ciudad salmantina, una persona de tanto mérito y tales dones intelectuales no podía quedar al abrigo de las polémicas. En 1572, el maestro se ve delatado ante el Tribunal, siendo acusado por haber traducido al castellano y, además, comentado en la misma lengua, el *Cantar de los Cantares* de Salomón. En el contexto histórico dado, verter a una lengua vulgar las enseñanzas de la Biblia estaba terminantemente prohibido y constituía infracción. El episodio de la delación, seguido por el de la cárcel resulta ser el fruto amargo de la envidia y mentira de sus rivales académicos, que lo tienen encerrado durante cuatro años. Una vez absuelto, vuelve a ejercer su cargo universitario, escribir y, sobre todo, curar.

El Renacimiento tardío español no se puede entender sin la figura de Fray Luis de León. Teólogo, poeta y traductor reconocido, es creador de una obra diversa, en donde aúna modelos clásicos, influencias literarias italianizantes e ideas del humanismo cristiano. Incansable promotor de la lengua castellana, anclado en la problemática moral y social de su tiempo y confiado en la capacidad del ser humano de mejorar a través de la educación, da prioridad a los escritos didácticos destinados a un público culto, pero ya no exclusivo. Desde su perspectiva, la ignorancia es el mal mayor de la sociedad. Se esfuerza por combatirlo con la pesada fuerza de sus argumentos, poniendo a disposición de sus lectores instrumentos encaminados a instruir, sin menoscabo en la perfección y complejidad discursiva.

Su obra, producto de su experiencia vital, constituye un alegato a favor de la Verdad, tal como la entiende él, una búsqueda de la belleza en todos los aspectos de la existencia. El concepto de armonía —reminiscencia estoica de su educación clásica—, es esencial en su visión del mundo, ya se aplique a las vivencias espirituales (las que ennoblecen al ser humano, lo purifican de sus bajezas e imperfecciones), ya se aplique a lo cotidiano, que el pensador pretende elevar y transfigurar. Escribir es, para Fray Luis de León, una exigencia profesional (es catedrático de una Universidad emblemática), al mismo tiempo que una responsabilidad social y una necesidad personal. Estas tres facetas interiores de su personalidad se reflejan en otras tantas vertientes literarias: estudios de teología y exégesis bíblica (*De los nombres de Cristo*; *Traducción literal y declaración del libro de los cantares de Salomón*; *Exposición del Libro de Job*; *Cantar de los Cantares. Interpretaciones: literal, espiritual, profética*), obras didáctico-espirituales (*La perfecta casada*), creaciones intimistas (*Obras poéticas, divididas en tres libros*).

La perfecta casada se publica en 1583 y pretende ofrecer una guía espiritual eficaz en el camino, tan íntimo y resbaladizo, de la vida matrimonial. Estamos en tiempos de la Contrarreforma, en una España cerrada al exterior, peligrosamente expuesta al avance del protestantismo, lo que justifica la necesidad de este tipo de escritos: de ahí su frecuencia. *Instrucción de la mujer cristiana / Los deberes del marido* (Juan Luis Vives, 1523, 1528), *Alfabeto cristiano* (Juan de Valdés, 1545) *Ejercicios espirituales* (Ignacio de Loyola, 1548), *Coloquios matrimoniales* (Pedro de Luján, 1552), *Guía del cielo* (Pablo de León, 1553), *Guía de pecadores* (Fray Luis de Granada, 1556), *Avisos y reglas cristianas* (Juan de Ávila, 1556), *Epistolario cristiano* (Alonso de Orozco, 1567) —representan otros tantos instrumentos prácticos de orientación en los diferentes aspectos de la vida espiritual, imposible de separar de la vida cotidiana.

Si este tipo de manuales de índole tropológica son tan frecuentes, podemos deducir que la sociedad se había ido apartando del camino recto, que las costumbres iban decayendo y hacían imprescindible la aparición de guías rectificadoras, de forma que el cristiano de la época —imagen de Dios—, pese a su envejecimiento, recuperase la pureza de su origen. Se trata de una literatura inspiradora de modelos de vida, que surge ocasionalmente, fruto de estados y acontecimientos concretos, una literatura no especulativa, que tiene un carácter eminentemente práctico, de utilidad inmediata y que se dirige a unos destinatarios concretos, con el objeto de reforzar su fe, mantenerlos alejados del pecado, lograr la obediencia hacia la jerarquía eclesiástica o familiar, el conocimiento y respeto de la palabra de Dios. Para transmitir la verdad de la manera más directa,

para crear más confianza con el destinatario, este tipo de literatura utiliza un lenguaje simple, cercano, casi como en las epístolas personales, de modo que los aspectos pastorales quedan relegados a un segundo plano.

Esta literatura didáctica refleja, sin lugar a dudas, las aspiraciones y los intereses de una determinada categoría social o, al menos, profesional y no se dirige de forma específica a un público-meta femenino (en gran medida incapacitado para la lectura de los libros o en la imposibilidad de procurárselos, por el alto precio de los mismos), sino más bien a los formadores de mujeres: padres o confesores. La idea motora es que el ser humano puede mejorar a través de la instrucción. No sorprende, por tanto, que los pensadores humanistas (y Fray Luis es uno de ellos) dediquen parte de sus esfuerzos a la educación, incluida la de las mujeres, iniciando de este modo un cambio en las estancadas mentalidades medievales. La mujer se va incorporando al mundo de las ciencias y las letras.

Ya desde la Edad Media, los cimientos de Europa se venían transformando y ya no se podía ignorar el papel que las mujeres desempeñaban en la sociedad y la política. Si nos limitamos al ámbito ibérico, el nombre de Isabel la Católica resuena con fuerza. Durante su reinado autoritario (1474-1504), Castilla llega a su máximo esplendor: vence al último reino nazarí, descubre nuevos mundos, unifica territorios, impone su lengua, crea instituciones de control que habrán de perdurar por siglos. La Inquisición (1478-1834) es obra suya. Fray Luis vivirá en carne propia la dureza de los procedimientos de intervención de este Tribunal, permaneciendo durante cuatro años, como sabemos, en sus cárceles de Valladolid. También en el ámbito ibérico, otra mujer fuerte, que abre caminos y deja huellas (esta vez, positivas, en nuestro autor) es Santa Teresa de Ávila, renovadora del catolicismo y escritora mística con una voz única. Fray Luis, quien participa en 1588 de la primera edición de sus obras completas, destaca su personalidad con las siguientes palabras:

Que sí es milagro lo que viene fuera de lo que por orden natural acontece, hay en este hecho tantas cosas extraordinarias, y nuevas, que llamarle milagro es poco, porque es un ayuntamiento de muchos milagros. Que un milagro es, que una mujer, y sola, haya reducido a perfección una Orden en mujeres, y hombres. Y otro la grande perfección a que lo redujo. Y otro, y tercero, el grandísimo crecimiento que ha venido en tan pocos años, y de tan pequeños principios, que cada una por sí son cosas muy dignas de considerar. Porque, no siendo de las mujeres el enseñar, sino el ser enseñadas, como lo escribe san Pablo, luego se ve, que es maravilla nueva una flaca mujer tan animosa, que emprendiese una cosa tan grande, y tan sabia, y eficaz, que saliese con ella, y robase los corazones, que trataba para hacerlos de Dios, y llenase las gentes en pos de sí, a todo lo que aborrece el sentido. (1851)

Perdura, pese a todo, la creencia de que la mujer es un ser inferior, temible, imperfecto y que instruirle tiene como único objetivo hacerla digna del varón y afianzar sus balbuceantes virtudes. Pero está claro que la mujer, en sus múltiples roles sociales, no puede dejar de interesar a los humanistas. Fray Luis de León le dedica uno de sus escritos más conocidos, redactado y publicado primero en romance y traducido posteriormente al latín.

La perfecta casada se inicia con una dedicatoria a Doña María Varela Osorio, prima del autor, dama que se acaba de casar y que necesita de buenos avisos para servir al marido, gobernar a la familia y criar a los hijos —los tres pilares de la vida matrimonial imposibles de cumplir sin particular favor del cielo. Estos buenos avisos se ofrece el autor a prodigarle con la generosidad del buen cristiano, la experiencia del sabio ya entrado en años y, sobre todo, con la autoridad que le otorga su conocimiento de los libros sagrados, base y punto de partida del viaje iniciático. Dar a conocer las enseñanzas de las Escrituras representa un hondo deber moral para el teólogo salmantino, quien invoca para ello el principio de democracia del Libro.

Notoria cosa es que las Escrituras que llamamos Sagradas las inspiró Dios a los prophetas que las escrivieron para que nos fuessen en los trabajos desta vida

consuelo, y en las tinieblas y errores della, clara y fiel luz; y para que las llagas que hacen en nuestras almas la pasión y el peccado, allí, como en officina general, tuviésemos para cada una proprio y saludable remedio. Y porque las escribió para este fin, que es universal, también es manifiesto que pretendió que el uso dellas fuesse común a todos, y assí, quanto es de su parte, lo hizo, porque las compuso con palabras llanísimas y en lengua que era vulgar a aquellos a quien las dio primero. (1980: 140)

Para los cristianos, el arquetipo de perfección es la figura de Jesús, un modelo por seguir en todos los grados. La elocuencia cristiana pretende acercar a los creyentes a dicho modelo, fustigar indirecta pero eficazmente la decadencia de las costumbres mediante arquitecturas discursivas elegantes, persuasivas, elaboradas en lengua vernácula con el objeto de llegar al mayor número de lectores siguiendo, sin embargo, la estructura interna de la prosa clásica (a nivel formal, se cuida especialmente el ritmo, el equilibrio de los componentes dentro de la frase, la pulcritud de las palabras, escogidas en función de su fuerza evocadora o su capacidad de crear nuevos significados, la distribución de los acentos; en resumen todos los elementos del *ornato*, en un juego casi matemático que refleja la idea clásica del *splendor ordinis*) (San José Lera, 1991: 14-16). En su esfuerzo de ennoblecer la lengua castellana, Fray Luis de León muestra un cuidado extremo: "... porque no hablo desatadamente y sin orden y porque pongo en las palabras concierto y las escojo y les doy su lugar", tal como reconoce y escribe él en *De los nombres de Cristo, Dedicatoria*, Libro III.

En este contexto renovador de la lengua castellana, *La perfecta casada* presenta en espejo el retrato ideal de la mujer virtuosa, imagen viva de la divinidad, en contraste con la mujer perdida, que no logra resistir las tentaciones del mundo. Se trata, al fin y al cabo, de la eterna lucha entre el Bien y el Mal, la Luz y las Tinieblas, la Verdad y la Mentira, la Belleza y la Fealdad, el Alma y el Cuerpo, la Unidad y la División, el Héroe y el Antihéroe. La incesante lucha entre Dios y el Diablo.

El camino por emprender se compara con una larga navegación, con la imagen de un peregrino que se dirige a lugares extraños. Arriesgada empresa, llena de sobresaltos, yerros y falsos pasos. El peligro acecha por doquier. La mujer debe conocerse y conocer su entorno si pretende salir limpia de conciencia de la lucha cotidiana contra el pecado. Su vida entera ha de centrarse en huir el mal, la tentación. De lograrlo, sería una buena madre, una perfecta casada y, máximo calificativo, *una mujer varonil*. Aun así, no dejaría de ser un discreto, minúsculo héroe casero. No le es dado abandonar su naturaleza telúrica para aspirar al estatus de Héroe con mayúscula: ni será inmortal en los mitos, ni guerrera en los cantares de gesta, ni siquiera una excelsa ciudadana salvadora de la patria. El premio y galardón de su perfección serán las bendiciones, alabanzas y loas que reciba. En vida, lo suyo es el mundo de la casa. Ahí es donde puede y debe brillar, para acrecentar el honor y buen renombre del marido. En esta dirección se construye la cuidada argumentación de nuestro autor.

Los capítulos del libro, de extensión variable, se organizan en torno a la parte final de los *Proverbios*, cuyo comentario constituyen y que el autor toma como punto de partida y testigo privilegiado de sus argumentos. El peso que sus razones cobran (a raíz de su procedencia misma) es enorme: resulta difícil rebatirlas justamente por apoyarse en los textos bíblicos, que Fray Luis de León conoce y comenta con sobrada versatilidad y arte. La argumentación —lógica, segura, progresiva, a veces fría, otras veces apasionada— se construye a partir de los versículos bíblicos (que hacen de *motto* de los capítulos) y se parece más al alegato de un experto abogado que no a la exposición de un predicador. El autor parte de la idea que llegar a ser una perfecta casada es, como cualquier otro oficio, algo que se aprende, se razona y se practica gracias al conocimiento teórico y la observación cotidiana del comportamiento propio y ajeno.

Porque, como en cualquier otro negocio y oficio que se pretende, para salir bien con él son necesarias dos cosas: la una, el saber lo que es y las condiciones que tiene y aquello en que principalmente consiste; y la otra, el tenerle verdadera afición; así, en esto que vamos tratando, primero que hablemos con el entendimiento y le

descubramos lo que este oficio es, con todas sus cualidades y partes, convendrá que inclinemos la voluntad a que ame el saberlas y que, sabidas, se quiera aplicar a ellas. (1980)

Fray Luis de León no es la única voz en la época que aspira a la perfección. El tema aparece en el título del libro de Santa Teresa de Jesús: *Camino de perfección*, dedicado a las religiosas del convento de San José. La Santa se refiere a menudo a las obligaciones de las mujeres. La perspectiva, como es obvio, cambia, y los consejos van en la dirección de formar a la buena religiosa, de mejorar los saberes relacionados con la contemplación, las técnicas para lograr una buena oración mental, de recogimiento o de quietud, entre otras. Tratándose como se trata de aspectos tan difícilmente narrables, la Santa recurre con frecuencia a referencias a la vida laica, entendidas por todo tipo de lectores. La relación de las religiosas con Jesús es comparable a la de la esposa con su marido:

Así como dicen ha de hacer la mujer para ser bien casada con su marido, que si está triste, se ha de mostrar ella triste, y si está alegre (aunque nunca lo esté) alegre: mirad de qué sujeción os habéis librado, hermanas. Esto con verdad, sin fingimiento, hace el Señor con nosotras: que él se hace sujeto, y quiere que seáis vos la señora, y andar él a vuestra voluntad. [...] Miraros ha él con unos ojos tan hermosos, y pidosos, llenos de lágrimas, y olvidará sus dolores, por consolar los vuestros, sólo porque os vais vos con él a consolar, y volváis la cabeza a mirarle. ¡Oh Señor del mundo, verdadero Esposo mío! [...] ¿tan necesitado estáis, Señor mío, y bien mío, que queréis admitir una pobre compañía como la mía, y veo en vuestro semblante, que os habéis consolado conmigo? (1851)

En Fray Luis, la heroica virtud de la mujer, su perfección, consiste en cumplir con sus obligaciones personales, mejorando de este modo no solamente su vida y la de su entorno familiar inmediato, sino también la de su comunidad, constituyendo un modelo por admirar, alabar y seguir. Ocuparse de otra cosa que no fuera su deber específico significa ignorar su misión, desconocer su verdadera responsabilidad. El tema de la gracia divina (conexión directa, en lo teológico, con San Agustín, modelo inspirador para Fray Luis), absolutamente necesaria para la perfección interior, se ve doblado por el tema de la libertad, que facilita las buenas obras, enaltece al ser humano, lo hace responsable de sus propios actos, otorgándole capacidad de elegir libremente entre el Bien y el Mal, entre ser Héroe o decaer a la condición humana más baja.

Partiendo de la realidad cotidiana, la argumentación emprendida por Fray Luis tiene, como vemos, un trasfondo espiritual profundo y cubre más que una necesidad de moral social. Consiste en hacer entender a la mujer casada que no protagoniza una efímera e insignificante unión carnal y que su esposo no es un simple hombre, sino la imagen viva del Esposo celestial. Por otra parte, la mujer representa, simbólicamente, a la Iglesia misma: tomar conciencia de ello la lleva a asumir libremente la responsabilidad de una vida pura. Ser sólo buena resulta insuficiente. Se le exige ser perfecta. La dedicación de la mujer ha de superar el mero esfuerzo de atender las necesidades inmediatas de la casa. La mujer de valor se esmerará en hacer brillar sus virtudes más delicadas, con el objeto de imitar en la tierra el ideal de unión divina. La armonía familiar es, a pequeña escala, un reflejo de la armonía del mundo.

El *puzzle* de la perfección se va ensamblando desde el primer verso —una pregunta que inicia retóricamente la búsqueda (*¿Quién hallará mujer de valor? Raro y extremado es su precio*)— hasta el último, con sabor a victoria (*Dadle del fruto de sus manos y léenla en las puertas sus obras*). La fugacidad de la vida, tema clásico por antonomasia, aparece en la obra luisiana revestido con el sentido de urgencia: no hay tiempo para experimentar errores. Lo único que permanece de la vida y trabajos de una mujer son los frutos de su virtud, las loas en casa propia y ajena, la fama y la buena memoria. Si en la literatura profana, el tópico del *carpe diem* y del *fugit irreparabile tempus* afecta al cuerpo, únicamente, y constituye un impulso desesperado para aprovechar la plenitud de la vida mientras

uno es joven, en la literatura espiritual el acento recae sobre la urgencia de cultivar y pulir las virtudes, mientras no sea demasiado tarde. El cuerpo es mortal, indigno, frágil, esclavo de los deseos, sometido a la enfermedad y la vejez. El espíritu, en cambio, es inmortal, noble, capaz de navegar en mares tumultuosos, de sobreponerse a los reveses de la fortuna, de construir castillos interiores de paz y puertos de quietud.

En su dualismo (cuerpo/espíritu), la mujer perfecta tiende a asemejarse a la Virgen, arquetipo de pureza, discreción, modestia, piedad, obediencia, honestidad, dulzura, dedicación y sacrificio. El antihéroe, encarnado por la mala mujer —imagen del infierno—, ama en exceso los afeites, es enemiga de despertarse temprano, visitadora y amiga de las fiestas, incansable conversadora e inventora de chismes, entrometedora, alcahueta ponzoñosa, productora de discordias mortales, es pecado y tentación, fruta podrida que contagia a la sana. Las comparaciones con el mundo animal son sugerentes. El ser humano se transforma en un elemento repugnante: “tratar con la mala es como tratar con escorpiones”; “la aspereza hízose para el linaje de los leones o de los tigres”; las que se aderezan demasiado por fuera son igual a “gato o cocodrilo o alguna serpiente de las de la tierra u otro animal semejante, no digno de templo sino dignísimo de cueva o de escondrijo o de cieno”; la que se da al afeite, insiste el autor, es “verdadera fiera, mona con albayalde afeitada, o sierpe engañosa que, tragando lo que es de razón en el hombre [...] tiene el alma por cueva”; “es dragón alcahuete”. En cambio, las comparaciones que el autor elige para hablar de la buena evocan el mundo mineral, ensalzan lo duradero, lo valioso, lo brillante: “luna llena”, “joya de valor”, “tesoro de inmortales bienes”, “perla oriental”, “diamante finísimo”, “esmeralda”, “piedra preciosa”, “tesoro abreviado”. Su extrema escasez e inaccesibilidad, su incorruptibilidad hacen que dichos elementos tengan aún más valor, igual que la mujer virtuosa.

Consciente de que cada uno es hijo de sus obras, Fray Luis pone a disposición de los lectores un libro-guía capaz de instruir, explicar, reprender, vivificar, infundir valor a los que emprenden el difícil camino de la perfección interior. Héroe es quien cumple libremente con su deber personal, en el intento de recrear en su vida la armonía divina. Antihéroe es quien se aleja del modelo cristiano supremo (Jesús, Virgen María) y decae, por sus yerros igualmente asumidos, al reino animal más repugnante. En lo negativo, particular vapuleo le merecen al autor la ramera, la alcahueta y la mujer que se encubre con afeites (Capítulo XII: “De cómo el traje y manera de vestir de la perfecta casada ha de ser conforme a lo que piden la honestidad y la razón. Aféase el uso de los afeites y condénanse las galas y atavíos, no sólo con razones tomadas de la misma naturaleza de las cosas, sino también con dichos y sentencias de los Padres de la Iglesia y autoridades de las Sagradas Escrituras”), a las cuales dedica palabras extremadamente duras. En lo positivo, la palma se la lleva la figura de la madre (Capítulo XVII: “De cómo pertenece al oficio de la perfecta casada hacer bueno al marido, y de la obligación que tiene la que es madre de criar por sí a los hijos”), por su responsabilidad en la crianza y educación de los hijos, quienes seguirán en todo el modelo ofrecido en casa.

Es este un libro que, al ir en busca de la sublime perfección, habla de los pecados capitales, aquellos a los que la naturaleza humana está principalmente inclinada, según Tomás de Aquino. La soberbia, la avaricia, la envidia, la ira, la lujuria, la gula, la pereza encuentran su sitio a lo largo de la obra, en una estética de lo grotesco *avant la lettre*. Al insistir sobre la imagen de la decadencia, el autor (maestro en figuras y procedimientos retóricos) pretende aumentar el efecto producido por la virtud. El héroe cristiano, en su variante femenina, cobra su auténtica dimensión de modelo al contrastarse con el antihéroe, visto como un ser caótico, corrompido y corrompedor.

Las comparaciones abruptas, las enumeraciones con abundancia de polisíndeton, el ritmo acelerado, el tono mordaz que se percibe detrás de las frases, cuando se habla de los males producidos por estos vicios, pretenden impresionar la razón sensible, por lo feo y monstruoso de los elementos. A las mujeres destempladas en el gasto las retrata de la siguiente forma: “[...] si comienzan a destemplarse, se destemplan sin término, y son como un pozo sin suelo, que nada les basta, y como una carcoma, que de continuo roe, y como una llama encubierta, que se enciende sin sentir por la casa y por la hacienda, hasta que la consume. Porque no es gasto de un día el

suyo, sino de cada día; ni costa que se hace una vez en la vida, sino que dura toda ella; ni son, como dicen, muchos pocos, sino muchos y muchos” (Cap. III: *Qué confianza ha de engendrar la buena mujer en el pecho de su marido y de cómo pertenece al oficio de la casada la guarda de la hacienda, que consiste en que no sea gastadora*). A las que, por parecer lo que no son, se llenan la cara de afeites, las advierte: “Merecedoras, no de una, sino de doscientas mil muertes, que se coloran con las freces del cocodrilo, y se untan con la espuma de la hediondez, y que para las abeñolas hacen hollín y albayalde para embarnizar las mejillas” (Cap. XII). En cuanto al peligro de las alcahuetas, el autor llama a recato y permanente alerta: “[...] porque, debajo de nombre de pobreza y cubriéndose con piedad, a las veces, entran en las casas algunas personas arrugadas y canas, que roban la vida y entiznan la honra, y dañan el alma de los que viven en ellas, y los corrompen sin sentir, y los emponzoñan pareciendo que los lamen y halagan” (Cap. X: *Ha de ser la perfecta casada piadosa con los pobres y necesitados; pero debe ir con cuidado en ver a quién admite en su casa y favorece*).

Si la crítica de los pecados capitales resulta mortalmente cruel, la alabanza de la virtud encuentra las palabras más luminosas, los sonidos más suaves, los ecos más duraderos: “Los vecinos dicen esto a los ajenos, y los padres dan doctrina con ella a los hijos; y de los hijos pasa a los nietos y extiéndose la fama por todas partes creciendo; y pasa con clara y eternal voz su memoria de unas generaciones en otras, y no le hacen injuria los años, ni con el tiempo envejece, antes con los días florece más, porque tiene su raíz junto a las aguas” (Cap. XX: *Del premio y galardón que tiene Dios aparejado para la perfecta casada, no solo en la otra vida, sino aun en esta vida*). Fray Luis habla de la esperanza y la siembra en el corazón de su libro. El último capítulo se convierte en pura luz.

La perfecta casada es un cuadro realista, un examen y juicio de la sociedad del momento (en donde abunda lo malo), al mismo tiempo que un homenaje discreto a la imagen de la Madre y Esposa, vista como motor de regeneración de la misma sociedad. Fray Luis sabe que nadie aprende con las palabras y enseñanzas de otros, sino con la reflexión y el propio esfuerzo interior, pasando por varias etapas: desde *nescire, ignorare, credere, intelligere*, llegando al deseado *scire*. Al fin y al cabo, se trata de *saber ser*, de *saber estar* en el mundo. El teólogo, poeta y traductor salmantino reflexiona sobre temas encaminados a educar al perfecto cristiano y, por extensión, al ser humano perfecto. El resultado es una obra original, variada en cuanto a géneros, rica a nivel de contenidos y que refleja la preocupación del autor no sólo por las inquietudes intelectuales candentes en una época marcada por las imposiciones de la Inquisición, sino también por los problemas cotidianos inmediatos de la comunidad.

En el autor descubrimos un pensador profundo, de una entereza de carácter y de principios única y que constituye en sí mismo un modelo humano por conocer. Su vida oscila entre la necesidad de espiritualizar el mundo y la necesidad de retirarse del mundo, hacia la paz interior. Su obra refleja de cerca un temperamento inquieto, curioso, una mente nutrida al estudio de los clásicos, permeable a las formas modernas, atenta a las ideas del humanismo cristiano, sensible a la mejora del prójimo, en quien desea ver reflejada la perfección divina, como en un universo en miniatura.

En su deseo de llegar a los lectores, destinatarios privilegiados de sus reflexiones, Fray Luis de León elige escribir en lengua vernácula, rompiendo con la servitud del latín escolástico. La declaración de amor más sincera a una lengua la encontramos, quizás, en la *Dedicatoria a Don Pedro Portocarrero*, que encabeza las *Obras poéticas* de nuestro autor. Aquí es donde, en un intento de justificación *pro domo*, (no olvidemos que Fray Luis se ve sometido a constantes ataques por parte de sus adversarios) defiende la riqueza y las posibilidades expresivas del castellano —maduro ya para el relevo del latín:

De lo que yo compuse, juzgará cada uno a su voluntad; de lo que es traducido, el que quisiere ser juez pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya sin añadir ni quitar sentencia, y con guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire, y hacer que hablen en castellano y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales. No digo que lo he hecho yo, ni soy tan arrogante; mas helo pretendido hacer y así lo confieso. Y

el que dijere que no lo he alcanzado, haga prueba de sí, y entonces podrá ser que estime mi trabajo más; al cual yo me incliné solo por mostrar que nuestra lengua recibe bien todo lo que se le encomienda, y que no es ni dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundantes para los que la saben tratar. (1855: 2)

Para el fraile salmantino, la lengua castellana es una patria que ama, sirve y defiende con las únicas armas de que dispone: las palabras. El autor las mide cuidadosamente, las mima, las adorna, les da nuevos significados, las limpia y las adereza y las echa a volar, por el bien de la comunidad en que le tocó vivir.

BIBLIOGRAFÍA:

LEÓN, Luis de, *De los nombres de Cristo*, Madrid: Editorial Cátedra, 1980.

LEÓN, Luis de, “Carta del maestro Fray Luis de León”, in *Obras de Santa Teresa de Jesús*, Tomo I, Madrid, Imp. Lit. de D. Nicolás de Castro Palomino, 1851, edición digital en <www.cervantesvirtual.com>.

LEÓN, Luis de, *La perfecta casada*, Madrid: M. E. Editores, 1996.

LEÓN, Luis de, “Del Maestro Fray Luis de León a Doña María Varela Osorio”, in *La perfecta casada*, Madrid: Espasa Calpe, 1980.

LEÓN, Luis de, *Obras poéticas, divididas en tres libros*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1855, edición digital en <www.cervantesvirtual.com>.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *Vida y juicio crítico del maestro Fray Luis de León, basado en Escritores del Siglo XVI. Tomo segundo. Obras del maestro Fray Luis de León*, pp. I-XVI, Madrid: M. Rivadeneyra, 1855, edición digital en <www.cervantesvirtual.com>.

SAN JOSÉ LERA, Javier, “Exégesis y filología en fray Luis de León”, in *Ínsula*, núm. 539 (noviembre 1991), pp. 14-16, edición digital en <www.cervantesvirtual.com>.

TERESA DE JESÚS, Santa, *Camino de perfección*, in *Obras de Santa Teresa de Jesús*, Tomo I, Madrid: Imp. Lit. de D. Nicolás de Castro Palomino, 1851, edición digital en <www.cervantesvirtual.com>.

Un imperfetto capitano nell'epica barocca: il *Boemondo* di G. L. Sempronio come antitesi di Goffredo

**A Faulty Condottiere in the Baroque Epic:
G. L. Sempronio's *Boemondo* in contrast with Goffredo**

TANCREDI ARTICO

Università degli Studi di Padova

This article considers the heroes' literary form in the epic of the 17th century and their cultural and literary value since the case of *Boemondo*, one of the most important poems written after the *Gerusalemme liberata*. The study of the text's narratology and its *topoi* shows that the lack of confidence in the politician, as a consequence of a diffuse feeling of disillusion, affects the way of organizing the narration. Even in the epic context, the narration follows centrifugal principles that are close to Marino's *Adone* and tends towards the condottiere's distinctive features, without the ethical traits of Tasso's Goffredo. The case of Sempronio is emblematic because it testifies that the historical and cultural change of the hero in courtier is present not only in the comic and parodic writing, but in the epic one, as well. Thus, the latter takes distance from those positions confident in the prince's rectitude, typical of the 16th century.

Keywords: Torquato Tasso; Giovan Battista Marino; Giovan Leone Sempronio; end of knighthood; *Ragion di Stato* (reason of State); perfect prince; *desengaño* (disappointment).

*Ay, do, do! Thou sodden-witted lord,
thou hast no more brain than I have in mine elbows.*

W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, Atto II, Scena I, 45-46

Tra i migliori rappresentanti dell'epica seicentesca, un genere che dopo Tasso aveva vissuto una stagione di grande fortuna senza però annoverare veri capolavori¹, è di certo degno di considerazione *Il Boemondo, ovvero Antiochia difesa* di G. L. Sempronio², un poema in venti canti edito postumo nel 1651. Riconosciuto dai contemporanei come terza punta dell'epica volgare, dopo la *Gerusalemme liberata* di Tasso e alla pari con il *Conquisto di Granata*

¹ La bibliografia sul poema epico del Seicento è assai povera di titoli: per un inquadramento generale è utile Jannaco (1986), mentre focalizza la propria attenzione esclusivamente sui poemi limitrofi alla *Gerusalemme liberata* Foltran (2005); altre indicazioni di lavoro si trovano in *Dopo Tasso* (2005), infine è ricco di informazioni ma molto datato e legato a pregiudizi crociani Belloni (1893).

² In assenza di un'edizione critica moderna si trascrive (normalizzando i nessi -tj, eliminando le maiuscole di inizio verso e le -h etimologiche, ammodernando l'ortografia) dalla *princeps*: IL / BOEMONDO / OVERO / ANTIOCHIA DIFESA / POEMA HEROICO / DI GIO. LEONE SEMPRONIO / Urbinate / Nella Notte di Bologna il Vigilante, e ne / gli Assorditi d'Urbino il Fuggitivo. / CON GLI ARGOMENTI / Del signor Vincenzo Nolfi da

di Girolamo Graziani, è un testo che tuttavia non ha suscitato un interesse critico corrispettivo alla sua collocazione nel rango nobiliare dell'*epos*, venendo letto, in maniera estremamente riduttiva visti gli aspetti innovativi che presenta, sulla scorta dell'illustre antecedente tassiano³.

Una ricognizione preliminare sugli aspetti costitutivi del testo non può che confermarne l'appartenenza formale al filone dell'epica tassiana. Anzitutto l'argomento del poema, la difesa di Antiochia dall'assedio di Corbano⁴, fatto storico attestato con larghezza di particolari dalla cronaca più autorevole e diffusa, quella di Guglielmo di Tiro (che le dedica l'intero libro VI della sua *Historia Belli Sacri*), è chiaramente scelto in vista di un confronto col modello sul suo stesso terreno: l'episodio, che precede gli eventi narrati nel poema tassiano, fu un crocevia fondamentale per le sorti della prima crociata, e come tale è annoverato in apertura della *Gerusalemme liberata*⁵. Sempronio spesso ricorda, in maniera non neutrale, come senza la difesa di questa piazzaforte i crociati non avrebbero portato a termine l'impresa: in questo modo da un lato sollecita un confronto diretto con l'archetipo, dall'altro rivendica il diritto a esistere e anzi la necessità della propria opera⁶.

Altri aspetti paratestuali confermano in modo piuttosto evidente l'affiliazione alla tradizione tassiana: il termine dei venti canti è un'indicazione non secondaria della volontà di emulazione del modello, così come lo è la presenza di un'allegoria (detta *Tropologia*), utile come nell'antecedente a fornire una giustificazione morale dei contenuti. Il titolo, infine, riecheggia idee tassiane (fino alla *vulgata* del 1581 Tasso parla del suo poema come de *Il Goffredo* o *Il Gottifredo*, mentre il titolo di *Gerusalemme liberata* fu una scelta, fortunata, dell'editore Angelo Ingegneri), quasi a suggerire la validità di un confronto tra i due capitani.

Benché modello imprescindibile, non tutto ruota intorno alla competizione con la *Gerusalemme liberata*, né Sempronio si può classificare alla stregua dei semplici epigoni che tentarono di ritagliarsi uno spazio nella storia letteraria imitando pedestremente le Muse del napoletano. La complessa stratificazione che si ha nel *Boemondo* di motivi desunti da tradizioni moderne richiede un'analisi capillare, che non si limiti a identificare l'archetipo tassiano come matrice unica per la costruzione del testo e dei suoi significati ma che, al contrario, indichi i punti di frizione con il modello, e li pesi e interpreti in rapporto alle tendenze che indicano le grandi opere narrative della tradizione di primo Seicento, non a caso tutte parodiche dell'epica, ovvero il *Don Chisciotte* di Cervantes, la *Secchia rapita* di Tassoni e soprattutto, per quanto ci riguarda, l'*Adone* di Marino.

Il proliferare di figure comiche nella narrativa del Seicento, sia essa in prosa o in verso è, tra le altre cose, il sintomo di un profondo disagio degli intellettuali nei confronti di un mondo in radicale mutamento, sconvolto dalla scienza nuova, nel quale il potere nobiliare e monarchico, da sempre depositario delle mitologie epico-cavalleresche, si accentra e si assolutizza, sfruttando come mai prima la cultura a fini propagandistici (Maravall, 1997). In un contesto di disorienta-

Fano, / E LA TROPOLOGIA / Del Signor Carlo Sempronij Decano della / Cattedrale d'Urbino. / AL SERENISS. SIG. / RANUCCIO / FARNESE / Duca di Parma, Piacenza, & c. / IN BOLOGNA, MDCLI / Per Carlo Zenero. Con licenza de' superiori. Per il *Boemondo* come per gli altri poemi che si avrà modo di chiamare in causa vige lo stesso criterio citazionale: con il numero romano si indica il numero del canto, con quello arabo il numero d'ottava, a seguire l'indicazione dei versi dove necessario.

³ Sul *Boemondo* sono solo due i contributi oggi disponibili: Giachino (2002: 109-184) e Foltran (2005: 187-221), entrambi viziati da un'impostazione di lettura che tende a individuare solo le similarità con la *Gerusalemme liberata*, senza considerarne le molte novità rispetto al canone.

⁴ Kerboga fu Ataberg di Mossul in vece del figlio del sultano di Siria (che all'epoca aveva nove anni), presso la cui corte fece carriera come generale: non era certo figlio dello Scià di Persia come invece ipotizza il poeta (cf. Sempronio, 1651: I, 8).

⁵ Cf. Tasso (2009: I, 6, vv. 3-6): "e Nicea per assalto, e la potente / Antiochia con arte avea già presa. / L'avea poscia in battaglia incontra gente / di Persia innumerabile difesa".

⁶ L'esordio del poema è all'insegna del paragone con il modello, tanto che, ancora in sede di esposizione dell'argomento, ci è mostrato il legame genetico, di filiazione con la *Gerusalemme*: "L'armi di Cristo e la città difesa / da pio guerriero incontra i Persi io canto, / grande non men che gloriosa impresa / tra quante in Asia ebber di sacre il vanto, / senza di cui né conquistata e presa / Gerusalem, né liberato il Santo / Sepolcro fora, e tanta gente in vano / raccolto avrebbe in Chiaramonte Urbano" (Sempronio, 1651: I, 1).

mento antropologico (l'universo non è più a misura d'uomo) e di disillusione verso la politica, nascono le figure di Don Chisciotte, del Conte di Culagna e di Adone, tutte profondamente segnate da una vena comica per quanto appartenenti a opere di differente genere⁷.

Se sul crinale comico si affermano figure antieroidiche o eroiche, nell'epica, atavicamente invischiata in dinamiche di potere da necessità celebrative ed encomiastiche⁸, si mantiene invece un indirizzo rinascimentale nella caratterizzazione del condottiero, un prototipo tassiano per la precisione. Il capitano, modello d'ispirazione ideale per il principe dedicatario, acquisisce insomma le qualità eroiche positive canonizzate da Tasso per Goffredo: la sagacia strategica, una certa aura di maestà, la moderna *pietas*⁹. Al contempo, come esito di una scissione tra figura e funzione, sembra passare in secondo piano nei poemi post tassiani il ruolo strutturale di fulcro del movimento centrifugo dei "compagni erranti"¹⁰, una riduzione all'unità sotto cui il filomonarchico Tasso – stando almeno a uno dei piani di significato dell'*Allegoria* (Bocca, 2014: 275-276) – adombrava la virata assolutistica di tardo Cinquecento.

Goffredo, depurato dalle sbavature in cui incappa nella *Gerusalemme* e assunto a *topos* per il capitano, si offre come oggetto di continue riletture lungo tutto il corso del secolo: se da un lato l'opposizione di Marino e Tassoni è dichiarata nel segno della parodia, e se nel contesto eroico domina la matrice tassiana, il caso del *Boemondo* è notevole in quanto esempio di una possibile convivenza di istanze comiche nelle maglie epiche. Optando per uno schema genericamente rapportabile alla *Gerusalemme*, Sempronio crea in realtà una figura per certi versi parodica, caricaturale quasi, del buon comandante: troppo spesso indeciso, valoroso ma poco accorto, Boemondo sembra sbilanciarsi verso la sola forza d'equilibrio di "senno" e "mano" proprio del Buglione fin dall'*incipit* del poema tassiano.

Scelta per il normanno la strada del saggio comandante, con sostanziale scarto rispetto a quanto si legge negli altri poemi del "ciclo tassiano"¹¹, le sue azioni si dimostrano effettivamente, almeno in apparenza, quelle del perfetto capitano. Nei primi quattro canti, sulla falsariga del modello di Goffredo e nel contesto di una riscrittura evidente della così detta "introduzione" (Canti I-III) della *Gerusalemme*¹², questi assolve in maniera ineccepibile i proprio doveri: in apertura del racconto arringa il consiglio spronandolo a rifiutare i patti proposti dagli ambasciatori nemici (I, 35-40); viene quindi eletto capitano (I, 60), da saggio stratega organizza la logistica della difesa sulle mura (I, 61 sgg. e IV, 69 sgg.) e in campo aperto nel primo scontro tra le avanguardie (V, 1 sgg.); infine, impone di eleggere un successore per la schiera dei Franchi rimasta priva di Ugone, evitando le indecisioni di Goffredo che avevano dato vita alla *querelle* di Rinaldo (V, 65-69).

Se in un primo momento pare delinearsi dunque una figura classica di buon condottiero, dal Canto VI la percezione che si ha del campo crociato e dello stesso capitano comincia a mutare radicalmente, virando in direzione tutt'altro che positiva. Non bastano gli obblighi di fede per giustificare il tremendo inganno, rievocato nelle parole della regina sfuggita alla strage, con cui i

⁷ Per una disamina dei concetti estetici del Barocco si veda Battistini (2000); per Cervantes rimando alle considerazioni e alla vasta bibliografia di Domenichelli (2002); su Tassoni si vedano Cabani (1999) e Cabani (2010).

⁸ Sui rapporti tra poema e potere va citato Quint (1993), mentre in area italiana, sempre focalizzati sul Cinquecento, si segnalano Zatti (1996) e Jossa (2002).

⁹ La figura di Goffredo è al centro di un lungo dibattito critico: grazie alle indagini di Brusciagli, che mettono in luce i cedimenti cavallereschi del comandante tassiano, si è superata l'inveterata idea di un Goffredo grigio e noioso in quanto eccessivamente perfetto (cf. Brusciagli, 1992: 207-232, da cui risalire a una bibliografia completa).

¹⁰ È imprescindibile per una considerazione della funzione catalizzante di Goffredo nel sistema unitario del poema Zatti (1983).

¹¹ Nella continuazione di Camilli, Boemondo, senza essere personaggio principale, torna a Gerusalemme a sciogliere il voto, mentre nel poema di Grandi non compare praticamente mai, è solo la meta dell'erranza di Tancredi, che viaggia per il mondo per poterlo liberare dalla prigionia in cui è incorso.

¹² Secondo la quadripartizione ipotizzata da Ferretti (2010: 273).

crociati, grazie alla mediazione di un proprio infiltrato presso il re Cassano, conquistano la città. Un atto scortese, un vero e proprio tradimento contrario a ogni consuetudine bellica e alla morale cavalleresca, che getta delle ombre sulla figura di Boemondo.

Il lungo *flashback* prende a modello il celebre racconto di Enea dell'inganno del cavallo, affinità questa che implica anche un'aporia nel sistema dei significati del testo. Se in Virgilio, "ideologicamente antiomerico" (Baldassarri, 1982: 111), il discorso di Enea assume i toni dell'invettiva contro i Greci e in particolare contro il perfido Ulisse, in Sempronio l'infedeltà dei vincitori va a tutto detrimento della parte che si dovrebbe viceversa esaltare, visto che rappresenta un mezzo indegno per un acquisto sacro, ed è un bene per Boemondo che il poeta tralasci di ricordare il ruolo di macchinatore e ideatore che realmente ebbe nella vicenda, mettendo piuttosto in risalto la sua forza e la sua barbarica ferocia¹³.

La frode è un *topos* letterario – portato evidente delle teorie bellico-politiche cinquecentesche¹⁴ – molto diffuso nella tradizione narrativa rinascimentale precedente Tasso (a partire dai *Cinque canti* ariosteschi), sulla cui liceità il poema in ottave si interroga a lungo: per quanto nello sviluppo pretassiano del genere venga accettata come pratica e giustificata alla luce di posizioni machiavelliche (ne è esempio lampante il poema incompiuto di Cataneo, che anche a una preliminare lessicografia mostra l'assorbimento ingente di materiali dal *Principe* di Machiavelli), lo stesso è un metodo che desta impressione, a maggior ragione considerando la rappresentazione altamente stilizzata in senso cortese cavalleresco che dà Tasso dei crociati. Se è lecito "punir la fraude con la fraude istessa" (Bolognetti, 1841: XI, 148, v. 3)¹⁵, e, dunque, l'infedeltà contro gli infedeli, per quanto disonorevole, è del tutto giustificata dalla legge dell'utile, la figura del capitano assume connotati perlomeno sinistri.

L'incrinatura ideologica della cortesia cristiana è un fatto da tenere a mente soprattutto in quanto d'opposizione a Tasso, il quale aveva ingentilito, per sua stessa ammissione, i tratti più sconvenienti dei crociati che emergevano dai rendiconti degli storici¹⁶. Sempronio, viceversa, ricordando un episodio su cui pur poteva agevolmente sorvolare e che fa gioco solo dal punto di vista del confronto con i modelli classici, non sdegnava di mettere in luce anche i vizi, intaccando, come ovvio, anche l'esemplarità di Boemondo.

Tra le caratteristiche principali che Pozzi individua riguardo la figura di Adone (Pozzi, 1976: 34-35 e, inoltre, Cabani, 2010:153-180; Cherchi, 1999: 9-26; Cherchi, 1996), due in particolare sollecitano direttamente una sovrapposizione con lo zio di Tancredi, e aprono la via a un confronto tra i due testi che troverebbe conferme di varia natura quantomeno sul crinale dello stile se non proprio su quello della costruzione narrativa. La prima peculiarità, di ordine prettamente diegetico, riguarda il ruolo del personaggio nelle vicende: Adone, bellissimo e imbellè, subisce lungo il corso del poema il corso degli eventi senza mai determinarne gli esiti, è insomma paziente e non agente. Considerata la funzione più che la figura, un discorso simile si potrebbe fare a proposito del comandante crociato in almeno un paio di circostanze, quando cioè, pur avendo un ruolo attivo, dà il là con le proprie decisioni ad azioni tatticamente inefficaci, se non addirittura dannose per il campo, nonché del tutto ininfluenti sullo svolgimento della diegesi.

Un primo esempio si ha molto presto (III, 33-34), quando concede alla vergine Gildippe,

¹³ L'apparizione di Boemondo nella reggia, all'insegna della furia marziale e dell'orrore (si veda VI, 68-69), si conclude con l'uccisione dell'anziano re Cassano. È interessante notare che il ruolo del normanno nell'assalto è rapportabile a quello di Pirro figlio di Achille, la cui empietà si sfoga sul vecchio Priamo: altro segno tangibile di una caratterizzazione ambigua dell'eroe eponimo.

¹⁴ Ha aperto la strada a ricerche sul tema della guerra nel poema rinascimentale Baldassarri (1982: 45 sgg.); a seguire si veda Casadei (1997: 62-66).

¹⁵ La massima, d'origine petrarchesca, si ritrova in tutti i poemi di metà Cinquecento, ed è solo un esempio della diffusa riflessione del genere sul tema della frode: cf. Trissino (1547: XVI, vv. 741-746), Cataneo (1562: VIII, 60, v. 4).

¹⁶ Si veda la precisa giustificazione degli interventi sui personaggi offerta ai revisori in Tasso (1995: 350-353 – lettera del 30 marzo 1575 a Silvio Antonino).

mossa esclusivamente dal proprio desiderio amoroso, un contingente con cui tentare una sortita per liberare l'amato Odoardo. La mossa, che intacca la solidità del campo in maniera notevole se si guarda ai contraccolpi che l'assenza dei due eroi ha sulla trama¹⁷, si può leggere come rovesciamento dell'episodio tassiano del rifiuto di Goffredo ad accordare un contingente alla provocante Armida¹⁸, di cui Gildippe in questo frangente è una specie di doppio. Un secondo caso (IX, 75-76), molto più interessante in quanto coinvolge meccanismi diegetici – la ridondanza, la non funzionalità degli episodi nella trama – tipici dell'*Adone*, si ha quando, nel mezzo della tremenda carestia che affligge gli assediati, il principe normanno indice una inutile rassegna, se non che nessuno risponde all'appello, nemmeno sotto minaccia di morte. La parata non si farà, e il rischio concreto, ben più grave, è che si arrivi a una ribellione al potere centrale che l'eroe rappresenta. Boemondo pare qui quasi un sovrano spodestato, depotenziato della “celeste maestà” che consentiva a Goffredo di placare le sedizioni con la sua sovraumana presenza¹⁹.

Il secondo attributo caratterizzante Adone che ritroviamo nell'eroe di Sempronio è la stoltezza, difetto che in un poema bellico coinvolge importanti aspetti di gestione del comando. Il problema del cavaliere normanno è la totale assenza di accortezza e pragmatismo nei compiti di governo, una qualità imprescindibile in un Seicento in cui si veniva profilando una insanabile frattura fra il potere militare e amministrativo, e che tendeva a interpretare il momento di corte come una finzione, una messinscena nella quale dissimulazione, ipocrisia e finezza retorica erano concetti intercambiabili e prassi correnti. Nel secolo in cui il proliferare di trattati sull'accortezza e sulla prudenza del cortigiano, come il celebre *Della dissimulazione onesta* di Torquato Accetto, o, in area spagnola, le opere di Gracián, era frutto di una lettura de *Il libro del Cortegiano* di Castiglione come di “una sorta di manuale per attori, la cui recita è però svuotata del significato di strategia etica” (Domenichelli, 2002: 276)²⁰, il poema epico aveva assunto – in maniera tutt'altro che serena – questa tendenza, facendo lievitare nelle proprie trame il discorso diplomatico verso la moderna retorica del potere, come è evidente a partire dall'ambasceria di Alete nella *Gerusalemme liberata*²¹.

Il travestimento artistico diventa esposizione didascalica nel Seicento, e il poema di Sempronio – alla pari del coevo *Conquistato di Granata*, di recente sondato proprio sul tema politico in un contesto del tutto analogo a quello del *Boemondo* (Salmaso, 2005) – ne dà un esempio vistoso quando il ribelle Conte di Carnuti, giunto a Bisanzio, la culla per eccellenza della perfidia secondo la tradizione cavalleresca italiana, riceve nel simbolico Palazzo della Bugia un'educazione improntata alla doppiezza e alla simulazione (X, 10-25). Il lungo decalogo, secondo modalità non inusuali per il poema cinque-seicentesco, mostra *e contrario* quanto a Boemondo manca per essere un buon reggente nel degradato presente dell'autore: “Sguardi maligni e perfidi saluti, / falsi sorrisi e paro-

¹⁷ Dopo una lunga digressione, i due amanti torneranno, non solo per volere ma addirittura per esecuzione del Cielo, solo alla metà del Canto XIII, rivelandosi entrambi importanti per il conseguimento della vittoria.

¹⁸ Il rifiuto di Goffredo è l'esito di un processo di profonda revisione da parte di Tasso: se in una prima redazione sembra propenso a concedere un contingente ad Armida, all'altezza della revisione romana la situazione muta, con il poeta che riconosce “poco prudente” la decisione del capitano (Tasso, 1995: 51). Nella *Gerusalemme* data alle stampe le affida dieci cavalieri di ventura estratti a sorte (si veda Tasso, 2009: IV, 63). Sul processo di correzione del biennio 1575-1576, con attenzione per le precedenti redazioni manoscritte, si veda Bocca (2014).

¹⁹ Il riferimento è alla ribellione di Argillano, sedata pacificamente da Goffredo: si veda Tasso (2009: VIII, 77 sgg.), per la “celeste maestà” invece (VIII, 78, vv. 3-4).

²⁰ Per il concetto di teatralizzazione della politica, si veda Domenichelli (2002: 271-277).

²¹ La citazione di Tasso come punto di riferimento lungo tutto il Seicento per il motivo diplomatico dell'ambasciata è giustificata dal fatto che la *Gerusalemme* fu il primo poema a nutrire un interesse profondo per la costruzione retorica dei discorsi, andando a influenzare notevolmente tutta la successiva produzione in ottave (mette in evidenza la centralità del Tasso politico per il Seicento, concentrandosi poi sul caso di Graziani – Salmaso, 2005: 45-52). Va poi rimarcato che la scissione tra potere politico e militare teorizzata da Domenichelli, è un fatto lampante nella coppia formata da Alete e Argante, uno scaltro cortigiano e l'altro rozzo uomo d'armi.

lette accorte, / motti mordaci e complimenti arguti, / lusinghe molli, adulatrici e scorte” che “usan colà, sagacemente astuti, / gareggiando fra lor gli uomini in corte” (X, 22, vv. 1-6), e in definitiva tutto il repertorio della pratica di corte²².

Boemondo, depositario dei soli attributi di Marte, è privo di quella prudenza riconosciuta come necessaria al principe moderno, e ne sono testimonianza tre casi in cui la sua stoltezza politica si tramuta in un danno per il campo. Nel primo (X, 81 sgg.), credendo a una finta ambasciata, consente a Clorinda, per l'occasione travestita da Erminia, di entrare nella città e di sottrarre la lancia di Longino – il corrispondente del palladio omerico per gli assediati – appena trovata da Pier l'Eremita. Nel secondo (XIV, 45-52), rimanda la salma del guerriero Idraspe (una sorta di incrocio tra Ettore e Argante) a Corbano chiedendo sulla fiducia che venga perciò liberato un prigioniero cristiano, ottenendo ovviamente un rifiuto da parte del capitano persiano e perdendo la merce di scambio.

Ha proporzioni clamorose quanto accade, sempre per l'ottusità del principe, al Canto VII, episodio che per le sue valenze metastoriche e contestuali richiede un breve indugio. Dopo aver rifiutato di cedere al ricatto imposto da Corbano per la vita di Orlandino e averlo visto trucidare di fronte alle mura, i cristiani catturano l'assassino del giovane e lo conducono al cospetto di Boemondo, che lo condanna a morte a seguito di una breve istruttoria. Per salvarsi la vita, il persiano confessa di una congiura ordita ai suoi danni: grazie ai servigi di un ingegnere infernale, Corbano ha intenzione di far saltare in aria il ponte di Antiochia attirandoci il capitano cristiano e i suoi uomini con un finto attacco. Boemondo, non ci crede e invia i propri uomini a contrastare i Saraceni sul ponte, anzi vi si reca egli stesso: nemmeno la constatazione che una nave sta scendendo il corso dell'Oronte lo induce a indietreggiare, tanto che si ritira solo all'ultimo istante, mosso dai rimproveri di Ademaro, che gli ricorda il proprio ruolo di anima del campo. Gli esiti sono devastanti per i cristiani: oltre alla perdita del ponte, unico collegamento della città con l'esterno, muoiono un numero enorme di crociati, divorati dall'esplosione dell'ordigno infernale.

Un'altra volta il paragone con il Buglione si rivela impietoso: si è del tutto perso il pragmatismo con cui Goffredo, in simile situazione di congiura, sventava l'attentato di Ormondo, il quale si prefiggeva di ucciderlo a tradimento in battaglia vestendo le insegne della sua guardia personale (cf. Tasso, 2009: XIX, 62-65; XIX, 126-129; XX, 44-47). La metafora organicistica con cui Ademaro – consigliere privato di Boemondo e per questo sorta di doppio del Raimondo tassiano – ricorda al capitano il suo ruolo di mente dell'esercito non fa che implementare, in direzione rovesciante, il confronto con il modello, riprendendo il filo del discorso con cui il vecchio tolosano tentava di dissuadere Goffredo dal combattere da pedone nell'assalto alle mura²³.

Considerati gli esiti che hanno le varie iniziative della mente del campo, verrebbe da pensare a un intento parodico di Sempronio nei confronti dell'archetipo tassiano, se non che l'indirizzo encomiastico del poema rettifica in parte questa interpretazione, e nobilita la figura del principe alla luce di dichiarati antecedenti storici moderni. Il riferimento dell'episodio del Canto VII è a un celebre fatto contemporaneo, relativo all'assedio di Anversa da parte di Alessandro Farnese, ossia il tentativo dei protestanti di distruggere l'immenso ponte di barche fatto costruire dal capitano parmense per tagliare alla città i rifornimenti dall'esterno con due navi incendiarie, episodio in cui lo stesso Farnese rischiò di perdere la vita²⁴.

²² E la chiusa dell'ottava sentenza in modo esplicito: “Regna chi finge, e finge ogni un che regna, / politica civil così n'insegna”.

²³ Cf. Tasso (2009: XI, 22) e Sempronio (1651: VII, 83): “– Signor, – dic'egli – al cui valor sovrano / regger quest'armi e queste genti è dato, / pensa che non guerrier ma capitano / sei de l'Europa in grembo a l'Asia armato, / e che ne l'opre sue gela la mano / se 'l capo che la regge indi è troncato, / e non voler con troppo ardente zelo / l'onor qui teco avventurar del Cielo”. Ancor più prossime sono le parole che il napoletano usa in un passo delle *Lettere poetiche*: “i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del quale è capo Goffredo” (cf. Tasso, 1995: 35).

²⁴ Con esiguità di dettagli e di riferimenti bibliografici ha il merito di notare per prima questa sovrapposizione con la storia moderna Giachino (2002: 141-145).

L'espugnazione della città belga fu uno dei fatti d'arme più eclatanti del tardo Cinquecento e destò un discreto interesse in ambito letterario, con la stesura di varie opere storiografiche e alcune raccolte di rime in morte del vincitore di Anversa. In questo contesto va annoverata anche la diffusione di una letteratura eroica d'occasione, discussa a partire dagli anni Ottanta grazie all'apertura di un dibattito sulle forme dell'epica in seno all'Accademia degli Innominati di Parma²⁵: il frutto di questo interesse sono due poemi, la *Anversa conquistata* di Fortuniano Sanvitali, edita nel 1609 e dedicata ad Odoardo Farnese, e la manoscritta *Anversa liberata* dello Pseudo-Marino²⁶. I due testi, pur nella loro brevità, confermano la cristallizzazione nel contesto eroico di un motivo encomiastico farnesiano, fondato sul mito di Alessandro, e impongono di rivalutare, alla luce del *milieu* parmense di Sempronio, le strategie celebrative del *Boemondo*. Considerata la dedica a Ranuccio Farnese, sorge il dubbio che il compito encomiastico del poema non sia relegato alla coppia di progenitori della casata, Gildippe e Odoardo, ma coinvolga il capitano stesso, in un più vasto progetto di sovrapposizione con Alessandro: dubbio purtroppo insolubile, e che in assenza di studi approfonditi sulle relazioni di Sempronio con il potere del ducato era doveroso porre ma non risolvere.

Come che sia, l'ingenuità di Boemondo e dei suoi compagni, da legare a un *côté* intellettuale seicentesco segnato dallo scetticismo verso il potere assoluto, comporta anche delle importanti ricadute testuali, in linea con tendenze costitutive simili a quelle dell'*Adone* e del tutto estranee alla profonda coerenza diegetica della *Gerusalemme liberata*. In primo luogo, è chiara la quasi totale inutilità delle azioni dei personaggi, siano essi pagani o cristiani: come nel poema di Marino, la logica dell'intreccio quasi sempre non tiene conto del contributo degli agenti ma soggiace a un invadente finalismo, in questo caso divino, fatto che declassa gli episodi al rango di digressioni non interdipendenti con la favola e gli eroi a burattini del demiurgo celeste²⁷. Ne sono testimonianza i tentativi, continuamente frustrati, di volgere le sorti della guerra, sempre risolti in maniera immediata da un intervento superiore a vantaggio dei crociati, nonché la totale inutilità della parola a ricondurre sulla retta via i cavalieri erranti (cosa valida per Boemondo come per gli altri personaggi²⁸); tratto, quest'ultimo, davvero originale, a segnare un distacco netto sia dalla *Gerusalemme liberata* sia dal panorama della narrativa seicentesca. Fatuità del personaggio e inutilità della parola dunque, spie di un passaggio epistemologico dalle conseguenze destabilizzanti²⁹.

Se la riduzione dei personaggi a funzioni è un fatto lampante che sulla microstruttura implica l'assenza di concatenazione tra gli episodi e il moltiplicarsi di soluzioni *ex machina*³⁰, la verifica

²⁵ Sui progetti dell'Accademia parmense di esaltazione del potere farnesiano (limitatamente al primo decennio del secolo), si veda Denarosi (2003: 165-254), che evidenzia il ruolo delle teorie di Pomponio Torelli sulla poesia civile nella pratica dell'epica.

²⁶ Per una rassegna completa delle opere storiografiche e liriche e per un inquadramento dei due poemi nel solco della tradizione postassiana mi permetto di rimandare a Metlica-Artico, da cui partire per una bibliografia aggiornata.

²⁷ Cf. Pozzi (1976: 21), a proposito di una delle azioni principali dell'*Adone*: "Una parte delle macchine risulta così inutile; l'autore moltiplica i pulsanti senza che ci sia un rapporto fra l'energia sviluppata e l'effetto sortito".

²⁸ Oltre al ricordato esempio dell'inefficace convocazione di una rassegna da parte di Boemondo, vanno citati i casi eclatanti dei discorsi di Guglielmo (XV, 49-65) e Pancrazio (XVI, 82-92) che tentano di riportare alla via delle armi rispettivamente il Conte di Carnuti e Baldovino: la parodia della *Gerusalemme liberata* è evidente, con raddoppiamento della vicenda di Rinaldo e scissione della coppia composta da Carlo e Ubaldo. Infine, è quasi comico l'esito che l'accalorato discorso di Corbano ha su i generali persiani: nessuno ha ascoltato una sola parola (similmente ad Adone che si addormenta a teatro nel Canto V del poema di Marino), visto che erano tutti intenti a vagheggiare Erminia (VI, 72-73).

²⁹ In maniera simile Foucault colloca il *Don Chisciotte* sul limitare di due epistemi (si veda Foucault, 1996: 61-63), lettura poi ampliata in Domenichelli (2002: 256-270).

³⁰ Sia permesso dissentire da Foltran (2005: 204-205), che parla di un impianto narrativo "inequivocabilmente tassiano" in cui non si trova "alcuna traccia di quella dispersione ariostesca che invece s'incontra in altri poemi": è chiaro che la scarsa o nulla tensione connettiva tra le parti del poema mina alla base l'assunto di una sua unitarietà, configurando piuttosto un affastellamento di azioni inserite a spina di pesce nella vicenda principale.

conclusiva dei nessi di causa e effetto sulla misura dei venti canti conferma la friabilità interna della macchina narrativa e rivela tracce di una disposizione paratattica, se non proprio a schidionata. Complicate di solito dalla sciocchezza dei crociati, le azioni si assommano e talora si sovrappongono – come sottolineano i legami logici tra i canti, del tutto arbitrari – senza risultare davvero necessarie. Boemondo non si dimostra in grado di indirizzare i propositi dei compagni verso il fine dell'impresa, e sono anzi le sue sviste a causare gran parte degli incidenti che indeboliscono il campo cristiano fino quasi a segnarne il tracollo.

Ciononostante, la costruzione narrativa del *Boemondo* non è frutto di incapacità del poeta, ma al contrario implica un confronto molto sottile con la tradizione: il progressivo cedimento fino quasi alla sconfitta del campo è schema tipicamente omerico, scartato da Tasso per ragioni di verosimiglianza e ora recuperato in opposizione alla *Gerusalemme*³¹. Nell'*Iliade*, prima di portare a termine l'espugnazione della città, i Greci si trovano più volte vicini alla rotta, e vengono salvati solo dal ritorno alle armi di Achille, mentre al contrario nella *Liberata* l'innegabile superiorità bellica dei cristiani impedisce al poeta di spingersi fino ad esiti per loro tragici, e l'allontanamento di Rinaldo è foriero per i crociati di uno stallo, di una incapacità a compiere la conquista più che di una seria e tragica difficoltà. Se è chiaro che il recupero dello schema omerico va a forzare la competizione con Tasso, altrettanto evidente è l'assenza di una costruzione solida intorno a questo principio narrativo: tanto in Omero e in Tasso la riattivazione degli eroi è determinante, secondo equilibri differenti, perché l'impresa si concluda, quanto nel *Boemondo* il ritorno al campo dei vari cavalieri dispersi è ininfluenza sul risultato, visto che Baldovino – l'Achille di Sempronio, sulla carta, dopo lo scontro con Tancredi per la mano di Erminia e la sua fuga dal campo – e il Conte di Carnuti rientrano in gioco a vittoria ormai acquisita, e Odoardo, depositario di caratteristiche belliche concrete del duo Achille-Rinaldo, si limita a uccidere Idraspe in un duello che avvantaggia il campo crociato ma non risolve la guerra.

Boemondo, più che incarnare un principio di unità, dà insomma l'idea di essere un ingranaggio del meccanismo omerico di degrado del campo; è il principio narrativo ad avere influenze deleterie sulla figura dell'eroe, colpevole in molte circostanze dei guai che, per cause di coerenza narrativa, affliggono i cristiani. Il suo *status* si incrina irrimediabilmente nel contesto della favola: la vicenda, per compiersi, esige da parte sua molti errori, molti più di quelli commessi da Goffredo, per cui è possibile affermare che i due personaggi, pur nella similarità del ruolo, sono investiti di caratteristiche funzionali e qualitative tra loro diametralmente opposte.

La risoluzione stessa degli eventi non rende troppi meriti al capitano: la tenacia dei Persiani viene fiaccata poco alla volta dagli interventi divini, uno stillicidio che, sebbene abbia come culmine la battaglia finale valorosamente vinta dai crociati, ha come snodo rilevante l'assassinio di Corbano da parte di Guido, cugino di Boemondo (cf. XVII, 55-66). Di nuovo, un'azione a tradimento da parte dei cristiani, tanto più rilevante in quanto d'invenzione del poeta³², per giunta lodata, perché "saggia", dal principe normanno al ritorno di Guido in città.

In definitiva, l'eroe eponimo di Sempronio sembra altra cosa da Goffredo, una diversità che conferisce al poema uno statuto molto particolare nel contesto della tradizione epica. La decisione di narrarne le vicende è non solo una finezza da epigono³³, ma una calcolata scelta di campo, che offre il destro ad un felice riadattamento (all'insegna della discontinuità) del patrimonio tassiano

³¹ La superiorità dei crociati è schiacciante, e non basta l'assenza dell'eroe a mettere in crisi il campo fino quasi alla sconfitta, inoltre il Dio cristiano non potrebbe mai permettere una cosa del genere: lo afferma il poeta stesso, trovando un punto d'equilibrio sulla necessità omerica di Rinaldo nell'impossibilità dei crociati di conquistare la città (cf. Tasso, 1995: 93-101; sul tema si veda Bocca, 2014: 164-169).

³² Secondo il Tirio Corbano era fuggito dal campo durante l'ultima battaglia non appena intravisto il pericolo della sconfitta, mettendosi in salvo oltre l'Eufrate: cf. Tirio (1562: 173-174).

³³ Narrare le vicende di personaggi minori o dimenticati di un capolavoro è una strategia comune nelle continuazioni: per quanto riguarda il ciclo ariostesco – con ovvi punti di sovrapposizione con la tradizione postassiana – si veda l'ottima indagine sulla ripresa di caratteri dell'*Orlando furioso* di Sacchi (2005: 128-185).

al nuovo contesto barocco. Lo sguardo di Dio su cui si apre la *Gerusalemme* mostra al lettore un eroe traviato dalla propria ambizione politica, desideroso di fondare un regno al punto “ch'altra impresa non par che più rammenti” (Tasso, 2009: I, 10, v. 2)³⁴, e per questo assente nel momento culminante della crociata. Recuperarlo, farne il personaggio principale e connotarlo in chiave di opposizione a Goffredo è una scelta significativa, indice non tanto di un tentativo di riabilitarne la credibilità quanto, piuttosto, di farne un emblema della disillusione verso il (o forse un) potere monarchico.

BIBLIOGRAFIA:

AA.VV., *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico. Atti del Convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004*, a cura di G. Arbizzoni, M. Faini, T. Mattioli, Roma-Padova: Antenore, 2005.

BALDASSARRI, Guido, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa nel poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma: Bulzoni, 1982.

BATTISTINI, Andrea, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma: Salerno, 2000.

BELLONI, Antonio, *Gli epigoni della Gerusalemme liberata*, Padova: Draghi, 1893.

BOCCA, Lorenzo, *Le «Lettere poetiche» e la revisione romana della «Gerusalemme liberata»*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2014.

BOLOGNETTI, Francesco, *Il Costante*, Venezia: Antonelli, 1841.

BRUSCAGLI, Riccardo, “L'errore di Goffredo (G. L. XI)”, in *Studi tassiani*, XL-XLI (1992-1993), pp. 207-232.

CASADEI, Alberto, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico – cavalleresco nel Rinascimento*, Milano: Franco Angeli, 1997.

CHERCHI, Paolo, *Introduzione*, in Id., *Il re Adone*, Palermo: Sellerio, 1999, pp. 9-26.

CHERCHI, Paolo, *La metamorfosi dell'Adone*, Longo: Ravenna, 1996.

CABANI, Maria Cristina, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1999.

CABANI, Maria Cristina, *Eroi comici. Saggi su un genere secentesco*, Lecce: Pensa Editore, 2010.

CAMILLI, Camillo, *Cinque canti*, Venezia: Francesco de' Franceschi, 1583.

CATANEO, Danese, *L'Amor di Marfisa*, Venezia: Francesco de' Franceschi, 1562.

DENAROSI, Lucia, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003.

DOMENICHELLI, Mario, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma: Bulzoni, 2002.

FERRETTI, Francesco, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa: Pacini, 2010.

FOLTRAN, Daniela, *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e 'correzione' in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005.

FOUCAULT, Michael, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Milano: Mondadori, 1996

GIACHINO, Luisella, *Giovan Leone Sempronio tra «lusus» amoroso e armi cristiane*, Firenze: Olschki, 2002.

GRANDI, Ascanio, *Il Tancredi*, Lecce: Pietro Micheli Borgognone, 1632.

JANNACO, Carmine, “Insorgenza eroicomico e trasformazioni dell'epopea”, in *Storia letteraria d'Italia*, a cura di A. Balduino, vol. VIII. *Il Seicento*, a cura di C. Jannaco e M. Capucci, Padova: Valardi, 1986, pp.521-590.

JOSSA, Stefano, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma: Carocci, 2002.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barocco* (1975), trad. it, Bologna: Il Mulino, 1997.

METLICA, Alessandro; Tancredi ARTICO, “L'angoscia dell'encomio. L'Anversa conquistata di Fortuniano Sanvitali (1609) e altri versi per Alessandro Farnese”, *Filologia e critica* (i.c.s.).

³⁴ Sulla figura di Boemondo cf. le ottave 9-10.

- POZZI, Giovanni, “Comento”, in G. B. Marino, *L'Adone*, vol. II, Milano: Mondadori, 1976.
- QUINT, David, *Epic and empire, Politics and generic Form from Virgil to Milton*, Princeton: Princeton University Press, 1993.
- SACCHI, Guido, *Fra Ariosto e Tasso*, Pisa: Edizioni della Normale, 2005.
- SALMASO, Valentina, “Epica e ragion di stato”, in AA. VV., *Dopo Tasso*, pp. 37-62.
- SEMPRONIO, Giovan Leone, *Il Boemondo, ovvero Antiochia difesa*, Bologna: Carlo Zenero, 1651.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano: BUR, 2009.
- TASSO, Torquato, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma: Guanda, 1995.
- TRISSINO, Giovan Giorgio, *L'Italia liberata da' Goti*, Roma: Valerio e Luigi Dorico, 1547.
- TIRIO, Guglielmo, *Historia della guerra sacra di Gerusalemme [...] Trad. in lingua italiana da m. G. Horolloggi*, Venezia: Valgrisi, 1562.
- ZATTI, Sergio, *L'ombra del Tasso, Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano: Mondadori, 1996.
- ZATTI, Sergio, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Milano: il Saggiatore, 1983.

Niels Klim: da antieroe a eroe... e ritorno

Nicolaus Klimius: From Antihero to Hero... and Back

EMANUEL GROSU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Any attempt of placing a character in the category of hero or antihero must start from his profile, especially from his moral profile. In a very general acceptation of the term, a *hero* is the depository of positive – or perceived as positive – values, mandatorily superior to common norm: bravery, courage, special physical and mental capabilities, altruism, spirit of sacrifice, etc. On the contrary, an *antihero* lacks these qualities (sometimes he exhibits contradictory features) or he only has some of them. As a consequence, a set of innate or acquired values place the individual into one category or another. Therefore, it seems impossible for a character to be both a hero and an antihero within the same literary work.

My study seeks to analyze this binomial: by displaying the same features, Nicolaus Klimius – the central character of the novel *Nicolai Klimii iter subterraneum* – experiences both conditions, of hero and antihero, depending on the values promoted in the worlds he crosses. In his hallucinating underground journey, we discover worlds that value differently the same qualities or concepts; for this reason, these worlds are as antagonistic as the notions through which we attempt to understand this character.

Keywords: hero; antihero; Nicolaus Klimius (Niels Klim); Ludvig Holberg; underground journey.

*Quid est quod diversarum gentium mores inter se
atque instituta discordant, ut quod apud alios laude,
apud alios supplicio dignum iudicetur?*
Boethius, *De consolatione philosophiae*, II, 7, 35¹

1. Ero e antieroe. Alcune delimitazioni concettuali

Neanche se facessimo riferimento a un singolo periodo storico, ad esempio quello antico, in cui sono apparse le prime forme culte dei concetti di eroe ed antieroe, non sarebbe facile rinchiudere in una definizione quello che il pensiero umano ha distillato per tanti secoli e ha espresso in numerose e varie sfumature. Le cose diventerebbero più difficili se mettessimo a confronto i loro vari mutamenti nei diversi periodi storici, dal momento che per eroe e antieroe non intendiamo i protagonisti di una trama.

Per il nostro tema presenta interesse quel costruito mentale rintracciabile tanto nella letteratura quanto nelle creazioni folcloristiche, il quale, a parte le stereotipie biografiche (Borbély, 2013: 61-

¹“Che dirò che i costumi e gli ordinamenti di diverse genti sono tra sé discordi in guisa che, quello che appo una nazione è giudicato degno di lode, appo l'altra si giudica degno di castigo?” (Boezio, 1832: 58).

65) che caratterizzano “le vite” degli eroi, potrebbe essere descritto da alcuni elementi fondamentali. Pertanto, l’eroe – in genere, l’antieroe è ciò che l’eroe non è, né deve essere – si potrebbe definire come sintesi (cf. Borbély, 2013: cap. 1; Eliade, 2011: 256-261) tra le seguenti caratteristiche:

– *leader di un certo gruppo*: a volte l’eroe è il fondatore e/o la guida del gruppo. La comunità proietta nel suo leader tutte le sue aspirazioni per una vita migliore, tutti i suoi sentimenti positivi. La speranza e la fiducia della comunità nel suo leader sono la reazione ovvia suscitata dalle sue qualità e dal suo altruismo, il quale potrebbe andare fino al punto in cui la famiglia e la cerchia di amici, ovvero il nucleo di ogni vita personale, si trovino all’ultimo posto nella serie dei valori che lo animano. Le sue *gesta* interessano quasi esclusivamente uno spazio molto più ampio di quello della propria abitazione. Ercole, Ettore o Enea rappresentano degli esempi illustrativi in tal senso. Il focolare dell’eroe è l’agora; il suo agro, la scena di un combattimento. Del resto, l’eroe non si definisce se non nei limiti di un binomio. Del resto, l’eroe non si definisce se non nei limiti di un binomio, poiché, da un lato, protegge o salva sempre qualcuno o qualcosa, mentre dall’altro, in quanto “figura della consacrazione pubblica” (Borbély, 2013: 18 – trad. ns.), il suo operato è riconosciuto e celebrato dalla comunità;

– superando i limiti di una dote naturale comune, l’eroe è, non solo per la comunità che rappresenta, ma soprattutto per essa, *un’eccezione, un modello*: il coraggio, la forza, le abilità, la tenacia, lo spirito visionario o di sacrificio non sono qualità né singolari, né moderate. Complesso e pleutorico, l’eroe incarna lo sforzo dell’uomo di superare i limiti della propria condizione, desideroso di situarsi in una posizione che gli conceda un miglior controllo sul mondo in cui si muove, oppure la capacità di risolvere efficientemente una situazione di crisi;

– *istitutore dell’ordine oppure ristabilitore di uno già compromesso*, sempre in azione, sempre un vincitore, l’eroe si schiera dalla parte del bene, così come esso viene concepito nella comunità di cui l’eroe è diventato un simbolo. Non essendo un malinconico, un meditativo, il suo atteggiamento agonistico è il suo modo di essere, uno che non problematizza e non mette in discussione valori e concetti. Di solito, l’universo degli eroi si può definire tramite tre elementi fondamentali: il bene (l’ordine), il male (l’assenza dell’ordine, la crisi), la società che loro rappresentano;

– *la doppia natura, divina (forse sarebbe meglio dire extra-mondana) e umana* potrebbe essere considerata, sul piano della percezione collettiva, un riflesso delle sue doti o dei suoi successi eccezionali (cf. Borbély, 2013: 108-109). Questa caratteristica si è trasmessa anche nell’età cristiana, l’eroe (il santo, il martire) essendo sostenuto nelle sue esemplari imprese dall’assistenza dello Spirito Santo.

Anche se la descrizione di sopra può sembrare semplicistica², la riteniamo comunque sufficiente per poter definire, seguendo lo stesso ordine, l’antieroe come individuo che non promuove un altro sistema di valori se non quello proprio, spesso contrastante con i valori del gruppo, i quali, seppur inferiori, conservano un aspetto normativo. L’antieroe non ha la vocazione di leader: le sue qualità non sono poste al servizio degli altri e le sue imprese non sono celebrate dalla comunità. Banale e anodino, a volte un anonimo³, vittima della “norma comportamentale” comune, spesse volte è un estraneo (intruso) nel mondo in cui viene presentato e refrattario “alle circostanze” (cf. Bahtin, 1982: 381, *apud* Borbély, 2013: 37). La sua alienazione, inoltre, non è altro che la conseguenza ovvia di un sistema politico/sociale opprimente (cf. Borbély, 2013: 19). Anche se può partecipare al confronto spronato dal desiderio di soddisfare le proprie aspirazioni, di solito si rifiuta di manifestarsi, in base ai suoi dubbi riguardanti la correttezza della norma e la validità dei concetti usati dai prossimi. Privo di notevoli imprese, mettendo in ridicolo persino la condizione dell’eroe, l’antieroe è un paradigma dell’insufficienza, dell’umanità abbandonata dal soffio divino. È un Sisifo, un condannato a sforzi assurdi o almeno non incoronati dalla vittoria, privi di qualsiasi gloria.

² Riteniamo “stereotipie biografiche” – e ignoriamo elementi come la vulnerabilità (Achille, Sansone ecc.) – l’essere abbandonati immediatamente dopo la nascita (Mosè, Romolo e Remo) o che gli eroi non muoiono, che però vengono occultate, perché non sono caratteristiche comuni di tutti gli eroi.

³ Così come preferisce Dostoevskij per il suo personaggio di *Memorie dal sottosuolo*.

Considerando quanto detto sopra, sembra impossibile che nella stessa opera letteraria un solo personaggio possa essere al contempo eroe e antieroe. Per validare o no tale affermazione, ci proponiamo di analizzare il personaggio centrale del romanzo⁴ di L. Holberg, *Nikolai Klimii iter subterraneum*.

2. Da un mondo all'altro, tra speranza, illusioni e disperazione

Laureato come *laudabilis* in filosofia e teologia presso l'Università di Copenaghen, possessore di un *Testimonium Academicum*, Niels Klim ritorna a Bergen, la sua città natale, dove, nonostante le sue ambizioni, lo attende una vita in cui le privazioni sembrano essere la regola. Le buone capacità intellettuali, la curiosità, l'onestà, il coraggio e la voglia di sapere gli valgono un posto soltanto ai margini di una società che non può sfruttare le sue doti e che, come afferma il Klim stesso, gli aveva "precluso l'accesso ad ogni carica e guadagno" (Holberg, 1994: 17; cap. 1). Appassionato di scienze naturali, si mette a esplorare i dintorni della città in cerca di elementi nuovi e non ancora spiegati, poiché il successo dell'impresa gli avrebbe garantito la celebrità tanto necessaria per superare una miserevole condizione. Per la stranezza del suo "comportamento", una grotta situata sul monte Fløyen attira la sua attenzione e costituirà la sua temporanea via d'uscita da un mondo che negava le sue aspirazioni, del tutto legittime se pensiamo alle sue qualità.

Durante l'esplorazione della grotta, Klim precipita all'interno della terra, dove scoprirà un nuovo mondo o, per meglio dire, un nuovo universo organizzato e abitato da esseri razionali, capaci di edificare vere società, fondate però su valori diversi, spesso antagonistici rispetto a quelli terrestri o, per essere specifici, europei.

Nazar

Arrivato sul pianeta Nazar, il pianeta degli alberi razionali, frequenterà un ciclo d'istruzione durante il quale imparerà presto la lingua del posto e, grazie all'aiuto di un albero anfitrione, riuscirà a capire le ragioni delle loro leggi e dei loro costumi. Esaminato in base ai principi promossi in questo mondo, al termine degli studi Klim riceverà un attestato che lo raccomanderà caldamente per l'incarico di "corriere di corte", visto che i suoi piedi erano molto più lunghi di quelli degli alberi. La buona memoria e le sue capacità intellettive saranno considerate come prova di superficialità e, di conseguenza, d'immaturità del pensiero in un posto in cui anche al giudice supremo (Kaki), ad esempio⁵, ogni cosa doveva essere ripetuta almeno tre volte (indice dello sforzo di approfondire e di cogliere il senso più profondo della questione) per poter essere compresa (altrimenti non avrebbe rischiato di pronunciare una sentenza).

Quindi, in possesso di evidenti pregi, Klim passa da un mondo in cui, pur non riuscendo a sfruttarli, essi gli venivano perlomeno riconosciuti per il *Testimonium Academicum*, a un mondo che li valuterà al contrario, rifiutandogli persino il diritto di tracciarsi una vita significativa, importante anche per i prossimi e, perché no, forse proprio per questo, gloriosa.

Per quattro anni dovrà adempire al compito di corriere di corte, condizione che gli permetterà di analizzare profondamente l'organizzazione, le leggi, le tradizioni e il modo di vivere dei potuani. Nello stesso tempo, si renderà pienamente conto della sua alienazione, della sua inadeguatezza a un mondo concepito soprattutto per il bene comune, non per il bene privato, e che, proprio per quello, contrastava con le sue idee e i suoi desideri. *La sua condizione di antieroe si aggrava.*

⁴ La traduzione del romanzo *Nikolai Klimii iter subterraneum* dello scrittore danese Ludvig Holberg, pubblicato in latino nel 1741 (seconda edizione, 1745), rappresenta uno dei progetti del Centro Editoriale e di Traduzione "Traditio" dell'Università "Alexandru Ioan Cuza" di Iași. Anche se ha dovuto cedere il passo al più celebre *Gulliver's Travels* (apparso nel 1726), il romanzo di Holberg ha riscosso un gran successo, essendo tradotto, subito dopo la prima edizione, nelle più importanti lingue europee.

⁵ Ma non solo a lui: "Infatti solo a pochi era dato di capire ciò che avevano letto superficialmente o di affermare ciò che avevano sentito una sola volta. Chi comprendeva tutto e subito era ritenuto privo di giudizio e perciò veniva raramente ammesso alle cariche di rilievo" (29; cap. II).

Una società rigorosamente organizzata, come lo è quella dei potuani, con norme inflessibili e fondata sul contributo modesto ma costante di ogni individuo al bene comune è una società che schiaccia ogni slancio di affermazione individuale. Il bene si definisce *comune* non tanto perché tutti ne sono beneficiari, bensì perché tutti devono contribuire alla sua realizzazione. E per questo è necessaria una certa logica: l'individuo è esaminato e valorizzato dal punto di vista delle sue particolarità, ma si tratta di quelle particolarità che servono nella più ampia misura al gruppo e nella più ristretta all'individuo. Chi supera questo quadro va represso, donde la necessità di una dottrina capace di inibire le aspirazioni individuali e di sostenere che il bene o il male si definiscono solo facendo riferimento alla comunità, esclusivamente dal suo punto di vista. Divenuti semplici elementi di un meccanismo, gli individui esistono solo per farlo funzionare, ognuno di loro adempiendo ruoli di uguale, o quasi uguale importanza. Una società tracciata sulle coordinate dell'*Utopia* di Tommaso Moro⁶ non può capire l'eroismo, perché non ha bisogno dell'eroismo. Essa rifiuta l'eroe, lo annienta. Quello che essa intende per eroe ha una semantica totalmente incompatibile con il modo di concettualizzare degli abitanti della terra, è praticamente un paradigma dell'antieroe, un modello accessibile che cercherà di imporre. Un buon esempio in questo senso è l'iscrizione che Klim leggerà sulla tomba di un contadino⁷ nella città di Keba: QUI GIACE IOCHTAN IL GRANDE, PADRE DI TRENTA FIGLI, EROE DEL SUO TEMPO (79; cap. VII). Dopo averla letto, Klim afferma che, presso i potuani, il titolo "il Grande" è attribuito solo a chi si trova all'origine di una numerosa discendenza educata all'onestà, menzionando come termine di paragone Alessandro Magno e Giulio Cesare, i quali, senza aver lasciato dei successori, si sono edificati la loro gloria sulla morte di tante legioni.

I suoi due tentativi di accedere a una posizione congrua alle sue competenze, almeno così come le intendeva Klim dal suo punto di vista, falliscono: le memorie di viaggio intorno al pianeta Nazar (in cui Klim aveva notato vizi e virtù per non meno di 25 stati – da Quamsò, il paese degli alberi che godono di una salute ferrea, a Tumbac, il paese degli alberi religiosissimi –, di cui ogni aspetto apparentemente positivo risulta, ad una più approfondita analisi, un difetto, una carenza), anche se molto utili e istruttive, riescono solo a fargli aumentare lo stipendio; il tentativo di riformare le leggi dello stato (Klim aveva proposto di interdire alle donne l'accesso alle cariche pubbliche) lo fa condannare a morte, sentenza commutata ulteriormente in esilio sul firmamento.

Martinia

Arriva così in Martinia, il paese delle scimmie, alle quali Holberg addossa tutti i peccati degli europei descritti in tonalità parossistiche – ipocrisia, corruzione, vanità, avarizia, propensione al lusso – con tutte le loro conseguenze: legislazione fluttuante, menzogna, clientelismo, futilità delle preoccupazioni ecc. Testato secondo i criteri della società, viene considerato *Kakidoran*, cioè *ri-tardato*, semplicemente perché non si poteva adattare alla maniera eccessivamente superficiale e sbrigativa di risolvere i problemi. Anche qui, le sue doti fisiche sono valutate superiori sia alle sue qualità intellettuali, sia alle norme comuni. Diventato così *lectifor* del presidente del Senato, ribellandosi di nuovo contro una troppo modesta e per questo ingiusta condizione sociale, Niels Klim propone la fondazione di alcune officine (proposta molto utile e benefica, ridicolizzata però prima di essere respinta) e poi suggerisce l'introduzione dell'uso delle parrucche come segno distintivo della nobiltà Martiniana, guadagnandosi in questo modo grande fama e titolo nobiliare (anzi, qual-

⁶ Tra le fonti del romanzo *Nicolai Klimii iter subterraneum*, almeno per quello che riguarda la descrizione del principato di Potu, dobbiamo annoverare l'*Utopia* di Tommaso Moro (un'altra indiscutibile fonte dell'opera è Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*). D'altronde, Potu, il nome del principato e della sua capitale, è un anagramma di Utopia.

⁷ Nel terzo capitolo, Niels Klim aveva notato con stupore che "Ogni bravo contadino e buon padre di famiglia viene perciò acclamato come colui che nutre e protegge i cittadini, e verso l'inizio dell'autunno, nel mese della Palma, quando i contadini si mettono in cammino verso la città con innumerevoli carri carichi di frumento, la tradizione vuole che le autorità li attendano fuori dalle porte per accoglierli in trionfo nella città fra squilli di trombe e fanfare" (39).

cuno elabora per lui una genealogia martiniana). Ingiustamente accusato di aver voluto disonorare il felice matrimonio del presidente del Senato, viene condannato alla galera e portato su una trireme, con la quale arriverà in Mezendoria, Il Paese delle Meraviglie (*Terrae Paradoxae*). *Niels Klim resta ancora vittima del conflitto tra le proprie aspirazioni e le opportunità concessegli dall'ambiente. Il suo implacabile desiderio di essere l'autore di notevoli imprese e gli sforzi fatti in questo senso incontrano il rifiuto dei mondi che sta attraversando.*

Una società abbozzata sulle coordinate di un anti-modello non può comprendere l'eroe se non come individuo che adatta le sue aspirazioni e le sue capacità agli pseudo-valori del gruppo. Come nel caso del Principato di Potu, è la società a imporre agli individui, uniformandogli, schiacciando le loro personalità, un certo atteggiamento o un certo comportamento; ma se nel primo caso questo fatto avviene in nome dei valori (il bene comune), nel secondo, sono gli pseudo-valori (la vanità) a costituirne il movente. I Potuani rigettano l'eroe considerandolo insignificante: nel loro mondo, qualsiasi impresa, per quanto oscura, nella misura in cui contribuisce al bene comune, va considerata eroica. I Martiniani ripagano con fama e titoli nobiliari l'adattamento ai non-valori, svuotando così l'eroe del suo significato e costringendolo a diventare frivolo.

Mezendoria

Il viaggio nelle Isole Mezendoriche (in cui sono descritte un'isola degli uccelli, un'isola degli strumenti musicali – la Pyglossia, un paese di ghiaccio – *terra glacialis* e la Mezendoria propriamente detta, paese comune degli animali, alberi e piante nel quale ogni essere svolge compiti conformi alla sua natura) può essere considerato una continuazione del “cammino iniziatico” – lo possiamo ben definire in questo modo – che Niels Klim aveva intrapreso sul pianeta Nazar e al termine del quale aveva scritto le memorie di cui abbiamo già parlato. Tutte le stranezze (*paradoxa*) qui esposte sono corrispondenze dei costumi degli europei e contribuiscono alla prospettiva del personaggio sul modo in cui una società va organizzata e governata.

La seria discrepanza tra le sue aspirazioni, capacità intellettuali e nozioni acquisite, da una parte, e la condizione di condannato alla galera, dall'altra, gli sembra una flagrante ingiustizia contro la quale non può fare niente. Da qui la sua disperazione: vinto dal destino, come un vero antieroe, si abbandona inerte alla volontà della sorte, per ora ostile, Niels Klim essendo l'unico che, come dice lui stesso, era rimasto tranquillo quando, durante il viaggio di ritorno, la tempesta fece naufragare la trireme sulle coste di una regione sconosciuta: Quama.

3. Quama: la patria adottiva dell'eroe

Esseri umani, quindi dotati di ragione e parlanti di un idioma proprio, i Quamiti si trovavano in uno stadio di evoluzione talmente primitivo che, sebbene avessero raggiunto un certo livello di organizzazione (una monarchia con corte itinerante), erano costretti, a causa delle loro debolezze fisiche, alla dipendenza e al pagamento di un tributo ai Tanachiti, una popolazione di tigri forniti di ragione, lingua e cultura. In mezzo ai Quamiti, Niels Klim trova il terreno fertile per esibire quelle qualità che non avevano avuto alcun pregio nei mondi attraversati fino ad allora.

Abile organizzatore e stratega, dotato del senso della diplomazia, deciso, coraggioso e nello stesso tempo prudente, con una cultura e una visione nettamente superiori a quelle degli indigeni, Klim diventa un vero *eroe civilizzatore*. Consultato come un oracolo in tutte le questioni importanti, godendo di venerazione, è soprannominato Pikil-Su (Il Figlio del Sole) dai Quamiti; incarnando le loro aspirazioni, li condurrà attraverso vittorie successive alla conquista e alla dominazione dell'intero firmamento. Istruendo i quamiti nell'arte della guerra e addestrandoli nell'uso del cavallo (i Quamiti non sapevano cavalcare), riuscirà a vincere una prima battaglia contro i Tanachiti. Poi, l'uso dei fucili e della polvere da sparo gli assicureranno la vittoria finale sulle tigri. Nel processo di riorganizzazione dello stato dimostra una preoccupazione speciale per il livello culturale dei sudditi, mentre nei confronti dei vinti dimostra un'equità e una generosità fuori dal comune, così che l'appellativo di “Serenissimo Eroe” (*Serenissimus Heros*), con cui Tomopoloko – il generale

Tanachita diventato suo prigioniero – lo gratula, non sembra stonato nel contesto.

Percepito come semidio, come essere mandato dal fondatore della dinastia Quamita, gode di venerazione e di culto ed è eletto a comandante supremo dell'esercito, carica in cui dovrà affrontare la coalizione degli Arctoni (orsi), Kispuciani (gatti) e Alectoriani (galli), organizzata proprio per contrastare la sorprendente e minacciosa ascensione dei Quamiti. La vittoria e la morte nella mischia del sovrano fanno acclamare Klim a imperatore. “Non mi opposi più al destino” (*fortunae diutius non obluctatus* – 228; cap. XIV), dice il personaggio. Accettando il trionfo concessogli, sposa Ralac, la figlia del defunto sovrano, dopo di che istruisce la difesa dei territori conquistati e prepara una flotta. La sete di gloria, di dominio abbraccia tutto il firmamento (*Dominandi vesana libido se ipsam in infinitum propellit, nec reperit locum consistendi*, cap. XIV) e Niels Klim, o Pikil-Su, affidando il reame alle cure della moglie, dalla quale attendeva già un erede, parte per una nuova campagna di conquista, questa volta contro gli abitanti di Mezendoria, che sottomette facilmente, e di Martinia. Dopo la vittoria, la voglia di vendetta contro coloro che, accusandolo ingiustamente, lo avevano condannato alla galera, lascia il posto alla magnanimità. Aveva raggiunto il suo scopo: da un condannato alla galera, da un naufrago, grazie alla forza del destino e ai propri meriti, era diventato il dominatore del paese in cui aveva subito tanta ingiustizia.

Il ritorno a Quama, la celebrazione del trionfo, l'accettazione del appellativo di *Koblu* (“il Grande”), il decretare l'inizio di una nuova era storica, quella della Quinta Monarchia (dopo l'Assira, la Persiana, la Greca e la Romana) gli sembrano atteggiamenti ovvi e pienamente meritati da un eroe che, in brevissimo tempo, era riuscito a sottomettere l'intero firmamento non grazie a un esercito di veterani, come aveva fatto Alessandro Magno, ma fidandosi di un popolo incivile e lottando, come gli piaceva vantarsi, contro popolazioni più crudeli dei Persiani. Il titolo ridondante che assume è anche esso un'espressione della fama che gli accarezza il cuore: “Nicolaus il Grande, inviato del Sole, imperatore di Quama e Mezendoria, re di Tanachia, Alectoria, Arctonia, dei Regni Mezendorici e Martiniani, granduca di Kispucia, signore di Martinia e Canalisca...” (241; cap. XV). Ma è quella fama che rinchioda in sé il nocciolo di un funesto presagio.

Nel mondo degli uomini, tanto diverso da quello dei Potuani (ideale, utopico), il possessore dell'autorità suprema deve avere e mostrare sia vizi che virtù. Sedotto da un potere talmente grande, Niels Klim si allontana, ogni giorno di più, da quelli che lo veneravano. L'alterigia con cui tratterà i suoi sudditi è solo l'inizio del conflitto che, man mano, volgerà verso le sue ultime conseguenze. Il popolo reagisce mostrando paura e diffidenza; la risposta del sovrano sarà la trasformazione di un governo pacifico in una tirannia che, a sua volta, nutrirà il dubbio sull'origine divina del grande conquistatore e metterà in discussione le sue vere capacità. L'uccisione del principe Timus, per la volontà d'instaurare una nuova dinastia, e il mancato assassinio di Hicoba, entrambi figli del defunto sovrano e, di conseguenza, legittimi eredi al trono, destano dubbi sulla legittimità del potere di Klim e saranno la scintilla della rivolta. Rifugiatosi in Tanachia per organizzare la resistenza, perderà la battaglia finale contro i Quamiti a causa dei cannoni che lui stesso aveva fornito all'esercito. Scappando dal campo, gettando le insegne reali, trova rifugio in una grotta, poi precipita e ritorna sul monte dal quale, tempo addietro, era arrivato, (s)fortunatamente, nel mondo sotterraneo.

4. Aurea mediocritas o “la nostalgia dell'antieroe”

Di nuovo sulla terra, nel mondo in cui aveva visto la luce del giorno. Sbalordito dell'andamento delle cose e terrorizzato dall'incerto, infortunato futuro, Niels Klim si sforza piuttosto a capire se stesso, a ritrovarsi. Durante la discesa a Sandviken, a causa dello strano abbigliamento e della parlata viene scambiato per il ciabattino di Gerusalemme e solo l'incontro con il vecchio amico Abelinus lo fa lenire un po'. D'altronde, Abelinus, sebbene con fatica, sarà l'unico a credere l'allucinante racconto di Klim. Il sostegno di costui sarà preziosissimo nell'inserimento del personaggio in un mondo che non poteva mettere a frutto le sue virtù e, di conseguenza, non gli poteva offrire se non una modesta condizione sociale: in base all'ormai famoso *Testimonium Academicum*, sacrestano nel *Templum Crucis* (Korskirke; non direttore di scuola, come aveva sperato a un certo punto,

paragonando l'autorità connessa a questa carica con quella di un imperatore), onesto cittadino della comunità, marito di una figlia di commercianti e padre di quattro figli “se il principe di Quama è ancora in vita” (*modo Princeps Quamiticus adhuc in vivis sit* – 260; cap. XVI), dubbio con il quale Klim finisce il suo racconto.

Aurea mediocritas, il celeberrimo detto di Orazio, nel suo senso peggiorativo, potrebbe essere anche esso una buona definizione dell'antieroe. La nostalgia di altri tempi e di altri mondi, di quello che era diventato per qualche anno, insieme alla lettura di alcuni scritti politici – i quali, come osservavano i suoi concittadini, erano una “lettura poco adatta a un campanaro” (*cum eiusmodi librorum apparatus aedituo parum convenire crederetur* – 264; “Appendix Abelini”) –, sembrano essere la luce dei suoi ultimi anni: “La nostalgia dell'antieroe è l'eroe; mai il contrario” (Borbély, 2013: 21 – trad. ns.).

5. Conclusioni

Eroe in un mondo, antieroe nell'altro. La narrativa di Holberg dimostra la relatività dei due concetti. Una relatività all'origine della quale non si trovano le doti, più o meno generosi, del personaggio, i suoi pregi, bensì il modo in cui esse sono percepite, valutate e sfruttate o no dall'ambiente. Nel suo romanzo, Holberg definisce l'eroe e l'antieroe in base ai criteri dei mondi che descrive. Nella nostra realtà, definiamo i due concetti facendo riferimento alle età storiche, nella misura in cui qualsiasi età storica comporta altri valori e altre modalità di relazionarci ad essi.

Per diventare eroe, un individuo deve avere innanzitutto una dote conforme a tale statuto, ma ciò non basta: dovrebbe anche usufruire di certe circostanze favorevoli – sostanzialmente, una comunità le cui aspirazioni coincidano con le sue, che abbisogni e sia pronta a mettere a frutto le sue virtù. In caso contrario, un individuo dotato di straordinarie virtù può mancare alla condizione d'eroe solo perché non è venuto al mondo in un certo periodo e in un certo posto, ma in una comunità e in un momento in cui quello che ha di più prezioso vale ben poco o addirittura niente. Di conseguenza, da questo punto di vista, vale la pena chiederci che cosa significhi oggi per noi un individuo con la forza fisica di Ercole o uno con la fermezza dei martiri (annoverata tra le virtù cardinali). Può darsi che vediamo in Ercole un eroe solo perché i Greci lo ritenevano tale e veneriamo i martiri solo per quello che valevano soprattutto all'inizio dell'età cristiana, mentre al giorno d'oggi non rappresentano per noi più di tanto, nonostante il loro spirito di sacrificio.

BIBLIOGRAFIA:

- BAHTIN, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, București: Univers, 1982.
- BOETHIUS, *Consolarea Filosofiei*, Alexander Baumgarten, postfață Adrian Papahagi, trad. Ot-niel Vereș, Iași: Polirom, 2011.
- BOEZIO, Severino, *Della consolazione della Filosofia*, traduzione in volgare fiorentino di Benedetto Varchi (1551), volume unico, Padova: Coi Tipi della Minerva, 1832, <http://it.wikisource.org/wiki/Della_consolazione_della_filosofia>.
- BORBÉLY, Ștefan, *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul*, ed. a II-a, București: Contemporanul, 2013.
- ELIADE, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, trad. Cezar Baltag, Iași: Polirom, 2011.
- HOLBERG, Ludvig, *Il viaggio sotterraneo di Niels Klim*, a cura di Bruno Berni, Milano: Adelphi, 19942.
- HOLBERG, Ludvig, *Nicolai Klimii iter subterraneum*, accessibile alla pagina web: <http://www.mlat.uzh.ch/MLS/xanfng.php?tabelle=Ludvig_Holberg_cps4&corpus=4&lang=0&allow_download=>>.

Manichéisme et machiavélisme dans le théâtre de Byron, Musset et Schiller

Machiavellianism and Manichaeism in Drama: Byron, Musset and Schiller

AGNES FELTEN
Université de Nantes

Theater has always valued heroes. Thus, the heroes' negative sides play a very important part in the economy of the theatre. We will approach characters considered evil and Machiavellian, evolving in a highly Manichaeic dramatic universe. In order to illustrate this point, we have chosen the theatrical works of Byron, Musset and Schiller. These three authors have given us some remarkable heroic figures, but also some remarkable less heroic ones, involved in conspiracies and conflicts, showing excessive cruelty and prone to murder. In drama, these degenerate function as mirrors for the heroic protagonists, a function attributed to them since Antiquity. Theatrical Manichaeism allows being inspirational from a visual point of view. The stage imposes strong constraints on the characters, their evolution depending on the advances in theatrical techniques and aesthetics. In fact, the ethics of evil creates a paradoxical aesthetics, inspired by the dramatic heroes, sometimes considered strange and monstrous.

Keywords: Machiavellianism; Manichaeism; Byron; Musset; Schiller; drama; hero.

L'ignorance du mal ne délivre pas du mal.
Byron, *Cain*

Introduction

Les deux notions étudiées ici renvoient à un univers moral, religieux et politique. Le corpus choisi concerne la fin XVIII^e et le début XIX^e, soit une époque charnière et couvre deux mouvements littéraires avec, d'une part le *Sturm und Drang* et Friedrich Schiller, plus précisément l'esprit weimarien et d'autre part, le théâtre romantique, communément appelé drame romantique avec lord Byron et Alfred de Musset. L'opposition entre les deux courants littéraires n'est pas réellement pertinente au sens où presque contemporains, ils comportent beaucoup d'éléments très proches et leurs pièces sont fortement marquées par des influences communes et par un goût du tragique affirmé, et surtout par une envie de créer un renouveau théâtral, ancré sur la dénonciation de valeurs prétendument héroïques. En outre, les pièces du corpus comportent à la fois une interrogation sur la nature humaine et une autre sur la conscience politique, avec notamment un questionnement légitime sur l'accessibilité au pouvoir. Comment est-il possible d'accéder au pouvoir et de faire régner le mal en bafouant ainsi les lois tacites de la société idéale, de la *polis*? La cité au sens primitif, dans son étymologie, est une notion qui se veut sécuritaire et qui correspond à un besoin d'appartenance communautaire. Les villes

étudiées dans les pièces, même si elles relèvent d'un imaginaire propre à chaque auteur, ont rencontré des problèmes politiques engendrés à cause de dictatures instaurées bien malgré le peuple. Chez les Romains, la dictature était un choix politique comme un autre. Jules César, par exemple, a été assassiné, car il ne partageait pas le pouvoir et se montrait autoritaire envers les autres. Son meilleur ami, l'être qui lui était le plus proche, a considéré qu'il était de son devoir de le tuer pour mettre en place un autre système politique. Cette situation est évoquée dans la pièce de Shakespeare consacrée à l'empereur. Cette pièce a inspiré *Lorenzaccio* et d'autres drames byroniens, tel *Marino Faliero* par exemple. L'influence de Shakespeare, de sa technique théâtrale, mais aussi de sa vision du politique est donc très marquée chez lord Byron, mais aussi sensible chez les deux autres dramaturges étudiés.

Le manichéisme et le machiavélisme impliquent tous les deux une vision axiologique. Ces notions sont donc concernées par le domaine religieux. Le terme de manichéisme, plus particulièrement, renvoie au prophète Mani, un prophète iranien. Ses idées sont jugées habituellement de manière très sévère. Ainsi François Decret rappelle que la plupart des philosophes estiment que le « système dualiste » du manichéisme est le « symbole même de l'absurdité grossière et de la myopie intellectuelle » (1974 : 12). Ce mot est souvent connoté de manière négative. Il est utilisé pour la première fois par Bossuet. Ce dernier rappelle que le manichéisme, à l'origine, est une secte et que la plupart des individus ont une connaissance précise du bien et du mal et que la secte s'est constituée sur ce principe fondateur. Il est, en effet, commode pour des raisons religieuses et morales d'être capable de distinguer le bien et le mal. Le manichéisme, parce qu'il implique une morale rigoureuse et une forme structurée de pensée, est en rapport avec le fait religieux et la morale imposée par certaines églises.

Il s'agit de remarquer chez le héros de théâtre un glissement du bien vers le mal. Comment l'opposition entre les deux notions que sont le manichéisme et le machiavélisme peut amener à une éthique du mal, voire à l'instauration du machiavélisme comme idéal politique qui serait à l'origine d'une pensée esthétique. Dans quelle mesure l'esthétique du mal se fonde-t-elle sur l'éthique du mal dans des figures héroïques que l'on peut reconsidérer comme opposées précisément à l'héroïsme ? Donc les héros deviennent des antihéros et sont célébrés comme des figures héroïques, car la notion d'héroïsme évolue. Le concept de l'honneur est jugé dépassé par Schiller, par exemple. Le héros est centré tout autant sur son individualité que sur la recherche du bien en tant que finalité. La bonté, et les intentions qui tendent vers le bon n'intéressent plus vraiment l'homme, pas plus que le concept platonicien ou aristotélicien du bien. Il faut même se demander si le bien existe au même titre que le mal. Le mal, s'il existe donc, est présent dans le théâtre de nos trois auteurs. Le mal, notamment, est présent dans *Cain*, qui décrit le péché originel et évoque clairement Satan. Pourtant, Byron, même s'il s'est inspiré de Pierre Bayle, refuse de verser dans le manichéisme. Sa version de la Bible et des écritures est nouvelle. Dans la Préface, Byron rappelle qu'il a retravaillé la langue de la Bible et qu'il a expliqué que le mal et la tentation venaient du serpent et non d'un démon. Le lecteur voudra bien se rappeler que le livre de la Genèse ne spécifie à aucun moment qu'Eve fut tentée par un démon, mais bien par le Serpent, et ce, uniquement parce qu'il était la plus subtile de toutes les bêtes des champs. (Byron, 2012 :11)

Il est évident de constater qu'il existe des figures manichéennes dans le théâtre de Byron, Musset et Schiller. La présence du mal, mais aussi celle du bien, indique deux axes clés dans ce domaine. Le mal, en prenant de plus en plus d'importance dans l'art, est de plus en plus considéré comme une éthique paradoxale, car elle concerne davantage les héros. Les héros tragiques dans l'Antiquité n'étaient montrés que comme des contre-exemples. La fureur de Médée, la mère capable de tuer ses enfants pour atteindre l'homme qu'elle a aimé, n'est qu'un exemple de ce que la passion démesurée peut engendrer. En aucun cas, les héros ne sont ici des exemples à reproduire. L'évolution du théâtre et des mœurs, d'une certaine manière, incite à dépasser cette base établie entre le bien et le mal. Les comparaisons établies entre les héros et les antihéros révèlent des points importants, ainsi :

l'analyse phénoménologique relève un certain nombre d'archétypes communs aux diverses spéculations et plus ou moins évidentes selon les cas : dualisme radical des principes antithétiques, coéternels ou non ; mythe de la chute de l'âme, étincelle de la Lumière céleste, dans un monde étranger, ce qui explique le sentiment d'exil et le désir de délivrance de la prison qu'est le corps matériel : théorie de la connaissance, la *gnôsis* libératrice, par laquelle l'homme prend conscience de sa nature authentique et trouve ainsi le salut, qui est réintégration dans le monde divin originel. (Decret, 1974 : 33)

En quoi l'éthique des héros évolue-t-elle vers une esthétique ? Peut-on parler d'esthétique du mal ? En quoi les écrits de Machiavel ont-ils influencé la vision politique de nos trois pièces ? Dans quelle mesure l'héroïsme montre-t-il un penchant pour la monstruosité ? En quoi les trois pièces étudiées concilient-elles deux notions presque opposées comme l'héroïsme et la monstruosité ? Pourquoi la vision manichéenne d'un pouvoir politique existant est-elle remise en question par un esprit de possession très fort ? En quoi le machiavélisme est-il une voie contre les systèmes politiques déficients ? Comment le machiavélisme est-il une voie interne propre à chaque personnage afin d'accéder à une place qu'il estime digne de ce nom dans la société des hommes ?

1. La présence du mal chez les héros du théâtre de Byron, Musset et Schiller

L'opposition entre les bons et les mauvais héros, traditionnellement ancrée dans la littérature, et particulièrement au théâtre, trouve un point d'ancrage assez fort dans le drame préromantique et romantique. Le héros, qui étymologiquement désigne un demi-dieu, et un homme divinisé, occupe une place de choix au théâtre. Patrice Pavis, notamment, définit le héros comme un « personnage doué de pouvoirs hors du commun » (Pavis, 1987 : 189). Les héros, à l'époque étudiée, ont singulièrement perdu de leurs attributs potentiels. Ils sont tournés vers le quotidien, voire l'ordinaire ou la banalité, y compris dans les milieux aristocratiques. Hegel, dans son *Esthétique*, explique la conception du héros dramatique chez Diderot, Goethe et Lessing :

Les caractères [des héros] ne développent pas la substance de leur âme et de leurs actions, mais seulement l'ensemble des traits confus qui révèlent immédiatement leur individualité, sans avoir une conscience plus haute d'eux-mêmes et de leur situation. Plus les personnages restent naturels, sous ce rapport, plus ils sont prosaïques. (1953 : 141)

Le prosaïsme du héros est une marque de son passage d'un état héroïque, d'un statut divinisé à un stade d'humanisation restrictive. Le héros a perdu ses pouvoirs. Il est à la cour, mais il est un roi sans royaume, comme le futur roi d'Espagne dans *Don Carlos* de Schiller. Ce héros nouveau, déchu de son pouvoir politique, fonctionne en miroir avec la figure opposée du marquis de Posa qui, aux yeux du roi d'Espagne, possède davantage de qualités que son propre fils. Les trois auteurs que nous allons étudier au regard de cet aspect montrent bien comment le héros, pour fonctionner d'un point de vue dramaturgique, a toujours besoin de son pendant négatif. Le couple dialectique est une bonne illustration du manichéisme et du machiavélisme présents dans leur théâtre. Les deux frères des *Brigands* sont ainsi en opposition. Les deux frères de *La fiancée de Messine* sont également opposés, en concurrence et en totale contradiction. (La notion de couple antithétique ou dialectique dans le théâtre de Byron, Schiller et Musset est une figure récurrente.) Mais ce couple est particulier. Il s'agit, en effet, de deux frères amoureux de la même femme, qui se révèle être leur sœur. La rivalité fraternelle est accentuée par le complexe d'Electre marqué dans la pièce. Les deux frères se battent pour l'amour de la mère, qu'ils n'obtiennent pas, en définitive. Par conséquent, ils se rabattent sur celui de la sœur. L'inceste incarne le thème du mal dans l'univers dramaturgique de Schiller.

Historiquement, le mal s'insinue dans la littérature à partir du XVII^e siècle. Le mal devient même une philosophie, voire une éthique, dans les récits de Duclos ou de Prévost ; Manon Lescaut

est un personnage par essence tragique et confronté au mal. Cette notion s'inscrit dans le thème de la chute du héros, illustré, par exemple, dans la *Fin de Satan* de Victor Hugo et dans *Cain* de Byron. Cette vision correspond à la chute de l'ange, donc à une idée que le mal est le pendant négatif du bien.

Dans *La Conjuration de Fiesque* de Schiller, même les héroïnes évoluent confrontées à cette vision manichéenne. L'idée du mal et de la chute, ou du péché originel revient souvent. La jeune fille pure aimée lui rappelle le statut de l'héroïne, et plus généralement le statut de la femme. Elle lui confie, un peu brutalement, qu'il existe trois états, trois âges de la femme. Sa vision est très violente, presque apocalyptique. Ce rappel fait à Fiesque, qu'elle aime pourtant, sonne comme une menace forte :

Les mensonges ne sont que les larmes de l'enfer. Fiesco n'a plus besoin d'eux pour abattre sa Julia. [...] Ecoute, laisse-moi te dire encore un petit mot, Fiesco. Nous sommes des héroïnes quand nous savons encore notre vertu en sécurité ; des enfants quand nous la défendons ; [...] des furies quand nous la vengeons. Ecoute. Si tu m'étranglais froidement, Fiesco ? (2001 : 130-131)

La chute montre la déchéance, la part du bien perdue au profit du mal. Le mal triomphe du bien. A la fin du XVIII^e siècle naissent des idées contraires, où le mal devient partie prenante dans les personnages. La fiancée de Karl est tuée, c'est un véritable sacrifice sadique. Le brigand est une résultante de l'idéologie post révolutionnaire. Il combat la société bourgeoise, il vole, il tue, il vit à part dans des bois, où le droit n'a pas sa place. Il incarne un nouvel ordre politique, indépendant, violent, né d'une société sans contraintes et sans règles apparentes. La violence et le meurtre en sont devenus les ressorts constitutionnels. Cette société qui fonctionne à l'envers de l'autre est, en quelque sorte, le versant négatif de l'autre. Comme pour les sociétés humaines, on peut noter une opposition entre les bons et les méchants.

L'opposition entre les bonnes et les mauvaises figures permet de structurer l'organisation de la cour princière, des différentes cités ou des maisons bourgeoises. Ainsi, certaines pièces opposent, d'un côté, les mauvaises personnes, et de l'autre, les bonnes. Parfois, les mauvais condamnent les bonnes, qui deviennent dans ce schéma manichéen des victimes, des boucs émissaires. Les victimes et les personnages sacrifiés sont alors celles qui suscitent la pitié. Le fondement d'un schéma victimaire est récurrent dans les tragédies schillériennes. Les personnages s'offrent, se sacrifient et se donnent en pâture afin de parvenir à satisfaire leur soif d'idéal.

Dans *La Conjuration de Fiesque à Gênes*, le héros éponyme est offert à la foule exigeante. La scène finale, remarquable de sobriété, vient couronner une catastrophe qui se déroule implacablement et gonflant de scène en scène. Les propos concernant la foule sont de plus en plus violents. Le crime ultime est l'écho de l'assassinat de la femme du héros. Celle-ci a été tuée parce qu'elle portait le manteau rouge de Gianettino. Ce personnage au nom ridicule, au suffixe restrictif, péjoratif et risible, est la cible de Fiesque. Son nom est à rapprocher avec la ville qu'il est censé représenter, puisqu'il fait partie du pouvoir régissant. Il incarne, par conséquent, la petite figure du héros médiocre présenté comme une allégorie de la ville jugée corrompue et perdue. Elle est l'image d'une des cités antiques punie par Dieu, car elle vit dans le péché, comme Sodome ou Gomorrhe. Gianettino, le petit Génois, est montré dès la didascalie initiale (Schiller, 2001 : 13), comme un être « choquant et grossier dans son langage, sa démarche et ses manières ». Il possède un « orgueil de rustre » et une « physionomie disgracieuse ». Fiesque veut le tuer, il sait qu'il porte un manteau rouge. Mais, c'est en définitive Léonore, sa propre femme, qui va revêtir cette cape pourpre. Et Fiesque, chargé de tout le poids de la culpabilité de la faute originelle et de la violence collective, en croyant libérer la cité du mal, tue sa femme. Le cadavre de Léonore que Fiesque vient de tuer par confusion, est montré comme un trophée artistique et pictural. Fiesque dit à Calcagno de regarder la dépouille, comme un spectateur observe une statue. L'esthétique du cadavre ici, de l'écorché, du transi apparaît si violemment que le personnage lui-même ne se com-

porte plus en homme. Après avoir été déchu de son statut de demi-dieu, le personnage n'est même plus un humain. Il n'est plus qu'une bête qui « montre les dents » et griffe ce qui l'entoure.

Traditionnellement, le héros, tel qu'il apparaît dans la littérature et le théâtre classique, doit affirmer sa mesure et régner sur lui-même comme sur le monde, selon la formule professée par Cinna. *L'hybris* condamnée par Sénèque dans *Hercule furieux* est une valeur contestable et qui nuit à l'équilibre de la personnalité et donc à l'épanouissement des valeurs morales édictées par la société et les philosophes. Il convient de contenir ses débordements, de toute nature soient-ils. La démesure est liée à la monstruosité psychologique ? Comment définir le monstre ? En quoi le monstre n'est-il pas héroïque ? Et le monstre ne présente-t-il pas des aspects héroïques également ? On pourrait considérer que la créature du docteur Victor Frankenstein se révèle plus humaine que le docteur lui-même.

1.1. Les figures monstrueuses

Le machiavélisme rengorge de figures monstrueuses. L'idée qu'un tyran règne sur un pays peut paraître monstrueuse, et ce genre de personnage despotique présente des caractéristiques monstrueuses. Parmi les monstres, il faut considérer plusieurs catégories.

Est-il possible d'opérer un classement dans les différentes figures monstrueuses ? A partir de quel moment un personnage devient-il monstrueux ? Il s'agit de normes imposées par le regard des autres et les individus n'hésitent pas à qualifier tout ce qui leur est étranger, de barbare. Donc le barbare, le sauvage, c'est l'autre. C'est ce qui justifie que les gens soient prêts à le tuer. Car, dans la vision manichéenne, l'autre est l'ennemi à abattre. Il est le méchant que l'on peut torturer, à qui on peut retirer la vie sans le moindre scrupule. Pour Fiesque, il s'agit des Doria, pour Lorenzaccio ce sont les Médicis, qui se comportent comme d'ignobles barbares. S'il faut établir un classement des différentes figures monstrueuses, on peut choisir plusieurs catégories. Par commodité, on peut les classer en deux catégories, les monstres psychologiques et les monstres sanguinaires. L'expression un « monstre d'égoïsme » éclaire bien la pensée commune que l'égoïsme est une forme de monstruosité. Celui qui ne pense pas aux autres, n'a pas une conscience solidaire ou collective. Il rompt les termes du Contrat social et s'oriente vers une individualisation, en devenant par là même un possible manipulateur et relevant donc du machiavélisme le plus fort. Certains personnages sont des monstres assoiffés de sang. Ils n'hésitent pas à tuer pour des raisons qui leur semblent essentielles. Les principaux monstres de notre théâtre relèvent, purement et simplement, du machiavélisme. On peut les considérer comme des monstres politiques.

L'environnement des héros est constitué par les systèmes politiques propres à chaque pays. Si les indications géographiques précisent dans quel pays et dans quelle ville les actions ont lieu, les lieux peuvent presque être considérés comme interchangeable. Le spectre du politique est présent dans de nombreuses pièces de Schiller. La plupart des héros schillériens se battent contre des gouvernements injustes ou contre des ennemis extérieurs. Jeanne d'Arc combat les Anglais. Guillaume Tell se bat pour la liberté de son canton, contre un extérieur jugé menaçant. La menace vient toujours de l'autre, de celui qu'on ne connaît pas, et lors de périodes instables, le premier à être vilipendé est celui qui est autre et n'appartient pas à la communauté. Ainsi les personnages s'opposent selon des clans et établissent des rites indifférenciés propres à chaque clan. L'opposition repose donc sur un manichéisme inscrit dans chaque clan. Les uns et les autres pensent que leur clan est le meilleur et que les autres ont tort. Ce qui est permis dans un clan ne l'est pas dans un autre. Le roi Philippe II a le droit de voler la fiancée de son fils, sous prétexte qu'il est roi. Il se permet même de le destituer symboliquement de ses fonctions ; en ne lui reconnaissant plus aucune marge de manœuvre, Don Carlos n'a plus rien d'un futur roi. Son père lui préfère son meilleur ami. De la même façon, Fiesque est un héros ambigu. Dans la didascalie initiale il est présenté comme un « flatteur courtois tout aussi sournois » (Schiller, 2001 : 13), sa position sociale élevée et son rang dans la société lui permettant d'évoluer à la cour de Gênes. Ce milieu, qu'il connaît bien et auquel il appartient, est en décalage par rapport à ses ambitions. Il aspire à débarasser Gênes des Doria, qu'il tient en très basse estime. Ici la vision manichéenne est nettement

perceptible.

Les personnages de théâtre se divisent en deux catégories. Certains sont héroïques mais capables de mauvaises actions, c'est ce qui les rend complets et intéressants, car ils sont à l'image de la vie. D'autres sont mauvais mais capables d'héroïsme. Schiller veut dépasser Corneille en ce qui concerne les figures héroïques. Il estime que l'auteur français donne une vision étriquée de l'honneur et que les héros cornéliens sont fades, parce qu'ils ne vont pas au bout de leurs convictions. Les héros schillériens sont prêts à trahir pour défendre leur cause. Carlos, dans la pièce du même nom, n'hésite pas à séduire la femme de son père et à comploter contre ce même père, afin d'accéder au pouvoir. Il le fait par ennui et par opposition contre son père. On est loin de l'héroïsme cornélien. La figure de l'inceste permet ainsi de décrire des violences inattendues et souvent refusées dans une autre forme de théâtre. La tragédie grecque autorise bien plus l'hybris chez ses personnages. Corneille s'est aussi inspiré d'Euripide. Son personnage de Médée est bien plus proche de Carlos ou de Fiesque, que de Rodrigue. Le meilleur ami de Carlos se prénomme d'ailleurs Rodrigue, et il faut peut-être voir là un hommage à la tragi-comédie cornélienne.

De nombreux personnages sont extraordinaires, au sens où ils ne sont pas communs. Ces personnages atypiques tranchent par leurs particularités physiques. Le monstrueux physique, la laideur inhabituelle devient sur scène la référence porteuse de nombreuses implications sous-entendues. La laideur physique va souvent de pair avec la laideur morale. Le personnage du Maure, par exemple, dans *La conjuration de Fiesque*, possède une infinité de défauts et endosse presque le rôle du Bouc émissaire. Dans *Le Difforme déformé*, Byron évoque son infirmité physique personnelle à travers un personnage que tous jugent monstrueux. Cet état physique a engendré chez lui de grands complexes physiques et une nature compliquée qui ne supportait pas les brimades ou les moqueries. Le thème du monstre renvoie à une intériorité très marquée chez lui.

1.2. Opposition entre les figures monstrueuses et les figures angéliques

Le combat entre les monstres et les anges relève d'une littérature biblique ancienne. Les motifs religieux sont mêlés aux motifs littéraires dans nos pièces. La connaissance des textes religieux est une certitude acquise chez nos trois auteurs et fait partie de leurs bagages. Les figures monstrueuses sont souvent associées à l'image de Satan. Les deux pièces de Byron qui évoquent le plus la figure satanique sont *Cain* et *Le ciel et la terre*. Musset dans *Lorenzaccio* fait demander au personnage éponyme, dans un monologue devenu très célèbre, s'il est un Satan.

1.3. Les figures machiavéliques

Il faut, de la même façon que pour les figures monstrueuses, établir un classement des figures machiavéliques. Il existe bel et bien un degré de différenciation entre le fonctionnement des êtres et certains se révèlent moins machiavéliques que d'autres. Le héros politique, parfois vu comme un monstre, est aussi le symbole du bon prince. Et *La Conjuración de Fiesque à Gènes* est un exemple de théâtre où le rôle du prince est envisagé de manière implicite. Le terme « prince » revient si souvent dans la pièce, qu'on a l'impression de retrouver le texte de Machiavel ou tout autre traité envisageant une éducation princière. Les devoirs du prince sont envisagés dans la pièce de manière très récurrente et très présente. Le machiavélisme repose sur le complot.

2. La notion de complot comme thématique fondée sur le mal

La notion de complot au théâtre est une thématique qui s'inscrit, tout logiquement, dans le procédé théâtral lui-même. Le jeu de mentir et de se comporter différemment selon les situations est un procédé éminemment théâtral. Il est évident que se mettre en scène et jouer un autre rôle que le sien, que celui qui est attendu dans la pièce, devient une mise en abyme attendue et récurrente. Les personnages s'imposent différentes contraintes et s'adaptent aux personnes qui sont en face d'eux, donc le discours est double, voire triple, en fonction de la situation et de leurs intentions. Les pièces concernées évoluent donc en fonction du langage des personnages. Tout

passer par leur langage. Ce langage double, hypocrite et orienté permet à l'action de progresser et à l'intrigue de se mettre en place. Les personnages deviennent des intrigants en puissance et montrent ainsi une aptitude à la trahison, au revirement et à la manipulation. Cette perspective anti-héroïque montre que les personnages sont prêts à tout pour une cause qu'ils jugent supérieure. Le complot est un révélateur du mal qui est inscrit dans certains personnages. Ils sont prêts à agir, comme poussés par un instinct du mal, pour parvenir à leurs fins. Le complot n'est alors qu'un instrument destiné à obtenir la visée ultime. Parfois il s'agit de renverser un roi, parfois il s'agit de purifier une ville d'un système politique injuste semant le désordre. Dans ce cas, l'ordre souhaité, relevant de l'imaginaire, doit suppléer un désordre jugé insupportable par les actants. Ils trouvent dans le mal le pouvoir d'agir au nom d'une cause supérieure. Rendre une ville libre au moyen du complot renvoie à une vision manichéenne du pouvoir. Seul quelqu'un de pur comme Lorenzo peut débarrasser Florence des Médicis.

Le complot est révélateur du mal ou il est issu de la révélation du mal. Le complot peut tout autant relever du manichéisme, que du machiavélisme. L'origine du complot, si elle est établie pour combattre le mal, devient une cause noble et transcendante.

2.1. La théorie du complot

On peut considérer la théorie du complot comme un antagonisme fort entre le machiavélisme et le manichéisme. Les deux se rejoignent à travers l'élaboration d'un complot. Le complot naît de l'ambition de ceux qui pensent appartenir au bien à combattre ceux qu'ils jugent appartenir au mal. Il existe donc une forte opposition entre les dirigeants en place et ceux qui les considèrent comme illégitimes. La cruauté en politique se justifie parce que le prince en place a toute autorité sur les sujets. Le complot est de l'ordre des révélations politiques machiavéliques.

La plupart des héros dramatiques de nos trois auteurs sont impliqués dans des complots. Ils prennent part à des activités secrètes et jouent plusieurs rôles en société. Les personnages montrent des facettes complètement différentes d'eux-mêmes, selon les individus qu'ils ont en face d'eux.

Il faut se demander comment le complot est mis en place, contre qui et pourquoi. Le complot, de par sa nature, doit se faire en toute intimité. Les conjurés abondent dans le théâtre de cette époque. Ils se rencontrent clandestinement pour mettre au point les renversements politiques. Il s'agit de peser le pour et le contre du régime en place, mais aussi de proposer des solutions pour éliminer le pouvoir en place, jugé mauvais. Les complots sont aussi des moments où l'expression de la violence est à son paroxysme, et des moments où les discours de la haine dominent.

2.2. Les enjeux du complot

Il faut distinguer le machiavélisme moral et le machiavélisme politique. Même si, à la base, Machiavel propose des solutions politiques aux villes dirigées par la tyrannie, dans l'usage courant, l'adjectif « machiavélique » comporte des implicites moraux, et qualifie ceux qui sont concernés par cet état de manière bien peu reluisante. Un être machiavélique est un être manipulateur, voire presque diabolique. Dans certaines pièces, l'amour devient un enjeu. Dans *Les Caprices de Marianne*, l'entremetteuse veut rapprocher Coelio et Marianne. Dans *Cabale et amour*, les jeunes gens sont l'enjeu de complots destinés à les séparer. Leur union doit être sacrifiée au nom de concepts bourgeois.

C'est le complot de nature politique qui est, le plus souvent, représenté dans notre théâtre. Il montre un raffinement des plus complets et traduit bien les ambitions de nos pièces. Le complot politique dépasse le seul intérêt personnel et les individus portés par l'inconscient collectif et leur altruisme ou leur conscience politique doivent s'impliquer dans une cause qui leur semble juste. Les pièces qui comportent des complots de cet ordre sont *Jeanne d'Arc*, *Marino Falieri*, *Les Deux Foscari*, *Lorenzaccio*, *Fantasio*, *Guillaume Tell*, *Les Brigands* et *Marie Stuart*. La ville devient l'enjeu de la liberté et l'endroit qui justifie le machiavélisme politique.

2.3. Les conséquences du complot

Les deux conséquences sont principalement la prison et la mort. Dans la pièce de Bryon, *Les Deux Foscari*, la jeune héroïne visite son mari dans la prison. Ce lieu clos correspond à un endroit sombre qui est symboliquement en résonance avec l'état du personnage. Le complot place les individus dans des endroits isolés. Ils se coupent de la société et la société finit par les rejeter, en les mettant au ban, à la frontière, à l'extérieur. Ils se retrouvent exclus, comme ne faisant plus partie de la cité. Leurs statuts d'opposants, d'antihéros les mènent à des extrêmes. Ils vont de la prison à la mort.

De nombreuses pièces de notre corpus ont la prison comme un lieu scénique fort. Il s'agit de *Marie Stuart*, de *Fantasio*, de *Guillaume Tell*, de *Lorenzaccio* et de *Jeanne d'Arc*. Dans *Les Brigands*, aussi, le personnage est menacé d'aller en prison. La poétique de l'enfermement correspond à un choix de lieux clos qui sont, du point de vue de l'imaginaire, chargés de symboles. Cette claustration sociale, cette punition, ce châtement vient marquer le personnage et le condamner par une mort symbolique, qui sera parfois suivie par une mort réelle.

La mort vient punir le héros qui s'est mal comporté. Le châtement dans *Don Juan*, marqué par la présence du commandeur, revêt une dimension religieuse et moralisatrice. Les pièces de Schiller comportent des morts édifiantes qui sont expliquées par la bassesse des personnages et leur incapacité à se situer socialement. Jeanne d'Arc et Marie Stuart sont considérées comme des figures traîtresses. Mais certaines morts sont gratuites ou hasardeuses. Dans les pièces étudiées, ce sont d'ailleurs souvent les femmes qui sont tuées : par exemple, dans *Les Deux Foscari*, *Les Brigands*, *La Conjuration de Fiesque*, dans *Cabale et amour*. L'intrigue conduit à la mort et la pression sociale et bourgeoise conduit les jeunes gens au suicide, à l'instar de Roméo et Juliette. D'autres morts, enfin, sont le fruit de la haine ou d'une action immorale encore plus répréhensibles par la morale. L'inceste est lavé par la mort dans *La fiancée de Messine* et dans *Don Carlos*. La mort est une punition nécessaire dans ces univers manichéens. Elle est la manifestation absolue du manichéisme politique lié au complot et aussi la conséquence terrible imposée à ceux qui ont fait preuve de machiavélisme politique.

3. Au-delà du mal, un nouveau système esthétique de l'héroïsme, fondé sur une éthique paradoxale

Il s'agit de définir, à présent, cette esthétique d'un héroïsme fondé sur une éthique paradoxale, car vouée au mal. On peut se demander, par conséquent, comment l'antihéroïsme célèbre des valeurs nouvelles et pessimistes. Le choix de la violence fait partie de cette éthique ou de cette esthétique paradoxale. Comment l'esthétique censée viser le beau, le bien, peut-elle, au contraire, s'intéresser au mal et en faire un canon esthétique dérangeant, au même titre que le laid, par exemple ?

3.1. Une esthétique transgressive

Ce système esthétique, novateur donc, dépasse, voire transgresse la morale, tout en érigeant le mal comme un critère de reconnaissance d'un nouveau type de héros. Le héros n'est plus le contrepoint de l'antihéros. Nous ne sommes pas encore à l'époque de Flaubert, qui met à jour la figure du médiocre ou du raté – comme Alexandre Dumas qui, dans *Le Bagnard de l'opéra*, dépeint un lâche, incapable de se battre en duel, d'affronter la justice, allant même jusqu'à devoir se faire assister lors de son propre suicide. Le personnel de leurs pièces se répartit et s'équilibre entre forces obscures, liées au mal et entre forces lumineuses apparentées au bien. Le manichéisme apparaît dans le machiavélisme politique. L'esthétique repose sur cette éthique du mal. Cette vision morale d'une notion qui transgresse la morale permet d'instaurer une esthétique inattendue, car elle est envisagée à partir d'une éthique déstabilisante.

L'opposition et le conflit relèvent du manichéisme. La vision manichéenne conduit forcément

à un combat, à une polémique ou, tout au moins, à une opposition marquée. Les belligérants, y compris symboliques, sont accrochés à leurs valeurs et à leurs idées et les défendent à l'aide d'un discours dévalorisant et qui nie complètement le discours en face, le discours qu'on leur oppose. Ils sont comme sourds aux arguments qu'on leur oppose. Le combat romantique mené contre le classicisme en est la preuve. La lutte du *Sturm und Drang* contre un certain mauvais drame bourgeois, voire contre la tragédie classique en est un autre exemple.

C'est pourquoi les conflits sont aussi d'ordre esthétique et marqués par des recherches dramaturgiques nouvelles. L'espace théâtral vole en éclat. Les lieux sont multipliés dans *Lorenzaccio* et rendent la pièce presque injouable dans sa totalité. Le spectacle devient l'occasion d'être lu, et dans un fauteuil, selon l'expression de Musset.

3.2. Une esthétique des profondeurs liée à une vision pessimiste de l'homme

Le manichéisme s'exprime dans un lyrisme noir sans concession, qui repose sur l'opposition fondamentale entre l'ombre et la lumière, telle que la conçoit déjà la secte manichéenne. Il existe une force sublime des enfers. L'enfer est une métaphore de ce qui est de pire chez l'homme. Ce lieu forcément le réceptacle de tout ce qui fait de pire en matière de souffrances a cristallisé l'imaginaire de nombreux artistes.

Le machiavélisme correspond à une sombre nature romantique. L'amour romantique invente de nouvelles cibles amoureuses. Les héroïnes s'intéressent à des figures de réprouvés, à des assassins potentiels. La femme de Fiesque l'invite déjà à l'étrangler, ignorant qu'elle va mourir. La fiancée du conjuré dans *Les Deux Foscari* lui rend visite en prison et lui rappelle les termes de ses engagements, la force de son amour et que celui-ci dépasse les frontières de la cellule dans laquelle il se trouve. L'amour libère le banni de son espace restreint. La vision romantique de l'amour permet au prisonnier de s'évader par le pouvoir du cœur et de l'esprit. Cet héroïsme nouveau qui naît en prison invente un nouvel espace, de nouveaux comportements et de nouveaux espaces dramaturgiques. La prison d'Antigone, la prison des perdants de la guerre de Troie sont des jalons de ces lieux dramaturgiques fortement impliqués dans une esthétique du particulier, de l'étrange. Le baroque célèbre la mort ; la prison dans *l'Illusion comique* n'est qu'un passage peu glorieux, mais qui souligne la perte de l'héroïsme primordial. Il s'agit de la chute, de la perte de statut divin de l'homme. Ce dernier a vécu au paradis, mais il se retrouve dans les bas-fonds et évolue dans un univers qui devient trivial, souterrain et logiquement caché. Ces lieux associés aux tortures de l'inconscient deviennent les endroits privilégiés des réprouvés, des bannis perçus comme les véritables héros. Ils ont comploté, ils ont perdu leur honneur mais ils se sont battus avec la conviction manichéenne qu'ils allaient gagner au nom de leur cause, au nom du bien ; peu importe le camp auquel ils appartiennent.

3.3. Une esthétique de la démesure, de la dégradation, des cadavres, de la guerre

Elle met en place les schémas romantiques des tempêtes, des ruines et de tout ce qui porte une certaine atteinte à la vision romantique. Les excès caractérisent cette esthétique fondée sur les hyperboles et les images excessives. L'esthétique picturale et de tableaux, selon la formule choisie par Diderot, correspond à une vue large de la dramaturgie. Cette ouverture sur des univers infinis et sur une scénographie qui multiplie les lieux, de manière consciente ou imaginaire, apporte une esthétique du tableau.

Conclusion

Ainsi, le manichéisme se manifeste par la morale et notamment des formules dogmatiques. Les dogmes sont le propre des écrits théâtraux de Musset et de Schiller. Leurs écrits en général sont truffés de formules sentencieuses et moralisatrices. Le manichéisme est donc une forme logique de pensée liée à la mise en pratique d'une vertu et à l'application de règles permettant de gouverner. *Le Prince* de Machiavel, en tant que traité destiné à l'usage des rois voulant gouverner

le plus raisonnablement possible, est forcément une mise en application d'idées fondées sur le bien, d'abord sur le bien des peuples, et sur le bien à les gouverner le mieux du monde. *Les Aventures de Télémaque* écrites par Fénelon s'adressent aussi à un dauphin susceptible de régner. Dans *Don Carlos* Schiller montre que le futur roi d'Espagne est complètement prisonnier de son père. Il ne se voit confié aucune responsabilité liée au pouvoir. Il est désœuvré, car son père ne le croit pas même capable de mener la guerre contre la Hollande. Il se retrouve dépossédé de sa virilité, et c'est pourquoi il commence à comploter afin de s'affirmer comme le rival de son père en matière politique. La rivalité a déjà été orchestrée par Philippe II qui a épousé l'ancienne fiancée de son fils. Et Carlos est toujours amoureux d'elle. Les frontières entre le bien et le mal sont minces. Le pouvoir royal en place ne respecte pas le pouvoir royal en devenir. Ainsi, nous sommes loin des conseils prodigués par Fénelon ou Machiavel dans leurs essais. Le philosophe n'a plus les moyens au XIX^e de mettre en scène des idées précises sur le pouvoir, il se contente de rappeler les époques antérieures, mais le pessimisme étant de mise, les époques choisies sont aussi des périodes de crises politiques.

Le XVI^e des Médicis dans *Lorenzaccio* est éloigné des idées prônées par Machiavel à l'égard du pouvoir. Pourtant, il dénonce aussi les dérives et parfois même les encourage, si le but poursuivi est le plus noble possible. S'il faut passer pour le meurtrier pour bâtir une république saine et efficace, il faut y recourir bien volontiers. Le manichéisme est une vision politique schématique et simple. L'organisation des personnages, dans les pièces, en deux pôles opposés permet de traiter l'ensemble du personnel théâtral. Les oppositions sont plus ou moins nettes, et les personnages eux-mêmes ne se répartissent pas toujours en deux blocs aisément identifiables. La progression dramatique permet de faire évoluer aussi le caractère du personnage. Ainsi le roi Philippe II devient plus humain, au fur et à mesure de la pièce. Il faudrait se demander quelle notion l'emporte. Les antihéros sont-ils plus méchants que machiavéliques ? Ou ne sont-ils finalement que des êtres en devenir, remplis d'hésitation, et à même de produire un gouvernement idéal pour tous, aux dépens de leur vie même ?

BIBLIOGRAPHIE :

- BYRON, George Gordon, Lord, *Cain*, trad. Gaëlle Merle, Paris : Allia, 2012.
 DECRET, François, *Mani et la tradition manichéenne*, Paris : Points Seuil, 1974.
 HEGEL, Georg W. F., *Esthétique*, Paris : PUF, 1953.
 PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Messidor, 1987.
 SCHILLER, Friedrich von, *La Conjuration de Fiesque à Gênes*, Paris : l'Arche, 2001.

De Sens dessus dessous à L'éternel Adam, Le meilleur des mondes de Jules Verne

From *The Earth Turned Upside Down* to
The Eternal Adam, Jules Verne's Brave New World

LAURE LÉVÊQUE
Université de Toulon

Although Jules Verne's heroes are generally viewed as emblematic expressions of a self-confident and conquering industrial and colonial society, specialists have long recognized a pessimistic turn in Verne's writing: while he previously celebrated scientism and positivism, from 1886 onwards anxiety and the questioning of faith continually grew in his works. Critical approaches to Verne's narratives are traditionally less sensitive to the *fin-de-siècle* implications of his writing: nonetheless full of tensions, it acknowledges the threatening force of the technical civilization in an ever-changing world and questions the blind spots of modernity. Readings not considering such implications risk missing significant nuances that allow a much deeper and wider understanding of Verne's heroes than commonly granted.

Keywords: civilization; (anti-)hero; progress; moral values; science; technique.

O n s'entend généralement pour reconnaître aux personnages de Jules Verne d'illustrer un paradigme de la conquête qui les établit vecteurs d'une épopée de la science et de la technique, hérauts du progrès triomphant autant que héros d'aventures narratives au terme desquelles ils auront vaincu l'adversité en soumettant l'univers.

Inentamables et sûrs d'eux, ils semblent pleinement homogènes aux valeurs rationalistes, positivistes et expansionnistes qui dominent, tant sous le Second Empire que sous la Troisième République, une France lancée dans l'aventure industrielle et coloniale. Emblématiques, donc, ces héros – intrépides marins qui sillonnent les mers et sondent les abysses, audacieux explorateurs, scientifiques obstinés et hardis, conquérants de l'impossible et patriotes dévoués qui, tels ceux de la classique épopée, semblent en tous points accordés aux valeurs en circulation dans le monde où ils évoluent, dont ils vérifient, magnifiées sous l'archétype, la pertinence et la puissance en incarnant un code de valeurs identitaires qui soude une communauté dans la conscience qu'elle a d'elle-même.

Émanation, tels les héros de la tradition épique, de ces *sociétés closes*, organiques, qui communient dans l'auto-célébration en sécrétant des représentations flattées d'elles-mêmes (Lukács, 1968 : 19-30), la geste de ces nouveaux champions peut compter sur la technique pour potentialiser la quête, annexer ce qu'il pourrait demeurer de *terra incognita*, les mettre en coupe réglée et en exploiter les ressources, quadrillant l'*akoumène*, de l'Orénoque au Danube, des Carpathes au Kili-mandjaro, de la sainte Russie aux États-Unis d'Amérique, du pôle Nord à l'Antarctique, des fonds

marins au centre de la terre, et jusqu'aux espaces extra-planétaires.

Rien, donc, apparemment, de plus éloigné de la catégorie du *héros problématique* telle que la définit Lukács dans ces fictions qui épousent le dynamisme contemporain, entées sur les découvertes scientifiques du temps, conquêtes du génie humain : sous-marins, aérostats, avions, rayons X, ascenseurs, hologrammes... C'est du reste par delà la seule illustration thématique que la fiction procède à l'objectivation de l'époque ; cela passe aussi par un personnel romanesque qui en décline les archétypes, vérifiant cette observation de Lukács qu'« en toute rigueur, le héros d'épopée n'est jamais un individu » dans la mesure où l'objet du récit s'écarte du « destin personnel » pour atteindre celui d'une « communauté » (Lukács, 1968 : 60).

Difficile, de fait, de nier la très relative individuation que Jules Verne consent à ses héros, foncièrement manichéens, purs réceptacles de valeurs qui leur tiennent lieu de conscience, laquelle ne s'éprouve donc jamais séparée. Au point qu'*en toute rigueur* il faudrait aller jusqu'à contester à ces personnages la qualité de héros de roman telle du moins qu'elle s'élabore, ainsi que le montre Lukács, au sein d'un genre inséparable et de la montée des bourgeoisies et de l'avènement de sociétés de type capitaliste et des contradictions induites, dans la conscience douloureuse d'une histoire en panne, confisquée, à force d'impostures et d'espérances déçues. De fait, c'est bien vainement que l'on chercherait chez ces personnages pétris de certitudes, acquis à la culture de l'entreprise, véritables *forces qui vont*, les manifestations du mal du siècle qui travaillent les héros romantiques, qui intériorisent sous forme d'idéaux leur disjonction d'avec un monde devenu contingent quand « l'individualité perd le caractère immédiatement organique qui faisait d'elle une réalité non problématique » (Lukács, 1968 : 73).

Faut-il conclure alors, plus tôt avec Francis Fukuyama (1992), à *la fin de l'Histoire*, dans la réconciliation du héros et du monde ? D'aucuns ont pu le croire, oubliant qu'à la fin de l'Histoire et au *dernier homme*, Verne oppose *L'éternel Adam*, nouvelle posthume (1910) qui signe la fin de l'histoire, offrant en forme d'apostille une leçon aux *Voyages extraordinaires* qui ne laisse pas d'être problématique. Dans un univers globalisé, soumis, au terme de luttes de civilisations qui ont conduit à l'apocalypse, au gouvernement mondial de Hars-Itel-Schu, « l'Empire-des-Quatre-Mers », le récit retrace l'histoire de l'humanité dans laquelle il n'est plus possible au héros, archéologue du futur désabusé sur le Progrès, de voir autre chose qu'une marche vers la barbarie, une course rétrograde qui laisse l'histoire dans l'ornière et dont le seul avantage est de retrouver l'épos, fût-ce en un sens dysphorique : « la légende commençait à mériter [...] le nom d'histoire. D'ailleurs, histoire ou légende, la matière des récits ne changeait guère : c'étaient toujours des massacres et des tueries » (Verne, 2000 : 335).

C'est sur pièces que le docteur Sofr-Aï-Sr parvient à cette conclusion, jusqu'à la chute du texte qui le voit « acquér[ir] lentement, douloureusement l'intime conviction de l'éternel recommencement des choses ». Ce dessillement, le savant y parvient en retrouvant le journal d'un survivant à un cataclysme qui a failli emporter l'humanité. Jouet d'un nouveau Déluge qui s'abat sur la Terre et s'apprête à la balayer, une poignée d'humains en réchappe et parvient à gagner une terre. Mais la régénération tourne court, quand bien même le diariste insiste sur le fort potentiel initial contenu dans l'épreuve : « Notre petit groupe de naufragés était pourtant dans des conditions favorables pour tirer parti du savoir humain : il comprenait un homme particulièrement énergique – le capitaine Morris, [...] – deux hommes plus cultivés qu'on ne l'est d'ordinaire – mon fils et moi – et deux savants véritables – le docteur Bathurst et le docteur Moreno » (Verne, 2000 : 369).

Soit un personnel romanesque parfaitement conforme à celui que présente couramment le corpus vernien, celui-là même dont, des *Enfants du capitaine Grant* (1868) à *L'Île mystérieuse* (1874), l'inventivité tire des prodiges de la nature pour réinventer la civilisation. Au lieu de cela, un avortement : « Avec de pareils éléments, on aurait pu faire quelque chose. On n'a rien fait » ? Pire, on a défait, car :

Il est, hélas ! trop certain que l'humanité, dont nous sommes les seuls représentants, est en voie de régression rapide et tend à se rapprocher de la brute. Chez les

matelots de la Virginia [...] les caractères de l'animalité se sont marqués davantage ; mon fils et moi, nous avons oublié ce que nous savions ; le docteur Bathurst et le docteur Moreno eux-mêmes ont laissé leur cerveau en friche. On peut dire que notre vie cérébrale est abolie. (Verne, 2000 : 369)

Les symptômes sont clairs de la déshumanisation, qu'il faut rechercher du côté d'un déficit de spiritualité, quand « La conservation de notre vie matérielle a été, depuis l'origine, elle est encore notre unique souci. Comme au début, nous employons notre temps à chercher notre nourriture, et le soir, nous tombons, épuisés, dans un lourd sommeil » (Verne, 2000 : 335). C'est de ce diktat matérialiste que procède et la misère spirituelle de l'engourdissement et la compétition sauvage qui rend l'homme à la nature en l'étrangeant à la culture. Débatte de la civilisation, *L'éternel Adam* éboule les édifices et déshabille les hommes. Le roi est nu, non pas *vêtu de probité candide* comme le bon sauvage, mais rendu à une société archaïque à l'eschatologie douteuse, quand le diariste prophétise : « Il me semble les voir, ces hommes futurs, oublieux du langage articulé, l'intelligence éteinte, le corps couvert de poils rudes, errer dans ce morne désert... » (Verne, 2000 : 369).

Tournant le dos au mythe, Jules Verne rompt délibérément avec Cyrus Smith, l'ingénieur au sens pratique éprouvé, vrai démiurge qui fondait une colonie sur *L'Île mystérieuse*. Mais, avec la robinsonnade, c'est l'utopie prométhéenne qui prend l'eau en même temps que les fruits de la parabole édénique s'adultèrent.

Car du messianisme d'un Cyrus Smith qu'on a pu dire « Jésus-Christ ingénieur » (Dekiss, 1999 : 186) à la dérélition de « l'éternel Adam », en dépit de l'universalisme postulé par la référence biblique, ce n'est pas absolument qu'est conduite la critique de la civilisation : plus que « la grande famille des hommes », c'est bien *cette* civilisation féroce et matérialiste qui est stigmatisée et porte le péché de dénaturation, invitation à relire une téléologie à l'œuvre chez Jules Verne moins simpliste qu'il n'y paraît.

Y aurait-il de l'éternel Adam en Verne, forcé d'apostasier le Progrès après s'en être fait le thuriféraire ? La reconversion de son personnel héroïque, bien lisible dans le parcours qui mène de Cyrus Smith à Sofr-Aï-Sr et, derrière eux, des certitudes au doute, de la conquête au repli, de l'épos à l'éthos, augure en tout cas d'une interrogation sur les genèses coupables forte d'une philosophie de l'histoire. Et d'une poétique qui ressortisse cette fois pleinement au romanesque, au sens critique que lui prête Lukács, si la nature démonique du roman procède de ce qu'il faut situer « le caractère problématique d[es] valeurs, non seulement dans la conscience du héros, mais aussi dans celle de l'auteur » (Goldmann, 1968 : 175), qui s'éprouve désormais loin des prophètes et des voyants, détenteurs de vérités révélées. Et c'est cela aussi dont est porteur le nouvel Adam, évangile du doute en cela qu'il n'y a nulle révélation à attendre sinon, peut-être, celle de l'universelle assumption du caïnisme.

En rupture avec les héros tout-puissants, véritables surhommes qui, de Némoto à Phileas Fogg, ont fait sa renommée, Verne quitte les terres de « l'épopée qui exprime l'adéquation de l'âme et du monde, de l'intérieur et de l'extérieur » pour se reverser dans le romanesque, si, à suivre Goldmann glosant Lukács, « le roman est la forme dialectique de l'épique, la forme de la solitude dans la communauté, de l'espoir sans avenir ». Un évidemment qui procède de la perte d'une pensée de la transcendance et qui se manifeste par une ambiguïté systématique des catégories de la narration : « il faut, pour qu'il y ait roman, une opposition radicale entre l'homme et le monde, entre l'individu et la société » (Goldmann, 1968 : 171), le moi promenant sa nostalgie de l'absolu dans un monde dégradé que la valeur a déserté. En cela, les héros tardifs de Verne se situent bien dans la veine des héros problématiques que le romantisme critique des décennies 1820-40 a érigés en censeurs de leur temps, en consciences critiques attentives à l'adultération des idéaux, tel Lucien Leuwen dénonçant, dès 1834, les errements de la raison : « Il y a donc une fausse civilisation ! » (Stendhal, 1952 : 814).

Si la critique a reconnu une coupure, qui interviendrait aux environs de 1886 pour partager

une œuvre d'abord vouée à l'exaltation de l'âge industriel, avant que Verne n'en vienne à douter des assises d'une civilisation où le progrès technique ne s'accompagne pas d'un progrès moral, c'est dès son premier roman, en 1862, que Verne porte le fer dans les fondements d'une civilisation qu'il n'est pas loin, comme Leuwen, de regarder comme *fausse* : « cela sera peut-être une fort ennuyeuse époque que celle où l'industrie absorbera tout à son profit ! À force d'inventer des machines, les hommes se feront dévorer par elles ! Je me suis toujours figuré que le dernier jour du monde sera celui où quelque immense chaudière chauffée à trois milliards d'atmosphères fera sauter notre globe » (Verne, 1871 : 88).

Ces menaces, qui se préciseront avec les entreprises de Robur-le-conquérant (1886), nouvel avatar de l'ingénieur, sont donc présentes dès l'origine. Ceci rend difficile de souscrire à la thèse d'un Jules Verne qui ne se serait détourné de la logique techniciste et productiviste qu'au vu de ses excès et plaide, bien plutôt, pour un romancier pleinement sensible au malaise structurellement installé au cœur de cette civilisation et qui instruit d'emblée le procès de la modernité affolée, qu'il peint en empruntant à la figuration topique du monde à l'envers, sans dessus dessous. Nul hasard, alors, à ce qu'il s'agisse là d'un des titres retenus pour patronner l'un des *Voyages extraordinaires*. Titre profondément médité, comme il appert de la justification insérée dans *L'Écho de la Somme* du 14 novembre 1889 : « ... avec Vaugelas et Mme de Sévigné, j'ai écrit *Sans dessus dessous*. Grammaticalement je le sais, [...] il faudrait *sans dessus ni dessous*. Mais *sans dessus dessous* – orthographe qui a prévalu –, c'est le renversement : ce qui était dessus est dessous. *Sans dessus dessous* c'est le bouleversement, il n'y a plus de sens » (Verne, 1979 : 191).

Sous le chambardement, perce la désorientation qui invite à questionner le sens de l'Histoire, dans ses deux valences de *direction* et de *signification*. Là réside précisément l'objet que vise *Sans dessus dessous*, en 1888, dans une perspective d'autant plus intéressante et productive que le sens du roman s'enrichit de l'appartenance à une trilogie, qui en déploie les échos et en réoriente les lisibilités. Inaugurée en 1865, avec *De la terre à la lune*, et poursuivie, en 1870, par *Autour de la lune*, cette trilogie s'achève avec *Sans dessus dessous*, terme d'un cycle consacré aux personnages de Barbicane, Nicholl et Maston, qui offre un prisme d'autant plus congru qu'il embrasse ce tournant que la critique identifie dans la production vernienne, entre un début de carrière marqué par la fièvre que suscitent découvertes scientifiques et inventions et un second versant, sensible aux retombées de cette volonté de puissance. Mais une telle partition est au moins à nuancer, tant, sous l'humour, *De la terre à la lune*, tout rattaché qu'il est à la première manière de Verne, s'avère décapant.

Féroce, l'opus l'est peut-être d'autant plus de s'attacher à des ressortissants de ces États-Unis qui, à défaut de l'incarner, portent l'idée de « progrès » telle que le XIX^e siècle l'a construite et infléchie dans un sens résolument positiviste, orientée vers le progrès matériel, matérialiste même, que Verne juge très sévèrement, au-delà même du modèle américain, qui n'en réalise que le parangon. Ce positivisme yankee, Verne le traduit dans les états de service qu'il prête à ses héros, choisis au sein d'un quarteron d'artilleurs en retraite que la fin de la guerre de Sécession a désarmés et laissés désoccupés. Regroupés dans une corporation qui tient du lobby – le *Gun-Club*, ancêtre de la National Rifle Association –, ces hommes qui portent en leur chair mutilée les stigmates d'une farouche et primitive volonté de puissance imaginent d'abord trouver un dérivatif à leur oisiveté forcée en suscitant quelque guerre en Europe avant d'aller chercher dans l'espace une *nouvelle frontière* qui ferait de la lune le 37^e État de l'Union (Verne, 2001 [1865] : 22, 28).

Derrière cette rapacité prédatrice que sous-tend un colonialisme brutal régulièrement dénoncé par un Verne que hérise l'esclavage, c'est la pulsion de mort qui se fait jour au cœur de la modernité, cette modernité que les États-Unis emblématisent le plus sûrement, et la validité de la thèse peut se mesurer au nombre de prothèses que compte le corps de ses héros, Maston en tête :

[C]es Yankees [...] payèrent de leur personne. [...] Beaucoup restèrent sur les champs de bataille [...] et, de ceux qui revinrent la plupart portaient les marques de leur indiscutable intrépidité. Béquilles, jambes de bois, bras articulés, mains à cro-

chets, mâchoires en caoutchouc, crânes en argent, nez en platine, rien ne manquait à la collection et [...] Pitcairn calcula [...] que dans le Gun-Club, il n'y avait pas tout à fait un bras pour quatre personnes, et seulement deux jambes pour six. (Verne, 2001 [1865] : 9)

Si bien que les *Voyages extraordinaires* sont bien près de rejoindre par anticipation le *Voyage au bout de la nuit*, où Céline, dans le procès qu'il intente à la civilisation, enregistre que, les hommes, « C'est tuer et se tuer qu'ils voulaient » (Céline, 1952 : 344).

À cette civilisation, capitaliste et colonialiste, tendue vers l'exploitation, dont Céline dénude la nature meurtrière, Verne, au plus fort de l'expansion du modèle, est bien loin de donner un contenu tout uniment positif, qui retrouve les vues que Kant développait dès 1784 dans « Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique », opposant à une *civilisation* qui réalise la face matérielle, tangible et quantifiable du développement, les valeurs émancipatrices de la *culture*. Ce sont des valeurs contraires aux dérives technicistes qui ont accouché de l'île à hélice – artefact d'acier boulonné, peuplé de milliardaires, qui parcourt les mers, terrifiant rêve autarcique où les capitalistes se sont retranchés du corps social comme de la communauté nationale, ces nababs américains ayant renoncé à leur dignité de citoyens pour ne se reconnaître que la qualité d'actionnaires. Ce sont des valeurs qui portent la salutaire légèreté du quatuor d'artistes recruté pour leur bon plaisir, qui promène sur ce douteux progrès un regard distancié et critique. Ce sont les valeurs encore que défend le doux Michel, poète sensible et timide, déplacé dans le Paris de 1960 que Jules Verne imagine, en 1863, dominé par un matérialisme aride qui résulte de ce que la direction des affaires publiques a été abandonnée à la tyrannie des banquiers, desséchant tout sentiment. La fée électricité que célébrera la Belle Époque s'avère un mauvais génie que le dénouement dénonce dans le « démon de l'électricité », comme Michel tombe foudroyé : belle civilisation que celle qui substitue au sanglant échafaud, la décharge du courant électrique, combien plus propre. Mais pas forcément moins douloureuse, comme l'aurait voulu Edison et comme l'exécution de William Kemmler, qui meurt, sur la chaise électrique, dans d'atroces convulsions, en 1890, le démentira. Une civilisation qui met tout son génie, tels les experts en balistique que sont les acolytes du Gun-Club, à perfectionner les engins de mort tant « il est évident que l'unique préoccupation de cette société savante fut la destruction de l'humanité, et le perfectionnement des armes de guerre, considérées comme instruments de civilisation » (Verne, 2001 [1865] : 9). Une civilisation proprement inhumaine que celle qui frappe d'opprobre ceux qui cultivent les humanités, contraints de le cacher comme une honte.

Des considérations techniques imposent d'établir la base de lancement aux alentours du 28^e parallèle en même temps que le nationalisme requiert que la performance s'accomplisse en territoire américain aussi Maston, plus fort en gueule qu'en géographie, de décréter l'annexion du Mexique – « Eh bien ! puisque nos frontières ne sont pas assez étendues [...], c'est là un *casus belli* légitime et je demande que l'on déclare la guerre au Mexique » (Verne, 2001 [1865] : 93) –, en résonance avec les discours d'un James Blaine, moins fictifs mais tout aussi arrimés à la ligne de la destinée manifeste : « De toutes les annexions auxquelles nous sommes en droit de prétendre, celle de Cuba [...] est la plus légitime » (cité dans Varigny, 1890 : 455). Si la crise de Cuba et l'agression contre les possessions espagnoles attendront 1898, le conflit avec le Mexique a, lui, déjà eu lieu, qui a procuré aux États-Unis ce Texas que de meilleurs géographes signalent à Maston, avec la Floride, comme deux États de l'Union répondant aux conditions de latitude, rendant ainsi « pas nécessaire » (Verne, 2001 [1865] : 94) de déclarer la guerre aux États limitrophes.

Mais, n'importe la paix, le complexe militaro-industriel ne désarme pas, qui obtient de se voir confier la construction de la base, reconversion toute trouvée pour une usine qui « pendant la guerre, avait fourni à Parrott ses meilleurs canons de fonte » (Verne, 2001 [1865] : 108). Ce canon qui obsède l'imaginaire vernien, avec sa gueule sinistre indicielle du malaise dans la civilisation, d'une civilisation qui enfante la grosse Bertha pour tout arbitre des rapports humains. La diplomatie de la canonnière continue de régler les rapports entre les puissances, dans l'inflation continue

de la puissance de feu, que mettent notamment en scène *Les cinq cents millions de la Bégum* (1879) où rejoue le conflit franco-allemand, l'ingénieur Schultze n'ayant de cesse de disposer d'un canon au gigantisme inédit, capable de porter un déluge de feu sur la Franceville du docteur Sarrasin qui raye de la carte cette cité idéale, liquidant avec elle toute virtualité utopique. Pire encore : la poudre est devenue l'*ultima ratio* de la recherche quand celles de Thomas Roch ont été couronnées par la découverte du Fulgurateur, d'une puissance explosive inégalée que se disputent les ambitions les moins avouables, celles des États comme celles de malfaiteurs, qui vont jusqu'à transformer un îlot des Bermudes en poudrière. De même, c'est au cœur des Appalaches que Robur dissimule sa force de frappe, sa redoutable machine, la bien nommée « Épouvante ». Foin des objectifs d'utilité pour tous jusque-là poursuivis par les savants, le dévoiement est patent de ces découvertes qui ne servent plus que des desseins fractionnistes. Là encore, la logique du cycle permet de dessiner ces évolutions que révèle la caractérisation différenciée du personnage, de *Robur-le-conquérant* (1886) à *Maître du monde* (1904). Signe du questionnement critique que suscite le rôle social de la science, Robur avance que le progrès se mérite et que sa transitivité suppose une éducation pour protéger sa découverte des mésusages auxquelles elle pourrait donner lieu si elle tombait dans le domaine public. Tous garde-fous qu'il va lui-même lever dans *Maître du monde* où, devenu fou – à moins que la folie ne doive être imputée à cette société qui produit des Barbicane –, il use de son engin pour semer la terreur. Un terrorisme qui est loin de ne susciter que réprobation puisque les puissances se livrent à une surenchère pour s'emparer de cette arme capable de frapper sur terre, dans les airs et en mer en faisant à l'ingénieur un pont d'or, proposition qu'il décline, préférant pousser ses propres ambitions de « maître du monde ». Une mégalomanie qui dépasse de beaucoup le cas personnel de Robur pour ouvrir sur une condamnation de l'individualisme comme péril social.

Et sa fin brutale n'y change rien, quand se trouvent vérifiées les prémonitions de Kennedy dans *Cinq semaines en ballon* : non, le machinisme n'est pas un humanisme, qui peut « modifier les conditions sociales et politiques du monde » (Verne, 1871 : 316), l'« Excelsior » de Fergusson a abouti à « L'Épouvante » de Robur et le sommeil de la raison produit des monstres.

Surtout au pays du taylorisme, qui confond rationalisation et raison. Car la typologie des personnages verniens repose sur une distribution où ethnotypes et codages nationaux déclinent une herméneutique où le dualisme franco-américain joue à plein.

Et, de même que les concertistes parisiens de *L'Île à hélice* humanisaient ce grand Barnum, dans *De la Terre à la lune*, c'est un autre Français, Michel Ardan, qui requalifie la portée de l'entreprise, de vaine agression qu'elle était, en conquête de la science, en proposant de loger un vol habité dans le projectile. Son audace le fait rechercher, et Barnum lui promet un million de dollars pour exhiber l'astronaute. Sans émouvoir celui qui voit dans la clique du Gun-Club des « meurtriers aimables et savants » (Verne, 2001 [1865] : 196), traite cavalièrement le canon, rétrogradé d'arme de destruction en simple rampe de lancement, sacrifiant à l'équivoque obligée sur l'âme de ces engin, qu'il se refuse à regarder autrement que comme des bouches à feu – « ne venez jamais me dire qu'ils ont une âme, je ne vous croirais pas » (Verne, 2001 [1865] : 197) –, jouant d'un écart sémantique qui désigne la concurrence interprétative des deux visions du monde qui organisent le sens. S'inaugure là une axiologie *ne varietur*, du *Humbug* à *L'Île à hélice*, pour confronter la *civilisation* américaine, celle du profit et du chiffre – calculs scientifiques ou cotations boursières – à la *culture* européenne – française essentiellement – désintéressée, artiste et spirituelle.

C'est du reste « en artiste » (Verne, 2001 [1865] : 203) qu'Ardan examine le projectile-véhicule, et en humaniste qu'il morigène les artificiers, après que Maston réclame lui aussi son billet pour la lune :

Songe au cas où nous rencontrerions des habitants là-haut. Voudrais-tu donc leur donner une aussi triste idée de ce qui se passe ici-bas, leur apprendre ce que c'est que la guerre, leur montrer qu'on emploie le meilleur de son temps à se dévorer, à se manger, à se casser bras et jambes, et cela sur un globe qui pourrait

nourrir cent milliards d'habitants, et où il y en a douze cents millions à peine ? [...] tu nous ferais mettre à la porte ! (Verne, 2001 [1865] : 197)

Maston évincé, la guerre des étoiles n'aura pas lieu. Quant aux astronautes, ils retombent vite sur terre et s'empressent, sitôt revenus, de fonder une société de commandite pour tirer profit de leur équipée.

Du premier volume au dernier opus de la trilogie, de l'aveu même de Verne, on l'a vu, « c'est le bouleversement, il n'y a plus de sens ». Ni de frein, quand nos vétérans reprennent du service dans les années 1890, au moment où le gouvernement des États-Unis propose la mise en adjudication des régions circumpolaires non encore découvertes, dont une société américaine sollicite la concession dans un document sibyllin dont une clause stipule « la non caducité de la propriété si quelque modification venait à affecter ces lots » (Verne, 2002 : 19).

Le narrateur a beau relever que, moralement, le terrain devrait revenir aux peuples autochtones, « comment ces pauvres gens auraient-ils payé ? En coquillages, en dents de morses ou en huile de phoque ? Pourtant, il leur appartenait un peu, par droit de premier occupant, ce domaine qui allait être mis en adjudication ! Mais des Esquimaux, des Tchoukchis, des Samoyèdes !... On ne les consulta même pas. Ainsi va le monde ! » (Verne, 2002 : 26-27).

Ce sont alors quelque 407.000 mille carrés qui forment le lot consistant en « continents, mers, détroits, îles, îlots, banquise » mis aux enchères (Verne, 2002 : 55), dont se porte acquéreur la *North Polar Practical Association*, mystérieuse société qui, derrière des hommes de paille, cache Barbicane et consorts, la bande du Gun-Club, significativement, amputée de Michel Ardan qui s'en est retourné en Europe, dédouané de toute compromission dans les louches tripotages à venir.

À la recherche d'un nouveau dérivatif au repos du guerrier, les compères se proposent cette fois un but commercial : « si la Société avait acquis cette portion des régions circumpolaires, c'était dans le but d'exploiter... les houillères du Pôle boréal » (Verne, 2002 : 75). Très tôt, ils ont découvert que la course à la croissance dans une société d'avant la transition énergétique laisse espérer des perspectives fabuleuses à qui sait sécuriser les ressources stratégiques, soumises à la pression anthropique : « Les gens avisés, qui se préoccupent de l'avenir, même quand il se chiffre par plusieurs centaines d'années, doivent donc rechercher les charbonnages partout où la prévoyante nature les a formés aux époques géologiques ». « Mais, alors, il y aurait des fortunes à gagner en exploitant les régions polaires » (Verne, 2002 : 79) comprennent les moins avisés. Et plus encore qu'on ne l'imagine, pour peu que joue l'intrigante disposition du titre de concession qui prévoit que ces biens puissent être sophistiqués, sans pour autant être aliénés. Et quels bénéfiques, pour peu que cette exploitation puisse être rationalisée, optimisant la productivité jusqu'à abolir la morte saison ! Car, rendre « la Terre plus hygiéniquement habitable, et aussi plus productive, puisqu'on pourra semer dès qu'on aura récolté, et que, le grain germant sans retard, il n'y a[ura] plus de temps perdu en hiver ! » (Verne, 2002 : 130) est le dessein qu'avouent Barbicane et ses associés, ces « bienfaiteurs de l'humanité ». Du moins les prend-on pour tels jusqu'à ce qu'on découvre qu'ils méditent de corriger l'axe de rotation de la Terre pour procéder à sa mise en coupe réglée et quels moyens ils entendent mettre en œuvre pour parvenir à leurs fins :

Ainsi, après le canon employé pour lancer un projectile de la Terre à la Lune, le canon employé pour modifier l'axe terrestre ! Le canon ! Toujours le canon ! Mais ils n'ont donc pas autre chose en tête, ces artilleurs du Gun-Club ! Ils sont pris de la folie du « cannonisme intensif » ! Ils font donc du canon l'ultima ratio en ce monde ? Ce brutal engin est-il donc le souverain de l'univers ? De même que le droit canon règle la théologie, le roi canon est-il le suprême régulateur des lois industrielles et cosmologiques. (Verne, 2002 : 164)

Si le printemps perpétuel qui en résulterait peut sembler un hommage au *Paradis perdu* de Milton, qui fait du désaxement de la Terre une conséquence du péché originel, rien n'interdit d'y lire, plutôt qu'un souvenir, l'anticipation d'un autre Milton, Friedman, qui solidarise, lui, *Capitalisme et*

liberté. Une *Liberté du choix* des plus douteuses néanmoins, comme le mettent en évidence les projections qu'établit le bureau des Longitudes pour mesurer les incidences ravageuses de cette diplomatie de la canonnière qui, déchaînant l'apocalypse, met le monde à feu et à sang, limitant la *liberté du choix* à celle de finir asphyxié ou inondé. Ainsi New York, Philadelphie, Lisbonne, Madrid, Paris ou Londres comptent-elles parmi les cités condamnées à périr étouffées, un déluge devant balayer Russie asiatique, Inde, Chine, Japon et Alaska, si « le président Barbicane n'est pas arrêté à temps dans sa criminelle tentative » (Verne, 2002 : 201).

De « bienfaiteurs » qu'ils étaient, voilà Barbicane & co devenus des « êtres dangereux pour la sécurité des deux Mondes », d'« audacieux malfaiteurs » (Verne, 2002 : 146, 160), à telle enseigne que le gouvernement fédéral intervient pour déclarer *wanted* Barbicane et Nicholl, qui ont gagné une base secrète d'où doit partir le fatal coup de canon. Seul est demeuré Maston, pressé de questions mais inaccessible aux requêtes angoissées des citoyens du monde, qui se retranche derrière le 5e amendement pour refuser son concours. La question du progrès fait retour, cette fois sur le terrain des institutions, quand la sécurité collective est mise en péril par l'affirmation de droits individuels qui dévoient le fonctionnement démocratique. Alors se pose aussi la question de la légitimité d'actions illégales face au danger terroriste, dans une dialectique entre droit et non-droit qui fragilise l'idéal de perfectibilité reçu des Lumières. Faut-il ou non soumettre Maston à la torture pour obtenir des informations sur le lieu où se sont réfugiés ses complices ? La discussion enflamme le narrateur :

Mais il faut bien le reconnaître, ces moyens que justifiaient les mœurs d'autrefois ne pouvaient plus être employés à la fin d'un siècle de douceur et de tolérance – d'un siècle aussi empreint d'humanité que ce XIXe, caractérisé par l'invention du fusil à répétition, des balles de sept millimètres et des trajectoires d'une tension invraisemblable –, d'un siècle qui admet dans les relations internationales l'emploi des obus à la mélinite, à la roborite, à la bellite, à la panclastite, à la méganite. (Verne, 2002 : 174)

Si la morale est sauve et si Maston n'aura à souffrir que l'incarcération, il garde un silence obstiné sur les combinaisons qu'ourdissent Barbicane et Nicholl dans les entrailles du Kilimandjaro, d'où doit partir l'opération *shock and awe*. Et tant pis si on lui objecte une obligation morale envers l'humanité. Si l'humanité peut dormir tranquille et échapper à la pulvérisation, c'est à une fille d'Ève qu'elle le doit, nonobstant le renversement de la leçon biblique : la tendre Évangeline, logiquement porteuse de *bonne nouvelle* et que l'onomastique prédispose aux amours malheureuses¹, sensible au punch de Maston, est cause d'une distraction qui dévierait la trajectoire. Le globe terrestre n'aura senti que le vent du boulet, mais il valait tir de semonce, invitation à revoir l'axiomatique en cours dans le monde comme il va. Le tir, pourtant, ne sera pas corrigé, comme il ressort du sombre *Paris au XX^e siècle* mais, en attendant, le facteur humain a eu raison de l'algébriste qui, peu versé en littérature, ne pouvait savoir que *la femme est l'avenir de l'homme*. Catégorie habituellement bien discrète chez Jules Verne, c'est à une femme qu'il revient ici de romanesquement dénouer les nœuds d'un programme narratif qui risquerait autrement d'être inextricable. Or c'est précisément sous les espèces du romanesque que vient à expression la part problématique qui échappe à l'ordonnement auctorial et aux capacités de l'auteur à gérer ce qui, dans l'écriture, résiste. En l'occurrence, ce retour du féminin qui réintroduit l'un des éléments les plus spécifiquement romanesques vaut revanche des femmes : peu propres à la dramatisation ou à l'héroïsation chez Verne, elles témoignent d'une société pas tout à fait dénaturée.

Prolongeant le cycle lunaire avec ses savants occupés d'entrer en contact avec Mars et Jupiter, la *Journée d'un journaliste américain en 2889*, délocalisée dans un lointain avenir qui n'a fait que confirmer les craintes dont le présent était porteur, accuse encore la charge, en revenant sur les thèmes qui sont pour Verne les plus préoccupants, dont l'industrie d'armement, avancée au point de ren-

¹ Dans la logique du poème de Longfellow, *Evangeline. A Tale of Arcadie* (1847).

dre la guerre impossible quand, avec le développement des gaz asphyxiants et autres projectiles chargés du bacille de la peste ou du choléra, la destruction de la planète devient envisageable. Un équilibre de la terreur qui ouvre les voies à la confiscation de la démocratie, désormais aux mains d'un inquiétant *soft power* que dirigent, via la presse, des trusts qui n'ont de pensée que de profit. Ainsi la publicité d'un journal comme le *Earth Herald*, représente-t-elle 3 millions de dollars par jour. Grâce à

un brevet acheté au prix de 3 \$ à un pauvre diable qui est mort de faim », on sait projeter la réclame sur les nuages où, globalisation bien entendue, ignorant les barrières frontalières, elle est visible d'un pays à l'autre. À condition toutefois que le ciel soit chargé. En cas de ciel bleu, pas d'écran, partant, pas d'affichage. Aussi les scientifiques seront-ils mis à contribution : « on ne peut pas rester ainsi à la merci du beau temps ! ». (Verne, 2001 [1891] : 40)

Une telle rationalisation productiviste s'accompagne d'un discrédit total jeté sur toute activité qui ne s'assigne pas une exploitation pour but mais qui entend, au contraire, faire primer la gratuité du geste. Parmi les solliciteurs venus chercher un sponsor auprès du *tycoon*, bien plus maître du monde que Robur, il s'en trouve un pour imaginer ressusciter la peinture. On mesure quelles sont ses chances en ces temps où « *L'angélus* de Millet venait d'être vendu 15 francs » (Verne, 2001 [1891] : 45). Sans âme, cette société sans doute bien moins futuriste que ne l'affiche le titre, est organiquement atteinte, soumise à une déshumanisation qui touche à son paroxysme lorsque le médecin qui visite quotidiennement Benett le presse de se faire placer un nouvel estomac. Sans doute pour être à même de mieux digérer ses concurrents.

Mais l'humain n'a pu être totalement éradiqué, difficilement perfectible, sous sa face féminine notamment. Ainsi le retard de Mme Benett qui, depuis Paris, doit déjeuner en visio-conférence avec son mari, resté aux États-Unis pour diriger ses affaires, le fait-il pester : « tout progresse, excepté cela » (Verne, 2001 [1891] : 43). Mais ce sont aussi ses capacités à temporiser, sa résistance opposée à cette course folle qui est course à l'abîme, qui qualifient la femme à être, non seulement l'avenir de l'homme, mais bien l'avenir de l'humanité.

Là réside, en germe, posthume même, mais bien réel, un personnel héroïque vernien indéniablement problématique, dans un sens pas si éloigné de celui que définit Lukács quand bien même, avec le Central Empire interstellaire de la *Journée d'un journaliste américain en 2889*, on est plus près de George Lucas que de Georg Lukács.

BIBLIOGRAPHIE :

- VERNE, Jules, *Cinq semaines en ballon*, Paris : Hetzel, 1871 [1862].
 VERNE, Jules, *De la Terre à la lune*, Paris : Le Livre de Poche, 2001 [1865].
 VERNE, Jules, *Autour de la lune*, Paris : Hetzel, 1893, t. 2 [1870].
 VERNE, Jules, *Sans dessus dessous*, Paris : Magnard, 2002 [1888].
 VERNE, Jules, *Textes oubliés (1849-1903)*, Paris : UGE, 1979 [1889].
 VERNE, Jules, *La Journée d'un journaliste américain en 2889*, Paris : Nautilus, 2001 [1891].
 VERNE, Jules, *L'éternel Adam*, in *Contes et nouvelles de Jules Verne. Hier et demain*, Rennes : Ouest-France, 2000 [1910].

- CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, 1952 [1932].
 DEKISS, Jean-Paul, *Jules Verne l'enchanteur*, Paris : Édition du Félin, 1999.
 FUKUYAMA, Francis, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, Paris : Flammarion, 1992.
 GOLDMANN, Lucien, « Introduction aux premiers écrits de Lukács », in *La Théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1968 [1963].

LUKACS, Georg, *Théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1968 [1920].

STENDHAL, *Lucien Leuwen*, in *Romans et nouvelles*, I, Paris : Gallimard, 1952 [1834].

VARIGNY, Charles de, « Un homme d'État américain – James G. Blaine et le congrès des Trois Amériques », in *La Revue des Deux Mondes*, tome 97, 1890, p. 433-462.

Thoreau's Anti-Hero and the Use of Polarities in *Walden*

EMANUELA ANA MĂRGINEANU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

This article is a treatment of Henry David Thoreau's *Walden* as it reflects the inner struggle against a – perceived – universal inner dualism the author projects onto his character. His aim is to illustrate a concept which was part of the larger dualities New England Transcendentalists in the nineteenth century worked out to reconcile: soul-body, spirit-matter, Idealism-Materialism, Nominalism-Realism, idea-action, Reason-Understanding, consciousness-the unconscious, time-timelessness. In *Walden*, Thoreau's anti-hero(es) is (are) featured to support the strong and important argument of the existence of an inherent animal-spiritual dualism in all human beings, but Thoreau closes the book in an optimistic key, stressing his belief in, and outlying the way towards, the possibility of redemption and overcoming of this “flawed” condition.

Keywords: anti-hero; double; polarities; opposite; Oneness.

In a discussion on archetypes as universal forms, C. G. Jung approaches, among others, the motif of the double origin: earthly and divine. The archetypes, according to Jung, are means of connecting the psyche with the innermost, genuine heritage, the recognition of which, even when unconscious, sparks in the individual a sense of understanding, familiarity and truthfulness. Grecian mythology abounds in examples – Jung reminds of the motive of the double origin of Heracles –, then there are the Homeric heroes born out of the union between a god or a goddess and a mortal; moreover, ancient Egyptian pharaohs were traditionally considered both divine and human (Jung, 1994: 24). In this context, Jesus Christ becomes, for the father of the archetypes, yet another archetypal motif in the broader system of “collective representations”, made to serve up a certain need of mankind to believe in the possibility of having the divine among them. Integration of dual tendencies within Oneness, within the Self, what Jung calls an integrative archetype, is, as he believed, a natural human tendency, and “the desire for wholeness and unity within oneself and the outside world, and its attendant frustrations, evidence themselves in several areas of human thought and experience” (Gougeon, 2007: 51).

The “double self” was a topic frequently approached by authors of the nineteenth century Romantic literature. It was one of the features the Romantic spirit struggled with and tried to overcome. With Goethe's “zwei Seelen”, the “portrait of a radically divided soul” (Porte, 2004: 2), it went on developing and becoming a motif in several literary masterpieces; some few examples include *Pierre; or, the Ambiguities* (1852), *The Portrait of Dorian Gray* (1890), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) and many others. The issue of a possible reconciliation naturally followed, although most writers – Wilde, Stevenson, Melville, Hawthorne – seem to elaborate variations of the Faustian tension.

No less, nineteenth century New England Transcendentalists picked up the debate and tried to analyze it with the transcendental “eye”. Ralph Waldo Emerson's “The Conduct of Life” (1851) teaches that “the first lesson of history is the good of evil. Good is a good doctor, but Bad is sometimes a better”, being a universal principle that “Nature is upheld by antagonism”; thus, “the sun were insipid, if the universe were not opaque”, and good is built up on the bad, “as Art lives and thrills in new use and combining of contrasts, and mining into the dark evermore for

darker pits of night”. “And evermore in the world is this marvelous balance of beauty and disgust, magnificence and rats” he concludes, characteristically reaching towards equilibrium and harmony. His idea was that the negative side (vice, egotism) was an exaggeration of the positive (virtue, individuality), as both emerged out of the same power, of the same root. The cure for the negative force lies in the acts of its use, assimilation, incorporation, overcoming (Lopez, 1999: 259).

In respect to the fragmented self, Ralph Waldo Emerson might have found reconciliation of the two selves, the two tendencies, difficult to be achieved at the level of consciousness alone, when he wrote that “the worst feature of this double consciousness is, that the two lives, of the understanding and of the soul, which we lead, really show very little relation to each other, never meet and measure one another: one prevails now, all buzz and din; and the other prevails then, all infinitude and paradise; and, with the progress of life, the two discover no greater disposition to reconcile themselves” (“The Transcendentalist”, 1842). While consciously “we live in succession, in division, in parts, in particular” (“The Over-Soul”, 1841), it is centrality, and the Oneness of the integrative Soul, the “Over-Soul”, which annuls the division. Coming out of one’s self, depersonalization and going into timelessness, diving into the unconscious and bringing it into consciousness and in so doing reaching up to a level of higher consciousness, becoming “a transparent eyeball” – all of which came together as part of the same experience – was the means of accessing the power of this absolute Unity. It was the transcendental experience which actually was able to bring opposites together into harmonious balance. In the same manner, the fifth movement of Walt Whitman’s “Song of Myself” describes the union of body and soul “in terms of a sexual encounter that leads to a dynamic, even ecstatic, experience of unity and transcendence”, and at a cosmic level, becomes “union with the whole world and all of humanity” (Gougeon, 2007: 50).

The possibility or impossibility of reconciliation “plagued the Transcendentalists”, who “yearned for unity” (Porte, 2004: 4) yet finally resolved that the hero was not necessarily he who managed to heal the division but he who managed to “live nobly in a kind of sublime Faustian tension between hell and paradise” (4), accepting the “double nature” and the “privilege of a two-folded life” (Hedge apud Porte, 2004: 4, n. 7) yet working to “unite again the heavenly and the earthly world” (Emerson, “Goethe; or, the Writer”, 1850).

Transferred to their personal lives, the dualism widely reflects the relationship R. W. Emerson and H. D. Thoreau developed, with Emerson assuming the superior, condescending Idealist master role and allotting Thoreau the “practical disciple” role. The latter’s “vigor” and practicality, of which Emerson spoke in the eulogy of his friend, placed Thoreau at the opposite – and negative – pole of the dual pair. “One of the refined forms of torture that Emerson used against Thoreau dramatizes the distinction between soul and body. Emerson casts himself as the representative of mind or spirit, [...] and Thoreau as his ‘practical disciple’” (Ellison, 1984: 159), a contrast which governed the perception of their mutual acquaintances (159). Thoreau was fully aware of this, since in a Journal entry he wrote: “Alcott spent the day with me yesterday. He spent the day before with Emerson. He observed that he had got his wine, and now he had come after his venison. Such was the compliment he paid me” (159).

Nevertheless, Thoreau had his own genius and “self-reliance”, and he felt opposition was a theme worth developing on. In *Walden*, Thoreau approaches the topic in various guises, one of which is indirect, through “reflection” or “projection” in the other – the Canadian woodchopper, and the other is the direct statement of dualism of the “P”, the voice speaking in *Walden*. For Henry David Thoreau, “the issue of doubleness [...] was of central – almost obsessive – concern” (Porte, 2004: 5), while the “battle for unity [...] was the chronicle of his spiritual life” (Paul, 1958: 53). Accepting the idea of dualism, he still believed “nature [could] be overcome” through incorporating the negatives and becoming a stronger person because consciously assimilating obstacles. “These different selves, [...] had to be harmonized; the tension of [Thoreau’s] life was their resolution” (53). In *Walden*, Thoreau “plays”, among several other themes, the one of the double and its overcoming.

A number of characters feature in *Walden*, and whether or not they belong to history, they are used by Thoreau to support an idea and offer concreteness to his philosophical arguments. All the characters come in contradiction, on one level or another, with the central hero, the “I”, thus playing out the theme of the double. The nearest to the hero is the Canadian woodchopper, who, however, falls short in leading the life Thoreau aims towards by that he is living in the “torpid” state and has no intellectual or “spiritual” concerns. Unlike the Doppelgänger of O. Wilde or that of R. L. Stevenson, Thoreau’s double is not evil, monstrous, self-tormented or selfish; he is simply “sleeping”.

Thoreau’s Canadian woodchopper is a hypothetical other side of the hero – he is “the sleeper”. Their common features, but also the differences between them, make it clear that he is what the hero himself *would have been* if he had lived his life in the torpid state. They are both the same age, both are “quiet and solitary” (145), leading a leisured life: “he didn’t care if he only earned his board” (145); their eye color is blue – what is different is the presence of a spark; the woodchopper’s are “dull sleepy blue eyes” yet “occasionally lit up with expression” (145) and “a well of good humor [...] overflowed at his eyes” (146). They both are great talkers: “I dearly love to talk” (81); “How I love to talk! By George, I could talk all day!” (149). They live a simple life, love nature, read Homer (145), and are friends with the animals (146). Yet the woodchopper, “a great consumer of meat” – while the hero leans, with few exceptions, towards vegetarianism –, is “cast in the coarsest mold” (145), displaying “an exuberance of animal spirits” (146). He too had fed on a woodchuck (144). “In him the animal chiefly was developed”, while “the intellectual and what is called spiritual man in him were slumbering as in an infant” (147). This lack of any intellectual – that is, meditative, thoughtful, apprehensive – predilection made him “genuine and unsophisticated” (147). Moreover, he never rose above the level of consciousness: “He had been instructed only in that innocent and ineffectual way in which the catholic priests teach the aborigines, by which the pupil is never educated to the degree of trust and reverence, and a child is not made a man, but kept a child” (147).

His thinking was “primitive and immersed in his animal life” (150), “to a stranger he appeared to know nothing of things in general” (148). Nevertheless, a good eye like that of the perceptive hero sees the possibility of a spark, as the man sometimes resembles “a prince in disguise” (147), mostly through the sense of liberty (Thoreau apud Paul, 1958: 40) and carelessness emanating from him. On the other hand, this simple man displays a hint of nonconformity, though without the rebellious, belligerent and judgmental touch characteristic to the hero himself. At other times, the woodchopper appears as “a man whom I had not seen before”, and the hero wonders “whether he was as wise as Shakespeare or as simply ignorant as a child, whether to suspect him of high poetic consciousness or of stupidity” (148). Thoreau’s antihero is the – inferior – split half, an external projection. The hero vs. woodchopper dichotomy is that of awakened and conscious, versus slumbering and “unconscious”, unaware.

Dualism is the larger frame into which the antihero – as the reverse side of the hero – can be placed. There is in *Walden* an even more tense relationship within the self, and Thoreau goes on to develop on the theme of the inner double. He thus straightforwardly points to a dualism *within* sameness, and a redeeming awareness: “We are conscious of an animal in us, which awakens in proportion as our higher nature slumbers. It is reptile and sensual, and perhaps cannot be wholly expelled; like the worms which, even in life and health, occupy our bodies. Possibly we may withdraw from it, but never change its nature. I fear that it may enjoy certain health of its own; that we may be well, yet not pure” (219). And elsewhere:

I [...] am sensible of a certain doubleness by which I can stand as remote from myself as from another. However intense my experience, I am conscious of the presence and criticism of a part of me, which, as it were, is not a part of me, but a spectator, sharing no experience, but taking note of it; and that is no more I than it is you. When the play, it may be the tragedy, of life is over, the spectator goes his

way. It was a kind of fiction, a work of the imagination only, so far as he was concerned. This doubleness may easily make us poor neighbors and friends sometimes.
(135)

The “other” in this last passage is precisely the woodchopper, his double, whom the “I” can judge and look upon as a “spectator”, analyzing his speech, his language, his way of thinking, his way of life in as detached manner as a spectator would the actors on a stage. The passage is featured ten pages before Thoreau actually introducing the Canadian Paphlagonian man, after the reader has been prepared and had time to incorporate the idea of a double outside the self.

Nothing in *Walden* is either destructive or painful; Thoreau’s literature remains bright even when he speaks of the “lowest terms” life would be reduced to. Thoreau’s hero and the antihero are not part of the good-evil binary – which does not feature in *Walden* at all – but of the awakened-slumbering, spiritual-animal themes. The presentation of the “torpid” double is meant to awaken in the reader a revelation of his own slumbering condition, and make him see that, even if he may be leading a moral, simple, and “natural” life – tendencies which are advocated for in *Walden* –, this is still not enough, not for a certain, spiritual “as it is named” (210), kind of elevation. A higher awareness must trigger his everyday action. The reader, made aware of the fraction, of the duplicity in himself, must struggle to “overcome nature”. He must set out to live for a much higher purpose, above the natural tendencies and not for the mere satisfaction of material needs – which in time magnify to become luxuries, enslaving man’s spiritual side until it becomes atrophied. The delicate fruits of the spirit, he stresses, will not be plucked if man’s hands tremble too much from the hard-work he performs to satisfy his ever-growing greed, or if he never thinks such fruits are there waiting to be picked.

The idea of an intimate double is conveyed repeatedly in *Walden* by means of paradoxical statements, metaphoric versus literal use of words, a positive idea countered by its negative side; both strength and weakness are features nature accepts: “[n]ature is as well adapted to our weakness as to our strength” (11). The epitome of this dualism lies in the phrase “we are fauns and satyrs, the divine allied to beasts”, which reminds of the ancient unity, materialized in one man, between an Olympian god and a human. The hero, split within himself, struggles towards overcoming an intimate in-built part and climbing up to exclusive spirituality.

Thoreau acknowledges a “duplex” (Porte, 2004: 5) nature in man. There is one in himself longing for solitude, feeling “wholesome to be alone the greater part of the time” (135), and one who feels, by “a slight insanity in [his] mood”, oppressed by it (131). One who is a vegetarian, feeding on Indian meal and rice, and one who surrenders to savage impulses of devouring raw muskrats in the wood. One who goes to the village to gossip, returns to his solitary “convent” and bathes in the sacred waters of the pond to purify himself, to emerge anew. Thoreau, oscillating between extremes, believes that there must be only one dominating feature and that dualism must eventually be resolved into oneness. “Nature [which was what “degraded” men] is hard to be overcome, but she must be overcome” (221). Both of these selves, the “I” can detachedly analyze as he did the external self.

Thoreau’s dilemma focused on overcoming the bodily part, the trivial, the beastly, as he named it, practically, that is, not only speech but act. And if his struggle was directed towards overcoming his nature, he wanted to do it not by refuting – repressing it, in psychoanalytical terms – but by allowing it materialization when it urged to become manifest. “Not by constraint or severity shall you have access to true wisdom, but by abandonment, and childlike mirthfulness” (1984: 150), he wrote, and this came in agreement with Emerson’s conviction of listening to the inner voice¹. The episode that is illustrated in *Walden* is the one in which the hero, returning from his fishing, comes across a woodchuck, feels a wild temptation to devour it raw, and gives in to this savage

¹ Moreover, following from the Transcendental doctrine that man was divine and his impulses, uncensored by the will, were god-sent, obeying these savage fists meant listening to the god in him. According to Emerson, “Our moral nature is vitiated by any interference of our will. People represent virtue as a struggle, and

call. Interestingly, the author points out that it was not hunger which compelled him to this wild act; it was hunger for what the beast “represented”, namely wilderness and closeness to the unaltered core of nature. It is not a bodily need but a psychological need to identify himself with the animal spirit he knew lay in him that pushes the hero and he consciously obeys this impulse believing that, through the act, he will be able to overcome the beastly stage: “As I came home through the woods with my string of fish, trailing my pole, [...] I caught a glimpse of a woodchuck stealing across my path, and felt a strange thrill of savage delight, and was strongly tempted to seize and devour him raw; not that I was hungry then, except for that wildness which he represented” (210).

This is not a singular occurrence, but it happened “[o]nce or twice [...] while I lived at the pond”, when “I found myself ranging the woods, like a half-starved hound, with a strange abandonment, seeking some kind of venison which I might devour, and no morsel would have been too savage for me” (210). It is thus that he realized he is split between two instincts, one “toward a higher” and “one toward a primitive rank and savage one” (210): “I like sometimes to take rank hold on life and spend my days more as the animals do” (210), “there is this instinct in me which belongs to the lower orders of creation” (214). The aim of his ascetics, of his purification rituals, of his silences is precisely to rise above these savage impulses and live in the ethereal.

Thoreau seeks inner harmony, reconciliation of contraries, a subduing of the bodily in favor of the preeminence of the spiritual, since one gains in so far as one loses, and rises in as much as one falls: “by turns our purity inspires and our impurity casts us down” (220); “[h]e is blessed who is assured that the animal is dying out in him day by day, and the divine being established” (220).

Constancy means static, lack of movement. Also symbolic is the movement of the pond, which during the last several years had risen and fell, “it is remarkable that this fluctuation, whether periodical or not, appears thus to require many years for its accomplishment” (181), since “one rise and a part of two falls” have been observed (181), and all the ponds, sympathizing with each other, have “recently attained their greatest height” (181). Thus, it is seen that the fall only pushes over for the rise, resembling a preparatory exercise towards heights.

Dualism itself could be viewed as a theme in *Walden*: “I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to its lowest terms, and if it proved to be mean, why then to get the whole and genuine meanness of it, and publish its meanness to the world; or if it were sublime, to know it by experience, and be able to give a true account of it in my next excursion” (91).

All the imagery built of contrasting pairs build up the theme of the double – Rise and Fall, low and high, earth and sky, material and spiritual, sleep and awakening, death and life, man being “either the driftwood in the stream or Indra in the sky looking down on it”, “a mass of thawing clay” and “a prince in disguise”, an insect in a million and God watching from above – which makes him a demigod, yet “such gods or demigods only as fauns and satyrs, the divine allied to beasts”: “I fear that we are such gods or demigods only as fauns and satyrs, the divine allied to beasts, the creatures of appetite, and that, to some extent, our very life is our disgrace” (220).

The “either-or” pair used here is not exclusive but serves to point out that “one is awakened in proportion as the other slumbers”, and if they are both virtually there, consciousness can choose which would take over. With *Walden*, Thoreau aims at taking over, and, Plotinian, obliterate or fade out the “degrading” association with the flesh in favor of spirit. “The wonder is how

take to themselves great airs upon their attainments, and the question is everywhere vexed when a noble nature is commended, whether the man is not better who strives with the temptation. But there is no merit in the matter. [...] We love characters in proportion as they are impulsive and spontaneous” (1983: I, 73, 74). There results that irrespective of the nature of the impulse, abandonment in itself, lack of resistance was good. In the larger context of *Walden*, Thoreau’s idea is that this temporary abandonment leads to an overcoming of the lower instincts, therefore their disappearance.

they, how you and I, can live this slimy beastly life, eating and drinking?” (218) and “[p]erhaps there is none that has cause for shame on account of the inferior and brutish nature to which he is allied” (220).

Thoreau believed “truth is always paradoxical” (*apud* Schneider, 1987: 53), both “physically and spiritually”; life is both matter and spirit, appearance and reality, sacred and profane, sleep and awakening. There is always the other, incorporated, reverse side, supporting it, which is why paradox as stylistic device is such a strong presence in the book. Co-existence of contraries is itself a paradox. Yet remaining into one of the conditions is what spoils the balance, and he makes it his duty to counteract and come to the aid. The accurate understanding of the quality, rank, and importance of each of the binaries makes the utmost difference (58). For Thoreau, “[t]he problem of living is to see reality accurately, to be able to see both sides, balance them, and establish their proper place” (58). This did not mean that, in the blink of a second in Brahma-time, man could not achieve perfection if they put their mind to it. In the search for perfection, at the cost of friends and everything regular life might have meant, man could become immortal through the outcome of his work and the perfection of it.

It is by advancing through opposites that Thoreau ascends and brings the reader upwards in the atmosphere of timelessness and perfection in the “Conclusion”. Oneness was the essential feature of man, he was part of a larger unitary frame: “We are one virtue, one truth, one beauty” he wrote in his Journal in 1839 (1984: I, 107). If civilization until then had meant dissipation, an effort of contentment, of focus was to integrate all the split tendencies back into their shell, and then one would be “only introduced once again to [himself]” (107). The parable of the Artist, serving several purposes and bearing several interpretations, partakes of one in the context of integration of the bodily into the spiritual and elevation above it. The concept of time and timelessness is of great importance, reflecting balance, as twentieth century psychomythic humanists such as Mircea Eliade, Norman O. Brown, C. G. Jung, Joseph Campbell and Eric Neumann emphasize (Gougeon, 2007). Thus, “only repressed life is in time, and unrepressed life would be timeless or in eternity” (Brown *apud* Gougeon, 2007: 51). It naturally follows that, as the Artist, “a healthy human being, in whom conscious and unconscious were balanced, would not be dominated and oppressed by time” (51). The parable Thoreau places at the end of his magnificent book brings to the reader the union so much longed for and the one that would help make him a complete man. It goes as follows:

There was an artist in the city of Kouroo who was disposed to strive after perfection. One day it came into his mind to make a staff. Having considered that in an imperfect work time is an ingredient, but into a perfect work time does not enter, he said to himself, It shall be perfect in all respects, though I should do nothing else in my life. He proceeded instantly to the forest for wood, being resolved that it should not be made of unsuitable material; and as he searched for and rejected stick after stick, his friends gradually deserted him, for they grew old in their works and died, but he grew not older by a moment. His singleness of purpose and resolution, and his elevated piety, endowed him, without his knowledge, with perennial youth. As he made no compromise with Time, Time kept out of his way, and only sighed at a distance because he could not overcome him. [...] When the finishing stroke was put to his work, it suddenly expanded before the eyes of the astonished artist into the fairest of all the creations of Brahma. He had made a new system in making a staff, a world with full and fair proportions; [...] The material was pure, and his art was pure; how could the result be other than wonderful? (326-327)

In standing above Time, the artist had come to dominate all the physical limitations, he has “overcome” nature and attained to the wholeness, oneness, completeness and therefore perfection he longed for. Investing all his being, body and soul, in the artistic process, ensures the abolition of all physical limitations. He is no longer “double”; in giving up Time, in considering only Eter-

nity (Thoreau had advised: “read not the Times, read the Eternities”), he had achieved a sublimation, a transformation of the “evil” forces and raised above them. Although during his work “Brahma had awoke and slumbered many times”, for him and his work “the former lapse of time had been an illusion, and [...] no more time elapsed than is required for a single scintillation from the brain of Brahma to fall on and inflame the tinder of a mortal brain” (327). The split second, then, when man is aware, when he lives outside of time and into the eternal Oneness, brings him up and redeems him.

Art is, as Emerson believed, a bringing together of all energies, it is the “supreme refinement” through the use of “antagonistic energies”, of the “aboriginal might” and the power to transform – sublimate them into art – individuals are endowed with. “And the glory of character is in affronting the horrors of depravity, to draw thence new nobilities of power: as Art lives and thrills in new use and combining of contrasts, and mining into the dark evermore for blacker pits of night. What would painter do, or what would poet and saint, but for crucifixions and hells?” (Emerson in “The Conduct of Life”)

Thoreau’s essays overall are populated with men who in their struggle manage to raise above the physical limitations: the Indian, but also other Indian-like men – who can find their way through the forest without the slightest sound of their feet pressed to the ground or even dry leaves, or himself going through the forest during the darkest night, his *feet* carrying him, not his *eyes* – thus he advances unconsciously, and the out-of-consciousness state is a state of abolition of physicality. Lumbermen braving against water, defying gravity in the struggle to carry logs from one side of the country to the other, closely in touch with their instincts for survival, for in the rush of the rapids they pass there is no time to consciously plan and calculate moves, and also guides and woodsmen sleeping under the starry sky, sometimes in the pouring rain, fasting for days, their strong instincts close near consciousness, guiding them; and Thoreau’s own reaching the top of Ktaadn: all these speak of the same quest for the absolute, for that reach of the absolute in the blink of a second, only the time it would take for a spark from Brahma to inflame a mortal’s brain. That is all it takes to reach the absolute and go beyond yourself.

The dual nature, which Thoreau saw as a feature of life, is reflected in the structural pattern of *Walden* as well. The structure of the paragraphs reflects a tendency to lead the reader “from the mundane known to the transcendent knowable and back again” (Broderick, 1968: 66), from the profane to the sacred and return. The same goes for the macrocosm, the way in which chapters are structured and paired. Seeing “Economy” as the prologue establishing of “themes and motifs on which variations will be played” (Schneider, 1987: 51), there appears to be a deliberate attempt to create opposites in the rest. Thus, after “Economy”, “the next fourteen chapters progress by pairs of opposed chapters. Yet, if throughout the book Thoreau shifts between chapters that emphasize the ideal and those that emphasize the factual, a structure that imitates the fluctuations of nature itself in ebb and flow, day and night, fall and spring” (51), there is never an exclusiveness of theme, never pure “spiritual” or purely “beastly”. “Thoreau does not oversimplify these contrasts or make them mutually exclusive” instead “[t]he most factual chapters contain hints of the ideal and vice versa” (52). Though purity is one of the motifs most present in *Walden*, Thoreau understands it is only possible as an extreme, and extremes are only the result of deliberateness, conscious effort and struggle, and not found “naturally” in every circumstance. Therefore he interweaves the “double side” in all the topics approached: sounds and quietness, visitors and solitude, higher laws and brute neighbors, poets, philosopher, hermit and winter animals; moreover, animals seem to be characterized by a human side. Thus, for instance, although the waters of the pond are pure, a snake – associated with sensuality – lies on its bottom, “in a torpid state” (41). The hog skeleton he finds, though showing obvious signs of the absence of “temperance and purity”, is white (219). The vulture, majestically soaring high in the sky, feeds on carrion; the loon also soars high but also dives deep. Animals behave in a humane manner, while sometimes men are imbruted, leading “beastly lives”, “slave-drivers of themselves”.

Comparing *Walden* to *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, critic Sherman Paul underlines

that what *A Week* lacks is balance – the balance offered by the existence of precisely this dualism, of the “anti-”, the counterweight, the negative, which is a requisite for advance, for change and movement. *A Week* – the most transcendental piece Thoreau wrote – “is too much a static ecstasy, a trip to heaven without the tickets to limbo, purgatory, and hell, a book that speaks almost directly from the soul and does not carry the soul through its various forms of existence” (1958: 295) as *Walden* does. An excess and exclusiveness of the transcendental is tiresome and unreal, and keeping one’s feet firm on the ground while surveying the celestial realm was one of the goals of Transcendentalists. To use Henry Hedge’s phrase, the prophet “is at one a dweller in the dust, and a denizen of that land where all truth and beauty spring”.

BIBLIOGRAPHY:

- BRODERICK, John C., “The Movement of Thoreau’s Prose” [1961], in Richard RULAND (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Walden*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1968, pp. 64-73.
- ECKSTORM, Fannie Hardy, “Thoreau’s Maine Woods” [1908], in Walter HARDING (ed.), *Thoreau. A Century of Criticism: 1854-1954*, Dallas: Southern Methodist University Press, 1954, pp. 103-117.
- ELLISON, Julie, “Aggressive Allegory” [1984], in Lawrence BUELL (ed.), in *Ralph Waldo Emerson. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1993, pp. 159-170.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Essays and Lectures*, Joel PORTE (ed.), New York: Library of America, 1983.
- GOUGEON, Len, *Emerson and Eros. The Making of a Cultural Hero*, Albany: State University of New York Press, 2007.
- JUNG, Carl Gustav, *În lumea arhetipurilor*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu, București: Editura “Jurnalul Literar”, 1994.
- LOPEZ, Michael, “*The Conduct of Life*: Emerson’s Anatomy of Power”, in Joel PORTE, Sandra MORRIS (eds.), *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 243-266.
- MOLDENHAUER, Joseph J., “Paradox in *Walden*” [1964], in Richard RULAND (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Walden*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1968, pp. 73-85.
- PAUL, Sherman, *The Shores of America. Thoreau’s Inward Exploration*, Urbana: University of Illinois Press, 1958.
- PORTE, Joel, *Consciousness and Culture. Emerson and Thoreau Reviewed*, New Haven: Yale University Press, New Heaven & London, 2004.
- SCHNEIDER, Richard J., *Henry David Thoreau*, Boston: Twayne Publishers, 1987.
- THOREAU, Henry David, *Walden*, New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- THOREAU, Henry David, *The Journal of Henry David Thoreau*, Vol. I. 1837-1846, Bradford TORREY, Francis H. ALLEN (eds.), Salt Lake City: Gibbs M. Smith, 1984.

Héroïsme et anti-héroïsme au sein d'un parcours de l'errance : le cas Raskolnikov

Heroism and Anti-Heroism along a Wandering Course: The Raskolnikov Case

YESMINE JAKANI

Université Toulouse II Jean-Jaurès

Approaching Dostoyevsky's *Crime and Punishment*, this article attempts to identify as (anti-)heroes various wandering figures that, more or less willingly, undertake a tortuous, paradoxical identity quest. While trying to identify such a wanderer's status and role within the society, it can be useful to broaden and refine the analysis by discussing these aspects in the light of the question of heroism.

Keywords: wandering; heroism; anti-heroism; Dostoyevsky; Raskolnikov.

Pour chercher à comprendre le rôle des errants au sein des sociétés, il faut tout d'abord montrer en quoi la fonction héroïque ou antihéroïque transparait des parcours et des actes des personnages. Le modèle du héros antique, s'il s'inscrit dans une certaine pérennité littéraire et artistique, semble continuer de s'immiscer jusque dans les tréfonds des grilles de lecture romanesque en tout genre, invitant le lecteur à un décodage particulier. On le voit, les figures de héros traditionnels s'érigent en premier lieu par la gloire qu'elles inspirent :

On trouva le cercueil d'un homme de grande taille avec, à ses côtés, une lance de bronze et une épée. Cimon rapporta ses restes sur sa trière. Les Athéniens, joyeux, l'accueillirent avec des processions magnifiques et des sacrifices : on eût dit que Thésée revenait en personne dans la ville. Il est enterré au milieu de la cité, près de l'actuel gymnase. C'est un lieu d'asile pour les esclaves et pour tous les humbles qui craignent les puissants car Thésée avait joué le rôle d'un protecteur et d'un défenseur, et avait accueilli avec bienveillance les prières des petites gens. (Plutarque, 1811 : 58)

Si le héros antique semble concilier le genre humain par ses actions d'éclat ou sa bravoure, on note que la référence à la relique mortuaire, caractérisée notamment par son emplacement spatial faisant office de repère, confère dans une certaine mesure à l'individu une place véritable au sein d'une société. Son statut dans la cité semble alors se lire à travers l'énergie circulaire qui rallie diverses sortes d'altérité (ici, les Athéniens dans leur pluralité), non plus véritablement par le biais d'une présence à proprement parler physique, effective. Nous pourrions presque en ce sens hasarder l'hypothèse d'un glissement en terme de valeurs, qui ferait accéder l'action brillante, rapide, relayée par des dires ou réellement vue, au statut de mythe presque irréel, uniquement perçu dans sa totalité, dans son caractère sublime et écrasant.

On le voit déjà au creux des narrations fondatrices, le héros préfigure une immatérialité paradoxalement conciliante, réduisant étrangement l'altérité à sa plus infime concentration d'unicité. C'est ainsi sur un paradoxe que s'ouvre l'histoire des héros. Tout semble résider dans le rapport

ambigu qu'entretiennent sans cesse entre elles les notions d'altérité et d'individu. C'est l'individu, considéré par ses pairs comme différent et, partant, supérieur, qui est ramené par eux vers cette sphère du mythe. Tout se passe dès lors comme si les faits héroïques, s'ils sont perpétrés hors de la cité, plus précisément, hors de la portée de la connaissance humaine, demeurent non seulement visibles aux yeux de tous, mais surtout concentrés en une seule idée, diffuse, aussi vague que précise, qui semble englober, véritable auréole, les lieux autant que les esprits environnants. L'ère moderne, si elle continue de véhiculer, à travers les caractéristiques des nouveaux héros, les traces de l'héroïsme antique, s'attache pourtant à mettre en lumière les nouvelles formes de cet aspect humain ramené à la sphère de la notion, presque mythique nous l'avons dit, de l'héroïsme.

Il convient surtout de mettre en évidence le paradoxe de l'errance inhérent à ce concept même d'héroïsme, dans la mesure où le caractère fondamentalement dynamique, voire épars, est en premier lieu mis en exergue. Ce ne sont jamais les êtres sans *ex-sistence*, au sens véritablement lacanien du terme, qui deviennent des héros. On observe en effet toujours une corrélation forte entre mouvement et acte héroïque. Dostoïevski offrait quant à lui, dans *Les Frères Karamazov*, une vision de l'héroïsme moderne étroitement reliée à celle du départ, de la profusion, et du mouvement :

Après avoir goûté à la coupe enchantée, je ne la quitterai qu'une fois vidée. D'ailleurs, vers trente ans, il se peut que je la regrette, même inachevée, et j'irai... je ne sais où. Mais jusqu'à trente ans, j'en ai la certitude, ma jeunesse triomphera de tout, désenchantement, dégoût de vivre etc. Souvent je me suis demandé s'il y avait au monde un désespoir capable de vaincre en moi ce furieux appétit de vivre, inconvenant peut-être, et je pense qu'il n'en existe pas, avant mes trente ans, tout au moins. Cette soif de vivre, certains moralistes morveux et poitrinaires la traitent de vile, surtout les poètes. Il est vrai que c'est un trait caractéristique des Karamazov, cette soif de vivre à tout prix ; elle se retrouve en toi, mais pourquoi serait-elle vile ? Il y a beaucoup de force centripète sur notre planète, Aliocha. On veut vivre et je vis, même en dépit de la logique. Je ne crois pas à l'ordre universel, soit ; mais j'aime les tendres pousses au printemps, le ciel bleu, j'aime certaines gens sans savoir pourquoi. J'aime l'héroïsme, auquel j'ai peut-être cessé de croire depuis longtemps, mais que je vénère par habitude. [...] Je veux voyager en Europe, Aliocha. Je sais que je ne trouverai qu'un cimetière, mais combien cher ! De chers morts y reposent, chaque pierre atteste leur vie ardente, leur foi passionnée dans leur idéal, leur lutte pour la vérité et la science. Oh ! Je tomberai à genoux devant ces pierres, je les baiseraï en versant des pleurs. Convaincu d'ailleurs, intimement, que tout cela n'est qu'un cimetière, et rien de plus. Et ce ne seront pas des larmes de désespoir, mais de bonheur. Je m'enivre de mon propre attendrissement. (Dostoïevski, 1952 : 248-249)

Ivan, l'intellectuel matérialiste, celui-là même qui déclare « Si Dieu n'existe pas, tout est permis », met justement en lumière le paradoxe qui régit cette nouvelle liberté humaine : si l'homme n'est plus contraint par le *fatum*, il n'échappe pas pour autant à la mort programmée de l'héroïsme. Le texte met en exergue un incessant va-et-vient entre les pôles positif et négatif de ce renouveau de l'héroïsme. La référence au voyage, à l'évasion libérée de toute forme de contrainte, mène au cimetière, lieu paradoxalement donné comme point d'envol lyrique, puis aussitôt rattrapé par la lumière abrupte et crue d'un réalisme tout dostoïevskien. Cette oscillation permanente annonce déjà le caractère errant de la trajectoire héroïque moderne. S'il faut à tout prix partir, c'est bien le cycle inévitable de la nature qui se place en garde fou (là encore, on note la reprise anaphorique d'une sentence poétique, « j'aime les tendres pousses au printemps et le ciel bleu », comme effet parodique à la poésie). L'extrait cité préfigure d'une certaine façon la vision d'un héroïsme moderne à la fois désenchanté, profondément modifié dans sa configuration la plus profonde, et maintenant le caractère diffus des modèles canoniques et initiaux.

On le voit, la notion d'absence de Dieu apparaît comme celle qui permet de rompre le lien qui unissait jusqu'alors héroïsme et salut. Ivan semble annoncer cette nouvelle direction prise par

l'homme d'esprit, signant en sourdine la mort de l'espoir. Pourtant, l'ambivalence des propos tenus par le personnage permet aussi de lire, à travers le prisme romanesque, toute la teneur paradoxale du nouveau héroïque. L'errance continue de se rattacher à l'idée d'héroïsme, même si elle apparaît modifiée, arrêtée dans son élan. Quoi qu'il en soit, la notion d'héroïsme est présentée chez Dostoïevski sous un jour terni, dans un aboutissement millénaire, mais sans issue apparente. L'errance se manifeste non plus dans son essence effective, mais plutôt sous son aspect le plus sombre, irrémédiablement lié à la notion de perdition.

L'on ne pourrait ainsi plus véritablement parler d'héroïsme sans évoquer le pendant anti-héroïque de la notion. Bien qu'il semble irréfutable que le caractère de l'errance n'ait jamais quitté la sphère héroïque, l'idée fondatrice de l'héroïsme, celle qui génère inlassablement son renouveau, se détache pourtant à l'ère moderne de son idéal antique et initial. On le voit clairement, c'est bien, à travers une vision quelque peu salie, vraisemblablement édulcorée et fade de l'héroïsme, que se dessinent les contours d'un anti-héroïsme vengeur, trônant en vainqueur absolu sur les lignes de l'auteur russe. Progressivement, l'on assiste dès lors à un véritable glissement de valeurs, ramenant au même niveau héroïsme et anti-héroïsme, non plus essentiellement par l'aspect factuel qu'ils engendrent respectivement, mais bel et bien par la configuration de leurs apparences, manifestement présentées par le biais de schémas romanesques et narratifs quelque peu similaires. En d'autres termes, il semblerait bien que le héros moderne tel qu'il est présenté soit *également* un anti-héros, ou bien encore que le domaine des équivalences en la matière soit ramené à une neutralité étonnante. Si Dostoïevski cherchait à dépeindre, à la manière de Balzac, le portrait de l'homme moderne à travers différentes figures types, la place de l'héroïsme moderne apparaît, quant à elle, charnière au sein de cette vaste entreprise. L'héroïsme et l'anti-héroïsme semblent dès lors non plus seulement se faire face, mais surtout se confondre, passant insensiblement sur les différents plans de valeurs :

Le lecteur de roman accompagne désormais les délibérations, les perceptions et l'afflux chaotique des impressions du héros en suivant le tempo de la pensée en train d'advenir. La notion d'action en est bouleversée : le rapport entre l'intention et le faire devient indéterminé, les événements, l'aventure prennent tout autant place sur la scène intérieure de l'esprit. À la limite, selon Musil, « le centre de gravité de la responsabilité n'est plus en l'homme, mais dans les rapports des choses entre elles ». C'est à la lumière de cette mutation que l'héroïsme va se trouver déconstruit du dedans. Dostoïevski le premier, en 1865, réalise pleinement cette opération, en particulier dans *Crime et Châtiment*, sans pour cela l'admettre comme une fatalité anthropologique. Son œuvre va maintenant nous servir de fil conducteur puisqu'elle explore en parallèle les deux mutations contradictoires de la notion d'acte héroïque. Raskolnikov tue la vieille usurière parce qu'il « se prend pour Napoléon », un mal de la jeunesse russe que dénonce Porphyre, son juge. « Oui, je voulais devenir Napoléon, voilà pourquoi j'ai tué », confie-t-il lui-même à Sonia. Quel rapport entre cette identification, devenue presque banale dans les romans d'une longue période – depuis *Le Rouge et le Noir* jusqu'à la *Conscience de Zeno* –, et un meurtre qui semble, de l'extérieur, sans objet ? En fait Raskolnikov accomplit un crime théorique, un acte qui, selon lui, prouve sa nature d'être « supérieur », autorisé, comme l'empereur, à « verser le sang » pour « tuer le principe ». (Centlivres & Zonabend, 1998 : 296)

L'inspection poussée à l'extrême des pensées, sondant les tréfonds des consciences humaines les plus perverses, si elle révèle *in fine* toute la complexité de l'âme, met surtout en exergue ce glissement progressif du sens de l'héroïsme. On le voit, l'acte de Raskolnikov devient anti-héroïque, non pas véritablement par son caractère ignoble, mais par son inadéquation avec la réalité. C'est ainsi que la défense des principes se change en meurtre lâche. C'est bel et bien la notion de neutralité des valeurs, plus encore, de confusion des sens qui semble ici jouer un rôle capital. En effet, le positionnement du héros ou de l'anti-héros à travers la société dans laquelle il évolue participe de cet effet d'oscillation permanent.

Dostoïevski dans *Crime et Châtiment* ne s'arrête pas à la première affirmation de Raskolnikov, nietzschéenne avant la lettre. Le monologue intérieur dont il nous fait les témoins dissout à la fois toute espèce de cohérence et toute idée de dépassement. Raskolnikov est tour à tour un être de bonté à qui l'idée du meurtre d'autrui fait horreur et un être mauvais qui plie à ses seules fins la souffrance qu'il inflige. Il énonce avec force ce qu'il considère comme l'acte fondateur du sens de sa vie et pourtant il ne cesse de tergiverser comme un esprit faible dès qu'il faut agir, allant jusqu'à confier au hasard et aux circonstances le pouvoir de décider pour lui. Le devoir qu'il s'est donné l'oblige à faire l'expérience, l'acte n'est donc plus accomplissement d'une volonté propre, mais élision d'une contrainte qui maintenant s'impose comme du dehors, et à laquelle l'acteur tente seulement d'échapper en agissant. De l'antihéros par excès que représentait le surhomme nous sommes passés à l'antihéros par défaut, hanté par son acte et comme volontairement asservi à lui (v. Centlivres & Zonabend, 1998 : 298).

De ce constat semble émerger une certaine forme de réalisme tout dostoïevskien : c'est, en sourdine, à la fois les questions du salut de l'homme et du *fatum* qui sont ici exposées. L'héroïsme se trouve manifestement modifié jusque dans sa configuration la plus profonde, laissant ainsi l'anti-héroïsme récupérer ses paramètres fondateurs. Il apparaît dans une certaine mesure qu'héroïsme et anti-héroïsme forment un tout non pas vraisemblablement hétérogène, mais bel et bien cohérent, justement dans la mesure où l'un et l'autre révèlent les mêmes difficultés existentielles de l'homme.

Toutefois, si les paradigmes héroïques présentent de telles modifications, la dimension de l'errance apparaît toujours présente, constamment liée au strict fait héroïque ou plutôt à ce que nous pourrions appeler la « poussée » héroïque, quelle qu'en soit l'issue. La configuration héroïque, telle qu'elle se présente depuis des millénaires, renvoie toujours, semble-t-il, à une ambivalence solidement ancrée en elle.

L'étymologie du mot est obscure, mais évoque cette ambivalence du service et du commandement, de celui qui protège et fait la guerre. Le mot grec *hērōs* (chef de guerre chez Homère et demi-dieu chez Hésiode) est passé au latin classique avec le sens de demi-dieu, puis d'homme de valeur supérieure. Il n'entre dans la langue écrite française que vers 1370 pour désigner toujours un demi-dieu, puis un individu qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire, particulièrement dans le domaine des armes. À l'époque moderne, la polysémie du terme se renforce avec le sens d'homme digne de l'estime publique et de personnage principal d'une œuvre littéraire (1650)¹.

C'est bien l'altérité dans son acceptation la plus large qui octroie le droit d'héroïsme. Si le statut de héros est unanimement accordé sur la scène publique depuis l'antiquité, il ne fonctionne ainsi que par son rapport à l'autre, dépassant de cette manière la supériorité, qu'elle soit réelle ou fantasmée. On voit bien comment la fonction héroïque d'un personnage permet non seulement de l'ériger vers une sphère sociale ou méta-sociale (on note le rapport à la divinité) autrement supérieure, mais aussi d'appréhender la relation à l'altérité dans une dynamique exclusive. C'est en effet non pas l'homme, érigé en héros, qui porte sur ce qui l'entoure un jugement de valeur, mais bel et bien les autres dans leur ensemble qui lui permettent d'accéder à un tel statut. Nous pourrions en ce sens voir dans l'anti-héroïsme une interaction semblable : si l'antihéros est considéré par tous comme tel, son rapport à l'altérité apparaît dès lors identique à celui du héros.

Le schéma de l'errance, quant à lui, demeure présent dans les deux configurations, héroïque et antihéroïque, véritable élément pérenne qui modèle, cimente et délimite le cadre de l'héroïsme. Nous pourrions donc affirmer que ce qui donne une réelle consistance à de tels cadres se trouve, paradoxalement, dans les errances qu'ils donnent à voir. Tout se passe en quelque sorte comme si cette errance, clairement mise en exergue par les trajets des héros depuis l'antiquité (les quêtes participent de cet effet de perte programmée), manifestement mise en évidence à travers les mouvements des antihéros, permettait l'existence pure et simple du fait héroïque, lui donnant ainsi le quadrillage nécessaire à sa matérialité.

¹ Définition de la BNF.

On voit dès lors de quelle manière Dostoïevski instaure dans ses romans un nouveau cadre héroïque aux allures pourtant profondément antihéroïques, remplaçant ainsi par le même mode opératoire une délimitation fondatrice. Qu'on se souvienne du personnage central de *Crime et Châtiment*, ce « héros » qui incarne à lui seul cette dualité de l'homme :

Écartelé entre Satan et Dieu – *raskol* signifie la « division » –, le héros de *Crime et Châtiment* annonce, par ses errances, le monde kafkaïen. De Gogol à Pouchkine, Saint-Pétersbourg est la ville satanique, et Rodion Romanytch Raskolnikov est l'esprit du lieu. [...] La figure du diable peut bien se présenter à Raskolnikov en cauchemar. Tel le double qui apparaît à Goliadkine sur son lit, le diable (ici Svidrigaïlov) est assis sur la couche de l'étudiant perclus de fièvre. L'ennemi, sorti d'un tableau de Füssli, incarne le nihilisme. Comme le diable des frères Karamazov déviant sa célèbre formule : *Nihil humanum a me alienum puto*, rien de ce qui est humain n'est indifférent à Svidrigaïlov. Drapé dans le linge infect d'une fausse empathie, l'esprit de Négation dialogue avec le héros fasciné dont il devient le double puissant. (Ladjali, 2010)

L'anti-héroïsme semble ainsi naître des vestiges de l'héroïsme, dans la mesure où il en reprend les schémas typiques. Le rapport à l'altérité est dès lors appréhendé, non plus comme élan salvateur vers l'autre, mais bel et bien comme poussée satanique (la maxime latine porte en elle toute la perfidie de son sens profond), caractéristique de ce nouveau cadre romanesque. Si la cité appelle au mal, s'inscrivant dans cette tradition littéraire et artistique, elle préfigure également d'un cadre spatial, viscéralement attaché au schéma romanesque mis en place, annonçant déjà ce renouveau qui permet à l'anti-héroïsme de dérouler ses fils rouges à l'instar d'un héroïsme traditionnel. On le voit, cette référence permanente au mal comme symbole de pouvoir et de puissance, l'acquisition même d'un véritable statut romanesque (on note la figure diabolique de Svidrigaïlov, nommée, possédant une place de choix au sein de l'esprit de Raskolnikov, habitant concrètement l'espace narratif) permet ce glissement vers la sphère de l'anti-héroïsme. Sans que l'esthétique romanesque ne soit réellement changée, on comprend comment Dostoïevski, par le biais du jeu permanent des antipodes, parvient à faire endosser à Raskolnikov un rôle d'antihéros : « Raskolnikov est l'homme écartelé entre Satan et Dieu. Pour retrouver l'unité perdue, le héros doit demander pardon. Le salut ne s'obtenant que par la souffrance, il faut être un criminel pour être pardonné » (Ladjali, 2010).

La dichotomie de l'extrait n'est certes pas celle qui oppose héroïsme à anti-héroïsme. Elle montre pourtant le personnage dans sa permanente duplicité. Tout semble en effet résider dans cette dualité constante qui habite l'être et qui fonde en sourdine les caractéristiques de son anti-héroïsme. Les deux pôles de l'existence s'attachent ainsi à ramener vers leurs rivages l'esprit humain torturé, finalement *libre* de toute contrainte liée au choix. Le paradoxe du salut reflète ainsi celui de l'héroïsme, appréhendé finalement comme une forme d'idéal, nécessitant un chemin. Cette continuité de l'héroïsme par le fait antihéroïque apparaît dès lors comme un pendant moderne et négatif de la notion originelle. Sans pour autant opposer héroïsme et anti-héroïsme de manière horizontale, elle permet de regarder les deux aspects de la notion sous un angle vertical. Il n'y a plus de confrontation directe où, en somme, héroïsme et anti-héroïsme s'opposeraient en valeurs contraires. L'approche verticale permet ainsi la naissance sur le plan romanesque d'un héroïsme du souterrain (on sait à quel point la notion est chère à Dostoïevski) assimilé à un anti-héroïsme, non plus véritablement rangé du côté du mal ou du crime, s'opposant par principe à l'héroïsme, mais bel et bien marqué du sceau de l'inconstance humaine et de son impossibilité à lire le monde.

On voit comment Raskolnikov peut, à bien des égards, faire figure d'antihéros, dans la mesure où, conservant les traits caractéristiques des héros classiques (il demeure en effet lié à un schéma narratif solide, où la quête cimenter les actions multiples, qu'elles soient effectives ou mentales), il s'inscrit dans le même temps dans une configuration où il représente en partie la force contraire

à la morale. Si l'anti-héroïsme brouille manifestement les pistes d'une lecture cohérente du monde, il fait émerger les questionnements liés à cette même lecture. On le voit clairement chez les personnages principaux de Dostoïevski, cet anti-héroïsme latent, voire assumé, qui porte les êtres vers leur destin, leur confère indéniablement cette force binaire, à la fois intrinsèquement ancré dans un cadre pérenne et répondant à des critères différents.

L'on pourrait à ce titre voir dans cette forme d'anti-héroïsme dostoïevskien non plus véritablement toute la portée négative du sens, mais plutôt les stigmates de tout ce qui se rattache à une sorte de para-héroïsme. C'est en fait ce qui tend à l'héroïsme qui pourrait être, en ce sens, assimilé à cet anti-héroïsme. Ainsi, les tonalités criminelles de l'anti-héroïsme traditionnel ne sont plus directement liées à son aspect purement factuel. Raskolnikov, personnage scindé, tourmenté, à la fois attiré et repoussé par le mal, ne commet un crime que dans le but de parvenir à un statut de héros.

Plus encore, il serait sans doute intéressant de mettre en lumière de quelle façon cet anti-héroïsme peut être perçu comme processus de défense. Usant de la métaphore militaire du repli, il semble en effet à bien des égards fonctionner à rebours. S'il en conserve volontiers les attributs héroïques classiques (notamment ceux paradoxaux, liés à l'errance comme point de repère spatio-temporel), il va cependant à l'encontre de celui-ci en évoluant, non plus vers l'altérité (la reconnaissance absolue et incontestée du héros classique en fait foi), mais vers une forme d'intériorité qui demeure floue.

Tout se passe dès lors comme si ce nouveau cadre romanesque apportait un éclairage tout particulier au lien qui unit ou désunit l'errant à l'altérité. Si le héros traditionnel est en effet reconnaissable de tous, le véritable antihéros, quant à lui, n'est pas foncièrement celui dont les déboires se reconnaissent entre tous, le criminel tour à tour craint et haï, mais plutôt bel et bien celui dont on nie l'identité. S'il n'est connu de personne, le personnage assimilé à un antihéros se détache des configurations héroïques dans le même temps qu'il s'inscrit paradoxalement dans la continuité de ces paradigmes. Dans la mesure où la commutation s'opère entre identité et anonymat, on voit de quelle manière les notions mêmes d'héroïsme et d'anti-héroïsme interfèrent, permettant ainsi au pendant négatif de se régénérer continuellement.

S'il y a bien, dès lors, un héroïsme du souterrain, de l'anonyme, que l'on pourrait aisément, à travers cette conception, assimiler à l'anti-héroïsme mis en lumière par Dostoïevski, il semble que l'appréciation même des valeurs héroïques puisse se retrouver brouillée. Si l'on s'attache à considérer le fait héroïque ou antihéroïque par rapport à l'altérité (le schéma de l'errance, récurrent, permet d'abonder en ce sens), nombreux sont les personnages qui peuvent, à leur tour, être perçus comme des antihéros dont la configuration romanesque demeure paradoxalement cadrée ou, devrions-nous dire, « anti-cadrée ». Tout se passerait en quelque sorte comme si la refonte des paramètres essentiels des œuvres, qu'ils soient d'ordre topologique, sémantique ou symbolique, s'adaptait aux parcours des personnages.

Nombre d'œuvres mettent en évidence, par des biais différents ou semblables, une certaine modification de l'identité héroïque, prenant en charge les évolutions respectives des personnages, creusant un peu plus le fossé qui les sépare dès l'abord d'une altérité au travers de laquelle il n'est plus nécessaire de prouver sa bravoure ou sa supériorité. Le mythe du surhomme, relayé par la fonction héroïque traditionnelle, se voit ainsi puissamment ébranlé. Pourtant, ce renouveau de l'héroïsme, moderne, aux allures parfois urbaines, s'il correspond à bien des égards à une forme d'anti-héroïsme, ne semble plus se caractériser foncièrement par les paramètres de ce dernier. Nous pourrions en ce sens affirmer la continuité dostoïevskienne de cette figure héroïque et paradoxalement souterraine, dans la mesure où les œuvres de la modernité tendent à la reprendre, la rejouer pour faire émerger tout le sens contradictoire et cohérent de l'existence humaine.

Raskolnikov apparaît enclin à cette forme d'héroïsme qui ne dit pas véritablement son nom, ou qui, du moins, s'attache à déployer ses ramifications au travers de sinueux chemins souterrains. S'il ne correspond manifestement pas aux critères classiques des héros romanesques, il se veut pourtant appartenir à une famille bien particulière de personnages – celle des marginaux ou encore

des *picaros* modernes. Cependant, l'instinct premier voudrait que l'on pousse les investigations au-delà de ce type de considérations, qui sont parallèlement autant de pistes menant vers une caractérisation plus éloquente. Il semble dès lors intéressant de comprendre le fonctionnement de telles démarches héroïco-errantes, et de voir dans quelle mesure elles peuvent enclencher la construction d'une identité particulière au sein des systèmes romanesques donnés à voir, d'une part, et dans les sociétés qui sont dépeintes au travers d'eux, d'autre part.

Il faut tout d'abord mettre en lumière la multiplicité des modes de manifestation des personnages, laissant entrevoir de quelle manière leurs trajets correspondent, à bien des égards, à une forme nouvelle, innovante, hybride d'héroïsme. Les trajets des consciences des personnages qui nous intéressent au travers de cette étude révèlent à bien des égards un fonctionnement tout aussi complexe qu'atypique. Cette image forte, présentant des ressemblances avec une sorte de repli, stratégique, apparaît éloquente dans la mesure où elle permet de faire émerger cette idée d'une véritable et riche vie intérieure, nettement séparée du reste, celle de la conscience errante. Indéniablement, ce sont à proprement parler les systèmes de réflexions, qu'ils soient induits par les personnages eux-mêmes ou encore enclenchés inconsciemment, qui sont au centre de la compréhension d'un déploiement antihéroïque particulier, recouvrant certes des formes différentes selon chaque contexte, mais présentant bel et bien une dynamique commune.

Si l'héroïsme souterrain des personnages de nos œuvres crée et fonde ses paramètres selon ses propres règles, il semble dès lors pertinent de voir comment son fonctionnement participe, lui aussi, de cet effet d'auto-génération, impliquant dans le même temps une mise en marche de l'errance. Plus précisément, il apparaît clair que les consciences, mises en exergue par les chemins narratifs empruntés à escient, tournées vers l'intériorité même des êtres en proie au questionnement existentiel et sociétal, si elles ne cessent de démarrer des monologues qu'elles se chargent aussitôt de clore – le cas de Clémence s'apparente, sans doute, aussi à un monologue –, fondent leur siège au creux même de ces intériorités identitaires. Il faudrait à ce titre revenir vers l'écriture dostoïevskienne, qui met indéniablement en branle les thématiques liées à la conscience héroïque. Songeons en premier lieu au personnage de Raskolnikov : s'il cherche en fait à retrouver, selon le mot de Jérémie Benoît, cet « homme intégral », originel, non scindé, le crime ne révèle alors plus de l'ignominie :

Raskolnikov, conscient lui aussi de sa supériorité, cherche également à se libérer du borbier social, et sa pensée se fixe sur une vieille usurière, Aliona Ivanovna. « Quelle importance a-t-elle dans la balance de la vie, cette méchante sorcière ? », se dit-il. Mais au-delà de la simple réflexion sociale, qui fait finalement le fond du roman de Stendhal, Dostoïevski introduit de plus une dimension psychologique à son œuvre. Si la vieille est l'obstacle social à abattre pour se libérer, « ce n'est pas une créature humaine que j'ai assassinée, c'est un principe », l'idée du crime germe aussi comme un défi à la propre libération du héros. Car le héros s'étouffe entre les murs de la morale officielle. Il se sent, comme Julien Sorel, différent du troupeau de l'humanité. [...] Leur but unique est la recherche de l'homme intégral. (Benoît, 1996 : 134-135)

Héroïsme et anti-héroïsme se mêlent déjà sous la plume de l'auteur russe, brouillant dès l'abord les pistes liées à la définition, à la caractérisation propre d'un individu romanesque. La lisibilité d'une telle personnalité dont les contours sont troubles se fait non plus par le biais d'un rapport à la loi morale ou aux valeurs, mais vraisemblablement par celui d'une lecture différente du monde et des rapports humains. Lorsque Raskolnikov « tue le principe », il semble que ce soit en réalité cette recherche idéaliste d'homme intégral qui prenne le pas sur l'effectivité de la situation. Les personnages dostoïevskiens peuvent ainsi aussi bien être apparentés à des héros qu'à des antihéros, la transparence du concept d'héroïsme étant ramenée à la relativité des points de vue.

Ce travail d'indifférenciation exercé par la conscience rejoint en de nombreux points le processus de repli présenté par nos œuvres modernes : Raskolnikov ne se demande-t-il pas s'il est vraiment capable d'accomplir un tel acte ? Là encore, la conscience opère et agit progressivement,

gravissant peu à peu les marches d'une acceptation qui finit par trouver sa justification dans un domaine qui lui est propre : l'idée. Idée qui peut, à sa guise, tuer « le principe », perçu dès lors comme inabouti, figé dans son moule de valeur, à l'inverse de l'idée macérée et parfois dévoyée au sein de l'esprit fécond et supérieur de Raskolnikov.

Si le terme même d'antihéros naît d'abord dans l'esprit de Dostoïevski – on se souvient de sa première apparition, à la fin du récit *Mémoires d'un souterrain* –, il convient de voir à quel point les caractéristiques de son personnage, de ce premier antihéros de la littérature, démasqué pourrait-on dire, présentent des similitudes frappantes avec celles des personnages de nos romans.

Dostoïevski drape son récit d'un halo de ténèbres, plantant cette atmosphère globale étouffante et souterraine comme seul véritable point de repère, tant sensoriel que narratif. Il affirme au sujet de cette œuvre : « Pour faire un roman il faut un héros, mais moi, comme si je faisais exprès, j'ai réuni ensemble tous les traits d'un antihéros » (Dostoïevski, 1956: 798). Il fait la lumière sur la part d'ombre de l'individu asocial, montrant par quel type de processus sa pensée se déploie.

Au-delà, il permet le développement de la pensée souterraine, celle qui, méconnue de tous, se rangeant dans l'anormalité ou la marge, se révèle puissamment armée et peut-être solidement ficelée. Si le *geroj* et l'*antigeroj* se valent, alors il ne faut plus, semble-t-il, s'attacher à la narration des légendes dorées, sans chercher à dévoiler les légendes noires. L'image du souterrain, si elle préfigure d'ores et déjà du reflet de la conscience enfouie et sombre, nous ramène aussi à reconsidérer les thématiques liées à l'héroïsme potentiel de l'homme et à son errance au travers d'une société qui ne lui correspond pas. Ainsi, nous pourrions aisément établir un parallèle logique entre anti-héroïsme et errance. Si l'expression « héroïsme de l'errance » nous paraît éloquente, c'est avant tout parce qu'elle renvoie à cette corrélation intrinsèque des deux notions, l'une induisant en quelque sorte l'autre. L'antihéros du souterrain de Dostoïevski erre à sa manière au travers des méandres d'une conscience qui est, elle-même, formée d'innombrables sinuosités qu'ont forgées les multiples épisodes d'une vie où la réflexion anarchique et profonde se mêle confusément aux contextes d'un quotidien qui l'est tout autant.

Cet héroïsme du souterrain, s'il siège indéniablement dans l'intériorité la plus recluse des êtres en errance, fait émerger les nouveaux paramètres de celle-ci. La conscience errante met ainsi en lumière cette forme d'héroïsme que l'on apparente volontiers à un anti-héroïsme, justement parce qu'il permet une lecture du monde qui se génère, elle aussi, par rapport à une altérité avec laquelle il est impossible de ne pas entrer en contact.

Tout, semble-t-il, réside au creux de ce paradoxe : le héros, s'il est communément associé à l'idée générique de générosité, celle de la poussée inconditionnelle vers l'autre, se rapporte dès lors à la vision de l'antihéros, que l'on pourrait lier à la notion de rejet de l'autre en ce qui l'incarne de négatif et, plus encore, en ce qu'il laisse apparaître les failles d'un système de pensée et de valeurs contraires à celui de l'individu en errance. Tout se joue sur le fait que cette conception de l'anti-héroïsme se construise sur les bases (parfois les vestiges) de l'héroïsme traditionnel. On le voit clairement, l'autonomie même de l'antihéros s'appuie essentiellement sur sa propension à se saisir des paramètres héroïques, à les détourner, et ainsi à en faire des éléments constitutifs de sa propre identité. En dépouillant les contenus héroïques de leur rapport à l'altérité, l'antihéros fonde son fonctionnement sur des mécanismes à la fois anciens et novateurs. C'est bien cette idée d'une configuration hybride qui intéresse dès l'abord : si l'anti-héroïsme se génère par un brassage complexe et organisé de liens et de ruptures, il évolue de cette façon au travers de lui-même, faisant du lien qui, tour à tour, l'unit et le désunit à l'altérité, un élément presque secondaire de ce système qui se joue essentiellement au creux de l'intériorité.

Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si Nietzsche affirmait au sujet du lien entre le vaste domaine de la psychologie et l'auteur russe : « de Dostoïevski, le seul psychologue dont, soit dit en passant, j'ai eu quelque chose à apprendre ; il fait partie des hasards les plus heureux de ma vie, plus même que la découverte de Stendhal » (Nietzsche, 2001 : paragraphe 45). Le lien avec l'univers mental apparaît, comme le soulignait l'auteur de *La Naissance de la tragédie*, dans le socle ambigu qui fonde l'anti-héroïsme dostoïevskien. À la fois ancré dans la nécessité de l'effectif

et solidement attaché à la sphère intérieure, la conception même d'héroïsme du souterrain présente les caractéristiques essentielles de cette « science de l'âme » qu'est la psychologie. C'est ce lien, intrinsèque, ce mécanisme intérieur et complexe qui, agissant sur la conscience, permet en un sens d'ouvrir la voie au *topos* des mondes imaginaires.

On voit en effet de quelle manière la force agissante de l'esprit antihéroïque, dans son déploiement fertile, permet non seulement une action sur le plan extérieur et, partant, narratif, mais également une exacerbation de l'univers mental, véritablement élargi à l'extrême. Le thème récurrent du monde imaginaire, s'il est très largement évoqué et joué sur différents modes à travers la littérature ou les arts, se révèle ici développé dans une intériorité propre. Le *stream of consciousness* semble à ce titre être un exemple frappant de cet héroïsme rêvé ou fantasmé, qui étend ses ramifications dans une infinité paradoxalement close. Le soliloque discontinu de l'homme du souterrain résonne, à demi-mot, comme un étalage de cette conscience qui n'a pas de fin et qui trouve en l'esprit le lieu prédéterminé de l'errance.

Le *topos* des mondes imaginaires apparaît ainsi comme le reflet interne de désirs extérieurs et confus, véritable miroir (psyché ?) d'utopies impalpables, fonctionnant de cette manière comme l'*anti*-monde, son *anti*-lecture – non pas comme la représentation contraire de ses symboles, mais plutôt comme sa seule résurgence possible, celle qui peut exister sans prendre chair. On comprend d'autant plus l'intérêt que portait Freud à la profondeur et à la complexité des romans de Dostoïevski. Si l'errance intérieure des personnages, leur scission perpétuelle et tourmentée, leur lisibilité incongrue du monde les placent définitivement dans le continuum d'une lignée héroïque qui fait peau neuve au fil des siècles et des perspectives, c'est que les caractéristiques intrinsèques au système antihéroïque prennent racine au fondement de la conscience. Dans son célèbre *Dostoïevski et le parricide* Freud avait déjà mis en lumière le très riche parallèle existant entre les plans romanesques et psychologiques et, en particulier, celui qui met face à face les romans dostoïevskiens et les rouages de la psychologie.

Cet héroïsme du souterrain, ambigu, aux allures parfois incohérentes, influe grandement sur le positionnement de l'errant au sein de la société. Il semble lui permettre de retrouver un équilibre perdu, momentanément ou non, dans le creux d'une conscience individuelle qui apparaît comme seul refuge possible à l'illisibilité d'un monde en inadéquation avec les êtres qui font figures d'antihéros. Les personnages de nos œuvres, s'ils se situent en deçà d'une altérité en surface, ne survivent que par la construction d'un tel système de défense interne, laissant à l'errance, inclinaison naturelle, l'espace nécessaire à son anarchie éloquente.

BIBLIOGRAPHIE :

BENOIT, Jérémie, « Notes sur une lignée d'écrivains : de Stendhal à Dostoïevski et Ernst Von Salomon », dans *Vouloir*, n° 134-136, 1996.

CENTLIVRES, P. ; F. ZONABEND et al. (sous la dir. de), *La fabrique des héros*, Paris : Les Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1998.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et Châtiment*, trad. par D. Ergaz, Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1950.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, trad. par H. Mongault et B. de Schloezer, Paris : Gallimard, 1952.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le Sous-sol*, trad. par Pierre Pascal, B. de Schloezer et S. Luneau, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

FREUD, Sigmund, « Dostoïevski et le parricide », dans *Résultats, idées, problèmes*, Paris : PUF, 2002.

LADJALI, C., « Exercice d'admiration : Raskolnikov », dans *Le Magazine Littéraire*, n° 495, mars 2010.

NIETZSCHE, Friedrich, « Incursions d'un inactuel », dans *Le Crépuscule des idoles*, Paris : Hatier, 2001.

PLUTARQUE, « Vie de Thésée », dans *La Vie des hommes illustres*, Paris : Louis Duprat Duverger, 1811.

L'Héroïsme zolien face à la névrose

Zola's Heroic Resistance to Neurosis

MONNÉ CAROLINE DOUA OULAÏ

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Emile Zola is prone to neurosis because he inherits from the nerves of his mother. This neuropathic predisposition, in contact with the difficult life situations, triggers neurosis in the writer. Zola then leads a battle against this disease. Two main phases characterize this fight: the anti-heroic phase which starts from the twenty years of Zola until his fifty years. During this time, neurosis has the upper hand, psychic disorders are more intense than somatic disorders in Zola. From the fifties, is the opposite, somatic disorders are considerable. Zola then has the upper hand on neurosis. The writer transcribed these different phases among its characters who look like him that are Lazare Chanteau, Claude Lantier and Pascal Rougon. Moreover, Zola provides work as cure for neurosis, work that alternates with rest for a balance of the patient.

Keywords: hero; antihero; neurosis; hysteria; heredity; Second Empire; Rougon-Macquart.

Des définitions que donne *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* d'un héros, nous retenons essentiellement trois. Un héros est d'abord un « homme digne de l'estime publique, de la gloire, par sa force de caractère, son génie, son dévouement total à une cause, une œuvre ». Dans ce cas, le héros est quelqu'un qui a foi en ce qu'il fait, qui s'y investit complètement afin de parvenir à de bons résultats. Considérant ensuite le domaine des armes, un héros est « celui qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire ... ». L'idée d'armes renvoie à l'adversité, à des parties opposées qui entrent en confrontation. Le courage est ici de mise, en ce sens qu'il en faut pour braver l'adversité. Enfin, un héros est un « personnage principal d'une œuvre. C'est notamment le cas d'un héros éponyme. A l'opposé d'un héros, un antihéros, n'a évidemment aucune des caractéristiques du héros.

La névrose, quant à elle, est une maladie du système nerveux (Larousse, 1982). Trois grands niveaux sont à considérer dans le champ des maladies nerveuses, le niveau des gens nerveux d'abord, ensuite celui des névropathes souffrant d'une névropathie générale et enfin les névropathes atteints d'une névropathie déterminée. Pour le docteur Levillain, les gens nerveux sont des prédisposés aux maladies du système nerveux. Les névrosés souffrant de névropathie générale sont des « indisciplinés irréguliers » atteints de troubles nerveux plus ou moins graves et fugaces. Chez les sujets souffrant d'une névrose déterminée, la maladie nerveuse est grave. Ce sont des types définis et persistants d'une affection nerveuse caractérisée (Levillain, 1891, 64). Pour Levillain toujours, « ...les névroses proprement dites sont des maladies entières, nettement caractérisées, à symptômes toujours les mêmes et à évolution déterminée. » (Idem : 78) Parmi les plus importantes de ces névroses, il cite l'hystérie. (Idem : 79) En règle générale, certaines névroses guérissent, mais d'autres en revanche sont incurables ; c'est le cas du névrosisme, cette névrose générale réputée pour son état chronique. La névrose, lorsqu'elle est poussée à l'extrême, revêt ainsi une forme aiguë. Le névrosisme peut conduire à l'aliénation mentale; l'on parle alors de psychose qui, à la limite, est le stade très poussé et très prononcé des névroses. Au delà de l'aliénation

mentale, le névrosisme peut entraîner la mort (Larousse, 1982).

Emile Zola qui s'intéresse à la névrose, parle d'elle dans sa production romanesque. Il y a chez l'écrivain un double intérêt pour la maladie nerveuse. Ce qui s'explique d'une part, par son appartenance à une époque névrotique, l'époque impériale et d'autre part, par son état de névrosé. La névrose, l'une des pathologies les plus répandues sous le Second Empire, fait de nombreuses victimes et est bien souvent redoutée. De ce fait, elle est un véritable adversaire pour Zola et ses contemporains. L'écrivain qui veut sortir de la névrose, lui livre alors un combat. Deux phases opposées caractérisent ce combat. En effet, tout au long de sa lutte, Zola fait preuve tantôt d'héroïsme, tantôt d'antihéroïsme. Son combat contre la névrose, l'auteur le transcrit chez ses doubles que sont Pascal Rougon, Lazare Chanteau et Claude Lantier.

Fils de Pierre Rougon et de Félicité Puech, Pascal Rougon est le cadet de la famille Rougon. Tout comme plusieurs membres de la famille des Rougon-Macquart, Pascal est sous le poids de sa lourde hérédité nerveuse. Alors qu'il souffre d'une angine de poitrine et de la sclérose qu'elle implique, Pascal réalise que son mal vient de l'aïeule Fouque, cette « mère à tous » qui est morte folle. En effet, l'angine de poitrine et la sclérose lui apparaissent comme la marque indélébile de l'hérédité sur son corps, « ...le legs inévitable de sa terrible ascendance. » (Zola, 1967, 1164)

Terrible ascendance, en ce sens qu'Adelaïde Fouque, dite tante Dide et aïeule des Rougon-Macquart, transmet sa névrose à sa descendance. En effet, toute maladie nerveuse étant héréditaire, comme le signifie Prosper Lucas et comme le note Émile Zola dans sa documentation sur la névrose, (Zola, Ms NAF 10 345, f° 105) tante Dide qui souffre d'une névrose déterminée, l'hystérie, transmet sa « fêlure » à sa « race ». Par elle, première dans l'ordre généalogique, le « ver » s'introduit dans le « fruit » de ce qui est transmis, la lignée. A l'image de l'aïeule, plusieurs membres de la famille ploient donc sous le poids de la tare héréditaire. Cette névrose part ainsi d'un personnage pour s'étendre à plusieurs, se ramifiant de la sorte dans les différentes branches de l'arbre généalogique des Rougon-Macquart. De ce fait, que ce soit la branche légitime, bâtarde ou intermédiaire de la postérité de cette femme, branches représentées respectivement par les Rougon, les Macquart et les Mouret, plusieurs de ses descendants souffrent d'amoralité, d'alcoolisme et de violence ou d'hystérie. Hérédité nerveuse donc qui est celle de Pascal Rougon. Cette lourde hérédité prédispose Pascal à la névrose.

Outre la prédisposition héréditaire à la névrose, Pascal Rougon a par moment des symptômes qui s'apparentent à la névrose (Zola, 1967, 1025-1044). Il a, en effet, des doutes et des angoisses. Ce sont notamment le poids de l'œuvre à terminer, la crainte de la vieillesse qui s'approche et la crainte de la névrose. Cependant, ni la prédisposition héréditaire à la névrose, ni les symptômes s'apparentant à la névrose ne parviennent à déclencher la maladie nerveuse chez Pascal. Le travail a sur lui un effet bienfaisant qui le guérit de ses angoisses et de ses doutes. Le travail est pour Pascal un remède à ses maux. En effet, son acharnement au travail lui permet de résister à l'affection nerveuse et de la vaincre.

Pascal Rougon a un amour de la science. Après d'excellentes études médicales, il devient médecin. Il s'intéresse alors à la physiologie en général et se consacre en particulier à l'étude de l'hérédité. Depuis trente ans, en effet, il travaille sur l'hérédité. Il mène une longue étude sur ce thème, fait des recherches considérables à cet effet. Dans sa démarche positiviste, Pascal a pour champ d'observation l'histoire naturelle et sociale de sa propre famille. Celle-ci devient son principal champ d'expérience. Il voit alors les maux et les tares des siens, les étale, les fouille, les catalogue et constitue des dossiers pour chaque cas. À la suite de son observation et de ses expériences, le savant tente une théorie générale de l'hérédité.

Pascal, qui étudie l'hérédité, fait une part belle à l'hérédité nerveuse. Il s'occupe, en effet, de maladies nerveuses que sont notamment la névrose et l'hystérie. À travers l'étude qu'il fait de sa famille, Pascal veut considérer les êtres humains en général. Il veut donc partir des tares familiales pour connaître les maux qui ruinent l'existence. Ainsi : « ...il aurait désiré (...) tirer de l'histoire naturelle et sociale de sa famille une vaste synthèse, un résumé, à larges traits, de l'humanité entière. » (Idem : 1141) L'étude qu'il fait alors de l'hérédité nerveuse pourrait enrichir sa connaissance et

lui donner les outils nécessaires à guérir et régénérer l'humanité, son but étant, en effet, de trouver un remède universel à la névrose. Pour mener à bien sa démarche et atteindre ses objectifs, Pascal s'obstine au travail. En effet, c'est, chez lui, un travail acharné de toutes les heures. Accomplir sa tâche quotidienne est pour lui salutaire :

c'était, d'ailleurs, une de ses théories, que l'absolu repos ne valait rien, qu'on ne devait jamais le prescrire, même aux surmenés. (...) Lui, toujours, avait expérimenté que le travail était le meilleur régulateur de son existence. Même les matins de santé mauvaise, il se mettait au travail, il y retrouvait son aplomb. Jamais il ne se portait mieux que lorsqu'il accomplissait sa tâche, méthodiquement tracée à l'avance, tant de pages chaque matin, aux mêmes heures ; et il comparait cette tâche à un balancier qui le tenait debout, au milieu des misères quotidiennes, des faiblesses et des faux pas. (Idem : 1140-1141)

Le travail est source de santé et de bien-être pour Pascal Rougon. En effet, dans le combat qui l'oppose à la névrose, il a pour arme le travail, un travail méthodique et régulier, exécuté « chaque matin, aux mêmes heures. » Il s'applique à la tâche. Il aime le travail auquel il s'adonne. Ainsi, même dans la maladie, Pascal ne manque pas de travailler, la tâche étant plutôt un remède à ses maux. Un travail qu'il alterne avec le repos, ce qui lui permet d'éviter « l'absolu repos » qu'il juge nuisible. Meilleur allié face à l'adversité névrotique et « meilleur régulateur » de l'existence de Pascal, le travail est pareil « à un balancier qui tient debout » le savant dans les bons comme dans les mauvais jours. Optimiste, Pascal affirme sa philosophie à travers ce conseil : « il faut vivre pour l'effort de vivre, pour la pierre apportée à l'œuvre lointaine et mystérieuse, et la seule paix possible, sur cette terre, est dans la joie de cet effort accompli. » (Idem : 1024)

Une caractéristique de Pascal est sa force de caractère. Depuis trente ans, en effet, le médecin fait preuve d'une obstination et d'un acharnement au travail. Un travail organisé qui loin de ruiner sa santé, la préserve plutôt. L'excellence et la profondeur de son étude sur l'hérédité, précisément l'hérédité nerveuse lui confèrent du génie. C'est, doté de son génie, effectivement, qu'il fait des recherches considérables, et tente une théorie générale de l'hérédité. A travers la tâche accomplie, Pascal se dévoue totalement à une cause, celle de trouver une panacée afin de guérir l'humanité de la névrose. Par sa force de caractère, son génie et son dévouement total à la cause humaniste, Pascal Rougon se révèle un personnage positif, mieux un héros. De ce fait, il est digne de l'estime publique. Héros éponyme dans *Le Docteur Pascal*, Pascal représente, parmi les doubles de Zola, la partie héroïque de la vie de l'écrivain vis-à-vis de la névrose.

Comme il le traduit chez son héros Pascal Rougon, Zola est prédisposé à la névrose. Il hérite des nerfs de sa mère qui est en effet nerveuse. (Toulouse, 1896, 112) Lorsqu'elle devient mère, Émilie Zola transmet sa nature nerveuse à son fils. Cette hérédité pathologique explique alors la disposition nerveuse originelle de Zola. La prédisposition névropathique congénitale au contact des circonstances difficiles de la vie, déclenche en Zola la névrose. Ces circonstances difficiles de la vie sont notamment une infection aiguë à l'adolescence, la fièvre typhoïde et des privations, des inquiétudes telles que la mort précoce du père François Zola le 27 mars 1847, alors que l'enfant n'a que sept ans et la précarité de la situation sociale des Zola, à la suite de la mort du père.

Bien que Zola souffre d'un système nerveux douloureux, (Idem : 280) expression de sa névrose, il y a des moments de sa vie où, dans son combat contre la névrose, il a le dessus. C'est essentiellement à partir de la cinquantaine, lorsque des troubles psychiques et des troubles somatiques, les premiers sont rares. Cette période durant laquelle les troubles psychiques sont irréguliers voire négligeables chez Zola, représente bien la partie héroïque de la vie de l'auteur vis-à-vis de la névrose car à cette période, il a raison de la névrose. Pour parvenir à cette situation de vainqueur, Zola a pour arme le travail. Comme il le traduit bien chez son héros éponyme Pascal, le remède zolien à la névrose est le travail.

Lors d'un discours qu'il adresse aux étudiants le 18 mai 1893, Zola affirme n'avoir eu qu'une

foi, qu'une force, le travail, le travail réglé, la tâche quotidienne, le devoir qu'on s'est fait d'avancer d'un pas chaque jour dans son œuvre. Zola, en effet, observe une rigueur quotidienne dans le travail. Il accorde toute son importance à la tâche accomplie jour après jour et méthodiquement, valorise cette tâche et considère le travail comme le meilleur régulateur de son existence. Cette importance capitale que Zola accorde au travail se manifeste au quotidien dans sa vie. Ainsi, Guy de Maupassant, dans la *Revue politique et littéraire* du 10 mars 1883, précisément dans son article intitulé « M. Émile Zola », décrit la journée de travail de l'écrivain de la manière suivante : « levé tôt, il n'interrompt sa besogne que vers une heure et demie de l'après-midi, pour déjeuner. Il se rassied à sa table vers trois heures jusqu'à huit, et souvent même il se remet à l'œuvre dans la soirée. » Zola observe une rigueur quotidienne dans le travail. Il mène une vie régulière, rythmée par le travail d'écriture (Becker, Gourdin-Servenière et Lavielle, 1993, 128). Selon son emploi du temps à Médan comme à Paris, il travaille pendant quatre heures le matin, de neuf heures à une heure. Zola écrit cinq pages, soit à peu près quatre pages de roman. (Ibidem) Masse considérable de travail que celle donc d'Émile Zola. Cette régularité dans la discipline remonte loin. Elle date de ses années de collège. Déjà à cette époque, il a une devise à laquelle il s'attache toute sa vie : « *Nulla dies sine linea* », (Mitterrand, 1999, 190) comprendre par là : « *Pas un jour sans une ligne* ». Il faut à Zola sa besogne journalière car il n'est content que lorsque celle-ci est faite. Cette tâche quotidienne, il l'attaque le matin au saut du lit.

Le travail est non seulement créateur, mais sauveur. Créateur en ce sens que celui qui s'adonne au travail, produit, fait de la vie. Il soumet la matière à ses vœux. Pour Zola, seuls les créateurs existent. Le travail est sauveur car pour l'écrivain, il est un remède à la névrose. Ce remède, Zola fait sien. En effet, dans des circonstances difficiles de la vie telles que la perte d'un être cher, l'écrivain, pour ne pas sombrer dans des crises névrotiques, se met au travail, source de consolation et d'apaisement. Ainsi, Durant l'année 1888, alors qu'il est confronté à la douloureuse situation de la perte à la fois de sa mère et de ses chers amis Duranty et Flaubert, Zola n'a que le travail pour remède à son tourment. Au sujet de sa mère, il confie à Marguerite Charpentier le 30 octobre 1888 qu'il veut s'anéantir dans le travail. Toujours aux étudiants en mai 1893, il affirme : « ce qui m'a soutenu, c'est l'immense labeur que je m'étais imposé. En face de moi, j'avais toujours le but, là-bas, vers lequel je marchais, et cela suffisait à me remettre debout, à me donner le courage de marcher quand même, lorsque la vie mauvaise m'avait abattu. » Zola se sert donc de sa propre expérience douloureuse pour encourager à l'optimisme, qui selon lui, n'est possible qu'avec le travail. Optimiste, Zola, dans l'Ébauche d'*Au Bonheur des Dames*, affirme :

Je veux dans *Au Bonheur des Dames* faire le poème de l'activité moderne. Donc, changement complet de philosophie : plus de pessimisme d'abord, ne pas conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie, conclure au contraire à son continuel labeur, à la puissance et à la gaieté de son enfantement. En un mot, aller avec le siècle, exprimer le siècle, qui est un siècle d'action et de conquête, d'efforts dans tous les sens. Ensuite, comme conséquence, montrer la joie de l'action et le plaisir de l'existence ; il y a certainement des gens heureux de vivre, dont les jouissances ne ratent pas et qui se gorgent de bonheur et de succès... (Zola, 1964, 1680)

Zola tient ainsi au travail. La régularité obsessionnelle de sa vie quotidienne et surtout son acharnement au travail sont bien l'expression de son dévouement à l'action.

Emile Zola s'adonne essentiellement au travail d'écrivain. Le thème de l'hérédité est celui qu'il choisit pour élaborer le projet de sa série romanesque en 1868. Ce choix s'explique par le fait que Zola s'intéresse au concept de l'hérédité et qu'il l'étudie. Il veut en effet comprendre le monde. Motivé par l'idée de s'expliquer le fonctionnement de l'être humain afin de mieux le cerner dans son caractère et sa situation, Zola projette de faire une étude sociale. Il lit alors Lucas en 1868. À travers l'ouvrage de ce Docteur, se dessine l'étude de l'être humain. L'homme est, en fait, un microcosme qui représente la création entière ; en lui se définit le principe qui crée dans l'univers. Dans son ouvrage intitulé *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (Lucas, 1850), Pros-

per Lucas donne une idée nette de la notion d'hérédité. Elle est une loi, la loi de création, de propagation et de vie. Sur la théorie de l'hérédité donc, Zola fonde l'intrigue de sa fresque et choisit alors une famille, les Rougon-Macquart, comme champ d'observation et d'expérience.

L'écrivain qui rejette l'absolu repos, alterne le travail avec le repos afin d'établir un équilibre, car pour lui, l'absolu repos est aussi mauvais que l'excès de travail. (Becker, Gourdin-Servenière et Lavielle, 1993, 431) Le travail qui allie le repos favorise donc une bonne santé tant morale que physique et éloigne du rêve. (Idem : 430) Dans la toute première ébauche des *Quatre Évangiles*, Zola d'ailleurs affirme : « la douceur et la santé par le travail. Montrer la nécessité du travail pour la santé physiologique. » (Zola, 1968, 506). De ce fait, il a une foi complète dans l'action qu'il brandit comme la condition de tout progrès, la grande loi de l'univers, celle à laquelle tous doivent se soumettre modestement afin de vivre de façon harmonieuse.

De l'expérience acquise en faisant du travail le remède à ses maux, Zola érige donc une loi, la loi du travail qui fait alors partie de son projet d'hygiène individuelle quant à une thérapie de la névrose.

Dans *Travail*, Jordan, le savant de la Crêcherie dit : « il n'est pas d'autre force. Quand on a mis sa foi dans le travail, on est invincible. (*Travail*, II, 3) Selon cette pensée, Zola qui dans son combat contre la maladie nerveuse, a le travail pour arme, est, donc invincible.

Une caractéristique d'Emile Zola est sa force de caractère, à considérer, à cet effet, son obstination au travail, un travail organisé, régulier de chaque jour. La richesse de sa production littéraire en général et l'excellence de son étude sur l'hérédité en particulier lui confèrent du génie. En outre, Zola qui croit au bonheur universel, à la cité future de perfection et de félicité, qui reste convaincu que l'on peut guérir l'humanité de ses maux, assurer la santé à tous et qui, par conséquent, veut guérir l'humanité de sa névrose en lui proposant le travail comme remède, est bien dévoué de façon total à une cause, la cause humaniste. Par sa force de caractère, son génie et son dévouement sans faille à la cause humaniste, l'écrivain se révèle un héros. Il est de ce fait digne de l'estime publique. Alors qu'il partage cette partie héroïque de sa vie vis-à-vis de la névrose avec Pascal Rougon, l'écrivain transcrit un autre aspect de sa vie, toujours en rapport avec la névrose, chez Lazare Chanteau et Claudé Lantier, respectivement dans *La Joie de Vivre et L'Œuvre*.

Lazare Chanteau a une prédisposition névropathique congénitale. Il hérite, en effet, des nerfs de sa mère. Madame Chanteau qui est certainement de nature nerveuse, n'est pas très calme. (Zola, 1964, 858) Sous l'effet des tares héréditaires, Lazare, de nature nerveuse, est facilement irritable. Au contact des circonstances difficiles de la vie, la prédisposition névropathique congénitale entraîne chez Lazare Chanteau un déséquilibre du système nerveux dont il souffre. Ces circonstances difficiles de la vie déclenchent alors en Lazare la névrose.

Tout névrosé est parfois victime d'échecs et cela compte tenu de son instabilité. Cela se vérifie chez Lazare qui est bien des fois submergé par les échecs. En effet, presque toutes ses entreprises avortent. L'échec de l'usine, son échec face à la mer et l'échec de son mariage suffisent à provoquer chez lui de grands moments de désespérance.

Dans le souci de faire fortune, Lazare met sur pied un projet, celui de la création d'une usine en vue de l'exploitation des algues marines. Cependant, il est fort déçu car son entreprise se solde par un échec. Douleuruse situation qui provoque alors chez lui de graves crises de nerfs. Dans sa bataille contre la mer en vue de la museler, Lazare est affreusement vaincu. Alors qu'il désire secourir Bonneville, ce pauvre village de pêcheurs bâti dans un repli de falaise et qu'il élève à cet effet des épis afin de dévier la trajectoire des vagues marines du village, Lazare Chanteau voit son entreprise détruite par la mer, toute puissante et dévoreuse. Cette défaite, Lazare ne la supporte pas et il se laisse aller à de véritables moments de désespérance, ce qui active en lui la névrose. En outre, la désunion de son ménage est une lourde réalité pour Lazare qui se rend douloureusement compte de l'échec de son mariage, échec qui intensifie encore son mal névrotique. Il souffre alors d'une névrose d'échec.

Sous le poids de la névrose, Lazare a des angoisses. Il est hanté par l'idée de la mort qui l'habite de manière permanente. Une date dans un journal ou un mot dans une conversation fait automa-

tiquement naître en lui l'idée de la mort. Après la mort de sa mère, les apparitions de celle-ci dans la maison angoissent Lazare qui a alors des hallucinations. La hantise de la mort engendre chez lui une peur des ténèbres. Il hait donc le sommeil des soirs et ne préfère que les siestes de l'après-midi. Désormais, il dort la nuit, la lampe allumée. En effet, depuis cette mort, « la nuit, il n'osait éteindre sa lampe, des bruits furtifs s'approchaient du lit, une haleine l'effleurait au front, dans l'obscurité. » (Idem : 988) Ainsi, Lazare souffre d'une névrose d'angoisse.

Bien qu'il soit par moments courageux et travailleur, Lazare est en général poltron et paresseux. De ces attitudes, la poltronnerie et la paresse l'emportent sur le courage et le travail.

Poltron dans la mesure où sa peur de la mort le désarme contre tout. Très angoissé par l'idée de la mort en effet, il ne parvient pas à s'armer d'assez de courage pour vaincre son tourment. Il ne peut par exemple assister sa mère lorsque celle-ci agonise, parce que fort tenaillé justement par la peur de la mort.

Paresseux, parce que las d'ennui, Lazare ne peut, parfois, rien faire. Ainsi, il ne peut réaliser des projets conçus tels que le journalisme, la littérature, la politique et l'agriculture, des projets qu'il garde indéfiniment à l'état de projet. Il passe parfois des heures entières à ne rien faire, pas même à ouvrir un livre (Idem : 1110) tant la lassitude et l'ennui lui sont pesants et le poussent à l'oisiveté. Et, quoiqu'il entreprenne par moment des activités, Lazare, sous le coup de la paresse, très vite les abandonne pour ne rien faire. C'est ainsi qu'il embrasse successivement différentes carrières que sont la musique, la médecine, l'industrie et le monde financier, mais qu'il s'en éloigne complètement pour ne plus faire mention d'elles.

La paresse doublée de pessimisme, Lazare Chanteau s'enfoncé davantage dans l'inactivité. Il n'a de cesse de dire « à quoi bon » ? À quoi bon faire ceci ou cela, surtout quand tout va mal, s'interroge-t-il alors, convaincu en effet qu'il n'arriverait à rien. Lazare qui de la sorte fuit le travail, refuse de se mettre à la tâche, préférant l'oisiveté à l'action, sombre de plus en plus dans son mal névrotique. Il ne peut donc bénéficier du travail comme remède à sa névrose. Du combat qui l'oppose au mal névrotique, Lazare sort donc vaincu. Lazare Chanteau qui n'a aucune force de caractère, vives notamment sa lâcheté et sa paresse, qui n'a de génie et qui ne se dévoue à aucune cause, est loin d'être un héros. Contre exemple d'un héros donc, Lazare est un personnage négatif, pire un antihéros.

De son aïeule Adélaïde Fouque, Claude hérite des troubles névrotiques. Le dérèglement nerveux de l'aïeule se manifeste chez lui sous la forme tantôt du génie, tantôt de la paralysie artistique. Au contact des situations périlleuses de la vie, l'hérédité nerveuse, cause prédisposante du mal névrotique, provoque chez Claude la névrose.

Les échecs font partie de ces situations périlleuses chez Claude Lantier. Ils constituent une cause occasionnelle de sa névrose. Sur trois années successives, en effet, Claude échoue au Salon. Ses tableaux sont, les uns après les autres, refusés par le jury. La première fois, malgré la certitude qu'il a de la médiocrité de son tableau, il l'envoie tout de même au Salon. La seconde fois, alors qu'il estime son travail bien fait et croit à son succès, Claude essuie un autre échec. La troisième année, il échoue de nouveau malgré l'originalité de son œuvre. Claude qui à chaque échec, est sous le poids de la douleur, souffre de névrose.

Sous le poids de la maladie nerveuse, Claude a des angoisses qui se manifestent de diverses manières, notamment par ses difficultés à créer, ses doutes. Il connaît une lente déchéance qui provoque en lui une grande et sourde peur. Il est hanté par la peur de ne pouvoir créer et de ne pas réussir donc dans ses entreprises. La peur suscite en lui le doute. Il doute en effet du résultat de son travail. Il se demande bien s'il aboutira à un chef-d'œuvre ou à un « avorton ». Ses doutes sont parfois tellement aigus qu'ils lui font exéquer la peinture, d'une exécution d'amant trahi. (Zola, 1966, 57).

Un sentiment se lie au doute de Lantier, celui de son impuissance. Il en souffre : « ...quelle souffrance de ne jamais se donner entier, dans le chef-d'œuvre dont il ne pouvait accoucher son génie ! (...) S'il reprenait vingt fois le morceau, vingt fois il aggravait le mal, tout se brouillait et glissait au gâchis. » (Idem : 206-207) En effet, Claude reste incapable de produire un authentique

chef-d'œuvre. De ce fait, il lutte « contre la nature » pour y parvenir, mais en vain. Lantier a alors des crises de détraquement qui le poussent au désespoir. Durant ses crises de désespérance, il est sujet à des troubles névrotiques. Quoiqu'il lui arrive de faire une ébauche géniale, son œuvre n'est jamais achevée. S'exaspérant de ne pouvoir accoucher de son génie, Claude est alors en proie à la névrose de l'art, cette névrose qui fige l'artiste dans sa production et le conduit inexorablement à l'échec. Ainsi, le travail de Lantier, loin d'être productif, est plutôt destructif.

Dans son acharnement au travail, Claude œuvre en dehors du temps et confond ainsi temps de travail et temps de repos. Sous-estimant le repos, il s'épuise au travail et ruine alors sa santé. En outre, Claude ne travaille jamais à une toile sans concevoir la toile suivante. (Idem : 207) Dans son souci du chef-d'œuvre, cette manière chez le peintre d'élaborer un tableau avant la fin de celui sur lequel il travaille, fait penser à une attitude d'« avidité » et de « voracité » intellectuelle, attitude qui peut lui être préjudiciable dans la mesure où la précipitation peut être un facteur de médiocrité. Ainsi, à force d'acharnement, d'avidité et de voracité dans l'action, Claude agonise de son travail : « une seule hâte lui restait, se débarrasser du travail en train, dont il agonisait... » (Ibidem) Lantier finit par se tuer devant son œuvre manquée (Idem : 352) car paralysé dans sa production par le mal névrotique. Dans sa lutte contre la névrose, il sort donc vaincu.

Bien que Claude ait considéré le travail, il n'en bénéficie pas comme remède à sa névrose. En effet, Claude qui n'arrive pas à établir un équilibre entre le travail et le repos, a la santé défectueuse et ne guérit pas de la névrose. Quoiqu'il parvienne parfois au génie, son génie reste incomplet et son œuvre inachevée. Sa force de caractère et son dévouement à l'œuvre d'art restent vains. Contre exemple d'un héros donc, Claude est un personnage négatif, un antihéros.

Que ce soient la prédisposition névropathique, les échecs, l'angoisse ou le travail chez Lazare et Claude, ce que vivent ces antihéros, est assimilable à la vie de Zola. L'écrivain en effet transcrit certains de ses défauts, voire son antihéroïsme chez ses personnages négatifs. Ainsi, l'on note que Zola hérite aussi des nerfs de sa mère, qu'il échoue au baccalauréat en 1859, qu'il a des angoisses et qu'à vingt ans, il s'adonne à un travail intellectuel excessif et exagéré qui n'allie pas le repos. Précisons que l'angoisse relève des inquiétudes zoliennes. Zola en effet, nourrit ses personnages de ses propres hantises, ses obsessions. C'est notamment sa peur de ne pas réussir dans ce qu'il fait, sa peur de la mort. Par ailleurs, la névrose est plus accentuée chez Zola à partir de ses vingt ans. A cette période, en effet, il ambitionne de devenir *auteur*. L'énerverment de l'ambition montant en lui, il se livre à un travail intellectuel intensif et oublie presque le repos. Ce manque d'équilibre entre le travail et le repos plonge davantage l'écrivain dans la névrose. Cette période durant laquelle Zola est terrassé par la maladie nerveuse représente la partie antihéroïque de sa vie quant à son rapport à la névrose.

A considérer Zola sous l'angle de la névrose, l'on peut noter une dualité quant à sa personne. En effet, Zola est à la fois un héros et un antihéros. Héros compte tenu de ses qualités que sont notamment sa force de caractère, son génie romanesque et son dévouement total à l'étude de l'hérédité, qualités qu'il traduit chez son héros éponyme Pascal Rougon dans *Le Docteur Pascal*. Zola qui s'aide également du travail comme remède à la maladie nerveuse, triomphe de la névrose à partir de la cinquantaine. Antihéros, en ce sens que Zola qui dès ses vingt ans se jette dans l'action sans toutefois concilier le travail et le repos, est fort laminé par la névrose. Sujet donc au mal névrotique, il n'accomplit pas les prouesses d'un héros. Cette phase sombre de son rapport à la névrose, l'écrivain parvient alors à la traduire chez Lazare Chanteau et Claude Lantier, ses doubles négatifs. De cette dualité chez l'écrivain, l'héroïsme prend le dessus car bien qu'ayant souffert de névrose, Zola finit par la vaincre. Et, sa victoire qu'il tient de sa loi du travail, Zola la savoure bien. Plus jamais, il ne revient en arrière, il concilie toujours travail et repos pour son équilibre.

BIBLIOGRAPHIE :

- AXENFELD, Alexandre, Dr., *Traité des névroses*, 2e édition augmentée, Paris : Baillière, 1883.
AZAM, Eugène, Dr., *Le Caractère dans la santé et dans la maladie*, Paris : Alcan, 1887.

- BECKER, Colette, *Les Apprentissages de Zola : du poète romantique au romancier naturaliste*, Paris : PUF, 1993.
- BECKER, Colette ; Gina GOURDIN-SERVENIERE ; Véronique AVIELLE, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris : Robert Laffont, 1993.
- BERNARD, Claude, *Leçons sur la physiologie et la pathologie du système nerveux*, Paris : Baillière, 1858.
- DAREMBERG, Charles, *Histoire des sciences médicales*, Paris : Baillière, 1870.
- DÉJERINE, J., Dr., *L'Hérédité dans les maladies du système nerveux*, Paris : Asselin et Houzeau, 1886.
- DELORD, Taxile, *Histoire du Second Empire*, Paris : Germer-Baillière, 1869.
- EUVRARD, Michel, *Émile Zola*, Paris : Éditions Universitaires, 1966.
- LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1973.
- LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris : Slatkine, 1982.
- Le Grand Robert de la langue française, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Les Dictionnaires le Robert, 1985.
- Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris : Les Dictionnaires le Robert, 2007.
- Le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, t. IV, Paris : Société du Nouveau Littré, 1966.
- LEVILLAIN, Fernand, Dr., *Hygiène des gens nerveux précédé de notions générales et élémentaires sur la structure, les fonctions et les maladies du système nerveux*, Paris : Alcan, 1891.
- LUCAS, Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, Paris : G-B Baillière, 1850.
- MANUELA, A. et al., *Dictionnaire français de médecine et de biologie*, Paris : Masson et Cie, 1970-1975.
- MARTINEAU, Henri, *Le Roman scientifique d'Émile Zola, la médecine et « les Rougon-Macquart »*, Paris : Baillière, 1907.
- MÉNÉCHAL, Jean, *Qu'est-ce que la névrose?*, Paris : Dunod, 1999.
- MITTERRAND, Henri, *Zola*, Tome 1, Sous le regard d'Olympia, Paris : Fayard, 1999.
- TOULOUSE, Édouard, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, Paris : Société d'Éditions Scientifiques, 1896.
- ZOLA Émile, *Les Rougon-Macquart*, introd. générale par Colette Becker, éd. établie par Colette Becker avec la col. de Gina Gourdin-Servenièrre et Véronique Lavielle, Paris : Robert Laffont, 1991.
- ZOLA Émile, *Les Rougon-Macquart*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967. ZOLA Émile, *Œuvres complètes*, éd. établie sous la dir. de Henri Mitterrand, Paris : Cercle du Livre précieux, 1966-1969.

Nietzschean Antiheroes in Henrik Ibsen's *Hedda Gabler*

CRINA LEON

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

The Norwegian playwright Henrik Ibsen wrote *Hedda Gabler* in 1890, therefore in the second part of his artistic career and at a time when Friedrich Nietzsche's philosophy had already been spread in Scandinavia due to the role played by the Danish critic Georg Brandes in the late 1880s. The present paper aims at a close reading of the work so as to identify Nietzschean features of two antiheroes of the play, Hedda Tesman (born Gabler) and Ejlert Løvborg. We will analyse how the Dionysian ideal applies in their case and how they want to prove they are the stronger part in their relationships with Jørgen Tesman and Thea Elvsted, by taking into consideration the master-slave morality. But at the same time, Hedda wants to show her power on Ejlert. Although it is obvious that neither of these two characters is fully Nietzschean, an influence of Nietzsche's philosophy upon them can definitely be considered.

Keywords: Ibsenian theatre; Hedda Gabler; antiheroes; will to power; Dionysian; master-slave morality.

Introduction

Henrik Ibsen has never acknowledged an influence of Friedrich Nietzsche's philosophy on his work. In 1900 for instance after his last work (*When we dead awaken*, 1899) had already been written, he gave the following interview in *Verdens Gang*, on 26th of November:

— A great thinker has died since we last talked, Mr. Ibsen – Nietzsche! / — Yes, however I was not very familiar with him. It was actually only a few years ago that he became known. He was a special gifted person, but because of his philosophy, he could not become popular in our democratic time. / — Some say that Nietzsche was a spirit risen out of darkness, a Satan. / — Satan – no. No, Nietzsche *was not that*. [— *En stor Tænkter er død, siden vi sidst talte sammen, Hr. Ibsen - Nietzsche!* / — *Ja, jeg kjendte forresten ikke saa meget til ham. Det var jo først for faa Aar siden, han egentlig blev bekiendt. Det var en eiendommelig Begavelse, men paa Grund af sin Filosofi kunde han ikke bli populær i vor demokratiske Tid.* / — *Nogle sier, at Nietzsche var en Aand, steget frem af Mørket, en Satan.* / — *Satan – nei. Nei, det var Nietzsche ikke.*] (Ibsen, 1928-57: 436)

Nevertheless, Friedrich Nietzsche's philosophy was introduced in Scandinavia by the Danish critic Georg Brandes in 1888 through a series of lectures delivered at the University of Copenhagen and then through the publication in 1889 of Brandes' essay on *Aristocratic Radicalism* in the journal *Tilskueren*.

On the other hand, Henrik Ibsen wrote his play *Hedda Gabler* in 1890, consequently, immediately after the above mentioned period. In this play, character features similar to Nietzsche's will to power or traits associated with the superman are present although here the main character is a woman in a society dominated by men, a woman who has had her father, General Gabler, as a role model and therefore knows the importance of power and position in society (the title of

the play itself proves that Hedda's personality is rather in accordance with her former life as a general's daughter). Moreover, the public debate which Brandes had with the Danish philosopher Harald Høffding from August 1889 to May 1890 seems to have inspired Ibsen's two main male characters Ejlert Løvborg, respectively Jørgen Tesman, as Evert Sprinchorn claims (1972: 58). If Løvborg reminds of Brandes, he reminds at the same time of Nietzsche. In fact, Ibsen's return to strong-willed characters is obvious in several plays from the last decade of the 19th century, including *The Masterbuilder* (1892) and *John Gabriel Borkman* (1896).

The antiheroes Hedda and Løvborg

Hedda Gabler is a cold drama about power and powerlessness – and it unfolds in the light of the historical and social process of which Hedda and her environment do not seem to have any clear understanding. [Hedda Gabler er et kaldt drama om makt og avmakt – og det utspilles i lyset av den historiske og sosiale prosessen som Hedda og hennes omgivelser ikke synes å ha noen klar oppfatning av.] (Hemmer, 2003: 417)

Hedda is the daughter of General Gabler and the wife of Jørgen Tesman, the holder of a scholarship in cultural history and a man aspiring to become a university professor. Just like other Ibsenian characters (Chamberlain Alving in *Ghosts*, Rosmer's wife in *Rosmersholm* etc.), General Gabler is an invisible character who has on the one hand the role of explaining Hedda's character and on the other hand the role of enhancing the dramatic effect of the play. Hedda has been deprived of her mother's care, while the influence of her absent father is still present also in the portrait she keeps in her new home. Perhaps this lack of maternal love in a men's society makes her even more solitary and creates an instable condition for her. Hedda is about 29 years old, so she has not got married at an early age for that period, but is still characterized by a "face and figure shaped in a noble and distinguished way [*ansigt og skikkelse ædelt og fornemt forme*]" (1997: 341).

From the very beginning of the play, Hedda is bothered by the sun and prefers to draw the curtains although it is morning. The room is moreover decorated with dark colours as if she wanted to hide in a cave just like Zarathustra's. The piano in the house, Hedda's piano, reminds of Nietzsche's Dionysian music. In fact, "Hedda thinks of herself as a devotee of a Dionysian ideal, the ideal she alludes to so often during the play by her use of the image of vine leaves in the hair, a traditional symbol of the Dionysian" (Webb, 1975: 53). According to Bjørn Hemmer,

her fabling about men's joyful life with vine leaves in the hair has little to do with the realities of the time. Hedda searches backwards for something that belongs to a bygone era and a different culture than the current one. Ejlert, for his part, is pre-occupied with something that is equally unreal: the cultural development of the future. Neither of them is able to gain a foothold in contemporary life. [*hennes fabling om menneskets glade liv med vinløv i håret har lite med tidens realiteter å gjøre. Hedda søker tilbake til noe som tilhører en forgangen tid og en annen kultur enn den nåværende. Ejlert på sin side er optatt av noe som er like uvirkelig: fremtidens kulturutvikling. Ingen av dem makter å vinne feste i samtidslivet.*] (2003: 405)

Nietzsche's thinking puts a stress on the aristocratic caste as the one able to ennoble mankind. But by marrying Tesman, Hedda has given up her aristocratic name and position. However, the extravagant purchases from the honeymoon trip, and Hedda's desires for the future (a new piano, entertainment) render her aristocratic style. Miss Julianne Tesman, her husband's aunt, makes reference to "The life she was used to while the general was alive. Can you remember when she rode by with her father? [*Slig, som hun var vant til at ha det, mens generalen leved. Kan du mindes, når hun red med sin far ud over vejen?*]", she asks the servant Berte (338). Neither of them could have believed that Hedda and Tesman would form a couple even if Tesman has just earned a Ph.D. degree during the six-month journey he has returned from, which coincided with his honeymoon.

While Hedda wants to be a strong woman with a strong will, her husband seems to be the weak part: “Because he himself, the doctor, he said nothing [*For han selv, - doktoren, - han sa' ingenting*]” (338) – he seems rather a puppet in her hands. She even addresses her husband by his surname to show her superiority. She feels contempt for him and manipulates him as she pleases because she wants to be the master of the house. Meanwhile, Tesman behaves as a husband worried about money, as a nephew worried about his aunts he has a close relationship with and as an intellectual preoccupied with his future career.

Although Norwegians are usually not concerned with titles, Ibsen emphasizes them in this play and makes reference to several of them: Mrs. State Counsellor Falk (whose villa the Tesmans have bought to live in) or Mrs. Sheriff's wife Thea Elvsted. He also writes that Tesman has “the very best chances to become a Professor [*de aller bedste udsigter til at bli' professor*]” (339). Titles do matter for the aristocracy. Ibsen himself received the title of a Doctor Honoris Causa of the University of Uppsala in 1877, and then insisted on being called “Dr. Ibsen”.

Besides her husband whom she wants to manipulate, Hedda also offends other characters and wants to transmit them the feeling of superiority. She asks for instance Thea if she had been a housekeeper in her husband's home, whereas she had been a governess (an upper social position in society). Miss Tesman, her husband's aunt, buys a new imposing hat so that Hedda should not be ashamed with her in case they went for a walk together: “The charming Hedda Gabler. Think about that! She, who had so many gentlemen around her [*Den deilige Hedda Gabler. Tænk det! Hun, som havde så mange kavallerer omkring sig*]” (339). Tesman's aunt goes from calling her “dear Hedda [*koere Hedda*]” (341) to “little Mrs Hedda [*lille fru Hedda*]” (341) on seeing that Hedda behaves as a superior being, scornful of the inferior caste. Hedda even seems to be mistaken and says that the aunt's new hat was in fact the servant's old one.

Ejlert Løvborg, Tesman's enemy, has recently published a successful book. Tesman and Løvborg are former friends with the same type of studies. Just like Zarathustra in his cave, Løvborg has lived isolated at the Elvsteds “up there somewhere [*der oppe et steds*]” (343), and there he has written this new book about the development of culture, which he enthusiastically wants to share with others “in this dangerous city. Alone! With all the bad company that is here [*i denne farlige by. Alene! Med alt det slette selskab, som her findes*]” (344). But “when the book came out, he was no longer able to find his peace up there with us [*da bogen var kommet ud, så havde han ikke længer rist eller ro på sig oppe hos os*]”, says Thea (344). Much of the story is related to the manuscript of the sequel of this work, which Hedda burns in the last act before its publication, since she becomes desperate. This sequel is in fact his masterpiece. The book concerning a new era, the future, can be compared with Nietzsche's *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future* (1886). “Hedda, burning the book, is like the Titans tearing to pieces the infant god of vitality. Disappointed in her own dream of a Dionysus, she has turned against the true Dionysian and against those who, like Thea, and like Løvborg in his calmer hours, are its true worshipers and servants. The Dionysian is there in Hedda's world; it just is not what she expected or wanted it to be” (Webb, 1975: 60-61). Just like Nietzsche, Ibsen relied on superior individuals, especially “on the nobility of character, of mind and will. Only that alone can liberate us [*paa Karakterenes, paa Sindets og paa Viljens Adel. / Den alene er det, som kan frigjøre os*]”, as it is asserted in an Ibsen's speech delivered in Trondheim, on 14 June 1885 (Ibsen, 1928-57: 407-408).

When he reads Løvborg's masterpiece, Tesman is envious of him although he adds: “he simply cannot be moderate when involved in pleasures [*han kan slet-ikke holde måde i nydelsen*]” (365). After getting drunk, Løvborg loses the only copy of this masterpiece in the street and Tesman finds it. Before giving it back to its owner, Tesman leaves it in Hedda's care: “Jørgen Tesman is really an innocent soul, Mrs. Hedda [*Jørgen Tesman er virkelig en troskyldig sjæl, fru Hedda*]”, considers Judge Brack (366). The manuscript was like Løvborg's child (his and Thea's at the same time). “Thea's pure soul was in that book [*Theas rene sjæl var i den bøk*]” (370) and Hedda kills this ‘child’.

Nevertheless, in the very end of the play she proves not only destructive by burning the manuscript, but also self-destructive as she commits suicide. She shoots herself with the second of

General Gabler's pistols, after having given the first pistol to Løvborg (these were in fact duel pistols perfectly suitable for two antiheroes who belonged to the same aristocratic circle). Her voluntary death reminds of other Ibsenian endings in a Nietzschean note such as the deaths of the two main characters Rosmer and Rebekka in *Rosmersholm* (see Leon, 2011: 70). By this she wants to prove her strong character, and that courage may lead to absolute beauty. *Beauty and liberation* are two key-words that she frequently uses:

what a liberation there is in this issue with Løvborg [...] a liberation to know that however, something voluntarily courageous can really happen in the world. Something over which there falls a glimmer of involuntary beauty. [*Hvilken befrielse der er i dette med Løvborg [...] En befrielse at vide, at der dog virkelig kan ske noget frivilligt modigt i verden. Noget, som der falder et skær af uvilkaarlig skønhed over.*] (375)

or “Løvborg has had the courage to live his life according to his own mind. And now he has done something great! Something full of beauty [Løvborg har havt mod til at leve livet efter sit eget sind. Og så nu – det store! Det, som der er skønhed over]” (375). When Judge Brack tells Hedda that Løvborg has shot himself she says: “In this there is beauty [dette her er der skønhed i]” (374). In fact when Hedda gives Løvborg one of her father's pistols, she urges him to use it “in a beautiful way [i skønhed]” (370).

Most of Ibsen's characters remain free whether we think about Osvald Alving in *Ghosts* who finds in death a solution to his degrading state caused by illness or Nora in *A Doll's House* who leaves her home. “In taking her life Hedda has demonstrated that although her body may have been given up to compromise, she still, ultimately had power over a human destiny – her own. Her suicide is the triumphant assertion of individual over species-identity; the most absolute statement of freedom” (Stanton-Ife, 2001: 247). For Ibsen himself, freedom was extremely important, and that is why he chose a 27-year self-exile in Germany and Italy.

Hedda dreams of Løvborg as a Dionysian superman, and it seems that “her attempt to find her Dionysus in Løvborg is her last desperate effort to make her world habitable for her” (Webb, 1975: 58). Another Nietzschean antihero, Løvborg allows himself to call her in private Hedda Gabler instead of Mrs. Tesman and make fun of her marriage. Mrs. Tesman, her new identity, is perhaps Hedda Gabler's worst enemy. While Tesman proves a respectable person, Løvborg shows an immoral side.

Just like in Nietzschean philosophy, Hedda is obsessed with having power over someone in a weak position according to the master-slave morality: “For once in my life my will is to have power over a human destiny [*Jeg vil for en eneste gang i mit liv ha' magt over en menneskeskabne*] (362)”. Løvborg himself confesses: “Still what kind of power was there in you that forced me to confess such a thing? [*hvad var det dog for en magt i Dem, som tvang mig til at bekende sligt noget?*]” (359). While Løvborg thinks that there had been love between him and Hedda, for her it seems to have been “friendship in the lust for life [*kammeradskab i livsbegæret*]” (359). The desire of having power on someone else “consumes not only the protagonist and Brack, the master manipulator, but also several of the more mild-mannered characters like Auntie Julie and Thea and gives rise to numerous brilliantly dramatized miniature demonstrations of the exercising of will to power” (Van Laan, 2006: 286).

Dance, music and drinking are all associated with Dionysian characters. And Hedda and Løvborg are two such characters, two Bohemians in search of the above-mentioned “lust for life”. For instance Hedda plays a wild dancing song on the piano before she kills herself, while Løvborg drinks a lot. They are moreover the two ‘courageous’ characters who used General Gabler's pistols. Løvborg is also a person who wants to show his superiority, and the fact that he does not want to compete with Tesman for the professorship is such an example. He only wants to hold lectures after the publication of his latest book and tells Tesman that “I just want to defeat you in the people's mind [*jeg vil bare sejre over dig, i folks mening*]” (357).

Jørgen Tesman and Thea Elvsted are two weak characters of the play, two puppets in the others' hands: "I think it is so enjoyable to serve you, Hedda [*jeg synes det er så svært morsomt at opvarte dig, Hedda*]", says Tesman (358). Thea is the one who helps Løvborg to write his masterpiece and even claims in the first act that she has power over Løvborg since he has given up his old habits. But this situation is not to last after Hedda begins to exert her power in her turn. Løvborg also says about Thea that she as a person is "too stupid to understand [*for dum til at forstå*]" (359) although in order to reform Løvborg, she has left even her husband. Thea helps Tesman to re-write Løvborg's manuscript after the latter's death, following the notes she has still kept. When referring to this manuscript, Tesman asserts: "Hedda, you can never believe what a work it will be! It is certainly one of the most remarkable which are written [*Hedda, du kan aldrig tro, hvad det blir for et værk! Det er visst næsten noget af det mærkeligste, som er skrevet*]" (364). As a weak person, Thea is afraid to admit the truth when faced by Løvborg: "Mrs. Elvsted (wringing her hands): Oh, Hedda, do you hear what he is asking about! [*Fru Elvsted (vrider hænderne): Å, Hedda, hører du, hvad han spør' om!*]" (361), accepts Hedda's bad treatment at the present moment: "You really do not have more brain than a hurt sheep, Thea [*Du er virkelig et lidet færebode, Thea*]" (364) and did it as well in the past when they were colleagues at the boarding school: "how dreadfully afraid I was of you at that time [...] Because when we met on the stairs, you always used to rumple my hair [*hvor gruelig ræd jeg var for Dem dengang [...] For når vi mødtes på trapperne, så brugte De altid at ruske mig i håret*]" (345). Hedda is a hypocrite, and thus she addresses Thea by calling her: "Sweet Thea, - You cannot imagine how I've been waiting for you! [*Søte Thea, - du kan ikke tænke dig, hvor jeg har ventet på dig!*]" (360). In her turn, Thea uses the polite form of the pronoun when she addresses Hedda ("*De*" written with a capital letter, as opposed to "*du/you*") although the two had been colleagues. The same superior being, Hedda "looked at her with sympathy [*ser deltagende på hende*]" (345), "conceals an involuntary, mocking smile [*dølger et uvilkaarligt hånsmil*]" (347), is "cold, restrained [*koldt, bebersket*]" (347), or "is looking at TESMAN with a cold smile [*ser på TESMAN med et koldt smil*]" (357). In this respect, the stage directions are very relevant.

Hedda is born an aristocrat, and this makes it difficult for her husband, who confesses to Brack: "You, who know her so well. - I could not then possibly offer her clearly lower middle-class conditions. [*De, som kender hende så godt. - Jeg kunde da umulig by' hende rent småborgerlige omgivelser*]" (348). That is why, Tesman is permanently preoccupied with how they will make a living. In fact, Hedda married Tesman so as to be able to continue with her aristocratic life including gallantry, soirées and riding horses, while Tesman married Hedda being sure that he was going to become a professor: "We have got married according to prospects, Hedda and me. We have upped and run into big debt. And borrowed money from Aunt Julle as well. [*Vi har jo giftet os på de udsigterne, Hedda og jeg. Gåt hen og sat svær gæld. Og lånt penge af tante Julle også*]" (349), but it seems that "it was adventurous to up and get married and build a home only on a mere prospect [*det var eventyrligt at gå hen og gifte sig og sætte bo på blotte og bare udsigter*]" (350). Tesman was the person available to accompany her home from receptions, and living in the expensive villa was initially a topic of conversation when she pitied Tesman who did not find any other topic. But she does not care about the house as she does not care about other people either, and what she is looking for is to escape reality. She once dreams about her husband becoming a minister only out of boredom. Otherwise, she hates having responsibilities and assuming motherhood. Pregnancy is a threat to her former life that she does not want to give up. Hedda's calling seems in fact "getting bored to death [*at kede livet af mig*]" (355).

Hedda often plays with her father's pistols and feigns to shoot others within this game again as a sign of power and a wish to defend her territory against all people including her confidants: "(raises the gun and aims). Now I will shoot you, Judge Brack [*haver pistolen og sigter. Nu skyder jeg Dem, assessor Brack*]" (351). Judge Brack is an unscrupulous family friend who wants to have an affair with Hedda. Thus, Hedda is in reality an isolated person with no true friends and no members of her aristocratic family around her.

The play also deals with guilt and Hedda's guilt seems to be the loss of her honourable posi-

tion by her marriage with Tesman. As a consequence, she wants to demonstrate that at least she still has power. And so as to show her power on Løvborg (a person who does matter for her), she makes him start drinking again. It is not out of jealousy that Hedda has Løvborg go back to his bad habits, but out of her will to influence someone's destiny. "I am afraid of you, Hedda. [*Jeg er ræd for dig, Hedda*]" (362), says Thea. When she finds out that Løvborg has been found dead in the room of a prostitute, lacking dignity (uncertain if he has committed suicide or has been shot), and realizes that she is in the hands of Judge Brack, she kills herself as well: "what is ridiculous and low falls like a curse on everything I just touch. [*det latterlige og det lave, det lægger sig som en forbandelse over alt det, jeg bare rører ved*]" (376). But Hedda kills herself beautifully, in an aristocratic way, by shooting a bullet through the temple. Hopefully, she will be reborn due to the eternal return and fulfill her previous dreams of transforming the world. The book which she has burnt will also be resurrected thanks to Tesman and Thea. Thea's name resembles that of the Greek goddess Rhea, mother of Zeus, who brings Dionysus back to life.

Conclusions

Hedda's dream of independence and freedom makes her want to influence others' destinies. Her will proves however enchained by exterior and interior forces. Death becomes a replacement of life. "Like Nietzsche, Ibsen knew that when the instincts are turned inward, they become destructive. He also understood the need for a tension to exist between the Apollonian and Dionysian aspects of man. This tension kept Ibsen productive and sane" (Sprinchorn, 1972: 76).

The play *Hedda Gabler* has obvious characteristics associated with Friedrich Nietzsche's thinking (will to power, master-slave morality, concept of the superman, Dionysian features), but none of the characters is fully Nietzschean and moreover, Ibsen gives a central role in his works in general to women characters with strong personalities. Although it is unsure whether Ibsen had read Nietzsche's works before writing this play in 1890, he must have come into contact with Nietzschean philosophy especially through Georg Brandes in the late 1880s.

BIBLIOGRAPHY:

HEMMER, Bjørn, "Generalatterens siste retrett", in Bjørn HEMMER, Ibsen. *Kunstnerens vei*, Bergen: Vigmstad og Bjørke, Ibsen-museene i Norge, 2003, pp. 402-421.

IBSEN, Henrik, "Artikler og taler", in Francis BULL, Halvdan KOHT, Didrik Arup SEIP (eds.), *Samlede verker: hundreårsutgaven*, vol. 15, Oslo: Gyldendal, 1928-57, <<http://www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen/>>, 12.10.2014.

IBSEN, Henrik, "Hedda Gabler", in Henrik IBSEN, *Nutidsdramaer*, Oslo: Familievennen Forlag, 1997, pp. 335-378.

LEON, Crina, *Henrik Ibsen și cultura germană a timpului său*, Iași: Tehnopress, 2011.

LOKRANTZ, Jessie, "A guide to understanding *Hedda Gabler*", in Pål BJØRBY and Asbjørn AARSETH (eds.), *Proceedings, IX International Ibsen Conference*, Bergen 2000, Øvre Ervik: Alvheim & Eide, 2001, pp. 395-403.

NIETZSCHE, Friedrich, "Genealogia moralei", trad. Liana Miclescu, trad. din latină și greacă Traian Costa, in Friedrich NIETZSCHE, *Știința voioasă. Genealogia moralei. Amurgul idolilor*, București: Humanitas, 1994, pp. 290-447.

NIETZSCHE, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra, O carte pentru toți și niciunul*, trad. Ștefan Aug. Doinaș, ed. a III-a, București: Humanitas, 2000.

SÆTHER, Astrid, "Beauty-discontent-nothingness: *Hedda Gabler* and Nietzschean concepts of creativity", in Pål BJØRBY and Asbjørn AARSETH (eds.), *Proceedings, IX International Ibsen Conference, Bergen 2000*, Øvre Ervik: Alvheim & Eide, 2001, pp. 433-441.

SPRINCHORN, Evert, "Ibsen and the immoralists", in *Comparative Literature Studies*, Pennsylvania: University Park, Vol. 9, No. 1, 1972, pp. 58-77.

STANTON-IFE, Anne-Marie, "Identity, suicide and tragedy in *Hedda Gabler*", in Pål BJØRBY

and Asbjørn AARSETH (eds.), *Proceedings, IX International Ibsen Conference, Bergen 2000*, Øvre Ervik: Alvheim & Eide, 2001, pp. 239-247.

THEOHARIS, Constantine, *Ibsen's Drama: Right Action and Tragic Joy*, London: Macmillan, 1996.

VAN LAAN, Thomas F., "Ibsen and Nietzsche", in *Scandinavian Studies*, Vol. 78, No. 3, 2006, pp. 255-302.

WEBB, Eugene, "The ambiguities of secularization: modern transformations of the Kingdom in Nietzsche, Ibsen, Beckett, and Stevens", in Eugene WEBB, *The Dark Dove: the Sacred and Secular in Modern Literature*, Seattle: University of Washington Press, 1975, pp. 34-87.

YANHONG, Xu, "Rebellious personalities: A female perspective on *Hedda Gabler*", in Pål BJØRBY and Asbjørn AARSETH (eds.), *Proceedings, IX International Ibsen Conference, Bergen 2000*, Øvre Ervik: Alvheim & Eide, 2001, pp. 443-451.

Joseph K. et Meursault : Antihéros par excellence d'un monde absurde

Joseph K. and Meursault: Antiheroes *par excellence* in an Absurd World

ANA MARIA ALVES

*Instituto Politécnico de Bragança;
Centre de Recherche en Langues,
Littératures et Cultures de l'Université de Aveiro*

Not only did Camus include in his philosophical essay *The Myth of Sisyphus* an appendix dealing with “Hope and Absurd in the Work of Franz Kafka”, but Kafka’s *The Trial* (1925) seems to have inspired him when writing *The Outsider/ The Stranger* (1942). Each of these two books revolves around a hero who, for reasons unbeknownst to him, is subject to the judgement and the condemnation of the society. Both characters live in a world inescapably dominated by nonsense, where *the absurd being* rejects the divine and obstinately searches for answers from humans only. With no solution whatsoever, incapable of finding a reasonable explanation for the *irrational* situations they are in, these characters declare the incoherence of reality and emerge as antiheroes, very different from – even opposed to – the traditional heroes.

Keywords: heroes; antiheroes; outsider; Camus; le mythe de Sisyphus.

*Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne
connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître.
Que signifie pour moi une signification hors de ma condition ?*

Camus, 1942 : 50

L'admiration que Camus porte à l'auteur du *Procès* est connue dès la parution du *Mythe de Sisyphus* où il lui dédie un appendice intitulé « Espoir et absurde dans l'œuvre de Franz Kafka ». Cet enthousiasme, face à l'auteur tchèque, qui l'a apparemment inspiré, peut également être perçu lors de la lecture de *L'Étranger*, publié en 1942, qui montre une similitude au *Procès* de Kafka, publié en 1925. Nous retrouverons, dans les deux œuvres, des personnages principaux dénués de sens, qui ne saisissent pas la raison pour laquelle ils ont été jugés et condamnés par la société. Cette situation insensée, contraire à la logique, nous entraîne dans l'absurde où les personnages vivent et évoluent, dans un monde dominé par le non-sens perpétuel où l'homme absurde n'accepte pas de perspectives divines et recherche des réponses humaines. Sans issue, incapables d'expliquer ce genre de situation irrationnelle, les personnages montrent l'incohérence du réel. De la sorte, ils peuvent être considérés des personnages dépourvus de sentiments altruistes, sans qualités, négatifs, bref des antihéros. Ces derniers s'éloignent des caractéristiques qui définissent le héros romantique au sens conventionnel du terme – c'est-à-dire un individu de grande valeur, investi de courage et d'une habilité exceptionnelle, magnanime, digne d'estime.

Joseph K. et Meursault seront, dans le déroulé de cette analyse, interprétés afin de dévoiler la ressemblance/différence du monde absurde qui entoure les héros par excellence du *Procès* et de *L'Étranger*. Ainsi, nous tenterons de comprendre comment se constitue l'identité et l'expérience de vie des personnages dans un monde où l'absurde est mis en évidence.

Joseph K., personnage uniquement identifié par son prénom et par l'initial de son patronyme K. de Kafka, est célibataire et vit dans une pension de famille. La désignation de ce personnage montre la fragilité de son identité et s'éloigne dès lors de celle du héros traditionnel qui est normalement nommé par un prénom et un nom signifiant. Aucun portrait moral n'est fait de ce personnage. Une seule référence est faite à sa physionomie par la femme de l'huissier : « vous avez de beaux yeux noirs » (Kafka, 1976 : 91), affirmera-t-elle. Ni la caractérisation psychologique, ni la caractérisation physique, qui complète habituellement l'identité du héros classique, ne prennent consistance. Cela nous met, encore une fois, à l'écart du héros traditionnel, dont la description de l'aspect extérieur est cruciale pour appréhender promptement une partie intégrante de son identité.

Employé modèle, consciencieux, Joseph K. travaille dans une banque et bénéficie d'une relation cordiale avec son supérieur avec lequel il entretient une bonne relation. Il mène une vie complètement monotone prouvant être un personnage banal, insignifiant, loin de la représentation que l'on se fait du héros qui se distingue par sa bravoure, par sa noblesse, par ses mérites exceptionnels. Il n'incarne pas la grandeur des héros légendaires.

D'après Camus, cette monotonie ressentie par le personnage entraîne le sentiment de non-sens, le sentiment de l'absurde, concept qu'il définit dans *Le Mythe de Sisyphe*. Celui-ci se manifeste par la routine quotidienne de ces habitudes : « lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, quatre heures de travail, repas, sommeil, et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, sur le même rythme, cette route se suit aisément la plus part du temps » (1942 : 29). La vie quotidienne de Joseph K. est donc le reflet d'une répétition d'actions successives, montrant ainsi l'automatisme des gestes du personnage :

K. restait en général jusqu'à neuf heures au bureau, avait coutume, en sortant, de faire d'abord une petite promenade, soit seul, soit avec des collègues, puis de finir la soirée au café où il restait jusqu'à onze heures ordinairement à une table réservée en compagnie de messieurs âgés. [...] De plus, K. se rendait une fois par semaine chez une fille du nom d'Elsa qui était serveuse toute la nuit dans un café et ne recevait le jour ses visites que de son lit. (Kafka, 1976 : 274)

Ce personnage se retrouve compromis dans une affaire dont les enjeux lui échappent. Utilisant son humour noir, l'auteur profite de cet évènement pour révéler l'inhumanité, l'absence de liberté de l'homme face à la justice de son temps. Notons que cet humour bâtit une muraille de sauvegarde face à l'absurdité de l'univers.

Ainsi, le matin de son anniversaire, K. est abordé par deux représentants de la loi, qui viennent le chercher pour être soit disant interrogé. Intrigué par cette condition absurde, K. conçoit cette situation comme un contretemps regrettable qui le détourne de son travail. Constatant l'absurdité de la situation et n'ayant aucune connaissance des charges retenues contre lui, K. se soumet aux autorités et accepte de voir un inspecteur qui est prêt à l'interroger et à l'informer de son arrestation sans pour autant lui donner de motifs qui viennent justifier cet acte. L'inspecteur lui communique qu'il est libre d'aller travailler et ajoute qu'une enquête sera ouverte sur son arrestation. Son apathie, son manque de curiosité face à cette affaire dévoile un personnage indifférent à son sort. La raison de son arrestation qui lui échappe dès le début du récit et la question du sens de l'existence posée à travers ce personnage nous plongent dans un univers absurde.

Après avoir récupéré sa soi-disant liberté, K. reprend le cours de sa vie.

Devant l'absence d'information, Joseph K. essaie de pénétrer les engrenages des institutions judiciaires se présentant au tribunal, à la cour. Angoissé, K. tente de dénoncer au juge d'instruction

la façon dont les forces de l'autorité l'on abordé et accuse l'immoralité des fonctionnaires tout en essayant de s'exempter des accusations portées contre lui. Le juge l'avertit qu'il a lésé sa défense par son comportement condamnable et K. décide alors d'abandonner la cour.

Resté jusqu'alors passif face à son avenir, il décide, après la visite de son oncle, qui l'avait contraint à prendre un avocat pour assurer sa défense, de s'impliquer dans son procès. C'est alors que K. prend la décision de retourner au tribunal pour tenter à résoudre cette affaire absurde dans laquelle il s'est vu impliqué. À la cour, il rencontrera d'autres accusés épuisés par le déroulé du procès auquel ils répondent. La vue de ces personnes le bouleverse, lui provoquant un malaise qui l'oblige à sortir.

Cet incident peut être considéré l'éveil de sa conscience face à ce procès. Il désire retrouver un sens à sa vie, une place dans ce monde absurde. Dans *Le Mythe de Sisyphé*, Camus souligne que nous ne pouvons pas parler d'un monde absurde, mais de « la confrontation de son caractère irrationnel et ce désir éperdu de clarté dont l'appel raisonne au plus profond de l'homme » (34). Donc, selon Camus, l'absurde ne se trouve ni dans l'homme qui désire trouver un sens à sa vie, ni dans le monde qui n'a pas de sens ; il naît de leur confrontation.

C'est justement cette confrontation qui amène Joseph K. à casser sa monotonie quotidienne et à se lancer à la recherche des preuves qui pourront l'innocenter. Malheureusement, l'avocat engagé pour le défendre s'avère impuissant et ne présente aucune solution. K. se voit obligé de le dispenser et prend en main l'affaire qu'il considère sa cause et décide de se confronter à lui-même : « dans l'ignorance où l'on était de la nature de l'accusation et de tous ses prolongements, il fallait se rappeler sa vie jusque dans ses moindres détails, l'exposer dans tous ses replis, la discuter dans ses moindres détails » (Kafka, 1976 : 165).

Loin de la passivité démontrée lors de son arrestation, au début du récit, K. décide de se dédier à sa cause, provoquant le début de son dérapage professionnel, délaissant son travail et devenant obsédé, envoûté par ce procès qui s'approche. Seul face à sa défense, il tentera de rédiger sa requête avec enthousiasme, mais les difficultés trouvées l'affaibliront et il reconnaîtra son impuissance. Aucun recours ne lui sera laissé. Renfermé dans ce monde absurde et angoissant, K. est le vrai produit que Kafka a construit pour montrer, à travers le portrait de cet antihéros, l'absurdité de la condition humaine : « Joseph K. ... est accusé. Mais il ne sait pas de quoi. Il tient sans doute à se défendre, mais il ignore pourquoi. Les avocats trouvent sa cause difficile. Entre-temps, il ne néglige pas d'aimer, de se nourrir ou de lire son journal. Puis il est jugé. Il ne comprend pas grand-chose. Il suppose seulement qu'il est condamné, mais à quoi, il se le demande à peine » (Camus, 1942 : 172).

Ce constat d'impuissance avoué par l'antihéros du *Procès* est caractéristique de la philosophie de l'absurde qui pose le problème du sens de l'existence. L'individu ne peut que percevoir sa propre destinée, il doit accepter son destin. En quelque sorte, nous remarquons ici l'attitude de K. qui admet être complètement dépassé par la situation et devine même sa mort :

Dois-je partir comme un imbécile qui n'a rien pu comprendre ? Dois-je laisser dire de moi qu'au début de mon procès je voulais le finir et qu'à la fin je ne voulais que le recommencer ? Je ne veux pas qu'on dise cela. Je suis heureux qu'on m'ait donné ainsi deux messieurs à demi-muets qui ne comprennent rien et qu'on m'ait laissé le soin de me dire à moi-même ce qu'il faut. (Kafka, 1976 : 276)

Les deux messieurs dont il parle sont ceux qui l'amènent vers un endroit retiré où il sera exécuté : « Mais les mains de l'un des messieurs se plaquèrent contre la gorge de K., pendant que l'autre lui planta le couteau profondément dans le cœur et l'y tourna deux fois » (Camus, 1942 : 256). Avant de mourir, K. prononce encore ces mots : « comme un chien ». Se sentant frustré dû aux résultats peu louables de son action face à sa défense, incapable de se faire comprendre et d'être compris, il accepte sa mort pour fuir de ses problèmes, posant ainsi le problème de la culpabilité de l'homme. Il meurt

après une parodie de justice, dans la banlieue déserte où deux hommes l'exécutent sans un mot, mais ce n'est pas assez qu'il meure *comme un chien*, il doit encore avoir sa part de survie, celle de la honte que l'illimité d'une faute qu'il n'a pas commise lui réserve, en le condamnant à vivre aussi bien qu'à mourir. [...] L'œuvre de Kafka, c'est ce tableau qui est la mort, c'est aussi l'acte de le rendre obscur et de l'effacer. (Blanchot, 1981 : 74)

D'après Glicksberg (1966), des écrivains comme Kafka ou Camus transposaient leur vision de la société dans leurs œuvres de façon à mettre en lumière une réflexion sur le non-sens de la condition humaine. L'individu, marqué par un profond malaise face à l'hostilité de l'univers, souffre devant l'inhumanité de ceux qui l'entourent. L'existence humaine est définie par la souffrance qui renvoie inévitablement à la mort. De ce point de vue, le personnage de Kafka apparaît comme une sorte de modèle d'antihéros, un individu déraciné, perdu dans un monde où toutes ses démarches deviennent absurdes, où, épuisé, il trouve la mort comme un chien, sans Dieu. Nous pouvons comparer l'expérience vécue par K. à celle du juif errant :

[Il] n'acquerra jamais la sécurité du chrétien le plus humble. C'est peut être [dit-il] un des sens du *Procès* de l'Israélite Kafka. Comme le héros du roman, le Juif est engagé dans un long procès, il ne connaît pas ses juges, à peine mieux ses avocats, il ne sait pas ce qu'on lui reproche, et pourtant il sait qu'on le tient pour coupable; le jugement est sans cesse remis à huitaine, à quinzaine, il en profite pour se garantir de mille façons; mais chacune de ces précautions prises à l'aveuglette l'enfonce encore un peu plus dans la culpabilité; sa situation extérieure peut paraître brillante, mais cet interminable procès le ronge invisiblement, et il arrive parfois, comme dans le roman, que des hommes le saisissent, l'entraînent, en prétendant qu'il a perdu son procès, et le massacrent dans un terrain vague des faubourgs. (Sartre, 1954 : 106-107)

L'Étranger de Camus, considéré la traduction romanesque du *Mythe de Sisyphe*, reprend le thème de l'absurde à partir de la vie de son personnage principal, nommé Meursault, qui est le narrateur. L'absence du prénom est accompagnée par un manque de description physique, aspect révélateur de la fragilité identitaire du héros. L'auteur présente un individu que les événements extérieurs vont amener à exécuter un crime pour lequel il sera jugé et envers lequel il se montrera indifférent. Il vivra son procès dans une sorte de léthargie, assistant insensible à son déroulé jusqu'à sa condamnation à mort, complètement étranger au monde et à lui-même. Meursault est un antihéros. Il subit les événements, il est indifférent à toutes choses et surtout à sa propre réussite. Contrairement aux héros traditionnels, il n'a pas de force de caractère, ni d'ambition et il n'expérimente aucun sentiment humain : amour, dévotion filiale, ambition, regret.

Loin du héros classique, ce personnage s'avère, au premier abord, un homme qui dévoile une existence médiocre, sans espérance, laissant à peine entrevoir des nécessités physiques : « j'ai faim, j'ai soif, j'ai chaud, j'ai sommeil ». Les émotions de ce personnage sont inconnues, imperceptibles parce que indifférentes. Il évolue tout au long du récit. Au début, il se sent impliqué dans ses occupations sans importance, il répète mécaniquement les gestes quotidiens d'un modeste employé de bureau à Alger, révélant, de la sorte, une monotonie qui amène au non-sens de la vie, donc à son absurdité qui se traduit par « le divorce entre l'homme et sa vie » (Camus, 1942 : 14).

La vie de Meursault est bouleversée au début du roman par la réception d'un télégramme qui lui apprend la mort de sa mère qui se trouvait dans un asile à Marengo. Cet événement qui devrait le troubler, l'émouvoir, ne provoque aucun sentiment chez le personnage. Il en parle même de façon normale demandant deux jours de congé à son patron pour aller aux obsèques où il enterre sa mère sans larmes, sous un soleil de plomb qui augmente son envie de terminer la cérémonie le plus vite possible pour rentrer à Alger. Meursault se montre, dès le début du récit, un personnage

fermé, refusant de communiquer : « j'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit "oui" pour n'avoir plus à parler » (Camus, 1957 : 10-11). Meursault tente de se préserver dans le silence, mais cet effet peut provoquer le repli du lecteur, car le manque d'affectivité, de complicité émotionnelle, remet en cause l'identification du lecteur au héros. À ce propos, Uri Eisenzweig signale « qu'une partie considérable de l'activité de Meursault dans la première partie consiste à ne pas répondre, ou à restreindre au minimum ses réponses aux propos des gens qui l'entourent » (Eisenzweig, 1983).

Le manque d'affectivité de ce personnage se sent dès le lendemain de son retour à Alger où il agit comme si aucun évènement funeste ne l'eut frappé. Il se rend à la plage où il rencontre une ancienne collègue de bureau, Marie Cardona, qui deviendra sa maîtresse. Après avoir passé la nuit ensemble, Marie trouve étrange le détachement de Meursault par rapport à la mort de sa mère. Parti tôt, Meursault se retrouve seul et constate que rien n'a changé. Lundi matin, Meursault reprend ses activités professionnelles habituelles. De retour chez lui, il croise Salamano et Raymond, ses voisins. Ce dernier l'invite chez lui et lui fait part d'une bagarre qu'il aurait eue avec le frère de sa maîtresse. Quelques jours après, son voisin corrige sa maîtresse et l'intervention de la police ne se fait pas attendre. Raymond demande à Meursault de l'accompagner au commissariat pour témoigner en sa faveur. Durant le trajet, ils rencontrent Salamano perturbé, en pleurs, dû à la disparition de son chien. Ce sentiment de perte rappelle à Meursault la mort de sa mère.

Par la suite, il est invité par Raymond, qui le contacte au bureau, à passer le dimanche dans le cabanon d'un ami, Masson, au bord de la mer. Cette même semaine, son patron lui propose une promotion à Paris, qu'il refuse. Marie lui demande de se marier avec elle, mais la réaction de Meursault est loin de démontrer quelconque enthousiasme face à la possibilité de l'amour humain :

Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que, sans doute, je ne l'aimais pas. « Pourquoi m'épouser alors ? », a-t-elle dit. Je lui ai expliqué que cela n'avait aucune importance et que si elle le désirait, nous pouvions nous marier. D'ailleurs, c'était elle qui le demandait et moi je me contentais de dire oui. Elle a observé alors que le mariage était une chose grave. J'ai répondu : « Non ». Elle s'est tue un moment et elle m'a regardé en silence. Puis elle a parlé. Elle voulait simplement savoir si j'aurais accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J'ai dit : « Naturellement ». (Camus, 1957 : 69-70).

Meursault paraît lointain, étranger à lui-même. Il se sent principalement distant de lui-même. Notons ici que, pour Camus, la seule connaissance de soi se fait en acceptant la mort, se détachant, de la sorte, d'un monde rempli d'hypocrisie et de lâcheté, car « Meursault ne saurait participer à la société des masques » (Champigny, 1959 : 134). Meursault refuse de masquer ses sentiments, de se plier aux normes de la société qui l'incolpe de ne pas avoir pleuré à l'enterrement de sa mère. C'est pourquoi il est considéré insensible et irrespectueux face aux règles sociales. Cette critique lui sera faite tout au long du récit.

Ainsi, après la demande en mariage – révélatrice du manque d'émotions – Meursault, de retour chez lui, rencontre Salamano, qui lui apprend la perte de son chien. Par la même occasion, son voisin, invoquant la mort sa mère, lui fait savoir combien il est critiqué pour l'avoir abandonné dans un asile. Dans la suite des évènements, Marie et Meursault se rendent au bord de la mer, où ils rejoignent les amis qui les avaient invités. Après le repas, les hommes se promènent sur la plage et remarquent deux Arabes, dont le frère de la maîtresse de Raymond. Une bagarre prend place et Raymond est blessé. De retour au cabanon, Meursault pense éviter le pire en prenant le revolver de son voisin avant que ce dernier perde la tête et prenne une mauvaise décision. Meursault retourne seul à la plage où il retrouve un des arabes qui le défie un couteau à la main. Ébloui par le

soleil, anéanti par la chaleur qui se fait sentir, il se contracte sur lui-même et un coup s'entend : « La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé [...]. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur » (Camus, 1957 : 95).

Meursault est emprisonné. Interrogé par le juge d'instruction, il ne révèle aucun remord face à son acte. Nul sentiment de regret ne paraît l'envahir. Durant l'interrogatoire avec son avocat, Meursault ne montre aucune émotion quand on le questionne sur les sentiments qui le liaient à sa mère.

L'instruction va durer onze mois. Pendant ce temps, Meursault s'habitue à sa condition de prisonnier et devient complètement passif, voire absent : « Or, à bien réfléchir, je n'étais pas dans un arbre sec. Il y avait plus malheureux que moi. C'était d'ailleurs une idée de maman, et elle le répétait souvent, qu'on finissait par s'habituer à tout » (Camus, 1957 : 120). Durant l'une des visites de Marie, Meursault se sent mal. Ses visites commenceront à s'espacer.

Le procès commence une année après son emprisonnement. Les témoins ne lui sont pas favorables. Ils dévoilent que Meursault n'a exhibé aucun sentiment lors de la mort de sa mère et qu'il a suivi le cours de sa vie comme si aucun événement malheureux et bouleversant n'avait eu lieu. Ce comportement, considéré marginal, montre un homme sans cœur, qui vit en dehors des codes qui régissent le monde, qui est totalement en inadéquation avec son environnement social.

Lorsque son avocat plaide, Meursault continue d'être absent comme s'il se trouvait ailleurs, alors que l'on réclame sa tête. Les témoignages en sa faveur sont à peine écoutés et ne seront pas pris en compte. Le président, porte-parole de la société, prononce le verdict et annonce la condamnation à mort de Meursault, l'accusant « d'avoir enterré sa mère avec un cœur de criminel » (Camus, 1957 : 148). La sentence n'est pas proportionnée au crime commis. À partir du moment où Meursault a montré de l'insensibilité face à la mort de sa mère, il est aux yeux du procureur un être dénaturé, un monstre étranger à l'espèce humaine. Cela pour plus que le sentiment de Meursault ait changé face à sa mère qu'il considère plus proche de lui, vu qu'il se trouve à présent face à la mort, développant ainsi son sentiment initial, sa sentence sera annoncée. À ce titre, il affirme : « Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un "fiancé", pourquoi elle avait joué à recommencer » (Camus, 1957 : 185).

Le meurtre n'est pas la cause décisive du verdict, le héros n'est condamné à mort pour son crime, mais pour le non-respect des normes sociales. Dans la préface de l'édition de 1958 de *L'Étranger*, Camus s'indignait devant ce jugement :

Dans notre société, tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort [...] ; le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu. En ce sens il est étranger à la société où il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle [...], il refuse de mentir. Ce n'est pas seulement dire ce qui n'est pas. C'est aussi, c'est surtout dire plus que ce qui est et, en ce qui concerne le cœur humain, dire plus qu'on ne sent [...] ; il refuse de masquer ses sentiments et aussitôt la société se sent menacée » (1957).

De retour à sa cellule, incarcéré, vivant une sorte d'exil, il s'interrogera sur son exécution jusqu'à la visite de l'aumônier, qui viendra l'exaspérer en essayant de le convaincre à prononcer des paroles de repentir, en voulant le normaliser, c'est-à-dire le rendre à la société comme le procureur et son avocat avaient tenté de le faire auparavant. Refusant d'assumer les responsabilités de ses péchés devant l'aumônier, il se révolte devant l'attitude charitable, mais condescendante de ce dernier. En fait, il se révolte dévoilant son irrémédiable étrangeté à ce monde :

Je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit ne de ne pas prier [...], il avait l'air si certain, n'est-ce pas ? Pourtant, aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de femme. Moi [...], j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que de

lui, sur de ma vie et de cette mort qui allait venir. [...] J'avais vécu de telle façon et j'aurais pu vivre de telle autre » (Camus, 1957 : 182-183).

Après son départ et refusant l'espoir chrétien, Meursault se calme: « comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde » (Camus, 1957 : 185-186). Sa vie absurde se révèle indifférente, il se transforme en individu révolté, conscient de sa mort. La proximité de la mort crée une nouvelle relation entre Meursault et le monde. L'incarcération rend le personnage conscient de son rapport désormais rompu avec le monde et avec les autres. Meursault n'arrête pas de penser à l'inévitabilité de sa mort : « J'écoutais mon cœur. Je ne pouvais imaginer que ce bruit qui m'accompagnait depuis si longtemps ne pût jamais cesser. Je n'ai jamais eu de véritable imagination. J'essayais pourtant de me représenter une certaine seconde où le battement de ce cœur ne se prolongerait plus dans ma tête » (Camus, 1957 : 171).

En soulignant des comportements hors du conforme, hors du régulier, qui sont en profond désaccord avec les normes d'une société dite exemplaire, en explicitant les attitudes de Meursault et en les jugeant dépourvus de signification, *L'Étranger* dévoile une interrogation humaniste, vu que le sens de la vie est ici présent comme il l'était dans *Le Mythe de Sisyphe* :

Dans cet univers indéchiffrable et limité, le destin de l'homme prend désormais son sens. Un peuple d'irrationnels s'est dressé et l'entoure jusqu'à sa fin dernière. Dans sa clairvoyance revenue et maintenant concertée, le sentiment de l'absurde s'éclaire et se précise. Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. (Camus, 1942 : 26).

Cette impression de non-sens, de désaccord entre l'homme et la réalité, de « divorce entre l'homme et la vie » (Camus, 1942 : 14), renforce l'idée d'absurde, et la sensation de « confrontation entre l'appel humain et le silence du monde » (Camus, 1942 : 31). De la sorte, *L'Étranger* ne peut pas être considéré un simple roman. Nous sommes ici en présence d'un roman existentiel, où Camus cherche à ce que nous nous questionnions sur le non-sens de la vie, de façon à nous faire découvrir une vérité humaine. L'individu peut alors tromper les autres, mais il ne peut se tromper lui-même. À ce propos, Camus ajoutait: « La divine disponibilité du condamné à mort devant qui s'ouvrent les portes de la prison par une certaine aube, cet incroyable désintéressement à l'égard de tout, sauf de la flamme pure de la vie, la mort et l'absurde sont ici, on le sent bien, les principes de la seule liberté raisonnable: celle qu'un cœur humain peut éprouver et vivre » (Camus, 1942 : 57).

Pour l'être humain, prendre conscience de l'absurde s'avère une obligation morale qui l'emmènera à préserver sa liberté pour retrouver une liaison essentielle d'harmonie entre l'univers et lui-même. Meursault doit succomber à la mort car il ne peut plus vivre dans un monde qui a cessé d'avoir un sens, où les convictions sont détruites. En trouvant la mort, il donne un sens à la vie. La mort est vécue ici comme révolte de l'homme face à sa condition. « Cette décision de faire face à l'absurde, c'est à la fois ce que Camus, revenant à l'étymologie du terme, appelle *la révolte* – et sa condition d'émergence » (Corbic, 2003 : 65). La révolte apparaît, d'après Camus, comme « confrontation perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité » (Camus, 1942 : 52) ; « elle n'est pas aspiration, elle est sans espoir. Cette révolte n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner » (Camus, 1942 : 52).

À travers son œuvre, Kafka montre un héros hors norme dans un monde de non-sens (Glicksberg, 1966), où la compréhension de l'expérience de son existence crée en lui un profond malaise, une profonde angoisse, que Camus traduit nettement : « le sens de la vie est la plus pressante des questions » (Camus, 1942 : 13). Nous devons donc observer que chez Camus l'absurde apparaît comme une notion philosophique étroitement liée à la notion de révolte, où le héros dévoile son

inévitable étrangeté au monde. À la différence de Camus, Kafka s'attache à l'humour noir pour présenter l'absurdité du monde. Joseph K. n'essaie pas de se révolter contre cet absurde, qui littéralement l'envoûte.

L'ennemi du héros de Kafka, tout comme l'ennemi du héros de Camus est la société, voire le social, voire l'appareil judiciaire. En ce qui concerne les rapports à la loi, à la justice, Jean Carbonnier, essayant de cerner *La part de droit dans l'angoisse contemporaine*, cite explicitement *Le Procès* et *L'Étranger* afin d'établir comme « caractéristique de notre temps » le nouveau statut du droit, du droit pénal en particulier, qui n'est plus un « dispensateur de certitudes ». Il affirme, à ce propos, que « ce pourrait être une caractéristique de notre temps que le droit, pour la première fois, participe à l'angoisse historique », et suscite, par son « instabilité », un sentiment d'insécurité permanent (Carbonnier, 1971 : 113-114).

Le mécanisme de défense est marqué dans le procès des deux héros par une justice assurément absurde, impénétrable, qui « ne pourra jamais comprendre, ni même atteindre les faits qu'elle se propose de punir » (Sartre, 1947 : 103). Le personnage de Camus est accusé d'avoir commis un meurtre, cependant sa condamnation est ailleurs. Il sera jugé et considéré asocial pour ne pas être en convenance aux codes sociaux prédéfinis. Il est un individu anormal, inadapté, hors règle, désajusté au monde, bref un monstre. « Le monstre, en effet, contredit la loi. Il est l'infraction, et l'infraction portée à son point maximum. Et pourtant, tout en étant l'infraction [...], il ne déclenche pas, du côté de la loi, une réponse qui serait une réponse légale. [...] Tout en violant la loi, il la laisse sans voix » (Foucault, 1999 : 52). Dès lors, la condamnation à mort de Meursault ne représente pas seulement le verdict du criminel, mais l'intolérance de la société face à la différence de celui qui est hors normes.

En ce qui concerne Joseph K., son accusation persistera inconnue jusqu'à la fin ; « celui qui est puni ne connaît pas la cause de sa punition. L'absurdité du châtement est tellement insupportable que, pour trouver la paix, l'accusé veut trouver une justification à sa peine : le châtement cherche la faute » (Kundera, 1986 : 125). En effet, contrairement à Meursault qui reste absent, étranger à son procès, K. essaie de trouver une sortie à son affaire, mais sans succès.

Au bout d'une année, chacun des deux personnages recevra sa sentence. K. est condamné à mourir comme un chien, sans Dieu pour intervenir et le protéger. Meursault refuse l'espoir chrétien offert par l'aumônier. L'un et l'autre meurent sans Dieu, maintenus à l'écart de la société, ne comprenant pas la raison pour laquelle ils sont accusés.

Le monde absurde de Camus et celui de Kafka évoluent autour du jugement. La société est un vrai labyrinthe que l'individu ne saisit pas, où il se sent écrasé, étouffé, déshumanisé, aliéné par les autorités, par un système judiciaire inaccessible. Joseph K. et Meursault nous apparaissent comme incarnations de l'antihéros, vidés des qualités attribuées communément aux héros traditionnels que l'épopée a immortalisés.

BIBLIOGRAPHIE :

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, 1942.

CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris : Gallimard, 1957.

KAFKA, Franz, *Œuvres complètes, L'Amérique. Le Procès. Le Château*, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris : Gallimard, 1976.

KAFKA, Franz, *Œuvres complètes : Journaux (1909-1924). Lettres à sa famille et à ses amis. Extraits des feuillets de conversation*, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, Paris : Gallimard, 1984.

BLANCHOT, Maurice, *De Kafka à Kafka*, Paris : Gallimard, 1981.

CARBONNIER, Jean, « La part du droit dans l'angoisse contemporaine », dans *Flexible droit*, Paris : LGDJ, 1971.

- CHAMPIGNY, Robert, *Sur un héros païen*, Paris : Gallimard, 1959.
- CORBIC, Arnaud, *Camus : l'absurde, la révolte, l'amour*, Paris : Les Éditions de l'Atelier, 2003.
- EISENZWEIG, Uri, *Les Jeux de l'écriture dans L'Étranger de Camus*, Paris : Archives Albert Camus n°6, Lettres modernes 1983.
- FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux*, cours au Collège de France (1974-1975), Hautes Études, Paris : Gallimard/Seuil, 1999.
- GLICKSBERG, I., *Modern Literature and the Death of God*, New York : Brooklyn College, 1966.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul, « Explication de l'étranger », in *Situations I*, Paris : Gallimard, 1947.
- SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris : Gallimard, 1954.

Le refus d'héroïsme chez le personnage de Jean Giono

The Refusal of Heroism at Jean Giono's Character

BECHIR KAHIA

Université d'Aix-Marseille (CIELAM)

In Jean Giono's last novels, an exceeding, romantic form of heroism counterweights entertainment. It is the sign of an inner revolution which should be achieved unless one subdues to fears and anguish. A desperate character seeing clearly everything that awaits him, yet radiating happiness: happiness in the ruin or happiness in the crime. What the hero has as a main feature is the opportunity of an absolute beginning, that allows him both the self-achievement and the inner revolution that leads to the conversion of reality into illusion. We must return to the origins of the world, of the self, and take a long journey overcoming deception, excessiveness, deadly desire, in order to eventually attain heroism.

Keywords: Jean Giono; novel; character; hero's death; challenge; entertainment.

Soulignant le changement de la conception du personnage chez Giono, Nelly Stéphane (Stéphane, 1974 : 53) remarque à juste titre que le héros fruste avait fait place à un personnage plus grave, plus conscient, donc plus hésitant. C'est ce qu'explique la déclaration qui clôt *L'Écossais* : « Dans cent ans, il n'y aura plus de héros » (Giono, 1980 : 120). Et Giono ajoute encore, dans *Recherche de la pureté* : « Nous venons d'assister à la mort des héros » (1989 : 638). Dès le début, le héros était torturé dans un contexte de divertissement cruel. Un héroïsme très terre-à-terre, très enraciné dans des choses qui pourraient paraître médiocres a été bien enterré par Giono. Doit-on mettre fin à des personnages comme Thérèse des *Âmes fortes*, l'Artiste des *Grands chemins*, M. Joseph du *Moulin de Pologne* et à son narrateur ? C'est, en tout cas, le héros qui met fin à lui-même, qui désire disparaître : l'Écossais qui s'est donné un coup de pistolet, Langlois qui a une cartouche de dynamite dans la bouche et Angelo – un personnage en suspens qui disparaît dans la matière –, puis Tringlot qui dit : « Je suis en train de disparaître » (*L'Iris de Suse*, 1983 : 382). La mort du personnage ou sa disparition, nous dit Giono, « c'est comme un héros sur un piédestal et petit à petit, la boue ; il s'enlise dans cette matière qui monte et dans laquelle il disparaît » (Chabot, 1992 : 426).

Depuis V. Hugo, le héros était conçu comme celui qui représenterait le Prométhée moderne qui remplit sa mission civilisatrice et dont le sacrifice incarne, pour un moment du moins, l'espoir d'une libération de l'humanité. Comme les génies décrits dans *William Shakespeare*, le héros romanesque ne sera plus l'exception qui domine le reste de l'humanité, mais, au contraire, l'incarnation de la grandeur de cette humanité à venir dont il se fait le guide. Le héros grotesque est aussi génie sublime et homme essentiel. Il est à la fois intuition et action, création et contemplation, associant les figures du mage et du titan. Or, c'est cette esthétique du sublime-grotesque qu'on découvre sous la dérision du burlesque gionien et qui remettra à nouveau en place un romantisme de nostalgie. Le corps du personnage gionien serait en rapport avec cette esthétique

dans la mesure où il semble ouvert au maximum à l'extérieur, à la mort.

La désintégration du corps

Pendant qu'Angelo est en colère, son sang monte à la tête. Son sang le traite « comme un pantin » (*Le Hussard sur le toit*, 1977 : 272). Les pantins et les marionnettes sont des moyens privilégiés pour tourner en dérision la comédie humaine de la mort et c'est là qu'un grotesque pur s'infléchit en grotesque romantique parce que celui-ci recoupe l'idée d'une force inhumaine, étrangère, qui régit les hommes et les transforme en marionnettes (Bonhomme, 1994 : 40). Angelo se demande si elle ne serait pas « quelque part mêlée à l'univers, une énorme plaisanterie » (*Le Hussard sur le toit*, 1977 : 296). Il s'agit là d'un rire de la dérision, d'un humour noir qui exprime un vertige, un regard sur le monde. C'est ce qui nous fait croire qu'il y a quelque chose d'inquiétant dans le corps déformé, entre autres, le haut degré d'incertitude qui l'habite. Le corps chez Giono est extrêmement discret dans sa littéralité et c'est pourquoi il demande une interprétation qui peut éventuellement réduire l'ambiguïté désagréable qui lui est attachée.

Cette nouvelle catégorie n'est qu'une réduction de l'être jusqu'à son essence de lémure. Le grotesque relève ainsi d'un déséquilibre physique, comme dans le cas d'Ennemonde qui peut être perçue comme une énorme incarnation de l'instabilité. Tout en elle semble s'inscrire contre une possible limite : « Elle pesait plus de cent trente kilos mais qu'elle déplaçait avec une agilité surprenante » (*Ennemonde*, 1983 : 286). Son corps prolifère, mais dans un mouvement centrifuge : « Il faut ajouter que ses chairs, depuis qu'Ennemonde est paralysée [...], se sont mises à croître et à embellir à la va-comme-je-te-pousse. On a l'impression que si on ne les contenait pas à pleines mains dans le cadre et la limite du lit de sangle elles s'écrouleraient sur le parquet, tellement elles sont abondantes » (*Ennemonde*, 1983 : 324).

On voit que l'exagération est poussée jusqu'aux limites du ridicule, du banal. Ennemonde ne peut rester insensible à l'apparence de son futur amant, champion de graisse, et c'est là qu'on découvre une litote :

C'était un amas de graisse et de muscles d'un mètre soixante de haut et d'un mètre cinquante de large ; il n'avait pas de cou, la tête était plantée directement dans les épaules et y tenait attachée par une nuque bombée comme un melon d'août. Il n'avait ni regard, ni nez, ni bouche digne du nom. On le voyait respirer comme aurait pu respirer un rocher ou un bloc de fer : c'était aussi surprenant. Ennemonde se prit à respirer à sa cadence (*Ennemonde*, 1983 : 291).

À l'opposé d'Ennemonde, les paysans du Haut-Pays ressemblent à des squelettes vivants ou à des sacs d'os : « Ils font de vieux os, ils ne font pas de vieilles âmes, cela vient de ce qu'ils perdent leur cœur de bonne heure, certains ne l'ont plus à dix ans, d'autres n'en avaient même pas en naissant ; les meilleurs se débarrassent tout naturellement de ce muscle inutile vers vingt-cinq ans » (*Ennemonde*, 1983 : 260).

Les hommes et les femmes dont parle *Ennemonde* sont réduits à la répétition des gestes mécaniques :

Il n'est pas rare d'en rencontrer de plus de quatre-vingt-dix ans, de nombreux approchent de la centaine, mais ils se faisaient à partir de quatre-vingts ans. Tels qui, jusque-là, gardaient leur allure et même parfois semblaient partis pour en trouver une nouvelle, s'effondrent, se recroquevillent et sont la proie des vers avant la mort, qui n'est plus qu'une formalité exigée par la loi. On pourrait sans risque (de conscience) les enterrer avant cette formalité (*Ennemonde*, 1983 : 260).

Apparences

Si l'héroïsme est la tentative de désagrégation du réel, cela implique que, par son acte, il ne cesse de détruire l'univers des apparences. Le héros de *Noé* désagrègeait le réel en inventant un espace complexe et ramifié. *Ennemonde* désagrège le réel en l'observant depuis une infinie distance,

tandis que *L'Iris de Suse* le détruit à travers le rire de Tringlot. Quand le narrateur de *Noé* qualifie les filles de Mme Tim de « *paquets de soleils d'artifice* et de *machines de l'Arioste* » (1974 : 625), c'est parce qu'il veut célébrer la cruauté de la beauté, il songe à donner un caractère ambigu à la beauté. Peindre pour effacer, « les machines de l'Arioste » renversent complètement « les paquets de soleils d'artifice ».

La disqualification et l'identification du réel fonctionnent à travers un regard qui saisit l'implacable mécanisme du monde. Celui-ci joue le rôle de miroir qui reflète les détails du jeu d'inversion. Souvent, une menace pèse sur ce monde : le vide, le désenchantement, la solitude, ou la sécheresse. Le héros cherche un rapport entre l'insolite et le quotidien, une réponse à l'absence d'équilibre dans ce monde. Le narrateur d'*Ennemonde* constate que, dans le Haut-Pays, beaucoup se mettent à rétrécir pour échapper à la banalité du quotidien. Ainsi Honoré décide un jour de ne plus rien vendre, ni brebis, ni agneaux, ni moutons. D'autres décident de ne plus se déshabiller, de ne plus aller en ville, etc. Comme l'a bien remarqué J.-F. Durand (1999 : 165), les personnages gioniens se donnent habituellement un cœur, comme l'exigeait *Fragments d'un paradis*, afin de peupler le vide effrayant du monde.

Dans *Ennemonde*, Giono trace un portrait très « pince-sans-rire » de son héroïne, en se donnant l'air sérieux : « Ennemonde était une femme de grand sens, sage, solide, d'une conduite éclairée, égale, unie, et avec cela ménagère et d'un ordre admirable » (VI : 296). Ce portrait permet de mesurer l'écart qui sépare la femme dont le récit nous fait suivre toutes les turbulences et son image figée à l'usage des dupes. Dans *L'Iris de Suse*, Tringlot est qualifié de zèbre (le mot est fréquent dans d'autres romans tels que *Ennemonde*, *Les Grands chemins*) : « On ne peut pas l'appeler autrement » (*L'Iris de Suse*, 1983 : 353), dit le narrateur. Ce *on* est cette voix extérieure qui vient souligner l'étrangeté du personnage. Le personnage aux valeurs multiples, contradictoires perd surtout l'équilibre dans sa personnalité, puisqu'il est bien qualifié d'un côté, mais disqualifié de l'autre. C'est le cas d'Ennemonde, peinte à grand renfort d'hyperboles, dont la teneur hésite entre la vie et la mort : « Elle est sur le lit de sangle. Amorphe comme un mélange de farine, d'eau et de sel avec un levain toujours d'une grande fraîcheur, qu'on pétrit encore un peu ce soir, mais que demain on écrasera au rouleau à pâtisserie pour lui donner forme utile » (*Ennemonde*, 1983 : 325).

L'attitude du narrateur se concrétise tout particulièrement dans la distance ou dans la familiarité vis-à-vis des personnages, de leur forme et de leur caractère. Au niveau du style, les zeugmes et les syllepses dissolvent les distinctions entre les valeurs et confondent le noble et le prosaïque, le spirituel et le matériel, l'homme et l'objet, retirant ainsi aux divers éléments du monde les qualités qui leur sont propres et conduisant ainsi à une relativisation généralisée de celles-ci. Les énumérations et les analogies fonctionnent selon le même principe, mais les analogies ont cela de particulier, qu'en dénonçant la perte des valeurs, du sens et de l'unité, elles proposent paradoxalement et dans le même mouvement, une reconquête du sens et une vision globale du monde. Ce phénomène est bien présent dans *Les Âmes fortes* où l'on voit l'inversion des valeurs chez Thérèse. Elle se dit : « Ma vieille, il est temps qu'il t'arrive quelque malheur bien touchant », puis elle se fait « mettre enceinte ». Mais le malheur n'était pas possible avec Firmin : « Ah ! Si au moins le bon Dieu l'avait voulu ! Enceinte et abandonnée, j'étais la reine du monde ! Mais non. Depuis qu'il était question d'enfant, Firmin, cet imbécile rayonnait. Il ne s'agissait pas du tout de m'abandonner, hélas : il s'agissait de m'adorer comme une châsse » (1980 : 430). Le fait d'être adorée et la venue de l'enfant qui réjouit Firmin sont un mal aux yeux de Thérèse.

Une présence en réserve

Dans *L'Iris de Suse*, Giono appelle l'un de ses personnages l'Absente. Bien qu'elle ne soit ni sourde ni muette, elle ne parle jamais et ne semble rien entendre ; privée de raison, c'est une sorte de déesse des moutons, muette et lumineuse. Elle est une femme normale selon le médecin, anormale selon le mari puisqu'elle est inaccessible. Le narrateur l'appelle une « belle disponibilité » (*L'Iris de Suse*, 1983 : 424). Ici, nous sommes face à une représentation ambivalente de type « *ni*

ni » du héros. L'Absent est également présente, mais sans qualités. Comme le dit André Not (1999 : 403), il s'agit en somme de susciter la présence du personnage en créant ce qu'on appellerait en peinture une réserve. Une réserve ouverte à tous les vents de l'*ethos*, car les héros gioniens ne sont jamais contents de leur sort et sont pris, au contraire, par une tendance irrésistible à dominer les autres et le monde, une démesure dont le vecteur est le sang. Le héros est pris dans une ivresse dionysiaque, dont la violence devient une esthétique de vivre, un ascétisme des temps modernes. C'est ce qu'on peut conclure à partir de *Pour saluer Melville* : « L'homme a toujours le désir de quelques monstrueux objets. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite » (1974 : 4). C'est pourquoi les héros gioniens sont condamnés à perdre. Leur force, privée de véritable objet, va se retourner contre eux, leur sang est changé en feu.

Ce caractère aveugle et démesuré fait du personnage un coupable, malgré son innocence. Dans son cheminement vers la fatalité, le héros connaît le début, mais ignore pour autant la fin ; il tire simplement la moitié de la ficelle. Or dans le mythe d'origine, le héros connaît bien son destin, mais ignore le moment où il tombera dans le dangereux leurre. Son destin est une condition inévitable. Cependant, le héros gionien essaye de négocier, il fait du chantage. En face de la « veuve du destin », il y a un marchand du destin (Coste) : « Il n'y a pas de raison que nous ne puissions nous mettre d'accord si vous avez à vendre ce que précisément j'ai envie d'acheter » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 654). Son devoir est simplement d'être (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 673), tandis qu'au contraire, le devoir du héros mythique est d'abolir courageusement son être (existence). Toujours est-il que le sort, qu'il soit brave ou décadent, incarne une loi, plus ou moins prévisible, il n'est donc pas question qu'il nous réserve la moindre surprise. C'est le héros qui devrait être le seul surpris par le destin, car son but ultime c'est d'être un homme comme tout le monde, parce que le destin porte en lui-même des sens et des significations dont le héros, qui n'y est que le danseur, l'instrument et le scribe de ce même destin, n'est pas pour autant conscient. Et c'est justement cette ironie de la fatalité, par laquelle l'humour et la peur se créent, qui donne au récit cette fluidité particulièrement séduisante et cet abîme des impossibles qui laisse le héros imaginer qu'il est en mesure de défier et de saisir son destin.

Tout se passe comme si un inconnu avait radicalement changé la clé et la serrure et empêchait ainsi le héros de s'enfuir. Le héros a peur, hésite, tâtonne, tremble et, enfin, saute dans le vide. Il avance pour un voyage sans retour, avec toute la prétention d'un caractère orgueilleux et démesuré : absence de délicatesse, d'élégance, chantage, mauvais calcul. Il est tentant de rapporter ce penchant pour le roman itinérant des ironies du personnage relatives à leur manque de consistance. D'ailleurs, une phrase de *Noé* peut nous mettre sur la voie du destin : « c'est aussi un chemin dans lequel on peut aller voir ce qui se passe » (*Noé*, 1974 : 628). Cette phrase révèle presque spontanément l'image des habitants curieux du Moulin de Pologne. C'est d'autant plus vrai que nous avons affaire à un héros voyageur dans et vers l'inconnu, marchant vers un avenir complètement indécis et, à mesure qu'il s'approche de son destin, il se découvre dans l'opinion générale comme le héros de la décadence dans l'échec.

En insistant sur le paradoxe dans lequel vit le nouveau héros, à savoir l'écart entre sa vie et son essence, on découvrira une certaine naïveté dissimulée dans sa vision du monde. Elle est caractérisée par la confiance et la foi en l'égalité de tous les êtres. Le refus du monde ; le mot d'ordre étant « non » conduit le héros à la solitude. *Le Moulin de Pologne* a adopté, dès le début, un style de non-coopération. Le héros conteste l'incontestable, il refuse une logique qui n'est pas la sienne, il veut éviter l'inévitable. Il mène un combat contre la fatalité, mais c'est un combat désespéré, inégal. De quoi serait-il condamné ce héros tragique dans la moqueuse tourmente de la fatalité ? Conscient de sa faiblesse, ayant peur d'échapper à soi-même, d'être dépossédé de ce moi devenu étranger à lui-même, le héros tragique est condamné à la solitude, au vide, à l'ennui. Comment dépasser cette condition ? Il faut un « truc », disait Giono dans *Les trois arbres de Palzem*. Le seul remède contre la solitude c'est le « truc » du sang : « C'est le truc le plus souvent employé ; sur la plus grande échelle. Dès que le sang des autres coule, on n'est plus seul. Comment résister ? On n'y résiste pas. C'est le *divertissement* par excellence. Dès que le sang des autres coule, c'est une

aubaine » (1984 : 13).

Ce désir de stopper le sang par le sang est le côté shakespearien du héros gionien. Comme le dit Mme de Staël (1991 : 218), la terreur de la mort est un sentiment dont les anciens, par religion ou stoïcisme, ont rarement développé les effets. Mais « Shakespeare l'a représentée sous tous les aspects »¹. Autant dire la même chose sur Giono pour qui, non seulement Shakespeare, mais aussi « la fantaisie mexicaine » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 656) lui paraît être éclairée par le sang. Il considère la mort comme l'axe sur lequel tourne le destin, et l'excès de mort produit, chez le personnage, le sentiment de défi. Ce tragique est inconsolable, mais, tant qu'il n'y a pas chez Giono l'idée d'ennoblissement par le grand chagrin, il n'y a pas de complaisance avec la douleur. Par conséquent, le souci de la gloire est absent de la motivation du héros gionien. D'ailleurs, on le sait notamment depuis Proust, les « êtres de fuite » sont, dans une douleur solitaire, d'une certaine façon, inaccessibles. Or, c'est cette part d'inaccessible que l'on sent ou pressent chez les héros tragiques et qui les rend désirables. Pourquoi le sang coule-t-il ? On ne le sait pas. Au Mexique, la femme de Coste, puis ses deux fils sont morts l'un après l'autre, de manière spectaculaire. La première fois, Coste accepte, la deuxième, il ne dit rien, la troisième il se révolte : « non, je refuse » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 657). Coste semble être naïf et innocent. Il est coupable du simple fait qu'il refuse d'être victime. Il ne voulait pas servir de souffre-douleur expérimental. Il a beaucoup affirmé qu'il n'est pas le roi de l'endurance : « Non, je ne suis pas Job », dit-il (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 657). La morale de Coste trouve sa limite et sa dérision propre dans l'échec auquel est exposée toute tentative d'asseoir la paix de l'âme sur le seul fondement de l'existence humaine. Ainsi Job, dans la lecture de Kierkegaard, a découvert la fragilité des choses humaines et a perdu tout ce qu'il croyait devoir à ses propres mérites. Il n'a démérité en rien et, pourtant, il a tout perdu. Il y a alors selon Kierkegaard (2002 : 339) un soulagement humoristique à constater l'absurde. Coste refuse de tomber dans l'absurde. Sa méthode ? Elle est complexe et dérobée. D'abord à titre d'essai, il lance ses filles chaque après-midi dans un léger dog-cart que tirent deux chevaux : « Et, pendant deux heures sur les grand-routes, et même dans les landes, elles conduisaient à bride abattue et *les yeux fermés* » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 656). Pour l'instant, il n'y a aucun accident. Succès total d'un raisonnement par l'absurde. Et à chaque retour, Coste peut barrer les jours sur un calendrier : « un jour de plus où ses deux filles avaient échappé au destin, cependant défié » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 657).

La seconde voie consiste à éliminer définitivement l'incertitude qui le lasse. Il entend donc mettre à l'abri le bonheur de ses deux filles, en les mariant à des garçons médiocres, issus d'une lignée parfaitement médiocre. La preuve, la lignée, au cours de plusieurs siècles, n'avait jamais connu d'événement particulièrement fâcheux. Mlle Hortense lui propose deux jeunes hommes ordinaires, les frères de M. : Pierre et Paul, justement parce qu'il n'y a rien à en dire : « La description de cent propriétaires fonciers de la région leur convient » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 662). Ils sont comme s'ils n'étaient pas, ils passaient comme le vent ou l'ombre, des êtres banals, transparents au regard du destin. Ceux qui sont heureux n'ont pas d'histoire, dit-on.

L'aurea mediocritas

Contrairement au héros romantique, qui s'affirme en luttant contre une puissance supérieure, le combat du héros gionien devient l'acte sublime d'une liberté qui se conquiert grandement, en perdant grandement. Bien qu'il refuse sa condition, le héros gionien refuse toutefois désespérément de combattre. Sa lutte, autrement dit sa « méthode », est médiocre. Étant naïf, Coste ne parvient à justifier son refus que par la ruse : « Que tu es bête, se dit Mlle Hortense » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 656). Pourquoi ? Elle se demande : « Nous sommes entre hommes. Puisque Dieu il y a, parlons de Dieu. Qu'est-ce qu'il vous a fait ? » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 657). Mais Coste ne répond pas, il refuse : « Lui, c'est parfait », dit le narrateur (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 655).

¹ Voir aussi Nietzsche : « On se hasardait à comparer l'homme moderne à Shakespeare », dans *Naissance de la tragédie* (1964 : 23).

Coste pense que le destin est un châtement, c'est pourquoi il se considère comme parfait, innocent, sans péchés. Or, étant parfait et donc orgueilleux, Coste interrompt tout dialogue avec lui-même et, par conséquent, il met en péril sa condition en même temps qu'il cherche une solution.

C'est la raison pour laquelle Julie demande l'égalité de bonheur. Julie poussait le sentiment de la justice jusqu'à la mélancolie : « Je ne veux pas être plus heureuse que les autres » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 654). En réalité, elle veut être oubliée par le destin, parce que celui-ci ne frappe que les plus heureux, les gens démesurés. Julie cache une forme de médiocrité aussi maligne qu'elle se montre raisonnable, équilibrée, humble, pour se faire oublier par le destin. Une stratégie de *calmer le jeu, laisser passer la tempête*. Cela prouve que Julie est médiocre. Or, la médiocrité c'est le bonheur suprême, la joie humaine. C'est bien ce que montre Mlle Hortense à Coste : « La médiocrité, dit-elle, mais, cher ami, vous n'y allez pas de main morte ! C'est le Pérou que vous demandez, ni plus ni moins [...]. Je n'ai jamais vu de bonheur qu'à des gens médiocres, mais la médiocrité n'est pas à la portée de tout le monde, il ne faut pas vous imaginer ça » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 658).

La médiocrité est l'intelligence supérieure, un don naturel : ou vous l'avez ou vous ne l'avez pas, c'est une stratégie très fine pour dépasser la fatalité de la loi. C'est une arme au profit de la liberté contre la loi prédestinée du destin. L'opposition tragique liberté/loi dans laquelle se déploie le combat humain contre la puissance insaisissable du destin peut être admise seulement dans l'art et la littérature. Ailleurs, dans le monde réel, il n'y a que la loi qui guide même la liberté.

Malgré l'initiative de lutter pour la vie, le héros tragique choisit une méthode médiocre, dégradée, superficielle. Il fuit en avant, en résistant. Son plus grand méfait est l'illusion d'être plus intelligent que le destin, également son orgueil et son arrogance, alors qu'il est, en réalité, naïf. Le héros porte, d'un côté, les larmes d'Héraclite, de l'autre, le rire de Démocrite ; une sorte de *biatus*, de déchirement de la conscience entre ces deux polarités contradictoires. La tension entre tragique et comique est donc celle qui donne au héros cette intensité si caractéristique. Elle oscille perpétuellement entre la dénonciation et la sympathie, entre l'intelligence et la tendresse. C'est pourquoi le plaisir esthétique produit par le destin tragique semble aussi difficile à cerner et insaisissable : il ne se réduit jamais à un procédé extérieur de la mort, mais il se nourrit du mouvement même de notre conscience.

La grandeur dans l'échec

Giono déclare qu'il manque d'estime pour ceux qui réussissent : « ça ne m'attire pas, dit-il » (1977: 125). Dans l'échec il reste toujours quelque chose de vivant. Dans *Le Moulin de Pologne*, l'irruption brutale de la violence, entendue au sens d'une force excessive, opère le dévoilement du tragique, qui est occulté par la quête et le culte du bonheur. Mais cette quête n'est pas authentique, d'où l'inquiétude du personnage. Coste joue l'innocent, alors qu'en réalité il est *fabricator*. Il croit qu'il décide son destin alors qu'il est en réalité décidé. Sa démarche est certes décadente ; il tombe diminué physiquement et moralement. Pour gagner le bonheur, sa recette est unique : « être oublié de Dieu ». M. Joseph joue le silencieux, l'étranger et le pseudo-jésuite. Julie joue la moche, la semi-folle et la modeste. Le narrateur – l'humble notaire et le bossu flatté dans son honnêteté mensongère.

Cette apparence flatteuse des héros montre la part de médiocrité, d'hypocrisie qu'ils ont. M. Joseph, qui a vaincu la ville, trouve dans le destin qui martyrise les Coste un adversaire à sa taille : le plus fort de tous les adversaires. Il se présente comme sauveur potentiel de la dynastie. Pour mener les choses à leurs termes, il lui ont fallu la ruse, la confiance et la force. Son amour pour Julie est si léger qu'il ne sait pas s'il devait la remplacer, mais « la perdre et rester seul ! La remplacer par quoi ? » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 744). C'est un amour médiocre sous le poids de la réalité écrasante de la terreur, et remarquons combien il est médiocre quand il compare l'amour, qui est noble, avec le destin qui fait peur : « Aimer cette femme [...], cela devait être facile en raison même de ce destin constamment menaçant » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 741-742). M. Joseph

finit par aimer Julie. Il met à ses pieds la société qu'il a domestiquée, étend le domaine jusqu'à l'horizon, accroît le patrimoine, éduque et forme Léonce ; tout dans le Moulin de Pologne réussit, et même vite. Un bonheur éphémère ; M. Joseph « se ruinait en raison d'espérer » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 742). L'empire que M. Joseph a créé ne durera pas, vu le glissement fatal d'un bonheur par « instinct de conservation » vers une participation par espérance. Fragilité humaine devant l'inévitable destin ? Certes, mais surtout l'inévitable ironie du destin, incarnée par la naïveté et l'égoïsme du héros.

Comme les blocs de glace, le héros tragique s'accroche à son contexte originel, dépassant les mesures ordinaires de l'action, et conteste ainsi l'insaisissable et sa condition singulière. L'échec tragique apparaît dans le dialogue bloqué entre deux nécessités : l'autodétermination humaine et le destin écrasant. Mais à cet endroit où la participation naïve du héros donne l'illusion d'un cheminement vers le salut, le croisement, à quoi semble conduire le salut, se transforme en une opposition où se montre la supériorité du tragique. L'aggravation du mal montre, à chaque fois, l'inanité des moyens employés pour le combattre (Arnaud, 1995 : 46). Le héros, entraîné dans un tel processus impossible à résoudre avec les armes de l'intelligence, se rend coupable envers une puissance qu'il ne connaît, ni ne comprend. Le bloc de glace que l'homme semble l'être s'effondre. Angelo perd, peu à peu, toutes ses illusions : « C'est un optimiste qui devient optimiste éccœuré, puis enfin pessimiste » (*Postface à Angelo*, 1977 : 1172).

Conclusion

Giono se plaît de citer la formule provençale selon laquelle il est si « agréable d'être héros » (*Arcadie...Arcadie*, 1973 : 167). Refuser l'héroïsme n'implique aucune condamnation, mais la conscience de ce qu'il y a de fécond pour l'imagination dans une certaine perversité, car il n'y a de véritable héros que dans les mythes. Pour faire disparaître le héros, Giono insiste sur le rapport entre tuer et imaginer : « Quel que soit le personnage que vous rencontrez n'importe où, une seule chose est sûre : ce n'est jamais M. Seguin (de la chèvre). Il ignore la sentimentalité. S'il y a un loup, il le chasse. S'il n'y a pas de loup et qu'il ait envie de chasser, il invente le loup qu'il faut » (*Provence*, 1995 : 181).

Cette passion d'aller au-delà du possible, de vouloir à tout prix dire oui/non a de la grandeur, car le personnage ne reçoit d'ordres que de sa conscience. Pourtant, il lui manque de foi en sa propre volonté et facilement « se fout de tout » (*Noé*, 1974 : 667). Cependant, le personnage est de bonne foi lorsque, par renversement, il désire pour le bien d'autrui que disparaisse une forme d'héroïsme : « Ce n'est pas que je sois un héros » (*L'Écossais*, 1980 : 101). Cet « amateur d'âmes » serait, en quelque sorte, obligé d'être héros, car il faut que l'extrême divertissement soit aussi l'extrême amertume. Le besoin de divertissement que ressent Giono engendre des images cruelles, mais amusantes : l'humour macabre ou mieux « l'humour à froid » (*Provence*, 1995 : 172). L'image de la tête de mort est explicitée dans *La Mission*, lorsque le vieil aristocrate de la montagne apparaît « droit comme un if et aussi funèbre. Funèbre mais non pas triste ; on sait que les têtes de mort rient : il riait de la même façon » (1980 : 57). Ce divertissement est un mélange de rêve, de « réalités d'occasion », de poésie et, comme dans toute son œuvre, Giono flirte avec le désir, l'écriture et la mort.

BIBLIOGRAPHIE :

ARNAUD, Philippe, « Angelo entre la Belle et la Bête », in *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono*, n°41, 1994, pp. 46-56.

BONHOMME, Béatrice, « Mort grotesque et rire dans l'œuvre de Jean Giono », in Alain Faure (dir.), *Rires et sourires littéraires*, Nice : C.R.L.P, Publications de la Faculté des Lettres, art et sciences humaines de Nice, 1994, pp. 25-44.

CHABOT, Jacques, « Interview de Jean Giono, 4 avril 1968 », in *Giono : L'Humeur belle*, Aix-en-Provence : PUP, 1992, pp. 415-430.

- DURAND, Jean-François, « Le thème de distanciation ironique », in *Giono romancier I*, Aix-en-Provence : PUP, 1999, pp. 163-171.
- GIONO, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, Paris : Gallimard, La Pléiade, tomes III (1974), IV (1977), V (1980), VI (1983).
- GIONO, Jean, *Récits et essais* (VII), Paris : Gallimard, La Pléiade, 1989.
- GIONO, Jean, *Provence*, Paris : Gallimard/folio, 1995.
- GIONO, Jean, *Les trois arbres de Palzem*, Paris : Gallimard, 1984.
- GIONO, Jean, « Arcadie...Arcadie... », in *Le Déserteur et autres récits*, Paris : Gallimard/folio, 1973, pp. 181-238.
- KIERKEGAARD, Sören, *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, trad. Paul Petit, Paris : Gallimard, Nrf., 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie*, trad. C. Heim, Paris : Denoël, 1964.
- NOT, André, « L'invention du lecteur dans *Le Déserteur* », in *Giono romancier II*, Aix-en-Provence : PUP, 1999, pp. 401-411.
- STAËL, Madame de, *De la littérature*, Paris : GF Flammarion, 1991.
- STÉPHANE, Nelly, « Une lecture de Giono : Le premier Giono et le second », in *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono*, n°3, 1974, pp. 53-61.

Hortensia Papadat-Bengescu, *Străina*. Convertirea antieroinei

Hortensia Papadat-Bengescu, *Străina*. Converting the Antiheroine

GEORGETA LOREDANA VOICILĂ
Universitatea din București

This paper deals with the central character in Hortensia Papadat-Bengescu's last novel, *Străina* (The Stranger), a young girl embodying the perfect modern anti-hero, who is converted into a heroine at the end of the book. Stressing Ina's aspirations for an ideal love, her need for freedom, her taste for rebellion, along with her many failures and existential crises, we follow her journey towards a happy marriage attained through the change of her very essence.

Since there is no final version of Hortensia Papadat-Bengescu's last book, our analysis is based on a reconstruction offered by the editor Gabriela Omăt. In her endeavour, the editor took over chapters that had been put in order by the novelist herself, but she also retrieved fragments never published before.

Keywords: anti-hero; hero; modern; modernism; Hortensia Papadat-Bengescu; *Străina*.

A apariția romanului inedit *Străina* în colecția de *Opere*, la Fundația Națională pentru Știință și Artă în formula propusă de Gabriela Omăt, poate fi subiectul a numeroase dezbateri, analize și comentarii. Și acest lucru în principal pentru că nu avem o variantă finală a ultimei cărți a Hortensiei Papadat-Bengescu, fie că manuscrisul definitivat de scriitoare s-a pierdut, ori, după cum tinde a crede editoarea, care întreprinde un adevărat demers detectivistic de istorie literară în studiul „*Străina*, destinul ei enigmatic, proiecția ei în conștiința criticii”, acesta nu a existat vreodată. Încercarea de (re-)construire a romanului folosind textele care s-au păstrat și listele de ordonare a capitolelor scrise, rescrise și transcrise de romancieră în repetate rânduri într-un roman variantă, *Străina – ipoteză de reconstituire*, precum și acordarea de vizibilitate pentru fragmentele care nu au fost încorporate, uneori variante diferite, alteori alternative cu diferențe infime de stil și construcție, strânse în *Străina – romanul alternativ*, este o întreprindere onestă a editoarei de a face accesibilă cititorilor această ultimă operă a Hortensiei Papadat-Bengescu. Dincolo de unele redundanțe, goluri, contradicții, inerente unei variante de parcurs, romanul *Străina*, așa cum ni se înfățișează astăzi, completat de *Dosarul de creație*, este un document prețios și, în multe dimensiuni, un text valoros estetic, care îmbogățește inedit universul bengescian, precum și percepția despre crearea acestuia.

Unul dintre cele mai interesante aspecte privind opera Hortensiei Papadat-Bengescu pe care apariția *Străinei* le aduce în lumină este întoarcerea scriitoare în ultimul său roman la un tip de scriere cu trăsături poetice, încărcată de metafore și simboluri, o proză de interior, a subiectivității și la un tipar de eroină de esență romantică: frumoasa înstrăinată, care trăiește o viață vegetativă, plantă de seră incapabilă a se adapta realităților, retrasă din cotidian în palatele fantasiei unde își așteaptă visând, închipuind mirele celest. O definiție a acestui tipar este propusă de Elena

Zaharia-Filipaș în *Studii de literatură feminină*: „femeia singuratică, contemplativă (*lunatică*), narcisistă, excesivă în reacții” (2004: 51). Personajul central care dă numele ultimului roman al Hortensiei Papadat-Bengescu, *Străina*, numită cel mai adesea pe scurt Ina, se încadrează în acest tipar.

Un portret al tinerelor din colecția de proze de început ale scriitoarei (din *Ape adânci*, *Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata*, *Romanul Adrianei*, *Femeia în fața oglinzii*) se încheagă prin însumarea unor trăsături precum: aplecarea spre introspecție, mândra însingurare, înstrăinarea față de legile societății, angoasa existențială, trăsături specifice antieroului/antieroinii de factură modernă. Sigur că chipul antieroului este proteic, schimbându-se nu doar de la epocă la epocă, dar și în aceeași eră, de la scriitor la scriitor, de la carte la carte. Acest fapt nu ne împiedică a identifica unele trăsături comune modernismului, perioada în care, după cum observa Victor Brombert, antieroul devine „a widespread and complex trend” (2001: 1). De la Meursault din *Străinul* lui Camus și Antoine Roquentin din *Greața* de Sartre, la Leopold Bloom din *Ulise* al lui James Joyce și Septimus Warren Smith din *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf, antieroul se profilează ca un fenomen al modernismului, un nou model de erou în fond, care rezonează cu tipul de sensibilitate al epocii, cu spiritul timpului. Concentrându-și prozele în jurul acestui tip de antierou, cu patină existențialistă, Hortensia Papadat-Bengescu se dovedește a fi un om al timpului său, un adevărat scriitor european. Dacă în epocă criticul E. Lovinescu apreciază *procesul de descompunere* a subiectivismului (1973: 245) în scrierile de maturitate ale autoarei, mai tânărul Anton Holban afirmă că „o trăsătură esențială a timpului actual este subiectivismul” (1972: 254) și, vizionar, constată că „cercetătorul minuțios de mai târziu, care va avea răgazul și perspectiva necesare situației în timp și a valorificării unei opere, va arăta tot ce literatura română, numită sumar deocamdată *modernă*, datorește d-nei Hortensia Papadat-Bengescu. Nu știm încă întrucât și prin ce fațete va avea un rol de înaintaș, știm însă cu siguranță că, vast și multiplu, talentul d-sale va fi unul din cei mai remarcabili reprezentanți” (Holban, 1975: 13). Istoria tinde să îi dea dreptate celui din urmă, critici precum Sorin Alexandrescu vorbind chiar despre un caz de *castrare*: „Cum altfel poate fi numită operația prin care Lovinescu corectează începuturile *greșite* ale primelor cărți ale Hortensiei Papadat-Bengescu, aducând-o pe calea cea bună a prozei obiective?” (2000: 310).

Vorbeam mai sus de esența romantică a protagonistelor din scrierile de începuturi. Acestea sunt mai degrabă personaje *intoxicate de romantism* decât personaje romantice, după cum observă și Ioan Holban (1985: 54) în monografia sa *Hortensia Papadat-Bengescu*. Hrănindu-se cu lecturi din epoca eroului byronian (să nu uităm biblioteca Liliei din *Marea* sau faptul că Ina citește poezii de Mihai Eminescu), personajele scriitoarei aleg să își coboare vâlul mirajului, să se cufunde într-o lume a visărilor treze. Însă ele cunosc regulile jocului, văd sforile iluziei. Femeile Hortensiei Papadat-Bengescu aleg visarea ca pe un act de frondă. Însăși scriitoarea mărturisește în *Autobiografia* sa: „Eram un copil cuminte, compensație pe care o acordam, căci aveam conștiință de gustul meu pentru frondă. Domeniul acelei fronde era al visurilor treze, al poveștilor ce treceau cutezătoare dincolo de casă și de oraș, undeva departe” (1988: 11). Este vorba despre un act manifest al libertății. Manuela din *Femeia în fața oglinzii* preferă singurătatea grădinii, intimitatea propriei camere ieșirii în societate, balului, o viață insulară dedicată contemplării, meditației, care vine în contradicție cu normele societății, cu ceea ce se așteaptă de la o tânără femeie. În oglindă este arătată sora acesteia, stăpâna casei, căsătorită, cu o existență conformă. În *Pe cine a iubit Alisia?*, Alisia trezește prin comportamentul ei suspiciunea nebunii: „Oameni, lucruri, întâmplări cât de mari, lunecau pe ea ca pe polei. [...] *Prea țintește ochii în soare și în lună. O fi lunatică! zicea baba. Lunatică? Fata mea!* Nu e vorbă, cam așa avea apucătură, parcă o descântase” (Papadat-Bengescu, 1972: 180).

Trăsăturile antieroinelor din scrierile de început sunt accentuate în portretul tinerei din ultimul roman al Hortensiei Papadat-Bengescu. Ina este, în esență, așa cum îi arată și numele, *Străina*. Este orfană de două ori, o dată după moartea părinților săi strănii, un tată mai mult absent și o mamă mizantropă cu închipuiri nobiliare care își stigmatizează propria fiică cu numele înstrăinării, apoi în urma dispariției părinților adoptivi, *sublimii* Marcian și Elena pe care tânăra ar fi dorit să îi iubească, dar pentru care nu reușește să aibă până la final decât un sentiment tulbure de invidie,

necez și slăbiciune. Căsătorită întâi după moartea părinților pentru a nu rămâne a nimănu cu un tânăr ce se dovedește a fi nebun, iar după dispariția maestrului Marcian și îmbolnăvirea Elenei, din aceeași spaimă de singurătate, cu un pretendent nesuferit, Ina este definită de înstrăinarea sa dintotdeauna, de neputința de a se adapta la oameni și locuri, într-un cuvânt la „viața așa cum e și pe care ea n-o înțelegea” (Papadat-Bengescu, 2012: 205). Străina nu se simte acasă nici în casa părintească pentru că „încă din copilărie Ina simțise dorința să plece, nu știa cum va fi aiurea, dar știa sigur că acolo nu îi place” (503), nici la Marcieni unde se simte ca un câine de pripas căruia ființe nobile îi acordă favoarea unui adăpost, nici în căsătorie. O scurtă trecere în revistă a biografiei sale dezvăluie destinul ei potrivit, în perfect acord cu următoarea definiție a antieroului: „*The antihero is the man who is given the vocation of failure*” (Cuddon, 2000: 43). Ina are într-adevăr, vocația ratării. Deși are înclinații pentru muzică, Marcian apreciind ca geniale câteva compoziții ale fetei, ea refuză să își cultive talentul. Cât timp locuiește în casa maestrului exersează fără trageră de inimă, simțind că i se îngrădește libertatea: „Ce vreau? Nimic! [...] Nu, nu sunt în stare să concep cum concep cei dăruți, și nici să muncesc. Ratată? Da, de ce însă Maestrul mă pune mereu față în față cu falimentul meu? Munca! Nu pot și nu vreau să muncesc. Vreau să mă odihnesc... de ce osteneală? De osteneala de a fi singură, săracă, leneșă... Nimeni nu știe ce obositoare e lenea... și, de altfel, cu ce drept se amestecă oamenii, fie chiar el, Maestrul” (161). Tânăra bombăne „împotriva cuiva – a Maestrului – care credea că, fiindcă el are geniu, toată lumea are geniu!” (191) și îi declară bunei Elena: „O ratată, sunt o ratată!” (193). În casa lui Lucian, cel de-al doilea soț al ei, renunță definitiv la muzică.

Străina nu are însă nici vocație de soție. Bărbatul se ocupă de administrarea casei, locuința nouă, deja amenajată o face să se simtă mai mult ca oricând străină: „da, se simțea aci străină, deși totul părea a fi ales și așezat pentru a-i face plăcere...” (378). Nu se simte stăpâna casei și nici partenera soțului său, față de care are adesea momente de stângăcie, ca în fața unui străin. Nici maternitatea nu este o cale de împlinire pentru Ina. Critic, Lucian constată: „Lunile cuvenite trecuseră târâș și Ina se târâse prin ele cu greutatea tot mai mare a poverii ce era sarcina. Povară la care Ina nu se adaptase, pe care o purta cu stângăcie. [...] Nu, n-ar fi trebuit să împună Inei o experiență atât de brutală, atât timp cât nici ea, nici el n-aveau nicio aptitudine de părinți de familie” (579). Este cea de-a doua sarcină care se va încheia tragic, la fel ca și prima încercare. Lipsită de simț matern, atunci când pierde primul copil, Ina este preocupată doar de ceea ce ar putea crede Lucian despre acest fapt, sarcina în sine fiind doar o încercare ratată de a se supune normelor, un mod de a-și mulțumi soțul. Aflând de la doctorul Ghiță că în fapt nici acesta nu își dorea moștenitori, Ina este deconcertată: „Așadar, ea își pusese o mare problemă, socotise că a rezolvat-o, acum se descoperea că socoteala s-a nimicit și totul era în zadar. Orice preocupare a ei, orice osteneală se arăta a fi fost cernută de vânt...” (474-475). Și încercarea de a deveni mamă se înscrie alături de celelalte eșecuri ale existenței sale. Străina constată cu mai multe prilejuri că cel mai mare dușman al ei este ea însăși. Înainte de căsătorie, gândindu-se la părinții care nu au dorit-o, pe care i-a incomodat și stânjenit cu existența sa, pe care nici ea nu îi iubește, s-ar dori cu desăvârșire liberă, fără povara trecutului, a unei familii, a eredității: „De ce nu era ea... ea însăși... fără de nimeni înapoi! Nu, ea nu va da naștere niciunui... *Străin*” (263).

Respectiva hotărâre poate însemna pe de o parte conștientizarea structurii sale intime, incompatibilă cu maternitatea, dar și înțelegerea unui fapt mai adânc, general, legat de existența umană însăși, anume că omul este în esență *Străinul*, iar perpetuarea este un act crud și gratuit. Romanul *Străina* este în esență un uriaș poem al singurătății, iar grația cu care Hortensia Papadat-Bengescu reușește să transmită fiorul subtil al înstrăinării ce se însinuează perfid între personajele cărții, care sunt de altfel toate înrudite, parte dintr-o mare familie, îi aparține unui est et desăvârșit: „Ina ar fi dorit ca cineva să-i spună ceva plăcut, ceva care să fie în favoarea ei, dar fiecare sta încleștat în gândul său propriu, fără de comunicare cu al celuilalt, de aceea singurătatea, cu neliniștea, cu semiintunericul ei, profită de prilej și se strecură iar în Ina” (519).

În *In Praise of Antiheroes*, Victor Brombert apreciază: „*The negative hero, more keenly perhaps than the traditional hero, challenges our assumptions, raising anew the question of how we see, or wish to see ourselves*”

(2001: 2). Într-adevăr, ca antierou Ina este un personaj complex, în care se reflectă sensibilitatea unei epoci și care ridică diverse probleme. Bunăoară felul în care hotărârea unei femei de a nu avea copii îi afectează destinul: „Ina Vergu, ar trebui ca tu să mori tânără; ai treizeci și patru de ani și nu vrei copii, așadar ce vei deveni la cincizeci de ani? Nu găsi niciun răspuns, nicio imagine, nu se putu închipui pe sine la o astfel de vârstă! Și atunci?...” (439). Dar astfel de fragmente de monolog interior pe care scriitoarea le surprinde în țesătura poveștii pun însă mult mai multe întrebări, legate în fapt de destinul uman. De pildă, imposibilitatea de a proiecta despre noi înșine o imagine a bătrâneții. Ori, să ne oprim asupra următorului fragment în care Ina se gândește cum Aimée consideră că un secret al ei tainic și dureros, despre care nu poate vorbi decât prin aluzii și jumătăți de mărturisiri, este doar un mod de a atrage atenția, de *a face fașoane*. „Iată deci ce suntem... suntem așa cum ne vede o Aimée oarecare. Oamenii mai toți ne cred altfel decât suntem, iar noi nu ne cunoaștem defel... și atunci ce mai rămâne?” (181). Imposibilitatea oamenilor de a se cunoaște unul pe celălalt cu adevărat, faptul că în esență nu putem comunica unii cu ceilalți și că rămânem străini unii față de alții sunt dublate de înstrăinarea de noi înșine, de faptul că omul nu se poate cunoaște cu adevărat nici măcar pe sine însuși, când, fatalmente, cel care ne privește înapoi din oglindă este tot *Străinul*.

Din dicționarul de teme și motive literare coordonat de Jean-Charles Seigneuret aflăm că: „*Unable to perceive or share in the larger active patterns of human existence the sense of a meaningful life, the antihero is the prisoner of his own sensibility*” (1988: 60). Am văzut până acum cum antieroina noastră eșuează pe rând în a fi fiică, soție, mamă, artist, cum sensul existenței îi rămâne străin, totul condensat poate cel mai bine în următoarele fraze: „Era un vid în Ina, o absență, cea a unei credințe orișicare, căci nici în muzică nu credea. Să fi avut un crez, orișicare!” (517). Precum majoritatea antierouilor, Ina nu găsește alinare într-o forță superioară, în divinitatea atotputernică, care să ordoneze și să ofere sens existenței: „*The antihero is keenly aware of his environment, but he is alienated from intellectual and religious traditions. He is, perforce, a lone wolf [...]. Alienated not only from society, but from a transcendental source of comfort as well*” (Seigneuret, 1988: 60-64). Lucian îi face o scurtă expunere religioasă soției sale care se simte umilită de lipsa ei de educație în această sferă, gol pe care îl simte ca pe încă un eșec, ca pe o nouă nedreptate a destinului. Ina încearcă să dea vina pe împrejurări, pe oamenii care se nimeriseră să facă parte din viața ei și care nu îi arătaseră această cale, întrucât, în căutarea unui pretext de existență, „privea acum biserica și sfinții roși de timp pe zugrăveala pereților, îi privea cu dorința de a-i înțelege și iubi. Oglinda din ea sta însă mată, cu argintul ros, nu-i venea bruscă revelația, nu i se deschideau orbitoare cerurile și era cu atât mai nemulțumită cu cât pricepea că ceea ce e fără de reflex în ea se află” (510). Concluzia Străinei este amară, ea știind în adâncul său că dacă nu iubește divinitatea nu este pentru că părinții, ori cei din jur nu i-au deschis acest drum, ocazii în fapt existând, ci pentru că oglinda din lăuntru său este roasă, pentru că cerul cu toate reprezentările sale de sfinți bătrâni și îngeri, cu Dumnezeu cel cu barbă albă nu se reflectă în conștiința sa, transfigurându-se în adevăr. Pentru că ceva în ea este *turbure*. Atunci când Lucian o cercetează despre mistică, Ina răspunde că ea „nu era atee, nu era creștină, era orfană!” (516). Străina este așadar *orfană*, nu doar de cele două perechi de părinți pe care le-a pierdut, ci și orfană de Dumnezeu, și singură, nemărginită singură.

Aspectul în care antieroina ultimului roman bengescian seamănă probabil cel mai mult frumosele înstrăinate din scrierile de început este legat de apărarea libertății domeniului visurilor treze. Este vorba despre acea retragere din calea realităților într-o stare de reverie, în irealitatea propriilor închipuiri. Pentru Ina această realitate secundă este *spațiul Leopardului*. Leopardul este un tânăr excepțional, o făptură desăvârșită, de o frumusețe strălucitoare, întruchiparea perfecțiunii. Trăsăturile sale fizice și morale îl singularizează între oameni și îi conferă o strălucire de mit și legendă. Blând, bun, artist desăvârșit, cu o înfățișare tulburător de fermecătoare, el este o întrupare a eroului. Deși aureolat de o lumină ca de basm, cel numit Leopardul, ori uneori Helios, Zeul Soare, al cărui nume de botez Ina nici măcar nu îl știe, există în realitate, tânără cunoscându-l și petrecând alături de el o scurtă perioadă de timp în Elveția. Despărțiți în urma unei întâmplări minore, cei doi nu se reunesc niciodată, Ina rămânând însă bântuită de imaginea sa aproape în-

treaga viață. Fie că exersează la pian ori ascultă poveștile lui Aimée, călătorește cu trenul ori lăncezește pe un taburet, oricând și oriunde, chipul Leopardului și povestea sa, o poveste care este mai mult a ceea ce ar fi putut să fie, se infiltrează în gândurile fetei. Ina și-l amintește pe Leopard și, mai ales, și-l închipuie, iar această retragere în fantezie, în umbra unei amintiri care devine din ce în ce mai mult o proiecție a imaginației, este revolta și revanșa ei în fața unui destin de singurătate, de orfană, de *câine al nimănui*. Leopardul reprezintă fronda, este spațiul libertății, este un dar al vieții, un bun al ei propriu: „Îl iubise fără de voia ei, minunat, împotriva bunului-simț, împotriva lumii întregi, împotriva ei însăși” (439).

Atunci când se căsătorește, Ina înțelege să îl ia pe Leopardul cel din închipuire în noua ei căsnicie. Lucian își cunoaște adversarul și îl acceptă. Deși încearcă în repetate rânduri să îl dea uitării, esența Străineii este indisolubil legată de acesta și gândul se întoarce întotdeauna la fiara cea blândă și frumoasă. În mod paradoxal însă, spre sfârșitul romanului, scriitoarea *Străineii* decide să își schimbe cu totul personajul principal, pe Ina. După moartea Elenei, într-un moment de traumă, în care singurătatea devine de neîndurat, tânăra fugă în Elveția, țara studiilor ei și a Leopardului. Gestul ei de revoltă, transpus acum în realitate, nu doar la nivelul reveriei, se traduce printr-un eșec dureros. După ce îndură lipsuri grave, Ina este culeasă și readusă de Lucian în țară, cu moralul sfărâmat. Aflăm că: „acea aventură o tămăduise de frumosul Leopard, adică distrusese în ea orice ideal inaccesibil. Permanent umilită de viață: orfană, pripășită pe la ușa altora, abia acum fusese deposedată de iluzie, de curaj, de infatuare” (615). Iată că Inei, orfana, îi este ucis și Leopardul, iar această pierdere o schimbă cu totul. Lui Lucian însuși îi lipsește Ina cea cu spirit de frondă, revoltată, soția care îl înșela zi de zi, clipă de clipă, cu un ideal. Noua Străină este o plantă fragilă, care trebuie acclimatizată.

În acest punct, scriitoarea poate opta fie pentru un final dramatic, în concordanță însă cu firea personajului ei, fie pentru un *happy-end* ușor forțat, care să o împace pe Ina cu destinul său. În *Romanul alternativ*, editoarea Gabriela Omăt ne pune la dispoziție varianta de final care conține moartea Străineii. Îmbrăcată într-o rochie albă de mătase, Ina face câteva mișcări la Löie Fuller, apoi: „ca ea se turti la pământ nimicită sub aburul mătăsoș, alb, transparent. Semăna cu un cuib de fulgi și totodată cu unul din acei nouri transparenți pe un senin absolut, care ar fi răsturnat cerul jos, jos pe covor, întârziă a risipi legenda și frumusețea tabloului” (1158). Faptele se precipită, apar servitorii, se cheamă un doctor, providențial apare prietenul Ghiță Vlad, apoi și Aimée, iar întregul tablou este înregistrat de un Lucian aflat în transă, care nu poate înțelege faptul simplu al morții Străineii. Detaliile scenei nu sunt întâmplătoare și corespund antieroinii noastre: comparația cu Löie Fuller, zâna electrică, o figură îndrăgită, dar și controversată a modernismului, faptul că rochia este ușor transparentă etc. Dar cel mai important este că ea, „Maria Străina, ea – nu trebuia să știe nimeni, și nimeni nu știuse – în dimineața aceea când îmbrăcase acel peignoir, avusese viziunea celor două brațe întinse, într-un gest unic, ale Leopardului și mișcarea ei de a se porni întregă să cadă în ele ca într-o minunată cuprindere a raiului ce îi fusese deschis” (1161-1162). Așadar, Ina moare având viziunea Leopardului.

Aceasta nu este însă, se pare, versiunea pe care Hortensia Papadat-Bengescu ar fi ales-o. Mai multe variante ulterioare descriu același drum al Inei și al lui Lucian la Gârlele și apoi întoarcerea acasă. Acestea, apreciază Gabriela Omăt, „prelucrează cea mai persistentă intuiție a scriitoarei asupra finalului cărții: ca decupaj dintr-o călătorie, i se poate spune inițiativă, fiindcă Ina e condusă de la dramă și revoltă oarbă la autocunoaștere, la înțelegere și atașament pentru omul de alături, iar în final, la o revelație a splendorii lumii. Mod de a arăta procesul de acomodare în cuplu ca itinerar edificator” (1710). Schimbarea Inei este pregnantă, însă nu suficient de convingătoare în economia romanului. Cei doi soți vizitează împreună satul Gârla de Jos cu primăria, școala, atelierelor de țesut. Itinerariu complet. Acasă la Boier Grecu, Ina și Lucian își împlinesc exemplar rolul de vizitatori. Lucian cere respectuos să vadă biblioteca, Ina pretinde să se plimbe în grădina, totul spre încântarea pustnicului Boier Grecu, care găsește motive candid de bucurie împărțind acestor străini micile sale comori, cultivate în singurătate. Un alt prilej de mulțumire este vizitarea școlii, opera defunctei Nory, mândria satului Gârla de Sus. Întoarcerea spre gară a celor doi soți

este un mic poem al înserării, încărcat de metafore și simboluri, a cărui densitate poetică o subliniază și editoarea Gabriela Omăt. Iată, spre exemplu: „Acum, cu spatele întors spre orizontul livezilor, nu vor mai merge prin iarbă, ci se vor deprinde cu drumul cel tăiat dinadins pentru înlesnire” (625). Așadar drumul celor doi în viață va fi de acum simplu, ușor, drept și corect, fără abateri. Ina a devenit o soție atât de bună încât nu doar că ascultă cu atenție discursurile soțului ei, ci chiar le reproduce. Iată concluziile Străineii din finalul romanului: „Făceam socoteala că viața noastră a picat într-o pauză a Istoriei – înaintea noastră au fost frământări, și după noi vor fi iar –; da, noi am apucat, în timp, o haltă mică, ca cea din Gârlele” (626). Cu câteva pagini în urmă și Lucian declara: „Noi suntem generația de tranziție a timpului de acum, o punte între două veacuri, odihnă care însă, după multe semne, e pe sfârșit” (619).

Editoarea Gabriela Omăt concluzionează: „o utopie țesută din exaltare melancolică și euforie amară, un *happy-end* costisitor prin renunțările care-l fac posibil pare a fi [...] mesajul ultimului roman bengescian” (1713). O convertire a unei antieroină în eroină pe ultimele zeci de pagini ale unui roman care vorbise despre fronda visului, despre ideal, despre nesupunerea la norme, despre singurătate și zădărnicie. O variantă de parcurs poate, dacă nu cumva singura rezolvare posibilă.

** Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modelele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.*

BIBLIOGRAFIE:

ALEXANDRESCU, Sorin, *Identitate în ruptură: mentalități românești postbelice*, traducere de Mirela Adăscăliței, Sorin Alexandrescu și Șerban Angheliescu, București: Editura Univers, 2000.

CUDDON, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books, 2000.

BROMBERT, Victor, *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature, 1830-1980*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

GARELICK, Rhonda K., *Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*, New Jersey: Princeton University Press, 1998.

GARELICK, Rhonda K., *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, New Jersey: Princeton University Press, 2007.

HOLBAN, Anton, *Opere*, vol. I-III, studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, București: Editura Minerva, 1970-1975.

HOLBAN, Anton, *Pseudojurnal*, ediție îngrijită de Ileana Corbea și N. Florescu, prefață și note de Nicolae Florescu, București: Editura Minerva, 1978.

HOLBAN, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București: Editura Albatros, 1985.

PAPADAT-BENGESCU, *Hortensia, Femeia în fața oglinzii*, antologie, postfață și bibliografie de Ion Bogdan Lefter, București: Editura Minerva, 1988.

PAPADAT-BENGESCU, Hortensia, *Opere*, vol. III, text stabilit și note de Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012.

PAPADAT-BENGESCU, Hortensia, *Opere I*, ediție și note de Eugenia Tudor, prefață de Constantin Ciopraga, București: Editura Minerva, 1972.

SEIGNEURET, Jean-Charles, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, volume 1, Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 1988.

THURMAN, Judith, *Secrets of the Flesh: A Life of Colett*, New York: Random House Publishing Group, 2011.

ZAHARIA-FILIPAȘ, Elena, *Studii de literatură feminină*, București: Editura Paidea, 2004.

Portraying a Tragic Hero in Ben Okri's *Flowers and Shadows*: The Case of Jonan Okwe

FRANCIS ETSÈ AWITOR

Université „François Rabelais”, Tours

This essay analyses the tragic downfall of the main protagonist, Jonan Okwe, as portrayed in Ben Okri's *Flowers and Shadows*. Though ruthless and pitiless, he is obsessed with his social status: hence, his unremitting struggle to gain power and wealth by all means. Driven also by his fear of poverty and humiliation, and in order to achieve his aim, that is to climb the social ladder (with its privileges), he commits many mistakes and crimes that inexorably lead to his tragic end. In fact, Jonan Okwe's success contains in itself the seed of his downfall in the sense that his wealth is built on various machinations and treacheries. But when misfortune comes his way, he is not the only one that suffers. His family, especially his son and wife, suffers from the reversal of the situation. Do the children pay for the sins of their father?

Keywords: obsession; success; failure; poverty; wealth; power; tragedy.

*Little flowers in the shadows: that's what we all are. Nobody knows what the
largers hadows will do to the flowers: nobody knows what the flowers will become.*

The shadows, [...], the shadows. They are so many, and so strange.

Ben Okri, *Flowers and Shadows*

*A man cannot become a hero until
he can see the root of his own downfall.*

Aristotle

Flowers and Shadows (1980) is a story of Jonan Okwe, a successful businessman, who does not hesitate to use all possible means to climb the social ladder and to preserve his success, wealth and power. Throughout the novel, he is portrayed as a man who is perpetually and permanently tormented by his past legacy and his fear of failure. His obsession with material wealth, power and social status derives from his father's poverty, and his determination and endeavour to fight against the humiliation that poverty can entail.

Jonan Okwe's father dies in poverty: "The disease had eaten into his life, there was no money to get him treated, and they were shunned in the village. He was terribly alone in his plight. It was a lonely battle with an inexorable death" (111). Before he dies, he tells his son: "*My son, poverty is a curse...*" (9). Jonan always remembers the last words of his father and these words become the leitmotiv that governs the protagonist's life and his persistence to rise from poverty. In a word, "His father's death had become a symbol of everything he dreaded" (173): "A plague had attacked the village and people died like poisoned flies. Those who were wealthy got their people out, the ordinary folk died miserably. When his father was dying, his father spoke six words [*My son, poverty is a curse...*] to him, and didn't finish the sentence. They were the words behind his life, Jonan said" (9). Also, "He remembered how his father had died young, consumed by an unfathomable

disease, whitish streaks covering his whole body. They had burnt his remains. He remembered how the people of his village began to isolate him, how they disposed of his father's property, how he had escaped to Lagos" (172).

Through both quotations above, one can notice the reasons behind the hero's doggedness to succeed at all cost, and to forget his past, synonymous with poverty, humiliation and powerlessness. As he puts it, "only money and power had any real meaning, and only money and power could make him survive without fear of the past" (172). So, "from the day he was old enough to know what impossible things money could do, from the time his father died consumed by a mysterious plague, from the moment he realised the truth of his father's words that poverty is a curse, he always dreamt of the big time" (11). In order to raise himself from poverty and humiliation, and to reach the "big time", business and hardworking become his obsession. However, his success and power lust become solely his life target. Looking back at his past, he cannot but be satisfied with his accomplishment. Nonetheless, his "satisfaction and sense of power reached a stage when they turned into paranoia, into obsession, restless and uncompromising, to possess and subjugate. They became pillars of his one-track life-style" (12).

Jonan Okwe's reaction parallels the one of Okonkwo in Chinua Achebe's *Things Fall Apart* (1958). In fact, Okonkwo's main motivation is to succeed where his father, Unoka, has failed. Depicted as *agbala* (a man or a woman without a title) and a lazy man, Unoka owns neighbours some money: "Unoka was, of course, a debtor, and he owned every neighbour some money, from few cowries to quite substantial amount" (4) and when he dies, "he had taken no title at all (6)¹. Hence, throughout the novel, the perpetual fear of failure has governed Okonkwo's actions:

[Okonkwo's] whole life was dominated by fear, fear of failure and weakness. It was deeper and more intimate than the fear of evil and capricious gods and of magic, the fear of the forest, and the forces of nature, malevolent, red in tooth and claw. Okonkwo's fear was greater than these. It was not external but lay deep within himself. It was the fear of himself, lest he should be to resemble his father. Even as a little boy he had resented his father's failure and weakness, and even now he still remembered how he had suffered when a playmate had told him that his father was *agbala*. (...) And so Okonkwo was ruled by one passion – to hate everything that his father Unoka had loved. One of those things was gentleness and another was idleness. (10-11)

To achieve his aim, that is to become the Managing Director of Afionso Paints, Jonan Okwe works "ceaselessly" and even "ruthlessly". In a word, he comes to "master the harsh, ruthless, unwritten rules of business survival in Nigeria at the time" (11). His business and his work become his only *raison d'être* and his family, especially his son Jeffia, suffers from his absence. Driven by the fear of poverty and failure like his father, he puts all his energy in his business and forgets to notice that money cannot replace his love for his son and his wife. Even if with his money he provides material comfort and smooth life (big house, well-furnished and air-conditioned rooms, three cars, servants, night watchmen...) for his family, Jeffia regrets deeply his absence – "he puts so much of himself into the business at the expense of his family" (19) – and his obsession with wealth. Pondering on his father's behaviour, Jeffia says:

He had been a dutiful father to me. He took great care over my education. He was sometimes lavish towards me and as much as he could fill my wants. He was like a great human institution.

But on a deeper level he neglected and distrusted me. I never had his company, I never really knew him for he always seemed to be closed up inside himself. I sometimes had the impression that I irritated him and that he didn't really like me.

¹ In Igbo traditional society, the titles are distinctions given to a man or woman for his/her courage, skills and achievements. Respect, recognition and upward mobility are accorded to those who hold traditional titles.

As far as he was concerned his business came first. I have never seen a man more obsessed with business and success than my father. That was generally unfair to us but he didn't seem to mind. (183)

Mrs Okwe, Jeffia's mother, shares her son's point of view. Her disagreement with her husband's attitude and behaviour is noticeable in her mood: "She was angry that he allowed his business to affect a marriage that had endured for over twenty years. She was angry that despite everything he wanted to go on possessing, go on fighting as if she still had the vigour of youth. *Why can't he face the fact that he is getting old and tone down wisely?*" (39).

These both quotations summarise the malaise and the gap between Jonan Okwe and his family. "Obsessed with business and success", he rules his company with heavy hand and does not hesitate to eliminate anybody who seems to be a threat to him.

Sowho, his half-brother, who helps him to establish the company, is put in jail when the latter asks him to be the director of the company. For him, Sowho becomes a threat. So he corrupts lawyers and judges to send his brother to prison. But his brother promises to take revenge at all cost: "In court Sowho swore that brother or no brother he would get his own back one day. He swore he would exact revenge, even if it was the last thing he did" (169).

Moreover, Jonan uses his connections and influences to condemn his employees whenever he feels that they may be a threat to his power and his social status. It is the case, for example, of Oduko (one of Jonan's employees) who is sentenced to prison for two years because he is accused of "alleged conspiracy in the embezzling of some funds and the theft of a thousand cans of paints" (78). But according to Oduko he is put in jail by Jonan Okwe because "I know the man hates me..." (80). He adds: "I know I am innocent but nobody believes me. Even my wife. Our Oga did it to me. (...) My lawyer advises me to plead guilty. He says I have no chance against our Oga. (...) Okwe has done his worst" (80). It is worth noticing that Jonan Okwe becomes so powerful that no one can win the case against him: with money, title, connections and his social status, he seems to be notorious and invulnerable. It is through his father's diary, discovered later by his daughter Cynthia, that both the reader and Cynthia are aware of the injustice which undermines Oduko's life. It is going without saying that Jonan "had built his success on so many wrongs, so many that they became normal, insignificant" (15).

To crown his wrong doings, he hires thugs to beat up Gbenga when the latter resigns from the company. As a loyal, faithful and trustworthy servant, Gbenga knows too much about Jonan's malpractices and his resignation constitutes another threat to him. According to the narrator, Gbenga "was a pioneer worker, Jonan's right-hand man and stooge who helped him with important information about people. He also carried out Jonan's ruthless operations" (14). When Jonan thinks about the turn that the situation is taking, he becomes suddenly naked and vulnerable:

Now the fool is gone I might not be very secure... that goat knows too much about me. He can't just leave like that, ah aha! Can't just wake up one morning and resign like that (...). That goat knows too much about me and Afioso. That's all there is to it. If anything goes wrong because one fool wants to resign, everything I have been working for all my life would sink with me. (...) There are some things about myself and my business that people shouldn't know about. (24)

It is obvious that Jonan is afraid that his former collaborator will reveal his frauds, treacheries and corruption that govern his business. Unfortunately, Gbenga is severely wounded during the assault and subsequently dies in a hospital later. Ironically, it is Jeffia who helps Cynthia with his car to bring Gbenga to hospital where she works as a nurse. The encounter between Jeffia and Cynthia (Oduko's daughter) marks the beginning of their dating and love affair. Their love, in the novel, becomes the symbol of hope in an environment polluted by corruption, graft and violence: it is the victory of flowers over the shadows, the victory of beauty over the ugliness (darkness).

Blinded by his unremitting search for power, success and money, he cannot see beauty in anything else than material things. He even despises his son for being too sensitive for natural beauty like flowers. In Jeffia's own words: "I knew one thing for sure: that my father considered me a foolish weakling who would never be as tough as he was" (183). For Jonan, to be sensitive to Flowers is a sign of weakness and laziness. According to him, a man must not show his emotion but rather his "unfailing energy". On top of that, a man has to be "though and unbreakable" (12). Jonan fails to appreciate the value or the importance of flowers which, in the novel, are the symbol of spiritual beauty. They have artistic and aesthetic values. Moreover, flowers are metaphor of human fragility. The frailty of flowers is compared to the weakness of human being in front of the hardships of life. Mrs Okwe rightly notices that "we are not just flowers in the shadows. *We are flowers in the storm*" (90, italics added). However, Jeffia stands in direct contrast to his father whose only concern is his social achievement. Therefore, Jeffia doesn't want to take after his father: "I had made it clear that I didn't want to be like him" (183).

Similarly, in Chinua Achebe's *Things Fall Apart* (1958), Okonkwo despises his son Nwoye because the latter does not want to take after him. Despite Okonkwo's success, his son prefers not to play an important role in his community. For Okonkwo, Nwoye is a lazy and a weak son who does not deserve to take his name: "I will not have a son who cannot hold up his head in the gathering of the clan. I will sooner strangle him with my own hands" (24). What is worth singling out is that despite Jonan Okwe and Okonkwo's success respectively in *Flowers and Shadows* (1980) and *Things Fall Apart* (1958), neither Jeffia nor Nwoye does not want take after their father. If Jonan Okwe and Okonkwo despise their father for their failure and weakness, Jeffia and Nwoye, in their turn, castigate their father for their blindness and their obsession with social status, power and wealth.

Throughout the novel, the temperament of Jeffia and his mother are at odds with Jonan's despotic and wicked behaviour. Jeffia can be described as shy, tender and affectionate and his mother as strong, loving and compassionate mother. Jeffia and his mother's love for flowers and spiritual beauty are also at odds with Jonan's contempt for anything that cannot bring a material gain:

He [Jonan] didn't particularly like flowers. They never did a thing for you, never solved one of your problems. It was the same with religion, he reasoned, a thing people did because they were stupid creatures of fancy, of fear. They were even more foolish to think that a god that was supposed to be out there in the reaches of space cared about the problems, sufferings, and deaths of people here on earth. (...)

He would much prefer a nice pair of buttocks or a platter of roast chicken to a bunch of flowers. Flowers were for women and lazy-minded fools. (135)

Jona's failure to see beauty, happiness and comfort in spirituality coupled with his persistent search for solace in material things (power, money, social status...) at all cost have been the source of his tragic death. In fact, his tragic downfall and his tragic end are hinted at the beginning of the novel in the first part entitled "Presentiments".

Flowers and Shadows opens with premonitions of doom and disaster. The title of the first part "Presentiments" "effectively sets the tone for everything that happens in the course of the novel" (vii) as Adewale Maja-Pearce rightly suggests in his introduction to the Longman African Classics edition of the novel. Many events in this section of the novel foreshadow the tragic end of Jonan, the hero.

First of all, the reader, in the opening chapter of the novel, witnesses the violent suffering and cruelty that a brown dog rescued by Jeffia undergoes: "One held the dog by the legs, while the other, it seemed, tried to stick a piece of wood up its anus. Indifferently they watched it struggle. The bigger of the boys held the dog's mouth to prevent it yelping. It was a small brown and white puppy, too small to fight back" (4). What Jeffia doesn't know is that the dog belongs to

Juliet, one of his father's former mistresses. Unfortunately it is Jonan himself who later kills the small dog when he pays a visit to Juliet. The tormented dog and its subsequent death symbolises the premonitions of Jonan's tragic end.

In addition, his business begins to wane after many years of success. His handling of his company and his attitudes are the main causes. Now, the edifice he has taken so many years to build is shaking and the "tremors were unmistakable. The picture emerged gradually; staff resigning, sharp drops in profit, clamouring shareholders, and other strange and unforeseen happenings" (12). The employees are on strike and the activities of the company come to a standstill. They ask for better working conditions and raise of wages. On the walls of the company buildings, there are the caricatures of Jonan Okwe depicting him as "miserably and hawk-nose" and slogans such as: "*Forty per cent or nothing... Afioso is stingy ... pay the workers well... More money to the workers... Workers must live... We are being exploited...*" (147).

Moreover, the car accident in which Jonan loses his life in the third part of the novel entitled "Darkness" is presented to the reader through Mrs Okwe's nightmare. She dreams that her husband's car has exploded during an accident and she "woke up, trembling, sweating. The moment she realised that she had been dreaming, a vague premonition settled upon her" (7). Then, come Sowho's telegram and strange anonymous telephone calls which deepen Mrs Okwe's uncertainty. In the telegram, Sowho announces his coming and in one of the anonymous calls, the person on the phone threatens to publish a photo on which Jonan is naked with one of his mistresses. The atmosphere becomes heavy and stuffy in the house. Jonan is restless, withdrawn and angry. For Mrs Okwe, the name (Sowho) "swirled around in her brain and struck something deep in there – a nameless fear, an association with some kind of numinous horror" (25-26) and she thought: "What was he [Sowho] doing in town? *Why send a telegram?*" (25).

In fact Sowho's coming back has the scent of revenge. His encounter with his brother Jonan (who has ruined his life) cannot but be explosive. When he arrives, Jonan is absent and while waiting for him, he tells Jeffia:

Jeff, do you know that your father is a wicked man?
His uncle spoke again.
The sins of the father are visited on the children... have you heard that quote, eh?
His uncle went on speaking. Coolly. Calmly.
Your father is going to suffer. The wickedness he has done will bounce back at him. (167)

In the light of Sowho's speech, one may notice that he comes prepared to fight with Jonan, to take his revenge as he swore in a court ten years ago. When Jonan comes back home, Sowho is waiting for him in the sitting room. Sensing the violence that is hanging in the air, Jeffia shouts: "All of you are evil..." (171). And after pulling Jeffia out of the sitting room, Jonan's determination to fight as a man to settle the matter with his brother is clear: "this is a matter for men... not for rats" (171). Therefore, the bloody and senseless confrontation between brothers becomes inevitable:

I know what you are here for, you coward! He [Jonan] shouted suddenly. (...)
You blind fool... Sowho went on, calmly. (...) I am not going to fight with a skeleton that doesn't know its flesh is gone... I will only show you a mirror... murderer... murderer... that's what you are... just wait till the inspector comes... you will know how sweet it is to go to jail, and we will distribute your company the way your father's property was...

Jonan shouted. His vision hazed and a spasm of insanity gripped him. He pounced on Sowho and flung out a punch. Sowho jumped back, more out of surprise than anything else. The momentum of the punch carried Jonan and he tripped over the centre table. Sowho dived for him. They scuffled. Sowho hit him anywhere

his hands could reach. Jonan reached for his penis and gripped it. Sowho screamed and gouged at his eyes. Then they both let go. They stood breathing heavily, like two enraged wrestlers.

In another insane moment Jonan turned round and rushed for the Haoussa swords which hung on the wall. (...) He unsheathed it, shouting and foaming like a man possessed by demons.

I am going to kill you here now... I will fling off your neck... (...) (173-174)

This violent fight between Jonan and Sowho ends in a car accident in which both perish. It is worth mentioning that this car accident is evoked at the beginning of the novel through Mrs Okwe's nightmare. Here is the materialisation of the "presentiments" which give its title to the first part of the novel. "Darkness", the third part of the novel, depicts the tragic end of Jonan and his brother Sowho. Commenting on the metaphorical meaning of "Darkness" in the novel, Robert Fraser (1990-1991: 198-199) suggests that "darkness (...) encroaches upon all human endeavour and all human virtue; and this is a book which tries hard to be dark, or as dark as it dare".

The second part entitled "Shadows" singles out the fear of Jonan's family, the outcomes of his corrupt business and of the signs that precipitate his tragic end. Not only Jonan's corrupt life hastens his own tragic downfall but also affects the life of his family. Jeffia and his mother leave their cosy house in Ikoyi, the quarter cynically called "the Europe of Lagos", to hire a room in Alaba, the poorest area of Lagos. Meanwhile, the thieves break into their house to steal their cars.

Besides, Jeffia is always bewildered by people's reactions whenever he mentions that he is Jonan Okwe's son: "it sometimes frightened him the ways people responded when he said yes, he was Jonan Okwe's son. Some would immediately lose interests in him. Some would give him intense, malicious looks; others would make a fuss of him" (31). This quotation seems to validate the pervasive mood of cyclical curse and doom that grips the characters, namely Jeffia. Hence, the significance of this repetitive quote: "the sins of the father are visited on the children..." (167) or "A son lives in the sins of the father... the father sows, the son reaps ... the son becomes the father... the cycle continues" (127). This cyclical curse seems to be what Robert Fraser (2002: 29) calls "generational tragedies", a generation "betrayed by their parents" (Okri, 1996: 251) or "*A generation of guilt, and blindness, and infernal responsibility*" (290, italics in the novel). But, Jeffia's determination not to repeat his father's mistakes seems to break the cycle of the curse.

"Flowers", the fourth part, portrays the consequences of Jonan's malpractices on his family after his death but more importantly, it shows the optimism symbolised by the love Jeffia and Cynthia have for each other: "I felt warm and free. Cynthia had that power of making me feel whole again. Just standing there with her made me joyful. As the pleasure of her presence glowed in me, the inner world where I had been hiding seemed to recede far into the background. And all I knew was that I could be happy again" (193).

Flowers and Shadows is a tragedy of Jonan Okwe, the hero of the novel. The description of Jonan Okwe can be applied to what Aristotle terms a "tragic hero". According to him, a tragic hero is

A man not pre-eminently virtuous and just, whose misfortune, however, is brought upon him not by vice and depravity but by some error of judgement, of the number of those in the enjoyment of great reputation and prosperity. (...) The change in the hero's fortunes must be not from misery to happiness, but on the contrary from happiness to misery; and the cause of it must lie not in any depravity, but in some great error on his part (...). (*apud* Cuddon 1998: 926-927)

Jonan Okwe's blind passion of success and his relentless struggle to gain social status, power and wealth hide a certain malaise: a fear of failure and weakness. Throughout the novel, "the nightmare of his father's death played havoc with his thoughts. He feared that he might plunge back to the depths he had sprung from" (173). The death of his father due to lack of money to

get treatment, and especially his last words “had always been a driving part of his life. It gave him his energy” (111). His fear to die in poverty like his father presumably has been the cause of his tragic downfall. Blinded by the gleaming of material things and money, he fails to see any merit in beauty, love and generosity.

Ironically, after his death his company is shared by those he calls his “enemies”. Jeffia aptly summarises how his father’s company has been the cause of his success and his tragic death:

His company has fallen into the hands of the enemy, and the circle seemed complete. That company into which my father had put all his energy was responsible for so many evils. It had raised him from the gutter and had been responsible for his death. It had made him a power merchant, a steam-roller, crushing the lives of many. It had forced a wedge into the family. It had made him an intolerable egoist. Now it had fallen into the hands of the philistines. (191)

The tragic end of Jonan Okwe due to his obsession with material things seems to say that “the real meaning of living was not to possess but to express one’s self in the noblest endeavours, and to improve one’s self in one’s own way” (49) because “there was no such thing as finding peace outside oneself in the heat of a life’s journey or in the hustle for material acquisition” (197).

BIBLIOGRAPHY:

ACHEBE, Chinua, *Things Fall Apart*, London: Heinemann, 1958.

CUDDON, Anthony J., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* [1976], London: Penguin Books 1998.

FRASER, Robert, *Ben Okri: Towards the Invisible City*, Harndon: Northcote House Publishers, 2002.

FRASER, Robert, “In the Whale: Flowers and Shadows by Ben Okri”, in *Third World Quarterly*, Vol. 12, No. 3/4 (1990-1991), pp. 198-199.

OKRI, Ben, *Flowers and Shadow* [1980], London: Longman African Classics, 1992.

OKRI, Ben, *Dangerous Love*, London: Phoenix House, 1996.

Printre eroi și antieroi. Marginalii la un roman de H. Bonciu

Among Heroes and Antiheroes. Notes on a Novel by H. Bonciu

DRAGOȘ SILVIU PĂDURARU

Universitatea din București

Well-tempered poet and atypical prose writer of the period between the two World Wars, indebted to expressionist, neo-romantic and symbolist formulae, H. Bonciu engendered a criticism whose verdicts happened to be divergent. The present study, as a rereading of an expressionist novel, *Bagaj...* (published in 1934), explores two distinct figures: the Hero and the Antihero (with some of the alterations involved within the paradigm of Modernism). Beyond the absurd philosophy, the grotesque characters and certain technical elements that belong to the so-called 'New Objectivity', the novel could be understood as a source of heroism. Famous figures in *Bagaj...* – as those who represent Vienna *fin de siècle* – reconfigure the modern discourse on Heroes and Antiheroes.

Keywords: hero; antihero; heroism; absurd literature; New Objectivity; *fin de siècle*; Vienna.

Sunt cunoscute, în interbelic, reacțiile negative pe care le-au stârnit cele două romane ale lui H. Bonciu, *Bagaj...* (1934) și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1936), percepute – de critica naționalistă – ca fiind adevărate produse de scandal. Dincolo de aceste efecte temporare, aparținând unei istorii încheiate și care, într-un fel, l-au plasat pe scriitorul singular și marginal în lumina reflectoarelor, mai mult, poate, decât a reușit critica estetică, merită consemnate o serie de strategii care pun în evidență distincția consacrată de tradiția literară europeană, aceea dintre erou și antierou. Cel mai potrivit exemplu ni-l oferă, în acest sens, chiar primul roman al lui Bonciu, *Bagaj...*, acolo unde granița dintre cele două figuri antagonice este mai vizibilă, în ciuda unor vagi zone de interferență.

Spre deosebire de expresioniștii notabili ai literaturii dintre războaie, Bonciu – el însuși un expresionist autentic – se dovedește mai apropiat de concepția artistică a „Noii Obiectivități” germane (*Neue Sachlichkeit*), precum și de aria de semnificații pe care o poartă ideea de *Menschheitsdämmerung*. Ipoteza o lansează Ovid S. Crohmălniceanu, cel care subliniază existența unui realism crud, „atroce” în opera avangardistului interbelic, cu tonalități adesea caricaturale (1971: 194). H. Bonciu pare conștient, pe urmele unor pictori și graficieni ca Max Beckmann, Georg Grosz sau Otto Dix, că eroii – cândva actorii principali ai clasicismului și romantismului – au amuțit: ei au devenit prizonierii unei istorii absurde în care moartea și războiul definesc viața, în care omul se prezintă ca un produs mecanic, ca acela proiectat mai devreme de Urmuz. Întrebarea care se impune este, în acest context, dacă mai sunt cu puțință faptele de eroism într-o lume a antieroiilor, paradoxală în întregul ei, absurdă, ca cea din lunga confesiune a lui Ramses Ferdinand Sinidis, protagonistul *in absentia* al romanului *Bagaj...*? La o astfel de întrebare – cu accente polemice – răspunsuri literare pot fi căutate la scriitorii diferiți ai „Noii Obiectivități” germane, de la Hans

Fallada, Erich Kästner și Vicki Baum, în prozele lor, la poeți ca Mascha Kaléko, Kurt Tucholsky sau Joachim Ringelnatz. De altfel, pe eroii exemplari, cum vom vedea, H. Bonciu îi descoperă nu în viață, ci în artă (în pictură și poezie, cu deosebire, adică în artele „pure”).

Foarte numeroase sunt, în marile tradiții occidentale, reprezentările eroului. Se poate discuta, pe această cale, despre un cod eroic care presupune, între altele, idealism, noblețe, onoare, curaj și, în general, un caracter exemplar, modelator. Eroul a fost multă vreme în centrul atenției, fiind văzut ca un exponent al perfecțiunii umane și al gesturilor exemplare, preocupat, de asemenea, și de arta virtuților. Lucrurile însă au suferit – odată cu modernitatea – o mutație vizibilă în definirea eroului și a cultului menținut atâta vreme în jurul său. Se poate vorbi, potrivit lui Victor Brambert (1999: 2), odată cu sfârșitul secolului al XIX-lea, de o altă configurație a eroului, adesea interiorizat, măcinat de dileme adânci, am spune paradoxal în esență. Literatura secolului trecut, bunăoară, este plină de astfel de eroi „slabi”, neobișnuți, demonstrând o sensibilitate fragilă: naturi interiorizate, psihologizate, cerebrale, făcând subiectul unor texte în care problemele de conștiință sunt mai importante decât cele ale „cetății”. Este evidentă schimbarea de paradigmă, luând în calcul contextul unor conflagrații mondiale, schimbare care atrage după sine și o revizuire a accentelor: eroul odată vizibil, prezență activă și actor principal pe scena vechiului teatru al lumii, devine, în perioada modernă, un interiorizat, preocupat de propriile contradicții. Ceea ce nu înseamnă că nu mai este demn de acest nume, însă victoriile lui se mută în planul conștiinței, iar în linii mari, eroismul de acest tip trebuie înțeles altfel. În fond, el acționează, dar nu prin apel la forța fizică, ci – adesea – ajutat de forța intelectuală. Totuși, o condiție a eroului modern este înțelegerea celui alt. Eroismul său nu se poate reduce la reflecție, adică la o amplă demonstrație cu diverse implicații etice. Pe de altă parte, antieroul se arată neschimbat. El este același, o prezență distructivă și un factor de instabilitate. Antieroul, în literatură mai ales, constituie un pas important spre dezechilibru, iar atentatul pe care îl comite la buna funcționare a lumii românești, de exemplu, îl transformă într-un dispozitiv *sine qua non* al parcursului epic. Ceea ce aduce modernitatea nou în legătură cu antieroi, nelipsiți de o anume inconstanță, este acea urmă de umanitate, fapt care îi face mai greu de analizat în raport cu narațiunile previzibile, unde antieroul își lua în serios rolul de mesager al răului.

Despre Ramses Ferdinand Sinidis, nume atipic în literatura română, „observator sarcastic și necruțător al spectacolului degradării omului” (Pop, 2007: 258), autor al unor reflecții și amintiri bizare, aproape urmuziene, se poate spune că este antieroul postum al narațiunii lui Bonciu. Autorul își construiește schema romanescă pornind de la o serie de date și tehnici standardizate, între care cunoscută este aceea a manuscrisului găsit, reperabilă și în texte mai vechi. Astfel, asistăm la o derulare aproape mecanică a unor fapte grotești, cele mai multe dizolvându-se în umorul negru, știind că H. Bonciu manifestă plăcerea macabrelui șocant, specific revoltatului. Secvența preliminară, deși – tematic vorbind – uzată, este ingenios plasată în construcția narativă, dezvoltând puncte de legătură cu arta teatrului expresionist: aflat în mansarda scriitorului, „Omul cu ciocul de aramă” îi dezvăluie acestuia maniera uciderii lui Ramses. Sub pretextul refuzului de a-i împrumuta abonamentul de cale ferată, „Omul cu ciocul de aramă” produce o crimă: îi străpunge inima lui Sinidis cu „frigarea” pe care o folosea în scopul străngerii caielelor pierdute din asfalt. Pe această cale, obține manuscrisul enigmatic pe care, de această dată, îl oferă autorului, de fapt unui *alter-ego* al lui Bonciu, el însuși poet, fiind „întrerupt din prelucrarea unui vechi poem” (Bonciu, 2005). E limpede că avem de-a face cu un antierou din categoria celor dramatizați de arta expresionistă: individ cu o identitate incertă, cu o moralitate îndoielnică, de felul personajelor lui Sade, lipsit de principii și refractar la discursul etic. Acestea sunt elementele care îl definesc pe „Omul cu ciocul de aramă”, personajul-schemă al romanului, un prim exponent al antieroismlui modern: „El l-a ucis pe bietul Ramses cu premeditare, prin surprindere, străpungându-l pe la spate cu frigarea în inimă, pentru că acesta a refuzat să-i împrumute abonamentul pe calea ferată, sub pretextul că fotografia lui nu seamănă deloc cu capul de păstârnac care ar fi putut să provoace confiscarea carnetului”.

Este adevărat că faptele pe care și le asumă nu sunt exemplare, vin în contradicție cu ideea de

„erou” în sensul pe care îl găsim în operele clasice. Fundamentul moral lipsește cu desăvârșire, iar uneori, aerul de superioritate îl caracterizează: „Avea un fel liniștit de a se umfla în pene, cu vădită intenție să predomine, ceea ce îi și îngăduiam, cu atât mai mult cu cât l-am surprins odată la rampa de gunoaie, scormonind ca o cârțiță sub pământ”. Un artificiu, de extracție romantică însă, este „piticul” misterios din interiorul lui Ramses, un dublu al personajului, la rândul său victimă a „Omului cu ciocul de aramă”: „– Toată chestiunea s-ar fi rezumat la o crimă ordinară, săvârșită contra unui misit extraordinar, monologă în continuare Omul cu ciocul de aramă, dacă țipătul acela de copil nu m-ar fi înnebunit de groază, căci e neîndoielnic, după cum, de altfel, am bănuit întotdeauna, că Ramses purta înghemuit în coșul pieptului un copil pe care l-am străpuns mortal la demonstrația mea sportivă”.

Asistăm astfel la o dublă crimă: una reală și o alta pe care o putem cataloga drept „spirituală”, știind că dublul interior reprezintă mai curând o voce a conștiinței, dincolo de „senzația de artificiu fantezist-poetizant” pe care o sugerează Ion Pop (2010: 255). Această natură duală a lui Ramses ne poate rezerva o observație indispensabilă: „omul interior” despre care au vorbit și comentatorii lui Bonciu, „piticul” hoffmannesc sau, mai simplu, proiecția umană la o scară redusă poate constitui singura piesă de umanitate, unica dimensiune „eroică” și profundă a protagonistului. În multe secvențe, personajul oscilează între un discurs al eroului și un altul al antieroului, acesta din urmă demonstrabil mai ales prin „gustul de profanare” al lui Ramses, despre care vorbește Anton Holban (2005: 637). Scenariul inițial este absurd, notabil pentru individul aflat într-o luptă cu propria esență umană, fapt ce dezvăluie o sensibilitate mai curând paradoxală, demnă de literatura absurdului:

Dar dacă vei citi caietul postum, vei ajunge la aceeași părere. Piticul din lăuntruul său a mai avut puterea să strige pițigăiat și peltic: «Adio, Ramses». La care Ramses i-a răspuns: «Crapă, canalie», înainte de a se prăbuși neînsuflețit pe mormanul de gunoi. Am comis prin urmare un dublu asasinat, încheie Omul cu ciocul de aramă, și ți-l destăinuiesc, încredințat că niciodată nu vei avea cutezanța să mă denunți, tocmai tu, care de când te cunosc, trăiești uzurpând drepturile celorlalți, călcând peste cadavre, pentru ca să-ți însușești ceea ce nu ți se cuvine.

Și aici, ca și în cuprinsul romanului, antieroi se află puși în situații stranii. Este lumea „oamenilor în patru labe”, cuprinși de febra erotică, măcinați de gânduri obscure, freudiene, o lume unde „omul vertical” aproape că nu mai are loc. S-a vorbit, în legătură cu romanul *Bagaj...*, de o predispoziție a personajului principal pentru demonic, sugerând, în fond, o mentalitate romantică pe care scriitorul expresionist și-o însușește, depășind însă tiparele vechiului curent: „Personajul-narator ales de Bonciu are trăsături demoniace: este fascinat de rău [...], iar nu de puține ori gesturile lui trec în grotesc” (Iacob, 2006: 192). Un personaj feminin, din casa de toleranță a doamnei Patanetschek (o altă doamnă Pipersberg), îi va destănuia lui Sinidis următorul detaliu, demn mai curând de atmosfera argheziană din *Poarta neagră*: „De când te cunosc, mișună păduchia în sufletul meu pe care îl simt înfășurat în zdrențe murdare, făcu domnișoara, patetic”. Existențele personajelor se desfășoară în parametrii unei estetici a urâtului, iar viziunea generală poartă o amprentă baudelairiană. Suntem, în definitiv, în lumea unor „figuri halucinante și grotești, împinse parcă demonic să caute a strânge o suferință insuportabilă în furie erotică, alcoolism sau acte nebunești” (Crohmlniceanu, 2001: 175).

Lăsându-i la o parte pe antieroi, ne putem întreba cine sunt eroii romanului? Pe adevărații eroi îi regăsim în compania lui Ramses Ferdinand Sinidis. Este vorba despre artiști, majoritatea poeți, ei înșiși modele pentru arta literară a lui H. Bonciu. Rămâne discutabilă poziția lor în corpul romanului. Poate fi vorba de un mod artificial de a-i plasa aici, ca o posibilă strategie de familiarizare a publicului interbelic cu numele acestora: Peter Altenberg, acel „nomad celebru”, Alfons Petzold, „scriitorul epocal”, „gigantul cu trup de stârpitură” sau Peter Hille, „regele boemilor”, alături de Egon Schiele, unul dintre reprezentanții Secesiunii vieneze. Pe această cale,

Bonciu își deconspiră modelele artistice, eroii incozomi ai literaturii sale. O experiență anterioară, cea de corespondent al *Rampe* la Viena, îi prilejuiește autorului o familiarizare cu atmosfera culturală a marelui oraș. Figura care îl preocupă nu este cea a negustorului sau a funcționarului. Eroul central, în majoritatea articolelor pe care le publică în ziarul condus de Faust-Mohr, rămâne artistul, iar marile fapte de eroism se desfășoară pe scena *Burgtheater*-ului, așa cum micile eroisme se consumau în interiorul cafenelelor (*Griensteidl* și *Central*, dintre cele celebre, adevărate comunități intelectuale). Viena, care „recuperează funcțiile Centrului” (Babeți; Ungureanu, 1998: 9), devine așadar un spațiu al descoperirilor pentru un scriitor ca H. Bonciu, iar artistul pe care îl proiectează în roman este, asemenea celui real, un erou aflat în luptă cu un sistem uzat, adesea intolerant. Drama creatorului este și una a nerecunoașterii artei sale. Mitul va prinde contur, însă mai târziu, într-o perioadă a canonizărilor.

Înainte de a ne ocupa de eroii-poeti ai lui Bonciu, este întâi necesară o pledoarie pentru aceste figuri exemplare, atipice în felul lor, ale căror virtuți au fost adesea enunțate. Despre cultul poetului-erou vorbește cu înțelegere victorianul Thomas Carlyle. Autorul nu are nicio ezitare în a-l numi pe poet un erou al timpurilor vechi și noi: „Poetul este o figură eroică, pe care atât epocile cele mai moderne cât și cele mai vechi o pot produce și care va apărea ori de câte ori va voi natura să trimită un suflet de erou. În orice epocă este posibil ca el să ia forma unui poet” (1998: 95). Exemplelor prototipice, Homer, Dante sau Shakespeare, li se pot adăuga și altele. O primă constantă eroică este legată de biografiile unora dintre poeții profeti: cunoașterea lor parțială, nesiguranța pe care o afișăm vorbind despre ei le conferă o dimensiune legendară. Carlyle însuși recunoaște că poeții sunt uitați: cel puțin pentru o perioadă, reocupându-și ulterior locul cuvenit în templul literelor. Acest proces poate fi comparat cu o beatificare, funcția ritualică având o importanță aparte. De asemenea, adorația rămâne o altă preocupare a posterității în legătură cu eroii-poeti. În fond, orice erou atrage și un cult, iar cazul poetului este exemplar, deși Carlyle recunoaște că nu se poate vorbi de perfecțiune aici: poetul este profet, dar nu și perfect (99). Nu în ultimul rând, trebuie subliniată importanța ideii de poezie ca muzică. Definițiile cele mai vechi se arată interesate de fondul strict muzical al unei creații: poezia reprezintă, dincolo de aspectele vizuale sau de armătura stilistică, și un discurs muzical. În acest sens, eroul trebuie asociat cu cântecul, deci cu armonia pe care o implică o partitură. Concepția este mai veche, iar Carlyle o readuce în atenția publicului de secol XIX.

Iar în ceea ce privește publicul, eseistul nu uită să confirme ignoranța acestuia, deplina nepăsare ce îl caracterizează atunci când vine vorba de poeții-eroi. Imaturitatea publicului face parte din definiția mai largă a autorului. De altfel, multe dintre ritualurile antume, ca și cele postume, sunt simple evocări sau defilări lipsite de conținut: „[...] iar respectul nostru față de Omul Mare, așa schilod, orb și paralic cum este el, se află într-o stare jalnică, aproape de nerecunoscut. Oamenii se închină în fața aparențelor Oamenilor Mari. Majoritatea nu cred că există vreo realitate în Oamenii Mari care să justifice adorarea [...]” (101). Se mai impune aici o distincție operațională: aceea dintre poetul de arenă, activ pe marea scenă a Cetății, el însuși recunoscut de oficialitățile vremii, și poetul de culise, ermetic, dezgustat în principiu de forul public și de ovațiile lui. Mulți dintre acei *poètes maudits* ai secolului al XIX-lea, bunăoară, sau marii exponenți ai modernității literare, ale căror biografii sunt, uneori, eroice se pretează categoriei din urmă.

Reprezentant al boemei și observator al ei, Peter Altenberg devine un erou al romanului *Bagaj*... Legende din jurul lui se leagă, cele mai multe, de cafenelele epocii 1900, de amintita *Café Central* sau de celebra *Griensteidl*, dar și de ideea vieții ca artă, pe care poetul și-a însușit-o. Bonciu îl numește, în *Bagaj*..., „blândul copilaș” care „avea în privire expresia pruncului cu degetul în gură”. Aspecte importante care privesc, fără îndoială, și o afinitate a poetului vienez pentru vârsta copilăriei, sintetizată în formula: „*Zauberreich meiner Kinderjahre*” (Gronberg, 2007: 179). Pe de altă parte, imaginea lui Altenberg, așa cum transpare ea din fragment, este cea a unui romantic întârziat: „[...] Peter Altenberg a trecut viața prin imaginar și nu s-a trezit poate niciodată din fantastica lui reverie”. Istorisirile care-l privesc sunt, majoritatea, neobișnuite, construite pe ideea faptului senzațional. Eroismul lui Altenberg este alimentat de aceste scenarii cu aură mitică. Este

cunoscută de biografii scriitorului galanteria acestuia ieșită din comun, probată și în compania unor fete ușoare, iar informația lui Bonciu este precisă: „Ca un logodnic timid îi lua brațul, să o petreacă prin cele mai elegante localuri vieneze, oferindu-i șampania și crabii, cu distincție și largă generozitate”. Pentru boemul Peter Altenberg, prostituția nu putea fi asociată cu o „mlaștină” (ca aceea a lui Karl Franz Kocmata, de exemplu, din studiul său social, *Der Sumpf von Wien*), ci mai curând cu o artă.

O altă istorie cu aer de legendă ne dezvăluie profilul boemului lipsit de mijloace materiale, a individului care trăiește viața doar la modul estetic, apropiat parcă de ornamentica *Jugendstil*. „Spre ziuă, când patronul îi prezenta respectuos socoteala, acest copil adorabil își scotocea, inconștient, toate buzunarele, cu imperturbabilă seninătate, până când patronul surâzător cu perfidie îl ruga să nu se mai obosească pentru o sumă atât de minimă”. Pentru ca narațiunile despre eroi să prindă contur, sunt necesare surse, deci mărturiile ale contemporanilor lui Altenberg, iar Bonciu nu uită să îi citeze pe câțiva dintre reprezentanții modernității vieneze: „Martori au fost la una dintre aceste întâmplări Stefan Zweig, Hofmanstahl și Arthur Schnitzler. Niciunul dintre ei nu a scris vreodată un cuvânt despre viața extraordinară a acestui fenomen”. În definitiv, eroul lui Bonciu devine – în acest context – un personaj, iar ipoteza lui Karl Kraus, aceea potrivit căreia omul real, Peter Altenberg, se confundă cu masca pe care o poartă, merită atenție (Tomuța *apud* Vălcan, 2008: 206).

În aceeași linie, a artiștilor-eroi, se înscrie și Egon Schiele, unicul pictor, după știința noastră, devenit personaj în literatura română. Prezența lui Schiele, excentricul pictor vienez, în proza lui H. Bonciu demonstrează, în climatul cultural interbelic, perfectă sincronizare a autorului – în sens lovinescian – cu arta europeană modernă. Personaj de roman va fi Schiele și mai târziu, la Llosa, în *Caietele lui Don Rigoberto*, însă în acest caz, el este doar eroul postum, memorabil prin forța artei sale. Asemenea lui Oskar Kokoschka, Schiele a fost un revoltat al epocii lui, ducând mai departe gesturile de frondă inițiate de grupările secesioniste mai vechi din Viena imperială. Arta va căpăta acum, în perioada care precedă anul 1914, o turnură de scandal, iar o parte dintre desenele lui Schiele, acelea care reprezintă o estetizare a sexualității umane, îl vor aduce pe artist în fața justiției. Corpurile sale degradate așezau eroticul într-o zonă morbidă, iar contrastul acesta încă pare – în epoca în care activează Schiele – un atac la adresa artei. Pe de altă parte, resimțim în descrierea unor prezențe feminine din *Bagaj...* (roman care, în anul apariției, a fost însoțit de câteva dintre desenele mai puțin scandaloase ale lui Schiele) ceva din arta pictorului austriac. Una dintre ele este chiar Hilda, obiect erotic și subiect al unui tablou: „Se vorbea de răsunătorul succes al pictorului, care obținuse recent la ultima expoziție de la muzeul colonial din Berlin patru mii de guldeni olandezi pentru tabloul «Dansatoarea cu castaniete», în care tânărul maestru nemurise chipul și armonia trupului prea puțin pământesc al Hildei”. Artistul este cel care immortalizează, iar acest aspect poate fi înțeles ca un atribut al eroismului. Mulți dintre eroii clasici, de altfel, au fost asociați cu ideea nemuririi. Cazul Schiele este, din acest punct de vedere, la polul opus: eroismul său a câștigat tot mai mult în postumitate. Este, de asemenea, relevantă prețuirea lui H. Bonciu pentru artist. Un cercetător al artei, Andrei Pintilie, ne oferă un context mai amplu: „Avem însă dovada certă, pe de-o parte, a interesului pe care Bonciu i l-a purtat lui Schiele în faptul că el a posedat, pe lângă presupuse tablouri (litografii?) ale acestuia, și două broșuri apărute după moartea pictorului prin grija criticului Arthur Roessler, prieten intim, acesta, cu Schiele” (2002: 14). Lectura acestor mici studii, apărute în 1922, l-a marcat definitiv pe scriitorul român, cunosător al convențiilor artistice expresioniste.

Ceilalți doi eroi sunt Alfons Petzold, „faimosul cocoșat de obârșie vieneză” și Peter Hille, poeți cunoscuți de limbă germană ale căror biografii – putem afirma – conțin fapte eroice. Ipostaza poetului implicat social îl caracterizează pe Alfons Petzold și, în general, lupta sa pentru un ideal. Asemenea lui Altenberg, o configurație romantică îi poate fi atribuită: „Pe acolo umbla desculț micul Alfons în zdrențe, cu derbedeii mahalalei după el. Noaptea dormea prin canale, iar în răstimpuri scria poezii, sortite bineînțeles să fie înghițite de coșul revistelor de literatură”. Este recondiționată aici vechea concepție, de esență romantică, ce distinge artistul de o societate

meschină, ale cărei valori sunt discutabile.

Un alt caz este cel al lui Peter Hille. Și el își întemeiază o legendă, ca orice erou, ancorată însă în filosofia omului natural, cea pe care a fundamentat-o Rousseau. Destinul lui Hille este comparabil, în anumite privințe, cu cel al lui Petzold: „El trăia mult în fundul pădurilor, nedespărțit de o raniță de pânză îndesată cu gazete. Treceau trei sau patru săptămâni până la reparația lui, cu barba crescută și mai sălbatic, cu pantalonii sfâșiați, prin care se întvedeau, până spre genunchi, picioarele-i păroase, slăbănoage, fără ciorapi, vârâte în niște ghetete întoarse, diforme și scâlciate, cu gumilasticul ros de mărăcini”. Hille, autor din aceeași familie literară cu Erich Mühsam, Richard Dehmel, Else Lasker-Schüler sau Otto Julius Bierbaum, este aici literaturizat. Pe Mühsam și Dehmel, lirici expresioniști, Bonciu i-a tradus, însă nu le-a acordat șansa eroismului literar.

Este cert, totuși, că în jurul eroilor din *Bagaj...* s-au dezvoltat o serie de mituri pe care scriitorul român le explorează cu acribie în romanul său. Ei nu funcționează ca niște oameni obișnuiți: nu își joacă „rolul” potrivit unor scheme de gândire, deși afișează în permanență o mască (adesea ridicolă). Micile bufonerie de curte, diversele scenarii la care asistăm definesc o personalitate, un *modus vivendi*. De asemenea, ei își depășesc situațiile-limită cu eroism, care, în acest caz, poate însemna și stoicism.

Eroul aparține, cu alte cuvinte, nu doar contemporanilor; el reprezintă și o glorie postumă, o immortalizare a unor idei. Mai mult, putem afirma că eroul își începe existența mitică doar postum. Biografia lui devine, cu această ocazie, interpretabilă. Cei vechi, de altfel, valorizau măreția, sublimul, grandoarea și, în general, principiile „înalte”, nobile. Pentru moderni însă, categoria „sublimului” rămâne în fundal sau dispare: eroii, la rândul lor, devin mai curând niște observatori. Ei nu mai scriu *pentru* curte, ci *despre* curte: nu se mai lasă seduși de idealurile conducătorului, doresc, mai ales într-o epocă a totalitarismelor, să își spună cuvântul. La celălalt pol, antieroul este reprezentativ pentru literatura pe care o practică Bonciu. Galeria sa de portrete expresioniste, precum și absurdul unor situații deschid calea acestor prezențe demonice. Foarte mulți antieroi moderni descind din Mefistofel, însă răul – în acest caz – nu este întotdeauna previzibil. Astfel, discursul despre rău, cu toate implicațiile lui paradoxale, își va construi acum o nouă istorie.

**Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul “Rute de excelență academică în cercetarea doctorală și post-doctorală – READ” cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926.*

BIBLIOGRAFIE:

- BABEȚI, Adriana; Cornel UNGUREANU (coord.), *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Iași: Polirom, 1999.
- BONCIU, H., *Bagaj... Pensiunea doamnei Pipersberg*, Iași: Polirom, 2005.
- BRAMBERT, Victor, *In Praise of Antiberose. Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- CARLYLE, Thomas, *Cultul eroilor*, trad. Mihai Avădanei, Iași: Institutul European, 1998.
- CĂLINESCU, George, *Opere*, vol. III „Publicistică” (1936-1938), ediție coordonată de Nicolae Mecu, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2007.
- CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Literatura română și expresionismul*, București: Eminescu, 1971.
- CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, ediție îngrijită de Geo Șerban, București: Editura Hasefer, 2001.
- GRONBERG, Tag, *Vienna. City of Modernity 1890-1914*, Bern: Peter Lang AG, 2007.
- HOLBAN, Anton, *Opere*, vol. II „Teatru. Note de călătorie. Comentarii critice”, ediție, note și comentarii de Elena Beram, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2005.
- IACOB, Livia, *Romancierii interbelici*, Iași: Institutul European, 2006.
- PINTILIE, Andrei, *Ochiul în ureche. Studii de artă românească*, ediție îngrijită de Ileana Pintilie, București: Editura Meridiane, 2002.

- POP, Ion, *Introducere în avangarda literară românească*, București: Institutul Cultural Român, 2007.
- POP, Ion, *Din avangardă spre ariergardă*, București: Vinea, 2010.
- VĂLCAN, Ciprian (ed.), *Splendoarea decadenței. Viena 1848-1938*, Timișoara: Bastion, 2008.

Le mythe de Samori Touré entre singularité identitaire et universalité

Juggling between the Universal and the Individual Identities Seen through the Myth of Samori Touré

RODAH SECHELE-NTHAPELELANG

University of Botswana, Gaborone

This article explores how in *Les baigneurs du Lac Rose / Bathers of the Pink Lake* (1995), a novel written by the contemporary Ivorian woman writer Tanella Boni, the mythical figure of Samori Touré (a warrior king and a hero of the resistance against French colonial rule in West Africa from 1882 until 1898) is resuscitated as a way of (re)working / (re)establishing personal identity. The myth, which automatically anchors one's identity into a communal frame, becomes here a story of conquest – i.e., a story of a hard-fought-for and, consequently, well-deserved victory. Conquering (hardships, troubles, fears, weaknesses; the past; an enemy – or a lover) seems no longer to be a reserve of the few, but something in the power of each individual, man or woman. It means being able to successfully oppose anything that is bad and ugly. It means being able to acquire freedom and peace of mind, among other good and thoroughly wished-for things.

Keywords: myth; Africa; identity; conquest; Feminism; power relations; Imperialism.

*Elle voyait aussi dans la silhouette des personnages d'aujourd'hui
une anticipation de ceux de demain. Car la conquête ressemble
aux rayons du soleil. Elle est une spirale à double voie. Celle qui
remonte vers le passé, celle qui tend vers l'avenir.*

Boni, 2002 : 49

Introduction

Depuis quelques années maintenant le monde n'a de cesse de parler de la littérature-monde et cette appellation gagne du terrain – à travers des manifestations littéraires, ainsi qu'à travers l'art même de l'écrit. Cette mouvance, nouvelle sans doute, est due au fait que cette littérature a marqué sa signature dans les arts et impose, par là, son identité. Evoquer le passé pour reconquérir ce passé et aussi tendre vers l'avenir pour se construire une nouvelle identité : telle est la signature de cette littérature. Cet article tente d'élucider comment la littérature opère une (re)conquête du passé et du présent, tout en construisant un avenir et ceci à travers les analyses du roman *Les Baigneurs du Lac Rose* de Tanella Boni. Nous voulons mettre en lumière les procédés utilisés pour faire vivre le passé de façon à réhabiliter ce dernier et, par la suite, faire rayonner ce passé comme préfiguration du futur. Cet article sera introduit par un bref résumé de l'histoire racontée, suivi de l'actualisation du mythe de Samori et ce que ce mythe signifie dans l'époque contemporaine. Ceci devrait nous conduire vers l'analyse du choix de ce mythe, ainsi que sur l'importance de ce mythe dans des lettres francophones voire des lettres-Monde.

Les Baigneurs du Lac Rose par Tanella Boni est un roman hybride, où la focalisation se fait à tra-

vers une journaliste nommée Lénie, qui effectue sa quête d'identité à partir de l'Histoire d'un conquérant de l'Afrique de l'Ouest. Lénie, passionnée de l'histoire de Samori, parcourt de nombreux pays en quête des anecdotes à ajouter à l'histoire qu'elle a déjà composée. Lors de ses voyages, elle rencontre un homme nommé Yété et une histoire d'amour naît entre les deux personnages. Cette histoire de passion laisse Lénie enceinte de Yété. Mais la vie que mène Yété les sépare à nouveau, sans que celui-ci explique à Lénie les raisons de son départ. Il part s'installer au bord du lac rose sans dire à Lénie où il est installé. De son côté, Lénie se passionne de l'histoire de Samori et suit son héros dans ses pas jusqu'au jour où, en suivant son héros légendaire, elle tombe sur l'information qui la mène vers son homme, Yété.

Deux récits se superposent dans ce roman : au premier plan, celui de la relation amoureuse entre Lénie et Yété, et au deuxième plan celui de la Conquête de Samori Touré. Ces deux histoires se recoupent en tant que des histoires de conquête. L'on peut comparer l'histoire d'une conquête territoriale avec le parcours de la conquête amoureuse d'une femme par un homme. La même envie habite les deux histoires : conquérir une terre étrangère et en faire sienne. Ainsi la femme, terre inconnue, terre vierge, est aussi à conquérir.

1. Le mythe de Samori et la reconquête de la voix africaine

L'évocation du mythe de Samori par Tanella Boni, que cela soit dans la mise en commun de ce Conquérant et de Yété ou bien dans la recherche des informations par Lénie pour compléter l'histoire du Conquérant, réactualise ce mythe. En réactualisant le mythe de Samori et sa bravoure, Tanella Boni reconstruit l'Histoire de l'Afrique, sans culpabiliser la colonisation, mais plutôt au but de réaliser une introspection, par le biais du personnage journaliste, Lénie, qui avoue : « Je cherche toujours les traces tangibles de la vie du Conquérant du siècle dernier. Suis-je donc devenue aveugle ? Je cherche le chemin de ma propre parole. » (Boni, 2002 : 73).

Ces traces tangibles du Conquérant ne seraient-elles pas la voix, voire l'identité de Lénie ? Selon Gilbert Durand et à d'autres chercheurs de l'imaginaire, la Parole d'un individu équivaut à s'imposer et à affirmer une identité, car la Parole c'est « l'hypostase symbolique de la Toute-Puissance » (Durand, 173). Ce que cherche ce personnage est donc la voie de sa puissance, en tant qu'individu à part entière. Son parcours révèle une double quête identitaire : en premier lieu, c'est l'individu africain qui cherche à réaffirmer son identité par le biais d'un retour en arrière. En deuxième lieu, c'est la femme africaine qui essaie de s'imposer, qui cherche son identité dans un monde où elle est censée rester insignifiante et effacée, un monde dominé par des hommes, que cela soit au niveau social (où la femme n'a aucun mot à dire) ou au niveau de lettres (lequel est un domaine « réservé » aux hommes).

Une telle Parole pourrait être, par extension, la Parole de la nation ou de la race entière, car l'identité de l'individu est inséparable de l'identité de la communauté. Pour mieux se définir, il faut donc plonger dans l'histoire. La quête de l'intégrité identitaire par la plongée dans l'histoire est reflétée dans la description que Tanella Boni fait d'un autre personnage du roman, César, au temps où il se trouvait à Paris : « Dans les rues de Paris, il [César] pouvait marcher la tête haute parce que son ancêtre avait pu résister jusqu'au bout. D'ailleurs, son frère jumeau et lui-même n'avaient-ils pas conquis à leur tour l'ancienne métropole ? Pendant leurs années d'études, César et Fred Ogun avaient l'air de connaître Paris mieux que les autochtones. Ils avaient tenté de l'approprier » (Boni, 2002 : 62-63).

Nous rappelons à ce point que le mythe du conquérant Samori est fondé sur la bravoure de l'ancien chef de tribu de l'Afrique de l'Ouest, qui a soumis le haut Niger et tout l'ouest de la région. Dans les yeux de la postérité, il représente l'Afrique unie. Par sa grandeur et sa bravoure, ce héros est tantôt comparé au « monstre des eaux », tantôt au « vieil hippopotame ou monstrueux cheval des eaux ». Cette mise en commun fait de Samori une figure aquatique. Le rapprochement entre l'homme et l'animal aquatique vient renforcer l'idée de retour aux sources, la descente dans les profondeurs, puisque l'eau représente la pureté, mais aussi l'inconscient, les origines. Les eaux sous-marines symbolisent le subconscient et, à cet effet, Samori demeure le subconscient des

gens ivoiriens ou même du peuple africain par extension. Ce parallélisme fait de Samori une figure bien ancrée dans l'inconscient africain.

En fin de compte, le principe sous-jacent semble bien défini : qu'il faut descendre dans le subconscient pour donner forme au présent, et ceci est encore corroboré par le personnage César, lorsqu'il dit à Lénie : « Tu survis avec des trésors cachés dans ton âme et dans ton esprit » (Boni, 2002 : 171-172). Le mot « trésors » est comme une métaphore obsessionnelle chez ce personnage, car il avait été précédemment utilisé, mais en parlant de la culture : « J'ai vu que nos cousins du Nord n'ont pas dit non à la modernité tout en sachant garder les trésors de leur propre culture. » (Boni, 2002 : 158-159). Ces deux emplois ont un seul et même référent : la culture d'origine. Le message de Fred dans ces propos est d'inciter ses compatriotes à adopter un métissage entre le progrès technologique et la culture d'origine. Il nous semble que c'est la raison pour laquelle Lénie réinvente l'Histoire de Samori. Pour elle, survivre dans le présent, c'est être en harmonie avec soi-même, et d'abord avec le passé. Lénie fait la jonction entre l'histoire d'amour et l'histoire politique, entre l'amour et la haine. Ce métissage est encore reflété dans le médaillon que Fred donne à Lénie, en lui disant : « Tu garderas ceci en souvenir de moi. Si tu vois ton homme, tu le lui remettras comme gage de mon amitié [...]. C'était un médaillon en argent massif ressemblant à un talisman. Un animal hybride, mi-crabe, mi-scorpion, était gravé au recto. Lénie le prit avec ses deux mains » (Boni, 2002 : 179).

Le thème de l'hybridité, du métissage, ressort plus fortement encore ici, notamment avec le médaillon en forme d'« animal hybride ». C'est un message que Fred laisse à Yété, par l'intermédiaire de Lénie. Ce message pourrait être interprété comme la possibilité de sauvegarder ses origines, tout en allant de l'avant pour embrasser l'évolution de la société. Par extension, ce message est destiné à société dans son entier, car il doit être transmis par Lénie, dont la profession de journaliste la dote de la fonction du passeur. De surcroît, elle est une femme, et la femme a l'avantage et la fonction de socialiser ; c'est elle, en outre, qui élève les enfants, qui passe la plupart du temps avec les enfants et, par conséquent, qui leur passe la loi du père.

Le choix des animaux qui incarnent ce métissage ne semble innocent non plus, car l'animal représenté est un amalgame de crabe et de scorpion – tous deux animaux qui ont des pinces et tous deux des animaux lunaires. Le crabe est, d'ailleurs, un animal qui semble habiter l'imagination de Tanella Boni, puisqu'elle a signé un roman intitulé *Une vie de Crabe*, et ceci ne peut qu'intriguer le lecteur averti. Nous savons que le crabe se métamorphose pour renouveler sa carapace, donc le message sous-jacent correspond à une invitation au renouvellement, d'où également le choix du cadre où se trouve Yété, le Lac Rose, lieu de renouvellement. D'après *Le Dictionnaire des Symboles et des Mythes*, le crabe symbolise : « Le renouvellement, la nécessité de se débarrasser des croyances mortes qui encombrant le psychisme et doivent être rejetées comme la carapace que l'animal rejette lorsqu'elle est devenue trop lourde. Symbole aussi d'inconsistance parce qu'il avance et recule sans cesse » (Julien, 1997 : 93). Mais, dans une autre perspective, ce mouvement de réversibilité ne fait qu'évoquer le retour en arrière comme inspiration. Le scorpion, lui, symbolise la mort : « En raison de sa vie souterraine, le scorpion se rattache au serpent et symbolise le mystère. Il remplit aussi une fonction purificatrice car il absorbe les poissons de la terre, la rendant ainsi accueillante, « enregistre » des forces négatives que le magicien sait rendre positives » (Julien, 1997 : 356).

En revenant au mythe de Samori, César est celui qui, finalement, cherche à garder le mystère du Conquérant intact, et qui refuse de vulgariser son image. En fait, les deux frères – Fred Ogun et César – vivaient presque dans la peau du Conquérant. En ce faisant, ils essayaient de reconstituer son histoire, le faire revivre, un projet qui les mettait sur le même niveau que Lénie qui, elle aussi, voulait reconstruire cette histoire même. La figure du Conquérant se construit donc par l'alliance de contraires : les deux frères ont des approches différentes, mais ils se trouvent complémentaires dans cette entreprise. Le narrateur nous apprend que « [l]es deux frères partageaient la même passion, celle du pouvoir. Mais l'un croyait à la force du mythe de Samori et menait une lutte acharnée contre les destructeurs de ce rêve magnifique, tandis que l'autre avait cette folle envie de se mettre dans la peau du personnage qu'il vénérât » (68-69). A la différence de son frère, Fred Ogun a

continué à se mettre dans la peau du Conquérant et il a même réussi, pendant un certain temps, à se faire appeler Samori 2, mais cela, tout comme sa vie, n'a pas duré. La vie courte de Samori 2 peut s'expliquer par son obsession du passé – une faute monumentale, car il faut que les mythes évoluent avec la société. Aucun mythe n'est jamais à son état pur, car les mythes doivent évoluer au contact avec d'autres mythes, comme l'affirment *Frédéric Monneyron et Joël Thomas dans Mythes et littérature* (2012). Donc la mort de Fred Ogun (alias Samori 2) symbolise la mort du mythe initial du Conquérant, celui de « battants qui n'en font qu'à leur tête ».

Mais c'est surtout dans le personnage Yété que le narrateur retrouve la figure du Conquérant :

Aujourd'hui, bien plus qu'hier, je sais que ce portait en rappelle un autre que je ne pourrai jamais dessiner. Un visage, des yeux, des mains qui se posent sur moi, m'enveloppent de velours et de vent apaisant. Je ne te vois pas encore. Toi, l'homme vivant à ras de terre, près des sources et des lacs. Homme des grands espaces qui, comme un oiseau mythique, prenant l'air un matin de brume, sur un quai de gare. »
(Boni, 2002 : 91)

Cette confusion entre Yété et le Conquérant montre que la figure mythologique de Samori est encore valable, dans la mesure où le héros d'hier se retrouve encore dans celui d'aujourd'hui. Par conséquent, la transposition du Conquérant en Yété fait de Yété un personnage supranaturel, un exemple, comme le fut Samori. La comparaison que Lénie fait de Yété à « un oiseau mythique » vient, par la suite, renforcer cette mystification de Yété, puisque l'oiseau signifie la liberté, la quête spirituelle : « En raison de sa capacité de dépasser le plan terrestre en s'envolant librement dans les airs et d'atteindre peut-être le ciel, l'oiseau fut considéré comme le messager des dieux. Ainsi dans le sacrifice de Mithra, l'ange-messager divin est un corbeau, représentation d'Hermès, choisi par les Egyptiens pour exprimer l'immatérialité de l'âme » (Julien, 1997 : 257).

Yété devient donc ce Conquérant dont Lénie essaie de reconstituer l'histoire, car il est, par son caractère et par son rapprochement avec l'eau (il vit près des sources et des lacs, comme le Conquérant mythique), pareil à l'oiseau – symbole de la liberté et aussi symbole de la pureté. D'ailleurs, il même se compare à Hermès – l'intermédiaire, le prestidigitateur, le comédien ou le tricheur. Il symbolise l'ingéniosité, l'habileté, la transmission, la communion, les échanges, tout ce qui est mobile, insaisissable ou fuyant. Lénie, à son tour, identifie Yété à Hermès : « Depuis longtemps je cherche un nom qui irait bien à ta peau. Je crois en avoir trouvé un, Hermès, qui te va à merveille. Je ne sais même plus si tu es un ou plusieurs, homme, femme et enfant, tu n'as jamais cessé d'être au singulier pluriel, ce qui fait de toi un être exceptionnel » (Boni, 2002 : 111).

En fin de compte, on convient que le Conquérant se substitue à Yété, et, par extension, à tous les humains. Mais ce mythe se complète, finalement, par l'alliance des contraires, d'un homme et d'une femme, Yété et Lénie, ce qui fera de cette histoire du Conquérant une histoire d'amour ou de haine. Ayant débattu du sujet du mythe de Samori comme reconquête de la voix individuelle, il serait important de voir ce que c'est que la conquête de Samori et ce qu'elle symbolise.

2. Conquête territoriale et conquête du corps de la femme

La conquête de Samori est, avant tout, territoriale, donc politique. C'est un pas vers l'appropriation du pouvoir, en étalant son empire sur un paysage important. Dans cette conquête, Samori s'est montré sans égal, jusqu'à la défaite face aux colonisateurs. Une conquête de pouvoir politique et impérial est naturellement un domaine des hommes. Dans cette situation de dominance masculine, une femme n'a pas sa place, parce qu'elle est comme un paysage vierge qu'il faut conquérir – et cela expliquerait l'attitude de Yété et celle de Fred Ogun envers Lénie.

Lors d'un entretien, Tanella Boni, interrogée sur la dimension historique de Misora¹ et sa ressemblance avec Samori, répondit en ces termes : « Oui... Enfin, on peut faire des rapproche-

¹ L'édition Boni 2002 ne comporte que le nom Samori et pas celui de Misora – anagramme utilisée dans Boni 1995. Dans certains articles le nom du Conquérant est écrit « Samory », au lieu de « Samori ».

ments, mais ce n'est pas par hasard que j'ai mis une anagramme. C'est pour que cela puisse avoir une portée universelle. Ce peut être SAMORY, ce peut être aussi un autre héros. J'ai voulu tout simplement montrer que notre Histoire nous parle, nous permet de comprendre la situation dans laquelle nous vivons aujourd'hui » (Boni & Koulibaly, 1996). La représentation ne se limite donc pas seulement à l'histoire africaine. Elle déborde du cadre, pour englober l'intégralité du monde et ses images. Le message du texte se situe entre deux réalités : africaine et universelle.

La conquête territoriale peut aussi être comparée à la conquête de la femme. Pour cette partie, nous avons analysé les relations de Samori avec ses femmes, d'une part, de Fred Ogun avec les femmes, d'autre part. Cette histoire pourrait se résumer à l'histoire de la domination de l'homme sur la femme. La question à se poser est de savoir si la femme d'aujourd'hui se laisse encore conquérir par l'homme ou si elle fait, à son tour, sa conquête du monde et de l'autre sexe. L'extrait ci-dessous va guider notre argument : « Plus elle [la domination masculine] est forte et visible, plus les Africaines, loin d'être des victimes passives, apprennent à ouvrir les yeux sur leurs propres maux en mettant en place des stratégies de résistance et de révolte, même si elles ont été éduquées dans le respect des ancêtres, des pères et mères, des aînés » (Boni 2002 : 8).

Il est donc bien clair que Tanella Boni nous présente le Conquérant Samori comme sujet d'un mythe qu'elle veut bien universel et atemporel, et qu'elle espère rendre ainsi par une transposition de l'histoire de Samori dans la contemporanéité. Elle arrive à faire cela en « tuant » l'ancienne version du mythe, qui glorifiait la dominance masculine. En procédant de cette façon, elle fait renaître le mythe, mais cette fois en valorisant l'importance de la femme. En transposant le Conquérant en Yété, Tanella Boni nous transmet, dans un autre registre, qu'il existe toujours des héros parmi nous, même dans les générations d'aujourd'hui. La complémentarité entre l'homme et la femme – soulignée par l'auteur – a pour but de suggérer la complémentarité qu'il peut y avoir entre des personnes très différentes, voire mêmes des nations distinctes. L'essentiel serait de s'adapter l'un à l'autre, comme Yété et Lénie, et par la suite donner naissance à un monde fusionnel.

A ce propos, Tanella Boni fait rayonner dans son œuvre les paroles d'E. W. Blyden, quand il propose que la race nègre se manifeste dans toutes ses virtualités, dans son essence qui est d'abord culturelle et comparable à l'essence islamo-arabe ou à celle judéo-chrétienne :

Each race is endowed with peculiar talents, and watchful to the last degree is the great Creator over the individuality, the freedom and independence of each. In the music of the universe, each shall give a different sound, but necessary to the great symphony. There are several sounds not yet brought out, and the feeblest of all is that hitherto produced by the Negro; but only he can furnish it. And when he does furnish it in its fullness and perfection, it will be welcomed with delight by the world. (Blyden, 1994 : 318)

3. Samori Touré pour réhabiliter l'identité africaine

L'histoire de Samori Touré constitue la toile de fond du roman de Tanella Boni. Par ce nom, le lecteur est introduit dans cette histoire de l'Afrique de l'Ouest – une histoire de bravoure et de défaite, qui évoque l'Afrique de l'Ouest face aux colonisateurs. Dans *Les Baigneurs du Lac Rose*, Tanella Boni évoque donc la figure de Samori Touré et, à travers lui, l'épopée traditionnelle, et fait les louanges de la bravoure du héros en général. Le genre épique, qui n'est pas prédominant sur la scène littéraire contemporaine, et même « passé de mode », si bien que sa présence dans une œuvre postmoderne constitue, en quelque sorte, un défi aux attentes des lecteurs, est réhabilité. La réactualisation de cette forme littéraire dirige le lecteur vers la littérature traditionnelle. Étant donné que l'épopée est issue de l'expression orale, l'émergence de l'épopée va de pair avec la résurgence de l'oralité au sein d'un texte écrit. Cette forme est traduite au sein du texte par les expressions lexicales qui forment des interférences avec la langue véhiculaire. Citons l'exemple de « tassabia » (chapelet) sous la plume de Tanella Boni.

A part l'aspect négatif de l'époque historique de Samori Touré, l'évocation de cette période vise à réhabiliter les Africains qui ne se souviennent pas de leur grandeur et qui pensent qu'ils n'ont jamais rien valus :

Comme en un songe, elle revit la vieille photo de Samori, celle qui traînait dans tous les livres d'histoire. Ce turban sombre, cet air renfrogné, ces jambes rudes à jamais blindées contre toute épreuve de force.... Maintenant, elle pensait pouvoir le reconnaître dans la rue. Comme si l'histoire marchait toujours à reculons. Comme si les mêmes personnages, les événements marquants d'un pays se répétaient d'un siècle à l'autre pour graver dans nos mémoires, en lettres dorées, l'histoire véridique, toujours la même, du pouvoir politique. (Boni, 2002 : 46)

Refaire l'Histoire c'est mettre en valeur le peuple mis à mal dans son ensemble et, en plus, c'est marquer un retour vers le passé, vers les origines. L'auteur se fait le continuateur de cette histoire et facilite cette répétition, ne serait ce que par le biais de la littérature. C'est ce que le texte implique plus loin : « Elle voyait aussi la silhouette des personnages d'aujourd'hui une anticipation de ceux de demain. Car la conquête ressemble aux rayons du soleil. Elle est une spirale à double voie. Celle qui remonte vers le passé, celle qui tend vers l'avenir » (Boni, 2002 : 49). Ce passage souligne un trait important de ce retour aux origines : bien que la littérature d'aujourd'hui soit ancrée dans le présent, elle emporte son passé dans sa mémoire.

Ensuite, le champ de la conquête est très élargi, un espace temporel et géographique très étendu, pour toucher à presque toute l'Afrique. Le choix du titre *Les Baigneurs du Lac Rose* évoque aussi cette envie de créer un espace insaisissable, qui suggère la puissance colossale. Quant au Lac Rose, il existe réellement au Sénégal et actuellement il représente un lieu où les gens vont pour se purifier (une fonction qu'il accomplit dans le livre). Cette histoire nous apprend que le lac a une importance de purification corporelle qui pourrait bien aller au-delà de la surface et, par là, devenir spirituelle, dans la mesure où descendre sous l'eau impliquerait une mort et sortir de l'eau impliquerait une naissance. Donc, la personne qui pratique cette cérémonie va sortir de l'eau purifiée de corps et d'esprit, et l'ablution apporterait une renaissance. Symboliquement, « les baigneurs du Lac Rose » seraient des gens qui se soumettent à cette cérémonie d'initiation et de renaissance. A ce propos, il faudrait rappeler la symbolique de l'eau que l'on a évoqué maintes fois au fil de ce travail et la marier à celle de la couleur « rose » et aussi à celle du « sel ». La couleur rose, une association du blanc et du rouge, couleur de la chair, de la rosée régénératrice, de la séduction, symbolise l'amour, la pureté et la fidélité, alors que le sel, substance primordiale, symbolise la sagesse. Pour les alchimistes, il est à la base de tout ce qui prend forme. Principe stabilisateur des corps, le sel est donc un symbole de sagesse et de pondération. Sa substance cristallisée devient le corps de la Pierre des sages. Dans la vie courante, il est utilisé couramment comme protection contre le mal: aspersion devant la maison, aspersion au retour d'une cérémonie funéraire. Donc, le sel, l'eau et la couleur rose – comme caractéristiques du lac – se combinent, pour purifier, initier, et régénérer les gens et leurs mentalités. La figure du Conquérant elle-même est régénérée et la conquête avec. Le Lac Rose devient, par extension, le symbole du renouvellement du monde, d'un monde universel, où tous trouvent leurs places, y compris les femmes, les enfants et les étrangers, catégories qui longtemps ont été mis à l'écart.

Par conséquent, l'histoire du Conquérant mise à côté du Lac Rose est, d'une façon, l'invitation du romancier à poursuivre la « conquête ». Lénie – qui fait continuer l'histoire du Conquérant – nous invite à nous purifier d'abord au Lac Rose, pour pouvoir mener à bien le combat, car le monde est corrompu. Le retour vers le passé est une invitation aussi : pour se purifier et repartir de bonnes bases. Le mythe, comme la littérature, se nourrit de ses racines.

En somme, nous pouvons dire qu'à travers l'histoire de Samori Touré, Conquérant mythique de l'Afrique de l'Ouest, Tanella Boni a voulu tracer l'identité des Africains depuis les origines, afin de la réhabiliter. En faisant cela, elle a aussi réhabilité l'histoire coloniale et son roman a

donné une nouvelle appréciation de la conquête territoriale comme processus naturel, qui touche à la fois la sphère politique et la sphère intime. Cette histoire de Samori Touré est venue illustrer encore les rapports entre l'homme et la femme tels qu'ils sont aujourd'hui, ainsi que de montrer en quoi les femmes sont devenues, elles aussi, des conquérantes. L'objectif est finalement de sensibiliser le monde sur l'importance de l'hybridité, et sur l'alliance du passé et du présent dans la construction et la dynamique de l'identité.

BIBLIOGRAPHIE :

BONI, Tanella, *Les Baigneurs du Lac Rose*, Abidjan : Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1995 ; Paris : Le serpent à plumes, 2002.

BONI, Tanella, *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, Paris : Éditions du Panama, collection Cyclo, 2008.

* * *

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris : PUF, 1965.

BLYDEN, Edward Wilmot, *Christianity, Islam and the Negro Race*, Baltimore : Black Classic Press, 1994.

BORSOTTO, M., *Écritures francophones féminines : exemplaires subsahariennes*, Nice : Université de Nice-Sophia Antipolis, Faculté des Lettres, 2000.

CHAMARAT, Gabrielle, *Identités individuelles, identités collectives*, Actes du Colloque de Caen (1995), Caen : Presses Universitaires de Caen, 1998.

DESCHAMPS, Jean-Claude et al., *L'Identité sociale : La construction de l'individu dans les relations entre groupes*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1999.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, 11e édition, Paris : Dunod, 1992.

HUANNOU, Adrien, *Francophonie littéraire et identités culturelles*, Paris : L'Harmattan, 2000.

JULIEN, Nadia, *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*, Alleur : Marabout, 1997.

MONNEYRON, Frédéric ; Joël THOMAS, *Mythes et littérature*, Paris : PUF, 2012.

RICARD, Alain, *The Languages and Literatures of Africa : The Sands of Babel*, translated by Naomi Morgan, Oxford : James Currey / Trenton, NJ : Africa World Press / Cape Town : David Philip, 2004.

Sitographie:

« Les Baigneurs du Lac Rose », interview de Tanella Boni par Isaïe Biton Koulibaly, *Amina* 314 (1996), p. 68, <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINABoni96.html> (source consultée le 29 novembre 2014)

« Écrivain engagé, artiste impliqué ? », entretien de Tanella Boni avec Khal Torabully, Paris, le 4 avril 2004, <http://www.africultures.com> (source consultée le 16 novembre 2014)

Liens sur l'histoire de Samori Touré :

<http://kuma.mande.net/histoire/yperson/>

<http://www.maliwatch.org/SOCIO-ECO/samory.html>

Statut et trajectoire d'un personnage « hors-norme » : la figure de l'anti-héros dans *La Fable du nain* de Kamel Daoud

Status and Trajectory of an “Out-of-the-Ordinary” Person: The Anti-Hero in Kamel Daoud’s *La Fable du nain*

YAMINA BAH
Université d’Oran

In this article, we attempt to unravel the scriptural strategies used in *La Fable du nain* (« The Fable of the Dwarf ») in order to make a fictional character be the opposite of the classic, heroic, conventional model. Kamel Daoud, a contemporary French-speaking Algerian writer, produced indeed a fiction inhabited by an anti-character, whose heroic status and trajectory fall dramatically within an isotopy of the *écart*. This is a fictional character whose image is fractured and whose values are wrecked, who is both a marginal and a shattered being, both atypical and alienated, whose restlessness has an impact on the narrative that is fractured itself. The protagonist wants to appear both contentious and provocative, posing as an anti-subject, fighting his own deep ego and society. Thus, the marginal’s manner of writing opens towards a new poetics lying under the sign of transgression, reflected as fragmentation and imbalance in the scriptural universe. Therefore, Daoud changes marginality into an aesthetic and stylistic device, resulting in a revolutionary way of writing which shakes the literary conventions, to bring uncanny, extraordinary beings on the stage. Daoud proves subversive by constructing a new type of character holding a strange status, corresponding to a new kind of narrative. Thus, the writing is forged in disrespect of the norms, but in line with the evolution of thought, man and his History.

Keywords: Kamel Daoud ; transgression ; marginal character ; creativity ; quest ; fragmentation.

Introduction

La *Fable du nain* de Kamel Daoud est une œuvre inscrite dans les écritures contemporaines modernes par son aspect fragmentaire et iconoclaste. Fantaisie des procédés et déconstruction des codes semblent la marque de fabrique de la poétique daoudienne qui n’hésite pas à faire éclater le modèle littéraire normatif. En effet, l’entreprise scripturale use de multiples techniques esthétiques et stylistiques pour perturber le lecteur conformiste et le désorienter dans sa quête du sens. Le récit se veut être transgressif dans le sens où les stratégies convoquées vont à l’encontre des conventions littéraires établies. L’auteur livre au lecteur un texte qui rompt catégoriquement avec les normes réalistes de la fiction. À la lecture du récit, le récepteur est manifestement déconcerté par l’agencement de structures désarticulées et de formes dé-cousues. Il s’agit bel et bien d’un texte révolutionnaire qui désamorce les clichés pour explorer et

exploiter les divers possibles narratifs. Une telle écriture s'inscrit, sans détour, dans une certaine isotopie de la marge. Discontinuité, marginalité et dispersion semblent être les véritables pivots qui sous-tendent l'édifice scripturaire daoudien.

L'univers fictif construit dans *La Fable du nain* ne s'affiche point comme étant normatif ; ses composants dérogent à toute forme d'uniformité ou de transparence. Le personnage qui habite la fiction et y évolue se présente sous les traits d'une figure atypique, complètement distincte des sujets héroïques forgés par la tradition. La construction textuelle du personnage dans l'œuvre en question ne semble en aucun cas conforme aux conventions. Il est question alors dans ce travail d'interroger le texte sur la stratégie d'écriture de ce personnage « hors-norme » :

Comment est construit sur un plan esthétique et scriptural le personnage de la marge dans *La Fable du nain* ? Quel système procède à son élaboration dans l'univers fictif ? Quel parcours narratif entreprend-il ?

Notre objectif dans le présent article est d'analyser le statut et la trajectoire du personnage à dessein de démontrer méthodologiquement la manière dont le texte ébranle le mythe classique du héros positif pour faire la part belle à une figure disséminée au parcours déficient. C'est pourquoi, pour répondre au mieux à notre questionnement, nous organisons notre étude autour d'axes pertinents : **1. Une figure atypique : l'anti-héros ; 2. Une quête « hors-norme » : trajectoire et dysfonctionnements.**

Nous procéderons à l'appui d'outils méthodologiques et théories littéraires bien définis, afin de disséquer le profil anticonformiste du personnage de la marge, au Moi disloqué et au périple brisé.

1. Une figure atypique : l'anti-héros

1.1. La Stratégie de représentation du personnage marginal

La Fable du nain est un récit qui met en scène deux personnages : d'un côté, le héros-narrateur protagoniste central de l'histoire ; et de l'autre, un Nain surnommé « ZimZim » par ce même protagoniste. Ce dernier est victime des fourberies et tortures orchestrées par le gnome diabolique investi de tous les vices. Ce lutin use des stratagèmes les plus espiègles pour enrayer la personnalité de ses victimes. Dès lors, le narrateur subit une dépossession insoutenable, marquée par l'annulation de soi et le consentement au déclin. Le personnage aliéné et agité quitte, de la sorte, son emploi et ses proches pour se reclure dans sa chambre d'appartement et ce, dans le but de pourchasser l'être vil et sordide qui le hante jours et nuits. Mais au fur et à mesure que la traque évolue, il se rend compte que le Nain fait partie de lui, car il incarne sa part sombre et malicieuse. Il s'adonne alors à un véritable examen analytique, destiné à explorer les méandres de son Moi intime. Après une longue traversée, il parvient à retrouver une forme de rémission tant recherchée.

Au plan de l'onomastique, nous sommes en présence d'un personnage sans nom, sans identité, réduit à une instance anonyme « je », alors que celui-ci détient le rôle central dans la diégèse. D'ordinaire, le modèle narratif conventionnel commence par présenter les personnages en leur attribuant des traits physiques, moraux, sociaux, etc., dans la finalité de faciliter la projection du lecteur. En revanche, dans le récit traité, la description physique du personnage demeure indéterminée ou presque inexistante. Il est question, en effet, d'un être sans visage, sans apparence, sa physionomie reste floue, seuls quelques traits laconiques présentent le personnage comme « un homme de haute taille, maigre, avec des lueurs d'ascétisme » (Daoud, 2003 : 46).

Concernant son âge et sa fonction sociale, l'être a 32 ans et travaille comme agent de bureau dans une inspection du fisc. Telles sont donc les seules indications lapidaires glissées dans le récit, pour qualifier le héros. L'absence de dénomination peut être liée à l'état déséquilibré du sujet. L'anonymat ferait, en quelque sorte, écho au trouble identitaire intense que subit le personnage, lequel ne parvient plus à se reconnaître et encore moins à reconnaître son Moi intérieur défiguré.

Dans cette optique, étant donné que le personnage est dépouillé de référence explicite, c'est uniquement le « je » narrateur qui mène le récit, celui-ci ne serait plus considéré comme simple

instance narrative, mais désignerait le Nom du personnage. Philippe Vilain écrit : « Ne pas nommer sa première personne n'est-elle pas une façon de se nommer par défaut ? » (2009 : 70).

Selon le théoricien, « je » peut être perçu comme la meilleure des dénominations attribuées à un personnage. Cette procédure stratégique a pour finalité d'instituer le « je » comme figure de l'altérité ; figure impersonnelle appropriable par tout lecteur susceptible de devenir maître du « je » non référencé et tout offert aux autres. Le lecteur serait plus à même de s'identifier au héros, d'endosser son rôle et se projeter dans l'univers fictionnel.

D'autre part, dans notre quête des faits pertinents qui caractérisent l'écriture subversive du personnage, il nous semble intéressant de décrypter le protagoniste de l'histoire au travers de son « faire » (ses actions) et de son « être » (sa psychologie).

Alain Robbe-Grillet déclare : « Un personnage n'est pas un "il" quelconque, anonyme et translucide. [...] Un personnage doit avoir un nom, il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. [...] Enfin, il doit posséder un "caractère", un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là » (1961 : 27). Or, il ne s'agit aucunement, dans le corpus étudié, d'une écriture préoccupée par la mise en relief de détails précis, vraisemblables, concernant la situation socio-professionnelle du personnage. Il est manifestement question d'une véritable stratégie d'économie de la production descriptive dans le récit, ce qui enfreint les catégories conventionnelles réalistes de composition des protagonistes dans une diégèse. L'absence de qualifications à la fois nominale, physique et professionnelle a, pour effet immédiat, de briser toute illusion référentielle. La vraisemblance, qu'est censé assurer le paradigme nominal, se trouve ébranlée du fait même de cette remise en question des critères descriptifs. Le récit est donc loin de basculer dans la profusion réaliste, puisque le portrait du héros s'avère bien pauvre et étriqué.

Si le texte est marqué par une grande opacité narrative au plan de la description physique, celle-ci est compensée, au plan psychologique, par une représentation pénétrante de l'univers psychique d'un sujet perdu. La fiction laisse entrevoir les béances de l'être, les méandres de sa psyché dans ses flux et reflux conscients et inconscients.

1.2. Le Moi divisé : un « Je » en éclats

Le texte met en scène un individu en proie à ses démons intérieurs, à un mal enraciné au plus profond de son être. L'anti-sujet développe une perception insolite du monde, animée par la névrose et l'anxiété. C'est une conscience critique qui ne tente plus de décrypter le monde alentour, mais plutôt de retrouver la vérité et l'homogénéité de soi. Bruno Blanckeman parle de « Sujet indécidable » : « Le récit bascule d'une dominante, discours sur soi – à une autre – figuration/défiguration d'une identité subjective, [...] dans des cheminements qui mettent à mal l'idée de personnalité constituée » (2008 : 21).

Face à la situation de déperdition tendue que subit le personnage, une tentative d'auto-délivrance est opérée, synonyme d'une immersion dans les profondeurs du Moi, pour en reconstruire l'unicité. Mais, en amont de la rémission, c'est bien une image éclatée d'une figure brisée que nous livre le récit. Tout d'abord, l'agent de l'action, agité, révèle avoir des antécédents familiaux de folie, ce qui le prédispose à toute forme de dépression. Son grand-père discutait sur son lit de mort avec un militaire turc, qu'il était le seul à voir. Il en est presque de même pour le héros qui mène une vie effarante, vivant dans un « enfer cloisonné » (21). Victime d'une forte dépossession, le sujet voit les différentes facettes de son Moi émerger et s'affronter, comme autant d'acteurs d'un théâtre intérieur :

A la troisième semaine de ma Grotte, je découvris les voix. Les dizaines de voix qui se heurtent dans la tête de chacun... Elles ne cessent jamais. Comme des moulins infatigables entretenus par le fameux Nain. (56)

Je n'étais pas fou, mais victime d'une folie : la meule dans ma tête ne s'arrêterait que rarement. (60)

Je m'abandonnais ainsi totalement aux flux des images qui me tournaient autour et que je soupçonnais traîner de musiques de dérives dangereuses. (85)

Ainsi, la première personne « Je » se veut être l'expression d'une unité morcelée, désarticulée. Le personnage est assailli par une négativité qui se traduit par un renoncement, une tendance à l'auto-destruction, comme en témoigne la tentative de suicide du sujet : « J'achetais alors un jour une longueur de corde et je pris, depuis, l'habitude d'en jouer chaque soir... Une nuit, à minuit éteinte, je mis en place le bûcher froid de la chaise et un crochet au plafond... Je gravis mon piédestal malgré la cohue et je me mis la corde autour du cou » (32-33).

Sauf que cette tentative du sujet de mettre fin à ses jours, échoue, car il se rend compte qu'il est sous l'emprise malsaine du Nain, lequel manipule sa part sombre et veule qui l'incite à se détruire.

Dans ce contexte, l'instabilité de l'être est présentée comme éclatement du Moi. La fragmentation comme figure ne porte pas uniquement sur les constituants psychiques du sujet, mais aussi sur la relation au monde où elle s'effectue comme rupture animée par des sentiments de haine et de rage conjugués. Le personnage vit au rencart de la société, en marge de l'humanité. Cette *dé*-liaison sociale est étroitement corrélée à l'*in*-signifiante du monde et ses anomalies. La rupture se manifeste par un effacement des relations interhumaines et l'échec de toute relation sentimentale. À cela s'ajoute le mépris accru des enfants excessivement haïs, car considérés comme des « voleurs d'enfance ». Voici quelques extraits qui l'illustrent :

Tout ce que je faisais et prétendais réussir finissait régulièrement en piètres po-
teries : ma vie professionnelle surtout. Ma tentative de mariage. Ma carrière noc-
turne et essulée de raconteur d'histoires silencieuses. Le choix de mes pantalons.
De mes chemises... Tout allait de travers comme dans le monde d'un miroir
méchant et railleur. (17-18)

À la trentaine de ma vie... j'étais un homme muet. Je n'avais aucun dialogue
avec le monde ni avec les vivants. Mon anneau de vie était entouré de cadavres. (66)

Ce refus du monde provoque chez le jeune homme un sentiment de malaise profond, de dé-connexion du réel. La réalité accablante se révèle dans son non-sens, n'offrant plus aucun repère ou motivation incitant à poursuivre son cheminement existentiel : « J'étais faux et souffrais de le savoir et de ne pouvoir guérir ce manque de naturel... À un certain moment, la vie propre semble être celle d'un autre qui habille notre peau. Comme si un ample vêtement terrible vivait à notre place et lieu. Et qui maintenait la conscience dans un enclos figé d'où l'on regarde le drame et l'accident du train sans pouvoir intervenir » (20-21).

En conséquence, l'identité est défigurée, la conscience rongée intrinsèquement : « Je ne saurais comment expliquer encore plus cette vie poreuse aux amplifications et qui finit par ressembler à un labyrinthe de miroirs railleurs » (100).

La figure du Moi s'affiche alors comme un « puzzle », dont les pièces demeurent encore éparpillées et disséminées. Cette agitation du sujet divisé se répercute, à l'échelle de la narration, par un morcellement constant du tissu narratif au plan temporel et structurel.

En outre, cette dispersion du Moi ainsi brossée par le récit témoigne d'une volonté patente de destruction du statut mystifié du héros traditionnel. Le « je » omniprésent renvoie à un être qui étonne le lecteur par la vision négative qu'il a de lui-même. Dans cette perspective, la figure héroïque positive s'effondre, entraînant dans son sillage l'anéantissement du mythe identitaire. L'héroïsme conventionnel est désacralisé, pour laisser place à un être marginal, *anti*-héroïque dont les valeurs et le parcours s'avèrent « hors-norme ». L'écriture correspond, dans ce cas, à une tentative de reconstruction de soi, plutôt que reconstruction du monde : l'individu est en conflit avec un opposant qui n'est autre que lui.

Il est pertinent de souligner que ce type d'agent fictionnel anticonformiste submerge la littérature maghrébine contemporaine de graphie française, dans la mesure où les écritures actuelles, marquées du sceau de la modernité, accordent une place prépondérante aux marginaux dans leur espace de fiction. Du fou au dépravé, en passant par le lascar ou encore l'ivrogne, nombre de sujets « exceptionnels et atypiques » occupent le devant de la scène littéraire, comme actants d'une révolution scripturaire et narrative. Hans Mayer écrit, à ce propos, dans son ouvrage pionnier *Les Marginaux* : « La littérature appartient à la catégorie du singulier. Qu'il s'agisse de la subjectivité créatrice ou de la singularité de la forme et du contenu. Elle traite toujours de cas exceptionnels » (1994 : 13).

Tel est le cas de l'écriture au Maghreb à l'ère moderne, où ce sont des figures aussi emblématiques que mythiques qui habitent le monde fictionnel et affichent un statut bien spécifique, à la fois protagonistes et antagonistes des faits. Le marginal y est dépeint comme : « Personnage au statut romanesque particulier, situé dans la marge et issu de la marge, il est celui qui transgresse la norme et devient le point focal du roman » (Ouhibi-Ghassoul, 1998 : 10).

Face à cette figure contestataire de la marge, le lecteur se retrouve malgré lui confidant, il endosse le rôle d'un « psychologue » auquel revient la tâche de scruter à même l'intime les traumatismes et les souffrances d'un sujet déséquilibré. Il est comme propulsé dans une intériorité de plus en plus nébuleuse, dont il doit retrouver les morceaux épars, afin d'en élucider le sens latent.

2. Une quête hors-norme : trajectoire et dysfonctionnements

K. Daoud nous livre le récit d'un voyage au bout de l'impossible, une quête de la vérité profonde, l'examen de la seconde moitié obscure de l'homme. Néanmoins, à y regarder de plus près, la structure convoquée – qui est celle du schéma de la quête initiatique¹ – demeure, toutefois, incomplète et provoquée, du coup, la défaillance de la posture héroïque.

En effet, le protagoniste de l'action se trouve embarqué dans un périple qui s'apparente davantage à une déconstruction ; un parcours dépourvu de la phase de reconstruction symbolique. C'est la notion même de la quête qui devient problématique, puisque le « disciple » semble davantage sombrer dans une sorte de dérive que de mener un véritable parcours d'apprentissage : « les deux fables, celle du Nain et la mienne, se sont entredévourées pour enfanter une sorte de délire de contrepoids à ma déchéance et la mort de mes dons » (62).

L'espace fictionnel détient, à cet égard, un rôle déterminant. L'histoire se déroule dans une « chambre d'appartement HLM » assimilée à une Grotte, lieu clos, isolé et labyrinthique. Le personnage donne l'impression qu'il s'y perd plutôt qu'il s'y repère. Le périple se transforme donc en déchéance incontrôlée. Cet espace est d'autant plus comparé à un « Désert », lieu de perte et d'errance : « C'est ainsi que je m'enfermais chez moi pour traverser le fameux Désert » (38).

Au surplus, il nous semble tout à fait significatif de souligner l'absence de clôture du texte qui répond ainsi à la thèse du voyage inabouti. La « Fin » reste assez ambiguë, car parvenu à une forme de rétablissement, le personnage constate avec amertume qu'il a perdu son emploi, ses proches et toute forme de liaison avec le monde : « J'avais tout perdu finalement : mon travail, ma cécité vitale et la corde maigre qui me rattachait aux gens de mon cercle » (90).

Malgré l'euphorie de la réconciliation avec soi, le personnage de retour à la vie, est sans revenu et ne survit que grâce à ses modiques économies. C'est ainsi que le retour au monde laisse transparaître quelque sentiment d'échec : le sujet est parvenu à recouvrir une certaine autonomie et liberté de vie, sauf qu'il se retrouve dans une société où il n'a plus aucun repère, aucun lien. C'est une *dé*-liaison totale qui prend place, une rupture des liens avec la société, la famille et le tra-

¹ Vierre propose, dans son ouvrage « Le Voyage initiatique », une définition de la quête d'initiation qui correspond davantage à une sorte de genèse de soi et de plénitude profonde, ressentie au terme d'un périple rude et complexe : « Le voyage initiatique participe d'un rite qui doit permettre au voyageur de changer de statut ontologique. Rite dans lequel la connaissance et la sagesse ne sont pas recherchées pour elles-mêmes, mais données de surcroît. Le novice est arraché au monde profane et entraîné [...] dans un monde qu'il ne connaissait pas : chaos, monde des morts, enfer, labyrinthe... » (4).

vail. Si la réconciliation avec soi est achevée, par contre, la réconciliation avec les Autres s'avère non accomplie. D'ailleurs, le personnage, vêtu de guenilles, se retrouve pour le reste de son existence à errer sur terre sans se soucier de son avenir : « Après ce thé, je m'en irai marcher pour comprendre pourquoi la peste a tout dévoré et pourquoi tous dorment dans cette ville sans Roi... Car, j'ai enfin répondu à mon fantasme de vagabondage et à ma tunique de haillons pour brûler la carcasse de la baleine immense qui vous a tous avalés » (125-126).

Au vue de ces constatations, il nous faut admettre que le périple du personnage s'inscrit dans une logique déceptive, peut-être même funeste, puisque la seule certitude énoncée est : la Mort. Le récit se clôt sur le passage suivant : « Pour ce qui reste de mes jours, je suis un homme debout sur une dune face à la mer qui dévore. C'est ainsi que je rêve d'avoir une fin dans cet univers où vous ne connaissez que des interruptions » (126).

La confrontation avec la Mort est, en définitive, la seule vérité absolue de la vie. Quelles que soient les tentatives ardues de lutte, la Mort est une réalité inéluctable. Même si la quête du personnage offre quelques données conformes au processus de l'initiation ; en revanche, d'autres éléments émergent et bouleversent l'évolution du périple. Les multiples dysfonctionnements relevés forgent le caractère inabouti et tronqué du parcours. De surcroît, la texture narrative elle-même semble affectée, car elle fait l'objet d'une discontinuité qui ne correspond point à la logique de progression inhérente à la quête initiatique : les péripéties relatées ne s'enchaînent guère dans le temps, les épisodes s'imbriquent, se chevauchent, générant une narration qui ne se pense plus en termes de linéarité ou de continuité, mais bien en faits de digressions et disjonctions.

C'est, en définitive, une figure *anti*-héroïque, défaillante, que nous livre le récit, une sorte de marginal au parcours exceptionnel et inhabituel.

Conclusion

L'étude menée a démontré que *La Fable du nain* est un texte qui se veut être iconoclaste et moderne, en déployant une écriture de la démesure et du chaos. K. Daoud opte, en effet, pour la réalisation d'un modèle scriptural littéraire qui se situe aux antipodes des catégories conventionnelles de la fiction. Figure incontournable dans tout récit, le personnage aux valeurs déconstruites rompt catégoriquement avec l'image du héros traditionnel positif. Il s'agit, dans la fiction daoudienne, d'une sorte d'anti-héros ou anti-sujet, vivant au ban de la société en déliaison totale avec le monde qui l'entoure. L'élaboration scripturaire de cet être marginal, « meneur de la transgression » (Bloch, 1976 : 75), obéit à des modalités qui démystifient toute forme d'héroïsme. L'image véhiculée est celle d'un être névrosé, aliéné, victime de troubles psychologiques intenses. Le sujet est aux prises avec ses maux intérieurs, ses turbulences et ses élans de dispersion. Il est question d'une conscience troublée qui s'attelle à décrypter les rouages de son univers profond déchiqueté.

Par ailleurs, la quête menée par ce sujet pour se délivrer de son malheur, déroge à toute norme, en ce sens où elle recèle de multiples fractures qui mettent à mal la structure schématique du périple mystique de dimension spirituelle.

En somme, la confection d'un espace fictionnel aux figures si peu conformistes relève d'une écriture elle-même marginale et transgressive. Daoud fait partie des écrivains contemporains préoccupés par la recherche de structures inédites et de formes renouvelées. Nadjib Redouane écrit : « Les écrivains actuels font violence aux structures de l'écriture elle-même, en tant que contenant, en développant des stratégies d'ordre générique et narratif qui répondent au goût de la transgression, du déséquilibre et du chaos » (2010 : 68).

Ainsi, cette nouvelle mouvance d'écrivains dont fait partie Daoud, emprunte la voie du nouveau et de l'innovation, en quête de ressources formelles qui pointent le changement et la rupture. Comme l'affirme Wadi Bouzar : « Une œuvre de transgression se rattachera à une littérature d'innovation » (1984 : 15). C'est dans cette perspective que procède l'auteur, en composant un être fictionnel aussi atypique, signe d'une expérimentation des divers possibles narratifs, à l'écart du « déjà-dit » ou du « déjà-crée » (Chikhi, 1996 : 7), à la recherche d'une expérience esthétique

nouvelle, marquée de l'empreinte indélébile de la Maghrébinité.

BIBLIOGRAPHIE :

- BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables*, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- BLOCH, Ernst, *Le principe espérance*, « Bibliothèque de philosophie », Paris : Gallimard, 1976.
- BOUZAR, Wadi, *Lectures Maghrébines*, OPU, 1984.
- CHIKHI, Beïda, *Maghreb en textes, Ecriture, Histoire, Savoirs et Symboliques*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- DAOUD, Kamel, *La Fable du nain*, Oran : Editions Dar El Gharb, 2003.
- MAYER, Hans, *Les Marginaux*, Paris : Albin Michel, 1994.
- MOKHTARI, Rachid, *Le Nouveau souffle du roman Algérien : Essai sur la littérature des années 2000*, Bab El Oued : Chihab, 2006.
- OUHIBI-GHASSOUL, Bahia, *Ecriture et maghrébinité dans le texte maghrébin*. C. R. A. S. C., bilan final de recherche, septembre 1998.
- REDOUANE, Nadjib, *Diversité littéraire en Algérie*, Paris : L'Harmattan, 2010.
- REUTER, Yves, *L'Analyse du récit*, « Littérature 128 », Paris : Nathan Université, 2000.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour Un Nouveau Roman*. Essai, Collection « Critique », Paris : Les Editions de Minuit, 1961.
- SOLLERS, Philippe, *L'Ecriture et l'expérience des limites*, Paris : Gallimard, 1971.
- VIERNE, Simone, « Le Voyage initiatique », *Romantisme*, 4, 1972.
- VILAIN, Philippe, *L'Autofiction en théorie*, « Essais d'esthétique », Collection « cf. », Chatou : Les Editions de la Transparence, septembre 2009.

Lumi „tari” și lumi „slabe” în dialog în romanele Ioanei Pârvulescu

A Dialogue Between “Strong” Worlds and “Weak” Worlds in Ioana Pârvulescu’s Novels

FLORICA BODIȘTEAN

Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad

Applied to Ioana Pârvulescu’s works of fiction, *Viața începe vineri* (“Life Starts on Friday”) and *Viitorul începe luni* (“The Future Starts on Monday”), the present study analyses the ludic practice that reflects the documentary re-creation of the second half of the 19th century in her essay entitled *În intimitatea secolului 19* (“In the Privacy of the 19th Century”). At the same time, the study proposes a paradoxical manner of poetics of the types of novels that were published in the studied era. In a system of multiple reflections, the time travel stories illustrate a dialogue between past and present worlds which identify oppositions such as “strong”-“weak”, spiritual comfort-physical comfort, and heroic-anti-heroic in the “post-modernised” sense, that of the common opposing the uncommon. This study pays special attention to the discourse of corporeality that constitutes, through the suggested changes of paradigm, one of the leading features of contemporary ontology.

Keywords: the novel as a palimpsest; past; present; anti-heroic; corporeality.

Poetica autenticității și a de-realizării

Cele două cărți de ficțiune ale Ioanei Pârvulescu – *Viața începe vineri* (2009) și *Viitorul începe luni* (2012) – au ajuns să fie un diptic fără a fi fost concepute astfel (primul roman, prin *Epilogul* său, se anunța ca discurs închis – povestire închisă) și, deși fiecare deține o clară autonomie narativă, lectura „pe bucăți” nu poate fi decât păgubitoare. Deja titlurile (simetrice, dar și în oglindă, de un patetism ușor desuet, atât de potrivit lumii evocate) jalonează trăirea în funcție de un sfârșit și un început, de săptămână sau de orice altceva, arătând că orice început poate fi un sfârșit, că, după cum limite clare nu există între zilele săptămânii, nu există nici între trecut și viitor. Doar prezentul le delimitează, dacă nu cumva le amestecă. Probabil că, în aceeași idee, prezentul narativ din *Viața începe vineri* ocupă exact ecartul dintre cele două calendare, gregorian și iulian, modul de a spune timpul e unul singur, doar instrumentele de măsurare sunt diferite și relative. Cert este că există o miză a non-diferenței și a întregului pe care amândouă cărțile se întemeiază, o poetică generică stând sub semnul unei *coincidentia oppositorum* care cuprinde într-o circularitate a sensului nu doar secolele și viețile atât de diferite ale personajelor, ci și timpul și spațiul (unul ca emergență a celuilalt), pe „totdeauna” și pe „niciodată” – despre care personajul-copil, pe nume Nicu, spune că primul e pisc înalt, iar celălalt un hău fără fund –, pe marțienii din știrile importate de ziarul *Adevărul* și pe lunaticii ca Dan Crețu (asemănători poezilor!), că, în fond, străini sunt și unii, și alții, fie de timpul, fie de spațiul nostru. În fine, cuprinde bătrânețea mamei doctorului Cristescu, care, ca în nuvela lui Scott Fitzgerald, *Strania poveste a lui Benjamin Button*, se varsă în copilărie, precum o floare ce înainte de moarte redevine boboc, pentru a o lua

de la capăt.

Dar nu doar între ele dialoghează aceste cărți, ambele replici romanești ale unui eseu cu un profil aparte, apărut în 2005 – *În intimitatea secolului 19* –, o critică ficțiune care „se uită cu jind spre roman, deși se construiește din croșetarea documentelor” sau o „traducere mai liberă” a semnelor unei lumi, vechi de un secol, în limbajul alteia, al celei de acum (Pârvulescu, 2005: 6, 335). Căci miza textului nu e a istoricului, ci a literatului interesat nu de exactitatea și ierarhia, confirmată de timp, a datelor, ci de reconstituirea spiritului și aerului unei epoci mai ales din detalii și din „fichionalizarea” subiecților deveniți personaje. Nu într-o *Istorie a literaturii de la origini...*, ci într-o *Istorie a planetei secolului XIX*, pentru că, spune autoarea, secolul în cauză chiar este o altă lume. Așadar, cărțile de ficțiune ale Ioanei Pârvulescu intră în schema acestui complex proiect¹ de reflectare a sinelui auctorial în universul operei, arătând, la urma urmei, care pot fi stațiile și gradele, procedeele și libertățile acestei reflectări și demonstrând, o dată în plus, că ipostaza de analist/critic nu e, fatalmente, nici ulterioară, nici contrară, celei de creator.

Într-un joc al transparențelor și al clareobscururilor scriiturii, Ioana Pârvulescu înghesuie abil materia romanească într-o formulă narativă pe cât de asumată de către subiect, pe atât de parodică. O permanentă mișcare de identificare-distanțare transpune la nivelul strategiilor narrative, iar *tema imitației* nu poate fi ignorată. Romanele sunt serioase și ludice și în aceasta se vede adeziunea emoțională a eseistului, istoricului sau antropologului care și-a anticipat cărțile de ficțiune prin cele documentare (pe lângă *În intimitatea secolului 19*, vezi și *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, apărută în 2003), dar și detașarea lucidă a criticului literar care jonglează în voie cu convențiile romanești. Căci prima convenție denunțată este una „tare”, cea a omniscienței narative. Autoarea o adoptă, căci așa cere „cazul”, dar o și sabotează din perspectiva unui prea puțin credul secol XXI. Prima carte, scrisă în sobrietatea stilului narativ auctorial, lasă doar două insule de „viziune cu”: partitura jurnalieră a Iuliei și cea introspectivă a lui Dan Crețu, de altfel cele două personaje insolite care și susțin tema călătoriei în timp, *înainte* prin cea dintâi, *înapoi*, în trecut, prin cel de-al doilea. E drept că tot aici este anunțat și faptul că un alt personaj, gazetarul Pavel Mirto, scrie un roman despre viitor, o imitație după Jules Verne, fapt deloc surprinzător de vreme ce și fratele său, Peppin Mirto, traduce pentru ziarul *Adevărul* un foileton american intitulat *Singur din veacul său. În anul 2000*.

În general, marea preocupare a tuturor locuitorilor sfârșitului de secol este chiar acest viitor, „fixat” cumva convențional la distanță de un veac: cum va arăta el, ce înlesniri tehnice va aduce, ce viață roză promite. Între toți, numai Păvălucă-autorul își permite să fie sceptic și să-i vadă viitorului partea lui de umbră, fapt pentru care, vom afla din *Viitorul începe luni*, manuscrisul său va fi respins de către editor, fiul celebrului Socec². Debutul acestui roman (având același titlu ca și cel de-al doilea roman al Ioanei Pârvulescu), care preia figuri din anturajul său și le plasează într-un alt timp ficțional, al începutului de secol XXI, e inserat la finele *Viitorului...* și, citind aceste pagini, impresia bizară este de roman despre imediata noastră i-realitate, dar cu un limbaj vetust și stângaci („aerodrom”, „automobil”), cu detalii bizare pentru locuitorii ei „en titre”, pe care numai ochiul unui *străin*, nu de spațiul, ci de timpul său, le-ar fi observat: lumea unisex după vestimentația de la brâu în jos, îmbrăcată în anostii pantaloni fără dungă, cu paharele și farfuriile ei unifoliosibile. Și, mai ales, impresia de oboesală de viață, de umanitate depoetizată și indiferentă la tot, chiar și la sărbători. O previziune destul de exactă, am spune noi, cei de azi.

Dacă *Viața...* se păstrează în limitele scriiturii clasice, cu cele două insule de viziune „avec” pomenite, *Viitorul...* are în schimb o retorică a discursului mult mai complexă; paradoxal, cu atât

¹ Proiect pentru că, în debutul volumului *În intimitatea secolului 19* (2005: 5), Ioana Pârvulescu scrie: „Mi-ar fi plăcut mult să scriu un roman despre o călătorie în timp a unui contemporan de-al nostru care, din secolul lui, 21, aflat încă la început, alunecă în a doua jumătate a secolului 19. L-aș fi prezentat la plecare blazat și trist, deloc potrivit pentru secolul bucuriei de a trăi și, cum îmi plac happy-endurile, l-aș fi făcut, din capitol în capitol, să-și regăsească optimismul între junii lui stră-stră-bunici. Dar m-am pomenit alegând altă cale”.

² Aflăm tot din *În intimitatea secolului 19* (2005: 306) că, în 1863, nimeni altul decât Jules Verne, în vârstă de 35 de ani, îi încredințase editorului său Pierre-Jules Hetzel o utopie neagră, despre teroarea progresului în Parisul de peste o sută ani, intitulată *Paris au XX-ème siècle*, iar verdictul a fost, bineînțeles, negativ.

mai complexă cu cât dă impresia contrară, de stângăcie și de „scăpare” narativă. *Prologul* ne avertizează că n-ar fi decât rescrierea romanului ratat al lui Pavel Mirto, cel respins și ars. Or varianta „îmbunătățită” este un roman despre prezent, prezentul însemnând șapte zile ale anului 1898, din 23 februarie până în 1 martie. Zile pline, și în afară și înăuntru, în care încap nu doar viețile mai multor personaje, ci și viețile multiple, duble, ale unuia și aceluiși personaj. „Roman în roman”, dar nu după cunoscuta formulă a manuscrisului găsit, ci după una mai modernă, de genul „Păvălucă scrie un roman”, un roman în care naratorul e și personaj, ceea ce ar presupune, din capul locului, aderarea la formula ionicului artistic, în care proiectul scrisului trece în fața tentației mărturisirii (Manolescu, 1991: 181-185). De ce îl scrie? Pentru a da glas, un *altfel* de glas, obsesiei sfârșitului de secol cu privire la viitor. Fie și în forma cea mai la îndemână, a comunicării la distanță între un autor concret, cu un timp, mai exact cu un virtual cititor concret (dacă formula poate fi acceptată) dintr-un alt timp, care lui îi este, fizic, refuzat. Frustrare pe care, de altfel, o va împăca și ficțiunea călătoriei în timp a Iuliei, inclusă în propriul său roman. Numai că, în proiectul ionic al scrisului se instalează mijloacele doricului și tot acest artificiu de atribuire a textului unui narator înscris, care își depășește competențele, ajunge să denunțe artificialitatea, uzura și limitele unei poetici românești revolute, aceea a pretinsei omnisciențe și a credibilității naratorului care jură pe adevărul poveștii: „Am trăit-o chiar eu, iar ce n-am trăit, am aflat și-am pus cap la cap, ca un detectiv, ca un romancier și mai cu seamă ca un gazetar ce sunt. Am căutat să pătrund, întocmai ca razele descoperite de domnul profesor Röntgen, în trupurile tuturor. Și chiar în gândurile lor, ceea ce domnul Röntgen încă n-a reușit. Zeița Fortuna, de data asta în toane bune, mi-a stat alături la restabilirea adevărului”.

Justificarea „efectului de real” prin invocarea hazardului e la fel de „transparentă”, de persiflantă precum cea a... anticilor care le solicitau pe muzele omnisciente. Iată însă care e distanța dintre teorie și practică sau cât de „natural” sună această îmbinare de „viziuni” într-un pasaj care transcrie efectele conferinței despre corset asupra auditoriului, o conferință susținută de doctorul Gerota la Ateneu. Momentul ei de vârf e prezentarea unei planșe terifiante, ce prezintă corpul femeii încorsetate ca pe acela al unui cadavru „topit”:

Zări [e vorba de d-na Sofia Nădejde, n.n.] în loja din dreapta ei o tânără cu o expresie atât de deznădăjduită pe chip, încât părea bolnavă [Iulia Margulis, cunoscută naratorului, dar necunoscută Sofiei Nădejde care reprezintă în acest moment „punctul de vedere”, n.n.], și se simți solidară cu spaima ei, ar fi vrut s-o ajute, să-i spună că viața unei femei nu e așa de urâtă cum o fac unii să pară. [...] Mă observă și pe mine [naratorul, Pavel Mirto, n.n.], ne cunoscuserăm sâmbătă la redacția din Brezoianu, o clipă ni s-au întâlnit ochii și m-a privit întrebător, mirându-se, pesemne, că stau în picioare lângă ușă. Bănuiesc că nu arătam prea fericit.

Ne întrebăm, la capătul lecturii acestui fragment și al altora la fel, cum ar protesta, deopotrivă, și romancierul tradițional față de spulberarea iluziei realului, și înverșunatul apărător al autenticității din interbelic, Camil Petrescu desigur, sau Anton Holban față de o atare încrengătură de voci și perspective. Căci, prin supraîncărcarea naratorului-personaj (căruia legea verosimilului i-ar fi rezervat o omnisciență selectivă, racordată la capacitatea sa de pătrundere) cu percepția externă și internă ilimitată, accesibilă doar naratorului-demiurg (Lintvelt, 1994), e atinsă însăși problema autenticității. *Viitorul începe luni* denudează toate stereotipurile de reprezentare a omniscienței și o face chiar în fragmente ample, alternând nararea la persoana a III-a, covârșitoare în economia romanului, cu cea la persoana I, în pasajele ce-l au drept personaj pe Pavel Mirto sau chiar pe Iulia, cea din jurnal. Tot acest joc ce mixează cu nonșalanța naivității formule românești de factură atât de diferită, construiește ironic o *autenticitate a inautenticității*, care e, de fapt, nota distinctivă a intertextualității postmoderne, obstinată în exhibarea și ironizarea procedeelelor, semn al „tratării din exterior” (Diaconu, 2002: 20).

Dar nu numai în această direcție se îndreaptă ironia amiabilă a autoarei. Dipticul Ioanei

Pârvulescu poate fi privit și ca un palimpsest al mai multor tipuri de roman. Rescrierea lor în cheie parodică scoate la iveală mecanismul textual, dar evidențiază materia care-l înveșmântează, alta decât cea cunoscută. Astfel, cele două romane oferă un inventar al modei literare și al practicilor discursive curente în epocă. Or, cel mai prezent în gusturile lecturale e, firește, genul senzațional, în vogă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cerut de recentul public burghez, dar mai ales mic-burghez, importat în traduceri masive din Franța, unde fusese publicat în foiletoanele marilor ziare pariziene³. Iar în spațiul acesta al excitantelor imaginative, la loc de frunte se află romanul de mistere, ce conturase prin Baronzi – a cărui moarte se pomenește în roman – și Ioan M. Bujoreanu o mitologie citadină, a Bucureștilor sfârșitului de secol. Ioana Pârvulescu dă însă un roman de mistere ale Bucureștiului rescris din perspectiva veacului XXI, cu psihologie și cu personaje complicate sufletește, dincolo de maniheismul bine-rău, roman care se combină cu intriga polițistă, la fel de parodic exploatată, căci trama apare la vedere prin descoperirea, în același loc, a unei victime, tânărul Ochiu-Zănoagă, și a unui misterios străin, Dan Crețu, călătorul din alt timp, în același spațiu. Ambiguitatea direcțiilor de lectură se joacă în replica presupusului criminal, biet înger căzut într-o lume care-l deconectează: „nu recunosc nimic”. Așa cum a fost de altfel observat (Ciotloș, 2010), tehnica a două serii de fapte întretăiate, pista fals-diversivă și cea adevărată, intenționat neglijată, pe care Camil Petrescu, în *Modalitatea și tehnica romanului polițist*, o considera definitorie pentru structura romanului polițist, e pusă ostentativ în prim-plan chiar de la început, inducând această dublă lectură. Cum se întâmplă, de altfel, și în cel de-al doilea roman prin întretăierea perspectivei naratorului îndrăgostit, care nu înregistrează decât faptele benigne ale adoratei sale Elenuța, cu cea a unui cititor lucid, în stare să o suspecteze, destul de devreme chiar, de intenții de cu totul altă natură. Și se va dovedi că îngerul cu ochi albaștri nu e decât un membru tenace al teribilei conspirații ce pune la cale atentatul asupra regelui Carol I. Evident că *qui pro quo*-ul, ce face parte tot din recuzita genului, va fi întrebuițat nu în scopul clasic al inducerii în eroare (Petrescu, 2002: 43), ci pe direcția construcției personajelor între rolul social și consistența lor umană.

Romanul sentimental, de neocolit și el în inventarul formelor prozei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, apare, formal, prin notațiile jurnaliere ale unei tinere fete (pentru care modelul se pare că fost Iulia Hasdeu), care însă, departe de a ne duce cu gândul la prototipul citadin al epocii, „copila romantică”, oferă o analiză a sentimentelor de o luciditate înspăimântătoare, ce conturează mai degrabă un tipar în curs de apariție, cel al femeii emancipate. Dacă datorează ceva epocii sale, epoca discreției, aceasta e doar pudoarea discursului confesiv, care, de fapt, e mai mult și mai puțin decât pudoare, e literatură autentică, un jurnal-roman sau un roman-jurnal, căci face mereu concurență romanului care-l conține. Un jurnal cu o „poetică” a diafanului, scris în parafraze, metafore și puncte de suspensie, parcă de teama de a nu spune totul, pentru că atunci nu-i mai rămâne destul de mult celui ce scrie. Căci transpare convingerea că tot ce scrii, chiar și pentru tine, nu-ți mai aparține. Invers decât în era verbalizării a tot și a orice, era construirii unei identități din imagini și cuvinte, mai întotdeauna în răspăr cu evidența și realitatea...

În fine, poate cea mai percutantă impresie de „altceva” vine din combinarea romanului de atmosferă sau tip frescă, cu un gen ce îi este din capul locului străin, romanul fantastic despre avatari și călătoriile în timp, cu referințe la *Sărmanul Dionis* sau la *Mașina timpului* a lui Wells. Drept este că unul se potențează prin celălalt, pentru că teza nu este aici nici filosofică, nici nu ține de literatura de anticipație, ci servește aceluiași scop reconstituitiv și comparativ, respectiv punerea față în față a unor lumi despărțite de un secol, ce are fiecare în plus și ce are în minus față de cealaltă. Dacă există o dimensiune S.F. a romanelor Ioanei Pârvulescu, atunci miza ei nu e insolitul noii lumi, ci interiorizarea notelor „existențialiste”, le-am spune, de straniețe și criză, pe care le implică experiența călătoriei în timp.

³ Că Peppin Mirto traduce pentru *Universul* un foileton american așteptat cu sufletul la gură e un detaliu deloc nesemnificativ. Aflăm dintr-un studiu al lui Dinu Pillat (1969: 91) că *Universul*, din 1884, și *Adevărul*, după 1888, publicau în medie trei-patru romane-foileton pe număr până la sfârșitul secolului și că *Universul* ajunge chiar să instituie premii în romane senzaționale pentru sporirea numărului de abonați.

„Fatalitatea” călătoriei în timp

Coincidență teribilă, ținând de aceeași gamă a naivităților simulate, călătoria în timp este proiectul dublu orchestrat, cel care ordonează și simulacrul de viață pe care îl oferă ambele romane, și scriitura ca act de comunicare la distanță, „între morți”, prin mijlocirea miraculoasă pe care textul scris – e vorba de pretinsul roman al lui Pavel Mirto – o înfăptuiește între două existențe pe cât de reale, pe atât de inaccesibile una alteia. Un narator de la sfârșitul secolului al XIX-lea, un cititor de la începutul secolului XXI: „neantul de după viață” și „neantul dinainte de naștere”. Literatura ca succedaneu textual, deliberat, al realității. Dar jocul cu timpul este întâi de toate parte a unui complex optimist de valori înscris în text și în subtext, ce descrie raportarea la existență sub semnul progresului și al încrederii în viitor. Speranța în progres, dar și fața sa inversă, blazarea adusă de progres. Cei experimentați, precum Dan Crețu, sau doar pesimiști, precum Pavel Mirto, eminescianizează în genul „Tot ce-a fost ori o să fie/În prezent le-avem pe toate”, iar ființele fragile ca Nicu, incapabile încă să se ridice deasupra percepției concretului, recunosc pur și simplu: „Io nu pricep ce-i aia timp, dumneata pricepi?”. În postfața *Vieții*, Mircea Cărtărescu a punctat o subtilitate de construcție, aceea că, dacă osatura romanului e tema polițistă, tema fantastică e sufletul lui (2013: 302). La fel stau lucrurile și cu cel de-al doilea roman, doar că aici intriga complotului politic o substituie pe cea a simoniei.

Experiența efectivă a realității „flotante” a timpului e accesibilă însă numai pentru două personaje, cele cărora li se dă și șansa autoscopiei. Unul e Dan Crețu, care cade în trecut ca să reînvete ceva uitat, poate felul cum ar trebui să trăiască, sau ca să-i ajute pe alții să trăiască mai senini, dându-le o prognoză corectă asupra propriului viitor... metafizic. Că este un avatar al lui Jacques, fratele eroinei, cartea o sugerează pomenind repetat de asemănarea zâmbetului lor. De altfel, el și Iulia se întâlnesc prima dată cu un frison de recunoaștere inexplicabil, dar de domeniul evidenței. La fel de „suspectă”, prietenia spontană care se leagă între el și Nicu, ca și „curentul electric” pe care-l simte copilul când îl cunoaște prima dată pe cel care avea să-i devină frate adoptiv. În ce o privește pe Iulia – personajul cel mai reliefat, cel mai interesant și mai complex dintr-o suită de personaje ale căror „concretețe” și forță reconstitutivă a fost subliniată în aproape toate recenziile cărților –, istoria ei extraordinară e mai motivată narativ și se înscrie în seria clasică a călătoriei în timp combinate cu o poveste de dragoste pentru a umple un gol afectiv, a repara o frustrare de ordin existențial. Au ilustrat-o, printre altele, filme celebre precum *Undeva, cândva* (“Somewhere in Time”), ecranizarea romanului lui Richard Matheson, *Bid Time Return*, sau mai recentul *Kate și Leopold*. Numai că nu *romance*-ul e aici de reținut. Ceea ce surprinde în acest plan al deplasărilor temporale e lipsa de intenție și de efort a personajelor, care par conduse de o fatalitate bună, de o aripă de înger spre înțelegeră. Iar faptul acesta scoate aventura de sub zodia actelor de voință sau a elanurilor sufletești și o plasează sub cea a necesității. Suntem, vorba lui Eminescu, un șir de euri, o sumă de secvențialități, și când apa Lethei ne șterge memoria vieților anterioare și pierdem rostul experiențelor lor, trebuie să apară de undeva o mână providențială care să ne trimită la izvorul amintirii, chiar dacă această amintire ar fi una din viitor. Iar contactul cu viețile viitoare sau trecute nu e decât contactul cu sinele nostru adânc sau, la altă scară, cu propriile noastre „vârste”, uitare, ignorate, virtuale, coexistente undeva, într-o „bancă de date”, cum sugerează motto-ul *Viitorului*, adică replica Lizei din *Demonii*, când își vede portretul de copil („O viață s-a scurs, a început alta, apoi astalaltă s-a scurs, a început a treia și așa fără sfârșit”). Nu altceva mărturisesc și postmodernele *Exonii* ale Simonei Popescu, cu viziunea eului-matrioșcă, un construct concentric, mobil, glisant, coprezență de vârste/avatari care au existat sau nu există încă.

Cel de-al doilea lucru care trebuie subliniat este că marea noutate a romanelor Ioanei Pârvolescu vine din intonarea unei teme deja convenționale într-un registru pe care nici S.F.-ul, nici nuvela filosofică nu și l-au asumat, un plan de adâncime și de interioritate, care e cel psihologic. În aceste insule de discurs intens subiectivizat, accentul nu cade pe aspectele pitorești ale aventurii, nici pe dezvoltările ei spectaculoase, ci pe trăirile celui transplantat într-un alt timp, într-o realitate cu atât mai șocantă, cu cât spațiul, rămas același, impune o permanentă comparație. Interesant, și nu lipsit de importanță, este că cele două personaje reacționează atât de diferit la noua lume. Dan

Crețu e doborât de stranie și frică, dar Iulia înregistrează relativ senină, mai degrabă nedumerită (într-o „miopie a gândurilor”), datele schimbate și se poartă cu o nonșalanță pe care numai bunele maniere ale celui alt secol i-o îngrădesc. E acesta un semn al diferenței de gen, ar fi temerile existențiale în primul rând ale bărbatului, care, trăindu-le doar intelectual, e zguduit în certitudinile sale, în vreme ce femeile și-ar proba intuiția și cunoscuta capacitate de adaptare? Sau purtăm în noi, ca oameni ai unui timp sau ai altuia, constructele mentalitare ce ne decid, fără voia noastră, raportarea la existență, și atunci angoasele sunt ale omului modern, care în fața trecutului se simte dezarmat, iar sentimentul stenic vine din copilăria omenirii, cu încrederea ei în evoluție? Aceasta e de altfel și lecția romancierului „de serviciu”, Thackeray, într-o epocă în care literatura are rol de model, ficțiunea fiind, cu seninătate, confundată cu realitatea: lumea oferă fiecăruia „reflecția propriului chip. Dacă te încrunți, se încrunță și ea înapoi spre tine; dacă râzi, devine și ea o companie veselă și plăcută”. Sau, în fine, explicația e contextual-psihologică: unul rătăcește singur și bezmetic, sub bănuiala de crimă, printr-un București care ieri arăta altfel, iar celălalt personaj e „găsit” și i se dă șansa unei acclimatizări sub semnul compasiunii și al dragostei? Ca să nu mai vorbim de faptul că, de dăm crezare celor spuse de Dan Crețu, cum că ambele lumi au aceeași consistență, se ridică, implacabilă, întrebarea: care e viața adevărată, care e visul și care realitatea, prima, a doua, amândouă, sau vor mai fi existând și altele? Poți fi prezent în două sau mai multe lumi deodată, în același timp (lăsând, cum spune Eminescu, în locul tău o umbră)? Sau, tot eminesciană, ideea că în relativismul morții și al vieții e un „era pe când nu s-a zărit,/ Azi o vedem și nu e”:

Sau poate că eu [Dan Crețu, n.n.], izvorul vocii, m-am stins deja, ca soarele care tocmai a apus, dar voi mă auziți încă, acolo, în lumea voastră cu soare la zenit, acolo, în camera voastră caldă, sau afară, într-un parc verde sau alb, pe o bancă. Sau poate că, tocmai când nu mă puteți auzi, când dormiți fără vise sau când țipați ca nebunii unii la alții, sau când vă plictisiți de moarte, așteptând doar să treacă timpul, tocmai atunci se petrec, aici, lucrurile esențiale.

Cărțile de ficțiune ale Ioanei Pârvulescu se deschid spre toată această serie de întrebări, iar în-determinarea și plurivocalul interpretativ le explică, în mare parte, ecoul și recunoașterea, printre care și Premiul Uniunii Europene pentru Literatură conferit scriitoarei, în 2013, pentru *Viața începe vineri*, romanul tradus în limba suedeză. Cele câteva fragmente de solilocvii ale personajului Dan Crețu, extrem de „tari”, dau glas, cu cea mai percutantă forță, unei singurătăți existențiale absolute, singurătatea unui Hrist arghezian fugit pe cruce, ratând o înțelegere ce îi este, ontologic, refuzată: prizonier în plasa de pește în care nu există nici un ochi rupt, „ferecat în argintul înghețat al icoanei unei lumi care poate că deja nu mai este” sau azvârlit pe o insulă de viață, în urma unui naufragiu din care noul Robinson n-a mai putut salva nimic pentru a o lua de la capăt. De la care capăt, nu știm...

Într-un somn fără vise, sau poate cu prea consistente vise, are loc și evadarea Iuliei în viitor. Episod-pandant și el, ce întregește jocul reflectării de lumi în oglinzile paralele ale celor doi „străini”. Lumi care intră în ecuația „tare”-„slab”, eroic-antieroi în sensul „postmodernizat” al termenilor, cel al reliefului care se opune banalului. Căci reflexul eroicului, astăzi, nu e neapărat antieroul, adică lașul și cameleonicul, ci și omul fără însușiri precizate, trăind într-o acută degingoladă a sensului. Aceasta e esențiala deosebire pe care o propun romanele Ioanei Pârvulescu când vorbesc despre orientare (spre viitor, desigur) și pulverizare ontologică, despre diferențierea masculin-feminin, despre fotografia color și, culmea, cea în sepia, care nu e, cum ar fi de așteptat, a lumii vechi, ci a lumii noastre; despre, la urma urmei, a ști sau nu să te bați în duel sau a purta ori a nu purta corset. De aici, o serie de nuanțări: că acum un secol se trăia și se murea din onoare, iar astăzi doar se lăncezește, că o lume e voioasă, diferențiată, dinamică, decupată parcă dintr-un basm, iar alta mohorâtă, plictisită, unisex și doar exasperant de aglomerată. Negrul nu poate fi decât urât și atunci cum de poartă negru manechinele din vitrine („trupuri decapitate,

slabe și îmbrăcate în negru, parcă erau în doliu”) și de ce e insistent întunecat machiajul femeilor? Iar pantalonii rupți în genunchi sunt, desigur, semn de sărăcie. Lumea se vede printr-un geam murdar și, plonjând la finele secolului al XIX-lea, Dan Crețu reiterează parcă experiența Dorotheei care sosește din aridul Kansas într-o țară a culorilor.

Discursul corporalității

Dacă, așa cum răspicat spune Simona Sora (2008: 273-275), în postmodernitate corpul e sufletul, dacă ecuația e inversată față de interbelic, când sufletul era corpul, ne întrebăm, prin prisma viziunii românești propuse de Ioana Pârvulescu, ce e corpul la sfârșitul secolului al XIX-lea, în plină *Belle Époque*. *Viața începe vineri*, primul roman al autoarei, nu răspunde la această întrebare, oarecum „legitimă”, pentru că își devansează propriul timp istoric. Povestea de amor a Iuliei nu e deloc consonantă cu mentalul epocii pe care autoarea l-a configurat în *În intimitatea...*: o față de douăzeci și unu de ani, educată (în spiritul veacului), „de familie”, dar inteligentă și de o copleșitoare putere interioară, afirmă sentimentul împotriva codului și se abandonează, precum o „tipă” de final de secol XX, celui pe care-l iubește – un amestec ciudat de experiență și de candoare, depășind cu mult aparența de Don Juan de București în acest Alexandru Livezeanu – fără să premediteze, fără să problematizeze moral situația și fără să o regrete. Îi trăiește doar consecințele – o posibilă sarcină – la o intensitate insuportabilă, astfel că aceasta ia forma unei evadări într-un alt timp, văzut ca un fel de Infern vergilian în care personajul își poate previzualiza urmașii, căci, la urma urmei, călătoria în spații sau timpuri extramundane este, dintotdeauna, din epopei încă, un act de luare de conștiință și, cum punctează de altfel autoarea într-un interviu, ea apare aici ca „rătăcire interioară”, ca refuz al asumării realității frustrante, confuze, descompuse etc., care ia estetic formele oniricului, suprarealismului, science-fiction-ului. Nu știm dacă Ioana Pârvulescu a intenționat toate aceste semnale de lectură, dar e cert că, așa cum, ca lector cultivat, nu mai poți citi un roman la modul inocent, făcând abstracție de exegezele care l-au preformat receptiv, nici ca scriitor cultivat nu mai poți scrie fără sub-textul informației culturale care te-a precedat.

Cert este că, în planul comportamentului erotic, *Viața începe vineri* marchează un ecart limpede, pentru ca al doilea roman să înregistreze fețele unei răsturnări de paradigmă. Ambele mutații se datorează discursului corporalității – un tabu care începe să fie dinamitat la sfârșit de secol al XIX-lea și ultima frontieră peste care trece, nonșalant și voios, postmodernismul. Căci comportamentul erotic, a se citi libertatea sexuală, apare determinat – simbolic, dar și concret! – de purtarea sau nu a corsetului, pe care tânărul chirurg Dimitrie Gerota îl acuză de multe neajunsuri... somatice și despre care ține, în chiar primele pagini ale *Viiitorului...*, o conferință incendiară, zdruncinătoare a multiplelor sisteme de coerciție, între care cel vestimentar dă tonul schimbării⁴. Astfel – adică în bună măsură prin lipsa corsetului! – se explică abandonul amoros al Iuliei în brațele lui Alexandru Livezeanu, marcând depășirea dragostei romantice cu arsenalul ritualurilor cunoscute din romanul postpașoptist (jurnal, bilete, scrisori, întâlniri îngăduite la bal sau revelion etc.) spre o afirmare a voinței feminine, care, dincolo de orice frivolitate – iarăși un topos temut al perioadei în cauză –, răzbate din chiar mijlocul acestui sistem încă tradițional și constrictiv. Se pronunță în felul acesta o altfel de retorică a erosului feminin, prin îndepărtarea sa de codurile consacrate ale seducției ce au predistribuit rolurile inițiativei și ale defensivei amoroase, o retorică ce va proclama asumarea consecințelor deciziilor proprii. E drept că aceasta nu e în puterea oricui, doar a ființelor cu o putere interioară de care nu par să fie conștiente, gen Iulia.

La modul generic însă, suntem într-o epocă în care, cum spune o cercetătoare a romanului postpașoptist, clivajul dintre sexe e maxim accentuat, „femeia este alteritatea” (Duțu, 2011: 100), adică o ființă căreia i se rezervă comportamentele răsturnate ale masculinului: rețineră, delicatețe,

⁴ În *În intimitatea secolului 19* (2005: 93), analizând complexul ritual al îmbrăcării, din care nu putea lipsi corsetul, Ioana Pârvulescu spune: „Din asemenea mici detalii rezultă de ce independența femeii e încă o utopie, chiar spre sfârșitul secolului”!

grație, fragilitate (corsetul contribuie la impresie!). Când aceste atuuri se ofilesc sau se transformă, se activează practic și conflictul de stereotipuri legate de corporalitate (masculin-feminin) care decid diferența de vârstă spirituală și socială, dar și de putere erotică dintre bărbat și femeie. Căci, dacă experiența se sedimentează în bărbat într-un proces de perfecționare, la femeie e o expresie a obsolenței și a „morții simbolice”. Iar dacă afroditișmul se prelungește dincolo de marginile vârstei permise, din spatele lui se ivește amenințătoare fantasma femininului rău, a pierzaniei și a viciului. Cum cu dreptate spune tot Ioana Pârvulescu, dar în *Alfabetul doamnelor*, trei vârste are femeia în romanul nostru de până în interbelic inclusiv, și ele sunt deduse din modurile în care își poate comunica feminitatea; în ordine: elocvența trupului, a trupului și a sufletului, a sufletului doar. „Îmbătrânirea este o schimbare de accent în felul de a comunica al femeii, iar a îmbătrâni frumos înseamnă a comuta insesizabil codul” (Pârvulescu, 1999: 36). Camil Petrescu a sesizat bine aceasta atunci când a opus-o pe plurivocala Elă doamnei cu părul argintiu, cea care-i face lui Gheorghidiu teoria flirtului „natural” la „vârsta a doua” (cum, de altfel, a sesizat și prima vârstă în fata cu obrazul verde de la Vulcan). Ne amintim că, deși argumentele acestei femei care depășise involburarea erosului și avea chiar cochetăria de a se îmbătrâni mai devreme, nu îl mișcă pe interlocutorul său orbit de gelozie, pasionalitatea, de alt tip, a discuției nu trece neobservată: „lumea părea intrigată ca de o scenă de dragoste”.

Fata romanelor Ioanei Pârvulescu nu mai e chiar la vârsta zburătorilor, vârsta la care tânărul dandy Livezeanu o cunosuse, (diversiv) adormită, într-o trăsură, cu șase ani în urmă, pentru a o curta apoi în formele capricioase ale amorului-respingere. Are totuși vârsta prescrisă de epocă pentru o eroină de roman de dragoste, adică douăzeci și unu de ani, și capacitatea de a se exprima în ambele registre ale comunicării erotice expuse mai sus; prin celelalte determinări, face deja figură aparte: citește *Bălciul deșertăciunilor* al lui Thackeray în engleză și își declamă ba adeziunea, ba distanța față de Becky, urăște manșoanele, căci i se pare că are mâinile legate și, preocupată de propriul corp-mașinărie, îi umblă chiar prin minte ideea de a urma medicina, fapt de mare curaj social, în primul rând. Obiectivitatea unei priviri din afară asupra mecanismului corporal, aflat încă sub controlul minții, se spulberă însă în momentul în care intervine cunoașterea de sine prin eros. Și efectele complicității corporal-amoroase sunt transcrise în pagini de mare frumusețe ce vorbesc despre înnoire și frăgezime, de fapt despre experimentarea unității „corpului sufletește” (cum ar spune Hortensia Papadat-Bengescu), în care se scriu „portativele interioare cu Alexandru la cheie” sau se cântă „concerte în Alexandru major”. Un Alexandru care, la rândul lui, se simte „înflorit pe dinăuntru”, invadat de sentimente pe care ar fi jurat că n-o să le experimenteze niciodată.

Dacă, în secolul al XIX-lea, dragostea se intonează încă în cheie clasică, în secolul XXI aceste „probleme” devin mult mai alerte și mai simplificate datorită unei intervertiri ce proclamă primordialitatea discursului corporal asupra celui afectiv. Or corpul poate fi non-eroic, trivial chiar, dar e expresia cea mai la îndemână a libertății omului. Prima noapte a noii lumi Iulia și-o petrece în brațele unui cunoștințe recente, Andru/Alexandru (un avatar îmbunătățit, înțelept al lui Alexandru Livezeanu?), și, sugerează romanul, faptul acesta e de înțeles numai printr-un soi de revelație intuitivă care n-are cum să ajungă la limpezimea gândului. Dar pentru secolul XXI, intimitatea ca examen eliminatoriu pentru descoperirea interiorității e deja o regulă: „Alexandru mi-a spus [...] că abia după ce oamenii strigă împreună sunt în stare să vorbească împreună. Până atunci, pretinde el, nu-și pot înțelege cum trebuie vorbele”.

Și totuși, în acest prezent corporalist și aparent desensibilizat, sedus de universul somatic și fiziologic în sine („Alexandru a înțeles, și acum îmi dau seama că înțelegea înaintea mea tot ce ținea de trupul meu, dar cu întârziere tot ce ținea de suflet”), romanul plasează episodul al doilea al unei povești de dragoste de o rară delicatețe și îl așează în logica dipticului despre care am vorbit. Experiența erotică din viitor dă sens celei din trecut și criza de decizie a Iuliei capătă un răspuns sau bănuim că-l capătă. Căci câștigurile acestui alt timp, visat sau trăit, sunt descoperirea iubirii libere și dobândirea unei alte perspective asupra maternității, maternitatea ca relație cu propriul copil, nu și cu un statut civil.

Care e lumea „tare” și care e cea „slabă”? Iată întrebarea ce se ridică la finalul lecturii celor două cărți. Fără a fi teziste, ambele sunt construite pe ideea unei frustrări a așteptărilor și într-un sens, și în celălalt; căci, dincolo de avantajele și dezavantajele vieții materiale datorate progresului (care nu aduce bucurie, doar bunăstare), dincolo de supremația „stării de spirit” a secolului al XIX-lea față de cel de-al XXI-lea, viitorul nu e chiar o distopie. Dacă pierde din culoare și, în general, din tăria esențelor, câștigă în franchețe și în ceea ce înseamnă libertate individuală.

BIBLIOGRAFIE:

CĂRTĂRESCU, Mircea, „A Thing of Beauty”, postfață la Ioana Pârvulescu, în *Viața începe vineri*, ed. a II-a, București: Humanitas, 2013.

CIOTLOȘ, Cosmin, „Pe stil vechi în stil nou și retur”, în *România literară*, nr. 3/2010.

DIACONU, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Brașov: Aula, 2002.

DUȚU, Carmen, *Masculin-feminin în romanul postpașoptist: o abordare de gen*, Timișoara: Brumar, 2011.

LINTVELT, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, traducere de Angela Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, București: Univers, 1994.

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, ed. a II-a revăzută și adăugită, vol. II, București: Eminescu, 1991.

PÂRVULESCU, Ioana, *Alfabetul doamnelor*, București: Crater, 1999.

PÂRVULESCU, Ioana, *În intimitatea secolului 19*, București: Humanitas, 2005.

PÂRVULESCU, Ioana, *Viața începe vineri*, ed. a II-a, postfață de Mircea Cărtărescu, București: Humanitas, 2013.

PÂRVULESCU, Ioana, *Viitorul începe luni*, București: Humanitas, 2012.

PETRESCU, Camil, „Modalitatea și tehnica romanului polițist”, în *Teze și antiteze*, București: 100+1 GRAMAR, 2002.

PILLAT, Dinu, „Cum se deschide la noi gustul pentru romanul senzațional”, în *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, București: Editura pentru literatură, 1969.

SORA, Simona, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, București: Cartea Românească, 2008.

Eroicitate discretă sau discreție eroică? Avataruri eroice în *Eroul discret* al lui Mario Vargas Llosa

Discreet Heroism or Heroic Discreetness? Heroic Stances in Mario Vargas Llosa's *The Discreet Hero*

LAVINIA IENCEANU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

The author of the contribution at hand takes it upon herself to shed significant light on a set of idiosyncratic patterns as exhibited by the heroes and antiheroes of Mario Vargas Llosa's latest novel, *The Discreet Hero*. In so doing, she has ample recourse to hermeneutical strategies, which she more effectively deploys with a threefold focus in mind: on mythical-historical Greco-Roman, mythical-symbolical Pre-Columbian and archetypal Christian legacies, respectively. By closely charting the way symbols pattern in the diegetic layer, the present paper shifts the zoom lens from vice to virtue, and while theoretically addressing the issue of exemplary conduct, it actually features a fine array of civic as well as everyday discreet heroes who, though, in a genuinely quixotic fashion, well past their prime, do not have to die before being proclaimed as such. On the contrary, defying all canons, they are allowed to live on and pass down the “perfectly” ordinary features underlying their heroism.

Keywords: heroism; discreetness; Greco-Roman; Pre-Columbian; Christian; exemplary conduct; hero-established order.

*Este nevoie de o clipă pentru a forma un erou
și de o viață întreagă pentru a forma un om de bine.*

Paul Brulat¹

Observații preliminare

În incipitul *Conversației la Catedrală* (1969) protagonistul vargallosian dădea glas întrebării: „Când se-alesese praful de Peru?”. Aproape jumătate de secol mai târziu și la trei ani după câștigarea Premiului Nobel pentru literatură, Mario Vargas Llosa pare să propună în ultimul său roman imaginea unui Peru aflat pe o cale mai bună. Dovezile progresului sunt, într-adevăr, incontestabile, însă de netăgăduit în aceeași măsură sunt și consecințele sale nefaste, căci în Peru-ul în care se mișcă personajele din *Eroul discret* (2013) nu a înflorit doar economia, ci, în mod paradoxal, odată cu ea, delincvența și corupția au atins cote simțitor mai înalte.

Șantaj, mafie, trădare, rasism, prostituție, răpiri, răz bunări, adulter. Toate acestea, dacă nu și mai multe, stau cuibărite la temeliea unui Peru care se vrea a fi, totuși, civilizată. În ciuda aparenței de Sodoma și Gomora latinoamericană pe care cele enumerate mai sus par să i-o confere, după

¹ Traducerea noastră după sp. „Basta un instante para hacer un héroe y una vida entera para hacer un hombre de bien” în Amela (2010: 394b).

cum remarca și Rolando Ramiro Vázquez Mendoza, ultimul roman vargallosian, ambientat chiar în inima Peru-ului, a fost calificat de exegeți (Cueto, 2013) drept cel mai optimist roman al acestuia. Cum este acest lucru posibil? Răspunsul rezidă în frontul de rezistență pe care îl opun în principal fiecare dintre cei trei protagoniști romanești, mai precis Felícito Yanaqué, Ismael Carrera, respectiv Rigoberto, corupției, mediocrității și barbariei atotstăpânitoare, revendicând drept principii vitale temele care vertebrează întreaga creație a scriitorului peruvian, și anume iubirea, libertatea, demnitatea.

Aflat la granița dintre roman polițist, roman-parabolă, roman bizantin, basm și proză fantastică, *Eroul discret* coagulează într-o specie de sinteză *sui generis* vechii obsesii tematice, dar și elemente de inedit în jurul unor figuri actanțiale prototip care instaurează o nouă paradigmă a eroicității. *Eroii discreți* aduși în scenă de MVLL nu mai conservă la nivel formal nici ascendența semidivină, nici puterile supranaturale, nici nimbul de glorie, nimic, deci, din „parametrii structurii daimonic-resurecționare” (Borbély, 2001: 189) proprie figurilor mitico-arhaice clasice. Cu toate acestea, ei rămân niște răzvrățiți a căror luptă se dă, însă, nu pe verticală, ci pe orizontală, în cotidian, tocmai în vederea menținerii verticalității omenești.

Departate de a întruchipa forța fizică herculeană, acești noi „eroi”, „firavi”, „mărunți” (Vargas Llosa, 2013: 9)² nu fac parte din rândurile noii și tinerei generații cum ar fi fost de așteptat, ci sunt scoși de evenimentele nefericite care se abat asupra lor, fără ca ei să le fi căutat dintr-un elan de aventurier cavaleresc poate, tocmai din anticamera sau chiar din camera senectuții. Aflați, deci, la aceste „răscruți morale” (Carpio Villegas, 2013) ținute în filigranul „intrigii duplex” (Verdecia, 2013) romanești, cvincvagenarul Felícito, sexagenarul Rigoberto și, nu în ultimul rând, octogenarul Ismael din cele două planuri narative alternante renunță chiar și la armura de tinichea a lui Don Quijote, căci scutul lor e făcut nu din vârtute, ci din virtute, morală inflexibilă și voință de fier.

Cum realismul literar își propune să ne aducă pe o cale sau alta mai aproape de realitate, conflictele inter-generaționale al căror ecou se face, în descendența lui Turgheniev, romanul supus analizei, departe de a fi simple plâsmuiri, sunt bine ancorate în realitatea secolului al XXI-lea, întrucât au la bază evenimente excepționale extrase din presa peruviană de actualitate. E vorba, pe de o parte, de anunțul dat la ziar prin care un afacerist își făcea public refuzul de a se lăsa șantajat de un grup infracțional care îi pretindea o cotă lunară în schimbul asigurării „protecției”, și pe de altă parte, de războiul mediatic declanșat de fiii milionarului care revendicau dreptul la întreaga avere a acestuia, invocând demența senilă în vederea anulării căsătoriei tatălui cu servitoarea pe care acesta o numise unică moștenitoare. Aceste două situații anecdotice au fost preluate, combinate și îmbogățite de condeiul vargallosian, astfel încât, în cadrul produsului final, materia epică se articulează în mod simetric, dar și complementar, sub forma unei înlănțuirii de acte vindicative, mai exact: răzbunarea lui Miguel împotriva tatălui său, demersurile lui Felícito împotriva acestuia și a complicilor săi, răzbunarea lui Ismael împotriva fiilor săi, Miki și Escobita, și, nu în ultimul rând, răzbunarea gemenilor împotriva martorilor la cununia tatălui lor, printre care și Rigoberto.

După cum s-a menționat anterior, la nivel de semnificat, indicii care ar permite conturarea unor profiluri eroice sunt cvasi-inexistenți. La nivel de semnificat, însă, sunt decelabile numeroase structuri mitice care orientează interpretarea acțiunilor și a personalității protagoniștilor într-o cheie simbolică. În lumina acestora, demersul nostru hermeneutic va avea în vedere trei paliere mitologice, mai precis cel greco-roman, cel precolumbian și cel creștin.

1.1. Structuri mitico-istorice greco-romane

Dacă în virtutea interpretării psihanalitice a lui Otto Rank „actul eroic este înțeles ca o modalitate de reabilitare individuală în raport cu relațiile parentale” (cf. Duda, 2012), în romanul familial al lui MVLL „eroul discret” din prim-plan, Felícito Yanaqué, ilustrează perfect acest tipar prin filosofia sa de viață. În acest sens, catalizatorul procesului de „eroizare” îl constituie deviza primită drept unică moștenire de la tatăl său, Aliño Yanaqué, mai precis: „Să nu te lași niciodată călcat în

² Precizăm faptul că toate citatele din *Eroul discret* introduse în lucrarea de față sunt traducerea noastră după varianta originală în limba spaniolă.

picioare. [...] Asta face diferența dintre un om de valoare și o cârpă” (157, 231), deviză pe care Felicito o ridică la rangul de poruncă divină³.

În cazul lui Miguel, experiența traumatică refulată – cu rădăcini profunde în biografia autorului – la care fusese supus, trimis fiind de tatăl său în armată împotriva voinței proprii, își găsește o supapă în complotul pe care-l urzește împotriva părintelui împreună cu amanta acestuia, Mabel, pe care i-o cucerește în primă fază în necunoștință de cauză. Acest act resurecționar se transformă, prin urmare, în reversul sentimentului admirativ pe care îl nutrește Felicito față de modelul său parental și în oglinda fidelă a revoltei arhetipale a lui Chronos împotriva lui Uranos⁴, cu atât mai mult cu cât complexul de inferioritate, materializat în cazul de față în raportul de putere financiară – în condițiile în care Miguel nu ar fi putut niciodată să egaleze suportul financiar pe care Felicito i-l oferea lui Mabel –, se conjugă cu ceea ce am considerat noi a fi vestigiul unei încercări de „cas-trare”.

Aceeași schemă mitică a încercării de detronare și uzurpare a figurii parentale considerată ostilă este contrapunctată în celălalt plan diegetic de acțiunile celor doi gemeni, care nu ezită în a-și exprima liber dorința de a-și vedea tatăl – aflat atunci pe un pat de spital – mort, spre a putea intra în posesia întregii averi, și care intentează apoi un proces împotriva lui, toate acestea culminând chiar cu moartea intempestivă a lui Ismael, pentru a cărei cauză cititorul nu exclude ipoteza unui asasinat.

În ciuda aserțiunii lui Otto Rank potrivit căreia primul act eroic îl constituie revolta față de tată (2012: 134), acest lucru nu face nici din Miki sau Escobita, și nici din Miguel niște eroi, sau cel puțin nu niște eroi pozitivi. Aceștia ar putea fi încadrați, însă, în tipologia eroilor negativi, cu atât mai mult cu cât, în cazul celui din urmă, revolta capătă valențe incestuoase. În condițiile în care Gertrudis, mama sa, era văzută doar ca o piesă de mobilier, statutul lui Mabel putea fi asimilat în orice moment celui al unei mame vitrege, astfel încât imaginea și păcatul lui Oedip pot fi proiectate asupra lui Miguel cu aceeași ușurință cu care poate fi proiectată și imaginea Electrei. Asocierea cu complexul Electrei se face în baza unei echivalențe situaționale, deoarece înverșunarea filială își află unul dintre resorturi în atitudinea dezaprobatoare față de infidelitatea paternă în spiritul solidarității față de figura maternă lezată.

Văzut prin această prismă, *Eroul discret* se situează în răspărul tradiției vargallosiene, deoarece, deși nu este absolută în totalitate de culpă, figura paternă își pierde o parte din conotațiile tiranice intrinseci, pentru a le dobândi pe cele titanice. În acest sens, deși adesea comparat cu un „gnom rahitic” (364, 402), Felicito are ceva din măreția stoică a unui Prometeu înlănțuit pe stânca așteptării și din a căruia viață privată, atât înainte, cât și după darea în vileag a autorilor șantajului, vulturii jurnalismului smulg câte o bucată. De asemenea, în contextul filosofiei sale de viață, neputința pe care o simte Felicito atinge magnitudinea supliciei lui *sisific*.

Tot sub semnul faptelor sisifice stau și anumite detalii din viața lui Ismael Carrera, care, aflat în pragul morții, se agață cu disperare de viață și, în cele din urmă, își revine, scăpând asemenea lui Sisif de Thanatos. În ecuație își face loc spre finalul romanului și ironia sorții, căci, cu toate că Ismael este proprietarul celei mai importante firme de asigurări din Peru, el însuși nu beneficiază de o asigurare valabilă pentru viața terestră proprie, pe care și-o pierde chiar atunci când se afla în culmea fericirii.

Prin contrast, proprietarul firmei de transporturi din Piura nu are nevoie de bilet de voie către transcendent, căci el nu doar riscă, ci chiar se declară dispus în orice moment să plătească cu viața prețul conservării demnității: „N-aș face niciodată asta [să cedez în fața mafiei n.n.] [...]. Chiar de-ar fi s-o omoare pe Mabel și să trebuiască să mă sinucid ca să nu trăiesc cu remușcarea asta pe conștiință” (155).

³ Importanța acestei devize privesc în lumina etimologiei numelui de familie al lui Felicito capătă, parcă, și mai multă pregnanță în ochii cititorului care asistă la eforturile susținute ale piuranului de a-și depăși condiția de metis, în quechua termenii *yanaqué* și *yanacón* făcând referire la populația indigenă aflată în subordinea colonizatorilor spanioli din America de Sud.

⁴ Pentru toate referințele mitologice aduse în discuție a se vedea Kernbach (1989).

În altă ordine de idei, asemenea lui Ulise, d-nul Yanaqué săvârșește *nostos*-ul întorcându-se din peregrinările sale erotice pe la posesoarea farmecelor lui Circe – Mabel – la fidela sa Penelope, Gertrudis. Fiul acesteia, un veritabil Brutus pentru tatăl său vitreg, se dovedește a fi dotat doar cu un rudiment din ingeniozitatea strategică a creatorului calului troian, însă excelează în știința lui Cacus prin planul creat în vederea înfrângerii tatălui său, chiar dacă acesta eșuează la jumătatea drumului. Reușește, în schimb, din plin, să facă din răpirea frumoasei și mult-râvnitei Elena din Piura o replică perfectă de *casus belli*. Spre deosebire de Menelaos, Felícito nu era un *cerber* pentru Mabel, dat fiind că îi oferea libertate la discreție, însă tocmai dragostea și încrederea nemărginită pe care i-o purta se transformă pentru el în *călcâiul lui Abile* pe măsură ce Mabel însăși devine o *bacantă* pentru Miguel. Chiar și Rigoberto, exponentul culturii și al civilizației prin excelență, ajunge să-i plătească tribut lui Dionis prin concupiscenta de satir pusă în evidență de anumite secvențe din roman. De altfel, însuși cultul artei poartă la acest sibarit accente bahice prin pasiunea exacerbată care îl caracterizează pe cel de-al treilea „erou discret”. Însă un triumfi hedonist pur este alcătuit din figurile nedistilate ale lui Miki, Escobita și Miguel, toți trei dedați viciilor și per-versiunilor care frizează chthonianul.

Acestui ultim „donjuan de cartier” care este Miguel i se opune, bineînțeles, din nou, figura apolinică, solară a lui Felícito, din cortegiul căruia face parte și Adelaida, cu virtuțile sale divinatorii de sibilă/pitonisă. În mod paradoxal, în confruntarea celor doi, „pe fondul exacerbării orgoliului masculin” (Borbély, 2001: 239), idealul epicureic de *ataraxia* al lui Felícito, respectiv de liniște, echilibru, seninătate, armonie și perfecțiune primordială la care aspira să ajungă și prin exercițiile de Qi Gong cu valoare cosmogonică pe care le practica, este eclipsat de nemăsura oarbă. Astfel, dimensiunea eroică ghidată de rațiune se vede dublată de activarea unor „disponibilități [...] agresive, pre-civilizatorii”, care țin de „eroicul frust, stihial” (238). Aceste accente stihiale devin patente la Felícito în actul punitiv concretizat în repudierea și izgonirea fiului trădător. Această dezlănțuire violentă de energii nu se manifestă, însă, la nivel fizic, ci printr-un talaz verbal de o cruzime atroce neînfrănată, similar celui declanșat la ordinul lui Tezeu de către Neptun împotriva unui Hipolit care se face vinovat de această dată de a fi creat pentru tatăl său situația dedalică din care nu iese decât el înfrânt, asemenea lui Icar, dar mai ales pentru faptul că a ipostaziat însuși minotaurul, monstrul de ură și ingratitude întors împotriva celui care, deși nu îi dăduse viața, îl menținuse, totuși, în viață, până la vârsta aceea.

Dat fiind faptul că „incursiunea lui Tezeu în labirint are drept substrat trecerea simbolică prin femeie” (130), Mabel este pentru Felícito un substitut de *mater genitrix* la care, dincolo de iubirea carnală, caută în mod inconștient alinarea și afecțiunea de care fusese privat în copilărie, însă, în același timp, ea joacă și rolul Ariadnei, în sensul în care confesiunea ei și colaborarea cu autoritățile reprezintă cheia dezlegării enigmei și elucidării cazului.

Cu toate acestea, adevăratul fir călăuzitor prin labirintul vicisitudinilor vieții nu-l constituie iubirea Ariadnei din Piura, ci îl constituie Virtutea, o virtute care la eroul vargallosian poate fi identificată cu acea „*virtus heroica* echivalentă cu energia morală intrinsecă omului superior”, care, însă, trece dincolo de aceasta, deoarece furia prin care se manifestă, chiar dacă nu este altruistă, devine *furor sacer* prin simplul fapt că derivă din „decantarea unei vechi «energii» reconvertită apolinică” (287). Astfel se face că, ucigându-și mental și scriptic copilul – o dată pentru că își confirmă îndoiala cu privire la condiția de bastard a lui Miguel și îl reneagă, și apoi deoarece îi promite să retragă toate acuzațiile împotriva sa cu condiția ca acesta să renunțe la numele său de familie și să plece departe –, Felícito omoară de fapt fiara internă și pune capăt haosului interior, recuperându-și centrul de echilibru, renăscând asemenea păsării Phoenix din cenușă, și regăsind, în cele din urmă, ceea ce rămăsese pe fundul cutiei Pandorei, împreună cu consolarea în faptul că cel care îi produsese nefericirea nu era sânge din sângele lui (375).

În obstinația sa cvasi-fanatică de a-și menține numele și, prin acesta, onoarea, nepătate, blajinul proprietar al firmei Narihualá nu recurge, așadar, la vărsare de sânge asemenea eroilor calderonieni, însă decizia pe care o adoptă și arsenalul de vorbe care însoțesc comunicarea ei fac dovada unei intransigențe care se manifestă fulminant, în directa descendență a mâniei lui Zeus. Această *fervidus*

ira (Borbély, 2001: 287) a lui Felícito nu este, însă, singurul lucru de esență comună cu stăpânul Olimpului. Deși am punctat încă de la început faptul că eroii vargallosieni nu ating gradul de excepționalitate specific eroilor clasici, se cuvine făcută mențiunea că, în formarea piuranului nostru, sunt reperabile, cu ușoare variații, vestigii ale tiparelor arhaice de „naștere a eroilor”. În acest sens, și Felícito este abandonat la naștere de mamă, cu deosebirea că este crescut de tată. Mai mult decât atât, chiar dacă nu este dotat cu o conformație fizică pe măsură și cu puteri supraomenești precoce pentru a putea ajunge să ucidă fiara, care de această dată nu este propriul tată, ci propriul fiu, ecouri ale puterii și fecundității proprii lui Jupiter găsim ca într-un palimpsest în cafeaua cu lapte de capră indispensabilă pentru micul dejun al lui Felícito – care trimite la figura-cheie a Amaltheei –, respectiv în simbolistica migdalului (Vargas Llosa, 2013: 6, 77)⁵.

Nu în ultimul rând, emblematic pentru condiția de „erou discret” sunt spiritul justițiar și prudenta. Faptul că două dintre soțiile lui Zeus au fost Metis/Prudența și Themis/Justiția, pare să fie un argument în plus care susține teoria conform căreia Felícito poate fi interpretat ca un Zeus citadinizat.

I.2. Structuri mitico-simbolice precolumbiene

Dacă Zeus este totodată tatăl Moirelor, în cosmogonia pre-incașă cel care țese firele lumii este nimeni altul decât zeul Pacha(mac), reprezentat prin păianjen. Antropodul, reprezentat cu unul din șase picioare lipsă, care figurează drept semnătură pentru cele patru scrisori de șantaj primite de Felícito, devine astfel un leitmotiv ale cărui semnificații, deși pot fi puse în directă legătură cu demiurgul mitologiei precolumbiene, trec dincolo de identitatea autorului șantajului. Și aceasta deoarece păianjenul poate fi identificat, pe de o parte, cu Miguel, cel care urzește plasa șantajului și sfârșește prin a se prinde singur în ea, cel care, pierzându-l pe Felícito, pierde un picior pe care intuim că, de fapt, practic, nu l-a avut niciodată, dată fiind incertitudinea paternității sale.

Pe de altă parte, însă, simbolul păianjenului poate fi asociat cu figura lui Felícito, omul cu un cult al armoniei rar întâlnit, omul laborios, scrupulos, harnic, riguros, omul care cel mai probabil, asemenea lui Rigoberto, avea lucrurile de pe birou, ca și cele din viață – microcosmosul său –, ordonate la milimetru (23), omul care ridicase firma *ex nihilo* prin jertfă și efort susținut, care în ascensiunea sa profesională și economică nu trăsesse nicio sforă, ci se agățase doar de firul muncii sale. Pe fondul credințelor magico-religioase indigene, piuranul se dovedește a fi chiar mai mult decât atât. El este omul care reușește să-și învingă destinul nu suportându-l, ci ridicându-se împotriva lui și deasupra prezicerilor funeste insinuate prin imaginea păianjenului care își pierde un picior. Este adevărat că acesta își pierde fiul, însă, așa cum păianjenii pot supraviețui fără un picior, Felícito nu doar supraviețuiește, ci merge mai departe, preferând să se lipsească de Miguel, de un „picior” cu care nu mai avea ce face, deoarece îl considera deja cangrenat prin trădarea căreia îi servise drept instrument. Adoptând maxima *lo pasado, aunque pasado, pisado*⁶, Felícito înțelege sensul experienței negative prin care trecuse, valorizând-o pozitiv, și sfârșește prin a regăsi sensul vieții⁷, redevenind stăpân pe propriul destin.

În consecință, simbolul păianjenului susține întreaga arhitectură romanescă. Pânze de păianjen argintii sunt prezente atât la început, în magazinul-sanctuar al Adelaidei, cât și la sfârșit, în celula mizerabilă a lui Miguel. De altfel, întregul text este o pânză de păianjen, un labirint psihologic și moral, în care firele intrigii sunt abil întrețesute de autor cu valențe pe de o parte pregnant demiurgice, solare, cosmogonice, specifice cosmoviziunii andine, unde păianjenul ocupă un loc central ca *artifex mundi*, și pe de altă parte, cu valențe eshatologice, thanatice și chtoniene de *eversor mundi*.

⁵ A se vedea sv. 'migdal' în Chevalier; Gheerbrand (1993; vol. II).

⁶ „Peste trecut treci mereu, chiar dacă mai greu” (trad. n.).

⁷ În deplin acord cu filozofia lui Jorge Luis Borges concentrată în fraza pe care MVLL a ales-o drept motto pentru romanul analizat: „Frumoasa noastră datorie este să ne imaginăm că există un labirint și un fir” (*Firul poveștii*).

I.3. Structuri arhetipale creștine

Potrivit mitologiei grecești, păianjenul și-ar fi aflat originea într-unul din cele șapte păcate capitale. În acest sens, acea mândrie prin care Arachné și-a atras pedeapsa Atenei constituie resortul acțiunilor întreprinse de copii împotriva părinților lor, fie că în ecuație intră spiritul de competiție și complexul de inferioritate care dau naștere unei trufii patologice cu accente satanice, ca în cazul lui Miguel, fie că instinctul luciferic, dublat de cupiditate, se revarsă în mândria prostească care îi împinge pe gemenii Carrera să acționeze împotriva lui Ismael.

În cazul lui Fonchito, fiul lui Rigoberto, lucrurile se cuvin nuanțate, în primul rând deoarece avem de a face cu o subramificație a intrigii care funcționează ca o poveste adiacentă de sine stătătoare și, în al doilea rând, deoarece figurile lui Fonchito și a lui Edilberto Torres, personajul cu care adolescentul susține că poartă nenumărate conversații de-a lungul romanului, stau sub semnul unei ambiguități funciare, ce-i drept, realismului magic de care Vargas Llosa nu se dezice nici în opera de față, însă pe care finalul deschis o adâncește și mai mult. Dacă în primele două cazuri de conflicte paterno-filiale banul era *obiul diavolului*, mobilul, *fructul râvnit* al fiilor, în cazul lui Fonchito, această miză iese cu certitudine din discuție, însă ceea ce nu știm sigur este dacă avem de-a face cu o *cădere în ispită*, cu o revoltă incipientă împotriva tatălui materializată într-o glumă malițioasă, dacă avem de-a face, deci, cu un „erou care fabulează” (Rank, 2012: 113), sau cu o manifestare a supranaturalului întrupată într-un „copil divin” înzestrat cu puteri paranormale. De asemenea, nu știm dacă Edilberto este o persoană reală în cadrul ficțiunii, dacă este o fantomă, un pedofil sau, dimpotrivă, un om bun, dacă este un înger păzitor, sau, la polul opus, însăși încarnarea diavolului. Pus în legătură cu persoana lui Edelberto Torres, biograful scriitorului Rubén Darío, cel care a fost persecutat și, în final, executat pentru rezistența opusă unui regim dictatorial, protagonistul viziunilor lui Fonchito ar putea fi interpretat, de asemenea, ca un suflet pribeag, simbol al libertății, care deplânge soarta lumii.

În lumina antecedentelor acestui personaj itinerant care este Fonchito din romanul *Elogiul mamei vitrege* (1988) și a propensiunilor incestuoase prin care este definit și pentru care putem găsi indicii în singura replică pe care i-o dă Lucreciei în romanul abordat: „Știi că singura femeie care îmi place pe lumea asta ești tu, mamă vitregă” (116), aura de candoare în care am fost, poate, tentați să-l învăluim pe Fonchito, se disipează, iar povestea poate fi interpretată în cheie faustică.

În ciuda aparențelor, năzbâția lui Fonchito – dacă poate fi calificată astfel în stadiul în care ajunge în *Eroul discret* – nu atinge, însă, cotele unui pact faustic. Adevăratul pact cu diavolul nu îl face Fonchito, deoarece, așa cum observa Rigoberto, diavolul nu umbla pe afară, și nu se plimba pe străzile Limei, ci se afla chiar în inima caselor oamenilor (215). Din această perspectivă, ceea ce la Miki și Escobita se rezumă doar la o *imitatio Luciferi* caricaturescă, căci în final „hienele își pierd colții” (398), la Miguel se constituie într-o a doua răsunătoare *cădere a îngerului trușăș*, cu atât mai mult cu cât în această schemă ficțională figura luciferică este dublată de cea a arhanghelului Mihail. Este vorba, deci, de o răsturnare și de o resemantizare prin transfer a prototipurilor, deoarece Miguel nu numai că nu i se mai opune îngerului tenebrelor, ci întoarce armele împotriva creatorului său în încercarea de a-l detrona la rândul său, devenind, pe cale de consecință, un al doilea Lucifer, trădător și fariseic.

Este dovedit faptul că lui Felcito și lui Miguel nu le curgea același sânge prin vine, însă smerenia nu pare a fi fost o virtute cultivată în familie. În ciuda statutului său incontestabil de erou pozitiv, în Felcito glasul onoarei pare a fi mai puternic decât cel al datoriei unui bun creștin. Astfel, pentru acesta plecarea frunții, ca să nu mai vorbim de întoarcerea celui alt obraz sau de capacitatea de a ierta, ar fi fost în concepția sa o dovadă de slăbiciune, de lipsă de coloană vertebrală și nicidecum o dovadă de forță interioară. Intransigența sa concentrată în vorbele aruncate în finalul vizitei la închisoare în obrazul celui pe care îl crescuse, dar care îi mușcase nu doar mâna prin felonie, ci îl înjunghiasse în modul cel mai perfid pe la spate: „Dumnezeu să te ierte, Miguel. Eu nu te voi ierta niciodată” (377), vădește o forță interioară aflată, însă, la polul opus celei revendicate de idealul creștin de milostenie.

Prin contrast cu acea *anagnorisis* specifică basmului, repudierea, mai precis punctul final pus voluntar relației familiale, Felicito preferând numele și onoarea nepângărite unui copil pe care nu reușise să-l aducă pe calea cea bună, se adaugă trăsăturilor care schițează profilul unui nou Cavaler al Tristei Figuri. Și aceasta deoarece, în ciuda eforturilor sale de prevenție *a priori* și de disimulare *a posteriori*, el rămâne un încornorat, o victimă care fusese călcată în picioare pe la spate mai bine de doi ani și jumătate.

Dacă pentru văduvul Ismael Carrera, sfârșitul relației sale cu copiii marchează o reînviere și începutul unei noi vieți erotice alături de servitoarea sa, Armida, pentru Felicito, ruptura de Miguel atrage după sine și încheierea relației sale de adulter cu Mabel – o Dulcinee pe care nu o mai recunoaște – și, în sens opus, întoarcerea la o Gertrudis renăscută, care, dacă păcătuse prin desfrânare înainte de căsătoria cu Felicito, își ispășise vina întreaga viață îndurând ca o martiră în tăcere și pocăință povara nefericirii cauzate de infidelitatea soțului. Un soț care, deși muncise toată viața ca un sclav, fără o singură zi de vacanță, pentru familie (42), nu își pierduse, totuși, puternica doză de individualism care îl definea. Această doză, pe care nici dragostea sa, sinceră de altfel, pentru Mabel, nu fusese în stare s-o diminueze nici când viața acesteia se aflase în pericol, se vede, însă, în finalul romanului, în mod miraculos anihilată. Călătoria la Roma pe care Felicito acceptă s-o întreprindă alături de soția sa spre a-i îndeplini acesteia visul de o viață de a-l vedea pe Papă în persoană, marchează un punct nodal în evoluția personajului, care astfel devine unul rotund, căci acesta este singurul moment în care dă dovadă de capacitate de autosacrificiu și spirit altruist. Părăsirea Peru-ului și alegerea Romei – acum reședință a văduvei Carrera – ca punct de convergență, după o escală la Madrid, al celor două cupluri protagonice rămase se proiectează deopotrivă ca o victorie finală a civilizației asupra barbariei, încărcată cu toate conotațiile religio-morale imprimate de Cervantes peregrinării finale întreprinse de Persiles și Sigismunda.

La finalul „muncilor” de o viață, al caznelor casnice, Ismael a făcut avere, dar și-a pierdut și copiii, și sufletul; Felicito și-a păstrat onoarea, și-a pierdut un copil, dar și-a recâștigat soția. Dintre toți trei Rigoberto este singurul părinte care a reușit performanța de a-și păstra familia întreagă și „acum, ușurat, [...] zâmbea, chiar râdea, împăcat cu fiul său, împăcat cu viața. Trecuseră prin stratul de nori și un soare radiant scălda întreaga încăpere a avionului” (311). Frazele din finalul romanului redată mai sus ilustrează simbolic întoarcerea triumfătoare întru lumină, reinstaurarea ordinii și a armoniei primordiale.

În urma acțiunii reparatorii a Binelui întruchipat de spiritul vindicativ al lui Ismael, justițiar al lui Felicito, și civilizator al lui Rigoberto, Răul și, implicit, eroii negativi au fost pedepsiți. Se poate pune, însă, problema unei „compensații eroice” (Rank, 1952: 106)?

II. Eroul discret

„Arată-mi un erou și îți voi scrie o tragedie” spunea F. S. Fitzgerald⁸. Ei bine, MVLL nu a scris o tragedie. Romanul său orchestrează magistral note de comedie și melodramă, însă eroii portretizați se „nasc” nu prin moartea lor, ci tocmai prin faptul că supraviețuiesc și perpetuează valorile în numele cărora s-au „războit” cu viața. În această supraviețuire rezidă singura „compensație” autentică de care beneficiază acești „eroi discreți” aflați pe cale de dispariție, de cele mai multe ori anonimi care, dacă ajung eroi și nu trec neobservați sau nu sunt nimiciți în această lume degradată, aceasta se întâmplă din greșeală⁹, mai bine zis dintr-o greșeală de interpretare, deoarece extraordinarul care este etichetat actualmente drept eroic, într-un trecut destul de îndepărtat constituia normalitatea. Prin urmare, „eroii” scoși la rampă de Vargas Llosa reprezintă excepția de la ceea ce a fost ieri și ar trebui să fie astăzi regula. În contextul unei curențe generalizate de virtuți eroice, prezența în sine este valorizată pozitiv, însă nici ea pentru mult timp,

⁸ Trad. n. după sp. *Enséñame un héroe y te escribiré una tragedia*, Francis Scott Fitzgerald *apud* Amela (2010: 395b).

⁹ A se vedea Umberto Eco: „Adevăratul erou devine întotdeauna un erou din greșeală; visul său era să fie un laș onest ca toți ceilalți” *apud* Amela (2010: 394b).

astfel încât puținii buni ale căror acțiuni ajung, fără ca aceștia să și-o propună, în vizorul public, sunt fie uitați repede, fie trivializați, și nicidecum imitați.

Puținii decorați, asemenea lui Felícito, cetățenii anului pentru actele lor de vitejie se bucură ocazional de privilegii – acestuia, de pildă, în calitatea sa de „erou civic”, îi este acceptată cererea de aderare la societatea culturală locală printre membrii căreia figura și Cecilia Barraza, cântăreața sa favorită, în condițiile în care anterior respectiva cerere îi fusese respinsă de două ori pe baza discriminării rasiale –, însă plătesc și prețul celebrității, fiind nevoiți să suporte intruziunea jurnaliștilor și avalanșa de blițuri, interviuri și cereri de autografe aferentă. Faima lor este însă trecătoare, deoarece, dacă Paul Veyne pune la îndoială credința grecilor în miturile proprii, oamenii de astăzi nu mai cred nici în ceea ce văd, sau, de cele mai multe ori, nici măcar nu se mai obolesc să încerce să vadă ceva. Iar eroii discreți nu se grăbesc să se arate, pentru simplul fapt că aceștia nu se consideră ei înșiși eroi, iar când apar, nu o fac niciodată în spiritul termenului *hierós*, ostentativ, teatral, învăluit în falsele lumini ale spectacolului. Eroismul lor este unul al conștiinței, luptele lor se dau la nivel axiologic; cu toate acestea, rezultatul acestora nu este o hierofanie, ci o antropofanie. Finalul romanului, la care am mai făcut referire anterior, este semnificativ din acest punct de vedere, deoarece protagoniștii sunt înfățișați în zbor, la mii de kilometri deasupra celorlalți muritori, însă sunt înfățișați printre alți oameni, ceea ce înseamnă că „eroii discreți” aceasta și sunt... oameni. Oameni care nu au căutat salvarea colectivă, ci pe cea individuală, care nu și-au propus să îndrepte strâmbătățile lumii, ci au încercat să-și mențină drept drumul în viață, știind că orice schimbare a lumii începe de fapt cu propria persoană, și că, prin urmare, fiind *utilis sibi* sunt și *utilis urbi*. Oameni care nu s-au lăsat îngenuncheați de soarta adversă, care au surmontat dificultățile fără să abdice de la propriile principii. Oameni care au fost trădați, dar care nu s-au trădat și care, în final, nu și-au trădat nici originea¹⁰, deși au pendulat și ei, ca oamenii, în decursul vieții, conform judecatei picodellamirandoliene, între înger și demon. Prozaic și metafizic, uranian și chthonian se împletesc în portretele celor trei eroi vargallosieni, care nu pentru că sunt eroi încetează să mai plătească tribut dualității imanente ființei umane. Dimpotrivă, sunt eroi cotidiani tocmai pentru că se fac tablouri ale „indubitabilei impurități a ființei umane” (Chesterton *apud* Fuentes, 2013). Felícito este bun cetățean, dar bun tată și bun soț până la un punct; Ismael este un bun șef și soț, dar ca tată dă greș din plin; Rigoberto rămâne o *rara avis* ca prieten și ca om de cultură, dar este și un hedonist desăvârșit.

Depășind aparența unei contradicții în termeni, eroicitatea lui Felícito, Ismael și Rigoberto este discretă în primul rând deoarece ei ca eroi sunt greu recognoscibili. Sunt greu recognoscibili pentru că eroicitatea lor se naște din slăbiciuni și din discreție. Din discreția înțeleasă ca modestie pe de o parte, însă, mai presus de toate, prin ceea ce Baltasar Gracián (*apud* Mainer, 2013) definea ca fiind mai tare decât adevărul, mai curajos decât rațiunea și mai puternic decât justiția, și anume tactul sau prudența. Discreția, virtute iluministă, înțeleasă, deci, în sensul său strict spaniol, drept „înțelepciune pentru o bună judecată și tact pentru a o pune în practică”¹¹, este la rândul ei eroică, chiar dacă, în mod paradoxal, de cele mai multe ori se manifestă prin indiscreție și necumpătate. Cum simptomatică pentru condiția de erou și complexitatea sa este nemăsura (Vernant *apud* Borbély, 2001: 237) și neînfrânarea derivate dintr-un exces, dintr-o supraabundență (35), discreția, adică înțelepciunea eroică, nu se mai bazează pe virtutea înfrânării (283), ci ajunge să se bazeze tocmai pe „gloria imprudenței” (Paler, 1978: 189-190). În lumina acestei considerații, Felícito devine erou tocmai pentru că, refuzând să se înhame la jugul corupției, denunță șantajul autorităților competente în ciuda amenințărilor și își face public refuzul în presă, Ismael ajunge erou pentru că nu își înfrânează dorințele și sfidează convențiile sociale, iar Rigoberto, pentru că ține piept atât din punct de vedere estetic, cât și etic, forței sălbatice, „violente, obtuze, urâte, distructive și bestiale care guverna în lume și care [...] se vârăse chiar în căminul său” (215).

¹⁰ A se vedea Thomas Carlyle: „Nu e nevoie de ceea ce obișnuim să numim un suflet mare pentru a fi un erou, ci de un suflet făcut după asemănarea lui Dumnezeu care își rămâne fidel originii” *apud* Amela (2010: 394a).

¹¹ Trad. n. cf. sv. ‘discreción’ în *Diccionario RAE* (2006).

Considerații finale

În scurtul timp scurs de la publicarea romanului au fost trecute în revistă aspecte negative și pozitive, iar exegeții s-au pronunțat deja în ceea ce privește calitatea *Eroului discret*, calificându-l drept un „roman discret”. Având în vedere, de asemenea, faptul că *Sărbătoarea Țapului* (2000) a fost considerat „cântecul de lebedă” al creației vargallosiene, *Eroul discret* a fost văzut ca un roman ingenios, însă nu genial, așa cum ne obișnuise scriitorul, și nici pe departe la fel de incisiv ca celelalte care alcătuiesc „cartografia structurilor puterii [...], ilustrând rezistența individului, revolta și înfrângerea lui”¹².

Pe de altă parte, Mario Vargas Llosa, un scriitor discret la rândul său, mărturisește: „deja am îmbătrânit, drept care sunt mai puțin critic și sever față de bătrâni decât eram în romanele mele din tinerețe” (Aguilar, 2013). Dacă *Eroul discret*, „o poveste bună bine spusă” (Loyola, 2011) totuși, inițiază etapa scrierilor de bătrânețe ale acestui peruvian „zeu în crepuscul” – cum îl numea Gabriel Liiceanu (2005: 47) –, romanul rămâne totodată o inițiere în bătrânețe. O bătrânețe percepută, însă, ca un repaos activ (cf. Conrad, 2002), o „bătrânețe lungă, cultă și fericită” ca cea la care aspira Rigoberto (23), și pe care eroii noștri o îmbrățișează cu energie, speranță și curaj, iar creatorul lor, cu penița în mână.

„Dacă vrem să ne păstrăm optimismul, trebuie să renunțăm la utopie” spune Vargas Llosa (*apud* Liiceanu, 2005: 47). În contextul în care viața de cele mai multe ori nu este o capodoperă (304-305), un comportament care nu se vrea a fi exemplar, dar este luat ca atare, precum cel al eroilor discreți zugrăviți de Vargas Llosa, deși se edifică pe un eșafodaj de scheme mitice cu conotații simbolice, nu se întemeiază pe acea „multiplex excellentia vitae” (Borbély, 2001: 35), ci pe o *ars vivendi*. În acest sens, eroii nu mai inventează, nu fondează, nu instituie, ci revelează ceva existent deja în noi.

Negativi sau pozitivi, chthonieni sau solari, activi sau pasivi, stihiali, agonali, civilizatori sau civici, excepționalul eroilor cotidiani ai secolului al XXI-lea îl reprezintă afirmarea bunului simț (Lafuente, 2013). Într-o societate care este mai aproape de anarhie decât de eronarie, acest bun simț este, într-adevăr, cvasi-revoluționar. Eroii secolului XXI nu mai militează pentru regenerare, ci pentru neperversitate, dar, de fapt, acțiunile lor nici nu pretind să fie manifeste, pentru că se rezumă la victorii și înfrângeri particulare și cotidiene. Într-un ocean de decadență, ei nu reprezintă nave fortificate, ci insule de umanitate, probitate, corectitudine și demnitate.

În concluzie, *logos*-ul eroilor civilizatori, care își fac din cultură armă și refugiu asemenea lui Rigoberto și Felícito, și *pathos*-ul „războinicului” și răzbumătorului Ismael fuzionează în „eroul discret”, în *ethos*-ul celor care, în frunte cu Felícito, constituie nici mai mult, nici mai puțin decât „rezerva morală a unei țări [...], iar când o țară își pierde rezerva morală, atunci intră în faliment, chiar dacă cifrele economice arată contrariul”, conchide Mario Vargas Llosa (*apud* Medrano Araújo, 2013).

În oglinda eroilor discreți putem să ne privim, deci, oricând și noi, cu condiția să acceptăm statutul lor de eroi psihopompi și să adoptăm drept răspuns și atitudine în fața opresiunii, a corupției, a delăsării, nu un veac de singurătate, ci viața¹³. *Dum vita est, spes est*.

BIBLIOGRAFIE:

AGUILAR, Rubén, „El héroe discreto”, in *Animal Político* din 01.11.2013, ediție digitală <<http://www.animalpolitico.com/blogueros-lo-que-quiso-decir/2013/11/01/el-heroe-discreto/#axzz2sxRT3YPR>> (Ultima accesare: 09.02.2014).

AMELA, Víctor, *Antología de citas. Sabiduría humana en 30.000 sentencias*, Barcelona: Styria, 2010.

ARAGÓN, Uva de, „El héroe discreto de Mario Vargas Llosa”, in *Diario Las Américas* <<http://admin.diariolasamericas.com/view/blogs/blogs-heroe-discreto-mario-vargas.html>> (Ul-

¹² Argumentul în baza căruia Academia Suedeză i-a acordat lui MVLL Premiul Nobel în 2010.

¹³ Adaptarea noastră după pasajul final din discursul lui Gabriel García Márquez la acordarea Premiului Nobel în 1982.

tima accesare: 18.11.2014).

BORBÉLY, Ștefan, *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul*, Cluj-Napoca: Dacia, 2001.

CARPIO VILLEGAS, Oswaldo, „El héroe discreto o el dilema moral del Perú”, in *El Informativo Perú* din 5.10.2013 <<http://www.elinformanteperu.com/opinion.php?idarticulo=69351>> (Ultima accesare: 09.02.2014).

CHEVALIER, Jean; Alain GHEERBRAND (coords.), *Dicționar de simboluri*, traducere de Laurențiu Zoicaș, București: Artemis, 1993.

CONRAD, Christoph, „Pensionarele și pensionarii”, in *Omul secolului XX*, Iași: Polirom, 2002.

CUETO, Alonso, „El héroe no tan discreto”, in *La República* din 6.10.2013 <<http://www.larepublica.pe/columnistas/lecturas/el-heroe-no-tan-discreto-06-10-2013>> (Ultima accesare: 09.02.2014).

Diccionario esencial de la lengua española, Real Academia Española, Madrid: Espasa Calpe, 2006.

FREVERT, Ute; Heinz-Gerhard HAUPT (coords.), *Omul secolului XX*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Iași: Polirom, 2002.

FUENTES, Rafael, „Mario Vargas Llosa: El héroe discreto”, in *El Imparcial* din 29.09.2013, ediție digitală <<http://www.elimparcial.es/contenido/128831.html>> (Ultima accesare: 09.02.2014).

GONZÁLEZ-COTTA, Lale, „El héroe discreto de Mario Vargas Llosa”, <<http://www.elplacerdelectura.com/2013/09/el-heroe-discreto-de-mario-vargas-llosa.html>> (Ultima accesare: 09.02.2014).

KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.

LAFUENTE, Fernando R., „El héroe discreto de Mario Vargas Llosa: culebrón cervantino”, in *ABC* din 09.09.2013, ediție digitală <<http://www.abc.es/cultura/cultural/20130909/abci-cultural-m104-libros-vargas-201309091243.html>> (Ultima accesare: 09.02.2014).

LIICEANU, Gabriel, *Chipuri ale răului în lumea de azi. Mario Vargas Llosa în dialog cu Gabriel Liiceanu*, ediție bilingvă, traducere de Ileana Scipione, București: Editura Humanitas, 2005.

LOYOLA, Miguel de, „Escribir o contar una historia bien contada”, <<http://migueldeleyola.wordpress.com/2011/09/12/escribir-o-contar-una-historia-bien-contada-mario-vargas-llosa-premio-nobel-de-literatura-2010/>> (Ultima accesare: 09.02.2014).

MAINER, José-Carlos, „Cuando se arregló Perú”, in *El País* din 06.09.2013, ediție digitală <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/04/actualidad/1378294928_994745.html> (Ultima accesare: 09.02.2013).

MEDRANO ARAÚJO, Patricia, „En su novela...”, in *El País* din 26.09.2013, ediție digitală <<http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/su-novela-heroes-discretos-mario-vargas-llosa-vuelve-recrear-vida-peru>> (Ultima accesare: 09.02.2013).

OLIVARES, Paz, „El héroe discreto”, in *Revista Factor Crítico* din 09.10.2013, ediție digitală, <<http://www.factorcritico.es/2013/10/el-heroe-discreto-de-mario-vargas-llosa/>> (Ultima accesare: 09.02.2013).

PALER, Octavian, *Apărarea lui Galilei. Dialog despre prudență și iubire*, București: Cartea Românească, 1978.

RANK, Otto, *The Trauma of Birth*, New York: Robert Brunner, 1952.

RANK, Otto, *Mitul nașterii eroului. O interpretare psihologică a mitologiei*, traducere de Monica Nedelea, postfață de Irina-Gabriela Duda, București: Herald, 2012.

VARGAS LLOSA, Mario, *El héroe discreto*, Madrid: Alfaguara, 2013.

VÁZQUEZ MENDOZA, Rolando Ramiro, „¿A dónde se fueron los héroes?: El héroe discreto de Mario Vargas Llosa”, <http://www.mascultura.com.mx/recomendacion_elheroediscreto> (Ultima accesare: 09.02.2013).

VERDECIA, Carlos, „El héroe discreto – reseña literaria”, in *AARP* din 3.10.2013 <<http://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/expertos/carlos-verdecia/info-10-2013/heroediscreto-vargas-llosa.html>> (Ultima accesare: 09.02.2013).

Ingeborg Bachmann und Paul Celan als Antihelden in Hans Weigels *Unvollendete Symphonie*. Der Schlüsselroman oder die Kunst der Verschleierung

Ingeborg Bachmann and Paul Celan as Fictional Antiheroes in Hans Weigel's *Unvollendete Symphonie*. The Art of Veiling and the Verisimilitude in the Autobiographical Novel

MIHAELA AANEI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

The new wave of emerging hybrid writing forms use intertextuality and suspense maintaining techniques adopted from drama more and more. This is the case of the novel *Unvollendete Symphonie* written by Hans Weigel. The author and theatre critic reconstructs, via writing, the fictional personae of the poets Ingeborg Bachmann and Paul Celan during the insecure times of post-war Vienna. Applying the dramatic device of disguise and fleshing out hyperbolic characters, the alleged *roman à clef* contrasts the two antiheroes with the real hero of the text, the assumed alter ego of the author, Peter Taussig. Drama, intrigues and conspiracies define their actions and adventures. To which extent can the biographical publications regarding Celan's stay in Vienna shed some light upon the complex relationships that reside within the novel's plot? What is the manner in which Bachmann and Celan have been reconstructed from real life into fiction and what makes them antiheroes? These are just some of the questions I hopefully wish to answer to in this paper.

Keywords: biography; autofiction; antihero; exile; fictional character.

Die Literatur des XX. Jahrhunderts wurde nicht nur durch eine präzedenzlose Blüte des Romans gekennzeichnet, sondern auch unauslöschlich durch den autobiographischen Stil geprägt. Ausgangspunkt für die Entscheidung verschiedener Autoren, ihr Leben zu fiktionalisieren, war in erster Linie der historische Hintergrund – die Erschütterung der bestehenden Ordnung und die Folgen der beiden Weltkriege, die Gräueltaten des Nationalsozialismus, der Kommunismus bzw. der politische Paradigmenwechsel Ende der 1980er Jahre. In Hinsicht auf das oben Erwähnte haben zahlreiche Autoren entweder die innere Emigration oder eine Art codierter Schrift – zum Teil auch durch den Schlüsselroman ermöglicht – ausgeübt.

Das subjektive Ausdrucksbedürfnis stand aber immer noch im Mittelpunkt ihrer schriftstel-

lerischen Vorhaben. In diesem Sinne wurden der Alltag oder der gesellschaftliche Kontext zu Ausgangspunkten des Ausdrucks, der sich mittels des (autobiographischen) Textes manifestiert. Angesichts des bekannten Vortrags Michel Foucaults, *Was ist ein Autor?*, trägt der Text in sich immer „eine bestimmte Anzahl von Zeichen, die auf den Autor verweisen“ (Kimmich, Renner, Stiegler, 2011: 240). In noch akribischer Weise haben sich mit dieser Problematik die Vertreter der Theorierichtung New Historicism auseinandergesetzt. Die Schwerpunkte ihrer literaturtheoretischen Vorhaben liegen nun auf der „Rückkehr des Autors“ sowie auf einer Neubewertung der historischen Herkunft des Kunstwerkes:

[...] das Kunstwerk ist Produkt eines Geschäfts zwischen einem Schöpfer oder einer Klasse von Schöpfern – ausgestattet mit einem komplexen, gemeinschaftlichen Repertoire an Konventionen – und den Institutionen und Praktiken der Gesellschaft. Um das Geschäft zu ermöglichen, müssen Künstler eine Währung prägen, die für einen sinnvollen, gegenseitig gewinnbringenden Austausch tauglich sein muss. (Greenblatt, 2011: 278)

Fiktion wird zu diesem Zweck als „Modell der Realität“ (Assmann, 1980: 14) in Betracht gezogen, aber nicht im Sinne der biographischen Methode von Saint Beuve, sondern als „[ein konstruktiver] Verstehensentwurf, der dadurch bestimmt ist, dass er zugleich über die Kontingenz des Faktischen hinausschießt und hinter ihr zurückbleibt“ (Assmann, 1980: 14). Was die Realität-Werk-Beziehung betrifft, erweist sich der historisch-kulturelle Hintergrund gegenüber der Fiktion als unerlässliche Bedingung, auf die sich der Inhalt des Textes stützt. Von besonderer Bedeutung ist auch die Perspektive gegenüber der Herkunft literarischer Werke. Dementsprechend bedeutet die Geschichtlichkeit der Kunstwerke, dass die Texte zwangsläufig in ein kulturelles Umfeld eingebettet und mit sozialer Energie aufgeladen sind. Ein solcher Autor wird also von einer Art Janusköpfigkeit bestimmt: Mit Blick auf seine eigene Realität oder auf einen gesellschaftlichen Kontext, der ihm zugänglich ist, inszeniert der Autor einen fiktionalen Spielraum, in dem er einerseits Hinweise auf seine eigene Realität hinzufügt und auf diese Art und Weise den Bezug der Fiktion zur Realität vereinfacht darstellt. Andererseits verhüllt das Werk vielleicht mehr als es enthüllt, da der Schriftsteller darauf abzielt, seine Lebensgeschichte zu bewahren und mithilfe der Worten bewußt zu manipulieren, damit diese beim Leser Vertrauen induziert.

Mit der Annahme, dass der österreichische Schriftsteller und Theaterkritiker Hans Weigel diese zwiespältige Voraussetzung der Verhüllung bzw. Enthüllung in seinem Schlüsselroman *Unvollendete Symphonie* beabsichtigt hat, zielt der vorliegende Beitrag darauf ab, aufgrund der textimmanenten Bezüge der Fiktion zur Biographie des Autors Antworten auf die folgenden Fragen zu formulieren: Inwieweit ist die fiktionale Darstellung vom Faktischen beeinflusst? Wie vertrauenswürdig erweist sich das „Beweismaterial“, das vom Ich-Erzähler zur Verfügung gestellt wird? Welche Techniken des Handlungsablaufes verweisen auf die Funktionsweise eines dramatischen Textes? Wie wurde die dichterische Figur Paul Celans als literarische Gestalt im Kontext der Dreiecksbeziehung Hans Weigel – Ingeborg Bachmann – Paul Celan dargestellt und welche Rolle spielen die biographischen Bezüge zu Celans Wenaufenthalt bei der Erprobung des Geschriebenen? Wie wurden die Figuren Ingeborg Bachmann und Paul Celan als Antihelden dargestellt? Dies sind nur einige der Fragen, die in der vorliegenden Arbeit behandelt werden und bei deren Beantwortung der Beitrag der Biographie bzw. die sozial-historischen Gegebenheiten zu den Lebzeiten der drei Autoren nicht vernachlässigt werden. Die Schwerpunkte liegen also auf der ästhetischen Analyse des Textes, in dem die oben erwähnten Figuren auftauchen und auf dem Verhältnis zwischen ihren fiktionalen Alter Egos und den realen Autorfiguren.

Einen Schlüsselroman an die Öffentlichkeit zu bringen, erweckt ohne Zweifel den Verdacht des Publikums, dass ein Kalkül des Verfassers hinter den verkleideten Figuren und der Handlung steckt. Allerdings lässt die massive Präsenz biographischer Anspielungen den Leser nur in die Falle gehen, denn alle Wirklichkeitsbezüge enthüllen nur Halbwahrheiten, die bestenfalls ein

Medium der Erkenntnis vermitteln. In der von Silke Müller und Susanne Wess herausgegebenen Arbeit *Studien neuere deutsche Literaturwissenschaft* wird der Schlüsselroman folgendermaßen definiert: „Ein Roman, in dem Ereignisse, Zustände und Schicksale wirklicher Personen der Gegenwart mit veränderten Namen und Umständen, in historischer, bildlicher Einkleidung, mehr oder weniger leicht verhüllt, dargestellt werden, so dass sie für den Wissenden wiedererkennbar sind oder durch einen Hinweis („Schlüssel“) auf die Wirklichkeitsbezüge entschlüsselt werden können“ (Müller, Wess, 1999: 92).

In letzter Zeit scheint der Schlüsselroman, sich immer weniger beliebt zu sein, da die Autoren dazu neigen, die Bezugspersonen als Menschen mit Privatleben zu anerkennen, anstatt sie eben als fiktionale Pendanten der realen Figuren zu betrachten (siehe Müller, Wess, 1999: 92). Ganz im Gegenteil legt Weigel in seinem Roman schweres Gewicht auf wirklichkeitsbedingte Ereignisse, die offensichtlich auf die dichterischen Figuren Ingeborg Bachmann und Paul Celan hinweisen. Verfolgt man zum Beispiel die Entwicklung der weiblichen Gestalt, die sehr dynamisch angelegt ist, so merkt man zahlreiche Andeutungen auf ihre Biographie. Mit Intrigen, eingängigen Dialogen und erstaunlicher Detailtreue ausgestattet, gelingt es der erstellten Welt, die Realität zu überhöhen und der Handlung den Charme einer erfundenen Liebesgeschichte zu verleihen.

Als der Roman 1951 erschien, rief er mehrere langanhaltende Kontroversen hervor. Dessen ungeachtet erfreute er sich keiner breiten Rezeption; es darf also nicht verwundern, dass 1969, als Hans Weigel einen Band Satiren publizierte, einer seiner Rezensenten meinte, das Publikum wünschte sich von ihm den „großen Roman“ (zit. n. Schondorff, ORF 22.11.1969, in Heger, 1971: 198). Daraus kommt also deutlich vor, dass seine beiden Romane – der erste bereits 1940 entstanden, der zweite 1951 – bis dahin als mittelmäßig geschätzt wurden. *Unvollendete Symphonie* erschien 1951 und verstand sich von Anfang an als eine Autorinszenierung: Indem schon in der Vorrede der Autor seine Vorliebe für die Form des Zeit-Romans zum Ausdruck bringt, nimmt er an, jeder Autor, der sich mit einem „zeitnahen« Stoff“ (Weigel, 1992: 6) beschäftigt, befinde sich in einer eher problematischen Situation. Trotz des Versuchs, einen Tatsachenbericht zu verfassen, entsteht nun die Gefahr, dass die Leser das Erzählte für Nachahmung der Wirklichkeit halten, ohne das Prinzip der poetischen Wahrscheinlichkeit zu berücksichtigen. Aus diesem Grund entscheidet sich der Autor für eine „indirekte Darstellungsart, die auf den ersten Blick befremdlich scheinen mag. In diesem Roman spricht weder der Autor direkt noch sein Held“ (8). Dadurch gewinnt der Autor Distanz zu seinem literarischen Alter Ego, indem er ihn von der im Text unbenannten aber trotzdem als Ingeborg Bachmann identifizierbaren Heldin darstellen lässt. Aber nicht nur die turbulente Dreiecksbeziehung steht im Mittelpunkt der Romanhandlung; die Wiederkehr der heimatlosen Juden sowie die multikulturellen Literaten- und Künstlerkreise, die vornehmlich aus Flüchtlingen bestanden, das pulsierende Kaffeehausleben und die Weinkultur, all diese Aspekte bilden den Ausgangspunkt für das Verständnis der Wiener Nachkriegsgesellschaft. Im Rahmen jener unsicheren sozialen Konstellation entstehen die Geschichten der Protagonisten, deren lockere und nomadenhafte Leben gelegentlich von Verschwörungen und Intrigen abgelenkt werden. Selbst Wiener jüdischer Abstammung, Emigrant und Heimkehrender hatte Weigel die Absicht, Antisemitismus und Mittäterschaft zu brandmarken. Seine scharfsinnige Schrift fordert zur fruchtbaren Auseinandersetzung und Nachdenken auf; nicht umsonst wurde er „schwererziehbares Kind“ (Patzer, 1988: 9) Wiens genannt.

Hans Weigel gibt also in erster Linie preis, wie er die junge Studentin und „Provinzpflanze“ (siehe Stoll, 2013) Ingeborg Bachmann begegnete und ihr die österreichische Hauptstadt als mythischer Ort entlarvte, um seine Sehnsucht nach der glänzenden Vergangenheit der Metropole zu lindern. Wie die Ich-Erzählerin selbst behauptet, berichtet der Roman daher „weiter nichts als die urewige Geschichte, dass der Hans seine Grete findet“ (101). Trotzdem wird die scheinbar einfache Frage, ob der Hans bei seiner Grete bleibt oder nicht, schließlich nicht beantwortet. Der offene Schluss des Romans weist darauf hin, dass Leben eine „unvollendete Symphonie“ ist, wie selbst das Werk, und die beiden unauslöschlich ineinander verzahnt sind: „Die *Unvollendete Symphonie* ist vollendet, wenn das Leben dessen endet, der sie aufgeschrieben hat“ (194). In seiner

Arbeit über den österreichischen Roman des 20. Jahrhunderts, in dem ein Kapitel der Nachkriegsliteratur „des verlorenen Österreichs“ (Heger, 1971: 184) gewidmet ist, setzt sich der Literaturwissenschaftler mit der Geschichtlichkeit der bekanntesten Romane Weigels, *Der grüne Stern* und *Unvollendete Symphonie*, auseinander. Laut ihm sei der Titel des zweiten eine Metapher für „das Leben des Juden, von dem, wo immer es sein mag, ein Stück anderswo ist“ (Heger, 1971: 200) und nicht zuletzt eine Hommage an die wiedereroberte Heimatstadt Wien (Heger, 1971: 200), in der sich der Held nach jahrelanger Emigration wiederfindet.

Du [Ich-Erzählerin an Peter Taussig] leidest an Wien [...] Nun weißt du nimmer, ob's überhaupt denkbar ist, in Wien zu leben. Und drum musst du jetzt in Wien leben. Die Geigen voll Melodien, die unvollendete Symphonie. (162)

Und der Platz ist herrlich wie immer. Das Erhabene im Gräßlichen. Entdeckung der Schönheit im Unvollkommen. [...] Alles Große ist fragmentarisch, zur Ewigkeit hin offen. Die unvollendete Symphonie. (98-99)

Auf diese Weise äußert sich die weibliche Figur, nachdem sie einen Spaziergang auf dem Heldenplatz beendet. Das Bild der österreichischen Hauptstadt entlarvt sich nun als Mischung aus Neu und Alt, eine mosaikartige Verwebung, die zugleich die glänzende Vergangenheit Wiens zurückruft und eine von bevorstehenden Umwälzungen geprägten Zukunft gestaltet. Die als Ingeborg Bachmann erkennbare Ich-Erzählerin berichtet von einem angeblichen „Ausbruch der Neuzeit“ (137), die „keine Empfehlung, sondern nur Möglichkeiten bringt“ (139). Gemeinschaft und Miteinander werden allmählich von unverhülltem Egoismus und Gier verdrängt: „Die große Solidarität gemeinsamer Entbehrung ist zu Ende. [...] Aus der allgemeinen Not haben alle auf Besserung gehofft: Wenn es erst wieder alles gibt... Nun gibt es wieder alles. Doch nicht für alle“ (139). Das epische Material liefert auch andere Beispiele zum besseren Verständnis des Alltags im besetzten Nachkriegsösterreich; der Autor enthüllt das Bild einer Stadt, in der sich Unsicherheit, Geldmangel und Unterernährung auf den Alltag all jener auswirkten, die die Besatzungszeit erlebt haben: „Unsere Freunde sind fast alle vor dem Nichts gestanden“ (168), „auch für dich ist das Geld knapper geworden“ (169).

Trotz der Voraussetzung, eine verschlüsselte Geschichte vorbildlich darzustellen, fällt es dem Autor schwer, einen angemessenen Standpunkt zu bewahren. Schließlich traf er die Entscheidung, einen „Schlüssel zum Schlüssel“ (197) am Ende des Romans hinzuzufügen, um die Masken ihren Figuren fallen zu lassen. Die im Nachwort deutlich genannte Heldin ist Ingeborg Bachmann, die österreichische Autorin – im Text als Malerin dargestellt –, die zu diesem Zeitpunkt schon als „Kultfigur“ (197) in der deutschsprachigen literarischen Szene sichtbar war: „Ingeborg Bachmann hat dieses Buch noch erlebt und davon angetan“ (199). Nicht nur die Gestalt Bachmanns ist erkennbar. Die dichterische Figur Paul Celan wurde auch fiktionalisiert bzw. aus der Perspektive der in ihn verliebten Protagonistin beschrieben. Im Gegensatz zu Celan, der offensichtlich nur eine unbedeutende Episode in Bachmanns Leben markiert, inszeniert sich Weigel als Peter Taussig und weist ihm eine entscheidende Rolle in der Lebensgeschichte der unerfahrenen Provinzstudentin zu. Zweifellos kommt der Stoff der Erzählten aus realen Erfahrungen der historischen Personen Weigel, Bachmann und Celan; Realität und Fiktionen sind untrennbar miteinander verbunden und ineinander verzahnt. Ziel des vorliegenden Beitrags ist aber nicht, den Anspruch auf Wirklichkeitsgeltung an diesem Text zu prüfen, sondern das vom Autor zur Verfügung gestellte Beweismaterial mit einem Fragezeichen zu versehen. Um eine „fingierte Wirklichkeitsaussage“ (Hamburger, 1987: 283) darzustellen, erstellt Weigel eine fiktionale Welt, die sich in jeglicher Hinsicht mit der Realität messen könnte. Das ist der Grund, weshalb die Sprache der Figuren authentisch und genuin wirkt. Zwar sind deren Stimmen vollkommen nachvollziehbar und von einer österreichischen Mundart geprägt: „Man beachte die Feinfälligkeit, mit der Weigel dem unösterreichischen Präteritum ausweicht, oder sein Hineinhorchen in der Sprache, wenn er die Begriffe »liebe« und »lieb«, »Jude« und »Jud« untersucht“ (Heger, 1971: 201).

Hinter der Stimme der Protagonistin, die ihre Lebensgeschichte niederschreibt, steckt der selbstinszenierte Erzähler Hans Weigel; an einem gewissen Punkt nimmt die Ich-Erzählerin sich ihres scheiternden Versuchs an, die facettenreiche Wiener Gesellschaft in einem einzigen Bild umzufassen und hegt folgendermaßen Zweifel an der Erreichbarkeit des gezielten Ausschaltens der Subjektivität:

Ich habe vorgehabt, »alles« zu schreiben. [...] Ich habe vorgehabt, eine Stadt, ein Land, eine Zeit festzuhalten, und es wird nur eine Geschichte unserer Liebe. Nehme ich sie und mich nicht zu wichtig? (100)

Es ist ja weiter nichts als die urewige Geschichte, dass der Hans seine Grete findet. Wir leben in einer Zeit, in der es um die Welt geht. Und mir geht es nur um die Frage, ob der Hans bei seiner Grete bleibt oder nicht. (101)

Im Rahmen jener Liebesmetaphorik taucht die junge Heldin als naives Provinzmädchen auf, die sich unsicher und einsam in der Hauptstadt Österreichs wiederfindet und allmählich zum leichten Opfer der Metropole wird. Ausgehend davon, dass der Ich-Erzähler nicht nur eine eigene Stimme, sondern auch eine Autonomie des Denkens verweigert wurden, entlarvt eine andere Facette Weigels, und zwar die Selbstüberschätzung eines Autors, der seinen Figuren verweigert, authentische Stimmen zu besitzen. „Ich sehe die Stadt nun völlig mit deinen Augen“ (35), „Mein Wissen und Verstehen kommt von dir, unsere Gespräche umkreisen auf immer neuen Bahnen die Unerschöpflichkeit dieser Stadt“ (38) äußert sich pathetischerweise die weibliche Figur. Auf klischeehafte Weise stellt Weigel auch ihre Liebesbeziehung dar; sie wird zum unausgesprochenen „Geschäft“, bei dem jeder Beteiligte einen bestimmten Vorteil hat: dem Protagonisten gelingt es, seine Autorität zu festigen, und die Heldin zieht auch bedeutende Vorteile aus jenem Austausch: „Es ist mir immer so selbstverständlich gewesen, dass man von einem Mann keine derartige Geschenke [Kleider, Strümpfe, Schmuck] annehmen kann. Und nun nehme ich sie an. Ist das falsch? Es scheint so selbstverständlich. Aber es ist gefährlich. Ich bin nicht wegen dieser Geschenke zu dir gekommen“ (43).

Solche Auftritte der weiblichen Figur kommen oft im Text vor und nicht selten werden sie durch eine Art Misogynie gekennzeichnet: „Pribislav Hippe – aber den kennen Sie natürlich nicht“ (30), erläutert Peter Taussig mit einem ironischen und leicht arroganten Unterton. Sie zeichnet sich durch Unbeständigkeit, Gehemmtheit und unabwendbares Scheitern aus und wird unauslöschlich für eine Antiheldin gehalten.

Es besteht kein Zweifel daran, dass Hans Weigel eine entscheidende Rolle bei der Förderung junger Autoren spielte. Zahlreiche österreichische Dichterinnen und Dichter, unter ihnen auch Ingeborg Bachmann, verdankten ihm ihren literarischen Aufstieg (Patzer, 1988: 36). Darüber hinaus machte sich der Autor zum Ziel, der „gefundenen Generation“ jene rastlose Unterstützung zu widmen, die er für ein „produktive[s] Kümern um die neuere österreichische Literatur“ hielt (vgl. Heger, 171: 200). Seit dem Jahr 1948 hatte er im berühmten Café Raimund einen Stammtisch veranstaltet und unterhalten. Eingeladene waren vor allem geistig interessierte Nachwuchsliteraten, aber auch bildende Künstler und Musiker. In der von Weigel herausgegebenen Anthologiereihe „Stimmen der Gegenwart“ gab es eine Fülle österreichischer Talente, die dank der Unterstützung ihres Entdeckers eine erste Publiziermöglichkeit fanden, unter denen auch Ilse Aichinger, Milo Dor, Reinhard Federmann, Friederike Mayröcker, Erich Fried waren. Von jenen regelmäßigen Treffen berichtet selbst Hans Weigel später: „Ich war an dem Vorgang kaum aktiv beteiligt. Ich stellte manchmal eine kleine Zwischenfrage, ich brachte manchmal Stichwörter für Ergänzungen. Ich war aber vor allem Katalysator der Verbindung von Wort und Schrift (zit. n. Weigel, in Patzer, Obermaier, 1988: 43). Bereits 1947 hatte Ingeborg Bachmann ihren Förderer kennengelernt und mit ihm einen engen Kontakt gepflegt. Es war höchstwahrscheinlich kein Zufall, dass sie 1951 durch Vermittlung Weigels ein halbjähriges Stipendium zur Arbeit an ihrem Roman *Stadt ohne Namen* (Albrecht, Göttsche, 2002: 4) erhielt. Trotz aller Unterstützung wurde

die Inszenierung der weiblichen Gestalt im Roman für übertrieben gehalten und von der österreichischen Schriftstellerin selbst unmissverständlich als Verspottung empfunden.

Abgesehen davon, dass manche Autoren ihre Figuren zur Parodie werden lassen, erscheinen die Antihelden in der Regel als Protagonisten, die am Leben scheitern und dessen ungeachtet etwas höchst Menschliches an sich haben. Jenen Figuren, die als antiheroisch betrachtet werden können, stehen einhellig positive Gestalten gegenüber. Aufgrund dieses heftigen Widerstreites versteht sich der Antiheld im Gegensatz zum Helden als Außenseiter, wenn nicht sogar als Sonderling, Bösewicht oder Nichtsnutze und wird durch gruppenspezifische Merkmale gekennzeichnet. Laut dem Psychologen Otto Marmet sei der Außenseiter „derjenige, der den Normen nicht entspricht“ (Marmet, 2006: 36), der also entweder zum leichten Opfer seiner Gesellschaft wird und somit sich am Rande einer bestimmten Gruppe befindet oder sich selbst als Rebell von einer entgegengestzten Gesellschaft distanziert.

Zusammenfassend sind die Merkmale, die einen Antihelden oder eine Antiheldin ausmachen, durchaus bekannt; nun bleiben die Fragen offen, warum braucht ein Held, um seine souveräne Position zu festigen, immer einen antiheroischen Protagonisten als Gegengestalt und folglich ob die Heroisierung des ersten ohne das ablehnende Verhältnis zu seinem Gegner überhaupt möglich wäre. Wie würde denn die weibliche Figur des Romans *Unvollendete Symphonie* auftreten, wenn sie nicht mehr durch ein ständig sympatisches Scheitern gekennzeichnet wäre und stattdessen in einem komplementären Verhältnis zur Hauptfigur Peter Taussig stünde? Den beiden Antihelden, den als Ingeborg Bachmann und Paul Celan erkennbaren Figuren des Romans, sind aber nicht nur die herkömmlichen Erscheinungsformen des Nicht-Heroischen zugeschrieben. Zwar werden sie nicht als Figuren voller Schwäche dargestellt, sondern kommt ihnen die Aufgabe zu, durch ihre Mediokrität den makellosen Charakter der Hauptfigur zu potenzieren. Aus dem Blickwinkel der Ich-Erzählerin erscheint Peter Taussig als Mäzen der Literatur und edelmütiger Förderer junger Talente: „Ich bin ja nicht dein einziger Schützling gewesen. So viele sind aus und ein gegangen bei dir, du hast Ihnen Briefe und Pakete vermittelt und sonst geholt“ (50). In hohem Maße hält ihn der Leser für einen mysteriösen und sympatischen Typ, der zugunsten seiner Preziosität mit anderen Figuren in gestochene Dialoge tritt und dem es gelingt, den Ausgang der Handlung in der Schwebe zu halten.

Im Rahmen des literarischen Dreiecks Weigel-Bachmann-Celan, in dem die letzten zwei die Rolle der Antihelden übernehmen, sollte zunächst der gesellschaftliche Kontext, in dem die kontroverse Beziehung entstand, erwähnt werden. Im Herbst des Jahres 1947 betrat die Redaktion der Wiener Zeitschrift „PLAN“ zum ersten Mal ein „junger Mensch mit schmalem Gesicht und dunklen, traurigen Augen. Er sprach mit leiser Stimme, wirkte bescheiden, verhemmt, beinahe furchtsam. [...] Er machte einen verhungerten und abgerissenen Eindruck“¹ (Felstiner, 2000: 82). Obwohl der Aufenthalt Paul Celans in Wien nur sieben Monate lang dauerte, hat er ihn in vielfältiger Weise geprägt. Auf der einen Seite war die Zeit in der österreichischen Hauptstadt von Täuschungen und Selbstentfremdung gekennzeichnet, wobei zu berücksichtigen ist, dass er als Außenseiter von seinen Kameraden betrachtet wurde. Andererseits zögerte Celan nicht, Kontakte mit zeitgenössischen Autoren zu knüpfen und mit manchen von ihnen auch dauerhafte Freundschaften zu schließen. Laut einem seiner rumänischen Freunde, Petre Solomon, konnte es ihm höchst leicht fallen, Freunde zu finden (Solomon, 2008: 17). Gleichzeitig hatte Celan eine starke Vorliebe für gesellschaftliche Anerkennung sowie für wechselwirkende Erfahrungen, beißenden Humor und Wortspielereien. Seine Ankunft in die österreichische Hauptstadt wurde im Roman Weigels bewundernswert beschrieben:

Da ist der Winter gekommen und mit ihm ein Erlebnis. Ein Mann. Ein neuer Mann. Muß ich seinen Namen hersetzen? Du weißt ja auch so, wen ich meine. [...]

¹ Auf diese Weise wurde der aus Czernowitz stammende Dichter von seinem Kameraden Otto Basil beschrieben.

Ein Wilder, ein schwarzes Schaf, ein Bürgerschreck, extrem in seiner Ablehnung alles Bestehenden und Anerkannten, Verfertiger von eigenartiger und eigenwilliger Lyrik und Prosa, die er achtlos niedergeschrieben, hie und da vorgelesen und, auf losen Blättern verstreut, selbst nicht recht beachtet hat, der nicht resigniert die fehlende Anerkennung beklagt, sondern sie provoziert und als Bestandteil seiner Zeitlichkeit angesehen hat. (175)

Von schicksalshafter Bedeutung war aber Celans Begegnung mit Ingeborg Bachmann im Winter des Jahres 1948. Was sie dann einander nahegebracht hatte, war die Literatur. Kurz danach wurde Ingeborg für ihn zur Verkörperung des Sinnlichen und Geistigen (Badiou, Stoll, Wiedemann, 2008: 64), die in seinen Gedichten als verklarte Darstellungsform auftauchen. Zu diesem Zeitpunkt machte sich Hans Weigel als Heimkehrer zur Aufgabe, dem Mythos eines „harmonischen Miteinanders“ (Höller, 1999: 51) im Kontext der unsicheren Wiener Nachkriegsjahre einen neuen Glanz zu verleihen: Daher veranstaltete er regelmäßig Künstler- und Literatentreffen, an denen mehrheitlich aus den Exil zurückgekehrte Dichterinnen und Dichter teilnahmen. Nicht zufällig bestand die neue Generation junger Autoren überwiegend aus Flüchtlingen jüdischer Herkunft. Laut Andrei Corbea-Hoisie sind das Judentum und die Dichtung untrennbar miteinander verbunden, „denn es bindet sie die gleiche Revolte wider die sprachliche Enge wie auch die gleiche Hoffnung, sie überwiegen zu können“ (Corbea-Hoisie, 2003: 194).

Es fiel Celan schwer, sich an dieses Wiener „Miteinandersein“ zu gewöhnen: „Geschwätz und Diskussionen, die mich nicht interessierten, sonst nichts“ (Paul Celan, Karte an Alfred Margul-Sperber, zit. n. Böttiger, 1996: 108). Im Roman *Unvollendete Symphonie* wird die Figur des Fremden Paul Celan aber nur einseitig dargestellt; ihm werden seine Genie und sein systematisches Denken nicht verleugnet, immerhin sieht man ihn mit dem misstrauischen Blick des Konkurrenten Weigel: „faszinierend und beunruhigend auch aus nächster Nähe [...] [seine] Fürsorglichkeit – Ordnung und System in seine Manuskripte bringen“ (177), aber auch „ein wüster Geselle und Rebell, laut, lärmend, unbekümmert, rücksichtslos“ (175). Um den Mythos des Antihelden sichtbar werden zu lassen, stellt Hans Weigel die Figur Paul Celan als eine antithetische Mischung aus hohem Pathos und Leichtsinnigkeit dar. Isolierung und Einsamkeit, eine kritische Haltung gegenüber der Gesellschaft, die Fluchtartigkeit als Konstante seiner Persönlichkeit sind nur einige der Merkmale eines Antihelden, erkennbar zuallererst an dem literarischen Alter Ego des Dichters.

Interessanterweise erscheint die dichterische Figur Paul Celan als antiheroische Gestalt auch in dem kollektiven Roman der österreichischen Autoren Milo Dor und Reinhard Federmann *Internationale Zone*, der ein Jahr später in Wien publiziert wurde. Der Kriminalroman wurde in kurzer Zeit nach seiner Veröffentlichung zum literarischen Erfolg; trotzdem war es damals nur wenigen bewusst, dass sich hinter der Maske der Figur Petre Margul ein fiktionales Alter Ego Celans versteckte. Auch wenn der Protagonist, ein freiwillig im Exil lebender Dichter jüdischer Abstammung, als zwiespältige Person auftritt, wirkt er höchst authentisch und zeigt auffallende Parallelen mit Paul Celan auf. Zu der Zeit, in der Milo Dor und Reinhard Federmann ihn erstmals in Wien kennenlernten, fand sich der aus Czernowitz stammende Dichter in der österreichischen Hauptstadt als Flüchtling wieder. Aufmerksamkeit erregend erweisen sich die vom Kriminalroman gelieferten Beschreibungen des Protagonisten, denn sie fungieren als Hinweise auf die Persönlichkeit der dichterischen Figur Celan. Anhand jener Anspielungen entfaltet sich ein zögerlicher Antiheld, der analog zu der als Paul Celan erkennbaren Figur des Schlüsselromans *Unvollendete Symphonie* vorkommt. In beiden Fällen erkennt man unschwer den aus der Bukowina stammenden Autor, im Äußeren, in seinen Abneigungen, vor allem aber in seiner Anziehungskraft und Selbstentfremdung von der Gesellschaft.

Aus welchem Grund haben all diese Autoren die Entscheidung getroffen, ihm ein verschlüsseltes Porträt zu verleihen, ist offensichtlich nicht schwer zu bestimmen. Angesichts einer vom rumänischen Kritiker Ov. S. Crohmălniceanu gelieferten Darstellung Celans, trat der junge Dichter auf die literarische Bühne seiner Zeit als „beau ténébreux“ (Crohmălniceanu, 2012: 171) auf und

besaß eine persönliche Anziehungskraft, die er unwillkürlich auf viele seiner Generationskollegen ausübte. Sein ewiges Pendeln zwischen einem Schicksal als „Dichter teutonischer Zunge“ (zit. n. Celan, in Felstiner, 2000: 82) und einer von Lagererfahrung und Tod der Eltern geprägten Vergangenheit und seine leidenschaftsgebändigte Persönlichkeit, die bis zu seinem Tod rätselhaft blieb, machen das Profil der fesselnden Figur Paul Celan aus. Bei einer Begegnung mit Eric Celan, dem Sohn des 1970 ums Leben gekommenen Dichters, fiel dem Schriftsteller und engen Freund Celans Franz Wurm auf, wie ähnlich Eric seinem Vater war: „Der Vater war auch ein Clown. Und zwar so, wie es Chaplin war. Ein melancholischer Clown“ (zit. n. Wurm, in Böttiger, 1996: 139). Es darf also nicht verwundern, dass eine bedeutende Autorenreihe unter denen auch Ingeborg Bachmann, Günter Grass, Hermann Lenz oder Elfriede Jelinek (vgl. Emmerich, in May, Goßens, Lehmann, 2008: 362-364) ihm zu einem fiktionalen (Anti)Helden machten.

Schließlich könnte man behaupten, dass *Unvollendete Symphonie* in gewisser Weise nicht nur als Prosa einer Leiderfahrung betrachtet werden sollte, sondern auch in erster Linie als nostalgischer Versuch, eine Brücke zur Vergangenheit zu bauen. Trotz der zum Teil skeptischen Rezeption ist der Roman literarisch wertvoll nichtsdestoweniger, weil er merkwürdige Details zur Wiener Nachkriegsgesellschaft bzw. zum Wienaufenthalt Paul Celans und zu seiner Beziehung mit Ingeborg Bachmann vorbringt. Um seinen Text Substanz und Spannung zu verleihen, entwirft der Autor eine Handlungsplanorama, die aufgrund der Milieuschilderung und faktischer Platzierung der Ereignisse höchst authentisch wirkt. Die antiheroischen Figuren Bachmann und Celan entfalten sich in einem ewigen Kampf entgegengesetzter Prinzipien gegen die als Hans Weigel erkennbare Hauptfigur. Aufgrund seiner Vielseitigkeit kann festgestellt werden, dass es dem Schlüsselroman *Unvollendete Symphonie* an Kulisentechnik, Intrigen und eingängigen Protagonisten nicht mangelt. Insgesamt lässt sich hieraus der Schluss ziehen, der Roman Hans Weigels bietet dem Leser nicht nur tiefgreifende Dialoge und weitreichende Motive, sondern gewährt er auch Einblicke in die Gedankenwelt seiner Protagonisten und folglich entlarvt er verborgene Charakterzüge der dichterischen Figuren Bachmann, Celan und Weigel.

**This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863 „Project Doctoral and Postdoctoral programs support for increased competitiveness in Humanistic sciences and socio-economics” cofinanced by the European Social Found within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007-2013.*

BIBLIOGRAPHIE:

- ALBRECHT, Monika; Dirk GÖTTSCHE (Hrsg.), *Bachmann-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*, Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, 2002.
- ASSMANN, Aleida, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München: Wilhelm Fink, 1980.
- BADIOU, Bertrand; Hans HÖLLER; Andrea STOLL; Barbara WIEDEMANN (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Herzzeit. Briefwechsel*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2008.
- BÖTTIGER, Helmut, *Orte Paul Celans*, Wien: Paul Zsolnay, 1996.
- CORBEA-HOIŞIE, Andrei, *Czernowitzer Geschichten über die städtische Kultur in Mitteleuropa*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2003.
- CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Amintiri degbizzate*, Bucureşti: Humanitas, 2012.
- FELSTINER, John, *Paul Celan. Eine Biographie*, München: C. H. Beck, 2000.
- GREENBLATT, Stephen, *Grundzüge einer Poetik der Kultur* in Dorothee KIMMICH; Rolf G. RENNER; Bernd STIEGLER, *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam, 2011.
- HAMBURGER, Käthe, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett, 1987.
- HEGER, Roland, *Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts. Band I*, Stuttgart: Wilhelm Braumüller, 1971.
- HÖLLER, Hans, *Ingeborg Bachmann*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
- MARMET, Otto, *Ich und du und so weiter. Kleine Einführung in die Sozialpsychologie*, Weinheim: Beltz, 2006.

MAY, Markus; Peter GOBENS; Jürgen LEHMANN (Hrsg.): *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2008.

MÜLLER, Silke; Susanne WESS, *Studienbuch neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1999.

PATZER, Franz; Walter OBERMAIER, *Hans Weigel. Leben und Werk. Zum 80. Geburtstag*, Wien, 1988.

SOLOMON, Petre, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, București: Art, 2008.

STOLL, Andrea, *Ingeborg Bachmann. Der dunkle Granz der Freiheit – Biografie*, C. Bertelsmann, 2013.

WEIGEL, Hans, *Unvollendete Symphonie*, Graz-Wien-Köln: Styria, 1992.

La milonga del destino. Héroes y antihéroes en *Un tal Daneri*, de Alberto Breccia y Carlos Trillo

Fate's Milonga. Heroes and Anti-Heroes in Alberto Breccia and Carlos Trillo's *Un tal Daneri*

PABLO TURNES

Universidad Nacional de Mar del Plata

In *Un tal Daneri*, Alberto Breccia and Carlos Trillo composed a *noir* story that takes place within an unnamed southern neighbourhood in the city of Buenos Aires. That neighbourhood is Mataderos where Breccia grew up, and which he began to rebuild in particular ways from his comics in the 1970s. In the meantime, this work had an unstable publication life, being issued in different media intermittently between 1974 and 1979. In this period, that goes through the Argentine institutional crisis and concludes with the 1976-1983 military dictatorship, the stories take on a dense, highly dark and immoral atmosphere, but one not without codes. Fate, luck, honour, death and even some love are present in a specular game that inevitably refers to the works of J. L. Borges, and to the very character of dark, sad, lonely Daneri.

Keywords: comics; Breccia; Trillo; Borges; fate; memory.

Un hombre llama a la puerta de una vidente, bruja de barrio pobre que ha tenido una visión terrible: su hijo Julio —un delincuente al que busca la policía— va a morir asesinado. Lo único que sabe del verdugo es que lleva el rostro marcado. El que acaba de entrar y escuchar la historia es un tal Daneri, personaje misterioso y oscuro, que oficia de detective en este encargo privado. Daneri debe impedir una muerte con apenas ese dato: detener al hombre de la cara marcada.

El detective se dispone a vigilar la guarida donde el hijo de la bruja se esconde. Finalmente, Julio sale junto con su novia. Caminan calles oscuras, que se adivinan frías, silenciosas —todo en la historieta es silencioso—. Daneri los sigue, alerta a la eventual aparición del asesino. La pareja se da cuenta de que está siendo seguida, entonces el hijo de la bruja, sospechando que se trata de un policía, saca su arma y dispara. La bala roza el rostro de Daneri, quien automáticamente se defiende, disparando su arma también. Julio cae, abatido por su asesino a quien acaba de marcarle el rostro. La profecía se ha cumplido. Daneri regresa a la bruja a devolverle el dinero por el trabajo que no pudo cumplir; la madre lo exculpa: “Usted solo fue mi brazo. Lo maté yo”. La figura del detective se aleja en un horizonte gris, lluvioso, caminando por la vereda de una calle de tierra de Mataderos que parece deshacerse hasta volverse un río turbulento. En una pared, interrumpida por el corte de la viñeta, leemos: “Por la liberación del pueblo”. Daneri sigue su camino, de espaldas a la consigna (Fig. 1).

En este primer episodio de *Un tal Daneri* —llamado, justamente, “Cara marcada”— está con-

densado todo el clima de la serie, que podríamos sintetizar con el término *fatalidad*¹. En ese barrio cuyo nombre nunca es pronunciado, las vidas y las muertes son movimientos de una danza más grande, y ni siquiera la moneda de pago más valiosa. El eje, como es de esperarse, es Daneri. ¿Pero quién es este hombre de cuya vida no sabemos nada, en un barrio sin nombre? Las explicaciones, aunque no definitivas, ayudan a componer un cuadro más interesante.

En principio, el barrio es el de Mataderos, como el mismo Breccia contó a Carlos Trillo — guionista de la serie— y Guillermo Saccomanno en una entrevista:

Mataderos era un barrio que se me fue metiendo muy adentro. Yo creo que en *Un tal Daneri* salió algo de lo que yo veía en esos años de juventud. Esos paredones de ladrillo, esas calles de barro, esas nubes que parecían estar al alcance de la mano de tan bajas. En Mataderos yo vi dos duelos criollos protagonizados por el Pampa Julio, un príncipe ranquel que se había hecho guapo. Uno de esos duelos, me acuerdo, era solo a planazos, y se iban rebanando de a poco. Sí, ese era el Mataderos de Daneri. (Saccomanno; Trillo, 1980: 148)

El recuento de su memoria, donde sitúa a Daneri, forma parte del mismo universo de Jorge Luis Borges: el arrabal, el guapo que es “capaz de no alzar la voz/y de jugarse la vida” (*Jacinto Chiclana*, 1965), la frontera entre el campo y la ciudad habitada por indios y criollos, donde el orden moral de las cosas se desdibuja. Las coincidencias no terminan ahí, dado que por empezar, Breccia —y desde ya, Trillo— eran lectores de Borges como el mismo Breccia reconocía: “Leía a Borges en [el diario] *Crítica*. Que dirigía el Suplemento Cultural [...]. Ahí publicó los textos de *Historia Universal de la Infamia*. Lo sigo leyendo y releendo hasta hoy” (Sasturain, 2013: 288). El mismo nombre de Daneri está tomado de Carlos Argentino Daneri, dueño de la casa donde se encuentra el *Aleph* del cuento de Borges, y que a su vez es un anagrama de Dante Alighieri (Dante Alighieri).

Mataderos es el gran escenario donde todo sucede, donde esa moral no funciona como abstracción sino como ética de actos concretos, cuando los personajes deben enfrentarse con el cumplimiento de su rol hasta el final, con más o menos dignidad. Breccia desdibuja literalmente ese mundo para recomponerlo desde un gris que existe como frontera entre el blanco y el negro puros. El entramado de ese mundo está hecho de retazos, como la memoria, donde se juntan el collage y el lápiz, la fotografía y los fondos apenas dibujados, los rostros a menudo indistinguibles, deformados, cortados por las líneas del destino y la vida que los han transformado en marionetas de un teatro feroz.

La pregunta subsiste: ¿quién es Daneri? Poco sabemos, algo se intuye sobre un pasado policial, crímenes, algo que ha dejado a ese personaje en la nada misma, y cuyo modo de subsistencia es



Fig. 1. Alberto Breccia y Carlos Trillo.
“Cara Cortada” (*Un tal Daneri*, 1974)

1 *Un tal Daneri* consta de ocho episodios: “Cara marcada”, publicado en *Mengano* N° 5 (1974); “El Grima” y “El monstruo” en *Sancho* N° 1 y 2 (1975); “Nélida” fue publicada como “Nélididad de la noche” en la revista española *Troya* N° 4 (Colectivo de la Historieta S.A, diciembre de 1977); “El monstruo”, “El bagre”, “El duelo” y “Ojo por ojo” publicados en *Breccia Negro* (Editorial Récord, 1978). Algunas de estas historias fueron publicadas en Argentina (*SuperHumor* N° 2, Ediciones de la Urraca, diciembre de 1980), Italia (*Alter Alter* N° 5, 7 y 8, Milano Libri, marzo, abril y agosto de 1979, respectivamente) y Francia (*Un certain Daneri*, Editiemme, febrero-marzo de 1978). La obra pudo ser finalmente compilada en su totalidad en la edición argentina de Doedytores en 2003.

hacer de detective o de matón, dependiendo del caso, las circunstancias... y del dinero. ¿Podría haber sido de otra manera en una sociedad que se debatía entre el héroe y el policía, el bandido y la autoridad? En 1974, luego de la muerte del presidente Juan Domingo Perón, comenzó su accionar desatado la organización conocida como “Triple A” (Alianza Anticomunista Argentina), dirigida desde las sombras por el Ministro del Bienestar Social y consejero de la presidente Isabel Martínez, José López Rega (él mismo un ex policía federal). Trillo definía así al personaje de Daneri: “La Triple A estaba naciendo junto con Daneri [...]. Él era un pesado, tal vez de pasados gobiernos militares, tal vez del primer peronismo. A lo mejor, pensamos alguna vez, era un cana [policía, N. del A.] retirado a la fuerza por haber matado a golpes a alguien. De detective tiene poco, es más bien un pesado con una suerte de moral. Algo así” (*apud* García, 2003: 5).

El misterio de Daneri supera a sus propios autores, que podían especular sin saber exactamente quién era ese personaje. De alguna manera, este encarna el pasado funesto de la violencia política argentina, es la violencia estatal la que encuentra sus ejecutores en hombres como Daneri. Es de esta manera como Breccia y Trillo componen un policial negro en Argentina, de la única manera en que podía ser: el protagonista es al mismo tiempo un criminal y la autoridad, la representación estatal ahí donde el Estado pareciera estar ausente. En el número 1 de la revista *Sancho*, de abril de 1975, la nueva serie era presentada desde una entrevista conjunta al humorista Guillermo Mordillo. En su presentación (que pareciera ser una transcripción del guión escrito por Trillo, quien nunca aparece mencionado en la nota), se establecía que:

Tal vez sea mejor que el protagonista no tenga nombre de pila o que, por lo menos nunca se lo explicita. Eso dará un personaje más solitario, sin amigos profundos, sin familia. Quizás hasta las mujeres que lo frecuentan lo llaman Daneri, a secas. Daneri no es exactamente un detective privado. Es un ex policía que hizo alguna macana [*falta o error*, N. del A.] hace algunos años y le dieron de baja en la repartición [policial] [...]. Aparentemente no tiene moral y sin embargo, en el fondo, es un moralista. Lo que pasa es que el Bien y el Mal nunca están delimitados por la ley. Y Daneri, cuando actúa, toma el lugar de la ley. Daneri es, entonces, un marginado que vive cercano al hampa, en esa margen oscura donde no hay gente decente pero en la que no se quedan tampoco los delincuentes. Daneri está en la línea que separa dos mundos: por eso no pertenece a ninguno de los dos [...]. “Va a domicilio” cuando lo llaman, como los reparadores de televisores y de cloacas. (Breccia, 1975: 33)

Las reglas del policial negro de origen norteamericano implican poner en tela de juicio los límites morales de lo que es justo y de lo que no lo es, en la personificación de un detective privado, cuyo pasado en general está relacionado al servicio policial. La tensión existe entre ese mundo al que el detective conoce —y donde se mueve— y la institución, sus reglas, sus dictados, su presencia y ausencia simultáneas. Ciertamente, los detectives de este género no practican el método deductivo ni son particularmente ingeniosos. Suelen verse arrastrados a tramas más o menos sórdidas —el rol de la *mujer fatal* es clave en este esquema—, las cuales implican menos un misterio a resolver que una serie de acciones que se suceden sin un destino aparente, a veces —como en el caso de Raymond Chandler— las acciones solo son la justificación de los intercambios verbales, aquellos que definen a los personajes en su contraposición.

Daneri entra en este perfil, pero su particularidad está dada por la realidad argentina, donde la policía siempre ha sido un objeto de sospecha antes que de respeto, reforzado por la experiencia histórica de las dictaduras militares donde las fuerzas policiales han cumplido su rol disciplinador, pero también durante los gobiernos democráticos cuando han continuado con sus prácticas de represión, asesinatos, presión política, gerenciamiento de los negocios ilegales, etc. Es decir, en un policial negro, el héroe no puede ser sino como antihéroe, y el antihéroe es la cara más visible de una red más vasta e infinita de perdedores de la vida, que se entrecruzan en un juego de destinos crueles y a menudo infelices.

Estas dos facetas se van intercalando a medida que se suceden las historias. Por ejemplo, en “El Grima” y “Nélida”, Daneri se comporta como el héroe. Sin embargo, su triunfo nunca llega, su accionar no prospera. En el primer ejemplo, al tratar de salvar a su amigo Grima de una banda armada que quiere matarlo —son mencionados como “los hombres del Puma”, sin que sepamos si se trata de un mafioso o de un comisario, o de ambas cosas—, este lo confunde con uno de sus perseguidores y lo golpea. Al escapar, Grima es encontrado por sus perseguidores y ejecutado. Daneri le confiesa a su amigo su deseo de ayudarlo, pero es demasiado tarde: yace muerto en el piso de una fábrica abandonada.

En el segundo caso, Daneri descubre que una vieja vedette —Nélida, probable referencia a Nélida Rocca y a Nélida Lobato, famosas vedettes de las décadas de 1950 y 1960— acaba de casarse con un asesino serial a quien este conocía de su época como policía. El asesino se caracterizaba por matar a sus esposas la noche de bodas. Daneri llega a tiempo y salva a la antigua vedette, ejecutando de un disparo al asesino. Sin embargo, la mujer le confiesa que sabía del asesino, y que quería morir trágicamente para poder volver a la tapa de los diarios y revistas por última vez...

Otro caso del héroe frustrado es “El monstruo”. Daneri se encuentra en un bar a punto de cerrar, donde un anciano repite que no quiere volver a su casa porque lo espera un monstruo. Daneri acompaña al viejo hasta su casa, donde los recibe una joven hija preocupada porque su padre debe tomar la medicación. Se nos revela a nosotros, los lectores —pero no al protagonista— que la hija reemplaza las pastillas por cápsulas de azúcar. El monstruo que temía el viejo eran productos de las alucinaciones por la falta de medicación, venganza que su hija practicaba sistemáticamente. Daneri se aleja de la casa tranquilamente, sin sospechar nunca del horror del que acabamos de ser testigos los lectores. La historia remata con una cita de Borges: “La imaginación del hombre, en materia de monstruos, es limitada”. El cuadro final está ocupado por una especie de gigantesca nube que casi como una ola amenaza con devorarse esa llanura de casas bajas y postes de electricidad apenas sugeridos por manchas y puntos de tinta (Fig. 2).



Fig. 2. Alberto Breccia y Carlos Trillo.
“El Monstruo” (*Un tal Daneri*, 1978)

En historias como “El Bagre”, “El Duelo” y “Ojos dorados”, Daneri es más bien un testigo involuntario de una serie de acciones donde su intervención es acotada y la fuerza del destino arrastra para sí a todos los involucrados. Aquí el protagonista sirve de ojos a los lectores para sumergirse en ese mundo de Mataderos, de boxeadores en decadencia —el “Toro Vargas”²—, de mafiosos en un ascenso tan rápido como su caída, en viejos rencores definidos por un duelo a cuchillo. Y en el fantasma de las mujeres, demonios que juegan con los hombres llevándolos inexorablemente a la perdición.

Sin embargo, el episodio clave es “Ojo por Ojo”. Si el primer episodio funcionaba

como condensación de toda esa maquinaria que hace funcionar la historia donde solo pueden cumplirse los roles predefinidos por un destino tan desconocido como implacable, aquí eso se ve reforzado por los elementos del policial argentino que componen el clima de la historia. Desde el comienzo, Daneri se interna en un bar de mala muerte —Breccia usa el collage en la primera viñeta, donde podemos ver la fachada de un bar llamado “Annabella”, y donde se vislumbra otro cartel con la palabra “chopp”. Las estocadas textuales de Trillo potencian la densidad del ambiente que Breccia compone con salvajismo y precisión: “Un olor rancio. Un aire cansado. Un humo

² Referencia al boxeador Justo Suárez (1909-1938) conocido como “El Torito de Mataderos”, a quien Breccia conoció ya que su hermano mayor entrenaba en ese mismo gimnasio

espeso de varios días de cigarrillos sin ventilar” (Fig. 3). Daneri se dirige hacia el pianista, ignorando la invitación de una prostituta del lugar: — *Hola lindo ¿Me invitás una copa?—No.*

La sequedad del diálogo, el clima de tugurio, se ven musicalizados por los tangos citados que el pianista está tocando: “Sur” (1948, letra de



Fig. 3. Alberto Breccia y Carlos Trillo.
“Ojo por ojo” (*Un tal Daneri*, 1978)

Homero Manzi y música de Anibal Troilo) y “Hojas muertas” (*Les feuilles mortes*, 1945, letra de Jacques Prévert y música de Joseph Kosma). Daneri verifica que el pianista es un tal Marengo, y luego de explicarle que fue contratado por una mujer llamada Julieta, cierra violentamente la cubierta del piano sobre los dedos del músico, rompiéndole las manos. El encargo está cumplido.

Sin embargo, a la salida —donde otra vez el collage sirve de referencia al mundo real, reforzando el sentido prostibulario de la ciudad con carteles donde se lee “Boccaccio” (tal vez una referencia a *Boccaccio '70*, film de 1962 codirigido por Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli y Luchino Visconti), “Frappé”, “Caño”, “Week End”, “Strip-tease”— es interceptado por un hombre que dice conocerlo. Aquí vemos una de las pocas referencias al pasado del protagonista: “Usted supo ser importante en otro tiempo, Daneri”. El hombre explica que la tal Julieta es una modelo famosa, y que la versión que recibió el detective —la de una mujer acosada por el pianista, quien había sido rechazado—, es falsa. En verdad, Marengo abandonó a la mujer y esta, rencorosa, nunca lo perdonó. Tal es su odio que hizo todo lo posible para destruir su carrera hasta obligarlo a tocar en bares de mala muerte como ese, e incluso hasta ahí ha llegado su venganza. El hombre se aleja después de haberle revelado la verdad a Daneri, resignándose a la fatalidad: “Y bué, qué se le va a hacer...”.

El detective vuelve en silencio a cobrar el dinero de su cliente. En el camino, ve en un kiosco la tapa de una revista donde aparece la modelo con el título de “Julieta, el rostro del año”. Al llegar al departamento —que se insinúa refinado, en un mejor barrio de donde viene Daneri— la modelo se muestra satisfecha y un tanto apurada, rumbo a la filmación de un corto publicitario. Daneri le agradece... y le destroza el rostro a golpes. Luego se aleja del edificio —Breccia utiliza una fotografía de la entrada del Alcoa Building de Pittsburgh—, introduciéndose en un camino oscuro, caótico e indefinido. En ese traspaso del mundo burgués a los límites de la civilización, la voz en off concluye: “Las manos le sirven a un pianista para hacerse oír. El rostro le sirve a una modelo para hacerse ver. Ojo por ojo, decía la justicia de los antiguos...”.

Esa sentencia final complejiza la interpretación moral de las acciones del personaje —“una suerte de moral”, según Trillo—, ya que remite a una lógica pre-estatal, la del ojo-por-ojo. No se trata de un acto de *justicia*, entendiendo por esto una lógica racional, compensatoria y eventualmente punitiva según un contrato social sostenido por una serie de códigos legales impuestos y ejecutados por la autoridad. Es un acto salvaje, donde un acto terrible y equívoco —el castigo al pianista— se ve compensado por un acto tanto o más terrible —el castigo a la modelo—. No es lo que la ley aplicaría en dicho caso —y un ex policía bien lo sabe— sino lo que ese representante de un cierto tipo de autoridad ejerce como violencia, aquella que marca los límites de la ruptura de los códigos que sostienen esas redes subterráneas, donde habitan esos personajes miserables. Aquí es justamente cuando el antihéroe se define por la negativa respecto al héroe, quien vendría a reforzar los códigos socialmente aceptados de lo que implican el Bien y el Mal —es decir, la Moral.

El antihéroe es aquel que interviene en los conflictos —conflictos que bien él mismo puede crear— ahí donde hay un vacío legal, donde la legislación de la vida no pasa por los preceptos in-

stitucionales sino, en todo caso, por otras instituciones que los anteceden: la venganza, el honor, las deudas, etc. Es decir, el núcleo irreductible y pasional de aquello que aun siendo subsumido y gestionado por una autoridad mayor, reaparece como el lado salvaje de las cosas que habitan en toda sociedad. El antihéroe sería, entonces, el ejecutor de un código férreo que se legitima a sí mismo en su persistencia en el tiempo y en su carácter predecesor de la intervención estatal, la cual siempre es sentida como extraña, intrusiva e insuficiente.

De alguna manera, este carácter duro del protagonista es un último baluarte de la defensa de una subjetividad basada en esos códigos que implican además un riesgo corporal, porque es necesaria la presencia física y el contacto directo como reaseguro de la negociación. En esto, la tarea policial —la presencia de un agente de la fuerza— es clave en una representación estatal concreta y efectiva justamente cuando el marco institucional al que ese agente representa —y ante el cual responde—, tiende al borramiento de los cuerpos individuales a favor de los roles, títulos, jerarquías que invisibilizan a aquellos que también son agentes concretos, quienes quedan por fuera del ojo público. El rol del antihéroe sería el de la función policial depurada de su marco legal, aquel cuya autoridad está encarnada en sí mismo, representando un juicio efectivo de esos códigos: la sanción punitiva sin el proceso burocrático³.

El rol de los cuerpos en la sociedad de masas, esa en la que se mueve Daneri y los detectives en general, se encuentra en una encrucijada entre el deber-ser exterior y aquel que se desea o se sostiene como correcto. Volvamos al ejemplo de “Ojo por ojo” —ya de por sí, una metáfora bien carnal y originalmente, literal—: el mundo del trabajo se ve transustanciado en un acto prostibulario, el de la venta de los cuerpos por dinero. El pianista, que vende su talento a precios cada vez más viles; el circuito de los cabarets, que constantemente ofrecen cuerpos para ser consumidos ya sea con la mirada, ya sea con la posesión directa; la modelo, quien también se vende como objeto e imagen en los medios de comunicación; y finalmente Daneri, aquel que cumple con tareas ingratas por un pago.

La revelación que deriva en el acto de la compensación primitiva es una reivindicación de esos cuerpos como tales, no ya como imágenes o como sujetos productores, sino como modo de existencia que es reafirmado desde el castigo. La punición física es disciplinadora, después de todo, debido a que primero separa al cuerpo de su rol social para luego reintegrarlo con la marca de su desobediencia. Daneri, el que ya está marcado como se señala en la primera historia, es el ejecutor de una justicia no justa, sino necesaria: la venganza.

Breccia utiliza una serie de recursos al presentar el acto de la violencia física que consiste en trazar una serie de líneas cinéticas donde el borramiento de los cuerpos le quita un sentido realista para otorgarle una dimensión sensorial que es infinitamente más cruda. La violencia se define en el mismo acto del encuentro entre los cuerpos, en la concreción de los golpes cuya intensidad es



Fig. 4. Alberto Breccia y Carlos Trillo.
“Ojo por ojo” (Un tal Daneri, 1978)

directamente proporcional a su grado de abstracción. Breccia utiliza el mismo recurso en la escena del castigo de Daneri a la modelo y en el combate de los boxeadores en “Ojos dorados” (Fig. 4). También aquí se hace presente el tráfico de los cuerpos —masculinos, en este caso—, en el ambiente prostibulario del boxeo. Y en ambos casos, desde la idea de la mujer como causante de

³ Acaso Franz Kafka ha sido quien mejor ha sintetizado esa lógica estatal: el proceso burocrático es el castigo. Sin ese marco tecnocrático, la punición no tiene sentido porque escapa a los mecanismos del estado. La muerte del condenado sería, en última instancia, un mero corolario al verdadero castigo en vida: la pérdida de todo control sobre el propio cuerpo, sobre la propia vida, objetivada hasta el punto de devenir dato que será borrado.

la fatalidad a través de su engaño a los hombres; mujer que a veces puede recibir su castigo o salir impune. La impunidad es justamente aquello que cruza la diferencia de clases y de género, lo que está permitido sin ser justo, la base sobre la que funciona el mismo cuerpo social: injusticia, desigualdad, explotación.

Sin embargo, no hay en esta vindicación punitiva un sentido de superación individual o siquiera de intervención moral por sobre las reglas del juego sino esa fatalidad ya señalada, la idea borgeana de que todo está ya predeterminado y los actores solo pueden cumplir el rol que se les ha impuesto previamente, sépanlo estos o no. Esta perspectiva marca buena parte de la obra de Borges en la década de 1940: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), donde encontramos cuentos como “La lotería en Babilonia”, “Tema del traidor y del héroe”, “El sur” en la primera obra; y “El muerto” en la segunda. La idea que recorre estos cuentos es aquella del destino como ley de un universo al cual los hombres no pueden reconocer hasta que es demasiado tarde, o directamente a la que se entregan sin haber develado nunca sus mecanismos. La existencia misma no sería más que un juego cuyas dimensiones se ampliaron hasta hacerse irreconocibles los límites entre lo que es real y lo que no. O mejor dicho: no hay diferencia alguna, solo varían los roles, los lugares y las circunstancias, y hasta esto es relativo, ya que todo el mecanismo universal se insinúa cíclico y eterno⁴.

Hay, sin embargo, una diferencia clave entre la aproximación de Borges y la de Breccia —obviando la inicial, y es que se trata de dos narradores de distintos lenguajes y medios—, y tiene que ver con la posición ideológica ante ese mismo panorama existencial. Difícilmente Borges hubiera elegido reproducir una consigna como “Por la liberación del pueblo”, sin al menos desactivarla con ironía salvaje. Tampoco podemos descartar la dimensión irónica que esa misma consigna tiene en una página de Breccia, pero la inclusión conflictiva en ese mundo que parece casi atemporal y abandonado es ya una insinuación interesante.

Los mismos autores miraban con cierto recelo a su personaje, un tipo desagradable y oscuro, atado al devenir histórico que se condensaba en la violencia parapolicial —que podía ser o no peronista, pero sobre todo estatal—. Si tomamos el ejemplo de “El simulacro” de Borges (*El hacedor*, 1960), cuando el peronismo ya ha sido derrocado y perseguido, se retoma el tema de la simulación para señalar que ese mismo régimen no solo provocaba su reproducción precaria, sino que era en sí mismo una simulación. Es decir: para Borges el Mal seguía casi exclusivamente atado a aquello a lo que tanto detestaba, el peronismo, una forma criolla de sublevación que impugnaba el retrato del *buen salvaje* según la particular versión borgeana de los gauchos y los guapos. Si bien se declaró como alguien que está “a favor del individuo y no del Estado”, sus posteriores elecciones políticas, su apoyo a las dictaduras de Chile y Argentina, refuerzan esta limitación en la perspectiva anti-estatista de Borges⁵.

Ciertamente, las diferencias de clase se evidencian frente a un escritor cuya línea genealógica se remontaba a los actores fundantes de la patria, frente a un dibujante cuyo pasado inmigratorio lo ponía en ese otro lado sobre el que Borges gustaba escribir pero difícilmente suscribir. Sin embargo, el juego de espejos no se detiene aquí: Breccia es un sujeto borgeano, nacido en Montevideo,

⁴ En el cuento “El Otro”, de *El libro de arena* (1975), contemporáneo a *Un tal Daneri*, un Borges viejo se encuentra con un Borges joven, y al relatarle los hechos de la historia argentina —pasada para el viejo pero aún por pasar para el joven—, la lógica es cíclica: “En lo que se refiere a la historia... Hubo otra guerra, casi entre los mismos antagonistas. Francia no tardó en capitular; Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Waterloo. Buenos Aires, hacia mil novecientos cuarenta y seis, engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente. El cincuenta y cinco, la provincia de Córdoba nos salvó, como antes Entre Ríos. Ahora, las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta; América, trabada por la superstición de la democracia, no se resuelve a ser un imperio. Cada día que pasa nuestro país es más provinciano. Más provinciano y más engreído, como si cerrara los ojos. No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní”.

⁵ Breccia volvería directamente sobre la figura de Borges en su obra *Perramus* (1983-1989), escrita por Juan Sasturain. Borges es transformado en uno de los protagonistas de la aventura; ganador del Premio Nobel de Literatura (que nunca obtuvo por sus posiciones políticas) y luchador contra un régimen dictatorial.

con sus recuerdos de infancia atados al áspero Mataderos, ese límite entre la Buenos Aires civilizada y metropolitana y el campo salvaje, la tierra indómita que aún palpita en las entrañas de la tierra. Borges escribía sobre el “íntimo cuchillo” que había recibido su antepasado, Francisco Narciso de Laprida, encontrando así su destino sudamericano (“Poema conjetural”, *El Otro, el Mismo*, 1964); o sobre aquel Juan Dahlmann de “El sur”, nieto de dinamarqueses quien se sentía “profundamente argentino”, pero cuya argentinidad solo se completa con su muerte a manos de paisanos una vez que va más allá de las fronteras ciudadinas. Breccia recordaba los duelos entre cuchilleros, indios ranqueles y gringos, hombres que empuñaban el cuchillo como herramienta de trabajo y como forma de sangrienta resolución de conflictos. Mientras Borges escribía en *Sur*, Breccia limpiaba tripas de vaca —el *tripero*—, para luego pasar a cortar sus páginas hasta llegar a esa síntesis de rostros lastimados con tinta del cual Daneri es resultado⁶.

El tema del héroe y el antihéroe se muestra así como un juego complejo, porque de alguna manera esa catalogación es una elección, y en esa elección se conjugan una suerte de discursos que explican la realidad y al mismo tiempo la componen. La máxima foucaultiana *todo discurso es un discurso de poder*, al ser trasladada al mundo de Daneri, implica entender la elección que sus autores han hecho a partir de la composición de ese mundo particular, en ese contexto particular, arrastrando sobre sí las sombras del pasado y las angustias de un presente —que se presenta ante nosotros también como pasado—.

¿Y qué mundo es ese? Uno donde las personas no son ni buenas ni malas, sino buenas y malas dependiendo las circunstancias y las necesidades; un mundo donde nadie parece libre, y la regla del dinero gobierna la vida, pero donde aún alguien escribe “Por la liberación del pueblo”; un mundo construido bajo la dictadura militar, bajo la oscuridad y la bruma que transforman los cuerpos y las cosas en manchas indistinguibles, pero que al mismo tiempo refiere a la composición de una memoria que trata de rescatarse mientras se esfuma cuando esa misma dictadura desparecía los cuerpos y mutilaba los lazos sociales para que ya nadie pudiera escribir en un paredón⁷.

La lectura política de *Un tal Daneri* pasa por cómo es mostrado ese mundo que está incluido en un marco real, su contexto histórico, y cómo al mismo tiempo las formas de detectar el funcionamiento de un mundo ficcional que se recorta sobre el marco de lo *real* invitan a entender ese contexto también como construcción, como relato, como espejo y distorsión. Los mundos de Borges y de Breccia comparten lógicas similares, porque en algún punto se incluyen el uno al otro. Sin embargo, podemos detectar en la presencia del dinero una división irreductible, que tiene que ver con las fronteras de clase, y es que si Borges podía navegar en su mundo de conjeturas y abstracciones poéticas, Breccia podía hacerlo siempre limitado en buena parte por esa otra abstracción que sostiene la lógica del mundo asalariado.

La atemporalidad no solo no exime al relato de su dimensión ideológica, sino que al contrario, la refuerza: en Borges, la negación del progreso lineal de la historia favorece un concepto cíclico, de eterno retorno y vacío —aquel “panteísmo nihilista” que señaló Ana María Barrenechea (1967)—; en el mundo de Daneri, se trata más bien de múltiples puntos de fuga que no llevan a ningún lado, y que confluyen en esos breves contactos que resultan a menudo fatales y que no dejan moraleja alguna.

El antihéroe como posibilidad histórica implica un distanciamiento y un desplazamiento: el primero, de las otras variables históricas de la heroicidad y la villanía; el segundo, hacia las formas de vida contemporáneas, ahí donde la ciudad es cada vez más el único espacio posible para la vida social. Daneri existe en ese límite donde la ciudad encuentra sus fronteras y al mismo tiempo se expande más allá; donde los viejos códigos y los dramas cotidianos encuentran una carnadura

⁶ El corte es literal: a partir de *Mort Cinder* (con guión de Héctor Oesterheld, publicado entre 1962 y 1964), Breccia comenzó a experimentar embebiendo en tinta el filo de una cuchilla de afeitar y trazando cortes sobre las figuras y los fondos.

⁷ Juan Sasturain afirma: “La bruma de Daneri no es la bruma ominosa de la dictadura sino la bruma del recuerdo”. Entrevista con el autor, 27/11/2012.

extrema y fatal. Es desde ese lugar que, como en aquella primera viñeta, el detective le da la espalda a un mundo que reclama otra cosa, escapándose del cuadro en una fuga hacia ningún lado. Pero su huida en soledad es relativizada por esa última salida cenital que nos entrega la última historia: hasta en el infierno hay compañía (Fig. 5). Es en esos términos en que *Un tal Daneri* es testimonio, rescate, pérdida y memoria. Y algo de luz en esa oscuridad brumosa que se hacía, entonces, cada vez más opresiva hasta ahogar lo todo.

BIBLIOGRAFÍA:

BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires: Paidós, 1967.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph. Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, [1949] 1974.

BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor. Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, [1960] 1974.

BORGES, Jorge Luis, *El libro de arena. Obras completas 1975-1985*, Buenos Aires: Emecé, [1975] 1989.

BORGES, Jorge Luis, *El Otro, el Mismo. Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, [1964] 1974.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones. Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, [1944] 1974.

BRECCIA, Alberto, "Entrevista a Alberto Breccia y Guillermo Mordillo", in *Sancho* N° 1, abril de 1975.

BRECCIA, Alberto; Carlos TRILLO, *Un tal Daneri*, Buenos Aires: Doedytores, 2003.

GARCÍA, Fernando, "Trozos Argentinos", in Alberto BRECCIA, Carlos TRILLO, *Un tal Daneri*, Buenos Aires: Doedytores, 2003, pp. 3-4.

SACCOMANNO, Guillermo; Carlos TRILLO, *Historia de la Historieta Argentina*, Buenos Aires: Récord, 1980.

SASTURAIN, Juan, *Breccia el Viejo: conversaciones con Juan Sasturain*, Buenos Aires: Colihue, 2013.



Fig. 5. Alberto Breccia y Carlos Trillo. "Ojos Dorados" (*Un tal Daneri*, 1978)

“Born Losers”: American Salesmen as Anti-Heroes

DRAGOȘ AVĂDANEI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

The paper is an investigation of the anti-hero problem in Eudora Welty’s short story *Death of a Traveling Salesman* (1936) and Arthur Miller’s play *Death of a Salesman* (1949). Apart from the fact that they are both (traveling) salesmen, the two characters share in a number of features that may describe them as “born losers” (a phrase from a critical book title), basically in relation (and especially in the second case) with the American Dream. The paper also includes a commentary on the problem of tragedy (in its classical and modern meanings) and a rather idiosyncratic one on the mathematical “Traveling Salesman Problem”. Otherwise, both literary pieces are viewed as examples of imaginative treatments of failure in the heydays of modernism (and of “the death of tragedy”).

Keywords: anti-hero; Eudora Welty; Arthur Miller; failure; tragedy; American Dream.

Our title – though the phrase “born losers” may have become, or even may have always been, of everyday use – partially comes from the book by Professor Scott A. Sandage (cultural history) of Rutgers University, *Born Losers: A History of Failure in America* published in 2005, the year of Arthur Miller’s death (from whose “salesman” play Sandage quotes a pivotal line in his epilogue – see *infra*); however, Miller seems to have had enough time and curiosity to read it (at the age of ninety) and also give an insightful comment: “I found *Born Losers* a confirmation of an old belief, [at least as old as his *Death of a Salesman*, i.e. 1949], that in American history there is a crash in every generation sufficient to mark us with a kind of congenital fear of failure, the main theme of this and other plays. This is a bright light on a buried strain in the evolution of the United States” (Scott Sandage – web page).

Sandage’s book meets us with a cover showing seven forlorn white-collar workers – suits, ties, hats –, in a row, each holding a large poster with one of the letters of F-A-I-L-U-R-E on it. This is a history of long forgotten real-life R. J. Bowmans and Willy Lomans (we will never know if they were really *born* losers or made losers), from the panics of 1819 to 1893, then into the several monetary troubles of the 20th century, all of them bound by desperation and regret, reflected in hundreds of scripts of failure (that Sandage copiously quotes from), caused by extravagance, recklessness or lack of character; a history of distrust among success-chasing men (never – or very seldom – women) in an unstable, panic-prone entrepreneurial society created by the credit-rating (see last part of *Death...*) business. One easily concludes from the book that 19th and 20th century American failure is mostly about having no public attention paid to the individual person (see Miller’s ending); in a social Darwinist free-market system failure is as indispensable as success to the perpetuation of the American Dream (a major paradox in both “salesman” pieces we have in mind); two literary works – a story and a play – that have, basically, the same title (the one-word difference between them is annihilated in the Romanian translation of Miller’s play, which became *Moartea unui comis voiajor*, rather than *Moartea unui vânzător ambulant*, because, probably, of the more sophisticated ring to “comis” and “voiajor”) may always seem to require a comparative/contrastive approach, even though – as far as our research “journey” could go – there has not been any such treatment as yet. One explanation may come from the fact that *Death*

of a *Traveling Salesman* was an unknown short story by an unknown writer (at the time) when the greatest play of a famous dramatist was produced on Broadway in 1949. Interestingly enough, Miller's *Death...* has been later seen as a possible parallel for Welty's "A Worn Path" in the same volume (with Granny's old well-worn path or itinerary, her illusions/delusions, fatigue and dementia clearly anticipating those of Willy Loman).

We thus propose to look at Eudora Welty's *Death of a Traveling Salesman* (1936/1941) and Arthur Miller's *Death of a Salesman* (1949) with a view to showing how the "accident" – itself a significant event as a car accident in both works – of choosing a very similar title may involve other accidents of literary-imaginative construction. So our assumption is that in 1949, in New York, Arthur Miller had no idea of Eudora Welty's story (published in the – again – unknown Manuscript literary magazine in 1936 and in the 1941 volume *A Curtain of Green*, prefaced by Katherine Anne Porter) and wrote his world-renowned play in complete ignorance of another salesman's (tragedy and) death, way out in Mississippi. And so, ignoring ourselves the question of whether Miller had or had not read Welty's story, we can still expect a number of similarities and parallelisms, even though very much aware that not all (American) salesmen are alike – nor are their lives, and dreams, and failures, and frustrations, and deaths alike (well, deaths may be all alike, to a great extent, but their causes generally are not – or may not be); anyway, "the end of the road" in both pieces is another basic theme. And this all invites a few other literary-historical "journeys".

Often regarded as a regional writer (though she considered regionalism as not restrictive, but a means to universality), Mississippian Eudora Welty (1909-2001) worked first as a journalist, publicity agent and photographer (several exhibits and at least two volumes to her credit), so she could know the rural and small town people of the nation's poorest state in the Great Depression and immediately after. No wonder Mississippi would become the setting of most of her over forty short stories (in fourteen collections) – many of them adapted (n.b.) for the Broadway stages – and six novels (one of them the 1942 *The Robber Bridegroom*, announcing her constant interest in fairy-tales). Her often expressed belief was that place is what makes fiction seem real, and with place also come customs, feelings and all sorts of associations (also mythical), language, gestures and moods. As her work had included collecting folk stories (much like Joel Chandler Harris' *Uncle Remus* ones), conducting interviews and taking photographs of daily life in Mississippi, much of her fiction is based upon the treatment of poverty, loss and pain with a respectful and discrete lightness. Individuals and their community (or lack of it, as in *Death...*), the formers' struggle to attain identity while aware of the paradoxes of human relationships and human mystery, combined with the theme of love and separateness are all presented in an elusive, lyrical style.

Most of these features are illustrated in her very first short story, *Death of a Traveling Salesman*, and it is at this "traveling salesman" that we intend to look more closely, while unable to avoid the background knowledge of a later "salesman" – both of whom are seen as anti-heroes. Thus not minor characters (as opposed to central ones), nor flat ones (as compared to round ones), nor antagonists (as opposed to the protagonists of the stories), but anti-heroes, i.e. some sort of variation on the hero, at least in its classical sense; and that was a character with such special qualities as beauty, precocity, resourcefulness or skillfulness, bravery, strength, while the (modern) anti-hero (Don Quixote, Milton's Satan, Fielding's Tom Jones, Emily Bronte's Heathcliff, Braine's Lampton, Sillitoe's Seaton) is generally lacking in such heroic qualities, and appears as incompetent, ugly, clownish and ridiculous, dumb or unlucky...; he is not necessarily evil and not a villainous character, but often one that tends to reflect the author's/authoress's belief that "modern" life no longer tolerates or produces individuals capable of genuine heroism; we can simply mention here that such great American authors as Faulkner and Hemingway created no real heroes.

In other words, the anti-hero is the embodiment of failure and, in American terms, failure is most often measured by the character's relationship with the American Dream. This is "an idea that shaped a nation" and is, more or less, as old as America itself; it has gradually become a na-

tional ethos of the United States, i.e. a set of ideals in which freedom (*Declaration of Independence*, and the *US Constitution*) includes the opportunity for success, prosperity (home ownership first of all – see Linda’s final words in Miller), and a better life through hard work, the opportunity for one’s children to grow up and receive a good (college) education and career, the freedom of making individual choices (including suicide?) without any restrictions. The American Dream was dreamt by the Puritans (“the city upon a hill”), by Franklin’s Poor Richard, Horatio Alger’s “Ragged Dick”, Twain’s Huck, Cather’s Antonia, Fitzgerald’s *Gatsby* (where we already witness the American Dream’s demise), Steinbeck’s George and Lennie (similarly). The closer we come to the present, the more we see this as a fruitless pursuit, and referring more to spiritual happiness than to material goods: Theodore Dreiser, Langston Hughes, Arthur Miller, Hunter S. Thompson (*Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey into the Heart of the American Dream*), Edward Albee, Toni Morrison (*Song of Solomon*); a fuller description of the American Dream can be found in James Truslow Adams’ *The Epic of America* (where the concept first appears in this form) of 1931.

Naturally, one does not expect a salesman to be a great hero, so Welty’s R. J. Bowman (“bow”+man, while Miller’s Willy is Loman, i.e. “low”+man) still has his quest (the journey – as the archetypal myth for all stories – being part of his “traveling”), only it is, again like Willy’s, for his own death at the end of an unfulfilled life; on his way he encounters his Proppian obstacles as he gets lost (“Where am I?” and “How lonely I am...”) in Mississippi in his rusty car along a rutted dirt path (without signposts) to the end of which he drives (“no car had been along this way ahead of him”) toward Beulah, i.e. “bride” or promised land in Hebrew. As he arrived at the house perched on the hill (see *supra*), Bowman “stooped and laid his big black hat over the handle on his bag. It was a humble motion, almost a *bow* (our emphases), that instantly struck him as absurd and betraying of all his *weakness*”. The “helpers” also come in here as he takes refuge with a farm couple, who seem to hold “some ancient promise of food and warmth and *light*”.

Appropriately enough, his journey takes place in winter (the season of irony and satire in Frye’s mythopoeic typology), during a January afternoon and evening, and is generally one from (day)light to dark night (darkness and mystery are more important in the story than light, as the nameless woman “stood there in the dark and did not light the lamp” she never finished cleaning from beginning to end of the story), from illness to death, but from ignorance to discovery (anagnorisis) and understanding (painful though it is, as “he had not known yet how slowly he understood” – that the woman was not old, but only pregnant, and “young, still young”, that Sonny was her husband not her son, and that this was “a marriage, a fruitful marriage”), from a civilization we are told nothing about to a “wilderness” (after fourteen years on the road) controlled by his helpers (a “big... stupid” woman with a dark passage behind her and her son (sic) in a Confederate coat and with a wide filthy black hat, a strong, heavy, dignified man in fact, a brown mule and their two dogs, one of whom is having a dream while asleep – a possible irony on George Carlin’s famous joke that “It’s called the American Dream because you have to be asleep to believe it...”), from the confusion of the strange road to the “mysterious, quiet, cool danger” of a cold, dark house (“There was something like guilt in such stillness and silence...” notices the protagonist, who had been off work for some time due to a bad bout of influenza that has damaged his heart...). So he sleeps overnight at their house (after “another excursion into the dark” to dig out a buried jug of whiskey from the garden cellar and after Sonny’s one-mile journey to get the Promethean fire) and leaves in the morning (“This time tomorrow he would be somewhere on a good graveled road, driving his car past things that happened to people” – had been a sort of unfulfilled dream) on his meaningless journey, with the feeling that “some sort of joke had certainly been played upon him” and he “had been cheated”; back to the road before he is fully recovered and without enough words in his mind for what is wrong with him, R. J. Bowman, the unmarried salesman, ashamed to have been trespassing upon a fullness of life he cannot share or understand, flees even as he sought human connection, again unfulfilled, empty, and absurd, but with his “dignity to remember,” as his heart literally bursts and he dies.

Stylistically, Welty’s story of unrealized dream and ambition, incommunication, and dislocation

caused by the human costs related to Southerners' growing attachment to modernity is characterized mostly by her use of unexpected, shocking figures that slow down the reader's movement onwards with the plot and direct him to sources of other types of values; here are some of them (reminiscent of other Southern authors like Flannery O'Connor – 1925-1964, or Katherine Anne Porter herself – 1890-1980): “The cloud floated there to one side like the bolster on his grandmother's bed”; the grapevines “rocked [the car] like a grotesque child in a dark cradle”; the darkness of the house “touched him like a professional hand of the doctor's”; Sonny “could throw his sight out like a rope”; Bowman's “heart leapt... like a little colt invited out of a pen”; her voice was “like a sound across a lake...”.

Such metaphorical constructions – and others, reminding one of Eliot's burglar who takes a biscuit for the dog – are certainly meant to show the reader that language can take you along a great variety of routes/itineraries in order to remind you that it is words that are on the pages, and not people, or characters, or heroes/anti-heroes, or failures, tragedies, accidents, deaths.

And the process may become even more word-focused in literary pieces where “showing” rather than “telling” occupies almost the whole “stage” – as in plays, for example. Thus, the telling in *Death of a Salesman* by Arthur Miller (1915-2005 – 35 stage plays, 16 radio plays, screen plays, short stories and novellas, one novel and several volumes of non-fiction; suspected of Un-American activities during the McCarthy age; married to Marilyn Monroe between 1956 and 1961; best remembered for *All My Sons* – 1947, *Death of a Salesman*, *The Crucible* – 1953, *After the Fall* – 1964) is confined to the author's stage directions (if we decide to ignore what characters tell one another, plus the occasional asides); we can have a look at some of these (with our emphases).

First, the subtitle of the play – *Certain private conversations in two acts and a requiem*; the salesman's house is described as a “fragile-seeming home”; and “only the blue light of the sky falls upon the house and forestage; the surrounding area shows an *angry glow* of orange”; “an air of the *dream* clings to the place, *a dream rising out of reality*”; “the entire setting is wholly or, in some places, *partially transparent*... Before the house lies an apron... This forward area serves as the back yard as well as the locale of all Willy's *Imaginings* and of his city scenes. Whenever the action is in the *present* the actors observe the *imaginary* wall-lines... But in the scenes of the *past* these *boundaries are broken* and characters enter or leave a room by stepping ‘*through*’ a wall onto the forestage”. And Linda is introduced: “Most often jovial, she has developed an *iron repression* of her exceptions to Willy's behavior – she more than loves him, she *admires him*, as though his mercurial nature, his temper, his *massive dreams* and *little cruelties*, served her only as sharp reminders of the turbulent *longings* with him, longings which she shares but *lacks the temperament to utter* and follow to their end”; and one certainly wonders about *her* dream.

And other qualifications follow in the *Requiem*: Biff (about his father): “He had *the wrong dreams*. All, all wrong”; (basic theme) and “*He never knew who he was*”. Then Charley: “...for a salesman, there is *no rock bottom to the life*. He is a *man out there in the blue*, riding on a smile and a shoeshine. And when they start *not smiling back* /biggest problem of all – in America at least –that's an earthquake... A Salesman is *got to dream*, boy. It comes with the territory”. And, finally, Happy (Willy's second son): “...I'm gonna show you and everybody else that *Willy Loman did not die in vain*. He had a *good dream*. It's the only dream you can have – *to come out number-one man*. He fought it out here, and this is where *I'm gonna win it for him*”. The last words of the play are Linda's: “...Forgive me, dear. I can't cry... I made the last payment *on the house* today. Today, dear... *We're free*... (supreme irony)... We're free...”.

Having read the play, reading this again you feel you may not have read it at all, as the author gives you here almost everything. Almost. Begun when Miller was seventeen, i.e. in 1932/33, as a short story about an aging salesman unable to sell anything and who consequently throws himself under a subway train (Miller's uncle, Manny Newman was a salesman with two sons, Buddy and Abby, Miller's cousins), *Death of a Salesman*, originally set by Miller inside Willy's skull and with a working title as “Inside of His Head,” premiered on Broadway in 1949 under the direction of Elia Kazan and ran for 742 performances (until 1950); it was then revived several times, until

2012, with such actors as George C. Scott, Brian Dennehy, Phillip Seymour Hoffman, Dustin Hoffman or John Malkovich as Willy (plus the films of 1951 – Fredric March, 1966 – Rod Steiger, 1985 – Hoffman, 2000).

Since the problem of its being a tragedy or not will occupy our attention next, let us remember Miller's confession that he laughed throughout its composition at Willy's contradictions and was then taken aback when audiences greeted the play as a profoundly sad one. Still, later, in his essays *Tragedy and the Common Man* and *The Nature of Tragedy*, as well as in his 1987 *Timebends: A Life*, taking part himself in the long critical debate over whether a common man could properly be the subject of a true tragedy (Aristotle's tragic hero had to be a person of power or some eminence – a king, a prince, general, so that his fall should be more shocking and have greater repercussions – pity and fear, i.e. catharsis – on the society he lives in) Miller thought differently. Also, in 1961 comes George Steiner's book on *The Death of Tragedy*, with this author's conviction that when modern life becomes essentially meaningless, the writing of tragedy is inhibited. And Miller was less categorical, showing that "the idea of tragedy is constantly changing" and, moreover, "will never be finally defined":

I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character [hero or anti-hero] who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing – his sense of personal dignity [which both Bowman – Orestes to Hamlet, Medea and Macbeth, the underlying struggle is that of the individual attempting to gain his 'rightful' position in his society. (...) Tragedy, then, is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly. (...) [It] requires a nicer balance between what is possible and what is impossible. (2000: 132)

And, in *The Nature of Tragedy*: "To my mind the essential difference (...) between tragedy and pathos is that tragedy brings us not only sadness, sympathy, identification and even fear; it also, unlike pathos, brings us knowledge of enlightenment. (...) Tragedy, therefore, is inseparable from a certain modest hope regarding the human animal. And it is the glimpse of this brighter possibility that raises sadness out of the pathetic toward the tragic".

So the question for us is not whether Willy Loman (or R. J. Bowman, for that matter) is a hero or anti-hero, but, more importantly, if we can have both a tragic hero and a tragic anti-hero – and nobody seems to deny the anti-hero this possibility. And so the protagonists of modern tragedies are mostly middle-class, or eminent in their integrity, or in their self-realization; the possibility of tragedy comes for them from the fact that they are out of step with their contemporary world. Opinions still differ, however; Eric Bentley, for instance, insists that Willy is a "little man" who has "no tragic stature"; he is "too little and too passive [not in his imagination] to play the tragic hero [or anti-hero?]", and his death, despite Miller's own view, is pathetic rather than tragic. Other critics (John Mason Brown among them) would counter that Willy does attain tragic dimensions by virtue of what Miller terms the tragic hero's "total compulsion" to preserve his humanity and dignity; Willy is "a little man sentenced to discover his smallness rather than a big man undone by his greatness" (*apud* Corrigan, 1969: 72).

Whatever the case, Willy Loman is a 63-year old anti-hero, a little salesman from Brooklyn who "refuses to settle for half", and thus carries a luminous dream to his grave after killing himself intentionally so that his son Biff can use the life insurance money to start his own business. In his partial dementia (like Bowman's to some extent), he tends to imagine events from the past as if they are real and thus vacillates between different perceptions of his life (he feels "kind of temporary" about himself); no wonder he is deteriorating mentally (and physically) throughout the play, toward his suicide, when he is still clinging to the false ideal of human achievement (for himself and his sons) as a mere matter of money and getting ahead. He is thus, after all, a guy who does "hit rock bottom".

Willy's tragedy fundamentally comes from the fact that he had outlived his usefulness to the

company (and to himself?) and is fired after thirty-six years by the wealthy and supercilious son (Howard Wagner) of the man (Frank Wagner) who had hired him all those many years ago; and this becomes more tragic as it reflects the plight of millions of white-collar workers who had outlived their usefulness to their companies, from whom they derived their sense of self – and their dream; when Happy looks at his father, he does not so much see a man who was destroyed by his dream, as he sees a man who failed at achieving his dream; thus, failure, delusion (“He’s liked, but not well-liked”), lack of identity and self-worth (“a person is worth more dead than alive”). So what we are given is an anti-hero that is flawed to the bottom as it were: lack of self-knowledge, refusal to follow his natural instincts, constant self-doubt, confusion, lack of confidence, stubborn determination to do things his own way, mediocrity after all, plus the very bad influence he has on his two sons; Willy cannot live with the reality and so hangs on to the delusion and dies with it.

The play’s moral conscience is Willy’s wife, Linda, an “enabler” who allows Willy to continue his delusion of grand sales and many friends; though she seems to have a good knowledge of what is really going on and supports Willy lovingly, in actuality she knows Willy very little, is unaware of his self-esteem crisis and is thus bewildered by his suicide, despite the clues that are dropped everywhere along the play. All Willy needs, she thinks, is attention: “I don’t say he is a great man. Willy Loman never made a lot of money. His name was never in the paper. He’s not the first character that ever lived. But he’s a human being, and a terrible thing is happening to him. So attention must be paid. He’s not to be allowed to fall in his grave like an old dog. Attention, attention must finally be paid to such a person...” – the line quoted by Scott Sandage.

While this strong, decent, intuitive (to some extent) woman (who, however, unwittingly feeds Willy’s problem) is fixated on a reconciliation between her husband and her sons, their elder son Biff (the play is also about the central American relationship father-son/s), at thirty-four, is tall and strong, a former football star, can be decent, gentle and sensitive, but also antagonistic to Willy as he realizes “what a ridiculous lie [his] whole life has been” (Act II), i.e. his impossible falsehood (he steals); Happy/Harold is two years younger and a shadow of his older brother – a puerile, mindless, self-gratifying womanizer who also cheats and takes bribes and has a turbulent relationship with his mother. So two other anti-heroes who fail very much like their father; strictly speaking, the Lomans do not develop in the play and seem stuck each with his/her character flaws.

The rest of the cast (either “real” or imaginary) includes Willy’s dead older brother Ben and his role model in terms of the American dream and success story (a ruthless diamond tycoon who walked into the African jungle and came out rich); Howard – the new boss who has a new “wire recorder” and is a liability for the company founded by his father; Charley – Willy’s wise-cracking neighbor and friend; his son Bernard – a successful lawyer, married, with (almost) two sons (a counterpart in Willy’s mind to his own Biff and Happy); then Miss Francis with whom Willy cheats on Linda in a Boston hotel, Charley’s secretary Jenny, a waiter, and two girls picked up by Happy.

As the central theme of this quintessential drama/tragedy on the American Dream is the main character’s problem, we find it fit to remember, as a curiosity, that in the 1940s the “Traveling Salesman Problem” appeared as a major mathematical problem, involving the finding of the most efficient route between a list of geographical points – which was to become a key concept in applied efficiency research (used to direct telescopes, manufacture customized computer chips, route school buses, map genomes, speed up videogames, minimize wallpaper waste, etc.); again, Willy is quite explicit about this/his problem: “After all the highways, and the trains, [and the hotels!], and the appointments, and the years, you end up worth more dead than alive” (Act II). Described first in the 19th century (as a problem without a name), the “Traveling Salesman Problem” was first approached as such in 1949 – another accident! – by mathematician Julia Robinson; much later, an operation researcher and mathematician at Georgia Institute of Technology, William John Cook (b. 1957) – also a professor of combinatorics and optimization – publishes *The Traveling*

Salesman Problem: A Computational Study (2006), followed by *In Pursuit of the Traveling Salesman: Mathematics at the Limits of Computation* (2012). In both, his object is to study how to find the shortest possible route for a traveling salesman, i.e. generating an optimal itinerary and a TSP (“Traveling Salesman Problem”, of course) algorithm. While wondering if this was really Willy Loman’s problem as he followed his route between New York and New England (R. J. Bowman also had his “adventure” because he had lost his way), and which he found punishing enough so that early in the play he mulls a transfer, we can also quote mathematician Jordan Ellenberg, who thinks that the “Traveling Salesman Problem” cannot be fully solved at all, and it remains “the biggest open problem in complexity theory”. As a matter of fact, this is a “problem” that has always given Americans “a vague dread” and “constantly tormented them lest they should not have chosen *the shortest path which may lead to their own welfare*” (our emphasis) – Alexis de Tocqueville in 1940; so there is a “Traveling/Dreaming American Problem” after all.

William J. Cook’s own comment is that “the salesman may defeat us in the end, but not without a good fight”. In fact, both our salesmen seem to defeat us all (even though we have tried to pay as much *attention* to them as possible) in their deathless careers as literary anti-heroes, whose firmer grip on the “Traveling Salesman Problem” might have saved at least some of their exhaustion (and dementia generating stress). Still, we also remember that the problem was not theirs but their authors’, who had known all along, without the help of sophisticated mathematicians, that the shortest possible route to world renown for frustrated traveling salesmen is to be anti-heroes in successful stories or plays.

BIBLIOGRAPHY:

APPEL, Alfred, Jr., *A Season of Dreams: The Fiction of Eudora Welty*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1965.

Aristotle, Horace, Longinus: *Classical Literary Criticism*, translated by T. S. Dorsch, London: Penguin, 1965.

AYERS, Edward; Bradley MITTENDORF (eds.), *Oxford Book of the American South*, New York: Oxford University Press, 1997.

BIGSBY, Christopher William Edgar, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, vol. 2: *Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BIGSBY, Christopher (ed.), *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

BIGSBY, Christopher (ed.), *The Portable Arthur Miller*, New York: Penguin Books, 2003.

BLOOM, Harold, *Arthur Miller*, New York: Chelsea House, 2003/1987.

CERF, Bennet (ed.), *Plays of Our Time: An Anthology of the best plays produced in the last two decades*, New York: Random House, 1967, pp. 237-329.

CORRIGAN, Robert (ed.), *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1969.

CULLEN, Jim, *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*, New York: Oxford University Press, 2004.

EVANS, Elizabeth, *Eudora Welty*, New York: Frederick Ungar, 1981.

KOON, Helen Wickam (ed.), *Twentieth-Century Interpretations of Death of a Salesman: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1983.

MAKOWSKY, Veronica, *Eudora Welty*, New York: Charles Scribner’s Sons, 1998.

MARTIN, Robert A. (ed.), *The Theater Essays of Arthur Miller*, New York: Viking, 1978.

MILLER, Arthur, *Echoes Down the Corridor: Collected Essays, 1944-2000*, Steven R. CENTOLA (ed.), New York: Viking, 2000.

SANDAGE, Scott A., *Born Losers: A History of Failure in America*, Cambridge: Harvard University Press, 2005.

206 AIC

SCHMIDT, Peter, *The Heart of the Story: Eudora Welty's Short Fiction*, Jackson: University Press of Mississippi, 1991.

STEINER, George, *The Death of Tragedy*, London: Faber & Faber, 1961.

TOCQUEVILLE, Alexis De, *Democracy in America*, J. P. MAYER (ed.), New York: Perennial Classics, 2000/1835-40.

VANDE KIEFT, Ruth M., *Eudora Welty*, New York: Twayne Publishers, 1987.

WELTY, Eudora, *The Collected Stories of...*, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1980.

WEB SOURCES:

Arthur Miller at the Internet Broadway Database.

Britannica Concise Encyclopaedia, 2006, at www.britannica.com

Death of a Salesman at the Internet Broadway Database.

Death of a Salesman, www.nytimes.com

Encyclopedia of Literature and Criticism, ed. Martin Coyle et al., online edition

Eudora Welty web page at The Mississippi Writers Page

Life of a 'Salesman', www.nytimes.com

Research Guide to American Literature (A Bruccoli Clark Longman Book/Facts on File), www.factsonfile.com

Scott Sandage page, www.history.cmu.edu/faculty/sandage.html.

The Stubborn Underdog Anti-Hero and His Distorted Democratic Utopia in *I Married a Communist*

SOUAD RAHMOUNI

(*Badji-Mokhtar*) *Annaba University*

This study highlights the least acclaimed novel from the American Trilogy by Philip Roth, *I Married a Communist* (1998). It outruns the staging of the 1950s historical McCarthyism as the source of failure of the American utopia of democracy and parallels it with the personal failure of the American character as an anti-hero. It argues that Roth's achievement lies not only in subverting the democratic myth but especially in coupling it with a doomed anti-heroic quest. Protagonist Ira Ringold is a stubborn underdog anti-hero whose quest towards purification of the self and history makes him an ironic Christ and changes his stand from a rebel into a victim. Thereby, the seeds of national and personal failure couldn't be inherent in history's omnipotence merely, but most drastically in an anti-heroic, self-seeking, purifying myth

Keywords: Philip Roth; *I Married a Communist*; ironic Christ; rebel-victim; American utopia of democracy; American postwar novel; anti-heroic radical innocence.

I Married a Communist, published 1998, is the second part of Philip Roth's the American Trilogy. Being the direct succeeding novel of the one-shot *American Pastoral*, this novel could not probably climb to the fame and huge admirableness its predecessor gathered. Nevertheless, the perspective from which the ensuing argumentation is taking the novel, hopes to put it at equal footing with the other two novels.

Communist won Roth the Ambassador Book Award of the English-Speaking Union. It is structured as an eight-chapter narrative with this explicit, satiric slant that characterizes the whole trilogy. This novel, furthermore, voices the political – just as *American Pastoral* tends to the historical description – and tells of the rise and fall of mannish, gigantic Ira Ringold. Comparing it to *American Pastoral*, Derek Royal asserts: “Whereas the Swede's pastoral strife had been for a-historical Edenic genteel America, Ira's becomes a socially-just and politically progressive America”. In Royal's understanding, the substitution of the proletariat for rustic shepherds will get us the ‘Democratic America’ as another version of the impossible pastoral which is, as well, free of daily constraints and conventional righteousness (2011: 191). This article tries to turn up the story in a search for illuminations to this man's pitiful doom and its incentives in parallel with the failure of the democratic utopia in America of the 1950s.

This novel presents explicitly the dynamic overlap of the two life facets, public and private, picturing them focally in interaction. This representation is of America in its 1950s as dominated by the McCarthy red-hunts and blacklists. Such a mad time was the diseased soil generating betrayal, accusation, and revenge to generously define the whole decade. Mostly, these are the prominent themes *I Married a Communist*, as a Cold War narrative, uncovers. Most of this analysis is focally presented through the miniature of Ira Ringold's cruel life incidents and their swell to the

public sphere. From Ira's personal ideological frenzy, both the intimate and the national meet on the infecting plateau of traumatization and disequilibrium which affected all America.

Ira Ringold is created as the innocent emotionalist and a rather representative of the 1950s American postwar agitation. He is depicted as an adolescent deprived of parental care. He spends the rest of his life seeking to recompense this through running to the protecting womb of two dreams. Put differently, he is seeking safety and love by running from his angry childhood, first by letting himself be guided by fanatic Communist Johnny O'Day, his father figure. Also, Ira resorts to the mask of acting President Lincoln to separate himself from both his true self and his unfair environment. The second of Ira's obsessions is home, and in the text this implies his quest for having a family. The study shows that Ira's farfetched dreams and his twisted ways for attaining them end in neither finding his vision for America nor for his own life. Ira's failure of big aspirations expels him politically and socially from the order he tried to achieve, with the voice of death calling him.

Many incidents jointly seem to draw Ira Ringold to his miserable end. They range from the type of his innate temperament, mentioned above, to America's agitated status quo. Properly, McCarthyism, as a political condition, exposes the darker face of America's patriotism. It is interestingly one of the craziest times in the American experience, when the American character was immensely influenced by the era's politics. Murray, Ira's brother and the aged literature professor of Nathan Zuckerman, his ex-student and co-narrator, recalls, "[...] as I now understand it, the revolution fought and won by America's working class, in fact, World War II, the something large that we were all, however small, a part of, the revolution that confirmed the reality of the myth of a national character to be partaken by all" (Roth, 1998: 38).

These tense politics, by turn, are the live influence of America by the wider worldly instabilities (Korean War, Vietnam War etc.). Definitely, the 1950 postwar years mark "the gradual shift from a consensus to a dissensus model in society and in American families". Hence, the sixties' slogan of "the personal is the political" was instigated from such a tense climate of the 50s, only to blow up later in the form of the Vietnam storming depicted by the former novel, *American Pastoral* (Hornung, 2007: 78).

What is certain is the critics' observation of the tightened relationship of the contemporary protagonist-man to his culture and times that are usually times of crisis, of which McCarthyist witch-hunt here is a fine illustration. In convenience with contemporary critic Ihab Hassan's view, "[t]he image of the self in its standing, and embittered quarrel with culture comes into focus in the picture of the anti-hero" (*apud* Gurung, 2010: 5). Ira – just as the Swede or Coleman in their time – in his standing fittingly as a mirror to the 'anomalous' spirit of 50s America is correspondingly an ironic antihero. Rita Gurung explicates the new hero's changed relationship to the self and society: "Unlike his classic predecessors, the ironic anti-hero is not created in the social image. It is now the altered apprehension of the self, the changed position of the society that defines the character of the new hero. This generic hero [...] between the contradictions to which we are heir, [...] mediates between them in the process of initiation, his discovery which often leads him to the brink of defeat" (2010: 19).

The freedom Ira searches all his life is sought and expressed in his revolt against the existent social order. This revolt exactly, as will be explained, associates Ira with Rita Gurung's archetype of Jesus Christ, who is the antitype of tragic scapegoats – like tortured Hamlet – and usefully "the archetype of the incongruously ironic" (2010: 24). I perceive Ira under the latter type because of his unhesitant anger and unthoughtful revolt. Explicably also, the decades Ira Ringold lived in were times when "everything [was] permeated with stupid politics" (181). Below, the quote tells about the 1950s unjustifiable actions like the prevailing of the random accusing lists which reflect the flavor of the time: "Lists, busily being compiled in every office and agency in Washington. All of the forces of reaction swapping names and mistaking names and linking names together to prove the existence of a mammoth conspiracy *that does not exist*" (214-215).

This was the 1950s atmosphere, colored by "[t]he fear. The acute fear there was in those days,

the disbelief [...] one's life and one's livelihood under threat" (248) as Zuckerman describes it. This postwar era was also swept with a "gigantic naïve faith" (127) of young guys newly back from the war in Europe, in re-discovering America as a new paradise, and freshly brushing with literature and politics. Not different, Ira is one of these freshmen whose fights were chosen for them, and mechanically one for whom postwar America offered "anger" (163). The novel depicts postwar instabilities as spreading inflammable anger everywhere.

People in 'democratic' America, the Fathers' paradise, were denied their basic rights to freedom of speech and belief. Heightened emotions were battling in everyone's self. But most seriously, though among many other spread ideologies the people run towards, to American policy "Communism was *the* international peril" (247), as the above quote emphasizes. Yet, at such a time when people's beliefs started to become the government's prior business, the idea of America as a free new paradise emerging out of war was being blurred and the myth behind it simultaneously started to dissipate.

Like Swede's 'angry Merry', Newark Jew boy Ira Ringold is the angriest. Noticeably, Ira's anger does not result from such times only, but also from his early life. Poverty, illiteracy, and lack of familial absorption intensified by early orphanage constituted Ira's early childhood. When a child, Ira left home and spent his life working and living as a ditch digger in Italian neighborhoods. To my view, the engagement with these neighborhoods, in addition to his series of suffering bends Ira more to the figure of Christ, as well. But this tough part of his youth life closed up callously by his killing of an Italian boy for an anti-Semitic slur. This weirdly traumatized moment clings to his life till its end.

This incident is of a reckonable importance, as I tend to view it, simply as it illustrates Ira's culmination of violent anger, the uncontrollable drive to avenge his disgust with life, and the misery of his upbringing. Furthermore, it is a tough moment of initiation into his more cruel adulthood. His astute brother Murray who first renamed him Gil Stephens, as a result of this incident, comments sensibly: "His whole life had been looking for a way *not* to kill somebody. [...] an attempt to defuse the violent impulse" (292). More than his whole generational anger when back from W.W. II, Ira had his distressing infancy and his upsetting visit to Iran as reasons to add to the general postwar grief. It perhaps gets further significance if we think of it in the vein of the disturbed Vietnam vet, Les Farley in *The Human Stain*.

Understandably, this droughty past is what justifies Murray's understanding of Ira on basis of his lack or need through the narrative. This gives reason mostly for how he clings unquestionably to his father figure, Johnny O'Day, and his Communist credo. From the harsh realities of the 50s, Ira thrusts himself into the dream of Communism for salvation. He perceives it as a residue of his dreams of individual total freedom, and also the embodiment of the myth of a national American democracy as disclosed in the narrative. Yet markedly, Ira continued to have a constant divided need; a pleading for salvation, and a blazing for a fight, that explicably converge, to my view, in his 'un-American' practice of Communism. In comparison with the Swede, who claimed his pastoral ideal of peace calmly, Ira seems to fight even with himself because of his boiling temper. He proceeds all along his life angrily.

However, Ira's insistent commitment to the Communist ideology has never been through understanding or conviction. For Roth, the ideology itself, without considering America's tension with it, is by itself questionable. Those Communist teachings, for him, are mere "claims to purity of the Communist Party and the Soviet Union" and sacred purity of the group about which Ira "was causing problems for himself by wanting to know more" (176-177). Roth through his different characters appears to attack any possible fancies or adventurous visions preferring rather to adhere to reality in spite of its bitterness.

Still, Zuckerman's voice illuminates us while his ear weighed critically the sad "Dubinushka", a Soviet folksong of remote times: "Heave-ho! Heave-ho! As though human wiliness, weakness, stupidity, and corruption didn't stand a chance against the collective, against the might of the people pulling together to renew their lives and abolish injustice. Heave-ho!" (74-75).

Blind to this realistic Rothian outlook, unrealistic “driven man” Ira, as Roth depicts him, falls for “the lure of the underdog. The struggle of the disinherited up from the bottom was an *irresistible* lure. You drink deep, you drink dregs: humanity to Ira was synonymous with hardship and calamity” (69). Seen as such, we become aware that he is superior neither to his environment nor to other men, which makes him, as critic Northrop Frye explicates, the hero of the low mimetic famous in comedies and realistic fiction (34). But Roth’s purpose in his trilogy is ironic and his creation of Ira as uneducated and emotion-driven man is firm. His point, in line with Frye’s perspective in his *Anatomy of Criticism* and as simplified by Rita Gurung, suggests that Ira is rather “inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have a sense of looking down on a scene of bondage, frustration and absurdity, the hero belongs to the ironic mode” (7). Therefore, I treat Ira according to Gurung’s view.

With this ‘lure of the underdog’ capturing Ira’s view, he determinedly adopts Communism, as it is the sweeping ideology back then, and for he considers certainly nothing else but falls readily to what he encounters (O’Day). This, and also because Communism shields all the under-considered minorities, like the neighborhood blacks whom Ira befriends sympathetically. I assume that this immense sympathy resembles him to Christ’s humanist mission. Though not well weighed a vision, Ira’s view surpasses his focus on the self to his interest in the American national ideals and the whole world’s humanity.

Later on, Ira’s star shines as Iron Rinn in the radio business of *The Free and the Brave*, but also secretly as a member of the Communist Union. In staging historical drama, Ira cooperatively inserts the Communist ideology within his parables. This fact will be identified after as the reason leading to his doom. Differently, though held by his brother Murray as no actor, Iron Rinn is a man of overwhelming passion, and openness. He sincerely embraces the roles he acts, yet this fact did him no good. Like Christ, he believed in his humanist message despite opposition. Murray reasons “Ira took on those heroes that he played. I never bought it, but the average listener believed in him as their embodiment. He had an aura of heroic purity” (54). In my perspective, this is equivalent in Ihab Hassan’s terms, to ‘radical innocence’ which is the sincerity and the uncontrolled drive towards the mythic dream. An innocent natural ‘aura’, Ira would pay for as did the Swede. Audiences’ naivety and emotionalism by its way, is thought also to hasten his fall into the grip of the ill-skeptic eye of American patriotism.

Most interestingly, Ira’s patterns of thought and character are abruptly very direct, open and most dangerously audacious. Nevertheless, it is this bewitching emotional power together with his abnormal physical power and huge size (Ira used for his ever risky fights) that his fame has been fully polished. It all privileged him to impersonate a plenty of working-class personalities from history. Yet specifically, Ira stars in the radio business with *The Free and the Brave*, pouring out his aura of purity specifically by posing as Abe Lincoln. Impersonating this great historical legendary man, Ira inadvertently is embodying America the ideal, the paradise, or precisely democratic America.

Moreover, on a personal level, Roth creates these two men’s lives drama on the same tracks to render the symbolization more effective. This is expressed through the stage director, Arthur Sokolow: “I want Ira up there telling the *story*. Telling how goddamn difficult it was: no schooling, the stupid father, the terrific step-mother, [...] that hysterical shopper his wife, the brutal loss of the son [...] the condemnation from every side. [...] the savagery of the war, [...] *then* the assassination [...]. Wonderful stuff there for an actor” (142).

The similarity augments when Sokolow reflexively thinks of Lincoln as identical to Ira: “I’ve thought a lot about that man killed by an actor. Who else?” and this would be Ira who is “not yet apprised of the fact that he is ‘Lincoln’ of the memorial” (142). In fact, acting Lincoln is like a release to Ira of his beliefs that sorrowfully do not match reality of a stable America, let alone that of the 50s. Hence, Lincoln is Ira’s mask; his way to react to democratically ‘unjust’ America but further importantly to escape himself. That is to evade his original self which endured childhood deprivation, then committed murder and eventually immersed in the artifice of transfor-

mation and self-creation. Hence, Roth's skillful simulation of Ira to President Lincoln achieves the merge of the private and public aspects which is meant to end negatively.

His other mask is his secret commitment to the Communist party. His life's impulse has been heroically sustained by the Emersonian faith that: "there is no limit to man's power to improve himself, there is likewise no limit to his power to improve the world in which he lives" (Stovall, 1943: 54). In other terms, this is his American dream of being reborn. A dream suggested by the new era of postwar and followed by the new Adamic hero. This dream justifiably is what returns him to the simplicity of a lost childhood he will not attain, and to an equitable, democratic America that no future can guarantee. These idealistic visions are then what connects him, like the Swede and Coleman, with the myths of a pure past, and thus make them feel reborn.

The personal dream of rebirth makes Ira an Adam initially, but his vision for America and view for the humanity makes him a Jesus Christ. Iron Rinn has to be understood as a person with more than flings of over-passion to his character. A guy like himself, uneducated and incredibly emotional, obediently "from the party he got the idea that he was an instrument of history, that history had called him to the capital of the world to set society's wrongs right" (180). But, in truth, Ira's predicament is not primarily his entanglement with the Communist ideal. Rather it emanates from his determined belief in the American utopia of Democracy and freedom of speech and thought. Ira in a heated discussion with Nathan argues "[b]esides, you can fight them, you know. You can fight the bastards. Last I heard there was a Constitution in this country, a Bill of Rights *somewhere*" (215).

In a time of cheap propagandists and profit-politicians (like Grant), Ira voices his challenge: "I can work in the mills. If I have to, I will. But not without standing on my rights as an American!" (215). As such, Ira keeps insisting on a fight amidst an ideology larger than himself, and beyond his hubristic powers. Moreover, his commitment to it is not true since he is not a reasonable man of thought. Above all, this happened in a time when the word right seems to hold no intrinsic value because of undemocratic McCarthyism. Believably then, this is what renders him 'a rebel without a cause'. It is as suggested in the end of the novel, these ideologies surpass individuals, especially unthoughtful ones like Ira, and they can succeed by themselves.

In this way, considering this decade's context, Ira's position is that of a rebel. Yet, speaking up on behalf of complex ideologies, Ira renders himself a victim. Anthony Hutchinson supports conveniently with what comments on Ira's intricate ways, "public personae adopted for political agendas or staged performances belie the true nature of human beings" (88). Actually, utopian "ideologies which promise perfection on the far left or the far right are equally destructive to human lives" (89). Besides, Ann Fallon and Gerd Hurm argue that these promising ideologies cannot account for the dynamism of the human self. Ira, thus, is a rebel-victim as Zuckerman, in this textual instance, attests that he "had never before known anyone whose life was so intimately circumscribed by so much American history, who was personally familiar with so much American geography, who had confronted, face to face, so much American low life. I'd never met anyone so immersed in his moment or so defined by it. Or tyrannized by it, so much its avenger and its victim and its tool" (189).

To any extent the rebellion is justified, "a rebel is a man who says 'no'", continues Gurung, "one who resists or resents authority, one who refuses to conform to the accepted modes of behavior, and rejection of accepted conventions" (2010: 42). Rightly, Murray defines Ira along these lines, "[h]ere was somebody whose greatest strength was his power to say no. Unafraid to say no and to say it into your face. Yet all he could ever say to the party was yes" (182). And this is exactly what victimized him. It is what made of him, the no-yes Ira, the rebel-victim.

The ruminations of Murray and Zuckerman make out a reasoning effort by which they can understand history's irrational abruptness in Ira's life. In a distinct representation of a few carefully American mature people who think this way is Nathan's father to his son: "I'm not going to make you a martyr to the First Amendment. I only hope that when you've read it and studied and thought about it, you have the good sense to know that it's a sheet of lies and to confiscate it

yourself” (100). If only Ira were able to *think* as such, probably none would have occurred to him. Alternately, all of Ira’s quest including him impersonating Lincoln would not but only strengthen his tie to this democratic utopia.

Between the anger and hopeful naivety of the postwar generation, compliant Ira’s “self-conception was of being virtuous. By and large”, Murray meditates “I believe he was another innocent guy co-opted into a system he didn’t understand” (181-182). Murray finds it hard to believe that one who emphasizes freedom as Ira does, could let any ideological mold constrict his thinking and make him, like their entire generation so gullible. Yet, because of uncontrollable anger, Ira could only dedicate his life in defense of a lost cause such as the American freedom.

The interlacement of the public and private state of affairs in the characters’ lives, as stated, is a central issue in the novel. Chiefly, this is epitomized by the life of Ira Ringold, who tried to introduce to his private life the same ideology he conveys to the larger world. His life pattern demonstrates, in Murray’s view, that when any individual tries to contribute his individual problem to an ideological agenda, the ideology squeezes everything out and keeps only what is useful to it. Murray on another occasion wished to say to him: “You’ve got your eye on the wrong menace. The menace to you is not your imperialist capitalism. [...] not your public actions, the menace to you is your private life. It always was and it always will be” (87). But despite Murray’s realism, stubborn Ira would never allow his own private life discussed.

Besides a large ideology to *invest* his boiling temper, as explained, miserable Ira’s determined mind drew a second aim of a good life reduced to a happy caring familial house to which he could retreat. He sought the latter aim by marrying the very famous Eve Frame, a one-time silent-movie star. With this, Ira has been himself the hero at the peak of his craving. In fact, “[h]e hangs out in cheap places and eats in cheap restaurants and suddenly these two are isolated together on West Eleventh Street, and its summer in Manhattan and its great, its life as paradise” (55). Marital romance and his starring in the radio tempt him of a gained paradise where he is: “No longer the excluded giant consigned to be the strange one forever. Barges in with that brash courage – and there he is. Out of the grips of obscurity. And proud of his transformation. The exhilaration of it. The naïve dream –he’s in it! The new Ira, the worldly Ira. A big guy with a big life. Watch out” (60).

But Ira’s aim behind his marriage to the star Eve is disclosed only with its end which is more than superficial romance. Ira, as one can assume from the narrative development, meant Eve to be his means to carry on his ideological frenzy of Communism. Here then, the two realms of Ira’s private life and the public political commitment clearly merge together. But also he meant her to be the other womb which can shelter him with its power of bourgeoisie and fame. This concept of the return to the womb is defined as a “claustral fantasy”, that is this secure and isolated space to which one could recoil from the dangerous chaos of the outside world (Morgan *apud* Douglas 1933: 205).

Unluckily, Ira’s choice is not well weighed or thought out. This marriage is incongruously contradictory to the ideology he calls for. In outline, R. W. B. Lewis considers genuine fiction as naturally ironic, and whether comic or tragic, dramatizes the interplay of opposites (91). Ira then, a Newark Communist middle class Jew, after all ended with a nationally renowned and trendy star actress whose riches and looks can wrap the whole of his world’s simplicity. Above all, she was grimly a self-hating Jew, and the mother of the most hating saddest girl, Sylphid. Sadly for him, the marriage has been a mismatch before it began. It has uncovered, furthermore, many disparities in himself.

Indeed, Roth shows the complexity of Ira by means of wrapping his being in a many-sided self, giving out mystic confusion which is, in a sense, every human being’s complexity. Ira is an agent and a victim; his life is notably an unceasing sway between private and public. His life is between a palace and a shack. He is strong to avenge and kill; weak in dealing with striving workers and lesser classes. He is the tender who lonely cries at a bird’s funeral, and also the brute who, at the crest of his rage, kills a man needlessly. Furthermore, Ira is a rudely direct and clear man (in

speaking his thoughts out), but also one with dangerous secrets (murder, Communism etc.). Maybe his life's most explicit inconsistency is being a simple Communist sensing and striving for the working class rights, and yet living in a mansion "with Eve Frame and Sylphid, its beauty, its [...] luxurious intimacy, the quiet aesthetic harmony of its thousand details" (119).

At a deeper ideological level, Ira, as Doris genuinely conceives, is a Communist and not, at the same time as he "lived everything personally including his contradictions" (83). He has been running from 'the personal', i.e. his earlier self, and not joining in the closed enclave of the party either, but stuck in between. As Lewis's in *The Hero in Space* explains, Ira's state might have been generated from his being "a solitary, who had sprung from nowhere" (92). The anti-heroic being is characteristically ambivalent (Gieri, 1995: 150).

Instead of marrying a supporting comrade, as his brother suggests for instance, Ira is not sorrowful or irritated by Eve's pretense. Mysteriously, he is busily "determined to assert unflinchingly one being in secret and another in public and a third in the interstices between the two, to be Abraham Lincoln and Iron Rinn and Ira Ringold all rolled up into a frenzied, over-excitable group self" (235).

This marriage meant a lot to Ira, however. As Murray usually justifies wisely to Nathan: "Forget that he was now somebody himself. The guy had a *home*. He never had that before" (68). More problematic is Ira's idealistic worldview that creeps into his family life, an idea Murray has relentlessly wanted to transmit through his storytelling. Eve's irresolvable tension with abnormal Sylphid was adopted by Ira as his-to-be-solved strain. Affordably trying, he has never understood or thought that this girl was "inconsolable" (170). Enforcing her mother to abort, Sylphid called off, and for good, every hope Ira had for their house.

In essence, Ira didn't succeed in finding his self and his life, and by extension would never succeed with Eve or any other. As I project in this account, the source of failure is seen as Ira's utopian vision of reality. Murray's perceptive commentary is indispensable to illustrate Ira's final situation: "Ira and the shovel. All that he imposed on himself", Murray said, He never discovered his life, Nathan. He looked for it everywhere [...] That's what enraged him and confused him and that's what ruined him: he could never construct one that fit. The enormous wrongness of this guy's effort. But one's errors always rise to the surface, don't they?" (319).

Alfred Hornung agrees with Roth's emphasis on the reality of "the foibles and fallibility of human beings", besides politics and social conditions of the 1950s, as the central topic of trilogy (2007: 318). Setting away meticulous interpretations of the McCarthyist era, Murray Ringold justifiably reduces the political drama of the time to the area of gossip. In this sense, as this latter attests, the personal and the political are interlocked in unprecedented ways in America during this period reflecting, at any rate, "the condition of totalitarian societies where the distinction between the two is erased" (Hornung, 2007: 318).

Like the act of Swede's Merry, Ira's Eve publication, at last, raised her darling's scandal above the family level to a gossip-hungering merciless public. Similar to Merry's bomb, Eve's tell-all book *I Married a Communist* reverses Ira's being, de-mythologizes his heroic ideological strife, and resets his self-created life to its miserable beginnings. Besides the deprivation his nature has caused him, this propaganda book "stripped him of his job, his domestic life, his name, his reputation". Thus, he shed all his self-forged life and "set out to become his own uncorrected first self" again (122-123). One side to the gossip coin is the public fun at the 'personal failure'. Consequently, as Hornung argues, "the characters of the novel are not so much victims of a political witch hunt, but are caught in a multifold pattern of the public performance of betrayal and revenge" (2007: 284).

Other than the public ideological betrayal of the democratic American utopia and the humanist Communism, besides the disgraceful published book, Ira was betrayed by his own body. Iron Rinn whose mere name denotes stupendous might, falls ill, (similarly with the Swede and Coleman) to an unrecoverable condition. Here again, he is a 'Lincoln', not as a hero, but as a fallen anti-hero stricken by his very illness. Worthy to mark in the whole trilogy is that when the

protagonist falls from his heroic stature, his unique body also decays mutually. Nearing his end, Ira's uncommon disease has been just like his moods, "hyperinflammatory" (178). Most distinctly and symbolically, he had Lincoln's Marfan. If this signifies anything, it is the suggestion of America's disease in this decade. Like the subsequent 60s, this is an age of desperation and overall impotency. Ira's self-education "was all political stuff. And that was not ideological thinking either. It wasn't 'thinking' at all" (60). The Marxist philosophy and the utopian intricacy that went with it, never matched Ira's simple innocence neither did America's entire "McCarthyism as the first postwar flowering of the American unthinking" (284). It seems all about the relationship between unthinking and embitterment.

But Ira's other betrayal on the private level is letting down his old true self, entailing on himself the high cost of rebirth dream. Back thereby to old Ira, he eternally returns to his deserted proletarian shack in the woods. Ira's life then symbolizes the journey back to the true pre-civilized self and its full harmony with its first image, the end of Adamic rebirth possibly. Because, as Murray's insight supports, "Ira wasn't a superior artist brought down. Ira was just brought back to where he began" (292). His pastoral recoil-place significantly is "a shack with a taste of rural America, a primitive solitary hut as the nearest to human nature for it is 'the place where you are stripped back to essentials'". It is an evocation of old mythic America, and its "earliest images — of independence and freedom particularly — that do live obstinately on, despite the blessing and the bludgeoning of life's fullness" (72).

But the Romantics shack, which I name the 'ideological space', insinuates a dark end as well (Lewis, 1955: 114)¹. It is strikingly the way all three protagonists of the trilogy are bewitched by its magnetism. In fact, I tend to see it as the call of death that is a strong desire to return to the womb represented in this case by the dark shack in wild nature. The return to the womb, interpreted in line with the narrative, seems to be the initial or symbolic death. Unlike the original romance and its pattern of quest, the quest in Roth does not entail any rebirth. Instead, there is an impossibility of life again, unlike in Hawthorne, for instance, where we feel a hope emanating from his religious metaphors. Maybe because the heroes in Roth are not meant to learn something themselves, but to make their American surrounding — the world to and in which they advance their frenzy of thoughts — change. In this way, Roth's track is satirizing heroic and romantic ways that tell of a sustainable virtuousness and a possible eternity.

The utopian mythic ideal, as I see it, seems to relate to the idyllic or the pastoral which provides it with purity that, by turn, allures the virtuous human subject and eventually floats his/her human destructibility. This way Ira has turned utterly into an antihero, ironically because of his trials to isolate his fallible human nature and mask it by his quest for purity. Murray expertly warns his ex-student Zuckerman about the utopia of isolation: "Beware of the utopia of isolation. Beware of the utopia of the shack in the woods, the oasis defense against rage and grief. An impregnable solitude. That's how life ended for Ira, and long before the day he dropped dead" (315).

As Joseph Campbell, in his *The Hero with a Thousand Faces*, says "[t]he essence of oneself and the essence of the world, these two are one. Hence separateness, withdrawal, is no longer necessary" (357). So fitted to Ira, he begins from nowhere and ends as expelled in a nowhere, as well. Ira's end actually can be compared to Christ's crucifixion, maybe, as it bungs his humanist mission unfairly. Campbell then continues: "Wherever the hero may wander, whatever he may do, he is ever in the presence of his own essence... Thus, just the way of participation may lead in the end to the realization of the All in the individual, so that of exile brings the hero to the Self in all" (357).

Yet, Roth cuts short this simile of Ira as Christ, living heroism neither in his life, nor at his death. Ira, when sensing his death and reverts to his place in the shack, thinks of a way to revenge Eve, and satisfy his anger of her betrayal. Murray expresses this as Ira taking off the mask of

¹ A pastoral isolated place used by O'Day then Era to think out their 'mythic' dreams or live out their 'un-social' ideology with followers.

Lincoln, and becoming his true self (301). This way, he is depicted as frightening with a hysterical laugh like the one he laughed when he committed his first murder, and ‘defended his right’ as he perceives it. This revenge is what actually can make of Ira an anti-Christ instead of a Christ as well.

Back to the above quote then, the dream of a sustainable peaceful life, the dream of an all-encompassing national democracy remains an illusion, especially in the stiff American years of the 1950s. Such unexpected times uncover suddenly the unreality of the myths and the humans’ actual vulnerability. This may be a plausible answer to “why it was impossible for *him*” (72).

The 50s righteousness is typified by the Grants as a pro-humane cover to their mean ends. Iron Rinn, the worldly Christ, in seeking and fighting for the ‘right’ by his turn, has been denied by the plot development, consisting of memories and ending with expulsion on a desolate wilderness. Because Iron Rinn lacks self-knowledge and wise awareness, his end is not inevitably tragic like that of Adam, but incongruously ironic as Christ’s, the archetype of the “perfectly innocent victim excluded from human society” (121). It should be assumed as a close then that none could ever be a measure for the widely congruous human depths. “There is only error. *There’s* the heart of the world. Nobody finds his life. That *is* life” (319). That’s why the stars remain indispensable for us; for we are here to dream and try, however, on a basis of a realistic conciliatory vision towards our nature with its indivisible stains.

BIBLIOGRAPHY:

- CAMPBELL, Joseph, *The Hero with Thousand Faces*, Princeton: Princeton UP, 1949.
- DOUGLAS, Chaire, *Translate this Darkness: The Life of Christiana Morgan, the Veiled Woman in Jung’s Circle*, Princeton: Princeton University Press, 1933.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, New Jersey: Princeton University Press, 1957.
- GIERI, Manuela, *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion; Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*, Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- GURUNG, Rita, *The Archetypal Antiberro in Postmodern Fiction*, New Delhi: Atlantic, 2010.
- HORNUNG, Alfred, “The Personal is the Fictional: Philip Roth’s Return to the 1950s in *I Married a Communist*”, in Ann Marie FALLON; Gerd HURM (eds.), *Rebels Without a Cause? Renegotiating the American 1950s*, Bern: Peter Lang AG, 2007.
- HUTCHISON, Anthony, “Purity Is Petrefaction: Liberalism and Betrayal in Philip Roth’s *I Married A Communist*”, in *Rethinking History* 9.2-3, 2005, pp. 315-327.
- LEWIS, R. W. B., *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1955.
- ROTH, Philip, *I Married a Communist*, New York: Vintage, 1998.
- ROYAL, Derek Parker, “Forward; or a Fine Romance”, Forward to *Philip Roth’s Postmodern American Romance: Critical Essays on Selected Works*, New York: Peter Lang, 2011, IX-XII, Web.
- STOVALL, Floyd, *American Idealism*, New York: Kennikat Press, 1943.

“Replicant” Heroes and Human Anti-Heroes in Philip K. Dick’s *Do Androids Dream of Electric Sheep?* and Ridley Scott’s *Blade Runner*

IULIA-MĂDĂLINA PINTILIE

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

The purpose of this paper is to examine Philip K. Dick’s novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* and Ridley Scott’s film adaptation *Blade Runner*, with a view to highlighting the way that their leading characters are portrayed. Although neither the novel nor the film is lacking heroic figures, this role is not given to the protagonists but to secondary characters who, due to their empathic traits, are better fit to play this part. As opposed to them, both Dick and Scott’s protagonists are flat characters who do not undergo a noteworthy development in the course of the story.

Keywords: hero; android; replicant; empathy; blade runner; protagonist; real.

Often described by critics as a “humorous, exaggerating, excessive, restless, gloomy, unquenchable writer, affectionate and cynical, empathetic and paranoid, pontificating and undecided” (Palmer, 2003: viii), Philip K. Dick was probably one of the most brilliant and prolific American writers. Comprising forty novels and more than two hundred short stories, Dick’s work emanates a constant feeling of paranoia, hysteria and entrapment. Witty, frightening and hallucinatory, his novels explore issues such as the power of empathy, the different levels of reality and the nature of the human self, issues which were generated by the author’s schizoid personality disorder and his addiction to *psychedelic drugs*.

The “Dickian” characters are in tune with this chaotic world in which they are set, for they experience disorientation and desolation, as well. Caught in a delusory reality, Philip K. Dick’s personages are forced to deal with the uncertainty of not knowing who they are and what their purpose in the world is. Moreover, these characters are not heroes capable of saving the day. They are ordinary “Joes”, minor clerks and simple bureaucrats who, despite their flaws, refuse to declare themselves defeated by the pressures imposed by both the society and the technology that seek to control their existence. They act impulsively, often contradicting their own intentions, and they sometimes lack emotional reactions or behave without minding the consequences. Nevertheless, they are not predictable characters, but they are constantly open for analysis and debates, as it can be seen in *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, one of Philip K. Dick’s most renowned literary works.

Published in 1968, the novel focuses on the unnatural relationship that is formed between the human being and the artificial construct, and on the latter’s ability of expressing empathy. Set in the future of a polluted Earth devastated by World War Terminus, the novel depicts twenty-four hours in the life of bounty hunter Rick Deckard. Hired by the San Francisco police department to retire five androids that have escaped from the colonised world of Mars, Deckard’s

mission is hampered by the fact that his targets closely resemble the humans in outward appearance. In his quest for the running androids, Rick is guided by one particular feature which helps him separate the machines from the human race: the androids' alleged lack of empathy. Equipped with an unverified empathy test entitled the Voigt-Kampff test, Rick Deckard's job is to distinguish the humans from the androids, as the latter are perceived as a threat to humanity. The story reaches its climax when the borderline between the humans and the machines is blurred as a result of Deckard's newly discovered empathetic feelings towards his targets, feelings which make him doubt the veracity of the distinction between humans and androids.

Despite the fact that *Do Androids Dream of Electric Sheep?* is a deep and complex novel, it reached fame fourteen years after its publication, when director Ridley Scott adapted Dick's work into the *Blade Runner* movie. First released in 1982, revised and reissued ten years later as a "director's cut," *Blade Runner* was voted the "Third Most Favourite Science Fiction Film of All Times (following *Star Wars* and *2001: A Space Odyssey*) at the World Science Fiction Convention" (Bukatman, 2002: 36). Compared to the original theatrical edition, the director's cut illustrates more faithfully Ridley Scott's version of a future in which human life is able to create artificial life. It differs from the 1982 release in three fundamental features: it removes the leading actor's explanatory voice-overs, it inserts a dream sequence of a unicorn, and it replaces the studio-imposed happy ending with a more ambiguous one, in which the protagonist's identity as an artificial construct is suggested. Unfortunately, although the film's release sparked the rediscovery of Philip K. Dick's works, the author did not get to see *Blade Runner* for he died a few months before the official release.

Although it is a film adaptation of Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, *Blade Runner* did not remain faithful to the original source which inspired it. The work of Ridley Scott, a director known for favouring the style and symbolism over plot and realism and for focusing more on mood than on his heroes, *Blade Runner* ignores almost completely the psychological depth of its source. Nevertheless, the two works share one common trait: neither the novel nor the film adaptation portray Rick Deckard, the main character, as a hero.

A writer fascinated by the valuation of the individual subject, Philip K. Dick underlined in his work the traits that make us truly human as opposed to the evil, which, in his view, is embodied by the lack of empathy. Defined as "an affective response more appropriate to someone else's situation than to one's own" (Farrow and Woodruff, 2007: 4), empathy is a theme that the writer used throughout his career. In *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, for instance, empathy is a crucial element used to distinguish the humans, the positive characters, from the androids, their antagonists. Convinced that the machines will never be able to experience this special feeling, Philip K. Dick endows his human characters with this trait as opposed to the androids, which, despite their well-developed intellect, are incapable of caring. The artificial constructs' lack of empathy is what, in the author's view, makes them a potential threat to the human population. Former slaves modelled as mature individuals that never age, the androids represent a menace to the mankind because of their "lack in conscience, moral sense, guilt and human sympathy" (Wheale, 1995: 105). In the author's view, these constructs emanate coldness, a deplorable feeling "like (...) a breath from the vacuum between inhabited worlds, in fact from nowhere" (Dick, 1996: 67), a fact which clearly sets them as the novel's anti-heroes.

Nevertheless, in spite of the android's lack of empathy, the similarities between the humans and the machines are striking throughout *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. In the first scene in which we are introduced to the main character, detective Rick Deckard, he is debating with his wife, Iran, what "setting" to dial on their Penfield mood organ. "Forget what you've scheduled and I'll forget what I've scheduled; we'll dial a 104 together and both experience it, and then you stay in it while I reset mine for my usual business like attitude" (1996: 6), utters Deckard, in an attempt to convince his spouse to give up her twice a month scheduled depression, dialled as a means of preventing a future mental illness caused by the "absence of appropriate effect" (1996: 5). The scene shocks not only through the revelation that the frame of mind is artificially induced,

but also through the author's choice of assigning a number to each feeling and emotion, a method which makes the artificial simulation even more impersonal. Surprisingly, moods, empathy in particular, are thought to differentiate androids from humans. In Dick's novel, however, the line between these two entities is slightly blurred, which makes it difficult for us to identify Rick Deckard as the hero of the novel. The Penfield mood organ strips the human characters of their humanity, leaving them as devoid of feelings as the androids are, for both Deckard and Iran experience emotions not by interacting and responding to others or to each other, but by artificially inducing them.

Compared to Philip K. Dick's novel, *Blade Runner* misses almost entirely the psychological depth of its source, thus failing to depict one of the author's most enticing explorations, that of the human capacity for empathy. A film which "looks terrific but is empty at its core" (quoted in Bukatman, 2002: 33), as it has been described by Gene Siskel in *Chicago Tribune*, Ridley Scott's 1992 *Blade Runner (The Director's Cut)* focuses more on "eye candy" than on the psychological aspects that Dick approached in his prose. Through the adapting process, novels undergo visual and structural filters and transformations, often compromising their basic meaning and experienced perception. Thus, many important elements of the book ended up being discarded in *Blade Runner*, as part of that compromise, elements such as Deckard's marital problems, the Penfield organ or the extinction of animal life. In addition, the names for the protagonist's profession and of his targets – "detective," "bounty hunter" and "android" – were replaced, due to their lack of evocative meaning, with "blade runner" and "replicant," two unexplained terms. The choice of words faithfully illustrates Ridley Scott's tastes for unfamiliar terminology, the director being notorious for his intriguing combinations of the suggestive and the specific.

The process of conversion from novel to film also plays an important part in the manner in which the characters are depicted. A writer who preferred authenticity instead of heroism, Philip K. Dick created characters that are ordinary people who occasionally have the opportunity of doing extraordinary things. Rick Deckard, for example, the main character of *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, is an unhappily married bounty hunter, who routinely executes androids as a means to afford animals. Compared to him, Ridley Scott's character is the typical Hollywood hero, the knight in shining armour destined to save the damsel in distress. An action figure, Rick Deckard (Harrison Ford) is portrayed in *Blade Runner* as the lonely unattached bachelor who is involved in a romantic relationship with the replicant Rachael Tyrell (Sean Young), whom he tries to save from Gaff, the movie's second blade runner. Therefore, as opposed to Hollywood's big screen, which prefers extraordinary and good looking, "bigger-than-life" figures, Philip K. Dick's personages encapsulate the trials of human beings living in a technological society.

However, even though the champion in Ridley Scott's movie seems to be the blade runner, for he is the one who gets to save the damsel in distress, we are soon proven that he is as devoid of humanity as Philip K. Dick's main character is, and that he fails to act as hero. The scenes in which the two bounty hunters, the novel's police officer and the film's blade runner, are depicted performing their duty of killing artificial constructs, are key elements of the two narratives' blurred distinction between humans and androids. While in Ridley Scott's movie, the lack of empathy towards an artificial construct is the key factor which suggests that the protagonist is not exactly a hero, in Dick's work, the situation is reversed. When the novel's protagonist realizes that he started to feel empathy towards a machine, the discrepancy between the human beings and their antagonists, the androids, becomes less clear.

Hired to retire five Nexus-6 androids that have escaped from Mars and have found refuge on Earth, Philip K. Dick's bounty hunter begins to ponder over the nature of the artificial constructs. If after killing his first target, Polokov, an android which has disguised himself as a police officer, Rick Deckard feels the need to call his wife and to tell her about the consequences of his deed, a gesture which suggests the fact that he is starting to feel remorse towards the artificial constructs, the murder of his second victim, Luba Luft, at an exhibition of Edvard Munch's paintings, raises serious questions regarding the distinction between androids and humans.

Drawn by the painter's *Puberty* artwork, attraction explained by the fact that the android never experienced this developmental stage (Wheale, 1995: 106), Luba's features resemble those of an inanimate object when facing Deckard and Gaff, her executioners: "Her eyes faded and the colour dimmed from her face, leaving it cadaverous, as if already starting to decay. As if life had in an instant retreated to some point far inside her, leaving the body to its automatic ruin" (1995: 131). When the bounty hunter's laser beam pierces her stomach, Luba's still face morphs into one of Munch's most famous paintings: "she began to scream; she lay crouched against the wall of the elevator, screaming. Like the picture ... [Then, her] body fell forward, face-down, in a heap" (1995: 134). Her reaction puzzles Deckard. From one angle, the android resembles "a motionless illusion of lifelikeness, artfully constructed and ultimately lifeless. From another angle, Luba Luft comes across as a twisted portrait of subjectivity so forceful, so raw, that the frame of portrayal itself is nearly brought to life despite its explicit unreality" (Chu, 2010: 223). This duality blurs the bounty hunter's vision of humans and androids and makes him regret that he had "retired" Luba Luft, thus realizing that he is feeling empathy towards an artificial construct. "She was a wonderful singer. The planet could have used her. This is insane" (Dick, 1996: 136), states Deckard, witnessing the opera singer's violent death.

Similarly, when Rick telephones the office after having retired all the androids, his secretary informs him: "Inspector Bryant has been trying to get hold of you. I think he's turning your name over to Chief Cutter for a citation. Because you retired those six" (1996: 234). To this message, Deckard bluntly replies: "I know what I did" (1996: 234). His gesture of interrupting the woman's speech before she refers to the retired artificial constructs as "androids" or "skin-jobs," suggests that he has come to view these entities in a new light. Although he does not call the androids "humans", the scene implies that Deckard no longer considers the line separating the human beings from the machines as being so clearly demarcated. "So much for the distinction between authentic living humans and humanoid constructs", reflects Deckard (1996: 142). The more Philip K. Dick's protagonist empathizes and identifies with the androids, the more it is suggested that he might be a machine as well, since it has been proven throughout the book that these artificial beings are only capable of empathizing with each other.

While in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* the distinction between androids and human beings is blurred due to Rick Deckard's sudden sympathy and compassion towards the artificial constructs, in *Blade Runner* this confusion is generated by the leading character's obvious lack of empathy. "A man of two minds about everything" (quoted in Kerman, 1997: 232), as Harrison Ford described him, Rick Deckard is probably the less humane figure of the movie, a fact which is successfully emphasised in the scenes in which he retires the escaped replicants. Compared to Dick's protagonist, Ridley Scott's character feels no remorse when he murders Zhora, Luba Luft's counterpart in the film. The violence with which the blade runner kills the replicant becomes artful under Ridley Scott's direction. After a visually exciting and physically challenging chase on Los Angeles's crowded, neon-lighted streets – as opposed to the desolate atmosphere depicted in Philip K. Dick's work – Deckard shoots Zhora in the back, to the viewers' dismay. Unarmed, dressed in a black bikini, a metallic bra, boots and a transparent vinyl coat, the woman seems vulnerable to Deckard's handgun. When shot, the replicant crashes in slow motion through multiple glass panels of store window, under the gaze of inanimate mannequins displayed in the adjoining glass cases, as to suggest the fact that she has been driven back to her object status.

Another replicant who is brutally murdered in *Blade Runner*, under the gaze of inanimate dummies, is Pris. Hosted in the house of J. R. Sebastian, a genetic designer who works for Tyrell Corporation, the company that builds replicants, Pris disguises herself as a puppet, in order to hide from Rick Deckard. In the scene where the replicant tries to kill the blade runner, she clearly shows resentment towards her status as an artificial construct. Pris squeezes Deckard's head with her legs in an attempt to break his neck, an action which alludes to the birth process. "Here, instead of a male baby's head emerging from between his mother's legs, an adult male's life is threatened when his head is almost crushed by the legs of a female who does not have a mother" (Barr,

1997: 26). Her physical appearance – blond, messy hair and cold, blue eyes covered by a black make-up raccoon mask, which creates a disturbing frame for her visage –, in contrast with her mechanical, acrobatic moves, gives her a very inhuman look. Nevertheless, in spite of Pris's artificial look, her death throes, which are emphasized by the convulsive moves of her body and by the red blood that oozes from her torso, make us, the audience, sensitive to her pain. While we wince at her death, Deckard, as in Zhora's case, remains untouched by the murder he commits, a fact which, once again, suggests that he might not be the movie's true hero.

Therefore, the two media, the novel and its film adaptation, suggest, through different coating layers, that Rick Deckard is far from being a hero. While in the novel his dependence on technology, in order to generate affection, and the empathy that he feels towards the androids suggest that he might be a machine as well, in *Blade Runner* the roles are reversed. It is the protagonist's lack of empathy that puts him in a negative light, thus causing the viewers' aversion towards this character. The slight possibility of Rick Deckard being one of the "chitinous reflex-machines who aren't really alive" (Dick, 1996: 193) that he is paid to "retire" highlights his anti-hero traits. Throughout the novel and the film we are given important clues that the bounty hunter might also be an artificial construct.

In *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, for instance, the character that openly calls Rick a humanoid robot is the opera singer, Luba Luft. "Then (...) you must be an android" (1996: 102), she utters, in an attempt to play with the bounty hunter's mind. In addition, the confusion deepens when Deckard, after making contact with Luba, is taken to a police station that he has never seen, which is staffed by androids and led by Inspector Garland, who, after a long conversation with Rick, reveals that both he (Garland) and Phil Resch, the station's bounty hunter, are artificial constructs. The peculiar situation makes Deckard question the differences between humans and androids more directly than he has ever done before. Asking Garland's opinion regarding the way Resch will react when revealed that he is not a human being, Rick is given a frank reply: "I don't have the foggiest idea (...). He may kill me, kill himself; maybe you, too. He may kill everyone he can, human and android alike. I understand that such things happen, when there's been a synthetic memory system laid down. When one thinks it's human" (1996: 122).

It is distinguishable how Philip K. Dick juggles with the notions of "real" and "reality" in his work. Strongly influenced by Plato's metaphor of the cave, the author believed that the empirical world in which we live is not a real one. According to the ancient philosopher's allegory, the "veracity" of things does not lie in the way they directly appear – not in the shadows of the wall, but in the pictures which cast them. In Plato's view, in order for humans to be able to perceive the truth, to break through to the true, archetypal reality that is not visible by means of our senses, they have to think and reason.

Another scholar who tried to delimit the reality as humans perceive it, was Jacques Lacan. A 20th century philosopher and psychoanalyst, Lacan extended Sigmund Freud's theory of the unconscious and differentiated among three "intertangled levels" (Žižek, 2006: 8), or categories. According to him, these registers are: "the imaginary," "the symbolic" and "the real." While the first two are closely linked to what we know as "reality" – "the imaginary" is identified as the realm where the ideal visions of ourselves dwell, and "the symbolic" as the place for the everyday "reality" that we understand, experience and talk about using language –, "the real" is completely distinct from the knowable reality that we assert every day. It should not be mistaken with the reality, since it stands for what is neither symbolic nor imaginary.

Closely related to the concept of "the real", Lacan also introduced the notion of "the experience of the real", a breakdown which occurs when the orders of "the symbolic" and "the imaginary" collapse, and which usually takes place in the early stage of a mental illness. Lacan's idea of the "experience of the real" was further on theorized by the Slovenian post-Lacanian philosopher and cultural critic, Slavoj Žižek, who, in *The Matrix, Or, The Two Sides of Perversion* highlighted that this "breakdown" happens "as soon as the stable, symbolically constituted reality is revealed as the symbolic reality that it is, as soon as it is revealed that there is nothing but words and sym-

bols behind the identities of familiar objects” (1993: 159).

Rick Deckard experiences this type of “breakdown”, for he is faced with the sudden realization that the reality he had experienced throughout his entire life might be manufactured. In both the novel and the film, the character does not escape being a subject of ontological uncertainty, and his identity remains open to the interpretation and speculation of the audience. Nevertheless, there is a difference between the two mediums in which the story is rendered, the film and the novel, difference which lies not in the clarity of its clues, but in their quantity; careful analysis and comparison demonstrate that the movie features more hints of a replicant Deckard than the book does.

As opposed to Philip K. Dick’s protagonist, who seems to be dreaming about replacing his electric sheep with a real one – because owning a living animal in Rick Deckard’s fictitious world offers the possibility of expressing an individual’s empathetic disposition, thus confirming one’s status as a human being – Ridley Scott’s hero fantasizes about unicorns. Deeply connected to Rick Deckard’s inner thoughts, this mythical being functions as a clue which seals the case on the blade runner’s status as a replicant. Although throughout the movie we are given hints that Rick might not be a human, hints generated by the solitary life that he leads or by the disrespectful, patronizing behaviour that Gaff, the film’s second blade runner, displays towards him, our suspicions are confirmed in the final scenes of the film. After Rick manages to retire all the escaped androids, Gaff arrives at Batty’s murder scene and tells him: “You’ve done a man’s job, sir” (*Blade Runner*), as if implying that Rick has performed a human’s task when he is merely a machine. Before exiting the scene, he adds, “It’s too bad she won’t live. But then again, who does?”. This clear reference to Rachael reminds Deckard that she is still in danger, a fact which determines him to run away with her, in order to save her life. In the last scene of the movie, the two are shown entering the elevator in Deckard’s apartment building after he thoroughly checks if no one, particularly Gaff, is waiting for them. On their way out of the apartment, Rachael’s foot disturbs an origami unicorn. Deckard picks it up and realizes that it is another of the tinfoil figures that Gaff has folded throughout the film. The blade runner’s choice of leaving behind the origami unicorn suggests that he has access to Rick’s implanted memories, thus creating more ambiguity regarding the latter’s situation. The puzzled look that Deckard cannot hide while picking up the folded paper, and the nod of his head confirm to us that he has just experienced the “breakdown” that Lacan mentions. The orders of “the symbolic” and “the imaginary” collapse for Rick, and he is forced to face the reality of his true identity. Slavoj Žižek also acknowledges Rick’s status. According to him, “Deckard is a replicant (and we can safely surmise that in the true director’s cut, he viciously informs Deckard of this fact)” (1993: 11). Žižek’s comment also makes reference to the differences between the 1982 theatrical release of the movie and the 1992 director’s cut, for only in the latter version we are given hints of Rick’s true nature.

Despite the fact that Rick Deckard clearly does not fit the role of a hero, neither the novel, nor its film adaptation is devoid of one. If Philip K. Dick endows one of his secondary characters, J. R. Isidore, with heroic attributes and qualities, Ridley Scott is more original and designates the antagonist to play the coveted champion part. “A special”, also known as a “chickenhead”, whose mental capacity has been affected by the radioactive dust that destroys the Earth, Isidore is the only human being in the novel who shows compassion, not only towards animals, but also for the humanoid constructs. Although he is mentally impaired, Isidore is aware of the disastrous conditions around him: “He lived alone in this deteriorating, blind building of a thousand uninhabited apartments, which like all its counterparts, fell, day by day, into greater entropic ruin. (...) kipple piled to the ceiling of each apartment. And, after that, the uncared-for building itself, would settle into shapelessness” (Dick, 1996: 20).

As a means of resisting the nothingness which is slowly encompassing the Earth, Isidore fuses with Wilbur Mercer, “an [alleged] archetypal entity from the stars” (1996: 69) through his experience-inducing empathy box, fusion which is not complete because of his lack of a real animal: “he was not ready for the trip up those clanging stairs to the empathy roof where he had

no animal (1996: 21). During his first encounter with Pris, the female artificial construct, he presents his world as a “kipple-ized” (trash-strewn) decaying space, where his only comfort comes from his participation, through his empty-box, in “the upward climb of Wilbur Mercer” (1996: 66). Despite the simple-minded tone that characterizes his explanation to Pris, his description of Mercer shows him as a receptive being, who is trying to distance himself from a society moving towards decay.

As opposed to the three main human characters of the novel, Deckard, Iran and Phil Resch, Isidore does not treat as slaves the three androids that find refuge in his apartment building. Moreover, he acknowledges that his situation is not different from theirs. While the machines are forced to stay on Mars, where they labour or work as servants, Isidore is not allowed to emigrate to Mars because of mental impairment. The solitary life that he leads contributes to the excitement of meeting Pris. When he realizes that the girl for whom he started to develop a certain affection and her two companions, Roy and Irmgard Baty¹, are androids, Isidore concedes to help them escape from the bounty hunter, Rick Deckard.

Unfortunately, the encounter with the three humanoid robots leads to ‘the special’s’ loss of innocence. Although the androids seem to empathize with one another, they have no regard for other creatures. The scene in which the female android named Pris cuts off a spider’s legs, an act whose brutality is reinforced by the fact that living non-human creatures, such as the arachnid, were on the brink of extinction on the polluted planet Earth of the future, confirms the androids’ cruelty and, at the same time, has a strong emotional impact on Isidore. In addition, the revelation that his two favourite public figures, the television radio personality, Buster Friendly, and Wilbur Mercer, the archetypal superior entity, are frauds, greatly affects him. The spider’s death coupled with these shocking revelations trigger Isidore’s hallucinations that the world is being transformed into kipple, a sign which warns of the future entropic decay of the universe. During this hypnotic experience, “the chickenhead” fuses once more with Mercer, who gives him a restored spider and confesses that although he is a fraud, an alcoholic actor paid to act out as a god-figure in this Sisyphean experience that humans undergo through the empathy box, Mercerism does not cease to be an authentic experience. Isidore’s breakdown suggests that, in any “simulation”, something real can be found, a notion that can also be extended to the androids.

One of the novel’s most vivid characters, who constantly seeks spiritual release, Isidore no longer plays the same important role in *Blade Runner*. In *Notes on Do Android Dream of Electric Sheep?*, a 1968 work dedicated to Bertram Berman, the filmmaker who had purchased the rights to Dick’s book, the writer concluded that “Deckard, rather than Isidore, should be the film’s viewpoint character” (quoted in Vest, 2007: 16). However, the director who eventually adapted Philip K. Dick’s book into a film, Ridley Scott, considered that this role should be attributed to Roy Batty, the character who gets to deliver one of the most famous speeches in the history of science fiction movies: “I have seen things you people wouldn’t believe... Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die” (*Blade Runner*).

Often associated with John Milton’s notorious Satan, Roy Batty is probably the most complex figure in *Blade Runner*, for he embodies both negative and positive traits. An ambiguous character, Batty, and not Deckard, has often been considered the movie’s real protagonist, due to the heroism that he displays, “heroism [which is] of a richer mythical nature as he becomes a true questioning hero, one who is on a metaphysical as well as a literal search, whereas on one level, Deckard is merely a man doing a job” (Desser, 1997: 55).

Driven by the desire to prolong his life and to confront Dr. Eldon Tyrell, his creator (God), a desire which evinces his greatest satanic characteristic, the replicant is in fact inquiring about the meaning of his life. In order to reach Tyrell’s “Heaven” – the penthouse of a 700-storey pyra-

¹ In the movie, the character’s name is spelled with double “t”, as opposed to the novel in which the author used only a single “t” letter.

mid – Roy Batty has to penetrate its security by winning a chess game. Therefore, he has to pass an intelligence test similar to the one taken by Oedipus. Like the ancient king, the replicant is a tragic hero himself. When faced with the harsh reality of his existence, reality which confirms him that in spite of his superiority to mankind, he is not allowed to live more than four years, Roy kills his maker as a punishment for purposely creating him flawed. Before crushing Tyrell's skull, Batty, like Judas, passionately kisses his "God" on the lips. The murder scene is both tribal and violent, in spite of the fact that it is not shown directly. Nevertheless, elements such as the close-up of an artificial owl's eyes and of Roy's distorted face, the non-diegetic sound and the blood on his hands suggest that not only he crushed Tyrell's head, but that he also gouged his eyes in the process. By pressing his fingers through the human's eye sockets, Roy takes more than his creator's life. He takes away the organ which, in his view, grants knowledge, gives one the possibility of seeing, of discovering new worlds. His gesture ultimately explains his famous remark, "I've seen things you people wouldn't believe..." (*Blade Runner*).

If in the scene in which Batty encounters his creator, he is portrayed as a fallen angel, during his meeting with Deckard, he is transfigured into the Son of God, images of him as Christ being scattered throughout the last part of the movie. The first scene that emphasizes the Christian imagery is the one in which Batty inserts a nail through his hand as a means of stimulating pain. As Roy's body begins to cease functioning, a sign that he is on the brink of expiring, he searches for a life stimulant to help him continue his pursuit of Deckard. The nail inserted through his palm is a clear reminder of Jesus's Crucifixion. Moreover, the dove that he releases while shutting down, a clear symbol of the Holy Spirit, and the fact that he saves Deckard's life when he could have let him die, portray Roy Batty as the true saviour of the movie. He does not salvage only the blade runner's life, he also changes his perception of reality. Roy's spirituality, his deep emotionalism and the profound speech that he utters before his death, "[mark] for Deckard not simply the completion of his job (all the renegade replicants are dead), but the beginning of a new commitment for him, the commitment to his relationship with Rachael" (Desser, 1997: 56). As he releases the dove, the first ray of light of this film noir floods the screen, a clear sign that Deckard's reality has changed as well.

Although neither *Do Androids Dream of Electric Sheep?* nor *Blade Runner* are devoid of heroic characters, both the novel and its film adaptation disturb their audiences by not assigning their protagonists as heroes. Nevertheless, this twisted formula preferred by both the writer and the director is closer to what we experience in our everyday life, for although we might be the "protagonists" of our existence this does not necessarily make us heroes as well.

BIBLIOGRAPHY:

BARR, Marleen, "Metahyman 'Kipple' Or, Do Male Movie Maker Dream of Electronic Women?: Speciesism and Sexism in *Blade Runner*", in Judith B. KERMAN (ed.) *Retrofitting "Blade Runner": Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's "Do Androids Dream of Electric Sheep"?*, 2nd edition, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1997.

BUKATMAN, Scott, *Blade Runner*, London: British Film Institute, 2002.

CHU, Seo-Young, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?: A Science-Fictional Theory of Representation*, Cambridge: Harvard University Press, 2010.

DESSER, David, "The New Eve: The Influence of Paradise Lost and Frankenstein on *Blade Runner*", in Judith B. KERMAN (ed.), *Retrofitting "Blade Runner": Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's "Do Androids Dream of Electric Sheep"?*, 2nd edition, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1997.

DICK, Philip Kindred, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York: The Random House Publishing Group, 1996.

FARROW, Tom F. D.; Peter W. R. WOODRUFF, *Empathy in Mental Illness*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

KERMAN, Judith B. (ed.), *Retrofitting "Blade Runner": Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's "Do Androids Dream of Electric Sheep"?*, 2nd edition, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1997.

PALMER, Christopher, *Excitation and Terror of the Postmodern*, Cambridge: Liverpool University Press, 2003.

SCOTT, Ridley (dir.), *Blade Runner (The Director's Cut)*, perf. Harrison Ford, Rutger Hauer and Sean Young, 1992, DVD, 117 min, Technicolor.

VEST, Jason P., *Future Imperfect: Philip K. Dick at the Movies*, Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 2007.

WHEALE, Nigel, "Recognising a 'Human-Thing': Cyborgs, Robots and Replicants in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?* and Ridley Scott's *Blade Runner*", in Nigel WHEALE (ed.), *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*, London & New York: Routledge, 1995.

ŽIŽEK, Slavoj, *Tarrying with the Negative*, Durham: Duke University Press, 1993.

ŽIŽEK, Slavoj, *How to Read Lacan*, London & New York: W.W. Norton & Company Ltd., 2006.

Taking Sides: Heroes, Antiheroes, and Journalism of Attachment in Ryszard Kapuściński's *Imperium*

MARIUS-ADRIAN HAZAPARU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

The present article discusses the practice of journalism of attachment in *Imperium* (1993), one of the most important journalistic works of Polish reporter Ryszard Kapuściński. The paper analyses the presentation strategies the reporter appeals to in order to build a narration based on the opposition *victim-perpetrator*, a central aspect of this form of journalism focused on proposing moral evaluations and defending the oppressed in front of the oppressor. In *Imperium*, the journalism of attachment discourse is articulated around several prevailing themes: Russification policy of the USSR and construction of the *homo sovieticus*, decolonization and its consequences, Soviet Union's rapaciousness, and impoverishment of the subdued nations. Using strategies like thematic polarizations, cross-temporal analogies and *Us versus Them* dilemma, Kapuściński projects negative frames on the Soviet Union and the Russians, portrayed as the antihero in the "story" of decolonization and liberation of the former Soviet republics and their inhabitants, framed positively in their turn as heroes who survived the dictatorial regime. The article also discusses the concept of journalistic objectivity and the manner in which the reporter, when faced with accusation of subjectivity and manipulative intentions, manages to build a coherent and credible discourse for the audiences.

Keywords: credibility; journalism of attachment; Kapuściński; hero-antihero discourse; reportage.

J ournalism of attachment is a concept launched at the end of the 20th century by the BBC war correspondent Martin Bell and it refers to a particular manner of approaching journalism in the case of major conflict situations (war, most notably) where objectivity, as one of the guiding principles of the profession, instead of revealing the truth, proves inefficient and erroneous. Bell's argument is that objective reporting is not always synonymous with truthful reporting, because in a conflictual context there is always an imbalance between the forces involved, with the more powerful one enjoying better media coverage than the less powerful one. Consequently, the role of attachment journalists would be to re-establish the unbalanced nature of the representations that media create. Bell, cited by Kingsnorth, explains: "It is no use pretending that the victims of a massacre and its perpetrators have an equal right to be heard. It is morally wrong to argue that the oppressor and the oppressed, the powerful and the powerless, the rich and the poor, are equal and equally deserving of attention. [...] it is up to us to decide who gets heard" (2004). Bell suggests the following working principle for journalism of attachment:

In place of the dispassionate practices of the past I now believe in what I call the journalism of attachment. By this I mean a journalism that cares as well as

knows; that is aware of its responsibilities; and will not stand neutrally between good and evil, right and wrong, the victim and the oppressor. This is not to back one side or faction or people against another; it is to make the point that we in the press [...] do not stand apart from the world. We are a part of it. (1997: 8)

Developed in the context of the Bosnian War (1992-1995), journalism of attachment has been perceived, on the one hand, as a threat to long-time strong journalistic principles like objectivity and impartiality and, on the other, as a clear attempt to improve the profession's standards, by adding some well-intended subjectivity. From a strictly chronological perspective, journalism of attachment formally appeared right after Kapuściński published *Imperium*, in 1993. But the practice itself was not something new, not for the Polish reporter, nor for other war correspondents. In fact, Kapuściński's disagreement with journalistic objectivity has been emphasised on different occasions, especially against the background of his experiences as a correspondent journalist in Africa and Latin America: "I do not believe in impartial journalism. [...] I do not believe in formal objectivity. A journalist cannot be an indifferent witness; he should have the capacity for [...] empathy. So-called objective journalism is impossible in conflict situations. Attempts at objectivity in such situations lead to disinformation" (*apud* Ascherson, 2012). Nevertheless, this recent tendency observed in war and conflict journalism has been severely condemned by some fellow journalists, imputing that it encourages a humanitarian perspective on facts, framing a sentimentalized reality and that its practitioners enlarge their own self-importance, by attributing to themselves the role of crusaders enabled to distinguish between right and wrong, good and evil, and to make dangerous moral evaluations based on personal, subjective distinctions (Hume, 1997; McLaughlin, 2002).

Our paper aims to analyse this trend (and especially the strategies reporters use in order to build their stories in positive and negative frames, by means of the hero – antihero polarization) from a discursive perspective, using the theoretical background offered by the practitioners of journalism of attachment. To do so, we have chosen as case study *Imperium*, a major work by Polish journalist Ryszard Kapuściński, where he describes and discusses the effects of the Soviet Union collapse in 1991. First published in 1993, the book is both a literary and a journalistic piece and it includes, broadly speaking, a mixture of travel journalism (or literature) and memoir. Despite worldwide acclaim, the book also met with disapproval for its biased approach, some critics evoking, among other things, fetishization of Russian nature and wildlife (Maxim Waldstein) and obsessive anti-Stalinism criticism (Anne-Marie Monluçon). From a journalistic point of view, *Imperium* has been criticized for its lack of objectivity in some of the depictions of the former Soviet Union, for presenting facts in a biased manner, and for fictionalizing reality (Domosławski).

In the case of this Polish author, journalism of attachment takes the form of what he calls a "personal report" (1996: 8), Kapuściński alluding to the fact that in *Imperium* we will not discover an objective and detached narration, but a subjective, intimate and personal one, based on the relationships he built with people he met during his journeys in the Soviet Union. He describes the conditions in which people spent their lives, explains the sufferings they endured during the Stalinist regime and comments on their superhuman ability to fight their way through hardships and misfortunes. As Domosławski explains, "Kapuściński puts forward a reading focused on today's challenges through the eyes of the pariah: he gave voice to those no one listens to and spoke in their name. He was a reporter and an advocate of conflicts nobody seemed willing to communicate or understand" (2008). This feature of *Imperium* is best illustrated in the second part of the book – "From a Bird's-Eye View (1989–1991)", which is, journalistically speaking, the most intense and the closest to what is generally labelled as reportage –, where Kapuściński builds a narration based on the stories he heard from those he met during his sixty thousand kilometre journey across the territories of the former USSR republics, right after it collapsed. Although in *Imperium* one cannot find the typical war context that represents the favourite *lieu* to practice journalism of attachment, it is the perpetual tensed atmosphere (omnipresent in the background) that enables

here a discourse based on journalism of attachment rhetoric. In any case, Kapuściński is no stranger to war and conflict. In fact, the first part of *Imperium*, “First encounters (1939-1967)”, is a retrospective episode where the author recollects memories from his childhood starting with the Second World War, as the opening paragraph of the book reveals: “My first encounter with the Imperium takes place near the bridge linking the small town of Pińsk, Poland, with the territories in the south. It is the end of September 1939. War is everywhere” (1996: 11). Some authors even consider that his decision to travel in the territories of the former USSR is based on the “personal relationship” he had with the neighbouring country: “I am referring to his origins, his dramatic experience with the Soviet occupation during Second World War and his previous trips there” (Serraller Calvo, 2011: 29).

In *Imperium*, the journalism of attachment discourse is articulated around several prevailing themes: Russification policy of the USSR and construction of the *homo sovieticus*, decolonization and its consequences, Soviet Union’s rapaciousness and impoverishment of the subdued nations. Kapuściński abandons the ideal of journalistic objectivity in favour of a more passionate reporting, documenting the violent and ironic relation between political power and everyday life (Platt, 2012: 6). Believing that “his intentional journalism could modify and improve the world” (11), Kapuściński embarks on a long expedition through fifteen former Soviet republics, aiming to save from oblivion the individual and collective dramas of the different peoples living for decades under Soviet dictatorship. His trip begins in the autumn of 1989 with “The Third Rome”, a metaphor the reporter used to refer to Moscow, the Russian capital. According to Kapuściński, this idea was suggested by Philoteus, a Pskov sage and visionary from the 16th century: “‘Two Romes have already fallen (Peter’s and Byzantium)’, he writes in a letter to the contemporary Muscovite prince Vasily III. ‘The Third Rome (Moscow) stands. There will not be a fourth’, he categorically assures the prince” (1996: 93). Thus, Kapuściński’s choice is not fortuitous. Encouraged by learning that “a climate favourable to democracy and freedom is increasingly prevailing across the world” (87), and by the fact that dictatorial regimes everywhere were starting to fall apart, the reporter plans to be the first one to go in the heart of the Soviet Union, in Moscow, which will represent the beginning of a story concerning the multilateral and multigenerational damage caused by what started in late 1917 with the Bolshevik Revolution. After he arrives there, the reporter witnesses the changes Moscow has suffered in time, as part of its rebuilding process and as a consequence of the forced urbanization and migration phenomena, giving birth to what was called the “urban peasantry”. The revolution inspired by Karl Marx enabled vast destruction in its most varied and terrifying shapes, allowing the reporter to not so kindly remark that the “old Moscow vanished from the face of the earth, and in its place arose heavy and monotonous, although powerful, edifices – symbols of the new authority. Fortunately, as was often the case under real socialism, disorder, laziness, and a lack of tools saved a part of the city from final destruction (94).

Before delving further into the discursive schemes that Kapuściński uses in his reportages, it is important to point out that throughout *Imperium*, the author prefers a *then and now* narrative perspective, explaining current facts with many references to past events (for better contextualizing) or to book excerpts, newspaper cuts, interview quotes or other type of items that work as remembrance devices. Thus, he is building cross-temporal analogies as a mean to help the reader establish links between past and current events; it is a device meant to facilitate understanding of the message, but, from a rhetoric point of view, through such analogies Kapuściński tries to determine the reader to make a choice (generally between right and wrong, good and evil) based on the information he provides. And in this case the strategy is to exploit the type of content offered, like the interplay between very detailed depictions (specific content) and vague presentations (general content), depending on the author’s intentions (positive or negative) to frame realities. Let us take for example the portrayal of the Palace of the Soviets in Moscow. After describing at length the Temple of Christ the Saviour and explaining how Stalin came with the idea of demolishing it, for the description of the building meant to take its place and to defy the grandeur of

the American Empire State Building, Kapuściński goes even further with his meticulous art of description: the height of the palace, together with the statue of Lenin at its top – 415 metres (around 150 floors); the weight of the palace – 1,5 million tons; the capacity of the palace – 7 million cubic metres, which equals the combined capacities of New York's then six largest skyscrapers; as for the statue of Lenin, other fine points: the length of the index finger of Vladimir Ilyich – 6 metres; the length of the foot – 14 metres; the width of the shoulders – 32 metres; the weight of the statue – 6,000 tons. The reporter wants to highlight the importance of the moment when the plan of building the palace was approved: June 1933. And then, without the scrupulous specifications one could expect, he explains:

June 1933 was one of those months when the fields and roads of the Ukraine were strewn with tens of thousands of corpses of people who had perished from hunger, and when there were incidents (exposed today) of women, crazed with hunger and no longer aware of their actions, eating their own children. Moreover, they were dying of hunger not only in the Ukraine. They were dying also in the Volga region and in Siberia, in the Urals and by the White Sea. Yes, all this was taking place simultaneously – the demolishing of the temple, the millions of people starving to death, the palace that was to eclipse America, and the cannibalism of those unfortunate mothers. (1996: 106)

Most often, verifiable facts suggest objectivity; however, it is not their presence or absence that matters the most here, but the way they are concatenated, namely what precedes and what follows. This manipulation in ordering the presentation is the one that enables building a negative frame around the Soviet Union and its policy. At a lexical level, word choices are also relevant for the general strategy of demonization of one and glorification of the other. For the Temple of Christ the Saviour, the reporter stays in range of the semantical macro-field of *good* (“the most impressive”, “magnificent”, “unique”, “the true glory of Russian art”, “dazzlingly sumptuous interior”, etc.), while for the action of demolishing the church and building the Palace of the Soviets, the shift to *evil* is swiftly made: “tremendous”, “destroy”, “primitive”, “horrificing”, “hammered off”, “chopped away”, “screwed off”, “forced out”, “gouged out”, “broken off”, etc. (101-103). Nevertheless, the reporter does not seem convinced that the reader truly understands his message only from exposition of facts painted with relevant details. Thus, alongside the contrastive description, he decides to address the readers directly (the conative function of language at its best) and asks them to perform some fictitious exercise in order to better understand his standpoint and to convince them to agree with it:

Stalin orders the largest sacral object in Moscow to be razed. Let us for a moment give free reign to our imagination. It is 1931. Let us imagine that Mussolini, who at that time rules Italy, orders the Basilica of St. Peter in Rome to be razed. Let us imagine that Paul Doumer, who is at that time president of France, orders the Cathedral of Notre-Dame in Paris to be razed. Let us imagine that Poland's Marshall Józef Piłsudski orders the Jasnogórski Monastery in Czestochowa to be razed. Can we imagine such a thing? No. (102)

When illustrating the destruction of old Moscow and its replacement with the new one, the reporter does not forget about the conspiracy of silence as a social practice and decides to speak and write about it: “And what do the inhabitants of Moscow say about this? [...] They look, watch, and remain silent, for what is there to say? No one protests, demonstrates, pickets. And anyway, Stalin would not tolerate such things” (104). But this was not the case of Moscow citizens exclusively. Further on, in the chapter about Vorkuta, he explains what had happened in the Imperium: “Because interrogative language was appropriated by the police, by the so-called *organa*, by the dictatorship, the very inflection of a sentence expressing the desire to learn something

signalled danger, perhaps foreshadowed a sinister fate. This resulted in fewer and fewer people asking questions in the Imperium and the simply fewer and fewer questions” (145).

But the report does not stop here, because all the important themes in the history of the Soviet Union are discussed in *Imperium*: social phenomenon of queueing for products, extreme poverty, Soviet isolation policy, migrations, deportation, colonization and many other abuses people suffered because of the Soviet Union politics and its ambitions. In journalism of attachment, the reporter sees himself as a witness of the battle between good and evil, one who assumes the mission of representing the powerless. Consequently, he writes about individuals who lack the resources to defend themselves and have no possibility to change the world they live in. The journalist becomes a crusader whose mission is, by means of words especially, to share the sufferings of the people with the rest of the world, hoping that in doing so he will contribute to improve their life conditions and their general situation. In *Imperium*, according to this attachment policy, Kapuściński projects the USSR as the antihero, the evil that rose in the East and, just like a contagious disease, took over the territories around it, while, as for the people he met, his intention is to picture them as survivors of an oppressive regime. Evidently, this task is made easier, as the author exploits the idea that, *post factum*, no one could deny or defend the repressive nature and the atrocities of the Soviet domination. The effects of this are obvious everywhere in the former USSR republics, and Kapuściński only reveals aspects of it from the 15 countries he travelled in. In Ukraine, the dramatic consequences of the Bolshevik occupation are no secret, and the brutality and intensity of the Russification had almost no match in other Soviet republics: here is where the genocide called the Great Famine started in 1929 – when Stalin starved to death around ten million people –, building of the kolkhoz system in tandem with collectivization of agriculture, killing of the intelligentsia, etc. According to a document that the reporter obtained from some “lovers of Old Kiev”, there was a map of the city and a list of purposefully demolished buildings, churches, palaces, cemeteries meant to produce a final obliteration of Ukrainian culture (history, language, traditions, etc.). The conclusion? “Ukrainian culture was better preserved in Toronto and Vancouver than in Donetsk or Kharkov” (264).

Another rhetorical device used extensively by Kapuściński is playing with the reader’s expectations. When introducing Yakutsk, a former Soviet Union city that had diamonds and gold resources known all around the world, one would expect a depiction charged with hyperbolic metaphors and exquisite epithets in order to fully illustrate the richness of such city. But the readers’ expectations are to be disconcerted, because Kapuściński is not interested in that exported richness, but in the poverty that portrays the place from where the diamonds go to the rich ladies of New York, Paris or Amsterdam. Thus, instead of describing some rich ladies wearing their diamonds on the streets of Yakutsk, we witness, through the reporter’s eyes, the extreme poverty that Tanya, a ten-year old girl, and her family live in (178-179). Also, the city’s depiction follows the same stylistic pattern:

Like the slum neighbourhoods in Latin America (*favelas* in Rio de Janeiro, *callapás* in Santiago in Chile, and so on), Zalozhnaya in Yakutsk is a closed structure. Poverty, dirt, and mud create here a homogeneous, coherent, consistent landscape in which all the elements are linked to one another, are correlated. As far as the eye can see, there are no contrasts here, no symbols of prosperity rising above the panorama of penury. The essence of such a closed structure is that one cannot improve one individual thing – the other links in the chain will immediately stand in the way. Nothing can be done, for example, to help people have clean shoes: the ubiquitous muck will not allow it. (182)

By using this polarization pattern, Kapuściński’s intention is to clearly frame before the eyes and mind of the reader who the oppressed is (hero status) and who the oppressor is (antihero status). As a matter of fact, all across the book, the reporter tries to cement this distinction between the good (hero, victim, oppressed, colonized) Ukrainian/ Armenian/ Georgian/ Bashkir,

etc. and the evil (antihero, perpetrator, oppressor, colonizer) – *homo sovieticus*, creation of the Soviet Union. Being aware of other person's undeserved misfortune, Kapuściński reacts accordingly. He develops a victim-oriented discourse of compassion (Nussbaum, 2001) meant to endow his characters with heroic features. For the matter, the strategy is to hyperbolize them and their actions, while diminishing the grandeur of the antihero, as he does when describing the conflict simmering between the Russians and the Bashkirs: "There are around a million Bashkirs. What sort of place are they to occupy, what sort of posture are they to adopt in the contemporary world? Are they to acknowledge that after three hundred years of Russification, they are no longer Bashkirs? That is impossible! No amount of terror, of persecution and camps, could extirpate from the Bashkirs their Bashkirianness. Russification is itself in retreat, increasingly fewer little Bashkirs want to learn Russian" (164).

In journalism of attachment, the discourse of compassion is associated with another two important concepts, of which Kapuściński himself spoke in various occasions: empathy and otherness. It is impossible to create journalism at the margin of our relationship with other human beings, he adverts (Platt, 2013). His encounters with the other provided him with the omnipresent idea in his journalistic work of identifying himself with the unfortunate ones. "He felt an emotional link with the other. He mentioned many times that the most important topic for him was the poor and that his mission as a journalist was to give voice to those individuals who lacked one" (86). Understanding the others implies living close to them, experiencing what they experience, sharing their problems, sorrows, and joys. It is the only way for an honest reporting (Torres Kumbrián, 2010: 10-11) and this is exactly what Kapuściński is doing in *Imperium*. As Silvia Platt comments, this was a guiding principle for all the reporters belonging to the Polish school of reportage starting with 1990. All of them were interested in those who were forgotten, poor, devastated by war and who, for one reason or another, could not speak for themselves (195). It is what Kapuściński promoted under the name of intentional or attitudinal journalism, a type of media practice in which the reporter has a social responsibility that requires him not to be a neutral actor, but to react and fight injustice. Without using a discourse of hate or suggesting revenge, the journalist has to try to generate some sort of change in society. It is important for a journalist to not stay indifferent. Intention is licit and effective if it is enveloped by credibility and not by some ideological message (Lladó, 2012).

As expected, Kapuściński has not escaped accusations that, with *Imperium*, he created a multi-layered piece disguising his own socio-political beliefs. Maxim Waldstein, one of the most vocal critics of Kapuściński's *Imperium*, even launched the idea that the Polish journalist was so eager to demonize Russia that he used both wildlife and nature to reinforce his own ideological beliefs about this country. Thus, in *Imperium*, nature itself turns into the antihero, into an enemy. For Waldstein, an example of the fetishization of Russian nature by Kapuściński is his description of Siberia, the writer being accused of using the desolate landscape as means for contemplating tsarist and Russian slavery (Zajas, 2014: 247). Waldstein believes that similar landscapes in Canada or the United States would not cause similar associations in Kapuściński's mind, who forges a historically problematic continuity between "Siberia" and "despotism" or "the prison of the people". Waldstein concludes that "Russia" is methodically pictured as collectivist, authoritarian, nationalistic and immobile, with Europeans as individualist, liberal, patriotic and historical (2002): "Waldstein quite rightly notices that even though nature is not in a central position in Kapuściński's narrative, when it does appear it draws all the attention to itself. Based on his impressions of the landscape, Kapuściński dreams up far-reaching historical and sociological deliberations. Russian space is contrasted with European and in delving into the white, boundless desert landscape which accompanies a 'feeling of falling into nothingness and disappearing'" (Zajas, 2014: 247).

This oppositional presentation is part of another discursive strategy meant to reinforce the hero – antihero polarization: the dialectics *Us versus Them*. From a communicative perspective, the rhetoric of *Us versus Them* needs to be analysed in a wider context by answering a key-question:

what public did Kapuściński have in mind when writing *Imperium* using the *Us versus Them* strategy? Analysing the book, Anne-Marie Monluçon (2012) wonders if it was written for the Polish people or for the public from the traditional Western societies, with no or inadequate knowledge of the Soviet Union and its annexation and Russification politics. She suggests that an answer to this question should bring more light to the *Us versus Them* dilemma and to that we add at least three possible interpretations:

(a) If the book was written for the people of Poland, a former Soviet dominated nation, the anti-Stalinist approach would enable Kapuściński to symbolically set himself free – as the reporter himself is a Polish whose family suffered from the Russian expansionist policy – and also set free his people. From this perspective, the reporter gains a hero status, as he speaks a truth his fellow countrymen could not speak.

(b) If the book was written for the people of the Sovietized republics, who mostly suffered from the Russian domination and from the USSR installation, the *Us versus Them* takes a more humanitarian turn, in the sense given to the term by journalism of attachment. Due to his capacity for empathy, the reporter establishes a sense of communion with the people of these nations that, despite the “stiff, rigorous corset of the Soviet power, the local, small, yet very ancient, nations had succeeded in preserving something of their tradition, of their history, of their, albeit, concealed pride and dignity” (43). From this point of view, the book seems dedicated to those who managed to fight their transformation into the desired *homo sovieticus*. But there is also another contribution to his ability to empathize. Despite considering himself a foreigner in the former Soviet Union, ironically, Kapuściński could easily connect with people from the republics that he travelled in because all were speaking a common language they knew: Russian.

(c) If the book was written for the people of the traditional Western societies, who have no or inadequate knowledge of the Russian annexation and Sovietization policy, the *Us versus Them* takes a more political turn, thus Kapuściński opposing democracy to communism. Most relevant is the discussion the reporter has while on a plane to Baku with “a democrat from Moscow”, because Kapuściński confronts here two thought currents or, more widely, two social systems. After concluding that he could never agree with the Muscovite’s view about democracy, the reporter explains (to the Occidental reader):

There exists an insurmountable contradiction between the rigid and peremptory nature of imperium and the elastic and tolerant nature of democracy. The ethnic minorities inhabiting an imperium will take advantage of the slightest whiff of democracy to tear themselves away, make themselves independent, make themselves autonomous. For them, there is one response to the slogan “Democracy” freedom. Freedom understood as detachment. This of course provokes objections on the part of the ruling majority, which, in order to maintain its privileged position, is ready to resort to the use of force, to authoritarian solutions. (112)

Also, there are interpretations that promote the idea that Kapuściński suggests in *Imperium* Poland’s affiliation with Europe, and not with Russia. “Kapuściński wants us only to know that he is a *foreigner* and a *European* (or a Westerner). Meaning, he wishes to convince the reader that he has no other ties to Russia other than those of a distanced, ‘calm, attentive and sober’ observer to its object”, explains Maxim Waldstein (2002) in an article published in *Social Identities* revue. He chooses as an example an episode from the first part of the book where Kapuściński mentions the “impermeable and heavy curtain” (43). In Waldstein’s opinion, “this would sound very natural if written by an American or a French traveler. Yet, the point for this strange phrase is precisely to challenge both the Soviet and Western senses of where this curtain is hanging. Kapuściński implies that Poland is not behind but ‘really’ outside the curtain” (2002). Waldstein concludes that Kapuściński wrote *Imperium* at a time when Western Europe was ready to “take over the trio of Poland, the Czech Republic and Hungary”, thus explaining the existing need to demonstrate

that intellectuals of Central Europe “did not have anything in common with the great emptiness to their east” (Zajas, 2014: 241).

The Polish reporter is seemingly focused on projecting a negative image on the Soviet Union at all times and costs. Discursively, he uses an entire arsenal of stylistic and rhetoric devices meant to build an antihero that both Western and Eastern nations could easily recognize and condemn. The map comparison suggesting the USSR desire for world domination is relevant to the antihero image the author dexterously pictures – the Soviet Union is rapacious, atrocious and egocentric, and it is the opposite of what (the Western) democracy means:

There are two kinds of global maps printed in the world. One type is disseminated by the National Geographic Society in America, and on it, in the middle, in the central spot, lies the American continent, surrounded by two oceans – the Atlantic and the Pacific. The former Soviet Union is cut in half and placed discreetly at both ends of the map so that it won't frighten American children with its immense bulk. The Institute of Geography in Moscow prints an entirely different map. On it, in the middle, in the central spot, lies the former Soviet Union, which is so big that it overwhelms us with its expanse; America, on the other hand, is cut in half and placed discreetly at both ends so that the Russian child will not think: My God! How large this America is! These two maps have been shaping two different visions of the world for generations. (163)

From a journalistic perspective, this may look like an attempt to manipulate the public, although throughout *Imperium* the reporter takes the necessary precautions using “collage journalism”, that is, combining different reporting and documenting techniques and different disciplinary approaches: book excerpts, newspaper cuts, quotes, dialogues with regular people, interviews with officials, verifiable facts, and so on, making it difficult to guess if, when endorsing a certain idea, by using one of the techniques mentioned above, he is also a supporter of that idea (adding his personal opinion to it), or just a neutral promoter of it. Although sometimes the author seems “unable to separate thought from reality” (Platt, 2012: 5), a manipulative discourse cannot be perceived as such unless placed in the adequate context. As linguist Teun A. van Dijk explains, it can “only have such functions or effect in specific communicative situations and the way in which there are interpreted by participants in their context models. [...] This means that in principle the ‘same’ discourse (or discourse fragment) may be manipulative in one situation, but not in another situation. That is, the manipulative meaning (or critical evaluation) of text and talk depends on the context models of the recipients – including their models of the speakers or writers, and their attributed goals and intentions” (2006: 372).

Although not entirely dismissed, in any case, in *Imperium* the manipulation premise remains secondary, as more likely Kapuściński's discourse is one in which the reporter challenges the ideal of journalistic objectivity and replaces it with moral evaluations concerning an oppressive socio-political system. From the journalism of attachment perspective, the Soviet Union portrayal as the antihero in the “story” of decolonization and liberation of its former republics is nothing of a surprise, nor incorrect. Due to his ability to empathize and to the importance he attaches to the “Other”, Kapuściński speaks the language of compassion and builds a story in which the voices of the powerless and unfortunate are heard, listened, and represented. It is the language that objective journalism, in its rigidity, never speaks.

Note: For accuracy reasons, in the excerpts from Imperium quoted in this article, we kept the English translation made by Klara Glowczewska with slight alterations, although the page indications refer to the Romanian edition published in 1996.

BIBLIOGRAPHY:

ASCHERSON, Neal, "Artur Domosławski, *Ryszard Kapuściński: A Life*", transl. by Antonia Lloyd-Jones, in *London Review of Books* 34: 15, 2012, pp. 10-12.

BELL, Martin, "TV News: How Far Should We Go?", in *British Journalism Review* 8: 1, 1997, pp. 7-16.

DOMOSŁAWSKI, Artur, "Kapuściński contra la manipulación", transl. by Agata Orzeszek, in *El País*, Jan. 2008, <http://elpais.com/diario/2008/01/23/opinion/1201042812_850215.html> [Last accessed: December 2014].

HUME, Mick, *Whose War is it Anyway? The Dangers of the Journalism of Attachment*, London: BM InformInc, 1997.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Agonia imperiului*, trad. Olga Zaicik, București: Nemira, 1996.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Imperium*, transl. by Klara Glowczewska, New York: Vintage International, 1994.

KINGSNORTH, Paul, "The Journalism of Attachment", Feb. 2004, <<http://www.paulkingsnorth.net/journalism/the-journalism-of-attachment/>> [Last accessed: December 2014].

LLADÓ, Albert, "¿Para qué sirve un periodista?", in *La Vanguardia*, Jun. 2012, <<http://www.lavanguardia.com/libros/20120607/54305748699/index.html>> [Last accessed: December 2014].

MCLAUGHLIN, Greg, *The War Correspondent*, London: Pluto Press, 2002.

MONLUÇON, Anne-Marie, "Ryszard Kapuściński et Andrzej Stasiuk, deux écrivains polonais à fronts renversés?", in *Recherches & Travaux* 80, 2012, pp. 141-171, <<http://recherchestravaux.revues.org/526>> [Last accessed: December 2014].

NUSSBAUM, Martha C., *Upbeavals of Thought: The Intelligence of Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

PLATT, Sarah V., "El periodismo collage de Ryszard Kapuściński", in *Miguel Hernández Communication Journal*, 3, 2012, pp. 3-19, <http://mhcj.es/2012/02/28/sarah_platt> [Last accessed: December 2014].

PLATT, Sarah, V., *La vida, el pensamiento y la obra del escritor y periodista Ryszard Kapuściński (1932-2007)*, La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013.

SERRALLER CALVO, Amelia, "En busca de un género nuevo. 'El Imperio' de Ryszard Kapuściński: entre el reportaje, la autobiografía y el ensayo", in *Eslavística Complutense*, 11 2011, pp. 27-49.

TORRES KUMBRIÁN, Rubén, "Kapuściński: 'El Imperio' y el observador social participante", in *Miguel Hernández Communication Journal*, 1, 2010, pp. 8-19, <<http://mhcj.es/2010/01/15/torres/>> [Last accessed: September 2014].

VAN DIJK, Teun A., "Discourse and manipulation", *Discourse & Society*, 17: 3, 2006, pp. 359-383.

WALDSTEIN, Maxim, "Observing Imperium: A Postcolonial Reading of Ryszard Kapuściński's Account of Soviet and Post-Soviet Russia", 2002, https://www.academia.edu/901182/Observing_Imperium_A_Postcolonial_Reading_of_Ryszard_Kapuscinskis_Account_of_Soviet_and_Post-Soviet_Russia [Last accessed: December 2014].

ZAJAS, Paweł, "Lost Cosmonauts: On Ryszard Kapuściński's Imperium and Its Critics – Once More", in *Teksty Drugie*, 2, 2014, pp. 237-252.

De peuple sauvage au peuple fondateur : l'image des Amérindiens et des Daces dans les manuels scolaires du Québec et de la Roumanie

From Savage People to Founding People: the Image of the American Indians and Dacians in the Textbooks of Quebec and Romania

CATINCA ADRIANA STAN

Université Laval, Québec

This article, which combines the results of a doctoral research on national heroes in Romanian literature and history textbooks, and those of a postdoctoral research on citizenship education through Quebec history teaching, aims to analyze the discourse on the indigenous population (later considered a founding people), in textbooks from both Quebec and Romania. More specifically, it focuses on the image of the American Indians and that of the Dacians in literature and history textbooks, as they are pictured at the beginning of the twentieth century and nowadays. What we are trying to demonstrate is that “the founding people” is a construction that depends heavily on the political power.

Keywords: textbooks; Native Americans; Dacians; founding people; Quebec history; Romanian history; national identity.

Introduction

L'histoire racontée dans les manuels scolaires n'est jamais dépourvue d'une intention politique (Hunter, 1988). Les manuels scolaires sont conçus pour former un sujet ou un citoyen qui respecte l'autorité établie et qui adhère aux valeurs de la classe dominante (Laville, 2001).

Le discours des manuels scolaires a toujours une finalité idéologique, ayant en vue que les manuels ne tiennent pas compte du principe pédagogique qui consiste à étudier l'histoire récente et locale, et ensuite l'histoire ancienne et générale. Comme le montre Lenoir (1992), les manuels respectent plutôt le principe idéologique, du sujet le moins important vers le plus important, c'est-à-dire en commençant avec l'histoire ancienne et en finissant avec l'histoire nationale.

L'histoire scolaire sert à former des citoyens responsables (PFÉQ, 2006), à inculquer les valeurs de l'autorité établie (Morin, 1977) et à prendre conscience quant au chemin parcouru vers la démocratie (Lefrançois ; Éthier ; Demers, 2010). L'histoire sert à légitimer l'État, en mobilisant autant des exemples à suivre que des contre-exemples (Stan, 2013).

Au Québec, le débat sur l'histoire nationale entamé en 2007, ainsi que la tentative de changer le programme d'histoire au secondaire, en proposant un retour au cours magistral et à une seule

version du passé, que les élèves ne doivent pas remettre en question (Stan ; Éthier ; Lefrançois, 2014), témoignent d'un renforcement du nationalisme québécois. En Roumanie, l'histoire a répondu aux visées étatiques d'adhérer à l'Union Européenne (2007), en situant le passé roumain dans un contexte européen (Marin, 2013).

Comme le montre Thiesse (1999), l'identité nationale se construit autour d'un grand ancêtre, qui représente un choix repris par la tradition historiographique. Les historiens québécois du XIXe siècle ont choisi les Canadiens-français, alors que les Roumains ont choisi les Romains (Murgescu, 1999 ; Stan, 2011). Cependant, au XXe siècle, le récit historique valorise les peuples indigènes, en les prenant en considération en tant que peuples fondateurs. Dans le cas des manuels du Québec, ce nouveau regard sur le passé est d'autant plus spectaculaire du fait que les Amérindiens furent longtemps considérés comme une race inférieure et comme des ennemis des colons français (Vincent ; Arcand, 1979). Dans les manuels contemporains roumains, il s'agit d'une réparation du passé, jugée nécessaire après les abus du régime dit communiste, qui avaient légitimé les Slaves comme peuple fondateur et réécrit l'histoire en fonction de la propagande stalinienne.

1. Méthodologie

Nous avons fait une analyse de discours selon les étapes décrites par Negura (2006), c'est-à-dire une analyse thématique qui nous a conduits à repérer les idées significatives et à les catégoriser. Nous avons obtenu ainsi les segments de discours en lien avec la représentation des peuples indigènes. Les unités d'analyse identifiées ont été codées par la suite en éléments hiérarchisés, en obtenant des éléments qu'on pourrait distinguer en centraux ou périphériques.

Pour ce faire nous avons analysé les relations entre les éléments, notamment la fréquence et la cooccurrence (repérage des éléments allant ensemble dans une même unité de sens). Nous avons synthétisé les éléments et les catégories dans une grille comparative, ce qui permet de saisir l'évolution du discours sur les peuples indigènes à partir des manuels du début du XXe siècle jusqu'aux manuels contemporains.

2. L'image des Amérindiens au début du XXe siècle et dans les manuels contemporains

Les Amérindiens ne forment pas une seule catégorie. Il y a les « bons Amérindiens », comme, par exemple, les Algonquiens, traditionnellement alliés aux Français, et les « mauvais », comme les Iroquoiens, et parmi ceux-ci les Iroquois, tribu qui s'est alliée au XVIIe siècle avec les Anglais. Nous nous sommes attardés sur les Iroquois, qui sont très bien décrits dans les manuels scolaires, mais aussi très stigmatisés en tant qu'« ennemi héréditaire » (Moal, 2001).

2.1. Les Amérindiens au début du XXe siècle

Un manuel publié en 1913 explique l'origine de la population canadienne : « Les habitants du Canada sont surtout des descendants de Français, d'Anglais, d'Irlandais et d'Écossais. Il y a aussi une centaine de mille Indiens¹ » (Q1, 14). On remarque ici l'attribution d'un rôle secondaire au plan historique de ceux qu'on appelle de façon péjorative « Indiens ». Le rôle de fondateurs revient aux premiers colons : « Ces obscurs bûcherons ont ouvert partout des éclaircies ; ils y ont bâti des demeures pour eux-mêmes et pour leurs descendants. Ce furent des véritables maîtres de la terre, les vrais bâtisseurs du pays ! » (Q3, 104).

Un autre manuel, paru en 1950, initie le lecteur à différencier les bons et les mauvais groupes indigènes : « En revenant de France, Étienne Brulé explore la région d'Outaouais et il fait la traite de fourrure avec les tribus alliées aux Français. Surpris un jour par des Iroquois, il est fait prisonnier et attaché au poteau de torture » (Q2, 30).

L'agressivité des Iroquois à l'égard des Français atteint son paroxysme quand il s'agit des mis-

¹ Dans le but d'alléger le texte, les manuels québécois analysés ont été numérotés Q1, Q2, etc., alors que les manuels roumains ont été numérotés R1, R2, etc. Voir dans la bibliographie la liste de manuels consultés.

sionnaires catholiques :

Attaqués par des Iroquois [...], René Goupil et ses vingt compagnons ne purent offrir de résistance sérieuse à l'ennemi : ils furent bientôt cernés et capturés. Après cet odieux coup de main, les Iroquois remontèrent le Richelieu et rentrèrent triomphalement dans leur pays. Le missionnaire et ses compagnons furent maltraités à chaque village ennemi : bastonnades barbares, ongles arrachés, phalanges coupées avec les dents, nuits passées les mains et les pieds fortement attachés à quatre pieux fixés en terre. [...] René Goupil fut abandonné en qualité d'esclave. Le voyant un jour tracer sur le front de son petit-fils un signe de croix, il [son maître] entra dans une violente colère et cria à son neveu : *Va et tue ce chien de Français*. Arrivé près de sa victime, le bourreau tire brusquement une hache qu'il portait cachée sous son vêtement et il frappe violemment à la tête le serviteur de Dieu. René Goupil tombe comme une masse, en prononçant le nom de Jésus. (Q1, 175)

La cruauté des Iroquois est d'autant plus frappante qu'il s'agit d'actes de violence envers un missionnaire. Les auteurs du manuel attribuent une attitude de déconsidération envers les Français et une pratique de l'esclavage, ce qui légitime indirectement la violence française et européenne à l'égard des Premières Nations. Ce fragment légitime également l'occupation française, malgré la mention que les Iroquois avaient leur propre pays².

La destruction de leur pays marque le statut des Amérindiens pour une période de 300 ans, celui de nation vaincue, marginalisée et ayant des droits limités³ :

Connaissant parfaitement les langues indiennes et manifestant beaucoup d'affection pour les Sauvages, prévoyant la gravité du danger et craignant les effets désastreux pour la religion et la cause française d'un conflit entre Blancs et Indiens, le père Allouez voulut conjurer le péril menaçant. Mettant toute son influence au service de la paix, il invita les nations indiennes habitant la région des Grands-Lacs à signer une alliance avec le roi des Visages-Pâles. [...] le Père leur adressa la parole, s'exprimant en ces termes : *Voici, mes enfants, la croix rappelant Jésus-Christ, maître du ciel et de la terre ! Mais regardez aussi ce poteau portant l'image d'un autre roi puissant, du nouveau roi régnant sur vous ; en lui obéissant et en gardant la paix, il sera bienheureux, vous serez contents*. (Q3, 179)

Au plan iconographique, les manuels véhiculent des stéréotypes tel que les plumes des Amérindiens, leurs vêtements sommaires, leur caractère violent.

De leurs conditions de sauvages, de « démons sortis de l'enfer » (Q3, 180), du statut juridique similaire à celui des enfants, les Amérindiens sont rétablis graduellement et valorisés à partir des années 1970, ce qui marque une tournure dans le discours de l'historiographie québécoise.



² Il s'agit de L'Huronie, ou du pays des « Cinq nations confédérées », détruite autour de 1650, suite à des guerres et des maladies européennes inconnues par les Amérindiens.

³ Il est à noter que c'est seulement en 1960 que les Autochtones ont acquis le droit de vote, sans l'obligation de renoncer à leurs droits issus de traités.

2.2. Les Amérindiens dans les manuels contemporains

Le vocabulaire employé au début du XXe siècle connaît un important changement : les peuples indigènes sont nommés Autochtones ou Amérindiens⁴. Ils sont présentés de manière plus neutre, sans différences marquantes entre les Algonquiens, les Iroquoiens et les Inuits, qui constituent ensemble les trois grandes familles autochtones. Chacune des familles linguistiques est présentée séparément, en décrivant son mode de vie, l'attitude envers la nature, sa structure sociale⁵, etc.

L'accent est mis maintenant non sur l'hostilité des Amérindiens face aux Français, mais sur les échanges entre les tribus et la traite de fourrures avec les Français. Le lecteur découvre que les Amérindiens ont des valeurs, comme le respect envers la nature et envers les aînés. Ils sont aussi doués d'une grande intelligence et créativité : avec des moyens rudimentaires, ils réussissent à faire de l'agriculture, à extraire la sève d'érable, à se confectionner des outils pour se déplacer l'hiver, comme les raquettes et les toboggans.

Les Iroquoiens bénéficient d'une image positive, ayant une très bonne organisation sociale et politique. La place que la femme iroquoise occupe au sein de la société dépasse de loin celle des autres tribus et même celle des femmes des premiers colons : « Les chefs iroquoiens sont choisis par les femmes les plus âgées du village » (Q4, 37) ; « chez les Iroquoiens, la maison longue est dirigée par une femme » (Q4, 40).

Dans la nouvelle version du passé, ce sont les missionnaires qui semblent avoir institué des mesures coercitives envers les Amérindiens, qui, au fil du temps, se sont transformées en abus :

Les premiers missionnaires européens arrivés en Amérique regroupaient sur des terres appelées *réductions* les Amérindiens nouvellement convertis. Ils souhaitaient ainsi mieux les encadrer et leur éviter de reprendre leur mode de vie traditionnel. Le gouvernement canadien s'inspira d'un principe semblable en adoptant la *Loi sur les Indiens* en 1876.

En regroupant les Amérindiens sur des terres appelées réserves (sortes de municipalités régies par le gouvernement fédéral), le Canada espérait pouvoir plus facilement « civiliser » les Amérindiens, c'est-à-dire les rendre désireux d'abandonner leurs valeurs traditionnelles pour adopter celles des autres Canadiens et Canadiennes. Ainsi, un jour, la culture amérindienne disparaîtrait et les réserves ne seraient plus nécessaires. On appelle assimilation un tel changement de culture. (Q5, 18)

L'iconographie de manuels contemporains d'histoire met l'accent sur le quotidien des sociétés amérindiennes, ainsi que sur l'héritage de leur culture.



⁴ Selon un des manuels contemporains, « amérindien » est le nom donné aux personnes qui habitaient déjà en Amérique avant l'arrivée des Européens, ainsi qu'à leurs descendants.

⁵ Depuis 1982, les Amérindiens sont reconnus comme peuple fondateur du Canada, au même titre que les Français et les Anglais.

3. L'image des Daces au début du XX^e siècle et dans les manuels contemporains

Le récit historique concernant la tribu des Daces a connu plusieurs changements, dépendamment du régime politique et des intentions politiques de l'état roumain (Stan, 2011 ; 2013). Tout comme dans le cas des Amérindiens au Québec, ils sont passés de nation conquise au titre de peuple fondateur.

3.1. L'image des Daces au début du XX^e siècle

On constate, dans les premiers manuels du XX^e siècle, que les Roumains sont les descendants des Romains, desquels ils ont hérité le courage, la langue, le droit de se considérer comme faisant partie de la grande famille des peuples latins. En écartant les Daces, l'historiographie du début du XX^e siècle a jeté les bases du mythe concernant les origines nobles du peuple roumain (Boia, 2011).

Leur bravoure est incarnée dans la figure du roi Décébale, qui s'est suicidé après la conquête romaine (105-106 apr. J.C). La grandeur de Décébale sert en fait à démontrer la grandeur des Romains :

Dans le milieu d'un silence dans lequel le monde est plongé après la mort de Néron, soudain s'oppose à l'Empire romain un nouvel homme et un peuple nouveau, que les anciens habitants de Rome appellent barbare. Mais le chef barbare s'appelle Décébale ; il a un cœur qui pourra envahir le monde entier, il se base sur l'arc de la liberté. Les peuples regardent avec étonnement le barbare qui humilie Rome, en la forçant de lui payer un tribut. L'empereur Domitien épuise ses richesses pour acheter la paix de Décébale, mais Décébale secoue fort le colosse romain, sans pouvoir le renverser. Il combat sans cesse l'influence romaine, la domination romaine et, finalement, il tombe glorieusement sous le bras de l'empereur Trajan. Sa mort est la dernière offrande qu'il apporte à son peuple ; il se tue sur les ruines de sa patrie ! (R3, 86)

Les manuels ne retiennent que la résistance des Daces lors de la conquête et le territoire dont les Roumains ont hérité :

Trajan avance en Dacie, en peuplant de colonies romaines les lieux qu'il occupe, et en bâtissant la voie qui s'appelle Via Traiana [...]. Au printemps de l'année 105, Trajan et Décébale ont repris la guerre. Trajan, toujours victorieux, avança exterminant les Daces et peupla par des colons romains. Les Daces, écrasés, ne pouvaient plus tenir contre les Romains. [...] Décébale se tua pour ne pas tomber prisonnier, et en 105 les Romains maîtrisèrent toute la Dacie. La colonne de Trajan est la seule trace qui nous reste des guerres de Trajan en Dacie (R1, 96-97).

Après avoir parlé d'extermination et de peuplement, les auteurs du manuel insistent sur l'idée qu'il n'y avait plus de Daces :

La fertilité et les richesses naturelles de Dacie, l'habitude de Rome à coloniser, et sa politique de déporter les habitants des provinces occupées, ainsi que le désir de Trajan de voir se développer la province qui portait son nom [...] ont fait en sorte qu'en Dacie ont été établies les plus nombreuses colonies de toutes les provinces romaines [...] Trajan accorde le droit de citoyen romain en Dacie et permet aux membres de ses légions de se marier. Finalement, la Dacie n'est plus captive, elle n'est plus l'esclave de Rome, mais auguste comme Rome, elle est la fille de Rome (R1, 97).

Un manuel de 1906 souligne l'importance de la composante latine du peuple roumain :

La gente latine est la reine
 Des nations et de l'univers
 Son étoile, fixe et sereine
 Scintille au fond des cieus ouverts.
 Vers d'immortelles destinées,
 Elle marche d'un pas certain,
 Versant aux gentes inclinées
 Tous les rayons de son matin. (R2, 10)

Le discours sur les Daces change radicalement au début des années 1950 avec l'imposition du régime dit communiste. Si les premiers manuels ne racontent pas ce qui est advenu du peuple dace après la conquête romaine, les nouveaux manuels affirment que l'esclavage et l'exploitation des Daces ont eu une durée de 200 ans : « Avec les bras des esclaves on construisait des nouvelles villes. Les nouveaux chemins, construits le long des rivières, avaient une seule direction : Rome, où les richesses des montagnes et des plaines s'en allaient » (R4, 355).

Les manuels de cette période accordent aux Daces le statut de peuple fondateur, mais introduisent aussi les Slaves, pour mieux justifier la relation avec l'Union Soviétique : « Un nouveau peuple naît du mélange des trois peuples : les Daces, les Romains et les Slaves, et une nouvelle langue. C'est notre langue, la langue roumaine » (R4, 355).

3.2. L'image des Daces dans les manuels contemporains

Les auteurs des manuels contemporains offrent une nouvelle version du passé : on n'a plus un seul ancêtre, ni trois, mais deux, les Daces et les Romains. Tout comme dans le cas des Amérindiens, les Daces des manuels contemporains ont une valeur en soi et on présente leur mode de vie avant la conquête romaine : « Il y a longtemps, quelques milles années avant notre ère, un peuple d'hommes courageux, fiers et sans peur devant la mort, vivait dans ces endroits : ce sont les Daces, nos ancêtres » (R 5, 40).

La présentation des Daces continue avec des informations sur les armes avec lesquelles ils défendaient leurs terres :

En sachant que leur pays était désiré par les ennemis avars, les Daces préparaient leurs armes de lutte : des épées courbées, des boucliers ovales, et des arcs avec des flèches. Leur désir de défendre leur pays les rendait craintifs lors des guerres et sur leur bravoure parlent les historiens⁶ de l'époque. (R5, 15-16)

On remarque la rhétorique des manuels scolaires, qui ont toujours promu l'idée que le peuple roumain n'a pas conduit des guerres de conquête, mais seulement des guerres de défense. Dans un autre manuel on fait une description des traits physiques des Daces et de leurs vêtements :

Ils étaient des hommes bien faits, d'une hauteur moyenne. Ils portaient les cheveux longs, la barbe longue et épaisse. Leur vêtement était une chemise en toile de lin, longue jusqu'aux genoux, serrée avec ceinture. Ils portaient des pantalons (*ițari*) mis dans les chaussures (*opinci*) et sur la chemise un capot long, accroché sur les épaules.

Les femmes étaient de haute taille, belles, avec un visage calme et doux, et des yeux grands, ombrés par de longs cils. Elles portaient une longue robe, un vêtement jusqu'aux genoux, des colliers et des fleurs dans leurs cheveux. Elles s'occupaient de la maison : elles filaient, tissaient, prenaient soin de leurs enfants.

Quand ils ne participaient pas à la guerre, les hommes étaient des bergers, ils cultivaient la terre, élevaient des abeilles, et ceux des montagnes sortaient de l'or.

⁶ Allusion à Strabon et Hérodote qui, dans leurs œuvres sur l'Empire Romain, ont mentionné aussi les Daces et leurs traits de caractère.

Dans leurs maisons en bois, ramassés devant la cheminée l'hiver, ils racontaient les dangers qu'ils avaient affrontés et préparaient leurs outils de travail et leurs armes. (R6, 16)

La description des vêtements des Daces est importante, parce qu'on dit que le vêtement traditionnel roumain est un héritage des Daces. Ainsi, on fournit un argument pour soutenir l'idée qu'ils sont les ancêtres du peuple roumain.

Les manuels contemporains évoquent les raisons économiques qui ont poussé les Romains à conquérir la Dacie :

Il était une fois, dans l'ancien temps, un empire grand et puissant. Les gens qui ont créé cette puissance s'appelaient Romains. La ville impériale était Rome. C'était d'ici que les ordres des empereurs provenaient et qui se continuaient vers les marges de l'Empire Romain, où se trouvaient les soldats habillés en armures et casques de fer.

Mais voilà qu'il y avait un peuple qui s'est défendu avec des armes. Ce peuple vivait en Dacie, c'est-à-dire dans l'espace où nous vivons présentement. Les Daces étaient braves, rapides et très guerriers. Les soldats des empereurs de Rome se sont battus longtemps sans pouvoir les vaincre.

Mais Trajan s'est installé sur le trône de cet empire. Dans ce temps-là, l'empire était devenu plus pauvre. L'empereur Trajan a concentré son attention sur la Dacie, pays riche en blé, en animaux domestiques et en or. C'est la raison pour laquelle il s'est décidé à venir en Dacie, où il a porté deux guerres contre les Daces, conduites par leur roi, Décébale. (R7, 35)

On remarque l'intention des auteurs de fournir des raisons objectives à Trajan et à l'Empire Romain pour avoir attaqué la Dacie, en présentant la raison de manque de ressources. Les Romains ont une image relativement positive, fait qui permet aux auteurs d'ajouter qu'ensemble, Daces et Romains, ont formé le peuple roumain : « Peu à peu, suite à la longue domination romaine, les Daces se sont mélangés avec les Romains, ils ont appris la langue des vainqueurs et ainsi un nouveau peuple est né, le peuple roumain, et s'est formée la langue roumaine » (R7, 35).

Sauf le manuel qui contient l'explication de l'apparition du peuple roumain, les autres fragments fournissent une image négative des Romains. L'esclavage mentionné dans les manuels de la période dite communiste persiste dans les manuels contemporains :

Les empereurs de Rome avaient décidé de conquérir la terre entière. Ainsi, ils ont commencé aussi la guerre contre le petit pays de Décébale. Le monde entier connaît comment les Daces ont lutté, hommes et femmes, et comment ils ont été vaincus. Mais à la guerre ont pris part des enfants des Daces aussi, qui ont été capturés et envoyés sur le chemin sans fin de l'esclavage. Ni les larmes, ni la fatigue des enfants n'ont pas changé le cœur des soldats romains. (R8, 82-83)

Le fragment provoque une forte émotion, surtout que les victimes sont des enfants. C'est la première fois que les Romains sont présentés sous une lumière si sombre. Il n'y a plus de raison économique qui justifie la guerre, c'est le désir de soumettre toute la planète, l'Empire Romain ressemblant ainsi à un régime totalitaire.

Les manuels contemporains réhabilitent l'image des Daces, tout en diminuant les qualités et l'importance des Romains. Ils essaient de trouver un juste équilibre entre les deux peuples fondateurs. Les manuels d'histoire mentionnent la constitution de la langue roumaine, qui garde quelques mots de la langue des Daces, alors que le vocabulaire fondamental et la structure grammaticale proviennent du latin parlé.

Sur le plan iconographique, les cartes et les images mettent l'accent sur les Daces et sur leur roi, Décébale (R9, R10).



Conclusion

L'histoire racontée dans les manuels scolaires reflète la mentalité, les politiques et les valeurs d'une société à un moment donné. Les héros fondateurs constituent la pierre angulaire de l'identité nationale. Puisqu'ils proviennent d'un passé lointain, ils sont facilement modelables et peuvent incarner des valeurs qui changent avec le temps.

Le passé québécois, profondément marqué par la religion catholique, fut longtemps raconté du point de vue des Canadiens-français. Cela a entraîné une marginalisation et une dévalorisation des Amérindiens, et parmi ceux-ci des Iroquoiens, alliés aux Anglais, ce qui les a stigmatisés comme « ennemis héréditaires ». Depuis 1982, quand ils ont été reconnus officiellement en tant que peuple fondateur du Canada, les Amérindiens ont fait l'objet d'une réhabilitation, autant dans les manuels scolaires que dans l'espace social et politique.

Le passé roumain raconté dans les manuels scolaires reflète les bouleversements politiques qui ont façonné la société roumaine au cours du XX^e siècle. Le choix des premiers manuels d'écartier les Daces avait pour but de légitimer auprès de l'Europe l'État nouvellement constitué. Durant la période dite communiste, les Daces ont été présentés en tant que victimes de l'histoire, en subissant l'esclavage des conquérants. Dans la période contemporaine on assiste à une redéfinition du rôle historique des Daces, en même temps que, sur le plan politique, l'État roumain cherche à se positionner par rapport aux autres pays membres de l'Union Européenne.

Le grand écart entre l'image initiale des Amérindiens et de celle des Daces, ainsi que la variation du nombre de peuples fondateurs, constituent des reflets de l'évolution des sociétés québécoise et roumaine, qui se trouvent dans une constante redéfinition identitaire, fait qui entraîne une redéfinition de l'Altérité et une lecture identitaire de l'histoire. Les manuels d'histoire et de littérature ont répondu et continuent à répondre à ces visées étatiques, en fournissant aux élèves un certain effet mémoriel du passé.

BIBLIOGRAPHIE :

BOIA, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, București : Humanitas, 2011.

HUNTER, Ian, *Culture and Government: The Emergence of Literary Education*, New York : Palgrave, 1988.

LAVILLE, Christian, « Historical Consciousness and History Education: What to Expect from the First for the Second », document présenté à *Canadian Historical Consciousness in an International Context: Theoretical Frameworks*, University of British Columbia, Vancouver: BC, 2001.

MARIN, Gabriel, *Apprendre l'histoire à l'école communiste*, Paris : L'Harmattan, 2013.

LEBRUN, Johanne, *Le manuel scolaire d'ici et d'ailleurs, d'hier à demain*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2007.

LEFRANÇOIS, David ; Marc-André ÉTHIER ; Stéphanie DEMERS, « Le traitement des autochtones, des anglophones et des francophones dans les manuels d'Histoire et éducation à la citoyenneté au secondaire : une analyse critique et comparative des visées de formation citoyenne

», in *Traces*, 48 (3), 2010, pp. 37-41.

LENOIR, Yves, « De la fonction sociale des sciences humaines au primaire », in *Traces*, 30 (2), 1992, pp. 16-20.

MÉLS, *Programme de formation de l'école québécoise, chapitre 7. Enseignement secondaire, deuxième cycle*, Québec : Gouvernement du Québec, 2006.

MOAL, Laurence, « La construction d'un ennemi héréditaire », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 108 (3), 2001, pp. 35-56.

MORIN, Claude, « Pour un rapport actif au passé: réflexions sur le discours et la pratique historiques », in *Nouvelles recherches québécoises*, I (1), 1977, pp. 9-25.

MURGESCU, Luminița, *Între bunul creștin și bravul roman : Rolul școlii primare în construirea identității naționale românești, 1831-1878*, Iași : A 92, 1999.

NEGURA, Lilian, « L'analyse de contenu dans l'étude des représentations sociales », in *SociologieS*, 1(1), 2006, pp. 1-16.

STAN, Catinca Adriana, *Des béros pour référence identitaire. Les manuels scolaires de littérature roumaine, 1859-2009*, Sarrebruck : Éditions Universitaires Européennes, 2011.

STAN, Catinca Adriana, « La réforme scolaire au service du pouvoir politique : le cas des manuels scolaires roumains », in *Initio* (3), novembre 2013, pp. 86-105.

STAN, Catinca Adriana; Marc-André ÉTHIER et David LEFRANÇOIS, « Les programmes et les enjeux de l'histoire nationale : quel type de citoyen souhaitons-nous former ? », in PAGÈS, Joan ; Antoni SANTISTEBAN (dir.), *Una mirada al pasado y un proyecto de futuro : Investigación e innovación en didáctica de las ciencias sociales*, Barcelone : AUPDCS, 2014, pp. 167-174.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe, XVII^e - XX^e siècle*, Paris : Seuil, 1999.

VINCENT, Sylvie ; Bernard ARCAND, *L'image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec : ou, comment les Québécois ne sont pas des sauvages*, Ville LaSalle, Québec : Hurtubise HMH, 1979.

Manuels consultés :

ADAMESCU, Gheorghe; Mihai DRAGOMIRESCU, *Manual de limba română pentru clasa a IV-a*, București : Socec, 1926.

BASILESCU, Teodor, *Curs practic de compozițiuni : clasa a II-a*, București : Th. Basilescu, 1892.

BERNIER, Brigitte, et al., *Géographie, histoire et éducation à la citoyenneté : Sur la piste*, Saint-Laurent : ÉRPI, 2002.

BESLIU, Daniela; Daniela STOICESCU, *Limba și literatura română, manual pentru clasa a IV-a*, București : Corint, 2006.

CRIȘAN, Alexandra; Florentina SÂMÎHĂIAN; Sofia DOBRA, *Limba Română, manual pentru clasa a V-a*, București: Humanitas Educațional, 2009.

DRAGOMIRESCU, Mihai, *Carte de citire pentru clasa a III-a*, București : H. Steinberg, 1906.

DUMITRESCU, Nicoleta; Mihai MANEA; Ovidiu Cătălin BOJICĂ, *Istorie: Manual pentru clasa a IX-a*, București: EDP, 2010.

LABERGE, Fernand, *Le Québec, une histoire à suivre : Des premiers occupants aux enjeux de la société québécoise depuis 1980*, Laval : Grand Luc, 2008.

Les Frères du Sacré-Cœur, *Mon livre de français : sixième année*, Montréal : Les Frères du Sacré-Cœur, 1950.

Les Frères du Sacré-Cœur, *Mon livre de français : septième année*, Montréal : Les Frères du Sacré-Cœur, 1951.

PETRE, Zoe, *Istorie : Manual pentru clasa a XII-a*, București : Corint, 2008.

PITILA, Teodora ; Cleopatra MIHAILESCU, *Limba și literatura romana, manual pentru clasa a IV-a*, București : Aramis, 2006.

RENAUD, Alfred, *Géographie illustrée : cours élémentaire*, Montréal : Les Frères des Écoles Chrétiennes, 1913.

246 AIC

s.a., *Limba română și istoria României : Carte de citire pentru clasa a III-a elementară, Manual unic*, București : EDP, 1949.

** Les images ont été tirées des manuels consultés.*

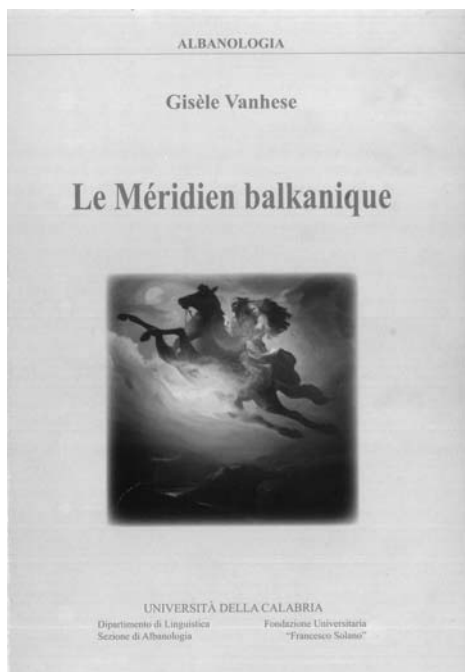
Gisèle Vanhese, *Le Méridien balkanique*

Università Della Calabria, Dipartimento di Linguistica, Sezione di Albanologia, Fondazione Universitaria "Francesco Solano", 2011, 144 p.

LIVIA IACOB

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Dacă, în avanpremiera secolului XX, precum și într-o suficient de mare parte a acestuia, literatura universală rămânea, axiologic vorbind, mult îndatorată canonului occidental, astăzi par să se deschidă perspective promițătoare cât privește asimilarea de către culturile și literaturile cu tradiție a mai recent vizibilelor surori provenind din spații până acum prea puțin vizitate de teoreticieni, critici și istorici literari vest-europeni. În acest context trebuie înțeleasă și apreciată activitatea sagace a mediului universitar care a reușit să impună, grație unui neîntrerupt efort, studierea literaturilor minoritare alături de cele canonice, reformând, implicit, publicul cititor și incitând la reale metamorfoze hermeneutice. Dintre toate, literaturile din spațiul sud-est european constituie, statistic cel puțin, un nucleu de forță, seducător atât pentru scriitorii înșiși (și e de-ajuns să invocăm numai cazul lui Marguerite Yourcenar pentru a ne raporta corect la complexitatea procesului aflat încă în desfășurare), cât și pentru profesorii și cercetătorii pasionați de domeniu. De-a lungul timpului, aceștia din urmă și-au manifestat interesul pentru promovarea acestor literaturi și prin crearea unor centre de studii care, dispunând de posibilitatea diseminării informației prin intermediul revistelor de specialitate, al conferințelor internaționale sau prin publicarea de volume cu caracter științific, au reușit să dea fenomenului amploarea necesară pentru ca acesta să se impună drept disciplină fundamentală de studiu. În România, cel puțin, înregistrăm o veritabilă tradiție la acest capitol: de la drumul



deschis, în 1914, de Nicolae Iorga prin înființarea la București a Institutului de Studii Sud-Est Europene, revigorat în prezent, până la revista coordonată, la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, de profesorul Al. Dima ori activitatea de o viață a personalități de primă scenă precum Mircea Muthu, Cornel Ungureanu, Adriana Babeți, Antoaneta Olteanu etc.

Dar oare cum privesc ei, occidentalii, dinamica acestor necesare mutații? Un răspuns edificator ne parvine chiar de la Universitatea din Calabria, unde, în cadrul Departamentului de Lingvistică, funcționează un Centru de Albanologie extrem de activ, beneficiind, sub conducerea profesorului Francesco Altimari, și de actualizarea rezultatelor cercetării într-o colecție de studii universitare de excepție, din care

invocăm aici *Ricerche sulla storia dell'accento in albanese* de Koleç Topalli, *Studi sulle varietà arbëresche* a lui Leonardo M. Savoia, *MUNDUS VULT DECIPI. I miti della storiografia arbëresche* semnat de Matteo Mandalà sau, într-o ediție bilingvă, *Antologia della letteratura degli albanesi di Calabria* alcătuită și îngrijită de specialiștii Francesco Altimari, Anton N. Berisha, Fiorella De Rosa și Vincenzo Belmonte.

Efortul colectiv de promovare a culturii albaneze (într-o zonă către care, de altfel, populația provenind din această țară a Europei de Sud-Est este atrasă în ritm accelerat) se vede în chip fericit completat de studiile profunde și sensibile semnate de profesorul care predă literatura română la Facultatea de Litere și Filozofie de la Universitatea din Calabria, Gisèle Vanhese. După o carieră didactică abordând domenii cum ar fi literatura franceză sau literatura comparată, sub înrăurirea metodelor de studiere a textului literar practicate de Grupul μ, aceasta și-a ancorat preocupările cu deosebire în două direcții: pe de o parte, poezia romantică și contemporană în România și Franța, iar pe de altă parte, analiza structurilor antropologice ale imaginarului, a miturilor și a retoricii de adâncime a acestora. Autorii care o preocupă constant sunt Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Paul Celan, Mircea Eliade, Benjamin Fondane, Dimitrie Bolintineanu, Panait Istrati, Yves Bonnefoy, Gérard de Nerval, Aloysius Bertrand, Marcel Schwob, Jad Hatem sau Gaston Bachelard, printre volumele sale cele mai cunoscute regăsindu-se *La Neige écarlate dans la poésie d'Yves Bonnefoy, Paul Celan, Alain Tasso, Salvatore Quasimodo et Lance Henson* (Beirut, Dar An Nahar, 2003), *Par le brasier des mots. Sur la poésie de Jad Hatem* (Paris, L'Harmattan, 2009) și „*Luceafărul*” de Mihai Eminescu. *Portretul unei zeități întunecate* (Iași, Timpul, 2014).

Alături de acestea ne-a parvenit recent și volumul *Le Méridien balkanique*, în paginile cărui autoarea așează studii investigând, printr-un comparatism erudit și deopotrivă vizionar, fie nume altădată de neînseriat, de pildă Gottfried Bürger, Marguerite Yourcenar, Ismail Kadare și Lucian Blaga, fie autori structural înrudiți, dar pe care îi alătură dintr-un punct de vedere ce deschide noi perspective asupra înțelegerii viziunii lor poetice, precum Benjamin Fondane și Paul Celan; în fine, pur și simplu autori, teme

și tipuri de relaționare între esența literarității și aparența realității, construct politico-ideologic, în capitole atrăgând atenția în primul rând prin noutatea premiselor: „Un Orient plus profond. L'Albanie dans la poésie de Dimitrie Bolintineanu” sau „Lamartine, De Rada et Calabria”. De altfel, studiul introductiv ce dă și numele volumului face lumină asupra metodei practicate aici: Gisèle Vanhese se inspiră din experiența existențială tragică a lui Paul Celan, a cărui poezie se hrănește în exil din memoria țărâmului unde trăiau deopotrivă „des hommes et des livres” și pentru care Meridianul, cum scrie cercetătoarea, „intersectează toți tropii și constituie substratul existențial al fiecărei imagini”. Apoi, salutând imaginea Meridianului ca pod între culturi, între Orient și Occident, așa cum transpare ea din *Încercarea labirintului* a lui Mircea Eliade, cercetătoarea se pronunță în favoarea stabilirii exacte și a analizei inventive a unui posibil Meridian literar care să lege scriitorii ale căror opere conservă – și în structurile ideatice de profunzime, și în suprafața tactică a cuvintelor ori a veșmintelor frastice – interesul față de substratul mitic și folcloric, rodnic *topos* al literaturilor sud-est europene.

Pentru Gisèle Vanhese, Meridianul balcanic este tocmai „acest loc fantasmatic ale cărui vestigii sunt păstrate în texte ca într-un palimpsest”, îmbinând „cele mai vaste țărâmurii cu o spiritualitate unică”, adică un cerc traversând inima Europei pentru a reuni regiuni cu o istorie comună, cu o literatură și un folclor similare și care se întinde, astăzi, din Albania până în Calabria și Sicilia (p. 8). Din interiorul cercului astfel descris, autoarea distinge mai multe mituri/imagini de interes pentru cultura occidentală, cărora le consacră pagini substanțiale. Dintre acestea, îi reține atenția în mod deosebit tema folclorică a Fratelui strigoi, generând un veritabil nucleu mitic îndeosebi în România și Albania, dar și în rescrierile demarând din a doua jumătate a secolului XX și care au făcut, apoi, epocă în postmodernism, la scriitorii precum Bürger, Lucian Blaga, Ismail Kadare, Besnik Mustafaj, Marguerite Yourcenar și Felicia Mihali. Așa se face că partea cea mai consistentă a volumului de față se ocupă de recurențele motivului folcloric al Fratelui strigoi în literaturile sud-est europene, dar și în cea franceză, pe care Ismail Kadare îl recunoaște drept sursă de inspirație directă,

situându-l la originea multor opere proprii, admitând că l-a preluat „din inima și din memoria unei balade” ce mai poate fi întâlnită astăzi la populațiile creștine din Albania care au ales calea exilului din fața opresiunii turce, într-un „fragment de cântec, o legendă antică, un proverb, un dans”¹. În „Images, symboles et archétypes dans la légende balkanique du Frère revenant”, cercetătoarea își mărturisește atracția față de acest motiv cu care a intrat în contact în Calabria, unde *Balada lui Constantin și Doruntina* (reluată și reinterpretată în câteva scrieri de maturitate ale lui Ismail Kadare) sau *Balada lui Constantin și Jurendina* încă mai circulă în comunitatea italo-albaneză sau printre aromâni. Fascinația se datorează interesantului caracter dualist al baladei, care circulă ca orăție funebră în Grecia, România și Albania și ca orăție nupțială în Serbia și Bulgaria. În continuitatea studiului publicat de D. Caracostea în volumul *Poezia tradițională română*, „Lenore, o problemă de literatură comparată și folklor”, autoarea enunță ipoteze extrem de profitabile, pentru literatura comparată cel puțin: dacă, la Caracostea, nucleul originar al legendei ar gravita în jurul mitemului calul-fantomă/cavalcada cunoscută drept *Călătoria mortului*, Balcanii ar fi îmbogățit tema Fratelui strigoi cu motivul fundamental al promisiunii făcute de către erou de a-și aduce înapoi sora (căsătorită în Boemia) atunci când mama lor i-o va cere.

Folosind metodologia specifică mitocriticii, în sprijinul căreia îl invocă pe Pierre Brunel, Gisèle Vanhese identifică, în capitolul intitulat „Variations et réécritures”, invarianții pe care se întemeiază scenariul arhetipal al legendei Fratelui strigoi, „pe care îi putem considera miteme ce se reiau în fiecare nouă întrupare orală sau scripturală, în funcție de diversele modalități” (p. 25) asociabile scriiturii: familia compusă din mamă, din mai mulți frați (numărul acestora este variabil), căsătoria exogamică, promisiunea fratelui mai mare sau mai mic de a-și aduce sora înapoi acasă atunci când mama sa i-o va cere, blestemul mamei și metamorfoza mortului strigoi, moartea fraților (din

diferite pricini: război, epidemie de ciumă, otrăvire etc.), întâlnirea dintre frate și soră și dialogul dintre cei doi, cavalcada fantastică a fratelui și a surorii, întoarcerea și despărțirea celor doi, întâlnirea mamei cu sora și dialogul dintre ele, moartea mamei sau a fetei (ori supraviețuirea lor). Cercetătoarea urmărește atent modul în care se trece, în diacronie, de la nucleul legendar la circulația temei, în opere precum *Înviere* unde Lucian Blaga redescoperă și rescrie, practic, balada *Voicbița*, aliniindu-se considerațiilor făcute de G. Vrabie în volumul *Balada populară română* din 1966, *Amurgul zeilor stepei* și *Umbra* de Ismail Kadare, *Lenore* de Bürger, *O vară fără întoarcere* a lui Besnik Mustafaj și *Dina* de Felicia Mihali. Analiza este continuată în capitolul al III-lea, „Echi di una leggenda balcanica in Gottfried Bürger, Marguerite Yourcenar”, adăugându-i-se lămuritoare precizări în urma consultării unei bibliografii complexe, din care nu lipsesc autori precum Yves Bonnefoy, Madame de Staël, Sigmund Freud sau E. Benveniste, iar un capitol întreg i se dedică autorului român, sub titlul „La leggenda del fratello revenant e *Înviere* di Lucian Blaga”.

Folosind metode de analiză similare, autoarea se ocupă în continuare de descrierea și interpretarea uriașului mit balcanic al jertfei stând la baza edificiului religios, precizând că „dintre toate miturile relative la misterul creației, fără îndoială că cel al jertfei pentru un edificiu sau al soției zidite are cea mai emblematică miză existențială” (p. 10) – mitul sacrificial sau întemeietor prezent în balada tradițională românească *Meșterul Manole*, hipotextul legendar rescris de: *Meșterul Manole* de Lucian Blaga, *Nuntă în cer* de Mircea Eliade, *Le Pont aux trois arches* de Ismail Kadare, *Il est un pont sur la Drina* de Ivo Andrić sau *Laptele morții* de Marguerite Yourcenar (v. capitolele „Du symbolisme du pont au sacrifice de construction chez Ismail Kadaré et Marguerite Yourcenar”, „Entre le nombre et la nuit. *Ura me tri barqe d' Ismail Kadaré*” și „Le sacrifice de construction chez Benjamin Fondane et Paul Celan”).

Nu rămâne, în finalul lucrării, fără ecouri nici imaginea Orientului: comparatistul stabilește similitudinile și diferențele fundamentale, așa cum apar ele în lumina unor poeme precum *Les Orientales* de Victor Hugo și *Florile Bosforului* de Dimitrie Bolintineanu, unde accentul cade

¹ Ismail Kadare, „Ricareare in arte la patria perduta”, in I. Kadare et al., *Le minorance ethnique e linguistique*, Atti del 2 Convegno internazionale, Piana degli Albanesi, 1998, vol. II, pp. 506-508, apud G. Vanhese (2011: 8).

pe îmbogățirea ideatică a viziunii hugoliene grație aportului unei literaturi minoritare – mai exact, grație informațiilor și cunoștințelor despre Albania pe care le deținea poetul macedo-român. Nu întâmplător lucrarea profesorului de literatură comparată se încheie cu iscusita imagine a unui pod peste vremuri pe care Occidentul îl construiește întru revitalizarea exotismului oriental. Aceasta oglindește tocmai reorientarea culturală ai cărei martori suntem cu toții: Occidentul literar, în mare măsură blazat și experimentalist, „Occidentul iconoclast”, după expresia lui G. Durand, resimte acut nevoia de reînnoire, iar aceasta este posibilă printr-o „injectare” a suflului nou, vitalist, care – în spațiul epicului, cel puțin – s-ar traduce prin eterna reîntoarcere la sinele arhaic, manifestându-se într-un evenimential complex, menit să scoată din amorțeală cititorul vest-european, pierdut în plictisul lui proustian.

Atât marile case de editură care impun regula jocului, cât și studiile culturale care, înscriindu-se în noile tendințe prin orientarea vădit interdisciplinară, salută ceremonios și „ajustează” în paratekst traducerile operelor publicate de cele dintâi se reorientează: practică, altfel spus, o recuperare creatoare a literaturilor așa-zis periferice, minoritare. Și totul vine, cum inspirat notează Gisèle Vanhese la pagina 21 a *Meridianului balcanic*, în întâmpinarea și în folosul omului derutat, descompus, a omului fără însușiri sau, mai pe scurt, a omului modern: „Opera profană îi permite, prin urmare, omului modern, care își trăiește într-o manieră desacralizată propria sa condiție istorică, să regăsească un simbolism abisal și să acceadă la o altă dimensiune a existenței ce se deschide către ontic”.

Puiu Ioniță, *Poezie mistică românească*

Editura Institutului European, Iași, 2014, 252 p.

LOREDANA CUZMICI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Cartea semnată de Puiu Ioniță se vrea o pledoarie pentru o anumită formă de literatură, aceea marcată de finalitate spirituală. Cu toate distincțiile binevenite pe care autorul le face în interiorul lucrării între poezie religioasă și poezie mistică, cele două categorii se suprapun suficient și probează faptul că marea poezie nici nu poate fi altfel decât alimentată de spiritualitate și închinată acesteia. Până la cele mai „mizerabile” expresii poetice, nostalgia sau certitudinea comunicării cu Divinitatea rămâne tema intrinsecă, majoră, operele dovedindu-se lungi drumuri ale Damascului pe care mulți se rătăcesc, ratând revelația – dar destui au parte și de epifanie. Poezia s-a vrut dintotdeauna un mediator între lumi, o soluție umană la o mare de întrebări și incertitudini. Aproape că putem spune că nu există poezie fără Dumnezeu, acest uriaș cititor abstract, implicat al fiecărei cărți scrise de oamenii care-și caută interlocutorul perfect (cartea lui Martin Buber ne este reamintită în prolegomenele volumului). Marea literatură a lumii s-ar putea împărți astfel în două categorii: aceea a căutării și laudei Divinității, pe de o parte; aceea a „fiilor risipitori” – scriitorii pasionați de false „văi ale plângerii”, a căror căutare devine oarecum *mai* dramatică.

Printre creatori, poeții mistici se bucură de certitudini, cu toate că nici lor nu le este scutită calea de rătăcire și suferință. Trăirea în Hristos (și) prin poezie se dovedește mântuitoare. Cuvântul nu mai suferă de tot felul de crize; dimpotrivă, leagă lumile și aduce pacea, deși rămâne în anticamera tăcerii ca formă superioară de comunicare cu transcendentul. Altfel



spus, volumul lui Puiu Ioniță vorbește despre frumusețea uitată sau nesocotită a literaturii, vindecată de tot felul de gratuități și formalisme și readusă în făgașul ei original, acela în care literatura – mai ales poezia – funcționează existențial (ontic și ontologic, va preciza autorul), nu doar estetic.

Subiectul cercetării ca atare nu este unul care să poată fi „tratat” cu instrumentele-șablon ale criticii și hermeneuticii; deși cercetătorul se străduiește constant să aibă un ton obiectiv, își reprimă de regulă efuziunile și caută să fie cât mai documentat în fiecare afirmație sau constatare. Astfel de texte presupun o lectură de identificare, în absența căreia sensul-cheie se pierde. Puiu Ioniță însă procedează didactic: inventariază o sumedenie de opinii critice, le analizează, își exprimă opțiunea pentru unele sau altele, le așează în contexte comparatiste,

diminuându-și cumva participarea, cu toate că simpla alegere a temei ne face să înțelegem că avem de-a face cu un „discurs îndrăgostit”. Din părțile introductive (cu precădere), putem desprinde opinia despre literatură a autorului, corespunzând unei atitudini religioase asumate: textele se parcurg cu mirare și bucurie, întru comuniune, nu cu prejudecăți și grile critico-teoretice care nu au ce căuta într-un asemenea „spațiu al imponderabilelor”. Tot mai frecventă situare anti-critică a cititorului de literatură ce poate fi observată în tendințele culturale moderne și contemporane este împărtășită și aici, cu accente polemice convingătoare: „Cu o superbie indusă de pozitivismul și raționalismul exacerbât al ultimelor două veacuri, criticul nu se mai înțelege pe sine ca pe un slujitor al literaturii, ci ca pe un judecător infailibil. Oricât de greu i se va părea, va trebui totuși să învețe că nu el lucrează textul, ci că textul îl lucrează pe el” (p. 23). Religia văzută ca „modalitate de poetizare a existenței” (p. 10) și multe alte considerații preliminare ori din cuprinsul cărții, legate de valorile fundamentale, cu numeroase trimiteri la scrieri diverse, la grupări precum „Rugul Aprins” sau „Oastea Domnului”, la isihasm și varii doctrine, toate configurează o concepție aproape radicală asupra literaturii: aceasta din urmă și-ar valida existența doar atunci când este (direct sau indirect) religioasă.

Autorul se arată interesat și de biografiile esențiale ale scriitorilor avuți în vedere, cu toate că invocă opinia lui Proust despre eul profund care nu poate fi desprins decât din operă. Se fac trimiteri la istoria limbii și literaturii române, către texte cu un fundament religios unanim recunoscut; în virtutea afinităților electiv decelelate în volum, Blaga, de pildă, se întâlnește nu doar cu Rilke, ci și cu Dionisie Pseudo-Areopagitul.

Eminescu, Blaga și Nichita Stănescu reprezintă subiectul unui capitol despre „misticism poetic”. Însă, dacă în cazul primilor doi nu ne surprinde o asemenea coordonată, aceasta fiind demonstrată și analizată frecvent (și cu multiple nuanțe), în cazul lui Nichita Stănescu întrevădem mai degrabă o nostalgie mistică, dobândită pe cale livrescă, aproape un prefabricat postmodernist. Că putem identifica, în schimb, o mistică a poeziei e cu totul altceva: zeitatea autorului care îl laudă pe Ptolemeu e

(ne)cuvântul. Desigur, ipoteza interpretativă a lui Puiu Ioniță nu este numai decât de respins, cu atât mai mult cu cât este susținută suficient de textele alese pentru analiză, doar că ansamblul poeziei stănesciene rămâne definit mai ales de febrile căutări ale tonului și de rătăcirii pe câte un cal măiastru, decât de pace teandrică.

Vasile Voiculescu, Daniil (Sandu) Tudor, Daniel Turcea, Nichifor Crainic și Ioan Alexandru, Nicolae Ionel (în ordinea capitolelor) sunt alți poeți pe care Puiu Ioniță îi citește prin justificată grilă mistică, punând atent în evidență specificul fiecărei creații în parte. Traian Dorz și Teodosia (Zorica) Lațcu sunt recuperați și situați în aceeași arie tematică, precizându-se la fiecare în parte de unde rezultă echilibrul spiritual și estetic. Luptând cu prejudecățile elitiste și estetiste, cartea salvează de la uitare astfel de scriitori pentru care cuvântul poetic devine rugăciune. Desigur, absența lui Arghezi, a lui Ion Pillat sau a lui Radu Gyr, justificată parțial de către autorul însuși, ar merita glose suplimentare, numai că titlul cărții anunță selecția subiectivă și zădărnicește orice obiecție în acest sens.

Critica adusă postmodernismului, pe care Puiu Ioniță îl neagă ca fenomen și model de gândire/reprezentare în spațiul românesc, este cumva neavenită în spațiul volumului. Că marxismul s-ar constitui în fundament al postmodernismului, că generația Beat se desprinde din același filon ideologic, că revistele de avangardă românești au fost finanțate de Comintern etc. ni se par niște speculații din categoria „teoriei conspirației”. A reduce un amplu fenomen cultural, cum au fost avangardele și postmodernismul, la un aspect ideologic nefast înseamnă cel puțin a nesocoti acel „eu profund” al operelor pentru care autorul studiului pledează în altă parte. A gândi maniheist înseamnă a uniformiza periculos personalități creatoare și opere. Nu este cazul să discutăm aici idiosincrazia autorului studiului la experimentele postmoderniste aflate în general sub semnul unei imanențe riscante, pentru că, încă o dată, a opera cu astfel de reducții duce la mistificare. Calea spre transcendență nu este închisă în operele postmoderniștilor; dimpotrivă, autorii valoroși caută și găsesc noi drumuri spre centru, în virtutea aceluiași sacru camuflat în profan.

Dincolo de aceste excese, destul de nepotrivite în context și motivate de admirația necondiționată doar față de anumite modele poetice, cartea lui Puiu Ioniță reprezintă un studiu temeinic și atent al mai multor exemple de poezie mistică, frazele fiind marcate de rafinament stilistic și ideatic mai ales pe porțiunile (cvasi-) teoretice: „Textul mistic nu se oferă, ci se ascunde, se retrage răbdător în așteptarea cititorului său, un cititor atipic, negrăbit, nepractic, ineficient – un cititor care poartă deja în inima lui textul pe care se pregătește să-l citească” (p. 196). Vorbind fie despre poezia mistică, fie despre mistica poeziei, asemenea texte care transcend granițele literaturii percepute doar ca artă a cuvântului au un loc de văză în cetatea literelor, implicit și în cercetarea filologică.

Viorica S. Constantinescu, *Cântarea inimii fericite. Poezie egipteană de dragoste din Regatul Nou*

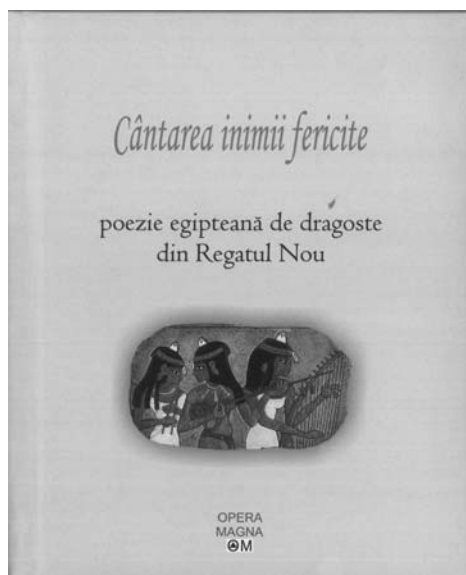
Iași, Editura Opera Magna, 2014, 138 p.

LIVIA IACOB

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Cățile de căpătâi ale popoarelor din vechime, de la egipteană *Carte a morților* sau *Cântecul harpistului* la *Rig-Veda* (*Veda imnurilor de laudă adresate zeilor*) și până la *Biblia* de sorginte ebraică, au exercitat o fascinație neîntreruptă în toate epocile, punându-și amprenta culturală specifică asupra formării și dezvoltării tuturor literaturilor naționale. *Homo religiosus* a devenit, treptat, *homo viator*, traversând frontierele după modelul războinicului ce corespundea în eposul eroic unui ideal de comportament asumat, lucru care a dus la fundamentarea unei direcții de sine stătătoare. La fel, fiziologia genurilor liric și dramatic va suferi metamorfoze în descendența, de pildă, a tragicului grec ori a prozodiei psalmice, asimilate structural și creator în întregul spațiu european și dincolo de acesta. Iată de ce una dintre preocupările cele mai fertile ale comparațiilor s-a dovedit a fi, de-a lungul timpului, recuperarea valorilor Antichității, aparținând atât celei orientale, cât și celei clasice.

În salutara tendință se înscrie și strădania recentă a profesorului universitar ieșean Viorica S. Constantinescu de a oferi publicului românesc o versiune care să cuprindă, într-o ediție atent îngrijită critic, frumoasele și atât de puțin cunoscutele (în spațiul românesc, cel puțin) poeme de dragoste ale egiptenilor din Regatul Nou. Dovedind în primul rând prețuire față de subiectul ales și în al doilea rând o erudiție și un rafinament pe măsură, autoarea își continuă, în fapt, în traducerea despre care facem vorbire o muncă ce s-a desfășurat pe parcursul câtorva



decenii, ale cărei rezultate se completează armonios în studii invocate de reputați specialiști români și europeni, precum *Evreul stereotip. Schiță de istorie culturală* (București, Eminescu, 1996), *Exotismul în literatura română din secolul al XIX-lea* (Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1998), *Dicționar de personaje biblice și reprezentarea lor în arte* (București, Editura Hasefer, 2002), *Dicționarul popoarelor biblice* (Iași, Editura Universitas XXI, 2013) sau *Omul biblic. Schiță tipologică* (Iași, Editura Institutul European, 2012). Buna cunoaștere și stăpânirea domeniului investigat sunt dublate de o reală pasiune pentru transpunerea textului literar în versiuni românești care să suscite interesul și prin reușita stilistică, Viorica S. Constantinescu dând pentru prima dată la noi o ediție bilingvă a poemelor mistice aparținându-i Terezei de Ávila și o ediție integrală a *Poveștilor fraților Grimm*.

Cântarea inimii fericite. Poezie egipteană de dragoste din regatul Nou (sec. XV-XI î. Hr.) reprezintă o traducere, mai degrabă spus o prelucrare, cât de apropiată posibil de versiunea în limba germană a reputatului egiptolog german Siegfried Schott, profesor de egiptologie la Göttingen și cunoscut artist expresionist. Acesta și făcea, de altfel, pentru întâia oară lumină asupra subiectului destul de delicat pe care l-a constituit tema erotică în lumea egipteană, dar și asupra contribuției substanțiale pe care o poate aduce cunoașterea acestei lirici astăzi în ceea ce privește societatea acelor timpuri, poemele reținând și comunicând, în limbajul lor deloc codificat, adevăruri antropologice fundamentale: „Cântecele de dragoste sunt un monument special, unic în lumea egipteană, prin temele lor noi; redactate într-o limbă nouă, folclorică, ele pot fi privite ca un produs unic al timpului lor, în care bucuria vieții înflorea chiar în imagini din morminte, atunci când Egiptul devenea, pentru scurt timp, proprietatea Orientului Apropiat și avea contact cu un alt fel de viață. [...] Ele sunt pentru noi o sursă specială pentru amprentarea tipului de act artistic al acelor vremi. Deci, în afară de acestea, ne învață câte ceva despre relațiile dintre sexe, tradițiile speciale și prejudecățile epocii” (Constantinescu, 2014: XXIII).

Plecând de la o constatare, în fond, de bunsimț („Poezia de dragoste s-a născut cu mult înainte de cultura orală sau scrisă a marilor imperii antice orientale [sumerian, egiptean, hitit, persan] în triburile ancestrale din spațiul oriental” - Constantinescu, 2014: I), dat fiind că în școlile de scribi specifice epocii se predă doar o poezie gravă, și nu una de dragoste, de petrecere sau satiric-parodică, volumul de față își propune să ofere o viziune panoramică asupra liricii egiptene, suitei de poeme de dragoste care alcătuiesc nucleul iradiant al cărții adăugându-li-se și descântece din *Cartea egipteană a morților* (*Addenda 1*) ori fragmente din *Cântarea Cântărilor* (*Addenda 2*).

„Textele poeziei orale de dragoste, consemnate pe ostraca sau pe papirusuri, funcționau ca niște răvașe de iubire. Când au fost scrise, de multe ori au fost strecurate printre rețete culinare, împreună cu sfaturi cosmetice sau tâlmăciri de vise. Temele, metaforele, comparațiile, variantele poeziilor circulau în tot spațiul afro-

oriental, acompaniate de instrumente muzicale specifice diverselor zone [...] acolo unde cercetările arheologice au declanșat ceea ce avea să se numească în sec. XX *Renașterea Orientală*” (Constantinescu, 2014: II), aflăm din prefața volumului, unde se specifică, de altfel, și că textele avute în vedere pentru traducere datează din timpul dinastiei a XVIII-a din Regatul Nou, cuprinse fiind între 1567 și 1085 î. Hr. Tot aici, traducătoarea și îngrijitoarea ediției recurge la un interesant parcurs în existența rutinieră a egiptenilor, reliefând colectivismul acesteia, din care ar rezulta și apariția laolaltă, fără delimitări precise, a cântecelor de dragoste și de înmormântare, a celor axate tematic pe muncile obișnuite (culesul fructelor) și pe sărbătoresc, a cântecelor de petrecere fiindcă „șăranul și meșteșugarul, omul de rând în general nu privea moartea cu spaimă, ci ca o trecere, ca o normalitate” (Constantinescu, 2014: III).

Evident, interesul față de această operă este în primul rând antropologic, dar nici literaritatea sa nu poate fi eludată: vorbind despre iubire și moarte, despre eros și boală, despre familia proiectată în viața de dincolo, *Cântarea inimii fericite*, în alt chip, desigur, decât *Cântarea Cântărilor*, se face ascultată și prin aceea că impune un nou tip de creator (altul decât poetul școlit ori scribul meditativ care folosește papirusul), inteligent și subtil, care știe să-și disemineze produsul artistic (și să se facă, astfel, apreciat și plăcut de cei din jur) într-un înveselirea celorlalți, dând glas unor arte poetice mai apropiate de horatianul *carpe diem*. Situată la limita dintre poezia de dragoste și cea didactică, o adevărată carte de învățătură ni se pare poemul *Laudă poetului*: ce-ar spune astăzi Arghezi dacă ar citi versuri precum „Poeții au lăsat moștenire copiilor doar numele lor, / Averea lor au fost cărțile înțelepte pe care le-au scris. // Cărțile au fost preoții lor, / Tableta de scris a fost soția lor / Pana de scris a fost fiul iubit / Învățăturile, piramidele lor” (p. 59)? Novalis ori Nichita Stănescu și-ar da ei oare altfel frâu liber imaginației febrile meditând asupra următoarei anateme: „Mai frumoasă este o carte decât un zid scris / Cartea zidește piramide în inimi, / Cartea zidește un nume, ea cimitir nu are” (p. 60).

Din poeme precum *Cântarea inimii fericite*, *Trei dorințe*, *Sărbătoarea livezii*, *Cântece către Zeița de aur* sau *Soția preotului Amon din Karnak la mor-*

mântul soțului nu lipsesc referințele la aspecte astăzi considerate delicate ale societății primitive, precum căsătoria endogamică, lovirea soției de către soț sau infidelitatea, după cum, la fel de prezent, decorativul devine o modalitate prin care se descriu diverse aspecte ale identității naționale și regionale, de la tipurile de cosmetice și veșmintele folosite de femei și de bărbați până la flora și fauna din imediata apropiere a umanului. Și, dacă nucleul de forță al cărții rămâne iubirea (atât în monologuri, cât și în poemele dialogale), trebuie spus că imaginarul se construiește după o logică distinctă de cea europeană, pe care aș asocia-o animismului ce dirijează, strategic, fiecare metamorfoză lirică. Sub seria metonimică *inimă – sine – cosmos*, acesta se insinuează în substratul majorității poemelor, de la versurile dedicate portretului iubitei („Cu șolduri grele și coapse subțiri / ce par că se ceartă-ntre ele: care e mai frumoasă. / Nobili, când pe pământ pășește, i-s pașii, / salutul ei hoț de inimi este”, p. 2) până la memorabile reprezentări ale paralelismului membrelor, după cum urmează: „Iubitul meu mi-a furat inima cu vocea lui / și bolnavă-s de atunci de el” (*Cântecul 2*, p. 4); „Inima mea s-a gândit frumusețea să-i vadă / în sala-i de arme” (*Cântecul 3*, p. 5); „Inima mea, grăbită, într-una vorbește / în timp ce eu la dragoste mă gândesc; / nu vrea să mă lase să mă port omenește / parcă din piept să sară dorește” (*Cântecul 4*, p. 7); „De șapte zile iubita nu mi-am văzut. / Zac, boala m-a răpus, / Inima grea îmi este / De mine însumi parc-am uitat” (*Cântecul 7*, p. 11) sau „Inima celor care treceau pe drum / de iubire cuprinsă era, pentru ei, / pentru minunatul, neasemuitul, / numai unul, iubitul” și „Inimă fericită, în fericire / așa m-am simțit de el privită” (*Cântecul 6*, p. 9).

În încercarea de a se păstra cât de aproape posibil de atmosfera și tonalitatea originare ale poemelor, Viorica S. Constantinescu nu a renunțat însă nici la poeticitatea genuină a limbii române, ajungând la performanța de a extrage, din carapacea cuvintelor, *perla* mereu și cu obstinație căutată, expresia al cărei caracter pronunțat mnemotehnic vorbește de la sine. „Dragostea s-a amestecat în trupul meu / Cum se amestecă apa cu sarea...” sau „Inima îi bate mai tare / Inima deschisă-i este / În inima lui întuneric nu este” sunt convingătoare exemple

în acest sens. Armonizând textul propriu-zis cu o grafică rafinată, mizând pe readucerea la viață, prin personaje și realități, a Egiptului antic, în volumul îngrijit de profesorul ieșean se încheagă performanța unei traduceri iscusite, rotunde, mărturisitoare a unui condei sedus atât de poeticitatea limbajului, cât și de adevărurile eterne, pe care acesta, conservându-le pe ostraca, le oferă cu generozitate patrimoniului culturii universale.

Acta Iassyensia Comparationis

Recent Issues:

No. 14 / 2014	Scent, Sound and Colour / Odeur, Son et Couleur
No. 13 / 2014	Rușinea / The Shame / La Honte
No. 12 / 2013	Quests - Conquests / Quêtes - Conquêtes
No. 11 / 2013	Bucate și băuturi: perspective culturale / Food and Drink: Cultural Ways / Manger et boire: perspectives culturelles
No. 10 / 2012	Rituri de trecere / Rites of Passage / Rites de passage
No. 9 / 2011	Măști / Masks / Masques

Acta Iassyensia Comparationis

EDITORIAL BOARD

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ștefan

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORS: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Neil B. Bishop (Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canada), Cătălin Constantinescu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Nicoleta Cîmpoș (University of Worcester, UK), Martin A. Hainz (Universität Wien, Österreich), Dragoș Carasevici (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Alina Țiței (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Livia Iacob (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Corina Bădeliță (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Marius-Adrian Hazaparu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

ADVISORY BOARD

Ștefan Avădanei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Yves Chevrel (professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France), Andrei Corbea-Hoișie (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Czesław Grzesiak (Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Henning Krauß (emeritiertes Professor, Universität Augsburg, Deutschland), Michel Otten (professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique), acad. Eugen Simion (profesor consultant, Universitatea din București, România; președintele Secției de Filologie și Literatură, Academia Română), Petruța Spânu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România & Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Elena-Brândușa Steiciuc (Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România), Mihai Zamfir (București, România & Brasilia, Brasil).

http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/index.html

ISSN: 1584-6628

În pregătire:

16 (2/2015): FRONTIERE / FRONTIERS / FRONTIÈRES