

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

○ 19 (1/2017) ○ 20 (2/2017): VIS ȘI REALITATE ○ DREAM AND REALITY ○ RÊVE ET RÉALITÉ



CRIZE FAMILIALE

FAMILY CRISES

CRISES FAMILIALES

Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Acta Iassyensia

Comparationis 19(1/2017)

Crize familiale Family Crises Crises familiales

O temă tradițională în antropologie, *FAMILIA* este, în același timp (și în toate timpurile, de fapt), o importantă temă literară. În încercarea de a evoca simultan forțele care asigură coeziunea familiei și curenții de adâncime care îi erodează integritatea, am ales „Crizele familiale” – o manifestare particulară a temei largi – drept titlu și nucleu al numărului al 19^{lea} (1/2017) al revistei. Reunind abordări critice ale unor texte din diverse literaturi ale Europei, Africii, Americii și Asiei, semnate de specialiști ai literaturii și studenți din șapte țări diferite, numărul curent al AIC reliefează variații însemnate în tratamentul literar al temei vizate din secolul al XVIII^{lea} până astăzi, demonstrând totodată interesul universal, persistent și chiar crescând alocat subiectului de către scriitorii și criticii literari ai secolului XXI.

A traditional topic in anthropology, *FAMILY* has been, at the same time (and in all times, actually), a major literary theme. In an attempt to simultaneously evoke the forces ensuring the family cohesion and the undercurrents eroding its integrity, we chose “Family crises” – a particular manifestation of the larger theme – as the title and the core of the 19th (1/2017) issue of our journal. Bringing together critical approaches to European, African, American and Asian texts, signed by scholars and students of literature from seven different countries, the current issue of AIC reveals important variations in the literary treatment of the theme from the 18th century onwards, while staying proof of the universal, persistent, and even increasing interest for the topic shown by both writers and critics of the 21st century.

Un sujet traditionnel de l’anthropologie, la *FAMILLE* est, en même temps (et depuis tous les temps, en effet), un thème littéraire important. En essayant d’évoquer simultanément les forces qui assurent la cohésion de la famille et les sous-courants qui érodent son intégrité, nous avons choisi les « Crises familiales » – une manifestation particulière du thème de la famille – comme le titre et le noyau du 19^{ème} (1/2017) numéro d’AIC. Rassemblant des approches critiques de textes appartenant à diverses littératures de l’Europe, de l’Afrique, de l’Amérique et de l’Asie, signées par des professionnels et des étudiants provenant de sept pays différents, le numéro courant de notre journal dévoile des variations considérables dans le traitement littéraire du thème visé depuis le XVIII^{ème} siècle jusqu’à présent, tout en démontrant l’intérêt universel, persistant, et même croissant pour le sujet, de la part des écrivains ainsi que des critiques littéraires du XXI^{ème} siècle.

Crize familiale

Family Crises

Crises familiales

Cuprins/Contents/Contenu

Carmen DĂRĂBUȘ		Lumea-n schimbare. Familia și tribulațiile istoriei	1
Lavinia ROGOJINĂ		Family Crises in Confession, Fragility and the Indelible Subject in <i>Great House</i>	9
Luisa MESSINA		L'inceste dans les écrits de François-Antoine Chevrier et dans la littérature libertine française du dix-huitième siècle	17
Răzvan VENTURA		Crises familiales dans <i>Les Chants de Maldoror</i> par Lautréamont	23
Dora LEONTARIDOU		Du <i>Mari coupable</i> (1794) au <i>Tyran domestique</i> (1805) : les répercussions familiales des crises conjugales dans le théâtre français après la Révolution	31
Gibson NCUBE	Shelton MUVUTI	“Familles, je vous hais”: Aesthetics of Hatred and Silence within the Family in François Mauriac’s Fictional	41
Dragoș AVĂDANEI		Family Crises, Half-Truths, Ironies, and Private Devils	49
Adama SAMAKE		La crise familiale, substruction de la création romanesque de Fatou Fanny-Cissé : l'exemple d' <i>Une femme, deux maris</i>	57
Elyssa REBAÏ		La relation entre père et fille dans <i>La Place</i> d'Annie Ernaux : entre crise et réhabilitation	67
Ioana ALEXANDRESCU		Les relations de famille dans <i>La Végétarienne</i> de Han Kang	75
Kone DIAKARIDIA		<i>La nièce de l'imam</i> de Mandé Alpha Diarra ou le récit dramatique d'une crise familiale	83
Iulia Andreea MILICĂ		Recenzie: Florica Bodiștean, <i>Eroica și Erotica: eseu despre imaginile feminității în eposul eroic</i>	91
Paul MIHALACHE		Recenzie: Carmen Popescu, <i>Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului</i>	95

Lumea-n schimbare. Familia și tribulațiile istoriei

The Changing World. The Family and the Tribulations of History

CARMEN DĂRĂBUȘ

Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca

Condiția familiei la sfârșit de secol XIX și început de secol XX începe să cunoască schimbări datorate mai ales modificării mediului social, care a trăit bulversările generate de Primul Război Mondial și de Revoluția bolșevică. Iubirea, element fundamental al naturii umane, dacă nu se producea în interiorul familiei, era considerată adulteră și libertinaj. Romanele lui John Galsworthy, cele din ciclul *Forsyte Saga*, și vastul roman al lui Mihail Șolohov, *Pe Donul liniștit*, vorbesc despre spații și medii diferite, pe de o parte mediul urban al marii burghezii englezești, iar pe de alta, mediul rural al cazacilor de pe Don. În ambele situații, căsătoriile se fac la inițiativa familiei, fetele învață cum să aibă grijă de cămin, în timp ce bărbații ocupă locul central în societate, asumându-și libertăți cu totul interzise femeilor. Inevitabil, planul individual și cel al istoriei se intersectează, iar raporturile familiale se schimbă.

Cuvinte-cheie: istorie; iubire; familie; adulter; sacrificiu.

The condition of the family towards the end of the 19th century and the beginning of the 20th century is subjected to a series of socially related changes, which were the direct consequences of the First World War and the Bolshevik Revolution. Love, the key element of human nature, was meant to flourish within the boundaries of a family; otherwise it was considered adulterous and libertine. John Galsworthy's novels, the *Forsyte Saga* series, and Mihail Sholokhov's vast novel *On the Quiet Don* take into discussion different social and cultural milieu, the urban society of the high English bourgeoisie, on the one hand, and the rural community of the Cossacks on the Don, on the other. In both cases, marriages are carried out on the initiative of the family; the girls learn how to take care of home while men occupy the central position in society, assuming freedoms totally banned to women. Inevitably, the personal, individual plan intersects the historical one, and, consequently, family relations are under constant change.

Keywords: history; love; family; adultery; sacrifice.

John Galsworthy și Mihail Șolohov sunt scriitori care fac trecerea dinspre realismul de secol XIX spre literatura modernă de la începutul secolului XX, așa cum personajele însele lunecă, la un moment dat, din corsetul auster al ordinii patriarhale spre noi forme de viață, în care opțiunile personale își fac loc tot mai mult în construirea destinului. Romanele din ciclul *Forsyte Saga* și romanul-fluviu *Pe Donul liniștit* sunt poveștile a două familii conduse de câte un *pater familias* – clanul Forsyte este condus de Jolyon Forsyte, iar clanul Melehovilor de Pantelei Prokofievici – care veghează ca moravurile să rămână conservatoare pentru că orice schimbare este, inițial,

2 AIC

inconfortabilă și generatoare de nesiguranță pentru generațiile vârstnice. Literatura, și mai ales proza și teatrul, transmit, adesea, conținuturi ce au ca punct de plecare întâmplări reale, reconstituite pe un fundal social bine conturat, trecut prin filtrul artei literare. Experiențe de viață individuale și colective, povești de familie, urbanul și/sau ruralul mai detaliat sau mai puțin detaliat reconstituit, epoci și moravurile lor – toate acestea fac din literatură un depozitar, uneori chiar cu valoare documentară. Unele curente literare excelează în reconstituirea realității, ca de pildă realismul și naturalismul, scrierile cu caracter epopeic mai vechi și mai noi.

Trilogiile lui John Galsworthy – *Forsyte Saga* și *O comedie modernă* – au fost elaborate vreme de douăzeci de ani și articulează, veridic, patruzeci de ani ai epocii victoriene și post-victoriene, 1886-1926, venind, așadar, din marea literatură realistă de secol XIX, cu formule inovative de început de secol XX. De asemenea, influența biografiei proprii asupra operei este descifrabilă: „Când l-a introdus, de exemplu, pe bătrânul Jolyon în cronică familia Forsyte, echilibrul dintre afecțiune și ironie s-a stricat, pentru că scriitorul își iubise, totuși, tatăl – în pofida puținelor dovezi de supunere pe care i le dăduse – și personajul romanului său nu putea fi doar un desen după natură, ci o nostalgică amintire despre John Galsworthy senior” (Grigorescu, 2003: 489).

Portretele tinerelor rebele din romane sunt apropiate celor ale surorilor sale, Mabel (June) și Lilian (Euphemia), iar Irene, cel mai fascinant personaj feminin al seriei, este Ada, iubita autorului și soția vărului său, Arthur Galsworthy, căsătorie în care rămâne prizonieră până la moartea lui *pater familias*, John Galsworthy, care veghea asupra respectării regulilor sociale victoriene. Tânărul Jolyon Forsyte este o variantă livrescă a lui John Galsworthy, care și-a părăsit soția spre a se căsători cu o guvernantă, fiind, astfel, ostracizat, marginalizat multă vreme. Primele două volume ale primei trilogii (*Bogătașul*, *Încătușați de lege*) sunt unele ale cutumelor conservatoare, în timp ce în cel de-al treilea roman (*De închiriat*), care anunță a doua trilogie, societatea este în transformare și epoca victoriană, mai ales după Primul Război Mondial, e amintire.

Un puternic spirit de clan se manifestă încă de la început, când întreaga familie Forsyte se adună pentru logodna lui June, nepoata bătrânului Jolyon, cu arhitectul Philip Bosinney, cel care, alături de Irene, vor crea figura simbolică a puternicei familii, prefigurând apusul unei epoci: „Când un Forsyte se logodea, se căsătorea sau se năștea, tot neamul Forsyte era prezent. Când un Forsyte murea – dar până acum nu murise niciun Forsyte; ei nu mureau; moartea fiind contra principiilor lor – ei luau precauțiuni față de ea, precauțiunile instinctive ale unor oameni cu mare vitalitate, care se apăra de orice știrbire a proprietății lor” (Galsworthy, 1991: 12).

Structura romanească se așază în funcție de generații și de evoluția lor. În tonalități de epopee, este evocat primul Jolyon Forsyte, decedat, primul *pater familias* londonez, ajuns în capitală dintr-o modestă familie de fermieri, dar care a reușit să facă avere în domeniul construcțiilor. Relațiile dintre membrii clanului sunt rezervate, atitudinea e sobră, afecțiunea, jovialitatea sunt văzute ca slăbiciuni. Tânărul arhitect e privit cu suspiciune, nefiind considerat demn de una din moștenitoarele familiei. Soames, fiul lui James, frate mai mic al lui Jolyon, este căsătorit cu Irene, considerată prea frumoasă de către familia soțului, ieșită din normă, deci motiv de îngrijorare. Căsătorită cu Soames la presiunea mamei ei vitrege, Irene duce o viață resemnată, iar soțul, luând-o în proprietate, considerând-o cea mai prețioasă dintre proprietățile sale, intenționează să construiască o casă la Robin Hill, proiectată de Bosinney, în afară Londrei, pentru a o ține departe de ochii altor bărbați. Singurul sprijin afectiv venea din partea lui June, nepoata soțului său, care o sfătuia să divorțeze. Dar tocmai logodnicul lui June, Bosinney, o va fermeca, iar idila lor va revolta clanul: „Desfacerea perechii Soames-Irene, după construirea acelei case frumoase și scumpe la Robin Hill, nu este provocată doar de sentimentele Irenei pentru Bosinney. Ea rezultă dintr-o incompatibilitate sufletească și caracterologică. [...] Urmările desfacerii acestui cuplu au efecte dezastruoase pentru mai multe generații, când perechile se refac în alte formule” (Munteanu, 1998: 48).

Soames îl dă în judecată pe tânărul arhitect pentru depășirea cheltuielilor, iar acesta, îndurerat și de comportamentul ezitant al lui Irene, este călcat de un automobil, lumea vorbind că, de fapt, accidentul a fost o sinucidere. Irene se întoarce la soț, aparent și temporar rânduiește tradiționale se reinstituie. Căsătoriile de conveniență erau firești, pentru că ceea ce se caută în mediul conjugal

este mai ales siguranța. Familia tradițională este mecanismul funcționării societății, iar el nu trebuie pus în pericol, asigurând: „cadrul afectiv în care fiecare membru își satisface nevoile, trăirile intime, nevoia de destăinuire a unor împliniri sau insatisfacții apărute pe diverse planuri, oferind prin specificul ei sentimentul siguranței” (Voinea, 1978: 9). Din această definiție realitatea ignoră trăirile intime, de obicei, în cadrul căsătoriilor de conveniență.

Rolul personajelor feminine în literatură e vechi de când literatură însăși. Parte a androginului, feminin matern și erotic, copilă, adolescentă, femeie deplină în numeroase ipostaze, personajul feminin este, îndeobște, ingredientul cel mai important al unei povești epice sau dramatizate, fațeta vizibilă ori ascunsă, discret, a eului liric în expresie artistică. Literatura rusă a creat eroine puternice, cu comportamente nuanțate în funcție de epocă, de mediul social (rural sau urban), de statut social. Firi pasionale, ele animă lumi livrești, devenind, ca mame, adevărate *axis mundi* în interiorul familiei: „Văzut adesea ca manifestare a spiritului anarhic, odată cu psihanaliza, femininul matern, cel puțin, capătă un loc onorabil prin identificarea cu *eul ideal*” (Dărăbuș, 2004: 28). Perechea lui Pantelei Prokofievici, cazac având și origini turcești, *pater familias* în neamul căzăcesc al Melehovilor, Ilinișna, reprezintă condiția femeii din secolul XIX rural în Rusia – una de inferioritate în raport cu poziția bărbatului, dar cu toate acestea, reușește să își exercite rolul de echilibru în familie, în ciuda violențelor fizice și verbale la care o supune soțul, firești pentru vremea și locul în care trăiește. Fire pacifistă, este cea care încearcă să domolească impulsivitatea soțului, va fi înțelegătoare cu nurorile și, în cele din urmă, chiar cu Axinia, „femeia fatală” a romanului, cea care va avea o îndelungă legătură cu Grigori, fiul ei. Își acceptă soarta cu o resemnare firească, iar faptul că fiul, Grigori, își înșală soția, dar nu o bate, este, deja, un mare progres, făcându-l absolut acceptabil. Sfaturile pe care i le dă nurorii înșelate, Natalia, sunt cele ale unei practici vechi: dacă există copii, familia trebuie să rămână împreună, copiii au nevoie de adăpost stabil. „Stabilitatea” este cuvântul-cheie, în ciuda tuturor încălcărilor demnității umane, a sensibilității. Ilinișna o va îngriji pe Natalia, bolnavă de tifos, și tot ea se va ocupa de copii, de nepoți, după moartea nurorii. Pe tot parcursul romanului, e o prezență discretă, dar fermă. Sensul vieții ei e sprijinul pe care îl dă celorlalți. Pe măsură ce fiica ei, Duniașka, se îndepărtează de ea, măritându-se cu Mișka Koșevoi, reprezentant al noii puteri și ucigaș al fratelui ei, Petro, afecțiunea nepoților scade în intensitate, ei atașându-se de Axinia, amanta fiului său. După ce-i moare soțul și-i pierde și pe alți membri ai familiei, simte singurătatea ca pe o apropiere a morții. Singurul său gând se îndreaptă, mereu, spre Grigori, fiul iubit, victimă a valurilor istoriei, târât când spre tabăra roșilor, când spre cea a albilor, victimă a împrejurărilor. În virtutea iubirii comune ce i-o purtau lui Grigori, Ilinișna și Axinia, iubita fiului inițial neacceptată, se apropie. Ultimele zile și le petrece gândindu-se la stepa care-i înghițise fiul.

Galsworthy vede în dragostea epocii victoriene un factor invaziv, „o sămânță sălbatică” din care răsare o plantă sălbatică în grădina orânduită, înflorind spontan și luând prin surprindere florile de seră, iar „oamenii ajunși în situația lor socială nu sar niciodată gardul pentru a culege această floare; că se prea poate ca unul din ei să suferă de iubire, ca de pojar, o dată, la timpul cuvenit, dar că se vindecă pentru totdeauna [...] și intră liniștit în brațele căsniciei” (Galsworthy, 1991: 153). Văzută ca un factor perturbator, dragostea trebuie tratată ca orice maladie, ea este o întâmplare în căsătorie, nicidecum o condiție. Tot ce se află dincolo de rațiune este pus sub semnul îndoielii, este efemeritate. Cel compătimit este Soames, care suferă din dragoste, ceea ce simte Irene nu are, pentru societatea vremii, nicio relevanță. Fugind imediat după tragedia morții iubitului de acasă, la puțin timp după ce se reîntoarce, apoi se refugiază temporar la Robin Hill, unde socrul, înduișat de farmecul său fizic și sufletesc, pare a o înțelege, în sfârșit. Moartea lui, la puțin timp, o va îndepărta cu totul de familia Forsyte. Divorțul lui Soames de Irene se petrece la doisprezece ani după despărțirea *de facto*, divorț dictat de preocuparea lui de a-și găsi, oficial, o parteneră, care să-i ofere moștenitori, nu care să-l bulverseze prin intensitatea sentimentului.

În cei doisprezece ani o parte a familiei vârstnice dispăruse, Irene primește o mică avere prin testament, din partea lui Jolyon senior: „din cei zece Forsyte bătrâni, se născură douăzeci și unu de Forsyte, dar cei douăzeci și unu de Forsyte tineri dădură abia șaptesprezece urmași” (Galswor-

4 AIC

thy, 1991: 70). Mai tână generație, pe cale de a ieși din austeritatea epocii victoriene, își schimbă modul de a gândi, stârnind indignarea celorlalți Forsythe, care nu își pot imagina un alt mod de viață decât cel standardizat prin practica tradițională. Jolyon cel Tânăr încearcă să țină pasul cu vremurile, tolerând excentricitățile fiicei, June, în cheltuirea banilor întru ajutorarea tinerilor artiști. Față de Jolly, fiul său, își înfrâneză elanurile moralizatoare. Soames încă se simte vrăjtit, după doisprezece ani, de Irene, dar acum găsește o femeie în care, odată cu moartea lui Bosinney, s-au dizolvat toate vulnerabilitățile ei. Se reîntemeiează ca o femeie puternică, refuzând, pe mai departe, să se întoarcă la el și să-i dăruiască un copil: „– Nu! Nu! Cu nici o condiție! Poți să mă urmărești până la mormânt. Nu mă întorc la tine!” (Galsworthy, 1991: 304). Niciodată nu-i va ierta, lui Soames, momentul siluirii, cu pasiune și ură, adâncind prăpastia dintre ei și provocând moartea arhitectului, care află despre întâmplare. Winifred, sora lui Soames, divorțează de Monty Darty, lucru greu de imaginat în urmă cu cincisprezece ani. Părăsit mai apoi de amantă, sărăcit, Monty se întoarce la familie, care, nepierzându-și, totuși, instinctul de conservare, îl reprimște.

Soames își reface viața alături de Anette, pe care în sinea lui recunoaște că nu o iubește, ci-i iubește tinerețea care promite să-i dea urmași, dar Irene rămâne dragostea vieții sale. Aceasta continuă povestea, începută peste ani, cu Jolyon, se reapropie după ce fiul lui moare pe front. O altă societate se conturează tot mai mult, iar vechile cutume par derizorii după tragedia războiului; Galsworthy „este suficient de obiectiv pentru a reda degradarea vechilor fundamente, dar nu îndrăznește vreun nou fundament. De aceea Galsworthy este uneori tentat să adopte părerea eroilor săi, după care năruirea vechiului înseamnă năruirea tuturor valorilor, instaurarea haosului” (Ianoși, 1963: 361). Irene dă naștere unui fiu, Jon, iar Soames are o fiică, Fleur, mințindu-și tatăl pe patul de moarte că i s-a născut un fiu. Iubindu-și, mai apoi, necondiționat fiica, pare a-i fi transferat toată energia afectivă dăruită cândva lui Irene: „Nu știuse s-o păstreze pe frumoasa și enigmatică Irene, unicul episod ar fi putut deveni poezia vieții lui, dar s-a risipit zadarnic, într-un proces de divorț. Se întoarce acum, aproape inconștient, spre fiica lui, încercând să-i dăruiască ei ceea ce nu știuse să-i ofere propriei soții: libertatea sentimentelor” (Grigorescu, 2003: 500).

Și totuși, când copiii lor, Jon și Fleur, se întâlnesc și între ei se naște o pasiune, familiile, discret, fac totul să-i îndepărteze. Trecutul vârstnicilor îi prinde din urmă și pe cei tineri. Aflând despre vechea poveste a părinților, Fleur propune căsătoria, însă Jon, de teamă să nu-și rănească părinții, ezită, stârnind supărarea fetei. Nici a doua căsătorie nu este senină, Soames aflând de relația soției sale cu Prosper Profond, însă, în ciuda amenințării cu dezmoștenirea, se evită, de dragul lui Fleur, izbucnirea unui scandal și totul e trecut sub tăcere, Anette știind că este doar o conveniență fără profunzime căsătoria lor. Pe de altă parte, Jon află adevărul cu privire la felul în care Soames, fostul soț al mamei sale, o tratase, iar pe patul de moarte al tatălui său, Jon, reflectează la sensul vieții: „toate încercările vieții nu sunt decât pregătiri pentru momentul acesta! Iubirea și viața, teama, durerea, orice mișcare, lumina și frumusețea – toate nu sunt decât începutul acestei înspăimântătoare tăceri albe” (Galsworthy, 1992: 270). Respectând dorința tatălui pe patul morții, Jon nu se va căsători cu Fleur și alte prejudecăți decât ale lumii victoriene, unele universal-shakespeareiene, rivalitatea dintre familii, va distruge și acest cuplu. Fleur acceptă căsătoria cu Michael Mont, pe care nu-l iubește. La începutul epocii moderne, istoria se repetă, pentru că adesea unul iubește și unul nu iubește într-un cuplu, poate niciunul nu iubește, arareori petrecându-se fericita simbioză a iubirilor ce se întâlnesc în același loc și-n același timp, iar când se întâmplă, ceva le destramă: Irene și Jolyon sunt despărțiți prin moartea lui, Fleur și Jon – de urmele rănilor părinților, Anette și Prosper – de cutume sociale. Finalul trilogiilor se încheie cu reflecția lui Soames: „Degeaba dorise, degeaba se străduise – frumusețea și iubirea în lumea aceasta nu le dobândise niciodată” (Galsworthy, 1992: 334). Proprietar a numeroase bunuri materiale, opere de artă, nu găsește plenar tocmai ce și-a dorit mai mult, consolându-se cu dragostea pentru fiica sa, imprevizibilă și nefericită, în cele din urmă.

Cartea *Pe Donul liniștit* este și romanul unei mari iubiri, cea dintre Grigori și Axinia, care vor trăi mai mult separat, ba din cauza destinului, ba din cauza întâmplărilor istoriei. Violată de tatăl său, la vârsta de șaisprezece ani, se va căsători cu un bărbat, Stepan, pe care nu-l iubea. Acesta,

aflând adevărul în noaptea nunții, o bate și-și petrece majoritatea timpului în alte părți decât acasă: „Vreme de un an și jumătate nu-i iertă ocară, până ce li se nascu copilul. După asta se potoli, dar tot zgârcit în desmierdări rămase și, ca mai înainte, numai arar dormea acasă” (Șolohov, 1986, I: 41). Lipsa de afecțiune a soțului este dublată de comportamentul ostil al soacrei, bolnavă și pretențioasă, care vede în femeie, deși ea însăși femeie, o unealtă, o mână de lucru, o mașină de făcut copii. Moartea soacrei o eliberează, parțial, însă moartea copilului ei îi ia singura sursă de afecțiune din casă. Vulnerabilă, interesul pe care i-l arată vecinul său, Grigorie Prokofievici, se transformă în pasiune reciprocă, ce va dura o viață. Nevoia de afecțiune este, în sfârșit, satisfăcută: „Axinia își creează o pârghe morală a existenței din iubire pentru Grigori, o umple până la refuz cu nădejdea pe care o fixează între două frânturi de gând, de o intensă expresie umană” (Maievschi, 1970: 89). În ciuda conflictului deschis cu tatăl lui Grigori, care nu le acceptă relația, în ciuda bățăilor soțului, ea nu renunță la dragostea pentru el. Ea încarcă dragostea cu valoare supremă, cu puterea de a vindeca toate traumele vieții; Axinia sfidează comunitatea, gata să lupte pentru dreptul la iubire. La presiunea familiei, Grigori se căsătorește cu Natalia, frumoasă și dintr-o familie avută, însă la scurt timp își dă seama că nu poate iubi pe altcineva decât pe Axinia. Lupta dintre cele două femei este deschisă, ambele apărându-și, cu arme proprii, iubirea: cu naivitate o face Natalia, experimentat – Axinia. Simțindu-se părăsită după plecarea iubitului pe front și după ce o pierde pe micuța Tania, fiica lor, Axinia trăiește o idilă temporară cu un ofițer, fiul boierului Listnițki, fapt ce-i va produce o gelozie furioasă temperamentalului G. Prokofievici. Eroii lui Șolohov au un destin întortocheat, pe măsura vremurilor pe care le trăiesc. Cu suișuri și coborâșuri, cu iluzii și deziluzii, cu stăpânire de sine și pierdere de sine, nu e niciodată timp să se instaleze monotonia în fluxul narativ: „În *Donul liniștit*, cu foarte puține excepții, acțiunea e dinamică, adeseori accelerată, cu numeroase cotituri bruște, spectaculoase; protagoniștii sunt puși în situații care-i obligă să se orienteze rapid, hotărâtor, fără a avea timp să mediteze, ceea ce, explicabil, creează condiții favorabile pentru reliefaarea caracterelor în acțiune” (Novicov, 1977: 144-145).

Iubiri imposibile, infidelități, răsturnări ale istoriei în staniță și-n Rusia mare, în apropierea Donului imposibil. Cei doi se întâlnesc într-un târziu, marcați de semnele bătrâneții, cu o parte din dragostea lor rămasă netrăită și așteptând scânteia reaprinderii: „Grigori soarbe din nou iubirea-i pentru Axinia, fără să se sature vreodată și fără ca această iubire să scadă sau să se altereze, ea rămânând mereu proaspătă, mereu nouă și neistovită. Axinia, această inimă vrăjtită, merge, de-a lungul întregii vieți, în întâmpinarea iubirii, în căutarea lui Grigori” (Maievschi, 1970: 162). Ea îl va urma peste tot unde el o cheamă pentru că a văzut în iubire sensul vieții sale, natura umană a amândurora a căpătat adâncime în această relație, dincolo de senzualism și de pasiunea cărnii. Dragostea ei se extinde la tot ce e legat de el – la mama lui, la copiii pe care el îi avea cu Natalia. Plecarea cu Grigori, apoi moartea ei e punctul culminant al iubirii tragice, limită peste care intensitatea nu mai poate trece.

Conflictul intern din familia Forsyte este o manifestare a conflictului extern dintre ei și lumea opusă lor, „conflictul dintre proprietate și libertate – dintre capital și viață” (Ianoși, 1963: 368). Unii reușesc să se transforme, alții nu. Dintre toți membrii vechiului clan, doar Jolyon ajunsese să nu le împărtășească modul de viață, după ce ani de zile își ținușe fiul la distanță, eroare pe care și-o asumă și o corectează. Soames rămâne Proprietarul, cel care are pe cineva alături în schimbul banilor. Odată cu moartea lui Timothy, ultimul dintre vârstnicii frați ai epocii victoriene, se reconfigurează alt fundal social, dar dramele interioare se repetă: „frații participă la ritualurile unei lumi ce se dovedește înspăimântător de îngustă și rigidă. [...] Familia Forsyte e un grup specific, căruia îi e teamă de lumea ce se întinde dincolo de limitele proprii sale averi. Clanul pare a se strânge în el însuși: nici măcar căsătoriile sau poveștile de dragoste nu îl mai leagă de oamenii din afara lui” (Grigorescu, 2003: 504). Înfrentarea spiritului proprietății, prin iubire, va duce în finalul trilogiei la nefericirea tinerilor. Dincolo de vremuri, natura interioară a omului nu se schimbă spectaculos, coordonatele iubirii, fericirii, nefericirii, suferinței rămânând constante. În ciuda orânduirii patriarhale, rând pe rând eroii vor să-și depășească condiția, mai ales după căderea țarismului. Cele mai conservatoare personaje rămân Pantelei Prokofievici și nora sa, Natalia. Aceasta din

urmă a fost aleasă de părinții lui Grigori pentru a-i fi acestuia soție.

Mentalitatea lor nu poate depăși cutumele satului căzăcesc conservator. Involuntar, ea perturbă iubirea dintre Axinia și Grigori, familia pe care o alcătuiesc cei doi devenind un obstacol în calea libertății de a iubi. Mai curând soția, decât iubita, pare o intrusă, pentru că ea vine ulterior alcătuirii cuplului Axinia-Grigori. Adusă în familie ca leac pentru uitare, ea nu va face decât să potențeze iubirea soțului pentru cealaltă femeie. Sfaturile femeilor vârstnice nu o consolează: „– Lasă-l diavolului, soro! Grumazi să fie, că juguri îs destule” (Șolohov, 1986, I: 212) – replică ce schițează, concis, condiția femeii timpului și locului. Încercarea ei, crudă, dar eșuată, de a se sinucide, nu va înmuia inima soțului, care se întoarce temporara la ea doar când Axinia îi provoacă suferință: „Apucă o coasă, îi desprinde coada de lemn și scoase fierul. Mișcărilor erau neșovăielnice, încete și de o liniște înspăimântătoare. Răsturnându-și capul pe spate, își reteză beregata cu setea unei hotărâri care o umplu de bucurie” (Șolohov, 1986, I: 217). Femeia-soție e femeia-refugiu, unul temporar, după care el își reia modul de viață, odată cu recăștigarea celeilalte. Marile evenimente sunt trăite, de către Natalia, departe de ochii celorlalți. Alege să-i nască pe câmp pe cei doi copii, spre a nu bulversa liniștea din casa socrilor, siguranța copiilor trecând pe plan secundar. Totuși, respinsă mereu de soț, care simte, uneori, o oarecare duioșie pentru ea ca pentru mama copiilor lui, ea își îndreaptă spre copii întreaga afecțiune. Este mulțumită de mândria socrului, care vede că „nu se isprăvește neamul Melehovilor! Uite! Nora mi-a dăruit și un cazac, și o fată. Ce noră, ce mai noră! Doamne Dumnezeule, scumpa de ea, cu ce s-o răsplătesc eu pentru asta?” (Șolohov, 1986, II: 64). Bărbații dovedesc dispreț pentru capacitatea de înțelegere a femeilor în ceea ce privește marile drame sociale, incapabile, în opinia lor, să vadă dincolo de interesul imediat al căminului. Grigori o disprețuiește și pentru că nu-i înțelege drama personală, și pentru că e imună la tragediile războiului. Natalia moare fără să cunoască iubirea soțului, căruia îi transmite, pe patul de moarte, prin fiul lor, Mișatka, să-i iubească pe cei doi copii.

Cealaltă noră a familiei Prokofievici, frumoasa Daria, încearcă să se bucure de viață, ignorând, fără a se revolta față, austeritatea cutumelor privitoare la condiția femeii. Iese mereu la șezătoare, pleacă noaptea de-acasă sub diverse pretexte, iar plecarea lui Petro, soțul ei, la război, pare a o elibera de obligațiile formale. Este singura „care nu are aspirații, care nu luptă pentru nimic pozitiv, permanent uman [...]”. Ea, singura care se lasă prinsă, cu o satisfacție diabolică, în procesul destrămării lumii patriarhale și a valorilor acestei lumi, pe care ea însăși le neagă” (Maievski, 1970: 81). Corecția pe care i-o aplică socrul nu o intimidează, ci găsește o cale de a-l umili, mai apoi, înfruntându-l cu mult curaj. Cu tot comportamentul ei libertin, își iubește soțul, tratându-l cu afecțiune, pleacă la el în prima linie și-i împărtășește credința de „rus alb”, cerând, pe front, să tragă ea însăși cu arma în „rușii roșii”. După moartea lui Petro, ea îl răzbună, ucigându-l pe Alexe-ievici Kotlearov, cumnatul ei, pentru că a asistat la executarea lui de către alt bolșevic, Mișka Koșevoi. Răsplătită financiar pentru fapta ei de soție de ofițer alb, ea refuză să-i dea socrului o parte din bani – încă o formă de afirmare a libertății. În schimb, i-i dă soacrei pentru a face o slujbă de pomenire în cinstea soțului, iar restul banilor încearcă să-i folosească pentru a-și vindeca o boală cu transmitere sexuală. Se confesează Nataliei, de care se apropie sufletește, mărturisindu-i intenția de a-și pune capăt zilelor. În final, are revelația frumuseții lumii, a miracolului naturii: „Uite ce viață am avut și eu, și am fost oarbă, dar [...] când m-am gândit că o să trebuiască să mă despart curând de toate astea, mi s-au deschis ochii! [...] Mă uit în jurul meu – Doamne, ce frumusețe! Iar eu nici n-o băgasem în seamă...” (Șolohov, 1986, IV: 130). În ciuda revelației, decide să se sinucidă, ca formă de revoltă împotriva destinului. Natalia și Daria, nurorile familiei Prokofievici, recurg la sinucidere, prima nereușită, iar a doua, dusă până la capăt.

O altă lume decât cea a aristocrației tolstoieni ori decât urbanul dostoievskian, dar nu mai puțin expresivă, autentică până la tragic. Mai curând s-ar apropia de Anton Pavlovici Cehov prin felul în care exprimă „frumusețea, poezia peisajului de stepă. Dincolo de rigiditatea exterioară, de monotonia tristă a stepei, au văzut culorile ei specifice, au auzit sunetele caracteristice numai ei” (Gura, 1957: 107). Femeile romanului se disting prin raporturile cu familia, devenind prototipuri ale lumii tradiționale rurale căzăcești: Ilinișna (mama), iubita (Axinia), soția (Natalia) și

nora (Daria), grație iubirilor lor dau consistență acestui peisaj geografic printr-un peisaj uman cu trăiri răscolitoare, într-o istorie pe măsură. Lumea romanului *Pe Donul liniștit* de Mihail Șolohov este cea a cazacilor de pe Don, făcând față, în felul lor, unei istorii tulburi, cea a trecerii dinspre țarism spre orânduirea roșie, pe fundalul căreia oamenii iubesc, urăsc, suferă, sunt fericiți, traumatizați de istoria personală și de istoria mare, a bulversărilor politice. Războiul imperialist, revoluția bolșevică, contrarevoluția și victoria comunismului e canavaua pe care se brodează destinele cazacilor și ale întregii Rusii. Două planuri importante, la nivel social, structurează vastul roman: descompunerea din interior a „temeliilor vieții patriarhale ale vieții cazacilor de pe malurile Donului” (Maievschi, 1970: 48), apoi evenimentele istorice care forțează această schimbare ce cuprinde toată țara.

În ambele romane mutațiile se produc odată cu schimbarea formelor de guvernământ, când formele de libertate sunt permise de restructurarea fundalului social: pe de o parte, la John Galsworthy, în *Forsyte Saga*, sfârșitul epocii victoriene și experiența războiului, iar pe de alta, la Mihail Șolohov, în *Pe Donul liniștit*, sfârșitul țarismului, instabilitatea socială, căutarea unor noi forme de a vieții în lume. Pasiunile dezlănțuite în romanul lui Șolohov, aparența rezervată în cele ale lui Galsworthy duc spre drame interioare în egală măsură, din care unii ies prin sinucidere, iar alții, prin asumarea altui mod de existență, stăpânind mai bine meandrele destinului.

BIBLIOGRAFIE:

GALSWORTHY, John (1991-1992). *Forsyte Saga*. Traducere de Henriette Yvonne Stahl. București: Editura Litera.

ȘOLOHOV, Mihail (1986). *Pe Donul liniștit*, I-II-III-IV. Traducere de Cezar Petrescu și Andrei Ivanovski. București: Editura Univers.

DĂRĂBUȘ, Carmen (2004). *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.

GRIGORESCU, Dan (2003). *Studii de literatură engleză*. București: Editura Grai și Suflet – Cultura Națională.

GURA, V. V. (1957). *Viața și opera lui Mihail Șolohov*. București: Editura Cartea Rusă.

IANOȘI, Ion (1963). *Romanul monumental și secolul XX*. București: Editura pentru Literatură.

LEVIȚCHI, Leon (1994). *Istoria literaturii engleze și americane*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

MAIEVSCHI, Galina (1970). *Mihail Șolohov*. București: Editura Univers.

MUNTEANU, Romul (1998). *Jurnal de cărți 7*. București: Editura Libra.

NOVICOV, Mihail (1978). *Mihail Șolohov. Omul și opera*. București: Editura Albatros.

OLTEANU, Tudor (1977). *Morfologia romanului european în secolul XIX*. București: Editura Univers.

VOINEA, Maria (1978). *Familia și evoluția sa istorică*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Family Crises in Confession, Fragility and the Indelible Subject in *Great House*

LAVINIA ROGOJINĂ

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

This paper discusses the indelible role of the subject in confessional fiction, by looking at Nicole Krauss's novel *Great House* (2010). I argue that there is an intersubjective immersion in *Great House*, depicted through fictional confessions in front of another, that builds a different narrative architecture, which differs from the stream of consciousness novel and the self-conscious novel. Moreover, I look at the rehabilitation of the subject, not in isolation, but in the context of interaction and indebtedness in-between subjects, a process which portrays a novel of exposure and fragility, where the subject is always at risk in the encompassed family space it inhabits. In the end, I show how the asymmetrical relationships from a shared life and the string of confessions attest a re-humanizing of the subject in *Great House*, while also indicating a reconfiguration of the view of the reader, as the novel demands from her new forms of attention and affective reading, rather than interpretation.

Keywords: intersubjectivity; aesthetics of fragility; literary affects; contemporary American novel; Nicole Krauss.

*Happy families are all alike; every unhappy
family is unhappy in its own way.
(Lev Tolstoy, Anna Karenina)*

There are no happy families in literature, or at least this is what Tolstoy taught us. For most of its life, the novel has been and continues to be a genre of diversity. On the other hand, happiness forms a unified land of stagnation that sooner or later is bound to crack in the variegation of unhappiness.

For the last two decades, the Great American novel and its narrative undercurrents are rising in the contemporary literary field, washing clean the land of self-reflexivity, which had reached the dead end street of the “delirium of reflexivity” (Hassan, 2010: 129) at the peak of a “genocidal postmodernity” (Hassan, 2010: 131). The epitome is the rendition and rehabilitation of the subject, in a fragile and vulnerable intersubjective space. In the following pages, I would like to focus on the way the subject is rehabilitated in Nicole Krauss's *Great House*, through confession, while at the same time being contorted and negatively imagined in an encompassed family space.

Great House gravitates in the most familiar of spaces for the reader, a house, in which the writer circumscribes the personal experiences to an overwhelming expressive function of fictional confession that renders a map of feelings and affects. The subject caught in this intersubjective space is not just a signifier, but a quintessence. Significantly, we are witnessing the rehabilitation of the subject from the lethargic condition it was forced into in post-structuralism.

Taking into account a plethora of books published in the United States after the year 2000, we can infer that the grand narratives are back, along with recounts and fictional representations of the American family, and its unhappy adventure in the land of prose. Philip Roth's *The Human Stain* (2000), Jonathan Safran Foer's *Everything is Illuminated* (2001), Jeffrey Eugenides's *Middlesex*

10 AIC

(2002), Jonathan Franzen's *Freedom* (2010), Nicole Krauss's *Great House* (2010), or Jonathan Safran Foer's *Here I Am* (2016) embrace intersubjective experiences and familial affairs. One can read all of them through a multitude of theoretical approaches, but their axis is rather simple, as it orients stories of family crises in a representational reality. But what happened to the American novel at the beginning of the 21st century and which critical theories quadrate most adequately with the contemporary novel?

Review of Literature

At the start of the 21st century, the novel goes through an “affective turn” (Clough, 2007; Armstrong, 2014), depicting a new geography of feelings and affects that can be consciously mapped by the reader, beyond the “sympathetic identification” (Armstrong, 2014: 464). According to Nancy Armstrong, across several disciplines, there is a “comprehensive effort to rethink the source and operations of human emotions” (442). But have the novels changed?

Firstly, I would suggest that the writers have shifted their perspective from narratives of the past or metafictional prose, and have become more concerned with the developing reality they inhabit. Coextensively to the critics' theoretical debates on the “urgency of the subject” (Jameson, 1997: 41) and the return of the ethical studies in the Humanities, the authors demystify the self-reflexive mechanisms of postmodernism.

Following the same line of thought, Iago Morrison concludes that the novels at the beginning of the 21st century go through a “shift in sensibility” (2013: 10), and the “resurgence of affect as a central concern in fiction” (2013: 12). Moreover, Rachel Greenwald Smith comes up with an interesting category of “literary affects as impersonal feelings” produced by literary texts (2015: 11), that differ from the personal emotional response felt subjectively in our lives. In her attempt, Greenwald Smith examines new forms of affective reading and close encounters with texts, in an approach that ruptures the “imagined coldness of their postmodernist predecessor” (59) that left behind an exhausted land impoverished of emotions.

David Foster Wallace could be seen as another precursor for the writers active at the start of the new millennium if we take into consideration the “new sincerity” he was demanding from them. As David Foster Wallace once said, courage and change might come from the total exposure of the writers and their ability to be vulnerable and pathetic in front of the reader, but also to be the subject of unwanted persiflage from critics. From his perspective, the writers should write about the “plain untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction” (2009: 63). Enriching his legacy, Adam Kelly (2010) discusses the concept of sincerity in contemporary American fiction and Wolfgang Funks (2015) comes up with a poignant view of the recent novel and “literature of reconstruction” that builds significance, rather than deconstructs meaning. Furthermore, Jean-Michel Ganteau addresses the concept of vulnerability as an aesthetic category, amassed upon Levinas's philosophy of vulnerability in the “face of the other.” Ganteau thinks that vulnerability became an aesthetic category in the late 80s, against the inheritance of modernism and its graceful dominance. Equivalently, the literature of vulnerability can be understood as moving forward from the aesthetics of high modernism. Moreover, the concept of vulnerability imposes a new role for the writer, as well as for the reader, and a primeval affective reading.

Leaving the “linguist turn” behind, I argue that a literature of exposure and fragility was fostered at the beginning of the 21st century through the confessional novel, which focusses on the rehabilitation of the subject as an intersubject, in an ecosystem where the intersubjective relationship is of utmost importance. The subjects' encounter is always asymmetrical, demanding an affirmative formation and a negative confrontation and deformation in their exteriors, not just interiors, without losing contact with the contingent reality they cohabitate in.

From this junction of theorization, we can attest the re-emergence of new fortified subjectivities, rather than the deconstruction of the subject as was the case in post-structuralism. But the literature of fragility cannot possibly endure without a subject, and I dare say without an in-

tersubjective relation in-between subjects. More than anything else, fragility is a relationship of indebtedness, susceptibleness, and culpability between subjects.

As a result, I want to emphasize the boundaries and mechanisms of the literature of exposure and fragility of the subject that can be delineated in *Great House* and the way confessional fiction brings forth new forms of subjective and affective responses from the reader. *Great House* is one of those niche novels that have nothing in common with what critics used to call a *postmodernist novel*. But rather, the novel depicts a story of fragility and vulnerability that reassembles the subject, across several familial relationships, in a prose that differs from the stream of consciousness specific to the beginning of the 20th century. Also, *Great House* does not just render the myth of the American family or the Jewish family. Rather, it moves forward towards an idea of ubiquitous family crises that might happen anywhere, anytime, as all families live in a “great house,” and all of them carry the weight of unspoken truths, mending affects, and untamed feelings.

Great House and The Literature of Fragility

Nicole Krauss published three novels that depict distinctive modes of a poetic of loss, as the writer herself confessed in an interview, admitting that her books deal with ways or representing catastrophic loss, rather than portraying stories about the Holocaust:

I know that this goes against the grain of what most critics might say about my work, but I would not say that I've written about the Holocaust. I am the grandchild of people who survived that historical event. I'm not writing their story – I couldn't write their story. There are characters in my novels who have either survived the Holocaust or been affected by it. But I've written very little about the Holocaust in terms of the actual events. What interests me is the response to catastrophic loss. (Krauss, 2010)

If we were to take the writer's confession into account, we could rather address the loss of memory and the effects it has on the subject in *Man Walks Into a Room* (2002), notice the remnants of love and the loss of love in *The History of Love* (2005), or the family crises and the indelible subject in Nicole Krauss's most recent novel, *Great House*, the focal point of this study. Likewise, the fictional conglomerate of her second and third books shows that they are not solely about the Holocaust, nor are they stories that should be read exclusively through the prism of Jewish studies.

Contrary to Krauss's confession, Holocaust fiction and the memory of the Holocaust are midpoints for Jessica Lang's study of the *History of Love* (2009). Joye Weisel-Barth examines “the fetish” in *Great House* from a psychological point of view, but barely discusses the novel's narrative architecture (Weisel-Barth, 2013), and Phillippe Code (2011) folds an interesting perspective on Krauss's *History of Love*, implying that there is an omnipresent narrator that makes known the past but in a rather misguided manner, as there are no certainties in his metafictional journeys.

Contrary to these outlooks, I suspect that Nicole Krauss's novels, *Man Walks into a Room*, *The History of Love*, and *Great House* have a more substantial appendage in the flux of confessional novels published at the beginning of the new millennium. Notably, the triptych of novels renders a geography of emotions, affects, and intersubjective resonances, which are copious in the narrative architecture, and more carefully constructed by Nicole Krauss. Furthermore, the writer uses a stream of expressive confessions in her novels that portray the interior subjective space and its exterior encounter with a secondary subject.

In *Great House*, the expressive function of the various confessions forces the reader to react affectively, rather than interpret, as the narrative structure is entirely exposed. The affective reading demands “impersonal feeling” (both internalized and exteriorized) which does not necessarily mean identification with the characters, but rather a whole range of possibilities of existence. These traits force an ethical discussion and reading of the exponential confessional novel, based

on moments of trust, rather than truths and the search for hidden meanings.

The suffocating emotional territory of *Great House* is filled with both uttered and silent confessions from characters that are rather similar to Dostoyevsky's "man from the underground," as they do not search for any form of redemption. As self-explanatory as it might seem, happiness has no variations in form and narrative ("all happy families are alike" – but are they?), and this is one of the reasons why happiness is not a good companion to the lives of the novel. In this frame of reference, *Great House* reads like a virtual map of shared unhappiness in the presence or temporary absence of alterity.

Great House unveils its intersubjective space as an essential point in the architecture of the novel from its very incipit, an intersubjective tension that is sustained at the beginning of every chapter: "Talk to him." (10, All Rise), "I don't support the plan, I told you. Why? You demanded with angry little eyes." (46, True kindness), "That evening we went reading together, as we always did" (69, Swimming Holes), "I met and fell in love with Yoav Weisz in the fall of 1998" (97, Lies Told by Children), "Where are you, Dov? It's past dawn already." (147, True kindness II), "Your Honor, in the dark and stony coolness of my room I slept like someone rescued from a typhoon," (172, All Rise II), "Lotte remembered me until the very last. It was I who often felt I could no longer remember the person she had once been" (206, Swimming Holes II), "A riddle: A stone was thrown in Budapest on a winter night in 1944" (248, Weisz).

From this perspective, *Great House* is not a novel excessively turned inward or self-reflexive, because its subjects are always linked to one another, affected and transformed by their interaction and personal histories or altered by the anxiety that remains from their encounter, or produced by the temporary absence of the other.

Thus, the subject's negative emotions and remnants from the past are overwhelming in *Great House*, leaving little room for metafictional journeys as in *The History of Love*, or excessive factual psychological information as in *Man Walks Into a Room*, as the map of emotions and affects contours the primary conglomerate of the text: "and for a moment I felt brushed by loneliness (14), I was overcome by a feeling of regret (...) I admit that I even cried" (34), "I feel more alone with you than I feel with anyone else" (40), "A kind of ravaged feeling entered" (61), "I would catch myself staring at my wife, feeling a little bit afraid" (80), "It's something amazing to feel that for the first time someone is seeing you as you really are, not as they wish you, or you wish yourself, to be" (118), "Our fears drove us deeper and deeper into a bunkered silence" (160), "Suddenly I'm frightened, Dov. I feel a shiver, a coldness is seeping into my veins (171).

So, how can a subject with so many feelings be dead? There is a simple answer to this peculiar question. The subject of *Great House* is most definitely not dead but is rather an indelible subject. Significantly, there is no need to interpret the complex ramification of feelings and affects in the novel, but they most definitely need to be taken into account as the book deals with them extensively. Considering this frame of reference, I could say that the novel goes "against interpretation" (Sontag). The remaining thing that the reader can do is accompany the confessional subjects who depict fictional worlds, but not fictive responses or affects.

This intersubjective relationship of the subjects from *Great House* is not constituted on cause-effect patterns, nor on facts, but rather of forms of attention and fragility from their shared lives. As if to give more attention to this aspect of the novel, Nicole Krauss makes use of a narrative close-up that is an essential part of the novels' narrative architecture. The narrative close-up differs from the one employed in film. I believe that we can observe an affective narrative close-up that depicts the inner lives and intersubjective connections of the subjects directly without requiring interpretation, while the visual close-up is stuck in the exterior and demands to reach the inner life it wants to illustrate.

In the novel, there is an overdose of feelings and affects, for the most part, negative emotions that set the subject in motion, as happiness and positive feelings do not configure plots. On the other hand, in the brief history of the subject, it is not sufficient to observe the redemptive aspect of confession, but also its transformation or passage through time. As a confession is about

something that happened or was felt by the subject. Thus the chronotope of the novel deals with the modification of the subject, not only its loss. Also, unhappy emotions trigger a moving forward for the subject, while happiness depicts a more careful stagnation: “Of course it always made her happy to receive a letter from someone who admired her work” (69), “we’d later imagined lying sun-drenched, naked, and happy in bed” (89).

Great House portrays several family crises, as different familial relationships surface in all sections of the novel. Noticeably, the setting is a different home, a trace that highlights the intersubjective space of the book. In the first episode, the house where Nadia lives is hit by a storm, as Nadia confesses the loss and the disintegration of her past life in front of a judge in a hospital room. In the second episode, a father discloses the sorrows and remnants from his relationship with, what he considers, an ungrateful and distant son while waiting and sharing the same home without taking to each other. The third chapter, *Swimming Holes*, depicts the relationship between a husband and his wife, and the fixed distance and space of unknowingness that evolves even in the closest of familial relationship, while the last chapter from the first part of the novel portrays the complicated relationship between siblings and an absent father that has total power over their lives in a house that is described as a prison. The second part of the book mirrors the first four chapters, without maintaining the same order. *True kindness* opens up with Aaron’s confession waiting for his son, Dov, to return home, and the way they failed each other. Contrary to the indebtedness of the subjects seized in the “great house” where families spend their lives, there is a negative illustration of a non-connection that calls for affects. The intersubjective familial space in *Great House* is one always in expectance of something or indebtedness. But some subjects do not expect anything in return: “Afterwards I couldn’t talk to anyone about it, not even your mother, but I talked to you. True Kindness, that’s what they call themselves, the ones who arrive in their kipot and their Day-Glo yellow vests, always the first there to hold the dying as they go in shocked silence, to gather up the child without limbs. True kindness, because the dead cannot repay the favor” (Krauss, 2010: 171).

Symptomatically, the *true kindness* which is the ultimate form of forgetting oneself in the face of the other is not enclosed in Krauss’s book in the “great house” inhabited by people related by blood or in the “great house of God”. Rather, it is expelled in an extra-territorial intersubjective space where the subject has given itself to another that cannot extend itself back to manifest its gratitude. Moreover, it forces a compelling discussion on the ethics of familial relationships, as it suggests that there is no “true kindness” for the families portrayed in *Great House*, as in-between its members there is always a form of intersubjective indebtedness.

In the second chapter of the second part of the book, Nadia confesses her “true loneliness” in front of Dov, whom she injured in a car accident and accompanied to the emergency room. Even if her confession is in the face of another, Dov is unconscious, therefore absent. “Talk to him” is the sentence that opens the novel and activates the intersubjective space between subjects.

The third chapter, *Swimming Holes*, precedes the confession from the first chapter, as the husband without a name in the previous section, Arthur Bender, is forced to reimagine his wife’s life and decisions, as he found out she had a child about whose existence he never knew anything. In Bender’s house, Weisz and Arthur discuss the history of a desk carried along from one chapter to another, a desk that was used by Lorca (a fictive hypothesis in the fictional world), that belonged to Nadia and Lotte (Bender’s wife), as well as Weisz. But there is one more aspect that should be taken into consideration, as the desk has 19 drawers, one of which is inaccessible to all the characters that owned it, including Nadia and Lotte. Poignantly, as the unfolding of the book shows, the mysterious drawer is and was empty all the time, as a four-year-old child had to place the most important thing for him inside and lock it. But the child did not know what the thing was. That child was Weisz, who after losing the desk tried to find it all his life, as he sought to find other belonging that the Jews lost during the war. Of course, if something were to be hidden, it would have had a precise meaning in the novel. Indirectly, we could “interpret” its emptiness as another clue that confirms the narrative structure of total exposure the book creates. From this

14 AIC

point of view, there are no hidden meanings for the reader to expose, as the novel addresses the intersubjective fragility of the subject in full view. As in a Greek play, the actors play their roles in front of the reader, in the enclosed space of the amphitheater. Consequently, sometimes, interpretation should not go past the obvious. First and foremost, *Great House* is a fictional story that unveils its whole truth through unmediated confessions.

Another prominent strain in the novel that gives the title of the book is explained thoroughly in the same chapter. The Great House from the Talmud is the home the Jews lost to fire: “Turn the Temple into a book, a book as vast and holy and intricate as the city itself. Bend a people around the shape of what they lost, and let everything mirror its absent form. Later his school became known as the Great House, after the phrase in Books of Kings: He burned the house of God, the king’s house, and all the houses of Jerusalem; even every great house he burned with fire” (Krauss, 2010: 240).

The allegorical story depicts the way the Jewish soul is built around the house that burned in the fire; once again the meaning is fully disclosed in front of the reader. But considering the many homes that appear in the narrative stream, the “great house” is more than the House of God, depicting the home inhabited by any family. In the intimate space of a home, the subject forms and deforms itself through others. Nicole Krauss narrates the negative realm of affects buried in every house, and from this perspective, the attribute “great” is paradoxical. As in the end, the home is a small space for the subject’s formation and deformation within limits assembled by both kindness and hostility.

The last chapter of the novel provides a distinctive framework. The beginning of the episode finds Weisz all alone, remembering his childhood and the quiet life before the Second World War began in 1944 when Budapest was attacked by the Russian and Romanian army and conquered. But following the logic of the book thus far, the riddle Weisz emits, is for someone else. The incipit addresses the reader, who is invited to solve a riddle:

A stone is thrown in Budapest on a winter night in 1944 sails through the air toward the illuminated window of a house where a father is writing a letter at his desk, a mother is reading, and a boy is daydreaming about an ice-skating race on the frozen Danube. The glass shatters, the boy covers his head, the mother screams. At that moment the life they know ceases to exist. *Where does the stone land?* (Krauss, 2010: 204, emphasis in original)

The reader’s solving the riddle is not as important as the involvement (and likely reactions) it demands from her. She could say the rock fell inside the home, thus disrupting the minor life of the family or she could pick one of the rooms. The only one who covers his head is the child and the reader might consider that the stone landed in his room. But these are minor hypotheses, while the important action is the allurements of the reader in the intersubjective space it creates, a corner she already inhabited. In the excerpt above, we are witnessing the disruption of one happy family by the will of an outside event that has nothing to do with the enclosed space of a home inhabited by an average family. Thus, the representational reality and the outside political or social events are part of the formation and deformation of the subject.

Ultimately, fictional confession is a means of comprehension and attention and demands a new “aesthetic of trust” (Hassan, 2010) between writer and reader, fiction and reader, which had ruptured out of postmodern suspicion according to Ihab Hassan. In medieval times, confession was a means of gaining access to interiority. Later it transformed into a method of building one’s individuality. In recent times, confession has become rather banal in the public sphere (Tambling, 1990: 3), as is being used incessantly in television and nowadays in the digital world as well. But these confessions are empty renderings of isolated subjects, highly individualist, who justify their action without an intersubjective relationship in mind. Moreover, these confessions are very different from the ones depicted in fiction, as the latter have an aesthetic dimension. Fiction is

neither true nor false, and confession in fiction offers an expressive, direct apprehension of the subject.

In conclusion, the subject of the novel is not rendered in isolation, in a unique stream of consciousness, but reconstructed as an intersubject. Confession is motivated by an “inner compulsion to understand” (Axthelm, 1967: 130) and I think this is one of the reasons why the confessional novel at the beginning of the 21st century is conjointly renewing the lost connection with the reader. Concomitantly, in *Great House*, there is a reconfiguration of the subject in its intimacy, as the empirical world loses its primacy. On the other hand, “confession is always limited to the past” (Tambling, 1990: 19), so the story is always about something that happened which cannot be reversed. There is no redemption in fictional confession, as Ian McEwan made evident in *Atonement* (2001), another novel that addresses the ethics of fiction and the negative encounters of the subjects, their complicity and misguided interpretation in the face of the other.

Conclusions

Subjects in the contemporary world are forced to operate *as if* differences are easily overcome, and the negation of the other is not a full step for the determination of one’s individuality. The philosophy of understanding and accepting the-one-different-from-you is (theoretically) solved with utmost legerity. But the face of the other and the intersubjective space subjects inhabit does not start with understanding, but rather with negation, followed by fragility and risks. Precisely these new forms of misunderstanding and negative intersubjective affects are portrayed in *Great House*. The novel has no heroes. In its narrative stream, a writer exposes some radical subject caught in a shared asymmetrical life. From this viewpoint, the reader witnesses several fictional confessions stuck in-between exterior and interior. Moreover, as there is no escape from this intersubjective immersion and narrative architecture, the primary focus of the novel seems to be a critical re-humanizing of the subject that requires an affective reading from the reader.

Undeniably, there is a shared connection, but there is also an in-between space of collision between subjects that keeps them at a distance from one another. This negative intersubjective space is visible in times of conflict and crises between them. For that matter, the novel encloses an important ethics of the subject in the contemporary world. In the contemporary novel and society, the world of the subjects is full of torment, and their encounters are at times catastrophic and filled with loss. Nonetheless, they endure.

BIBLIOGRAPHY:

- AXTHELM, Peter M. (1967). *The Modern Confessional Novel*. New Heaven and London: Yale University Press.
- CLOUGH TICINETO, Patricia et al. (2007). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham and London: Duke University Press.
- CODDE, Philip (2011). On the Problematic Omniscient Narrator in Nicole Krauss’s *The History of Love*. *The Explicator*, 69, 1, 48-50.
- FOSTER WALLACE, David (2009). E Unibus Pluram: U.S. Fiction and Television. In David FOSTER WALLACE, *A Supposed Fun Thing I Will Never Do Again* (pp. 16-63). New York: Little, Brown, and Company.
- FUNK, Wolfgang (2015). *The Literature of Reconstruction. Authentic Fiction in the New Millennium*. London: Bloomsbury Academic.
- GANTEAU, Jean-Michel (2015). *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York and London: Routledge.
- GREENWALD SMITH, Rachel (2015). *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HASSAN, Ihab (2010). *In Quest of Nothing, Selected Essays 1998-2008*. In Klaus STIERSTORFER (ed.), *In Quest of Nothing, Selected Essays 1998-2008*. New York: AMS PRESS.

JAMESON, Fredric (1997). *POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

KELLY, Adam (2010). David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. In David HERING (ed.), *Consider David Foster Wallace. Critical Essays* (pp. 131-144). Austin/Texas: Sideshow Media Group Press.

KRAUSS, Nicole (2010). *Great House*. New York and London: W.W. Norton & Company.

LANG, Jessica (2009). The History of Love, the Contemporary Reader, and the Transmission of Holocaust Memory. *Journal of Modern Literature*, 33, 1, 43-56.

MORRISON, Jago (2014). The Turn to Precarity in Twenty-First Century Fiction. *American, British and Canadian Studies Journal*, 21, 1, 10–29.

TAMBLING, Jeremy (1990). *Confession: Sexuality, Sin, the Subject*. Manchester: Manchester University Press.

WEISEL-BARTH, Joye (2013). The Fetish in Nicole Krauss' *Great House* and in Clinical Practice. *Psychoanalytic Dialogues*, 23, 180–196.

L'inceste dans les écrits de François-Antoine Chevrier et dans la littérature libertine française du dix-huitième siècle

Incest in François-Antoine Chevrier's Works and in the French Libertine Literature of the Eighteenth Century

LUISA MESSINA
Université de Palerme

Si le topos de l'inceste est présent dans la littérature occidentale en général, il occupe une place particulière dans la littérature française du dix-huitième siècle, et surtout dans la littérature libertine. Quoiqu'il soit publiquement condamné, l'inceste est plutôt répandu, non seulement dans la société de l'Ancien Régime (du Régent au ministre Choiseul), mais aussi dans la littérature libertine du dix-huitième siècle. En fait, l'inceste est un topos littéraire très commun dans les écrits libertins de l'époque. Le rôle du thème de l'inceste, apparaissant dans deux écrits de François-Antoine Chevrier (1721-1762) – *Recueil de ces dames* (1745) et *Mémoires d'une honnête femme* (1753) – fait l'objet de notre article, et son analyse sera réalisée à travers une comparaison avec d'autres œuvres libertines.

Mots-clés : inceste ; dix-huitième siècle ; Chevrier ; littérature libertine ; comparaison.

If the incest theme is quite present in Western literature in general, it holds a special place in the eighteenth-century French literature and especially in the libertine literature. Though publicly condemned, incest is met frequently enough not only in the Old Regime society (from the Regent Philippe d'Orléans to minister Choiseul), but also in the libertine literature of the whole eighteenth century. In fact, incest is a common literary theme in most libertine works of the time. Hence, we are going to approach the role of the incest in two libertine works by François-Antoine Chevrier (1721-1762), *Recueil de ces dames* (1745) and *Mémoires d'une honnête femme* (1753), by drawing a parallel with to other libertine works..

Keywords: incest; eighteenth century; Chevrier; literature; libertine; comparison.

Lors du dix-huitième siècle, l'inceste est considéré par les juristes comme un crime qui est sévèrement puni parce que le droit civil, en matière de mœurs, se conforme au droit canonique et à sa juridiction. En effet, on fait référence aux cas d'inceste médiévaux pour prononcer les verdicts. De plus, il ne faut pas oublier que la question de l'inceste est fortement présente au dix-huitième siècle, puisqu'on relève de nombreux cas dans les milieux sociaux les plus élevés. Malgré la condamnation publique de l'inceste, la tentation de le commettre fascine non seulement des membres de l'aristocratie, mais aussi des civils et des religieux, comme en témoignent quelques

registres provinciaux (Chammas, 2011:10). En effet, il est certain que le Régent Philippe d'Orléans a eu des relations incestueuses avec ses deux filles légitimes, la duchesse de Berry et Mlle de Valois, ainsi qu'avec sa fille illégitime, Madame de Ségur. En outre, M. de Terrai a pour maîtresse une fille, fruit de sa liaison avec son ancienne amante, tandis que le Maréchal Richelieu a des relations charnelles avec Mme Rousse, sa fille née du rapport avec Mme Capon. L'inceste semble être devenu une habitude chez les hommes puissants : la maîtresse du cardinal de Tencin *n'est que sa sœur*, tandis que le duc de Choiseul est particulièrement lié à sa sœur, la duchesse de Grammont (Bloch, 2011: 108-109). Il faut aussi mentionner Louis XV qui a des relations amoureuses avec presque toutes les sœurs Nesles, ainsi que le rapport ambigu entre Voltaire et sa nièce. Cependant, les condamnations pour inceste vont s'atténuer de plus en plus : la peine de mort est souvent mutée en peine des galères ou interdite pendant longtemps, voire à jamais (Chammas, 2011: 25).

En outre, l'inceste, que l'on identifie dans beaucoup d'œuvres libertines de l'époque, n'est pas seulement un thème littéraire, mais aussi une expérience qui, parfois, concerne les écrivains libertins eux-mêmes. Après avoir fréquenté la jeune prostituée encore adolescente Zéphie, Rétif espère l'épouser jusqu'au moment où la mort de la jeune fille interrompt brusquement l'idylle amoureuse. Rétif, ensuite, est épris de la jeune prostituée Virginie : après avoir reconnu sa mère, l'une de ses nombreuses maîtresses, il se rend compte que la jeune prostituée est sa propre fille (Alexandrian, 1977: 28-29).

Revenant à la littérature libertine, au centre du roman *Histoire de dom B***, portier des chartreux* (1741) de Gervaise de Latouche est placée la débauche des jeunes Suzon et Saturnin qui se consacrent à la découverte du plaisir bien qu'ils sachent qu'ils sont sœur et frère. On constate ainsi que dans l'*Histoire de dom B***, portier des chartreux*, l'inceste est justifié à la lumière des Saintes Écritures sacrées à travers la descendance d'Adam et d'Ève. Ce sont les chimères (vices, vertus et lois) créées par les institutions humaines qui auraient remis en question l'inceste : la théorisation d'une morale « naturelle » va de pair avec la présence de l'inceste dans la littérature, qui couvre l'espace du roman dans son entier (Mainil, 2003: 270).

De même, l'inceste est présent dans toute la littérature libertine du dix-huitième siècle pré-révolutionnaire, surtout dans les romans de Rétif de La Bretonne, du comte de Mirabeau et du marquis de Sade. Dans *Le paysan pervers* (1776) Rétif de La Bretonne montre comment l'inceste volontairement commis affecte Edmond et sa sœur Ursule, qui s'adonnent tous les deux à la débauche dès qu'ils arrivent à Paris. Après qu'ils ont accepté un mariage de raison, Edmond assassine sa sœur dans un moment de délire. Désormais malade, Edmond meurt dans les bras de sa fille, née de l'amour incestueux avec Ursule. Dans *L'éducation de Laure ou Le rideau levé* (1786) du comte de Mirabeau, la jeune Laure raconte à Eugénie, sa compagne de débauche, comment elle a été élevée par son père qui l'a déflorée. L'inceste fait partie d'un projet conçu par le père incestueux qui théorise une méthode éducative servant à donner une bonne éducation à la jeune Laure, au point de rendre l'acte incestueux l'objet d'une cérémonie solennelle. *Hic et Haec* (à près peu 1780-1786) est, au contraire, un récit au ton léger où de nombreux incestes sont mis en acte par des personnages moins innocents à la recherche consciente du plaisir (Chammas, 2001: 307).

D'abord, le marquis de Sade développe le sujet de l'inceste dans *Les cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage* (1785) où l'inceste fonde une association libertine. Ensuite, l'inceste devient une constante dans *Les crimes de l'amour* (1788) (Chammas, 2011: 291). Enfin, dans *La philosophie dans le boudoir* (1796) Sade soutient que l'inceste non seulement n'est-il pas terrifiant, mais de plus, il s'inscrit l'ordre naturel¹. Dans les romans sadiens l'inceste acquiert une autre nuance : le fantasme de l'inceste témoigne du désir et, en même temps, de la peur de s'enfermer dans une classe aristocratique, parfaitement consciente qu'elle n'est pas la classe dominante (Didier, 1976: 37).

¹ Après avoir pris en considération les théories philosophiques de Sade, C. Cazenobe affirme que la recherche sadienne du plaisir n'admet ni limites ni obstacles puisqu'elle fait partie des plans de la nature : l'adultère, le viol, le meurtre ne sont pas des crimes monstrueux mais plutôt des interdictions imposées par la morale et la religion, autrement dit, une invention fautive et malsaine servant à maintenir les hommes dans une condition pénible d'esclavage (Cazenobe, 1980: 104-105).

Cette analyse panoramique accomplie, on arrive enfin au sujet de l'inceste dans les écrits libertins de Chevrier. « Les coupables innocents », l'une des histoires les plus significatives dans *Le Recueil de ces dames* (1745), est focalisée sur les aventures militaires et libertines du jeune marquis de Genneville. Après avoir mené une vie de débauche dans l'armée française, Genneville est emprisonné à Saint-Lazare. Évadé, il rentre chez lui après la mort de son père. Il se marie avec la jeune et belle Camille, pour se consoler de la perte de son patrimoine familial. Ils vivent heureusement jusqu'au moment où ils se rendent compte d'avoir commis l'inceste. Alors, tous les deux se retirent au couvent, afin d'expié leur crime involontaire.

Dans *Le Recueil de ces dames* Chevrier nous présente un type d'inceste commis de façon inconsciente par deux jeunes époux. Le crime est en effet provoqué par l'avidité et la bassesse du serviteur Robert, qui favorise une telle union incestueuse pour s'emparer des biens de son maître, aux dépens de l'héritier légitime. Voilà pourquoi l'infâme serviteur de l'inceste est condamné à une mort pénible : le tricheur tombe malade et meurt à cause de sa méchanceté qui l'a poussé au mensonge et au péché. Avant de mourir, Robert avoue avoir prémédité l'union incestueuse : suivent les sanglots de Camille et les larmes de Genneville. Celui-ci résume, en quelques mots, la façon dont le frère et la sœur essayent de sauver leurs âmes : « Ma sœur choisit l'ordre des Capucines, où elle se retira après m'avoir écrit une lettre encore plus touchante que la première ; et moi j'entrai chez les pères de la Trappe, où je viens de faire mes derniers vœux. C'est dans cette sainte maison où, livré à moi-même et tout au Créateur, je déteste tous les égarements dont vous venez de lire le détail ». (Chevrier, 1787: 47)

Ce cas d'inceste involontaire s'explique par l'éloignement des enfants, éloignement à l'origine duquel se trouve le vieux marquis de Genneville, qui avait choisi d'enfermer sa fille au couvent et d'envoyer son fils à l'armée. Le vieillard a pourtant permis à son fils, unique héritier de son patrimoine, de mener une vie libertine et dissolue à Paris, avant de rentrer au château familial. De toute façon, la débauche du jeune libertin le conduisant à l'inceste final s'insère dans une satire plus vaste, visant la dégradation du petit-maître libertin. Pourtant, Genneville se sauve, en décidant d'aller expier ses crimes, dont le plus abominable est certainement l'inceste, dans une institution religieuse².

Quelques ans plus tard, Chevrier publie le roman *Mémoires d'une honnête femme écrits par elle-même* (1753) qui remporte un succès remarquable si l'on considère les six ou sept rééditions (Martin, 1970: 385). Le roman se centre sur le sort de la jeune Julie qui, obligée d'épouser un mari imposé par sa famille, doit faire face à une série de péripéties, jusqu'au moment où elle décide de passer le reste de sa vie dans un couvent. Parallèlement à l'histoire de Julie, Chevrier relate les mésaventures d'une autre jeune fille, Sophie, condamnée à vivre au couvent. Le récit de Sophie est typographiquement séparé de celui de Julie et anticipé par les titres introductifs « Histoire de Sophie » et « Suite de l'histoire de Sophie ». Élevée au couvent de la même manière que Julie, la jeune Sophie n'est pas préparée à faire face aux égarements du monde. Jouet de son père et de son frère aîné, la jeune femme est sauvée par un mystérieux gentilhomme qui devient son amant. Après avoir découvert qu'il s'agissait de son frère cadet, Sophie est enfin contrainte à vivre au couvent pour être par-

² « De son côté, l'un des héros du *Recueil de ces dames*, gentilhomme gascon et brillant petit-maître, s'évade de la prison où l'ont conduit ses incartades libertines, mais c'est pour devenir l'amant intéressé de la femme d'un président au Parlement de Besançon ; après avoir manqué d'être assassiné par sa maîtresse, il en est réduit à s'engager dans une troupe de comédiens ambulants, et il sombrerait dans la plus complète abjection si son "heureuse étoile" ne lui faisait retrouver un oncle "plein de bonté" qui le rétablit "dans ses droits". [...] Conclusion spécieuse évidemment, comme le montre le destin tragique d'un autre héros de Chevrier, jeune seigneur libertin qui singe des Gueux en se faisant renier par son père et enfermer à Saint-Lazare pour une courtisane qui l'a ruiné. Car au moment où après avoir végété comme misérable auteur de romans, il pense avoir enfin réalisé "les espérances d'une succession avantageuse", il est cruellement dépossédé des biens de sa famille, et il apprend encore, pour comble, que la jeune fille qu'il a finalement épousée est sa propre sœur qu'il croyait morte au couvent : s'il ne lui reste plus qu'à s'"enterrer chez les pères de la Trappe" pour "y détester tous [ses] égarements passés", ce dénouement n'est que la transposition gratifiante de la nécessaire déchéance du nouvel aventurier libertin" » (Rustin, 1979: 223-224).

donnée, tandis que son frère quitte la France. De la même manière que Genneville et Camille, Sophie et son frère tombent amoureux, tout en ignorant leur lien familial. Sophie raconte son histoire à Julie lors de leur détention commune. Sophie, que Julie a d'abord rencontrée au couvent et ensuite retrouvée au Bon Pasteur, révèle à sa chère amie ses mésaventures secrètes, en lui confessant être la victime de la barbarie et du libertinage de quelques brigands qui, après avoir tué son père, voulaient la violer³.

Sophie est pourtant sauvée par un jeune homme inconnu dont elle s'éprend, en ignorant que son amoureux n'est personne d'autre que son frère, éloigné de sa famille dès son enfance. La petite maison, à la mode au dix-huitième siècle, devient le théâtre où se consomme l'inceste entre Sophie et son frère, qui s'abandonnent à un amour sincère :

Nous quittâmes Dijon pour nous rendre au Val de Suzon où un ami particulier d'Ivières lui avait prêté une petite maison. La mode commençait à les mettre en vogue et tous, jusqu'aux gens de robe, se piquaient d'en avoir. Arrivés à cette campagne, nous n'eûmes d'autres soins que nous témoigner par les caresses les plus tendres et les moins indécentes, combien nous nous devions l'un à l'autre (Chevrier, 2005: 85).

Le thème de l'inceste a déjà été traité par Chevrier dans *Recueil de ces dames* mais les conséquences de l'inceste sont très différentes. Dans *Recueil de ces dames* les deux frères souhaitent expier leur crime en se réfugiant dans une institution religieuse, tandis que dans *Mémoires d'une honnête femme écrits par elle-même* c'est seule Sophie qui cherche un abri dans le couvent des Ursulines, à la différence de son frère qui décide de fuir la France. Chevrier veut pourtant justifier ses personnages coupables aux yeux de la société, du reste, il partage l'idée, déjà répandue au dix-huitième siècle, que l'ignorance annule le péché : une telle pensée repose sur une base religieuse, ainsi que sur la philosophie à la veille de la Révolution (Chammas, 2011: 171). Ce n'est pas par hasard que le *Recueil de ces dames* se termine par une maxime morale qui aurait eu le mérite de racheter les innocents coupables : « La réponse de Rome arriva enfin ; c'était un bref du Pape qui nous pardonnait l'inceste involontaire dont nous étions coupables, et nous prescrivait à chacun trois monastères, dans l'un desquels nous devions nous retirer » (Chevrier, 1787: 47).

En mettant l'accent sur les égarements de la jeune Sophie, Chevrier vise à décrire la naissance des liaisons incestueuses pour remettre en question le profil de la famille traditionnelle sous l'Ancien Régime, où la décadence arrive à engendrer des tragédies monstrueuses⁴. En effet, les pères provoquent involontairement les incestes de leurs enfants et, par-là, ruinent l'harmonie familiale, en abusant de leur pouvoir (Chammas, 2011: 238). Dans la France du dix-huitième siècle le fils aîné est le seul qui ait droit d'accéder à l'héritage paternel, alors que les autres fils sont éloignés dès l'enfance. Par conséquent, ces enfants finissent par ignorer leurs proches. Les jeunes filles sont, du reste, contraintes de passer leur vie au couvent (Chammas, 2005: 331-332). Enfermée depuis longtemps au couvent, Sophie n'est pas capable de reconnaître son frère cadet, qui, abandonné par sa famille selon les exigences du modèle familial courant, fait une carrière militaire jusqu'au moment où il obtient le titre nobiliaire de marquis d'Ivières. La sévérité de l'autorité masculine est incarnée par le baron de Verbois, l'autre frère de Sophie, qui envisage le contrôle de sa

³ « Après cette horrible cérémonie, la troupe meurtrière voulut jouir du fruit et de ses forfaits; le plus téméraire d'entre eux fut repoussé avec violence, mais mes forces affaiblies par les fatigues du voyage et par les douleurs auxquelles j'étais en proie, me permettant à peine de me défendre, il ne me restait que mes pleurs ; faibles armes contre des scélérats qui ne respiraient que la cruauté et le libertinage ! » (Chevrier, 2005: 81).

⁴ À la suite de l'analyse de l'inceste et de ses variétés mises en scène dans les tragédies classiques, M. Delon constate que la tragédie de l'inceste s'insère dans une réflexion concernant la place de l'homme dans le monde. Donc, on se demande si l'homme est le maître de ses actions ou s'il peut s'échapper à l'état naturel des choses. Sophocle, alors, montre comment la violation des lois divines est punie avec la peste accablant la ville de Thèbes (Delon, 2011: 97).

sœur en choisissant sa destinée à sa place et, ensuite, en l'obligeant à entrer, de force, au couvent⁵. La nouvelle de l'inceste représente enfin un coup de théâtre annonçant le malheur final de Sophie (Chammas, 2011: 237). Quand Sophie découvre que son époux, le marquis d'Ivières, est son frère l'épilogue devient tragique, non seulement parce que la jeune femme comprend la portée de l'inceste, mais aussi parce qu'elle est consciente que la société va condamner sa conduite. Après la révélation de l'inceste s'en suivent les larmes de Sophie et la confusion du frère qui alterne le tutoiement, typique des passions tragiques, au vouvoiement, parce que les deux amants deviennent conscients de l'impossibilité de vivre comme frère et sœur (Chammas, 2011: 238).

Après avoir lutté, à deux reprises, contre la décision d'aller au couvent, Sophie cède enfin, tout en manifestant sa colère contre la dislocation de sa famille et les conséquences qui en découlent : « Victime de la fureur d'un père, de la perfidie d'un amant, d'un crime plus funeste à mon repos, on m'a traînée dans ce cloître où, liée par des vœux sacrés, je n'ai d'autres soins que de tâcher d'asservir ma raison à mes devoirs » (Chevrier, 2005: 37). S'il est permis au marquis de quitter la France, la condamnation sociale et religieuse n'épargne pas les filles, en obligeant Sophie à renoncer à sa vie dans le monde.

Il est alors évident qu'une fois consciente d'avoir commis la faute à cause de la désagrégation de son cercle familial, Sophie reconnaît dans sa famille la principale source de ses malheurs, comme l'observe J. Chammas :

Dans *Mémoires d'une honnête femme*, Sophie raconte sa propre histoire. Aimée de d'Argis, elle se voit refuser le mariage par son père, qui décide de l'enfermer au couvent contre son gré. Il entend laisser son héritage entier à son fils aîné, après avoir relégué son cadet à un précepteur sans jamais demander à le voir. En route pour le couvent, la voiture est attaquée par d'Argis, qui est aussitôt tué par le père; celui-ci est assassiné à son tour par des brigands. Sophie se retrouve seule à la merci des malfaiteurs, mais elle est sauvée par le Marquis d'Ivières, qui, justement, passait par là. Sophie commente les événements au fur et à mesure qu'ils se produisent, en anticipant les sensations fortes que le lecteur ressentira bientôt. Elle nourrit ainsi sa colère contre le démantèlement de la famille, du fait des retombées effroyables qu'il peut causer : « Je ne me suis sauvée d'un crime que pour frémir sur un autre, bien plus affreux » (Chammas, 2005: 333)

On peut conclure l'analyse des deux œuvres de Chevrier, en mettant en évidence la particularité du thème de l'inceste dans les écrits de Chevrier par rapport aux autres romanciers libertins de son époque. Si, dans la plupart des œuvres de la littérature libertine comme, par exemple, *l'Histoire de dom B***, portier des chartreux* (1741) de Gervaise de Latouche, l'anonyme *Mémoires de Suzon* (1778), *L'éducation de Laure* (1786) de Mirabeau ou, *Aline et Valcour* (1795) du marquis de Sade, l'inceste est représenté comme un choix fait de manière consciente par les personnages, tandis que dans les deux histoires de Chevrier prises en considération ici abordées (*Recueil de ces dames* et *Mémoires d'une honnête femme*) l'inceste est involontaire, étant consommé sans que les coupables en soient conscients. Autrement dit, ils ne sont qu'« ignorants », parce qu'ils ne connaissent pas leurs liens familiaux. C'est pourquoi l'histoire de Genneville est sous-titrée par l'oxymore « Les coupables innocents ». L'inceste est donc attribuable au modèle familial occidental traditionnel, la « famille souche », qui détermine la séparation et l'éparpillement des enfants. Ce modèle familial contribue fatalement à la dissolution des liens de parenté, ainsi qu'à la tragédie finale, comme l'indique J. Chammas :

Du fait que les parents se défont de leurs enfants en les éloignant de la maison familiale et en les éparpillant, ceux-là ne se connaissent pas entre eux et ignorent

⁵ À ce propos, J. Rustin observe que les attitudes ingrates des enfants, parfois critiquées par des romanciers du dix-huitième siècle, sont dues au comportement impérieux d'un père autoritaire qui offre au fils un modèle à suivre à travers son pouvoir tyrannique. Ce n'est pas par hasard que le baron de Verbois n'hésite pas à poursuivre sa sœur Sophie en la faisant enfermer à vie dans un couvent (Rustin, 1979 : 64).

même parfois qui ils sont. Ce qui peut sembler un détail anodin et facilement rectifiable se révèle source de tragédie. Les filles sont tenues dans l'isolement et, quand ils ne taisent pas leur identité, les cadets la camouflent sous le nom d'emprunt. Le lien de parenté est ainsi dilué et l'unité familiale, obliérée. (Chammas, 2005: 334)

On en conclut que les coupables d'inceste apparaissant dans les écrits de Chevrier tombent dans l'erreur dans la mesure où ils ignorent simplement leur identité familiale : « Le marquis d'Ivières, en réalité M. de Verbois, se donne son nouveau nom à son retour de la guerre et Sophie, qui est sa sœur, cache son vrai nom à son sauveur de peur du scandale produit par sa fuite (*Mémoires d'une bonnête femme*). Camille, qui n'était jamais sortie de son couvent dans son enfance, ne connaît pas son identité et ne sait rien à propos de ses parents ni, par conséquent, de son frère (*Les Coupables innocents*) » (Chammas, 2005: 337).

Chevrier pourtant assigne à ses personnages un sort différent. Si l'homme a la possibilité de choisir entre le monastère (Genneville) ou l'exil (le marquis d'Ivières), les jeunes femmes Camille et Sophie sont obligées d'expier leur crime au couvent parce que la société l'exige impérativement.

En ce qui concerne le rôle de l'inceste dans ses œuvres, Chevrier considère ce crime comme une des conséquences naturelles de la dissolution familiale caractérisant l'Ancien Régime où le fils aîné est le seul à avoir le droit d'hériter du patrimoine, tandis que les autres enfants sont envoyés au couvent ou à la guerre. La fille est pourtant condamnée à la vie religieuse et réduite à un jouet dans les mains de sa famille, représentée par un père, un mari ou voire un frère autoritaire.

BIBLIOGRAPHIE :

Œuvres

CHEVRIER, François-Antoine (1787) [1745]. *Recueil de ces dames*. In *Œuvres badines complètes du Comte de Caylus*, Tome XI. Amsterdam, Paris : Visse.

CHEVRIER, François-Antoine (2005) [1753]. *Mémoires d'une bonnête femme écrits par elle-même*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Études

ALEXANDRIAN, Sarane (1977). *Les libérateurs de l'amour*. Paris : Seuil.

BLOCH, Iwan (2011) [1934]. *Marquis de Sade's 120 Days of Sodom or the school for libertinage and the sex life of French age of debauchery*. Whitefish : Kessinger.

CAZENOBE, Colette (1980). Le naturel et le dénaturé dans le libertinage romanesque du XVIII^e siècle. In Collectif, *Études et recherches sur le XVIII^e siècle* (pp. 87-106). Aix-en-Provence et Paris : Université de Provence et Champion.

CHAMMAS, Jacqueline (2005). Confusions familiales et déroutés incestueuses dans quelques romans du milieu du siècle : Caylus, Chevrier, Perneti. *Eighteenth-Century Fiction*, 17, 331-338.

CHAMMAS, Jacqueline (2011). *L'inceste romanesque au siècle des Lumières*. Paris : Champion.

DELON, Michel (2011). *Le principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*. Paris : Albin Michel.

DIDIER, Béatrice (1976). *Sade. Une écriture du désir*. Paris : Dénoël.

MAINIL, Jean (2003). Pratique et théorie de l'épicurisme : le cas du roman obscène. *Dix-huitième siècle*, 35, 261-280.

MARTIN, Angus (1970). Romains et romanciers à succès de 1751 à la Révolution d'après les rééditions. *Revue des Sciences Humaines*, 35, 383-389.

RUSTIN, Jacques (1979). *Le vice à la mode : Étude sur le roman français de la première partie du XVIII^e siècle*. Paris : Ophrys.

Crises familiales dans *Les Chants de Maldoror* par Lautréamont

Family crises in *Les Chants de Maldoror* by Lautréamont

RĂZVAN VENTURA
Université de Bucarest

La poétique de l'agression développée par Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror* concerne aussi le noyau familial ; le poète français présente ainsi les possibles crises familiales en partant d'un membre envisagé initialement comme un élu de cette famille, le conflit étant apparenté de ce point de vue au mythe biblique de Caïn. Lautréamont trouve ainsi une occasion facile de s'attaquer en même temps aux fondements de la société, en employant aisément des discours parallèles pour saper une morale trop étroite. En général, Lautréamont adopte un schéma préétabli : le jeune héros est un exilé au sein de sa propre famille, mais, en même temps, un élu ; les actions agressives qu'il doit subir sont circonscrites autour du topos liquide ou d'un topos de la terre près de la déchéance et elles sont dirigées surtout contre les parties du corps qui témoignent de son identité sexuelle ou familiale. En même temps, ces crises familiales trahissent certaines hantises sexuelles des personnages, qui n'ont pas réussi à assumer pleinement une identité sexuelle et qui, par conséquent, se trouvent encore en quête d'un destin.

Mots-clés : crise ; exilé ; famille ; liquide ; élu.

The poetics of aggression displayed by Lautréamont in *Les Chants de Maldoror* also concerns the family nucleus; the French poet considers possible family crises starting from a member, initially regarded as „the special one” of this family, the conflict being related from this point of view to the biblical myth of Cain. Thus, Lautréamont seizes a comfortable opportunity to criticize the foundations of society, easily using parallel discourses to undermine a too strict morality. In general, Lautréamont adopts a preset pattern: the young hero is an exiled of his own family but, at the same time, a chosen one; the aggressive actions he must go through pertain to the liquid topos or to a topos of earth, close in meaning to degradation, and they are directed mainly against the body parts that reflect sexual or familial identity. At the same time, these family crises betray some sexual obsessions of the characters, who have failed to fully assume a sexual identity and, therefore, are still in search of a destiny.

Keywords: crisis; exiled; family; liquid; the chosen one.

Le surgissement inouï de Lautréamont dans le paysage littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle pourrait relever en même temps de la normalité et du miracle. Normalité si l'on envisage le fait que la littérature aurait pu se trouver dans une certaine crise du verbe, ce qui a justifié cette avalanche de « catégories négatives » (pour reprendre le mot de Hugo Friedrich) par lesquelles le Montévidéen allait représenter une voix singulière dans la littérature française. Inouï si l'on pense

à ce discours que la critique essaie de forger autour de l'œuvre du jeune Isidore Ducasse : s'agirait-il d'un jeu plaisant, d'une ironie poussée à l'extrême, Lautréamont serait-il un apôtre du mal qui tend à inaugurer par son écriture – « le livre le plus radical de toute la littérature occidentale » (Pleyne, 1985 : 47) – une nouvelle éthique ou bien tout ce discours ne serait-il qu'un bavardage sans sens ?

Bien sûr, toutes ces questions s'avèrent plutôt rhétoriques, car aucune réponse ne saurait être satisfaisante. Alors, par quoi pourrait-on commencer l'analyse d'une telle œuvre ? Une écriture si inhabituelle réclamerait, peut-être, une approche critique tout aussi inouïe. Un ouvrage qui jette dans les méandres de la crise toute une écriture pourrait se rapporter aussi à une autre crise, thématique cette fois : la crise de la famille.

À l'instar de toute structure de la civilisation, celle de la famille se trouve, elle aussi, dans une profonde crise chez Lautréamont – une crise que l'on peut ressentir et identifier à tous les niveaux.

La famille – victime de l'agression

On doit aborder avec prudence le discours par lequel Lautréamont se rapporte à la famille. Et cela en commençant par l'auteur même : en assumant le pseudonyme de Lautréamont et en choisissant de parler par l'intermédiaire du héros-locuteur Maldoror, l'on peut dire qu'Isidore Ducasse se dédit deux fois de l'identité familiale, après avoir ressenti un dédain similaire de la part de son propre père (lequel, irrité par la personnalité rebelle du jeune homme à peine sorti de l'adolescence, l'avait envoyé à Paris). Naturellement, Isidore avait ressenti la cellule familiale en tant qu'élément de pression, ou encore cellule à déstructurer, ce qui justifie son affirmation hâtive dans *Les Chants de Maldoror* : « J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles. » (I). Dans sa lutte contre la cellule familiale, le jeune poète semble donc se réclamer d'une éthique hautement antidiyane, s'appuyant sur *un pacte*, ce qui renvoie, naturellement, au topos bien connu du pacte avec le diable ; d'ailleurs, une seconde référence concerne le péché commis par Caïn (« Je lui tendis la main avec laquelle le fratricide égorge sa sœur. »). Presque chaque fois, l'éthique familiale suppose chez Lautréamont l'existence d'un certain « élu familial », dont le rapport au réel est semblable au rapport biblique, où Dieu porte un regard favorable sur l'offrande d'Abel, mais pas sur celle de Caïn. Néanmoins, le jeune homme semble se tromper quant à celui qui serait destiné au châtiment ou il paraît plutôt faire un choix qui contredit sa soi-disant essence divine : à la place de la belle femme il tue le ver, le possible messenger de Dieu (la pierre qui le tue « rebondit jusqu'à la hauteur de six églises »), et il abandonne la vertu en faveur de l'amour charnel. L'on doit observer que la crise familiale ne trouve pas son origine chez Lautréamont dans un facteur extérieur quelconque, mais bien dans quelque individualisme égoïste, de nature biologique. C'est ce qui permet d'expliquer aussi le fait que les seuls organismes collectifs qui ont des chances de réussite chez Lautréamont sont ceux formés en vue de l'agression : les hardes de loups, les groupes de requins, les mines vivantes de poux.

Ainsi, un des premiers méfaits de Maldoror consacre la destruction des liens avec la loi divine et le rattachement du héros à un autre ordre des choses. Le premier lien auquel Lautréamont s'attaque est, bien sûr, le lien parental. Une famille réunie le soir autour de la table sera la victime du premier crime affreux commis par Maldoror (I). C'est une occasion pour Lautréamont de railler certains des fondements de la société et du bon sens commun : la vaine croyance dans la rédemption par l'amour divin (le couple invoque plusieurs fois Dieu, sans que sa dévotion soit finalement récompensée) ; la prédestination au malheur et à la cruauté (on évoque un être qui serait « d'une cruauté extrême et instinctive » - I) ; le discours de la rédemption et de la possession divine (adressé à l'enfant qui est, sans le savoir, près de mourir). Il est vrai que, comme le souligne Michel Pierrssens, « les rôles sont schématiques et purement fonctionnels » (1984 : 45). Tous ces topoï sont gouvernés par l'esprit du liquide : la mère mouille de vinaigre le front et les tempes du garçon (allusion métaphorique renvoyant, sans doute, à la passion christique, car Jésus-Christ Lui-même avait reçu une éponge imbibée de vinaigre) ; le père avertit qu'ils vont bientôt manquer d'huile – une nouvelle carence physique suggérant une défaillance, car l'huile renvoie à l'onction et, par

conséquent, à l'Esprit Saint (et encore une allusion biblique – les vierges folles qui manquent d'huile lors de l'arrivée de l'Époux – *Matthieu*, 25, 1-13) ; voilà donc que le liquide saint manque, tandis que celui du sacrifice, celui qui consacre l'enfant élu de la famille en tant que victime, est présent. Le vinaigre et l'huile sont des liquides denses, qui surchargent la substance et alourdissent le tableau ; cela vaut aussi pour le sang, supposé être la nourriture préférée de Maldoror, lequel porterait le surnom de *vampire*. En échange, Maldoror essaie d'attirer l'enfant en évoquant une atmosphère légère et de transparence, marquée par « les ruisseaux limpides, où glissent des milliers de petits poissons, rouges, bleus et argentés » et des petites filles aux « ailes transparentes de papillon » avec lesquelles le garçon pourra se baigner, donc où l'homme peut dominer la matière, représentée cette fois par un liquide à même de s'affranchir de la pesanteur. Ces tableaux sont développés par l'intermédiaire de discours soigneusement préparés ; il est d'ailleurs à remarquer que, lors de ce premier méfait, Maldoror s'avère surtout un homme du discours – dont le discours (littéraire) pourrait tuer. De ce point de vue, peut-être même que cet appellatif de *vampire* utilisé par le père pour parler de Maldoror n'est pas seulement la reprise d'une convention littéraire facile de l'époque, mais aussi la possibilité d'évoquer un liquide dont la pesanteur renvoie à un monde matériel, concret, la vanité de ce dernier étant mise en évidence par les topoï vaporeux que Maldoror transpose dans ses paroles. C'est une désignation contrastant vivement avec la description de Maldoror (« ange radieux, vient à moi ») et avec le discours de celui-ci, qui renvoie surtout au monde enfantin des contes de fées : l'on évoque un « palais magnifique », avec « des murailles d'argent, des colonnes d'or et des portes de diamants » ; il paraît donc que le parler vide et léger de Maldoror, apparenté à la transparence qu'il évoque, l'emporte sur le discours opaque et qui se veut dense du père, lequel transpose dans ses gestes le parler de la religion et de la morale.

Le parallélisme des discours constitue un premier signe de révolte de Lautréamont contre le discours édicteur de son époque : c'est ce que le jeune écrivain suggère en superposant plusieurs langages parfaitement parallèles les uns par rapport aux autres. D'une manière ironique, par l'évocation de cette famille, Lautréamont ne suggère pas une union, mais au contraire une totale scission : le langage de l'intellect représenté par le vain discours moralisateur du père, le langage de l'action sans résultat exposé par la piètre occupation manuelle de la mère – deux discours stériles qui sont absolument inefficaces devant le langage de la tentation que développe Maldoror et auquel l'enfant ne sait que répondre, son manque de réaction le menant finalement à la mort. Le fragment se trouve d'ailleurs dès le début sous le signe des *ciseaux* – outil renvoyant de façon explicite aux Parques, à l'interruption brutale du cours de la vie, mais aussi au geste de trancher le cordon ombilical ; en même temps, les outils peuvent couper le papier, le support de la parole et du discours, donc détruire le discours en soi ; les ciseaux seront trouvés enfin par l'enfant, geste par lequel celui-ci accomplit sa destinée christique, en apportant la rédemption de la famille en ce qu'il coupe un discours vain, quoique (apparemment) salvateur. C'est ainsi que les ciseaux amènent le malheur dans la famille et leur correspondant est représenté par les griffes qui s'attaquent à la conscience de l'enfant – en détruisant en même temps un lien familial.

Les conflits à l'intérieur de la famille

Une variante encore plus violente du conflit domestique est celle où l'essence du monde familial elle-même arrive à être niée. Chaque fois, Lautréamont fait allusion à un mythe bien connu, mais pas afin de le ressusciter ; on dirait, au contraire, qu'il veut plutôt amoindrir son ampleur mythique.

Voilà comment un homme est torturé par sa mère et par ses sœurs (des femelles d'ouran-goutan), lesquelles appliquent des pinceaux aux plus sensibles parties du corps de la victime (IV, 3). L'épisode semble être un retour à un certain paradigme originaire, et cela par l'intermédiaire de plusieurs signes, à partir du fait que les femelles sont, au fond, des primates, donc apparentés aux ancêtres de l'homme. En fait, les topoï renvoyant aux origines sont multiples : revient le topos liquide, par l'intermédiaire des métaphores aquatiques (« Les cheveux grisonnants de la plus vieille

flottaient au vent, comme les lambeaux d'une voile déchirée, et les chevilles de l'autre claquaient entre elles, comme les coups de queue d'un thon sur la dunette d'un vaisseau », qui évoquent les origines et le liquide amniotique ; les femmes approchent avec « la vitesse de la marée », leur capacité de vengeance semble avoir le caractère inexorable de l'agression de la mer, qui s'impose dans ces lignes non seulement en tant que symbole tranquille de la maternité, mais aussi pour renvoyer aux dangers de l'inconscient, aux périls des pensées et des désirs les plus obscurs. De plus, les femmes sont ivres, donc elles ont bu beaucoup de liquide. En échange, le jeune homme s'apparente, par son inflexibilité morale, au solide ; il appartiendrait à un type caractéristique de l'introverti, pour lequel le sujet a une importance plus grande que l'objet, selon la formule « extérioriser tout ce qui est intérieur, donner une forme à tout ce qui est extérieur » (Jung, 2004 : 108). Le prisonnier avait été, en première instance, un élu des deux femmes du point de vue de l'animalité sexuelle, celles-ci l'ayant invité à un acte incestueux, qui n'est pas accepté par le jeune homme. Son refus pourrait être justifié par l'impossibilité où se trouve un introverti de sortir de soi-même, mais qui équivaut en même temps à un refus d'affirmer son essence mâle. La torture arrive ainsi non seulement à détruire tout lien familial qui caractérise celui qui la subit, mais même son essence sexuelle : le prisonnier est suspendu par les cheveux – qui représentent en soi un signe de virilité et de force – et le geste brutal d'arracher les cheveux – d'ailleurs, maintes fois visible chez Lautréamont – est l'équivalent d'une première tentative d'émasculatation. Car les deux parties arrivent justement à couper un lien : par son acte, la mère coupe une seconde fois le cordon ombilical, tandis que son fils, par sa désobéissance, refuse d'affirmer non seulement son statut filial, mais aussi son essence mâle, dont le rôle est de contribuer à la perpétuation de l'espèce. D'ailleurs, la mère s'étonne de ce que son fils aurait apparemment épouvanté les vautours qui auraient dû rôder tout autour ; on ressuscite ainsi, dans un registre de l'ironie, ce que Gaston Bachelard nommait « le complexe de Prométhée – toutes les aspirations qui nous encouragent à savoir autant que nos parents, autant que nos maîtres et plus encore que ceux-ci ». Dans les gestes agressifs des femmes sont réunis une manière mâle de fouetter (de frapper), car le fouet constitue un prolongement phallique (tout comme les becs des vautours qui s'étaient apparemment enfuis) et une modalité féminine de déchirer (de pratiquer donc une ouverture, renvoyant ainsi au sexe femelle). La pénétration de la chair de l'agressé, à même de remplacer par une efficacité semblable l'agression des vautours, mène à un renversement des rapports sexuels : l'homme, qui avait refusé d'accomplir son soi-disant devoir mâle, est celui qui doit subir une pénétration de son corps, transformé ainsi dans une succession d'ouvertures, en proie aux prolongements phalliques de la colère outragée de la mère. Les actions se dirigent contre les parties étroitement liées à l'identité de l'agressé : l'identité physiologique – le visage (y compris les lèvres, impliquées dans l'acte sexuel) et l'identité sexuelle – le bas ventre, pas loin donc des organes sexuels. Même l'action de salut à laquelle se livre Maldoror implique une certaine agression contre les signes de masculinité du jeune homme, car, pour le délivrer, Maldoror doit lui couper les cheveux – donc le priver des symboles de la virilité. Il n'est pas dépourvu d'intérêt, d'ailleurs, qu'après avoir sauvé le jeune homme, le héros l'abandonne, afin qu'il soit soigné, dans une maison voisine appartenant à des laboureurs auxquels il fait promettre « qu'ils prodigueraient au malheureux, comme à leur propre fils, les marques d'une sympathie persévérante ». La jeune victime se trouve donc au sein d'une deuxième famille, mais l'on ne sait pas si forcément hors de tout péril : car ceux-ci, par leur métier (dont l'instrument, la charrue, est lui-même un symbole à connotations sexuelles), ont eux aussi une relation sexuelle avec la terre et, de plus, le jeune homme passe d'une malheureuse relation filiale à une autre, qui n'est pas *a priori* exempte de dangers ; la « sympathie persévérante » que les laboureurs vont lui témoigner, comme à leur propre fils, pourrait déchoir dans une relation semblable à celle qu'il avait voulu fuir ; de plus, il n'est pas trop clair si ce « propre fils » de la nouvelle famille a jamais existé et, si tel est le cas, ce qui lui est arrivé.

Ainsi, chez Lautréamont les actes de violence commis au sein de la famille arrivent à engendrer de nouvelles formes. L'on dirait donc que l'un des buts fondamentaux de l'union maritale serait de cette sorte atteint. Voilà, par exemple, comment un objet sur un tertre attire l'attention du

héros, qui ne peut pas en préciser la forme ou le contenu (V, 2). Il s'agit, au fond, d'un scarabée faisant rouler une boule de matières excrémentielles ; c'est dans cette matière qu'il a fait aplatiser les os de sa malheureuse épouse. Le scarabée est un symbole de la résurrection ; il a la capacité de (re)naître de lui-même ; maintes images de la pensée traditionnelle le présentent roulant une boule à l'intérieur de laquelle il avait déposé sa semence. Les excréments en soi ont un pouvoir biologique sacré, transmettant une partie importante de la force vitale de celui qui les a éliminés, et, de plus, vu que cette boule représente l'ancienne épouse du scarabée, prisonnière à l'intérieur d'un polyèdre amorphe, il est à imaginer que la sphère contient aussi le sperme du mâle. Par le geste circulaire de rouler cette boule, le scarabée renvoie à la résurrection cyclique de la vie, mais aussi, dans notre cas, il s'agirait de la capacité de l'introverti de se nourrir de son propre être. D'ailleurs, bien que le scarabée recule d'habitude lorsqu'il fait rouler sa boule (image de la réversibilité), chez Lautréamont il « avance ». Par conséquent, le rapport contemplatif au temps est remplacé par une image active et apparentée à la violence, car l'esprit introverti retrouve dans sa propre pensée l'impulsion d'avancer, vu que son propre moi est l'élément capable d'unifier la matière. Même informe, la matière façonnée par le scarabée devient homogène, selon un principe de la continuité que l'être introverti paraît privilégier : les prolongements naturels du corps (les bras et les jambes) se réunissent dans cette figure amorphe, les contours naturels étant ainsi brisés. En fait, cette torture trahit une double crise familiale : à la double tromperie dont la femme se rend coupable (par son pouvoir magique, elle avait transformé les deux frères en pélican et en scarabée) se superpose une lutte entre ceux-ci, en même temps qu'une lutte entre un vautour des agneaux et un grand-duc de Virginie. Ces couples opposés par des mouvements antithétiques au début seront réunis à la fin, de telle manière que c'est la femme qui joue cette fois le rôle du membre exilé. Lautréamont semble pourtant recourir à une technique de distanciation en faisant appel à ces catégories zoologiques, car cette crise finit dans un mouvement intéressant par lequel les quatre personnages impliqués disparaissent chacun dans un milieu évoquant un élément naturel spécifique à l'être représenté : le grand-duc s'enfonce dans les crevasses d'un couvent (*la terre*) ; le vautour des agneaux se perd dans les couches de l'atmosphère (*l'air*) ; le pélican reprend « sur son tertre l'impassibilité majestueuse d'un phare » (*l'eau*) ; le scarabée disparaît « beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme » (comparaison renvoyant à l'alcool, qui réunit *l'eau* et *le feu*). Cet apparent conflit familial finit donc dans une réunion intéressante de la « famille » (apparentée à une résurrection de la philosophie d'Empédocle) des quatre éléments naturels, lesquels seraient réunis et séparés successivement par l'amour et par la haine.

Les disputes fraternelles – résurrection des topoï bibliques

Les disputes entre les frères sont d'ailleurs courantes chez Lautréamont, à celle déjà mentionnée s'ajoutant le cas de la créature amphibie torturée sur l'ordre de son frère, leur conflit renvoyant directement à celui entre Caïn et Abel. En général, chez Lautréamont, toute créature amphibie ne bénéficie pas de sa capacité d'évoluer à la fois dans deux mondes, grâce à son essence, mais elle se trouve plutôt dans un perpétuel *no man's land*, elle est toujours à la recherche d'un territoire qui lui appartienne. Probablement à cause de cette bipartition sexuelle et de l'indécision qu'elle reflète, les créatures amphibies jouent surtout le rôle de victimes. L'histoire de cet amphibie est celle d'une haine fraternelle, ayant à l'origine un amour paternel qui favorise l'un des deux jeunes (IV, 7) ; peut-être bien que l'affection des parents a privilégié le frère ayant le plus besoin de protection, appartenant donc au paradigme féminin. D'ailleurs, les instruments de torture sont eux-mêmes féminins, spécifiques à Lautréamont (des pinces et des tenailles) ; d'autre part, la perte abondante de sang pourrait être assimilée à un dépucelage violent. Les instruments utilisés pour cette torture sont aussi discrets qu'efficaces : cette concentration sur de petites surfaces pourrait transposer une puissance physique réduite (elle-même caractéristique du féminin), mais aussi une impulsion sadique particulière, où l'intensité a la priorité devant l'ampleur du geste agressif. L'agresseur ne paraît pas tant intéressé par le sang que par la possibilité de ravir à l'autre une partie de son essence corporelle ; le nourrissant d'eau fangeuse, il mêle dans une substance indistincte et

déchue les éléments de la vie – la terre (dont est créé l'homme) et l'eau (le principe de la vie). Si cet acte agressif s'apparente à un acte sexuel où la partie passive perd du sang et les pinceaux jouent le rôle d'organes sexuels masculins, le sourire même des bourreaux pourrait être assimilé non pas à une impulsion sadique, mais plutôt à un acte érotique réussi, au sacrifice d'une virginité. Ainsi, cet acte violent est en même temps un climax sexuel, relevant simultanément de la réussite et de la défaite, pareillement à la situation de Caïn qui, grâce à son visage marqué par Dieu, est destiné à être protégé contre toute vengeance, mais, d'une manière indirecte, il devra se rappeler pour l'éternité son méfait.

Et, même si l'influence du mal n'est pas si tranchante, dans le cas de Mervyn les crises sont provoquées par un frère qui joue dans ces lignes le rôle de la tentation, à travers le topos du voyage initiatique. Cette fois il s'agit d'une relation fraternelle et paternelle trahie, la manière dont Mervyn se rapporte à son père paraissant renvoyer aux relations peu amicales entre Isidore Ducasse lui-même et son père. Ce serait une sorte de topos du fils prodigue renversé ; car il ne s'agit pas de son retour, mais bien des jours précédant son départ. Pourrait-on retrouver une trace autobiographique dans ce fragment ? Voilà le père de Mervyn qui l'exhorte « à perfectionner le dessin de votre style, et à vous rendre compte des moindres intentions d'un auteur » (VI, 3), en assumant donc le rôle de guide à travers les méandres de la stylistique, ce que probablement le jeune Ducasse aurait exigé sinon de son père, au moins de M. Hinstin, son ancien professeur de rhétorique, à qui il va dédier les *Poésies*. C'est une telle crise qui facilite la relation entre l'aîné et Maldoror, une relation fraternelle qui touche de près un lien incestueux (« Entre vos mains, j'abandonne mes sentiments impétueux, tables de marbre toutes neuves, et vierges encore d'un contact mortel. »). Cet aîné se trouve déjà dans une situation de proscrit au sein de sa propre famille ; il est à remarquer d'ailleurs que cette scène, se trouvant près de la fin du livre, est un équivalent de celle de la réunion familiale que nous avons déjà évoquée, du début des *Chants* (la réunion familiale en soi, l'atmosphère chargée de présages lugubres, l'invocation – silencieuse cette fois – du ciel : « le père relève les yeux vers le ciel »). D'autre part, le caractère flou des relations familiales (l'aîné commençant, apparemment, à se détacher de ses parents) est contrebalancé par cette nouvelle relation, manquant elle aussi de clarté : le jeune homme ne sait comment se rapporter au mystérieux destinataire, dont il ne peut savoir l'âge avec précision. Aussi, en évoquant *l'innocence* et *la pudeur*, le jeune homme paraît-il vouloir se préserver contre toute intention malhonnête ; mais le germe de la déchéance du jeune Mervyn se trouve déjà dans ses affirmations (« j'abandonne mes sentiments impétueux », « l'attente du moment qui me jettera dans l'entrelacement hideux de vos bras pestiférés »), couronnées par l'étrange évocation, à la fin du passage, de trois symboles phalliques (la queue de poisson, la balle cylindro-conique et les quatorze poignards).

Les crises familiales des *Chants de Maldoror* transposent ainsi non seulement certaines hantises d'un passé mouvementé de l'auteur, bien que nous n'en sachions pas trop, mais aussi des convoitises sexuelles qui touchent à un déni d'une certaine tranquillité domestique, témoignage de la révolte d'un introverti contre un monde qu'il connaît assez peu et dont il refuse de reconnaître tout pouvoir. Dans tous les cas, ces crises aboutissent à l'instauration d'une relation de contrôle et de pouvoir, appuyée sur des actes d'une violence extrême, par lesquels un (apparent) élu doit affronter la mise en question de son statut.

BIBLIOGRAPHIE :

- BACHELARD, Gaston (1938). *La Psychanalyse du feu*. Gallimard : Paris.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1969). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont.
- FRIEDRICH, Hugo (1998). *Die Struktur der modernen Lyrik*, ed. rom. *Structura liricii moderne*, trad. de Dieter Fuhrmann. București : Univers.
- JUNG, Carl Gustav (1921/2004). *Psychologische Typen*, ed. rom. *Tipuri psihologice*, trad. de Viorica Nișcov. București : Editura Trei.

- LAUTREAMONT, Comte de (1953). *Œuvres complètes*. José Corti : Paris.
- PIERSSENS, Michel (1984). *Lautréamont – Éthique à Maldoror*. Presses Universitaires de Lille,
<http://www.maldoror.org/documents/%C9thique%20%E0%20Maldoror-Droits.htm>.
- PLEYNET, Marcelin (1985). *Lautréamont*. Paris : Seuil.

Du *Mari coupable* (1794) au *Tyran domestique* (1805) : les répercussions familiales des crises conjugales dans le théâtre français après la Révolution

From *Le mari coupable* (1794) to *Le Tyran domestique*
(1805): Family Consequences of Marital Crises in Post-
Revolutionary French Theatre

DORA LEONTARIDOU

Docteure de l'Université Paris III, Master FLE – Université Ouverte Hellénique

L'article traite des tensions familiales qui constituent le nœud de l'intrigue dans trois pièces de théâtre après la Révolution : *Le mari coupable*, *Le souper de famille* et *Le tyran domestique*. Ces tensions concernent des problèmes quotidiens, des rapports entre les deux époux ou entre les parents et leurs enfants. Dans tous les cas, les enfants critiquent le comportement d'un de leurs parents. L'article aspire à démontrer les changements dans les rapports de pouvoir entre les membres de la famille, après la Révolution française. Les enfants, obligés d'obéir aux ordres de leur père dans la société patriarcale de l'Ancien Régime, font entendre leurs voix dans ces pièces. Ils expriment ouvertement leur désapprobation à l'égard du comportement de leur père, dans *Le souper de famille* à l'égard du comportement de leur mère aussi. Des sujets analogues ne figuraient pas dans les intrigues du théâtre avant la Révolution. Nous soutenons par conséquent que les libertés introduites par la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* touchent aussi les rapports familiaux.

Mots-clés : Théâtre français ; condition des femmes ; crises familiales ; Révolution française.

The article treats family tensions as they are represented in three plays after the French Revolution: *Le mari coupable*, *Le souper de famille* and *Le tyran domestique*. In these plays, family tensions constitute the plot that recounts the relationships between spouses as well as between parents and their children. In all three cases, the children criticize the behaviour of one of their parents. The article aspires to put in evidence changes in family dynamics after the French Revolution. The children, previously obliged to obey their fathers' orders in the patriarchal society before the Revolution, have now the opportunity to openly express their own opinions and volition. They express their disapproval of the behaviour of their father – or (in *Le souper de famille*) of their mother. Such plots did not exist in the pre-revolutionary theatre. Consequently, it can be claimed that French Revolution and the *Declaration of the Rights of Man and of the Citizen* had also an impact on family relationships, a fact that is reflected in the playwrights of that era.

Keywords: French theater; women's conditions; family crises; French Revolution.

L'ancien Régime était régi par les principes du patriarcat qui réclamaient l'obéissance des enfants aux demandes, sinon aux ordres de leur père. Cette situation, courante aux XVI^e et XVII^e siècles, se voit remise en cause surtout dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, sous l'influence de la philosophie des Lumières. Dans les œuvres de cette période, l'ordre du père s'oppose souvent à la loi de la nature, et le fils se rebelle. C'est surtout le fils qui ose contester l'ordre paternel, tandis que la fille s'y soumet (Leontaridou, 2008 : 145-161).

Or, la Révolution inaugure toute une série de ruptures avec les coutumes de l'Ancien Régime et établit, dans certains domaines, de nouvelles lois, de nouvelles mentalités. Dans ce cadre, la pièce intitulée *Le mari coupable* illustre bien la condition d'une famille présumée républicaine. La notice du catalogue de la Bibliothèque Nationale de France donne comme auteur Sophie Bogé, tout en mentionnant que la pièce est également attribuée à Cizos-Duplessis. En effet, il existe une controverse pas encore résolue sur la paternité de la pièce. Sur ce sujet, André Tissier, sans pour autant conclure définitivement sur la question, note :

Certains ont pensé que c'était là le pseudonyme de Cizos-Duplessis, ou le prénom du citoyen Villeneuve (et notamment à cause d'une coquille de l'édition de Liberté Barrau). Notons que le comédien Villeneuve qui jouait auparavant au Théâtre des Sans-Culottes, débuta au Théâtre de la Cité-Variétés le 12 avril 1794 dans la pièce de Cizos-Duplessis, *Les Peuples et les Rois*, et que le 23 avril, ce théâtre créait *Plus de bâtards en France*, « de la citoyenne Villeneuve », dite alors femme du comédien Villeneuve, et auteur du *Véritable ami des lois* et des *Crimes de la Noblesse*. Un fait certain : à la fin de la représentation du *Mari coupable* (Cité-Variétés 20 septembre 1794), le public demanda l'auteur ; et « le citoyen Villeneuve [qui jouait le rôle principal] est venu nommer son épouse : on a désiré la voir : elle s'est présentée. » (*Petites Affiches*, 23 septembre 1794 ; de même *Journal des théâtres*, 22 septembre 1794). Voir encore pour le *Véritable ami des lois*, *Petites Affiches* du 30 septembre 1793 ; enfin *Petites Affiches* du 23 septembre 1794, compte-rendu des *Mœurs, ou le divorce* de Pigault-Lebrun. (522)

Malgré l'importance que revêt l'identification de l'auteur d'une œuvre, nous nous limiterons dans cette étude au texte, sur lequel nous focaliserons nos questions. La pièce signée du pseudonyme « citoyenne Villeneuve », qui renvoie à Sophie Bogé, a été représentée à Paris, au théâtre de la Cité, en 1794, et publiée la même année.

Les personnages de la pièce sont la citoyenne Dorfeuil, son époux, le citoyen Dorfeuil, leur fille Cécile, son fiancé Linval, l'ami de la famille Dumon, la femme de chambre Julie, et les domestiques François et Joseph. L'épithète « citoyen/-ne » détermine l'orientation idéologique de la pièce, placée indubitablement sous le signe de la démocratie naissante. Quant au statut de la famille, il s'agit probablement d'une famille bourgeoise, qui jouit d'une certaine aisance – la présence des domestiques en est une première preuve – quoiqu'on ne fasse aucune mention du métier du mari ou des ressources du foyer. Les dénominations des personnages ont une fonction distinctive : le chef de la maison est appelé « citoyen Dorfeuil », sa femme « la citoyenne Dorfeuil », mais les domestiques n'ont que leur prénom, sans nom de famille. De même pour leur fille mentionnée par son seul prénom Cécile, et son fiancé Linval.

La première scène s'ouvre sur une discussion entre la citoyenne Dorfeuil et sa femme de chambre, qui procède à des insinuations sur le comportement de l'époux de la citoyenne Dorfeuil. Cette dernière l'interrompt et lui rappelle que son mari est le père de ses enfants. Ainsi, dès l'incipit, on apprend qu'il y a un problème dans la famille, et, le titre nous l'apprend, la faute en revient au mari : le mari néglige sa femme et s'absente longtemps de la maison. La réaction de la citoyenne aux sous-entendus de sa femme de chambre ne comprend que des suggestions : « Surtout, Julie, si tu m'aimes, lis dans ses yeux ; que ses vœux, ses moindres désirs soient prévenus ; que la vertu douce, aimable, habite ces lieux ; qu'une innocente gaieté les embellisse : rendons sa maison un paradis, et qu'il n'en sorte jamais sans désirer y rentrer bientôt ».

Il est évident que cette épouse se culpabilise de l'absence de son mari et qu'elle fait des efforts pour l'attirer de nouveau en lui prodiguant tous les soins possibles. Cette situation d'infériorité ne semble pas la gêner. Elle ne conteste pas son rôle traditionnel de femme qui accepte tout de son mari sans se plaindre. Cependant, il y avait à la même époque des femmes qui s'insurgeaient contre ce statut. Un ouvrage anonyme de l'époque, paru sous le titre *Du sort actuel des femmes* nous en informe : « Il y a vingt-six mois que le corps législatif est assemblé ; il y a vingt-six mois qu'il examine les principes absurdes qui nous ont gouvernés, les institutions vicieuses qui en sont dérivées. [...] La moitié de l'espèce humaine est privée de ses droits naturels ; [...] Maintenant elle languit dans un état qui approche celui de l'esclavage, et qui est en réalité celui de la servitude » (3-4).

Si l'on prend à la lettre la première phrase de cet extrait, le corps législatif ayant été formé après les élections de septembre 1791, ce texte serait écrit vers la fin 1793. À cette même époque, a déjà paru, en 1792, le fameux ouvrage de Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman / Défense des droits des femmes, suivie de quelques considérations sur des sujets politiques et moraux* où l'écrivain soutient que les femmes doivent recevoir une éducation analogue à celle des hommes. Elle attribue l'infériorité de la femme à ce manque d'éducation et en réfute les causes naturelles. Cet ouvrage est lié à la cause de la Révolution française, car il vient en réponse au rapport de Talleyrand à l'Assemblée constituante de 1791, qui soulignait la nécessité de centrer l'éducation des femmes sur les tâches domestiques étant donné leur rôle social limité à la sphère privée. *La Défense* commente et critique ce rapport avant de se lancer dans une réflexion plus ample sur l'injustice de ce « double critère » fondé sur le sexe, une réflexion qui aurait éventuellement constitué la base de la dénonciation de la « double morale »¹ de la critique féministe du tournant des XIX^e et XX^e siècles.

Un peu plus tôt, en 1791, Olympe de Gouges dans sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, prônait l'égalité des deux sexes et dénonçait le fait que la Révolution n'ait pas légitimé cette égalité. Quoique très représentatifs, ces ouvrages ne sont pas les seuls qui prèchent en faveur des droits des femmes à l'époque². Les débats sont très vifs de part et d'autre. Il suffit de mentionner au passage que quelques années plus tôt, en 1759, l'ouvrage *De l'esprit* d'Helvétius avait été condamné par le Pape et brûlé par la faculté de théologie de la Sorbonne. Cet ouvrage développait l'idée que la différence entre les deux sexes est fondée sur l'éducation différente qu'ils reçoivent. De plus, la capacité mentale des femmes est égale à celle des hommes, elles peuvent donc apprendre tout ce qu'on enseigne à un homme.

Aux antipodes de ces ouvrages, le passage cité *Du mari coupable* présente un modèle de femme qui accepte son rôle, ne cherchant guère à remettre en cause ni les contraintes familiales et sociales imposées, ni la relation dissymétrique du couple. Ce décalage entre les textes qui défendent les droits des femmes et ceux qui sont opposés ne doit pas embarrasser car l'on sait bien que les étapes de progrès ne sont pas réalisées simultanément pour tous les membres d'une société. Au contraire, ainsi qu'Edgar Morin le note, « l'histoire ne constitue pas une évolution linéaire. Elle connaît des turbulences, des bifurcations, des dérives, des phases immobiles, des stases, des périodes de latences... » (91). De même, Martine Reid observe, à propos de l'égalité des femmes en littérature : « L'histoire des femmes en littérature n'est en aucune façon constituée d'un long cheminement vers l'égalité : elle est continûment marquée d'avancées et de reculs » (45). Toutefois, la distance qui sépare la mentalité de l'épouse traditionnelle présentée dans *Le Mari coupable* et les textes de la même époque qui réclament l'égalité de deux sexes, émerge aussi dans la pièce. La fille du couple

¹ La notion de double morale, dénoncée par les féministes américaines au début du XX^e siècle implique la différenciation des exigences morales pour une action selon le genre ; à titre d'exemple les mentalités de l'époque permettaient la liberté sexuelle des maris, elles imposaient toutefois la chasteté des épouses. Sur la notion de double morale voir Thébaud, Françoise, « La grande guerre » in *Histoire des femmes en Occident*, t. 5, 2002, Paris : Plon, 85-144, et surtout p. 116-118.

² Sur le débat autour du sujet de l'égalité à l'époque voir (entre autres) Michèle Crampe-Casnabet, « Saisie dans les œuvres philosophiques », dans *Histoire des femmes en Occident*, t. III, 2002, Paris: Plon, p.367-406, et Martine Reid, (2010), *Des femmes en littérature*, Paris, Belin surtout le chapitre « Défenses et illustrations ».

34 AIC

ne semble pas partager les idées de sa mère. Cécile se faufile dans la chambre de sa mère et se précipite pour l'embrasser tendrement. Leur conversation tourne vite autour du père :

CECILE : Oui : et papa, je le parie, ne rentrera pas pour dîner.
Tu dis toujours qu'il faut soigner sa parure pour l'intéresser :
Ah ! c'est bien perdre son temps ; on le voit si rarement !
LA CITOYENNE DORFEUIL : Des affaires l'occupent...
CECILE : Tous les jours donc ? A toute heure ? (5)

La réponse montre que la fille critique le comportement de son père et qu'elle a le droit de le faire, ce qui va à l'encontre du respect aveugle imposé par le patriarcat. De plus, il s'agit d'une fille. Dans les représentations théâtrales, la rébellion du fils précède celle de la fille (Leontaridou, 2008, 145-161). Les prétextes et les faux discours que sa mère utilise pour donner le change ne persuadent guère Cécile. La scène suivante la présente monologuant :

Elle se dit heureuse ? Non, elle ne l'est pas : des larmes, en prononçant ces mots, étoient prêtes à couler... j'aime papa... mais combien je le cherirois s'il n'effligeoit pas maman !... Car c'est son absence, je le vois, qui cause sa peine... Mais qu'a-t-il à lui reprocher ? Elle est si bonne ! si prévenante !... Tout cela me tracasse... Ah ! si Linval arrivoit en ce moment, comme je le gronderois ! Il aurait beau être charmant, me dire qu'il m'adore ; je crois que je pourrais ajouter foi à ses discours... Je serais pourtant bien aise d'être mariée avec lui... Ah ! toute réflexion faite Linval peut venir ; je crois que je ne gronderai pas... (6)

Cet extrait montre bien que la fille a pris le parti de sa mère et qu'elle ne trouve pas d'excuses à son père. Son attitude à son égard est très critique. De même, la relation instable de ses parents influence sa propre vision du couple et elle projette potentiellement les problèmes de ses parents sur relation avec son futur mari. Constat qui, bien avant les progrès de la psychologie, nous dit quasiment la même chose, à savoir que la famille ou les relations conjugales qu'on forme sont très souvent analogues à la situation que l'on a vécue pendant l'enfance ; et que parfois, même à notre insu, on reproduit le comportement du parent auquel on s'est inconsciemment identifié.

Quand le citoyen Dorfeuil, le père de famille, rentre à la maison, Cécile, conformément à la suggestion de sa mère, – qui met tout en œuvre pour garder son mari à la maison – joue au clavecin la sonate favorite de son père qui, cependant, la gronde. Quand celui-ci s'apprête à sortir de nouveau, Cécile lui reproche son comportement, prenant aussitôt parti en faveur de sa mère.

CECILE, retenant son père : Tu veux nous échapper ; et maman qui t'attend et qui se fait une fête de te revoir : tu vas l'affliger encore !
DORFEUIL : Ah ah ! votre mère se plaint de moi !
CECILE : Elle ? tu n'es pas juste, si tu peux le penser.
DORFEUIL à part : Elle a raison (haut) Cécile, laisse-moi sortir ; je suis mal ici.
CECILE : Et où iras-tu pour être mieux ? L'amour et la nature t'appellent, et tu les fuis !
DORFEUIL : L'amour, la nature ne sont pas seulement en ces lieux. (7)

Cécile parvient finalement à retenir son père, et elle court rapidement appeler sa mère afin de lui procurer, comme elle dit, « du moins un instant de bonheur » (8).

La scène suivante est occupée par le monologue du citoyen Dorfeuil qui dévoile les remords qu'il ressent. Il entretient une relation extraconjugale avec Adèle, une femme qui ignore son statut d'homme marié et de père de famille. Malgré ses remords, il ne reste que peu de temps et il part de nouveau. Cécile demande à sa mère pourquoi elle n'a pas demandé fermement à son mari de rester à la maison. La jeune fille se met alors en situation de faire des suggestions à sa mère. Cette

position renverse la situation disons « normale » des choses : ce sont les parents qui d'ordinaire prennent soin des enfants, les encouragent et les soutiennent. Ici cependant la mère est faible et malheureuse. Quoiqu'elle feigne de vouloir cacher son malheur, elle l'expose au vu et au su de tous. Dans une telle situation, la fille, qui compatit à la situation de sa mère, assume une position de soutien pour elle. Elle prend ainsi en charge une partie du problème de sa mère. Quant à celle-ci, elle donne des conseils à sa fille. Quand Cécile s'indigne (et à raison) du comportement de son père, sa mère lui dit : « Cécile, femme qui veut se faire aimer, prie, mais n'ordonne jamais » (11).

Cette conception du rôle de la femme persistera au-delà du XVIII^e siècle : une autre femme écrivain de l'époque, Mme Dufrenoy, en 1816, disait à ce sujet dans son ouvrage *La petite ménagère*, une œuvre destinée à l'éducation des jeunes filles : « Madame Mallebois, femme pieuse et tendre, s'était surtout appliquée à former l'âme de sa fille aux plus douces vertus. Augustine avait appris, dès l'enfance, que la résignation, la modestie et la douceur sont les qualités les plus nécessaires à notre sexe, et jusqu'à l'âge de douze ans elle n'eut entre les mains que des livres sacrés » (1-2).

D'ailleurs, la même mentalité s'exprime dans le roman du même auteur, intitulé *La Femme auteur ou les Inconvénients de la célébrité*, où une mère s'inquiète de l'intention de sa fille de faire des études de lettres et de se distinguer – projet que son père approuve toutefois – parce que, selon la mère, ce trait « est incompatible avec la modestie qui convient à [notre] sexe » (15). Au tournant du siècle, cette question de la compatibilité entre la nature féminine et la pratique de l'écriture constitue un sujet brûlant. Des femmes écrivains semblent balancer entre le désir légitime de voir s'accomplir leurs aspirations et les contraintes sociales qui visent leur sexe. À la même époque, Mme de Staël met le doigt sur ce sujet épineux dans son ouvrage intitulé *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* où, d'une part, elle observe la dégradation des droits des femmes dans le régime démocratique. Il s'agit là bien entendu d'une détérioration du statut des femmes nobles, vu que la démocratie a tout d'abord sapé les droits des femmes de l'aristocratie. Une situation analogue a eu lieu lors de l'avènement de la démocratie à Athènes. Les premiers droits des femmes érodés étaient ceux des femmes nobles. Au cours de la démocratisation, les droits de toutes les femmes ont été limités (Loroux, 1990 : 34-5). Également, elle affirme que même sous l'Ancien Régime il y avait incompatibilité entre la vocation de la femme qui voulait s'adonner à l'écriture et les contraintes sociales (332-342). Ainsi que Martine Reid note à ce sujet, « écrire et se comporter comme (une femme, une femme du monde) demeuraient difficiles à concilier. Toutefois la Révolution a transformé cette difficulté en quasi-impossibilité » (35). Des considérations analogues sur l'incompatibilité du rôle social de la femme avec l'activité de l'écriture ont été exprimées dans plusieurs romans écrits par des femmes, tels que *La femme auteur* de Félicité de Genlis, *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël, et *La femme auteur ou les inconvénients de la célébrité* (titre déjà cité) d'Adelaïde Dufrenoy.

Néanmoins, le conseil que la mère donne à la fille dans *Le Mari coupable* – à savoir prier et ne jamais ordonner, afin d'être heureuse – s'annule dès qu'il est prononcé, vu la situation de la mère : elle prie, elle n'ordonne pas, mais elle n'est point aimée. Ce comportement dicté par les contraintes du rôle accordé à son genre, est conçu afin de rendre heureux l'homme, le mari. Cette mentalité n'était pas valable seulement sous l'Ancien Régime, où le patriarcat était le pivot de la vie politique et sociale. Jean-Jacques Rousseau dans *Emile* accorde une place analogue à la femme, qui sans pour autant être naturelle, doit être instruite dès l'enfance : « Leur plaire [aux hommes], leur être utile, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce, voilà les devoirs des femmes dans tous les temps, et ce qu'on doit leur apprendre dès leur enfance » (703).

Il est évident que tout le comportement de la citoyenne Dorfeuil correspond à cette idéologie, dominante à l'époque. Toutefois, Cécile ne semble pas disposée à continuer la tradition. Révoltée par la situation familiale, elle projette sur son fiancé Linval le comportement de son père. Elle voit en lui le risque d'une conduite analogue. Elle boude alors quand il vient dîner chez eux. La voyant boudeuse, sa mère la retient :

LA CITOYENNE DORFEUIL, avec joie : Que dis-tu, Cécile ? tu ne lis donc pas dans mes yeux ?

CECILE, avec finesse, voyant son père et sa mère sourire : Ah ! je vois... (à Linval) Linval, maman a raison ; je ne bouderai pas.

LINVAL : Vous serez toujours adorable. (17)

La scène est pleine d'hypocrisie. Ni la mère ni le père n'ont de raisons d'être souriants et gais. Ils cachent leur vraie situation et leurs problèmes de couple et feignent d'être une famille heureuse. Cette façade est adoptée à l'arrivée de leur futur gendre qui vient pour le dîner. La scène dévoile l'hypocrisie de la famille bourgeoise qui exalte au rang suprême les valeurs de la famille unie. Cécile, la plus honnête de tous, reflète la situation de la famille où personne n'est heureux. Elle est prête à bouder, à montrer alors que cette famille parfaite, ce bonheur impeccable n'existent pas. Ce comportement risque de constituer une faille dans l'image projetée de la famille parfaite. Sa mère, entrevoyant le danger, rappelle implicitement sa fille à son devoir. Cécile s'aligne rapidement sur sa mère, dont l'emprise semble être très forte sur elle. Ce fait est confirmé un peu plus loin, quand les deux jeunes gens restent un peu seuls. Cécile avoue à son fiancé :

CECILE : Eh bien, vous serez satisfait : mais c'est qu'aussi je vous aime... et c'est bien naturel. Maman m'a répété cent fois : Linval t'est destinée pour époux ; c'est un bon républicain. Son âme est pure, ses mœurs sont honnêtes ; il est jeune, il te chérit : donne-lui ton cœur, il le mérite, et je crois qu'il fera ton bonheur. Accoutumée à suivre en tout ses conseils, je n'ai point été rebelle à celui-là ; et en vérité, ce n'étoit pas l'instant de désobéir pour la première fois. (19)

Le choix du fiancé est dicté par la volonté de la mère et la confirmation qu'il sera l'époux « comme il faut » pour sa fille. Notons au passage qu'aux époques précédentes, c'était le père plutôt qui choisissait son gendre et non la mère, le mariage de la fille étant parfois l'occasion de conclure des alliances professionnelles, en tout cas de maintenir le rang social de la famille.

L'intrigue rebondit par une lettre que Dorfeuill reçoit et qui lui révèle qu'Adèle, sa relation extraconjugale, a eu vent de son mariage et qu'elle a décidé de le quitter. Perplexe et hésitant sur la conduite à tenir, incapable de choisir entre son mariage et son amante, Durfeuill discute le problème avec son ami Dumon. Dans l'intervalle, Cécile avoue à sa mère la frustration qu'elle ressent à propos du mariage.

CECILE : Maman, que veut donc dire papa ? Il étoit attendri en m'embrassant : il est toujours triste, et toi tu pleures sans cesse ! Cela me dégoûte furieusement du mariage.

LA CITOYENNE DORFEUIL : Cécile, chaque état a ses peines ; mais celles d'une mère sont effacées par l'estime et la tendresse de ses enfants.

CECILE : Mais si Linval alloit m'oublier, s'il devenoit indifférent, comme papa ?

LA CITOYENNE DORFEUIL à part : O danger de l'exemple ! (haut) Ma fille, ton père me préfère à tout. M'entends-tu me plaindre de lui ? (27)

Dumon, l'ami de la famille, conseille à Cécile de feindre de ne pas vouloir se marier sous le prétexte qu'elle n'aime pas le mariage. Dumon espère que ce tour va raisonner Durfeuill et le responsabiliser sur son rôle de père de famille (40). Cécile suit ses conseils et annonce à Linval la rupture de leur relation (42). Elle le pousse toutefois à aller voir son père et lui exposer la nouvelle situation (43). Quand son père l'appelle, elle lui dit :

CECILE, timidement : Ce n'est point un caprice ; j'ai réfléchi. Linval est aimable ; il m'est cher ! Mais je crains qu'un jour il ne vienne à changer, et que les larmes ne soient mon partage.

DORFEUIL, à part : Voilà donc le fruit de ma conduite ! Encore une victime. (44)

L'intrigue réserve donc une leçon morale au père, qui est mis dans la situation de regarder en face les conséquences de son attitude. Cependant, outre la moralité, il est évident qu'il s'agit d'une famille qui fonctionne mal et que les rôles de ses membres sont perturbés. C'est la fille qui assume le rôle de régler les problèmes de la famille. Elle fonctionne en tant qu'unificatrice de la famille. Cécile, par ses actes et ses jugements, se place au-dessus de ses parents. Elle n'est plus l'enfant dont la conduite est le sujet des préoccupations de ses parents. Elle semble plus mûre et plus active qu'eux quand elle s'efforce de résoudre leurs propres problèmes.

Somme toute, l'enfant de la famille est présentée comme plutôt émancipée. Elle n'obéit qu'aux conseils de sa mère, dont elle critique toutefois aisément le comportement, en se permettant de lui faire des suggestions. Quant à son père, elle l'aime, mais elle voit le mauvais côté de son caractère et elle le critique librement. Son père accepte la véracité de ses discours et se sent coupable, ce qui l'éloigne du modèle paternel autoritaire et despotique du XVII^e siècle. La pièce ne représente qu'un très faible aspect féministe, incarné surtout dans le personnage de la fille, Cécile, qui est active et déterminée et qui s'indigne de la situation de sa mère. Ainsi, dans la situation dépeinte, la fille semble avoir une position critique envers ses parents, ce qui lui confère une position supérieure à la leur. Cependant, il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit d'une famille problématique qui peut constituer un terrain propice pour l'imitation du modèle par l'enfant.

Quant aux deux types de femmes de la pièce, ils représentent bien les controverses de leur époque. D'une part, la mère est docile et obéissante, soumise à son rôle traditionnel, décidée de rendre son mari heureux coûte que coûte. La dignité ne se conçoit pour elle que dans le maintien de sa famille. D'autre part, la fille s'oppose à ce modèle traditionnel. Son indignation reflète la mise en cause du rôle soumis de la femme et les premiers jalons vers le féminisme, posés justement dans cette même période.

Aux antipodes de cette pièce, la comédie *Le souper de famille* écrite à peu près à la même époque, présente une configuration familiale opposée à celle du *Mari coupable*. Cette pièce met sur scène une mère très indifférente, à tous les membres de sa famille ; ses enfants, son mari et son père. Elle est présentée préoccupée exclusivement par sa propre vie. La longue absence de son mari, parti pour des raisons professionnelles en quête d'une fortune, lui laisse le champ libre. Elle s'adonne aux plaisirs mondains, aux jeux, aux réunions, aux bals, et ce aux dépens de ses enfants, qu'elle abandonne sans aucun remords aux domestiques. Son père – et grand-père de ses enfants – est présenté comme un personnage affectueux très soucieux du bien-être de ses petits enfants auxquels il consacre tout son temps. À titre d'exemple, c'est lui qui vient réconforter son petit-fils, giflé par sa mère qu'il a décoiffée en voulant l'embrasser : « Ce n'est pas le soufflet qu'elle m'a donné qui me fait pleurer, mais c'est que je crains qu'elle ne m'en veuille toute la journée ; parce que je sais que quand on la décoiffe un peu, cela lui fait bien de la peine » (10).

Or, sa présence semble déranger sa propre fille. Contrairement à cette relation perturbée fille-père, son gendre, une fois revenu, apprécie beaucoup le caractère sage de son beau-père et l'attention que celui-ci accorde à ses enfants. Ceux-ci apparaissent très gentils avec leur mère, leur père et leur grand-père qu'ils adorent. Mais si on gratte un petit peu la surface, on trouve que ces enfants viennent très facilement se plaindre à leur père à qui ils décrivent en détail le mauvais comportement de leur mère. Il y a donc un grand décalage entre la conduite conciliante à l'égard de leur mère et les confidences qu'ils font à leur père, lesquelles érodent l'image maternelle ; ce qui trahit une attitude hypocrite et en tout cas une relation perturbée. De toute évidence, cette pièce montre une rupture dans la relation mère-enfants. Cette même mère n'est pas en bons termes avec son propre père. Bref, tous les membres de la famille sont présentés souffrant d'une mère et épouse indifférente à leur égard. Il faut toutefois noter que cette comédie propose des personnages superficiels et une intrigue plutôt manichéenne ; les personnages sont soit bons soit mauvais. Le modèle féminin est présenté de façon absolument négative, la comédie n'est pas dénuée d'une certaine misogynie, et d'une vision plutôt simpliste des choses. La femme n'a pas

assez d'espace pour expliquer son comportement, ou tout simplement s'exprimer. Les scènes qui lui sont dédiées sont montées dans le but d'exposer son mauvais comportement.

Or, la femme tyrannique est probablement l'exception. C'est plutôt le père qui est présenté sous ce jour, comme dans la comédie d'Alexandre Duval datée de 1805 et intitulée *Le tyran domestique*. Dans cette pièce le père est vraiment un misanthrope, que rien ne peut satisfaire. M. Valmont est un banquier apprécié par tout le monde, mais son caractère rend malheureuse sa famille, composée de sa femme et deux enfants déjà adultes, une jeune fille et un jeune homme. Picard, l'ancien domestique de la famille raconte à propos de son maître :

Il fait des malheureux pour se désennuyer.
Tantôt brusque, sévère. Il réprimande ou gronde;
Tantôt malin, caustique il décourage ou fronde
Tout est bien chez un autre, et tout est mal chez lui
Ce qu'il blâmait hier il l'approuve aujourd'hui.
Est-on triste il s'en plaint ; veut-on rire il se fâche. (2-3)

Dans cette situation la mère est présentée comme un ange qui tolère patiemment le caractère de son mari, et apaise la souffrance de ses deux enfants, lesquels, malgré leur âge n'osent pas s'opposer ouvertement contre leur père. Ils sont cependant très soudés. Dans cette situation difficile, la mère exerce sa patience, la fille sa ruse afin de manipuler son père, et le fils adopte comme solution ultime la fuite. Il décide d'aller à l'armée. Cet acte rencontre une réaction brutale de la part de son père :

M. VALMONT (après avoir lu) : Cet acte est, en tout point, conforme à l'ordonnance ;
De vous faire tuer vous avez la licence ;
Le ministre y consent, moi, je n'y consens pas ;
Et veux bien, cette fois, vous sauver du trépas.
(il déchire le brevet). (56)

Ainsi cette pièce, en dépit du personnage autoritaire du père, ne prône nullement l'idéal héroïque, et la valeur de la gloire gagnée sur les champs de bataille, idéologie centrale de l'Ancien Régime. Dans la même pièce un autre modèle de couple est présenté, celui des Dupré, parents de la famille Valmont. Contrairement à la famille du tyran domestique, M^{me} Dupré jouit d'une certaine liberté et semble assez émancipée sans que ce comportement nuise à son bonheur familial. Au dénouement, la femme et les enfants de M. Valmont décident de l'abandonner ne pouvant plus supporter son caractère. Cet abandon choque profondément M. Valmont, qui comprend finalement la valeur de sa famille, ses propres fautes, et décide de ne plus laisser son mauvais caractère détruire son foyer.

Il n'est pas sans intérêt d'observer que dans ces œuvres représentatives des relations familiales, autour de la période révolutionnaire, lorsque l'opresseur est le père, les enfants se rapprochent de leur mère. Dans le cas contraire, quand la mère est tyrannique comme dans la pièce *Le Souper de famille*, les enfants prennent le parti de leur père. Selon cette observation on pourrait conclure que les enfants dans ces pièces, étant eux-mêmes les « victimes » d'un parent despotique, soutiennent le parent le plus faible. De même, ils s'impliquent activement dans la situation problématique de leur famille, en utilisant soit la ruse, soit la tendresse, soit d'autres artifices, pour alléger le joug de l'autorité et tempérer le climat. Il est bien clair, que le despotisme n'est plus toléré et se voit remis en cause soit par l'humour soit par la désobéissance et la révolte. Qui plus est, le thème des relations entre les membres d'une famille ordinaire, fait son apparition à cette époque là. Il est bien connu que ce sujet, presque considéré comme un tabou aux époques précédentes, n'était pas représenté sur les scènes de théâtre. Nous osons alors mettre en rapport ces deux pôles : D'une part l'évolution de la condition sociale, avec les acquis sur les droits de l'homme, après la

Révolution. D'autre part l'émergence sur la scène de théâtre, des pièces qui traitent des droits des femmes et des enfants, donc des membres les plus faibles de la société. Ces représentations, inconcevables quelques années plus tôt, attirent l'attention sur des problèmes contemporains. Elles permettent de constater l'existence de certaines situations problématiques et éventuellement donnent l'occasion d'en discuter ouvertement.

BIBLIOGRAPHIE :

- BOGÉ, S. & CIZOS-DUPLESSIS, F. (1794). *Le mari coupable*. Paris : Barba.
- DUVAL, A. (1805). *Le tyran domestique, ou l'intérieur d'une famille : comédie en cinq actes, en vers*. Paris : Vente.
- PUJOUX, J. B. (1797). *Le rendez-vous manqué ou le souper de famille, comédie en deux actes, en prose, mêlée d'ariettes*. Paris : Bureau dramatique.
- [CAMBIS, Mme de?] (1791). *Du Sort actuel des femmes*. Paris : Imprimerie du Cercle Social.
- CRAMPE-CASNABET, M. (2002). Saisie dans les œuvres philosophiques. In G. DUBY & M. PERROT (s. dir.), *Histoire des femmes en Occident*. N. ZEMON PARIS & A. FARGE (s. dir.), Tome III : XVI^e-XVIII^e siècle (pp. 367-406). Paris : Plon.
- DUFRENOY, A-G. (1812). *La femme auteur, ou les inconvénients de la célébrité*, tome 1. Paris : Béchet.
- DUFRENOY, A-G. (1816). *La petite ménagère, ou l'éducation maternelle*, tome 1. Paris : A. Eymery.
- HUFTON, O. (2002). Le mariage. In G. DUBY & M. PERROT (s. dir.), *Histoire des femmes en Occident*. N. ZEMON PARIS & A. FARGE (s. dir.), Tome III : XVI^e-XVIII^e siècles (pp. 39-49). Paris : Plon.
- LEONTARIDOU, D. (2013). Pyrrhus dans le théâtre français du XVII^e au XIX^e siècle. Montée et déclin du fils rebelle. In V. LÉONARD-ROQUES & S. URDICIAN (s. dir.), *Mythes de la rébellion des fils et des filles*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, (pp. 145-161).
- LORAU, N. (1990). *Les mères en deuil*. Paris : Seuil.
- MORIN, E. (2002). *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*. Paris : Seuil.
- REID, M. (2010). *Des femmes en littérature*. Paris : Belin.
- ROUSSEAU, J. J. (1996), *Emile ou l'éducation*, Paris : NRF, Bibliothèque de la Pléiade, livre V.
- STAËL, Mme de. (1991). *De la littérature française*, édition établie par G. GENGEMBRE & J. GOLDZINK. Paris : Garnier Flammarion.
- THÉBAUD, F. (2002). La grande guerre. In G. DUBY & M. PERROT (s. dir.), *Histoire des femmes en Occident*. F. THÉBAUD (s. dir.), Tome V : Le XX^e siècle (pp. 85-144). Paris : Plon.
- TISSIER, A. (1992). *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, tome 1. Genève : Droz.

“Familles, je vous hais”: Aesthetics of Hatred and Silence within the Family in François Mauriac’s Fictional

GIBSON NCUBE

Stellenbosch University, South Africa

SHELTON MUVUTI

University of Zimbabwe, Zimbabwe

This article analyses the recurrent and overarching themes of hatred and silence in François Mauriac’s fiction. It has been argued that the author’s gloomy depiction of the family was directly related to his own upbringing. His literature can be read as an attempt to heal a psychic wound caused by his family background. Mauriac infused his personal anguish into his fictions, but the question is whether his retributive stance towards his family lead to some form of catharsis. This analysis does not mean to suggest that Mauriac was a misanthropist (or a misogynist for that matter, as the majority of his literary characters are females) or that he found pleasure in his characters’ suffering. The article contends that the author got “emotional closure” by creating characters, who, just like him, suffered and almost suffocated at the hands of their own relatives. Mauriac achieved catharsis by creating – and identifying with – fictional people going through painful experiences similar to his own. Thus, he successfully faced his troubled past and he went through the process of healing his bettered and fragmented sense of *self*.

Keywords: family; hatred; silence; emotional closure; catharsis; François Mauriac.

La famille ! Thérèse laissa éteindre sa cigarette ; l’œil fixe, elle regardait cette cage aux barreaux innombrables et vivants, cette cage tapissée d’oreilles et d’yeux, où, immobile, accroupie, le menton aux genoux, les bras entourant ses jambes, elle attendrait de mourir.

(François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*)

Familles, je vous hais ! Foyers clos ; portes refermées ; possession jalouse du bonheur.

(André Gide, *Les faux-monnayeurs*)

The family is undoubtedly François Mauriac’s subject of choice and a considerable amount of his literary energy is devoted to exploring it and the present literary study closely reflects on the family unit, given that, as Maurice Maucuer explains: “La famille constitue le lieu des drames et le terrain privilégié de Mauriac. Ce qui la fait la matière de ses romans, ce sont les relations entre les êtres au sein de la famille, dans le cercle étroit où se côtoient et se heurtent ceux que devraient unir des liens d’affection et de tendresse” (1996: 74).

The family being a microcosm of society, Mauriac analyses the human condition by casting an unflinching and unswerving gaze on various crises afflicting family life: “Je n’étais pas moins attentif à ce qui se déroulait au dehors: les conflits, au plus épais des familles, de ces microcosmes

que j'observais à l'œil nu, ou plutôt que j'absorbais et que je retrouverais un jour" (1965: 63).

Less concerned in what happens in the world in general, his highly interested in all kinds of conflicts taking place within the family. Be that as it may, it is important to note that literature, like any other forms of art, influences and is influenced by the culture where it is produced and to which it consequently resembles. The same is true for Mauriac, even though he claims that the world around him is of little importance. If we look closely at his literary world, we can find striking similarities with the prevailing cultural tendencies.

Much has already been said about the family in Mauriac's literary works. However, this paper differs from previous studies in that we seek to show that the author's pessimistic vision of the family is heavily influenced by his relationship (or lack of it) with his parents. Resentment and anger are characteristic of Mauriac's relationship with his father and mother. Mauriac feels anger and resentment towards his father that he lost to death when he was still an infant, which he seems to view, however irrationally, as wilful abandonment (he never explicitly states this, but his literary works do all the speaking on his behalf). Even greater bitterness and resentment is directed towards his mother, who attempted to fill and compensate for the void left by the departed father, by enforcing the presence and reality of God in the lives of her children. Mauriac's *self* seems to be deformed by this intermingling of emotions during his childhood and formation years. This deformation of his *self* consequently informs everything that he writes and as Michel Suffran reveals: "Les angoisses cachées de sa vie, ses frayeurs, ses remords, bien loin d'amoindrir dans l'artiste sa puissance pour créer, devraient au contraire l'exciter et la nourrir" (1990: 43).

As Suffran notes, it is through writing that Mauriac expresses and channels towards his parents (especially his mother since she is his only remaining parent) the anger and the bitterness he feels. As Mauriac declares in *Un adolescent d'autrefois*: "Derrière l'apparence de la fiction se dissimule toujours ce drame vécu du romancier, cette lutte individuelle avec ses démons et ses sphinx. L'œuvre est un miroir hanté. Lui donner la vie à partir de sa substance profonde, c'est libérer de soi le dangereux ennemi, l'implacable témoin" (1969: 55).

The battle he wages against his parents in his fictional works, as he points out, turns him into a dangerous enemy and a merciless witness. This attack on the parents however has ripple effects on the way he relates to the other members of his family. This is mainly because, by attacking his parents, he makes his brothers and sisters feel attacked too.

That said, it is important to highlight that Mauriac's approach in dealing with various existential problems is expressed in terms of the position he takes with regard to the difficulties arising for the individual from the narrow world of the family. Through writing, Mauriac heals a fragmented and fractured sense of *self* resulting from the claustrophobic nature of his own family. Barbara Almond and Richmond Almond claim that: "we read, we write, we talk to heal" (1996: 169) and Robert Speaight by the same token recognises that: "The intimacies of literary creation raise problems of a moral and psychological order. The dispersal of the novelist through so many characters, and the ever-closer identification with them, imperilled the unity of his personality" (1976: 121).

Speaight also compares the manner in which an author splits his personality and projects it onto his literary creations to Proteus. Bonaparte points out on this same issue: "We should have to determine the extent to which the author's personality, split into psychic elements seeking to embody themselves in different characters, permits the author to re-embody himself in each of the characters observed" (1957: 55).

Mauriac adopts this protean stance and, by constantly projecting various aspects of his fragmented sense of *self* he is able to coalesce them into one whole.

In Mauriac's depiction, the family is not only a dysfunctional unit but hatred seems to be the singular emotion that festers within it. Hatred assumes a subtle character and, in its subtlety, it slowly eats away at the very fabric of the family. Mauriac's characters do not openly declare their hatred to the other members of their family, but muted and silent hatred comes to represent and emblematises intra-family relationships. The narrator of *Le sangouin* makes a comment on this aes-

thetic of hatred in the family: “comme on dit ‘faire l’amour’, il faudrait pouvoir dire ‘faire la haine’. C’est bon de faire la haine, ça repose, ça détend” (1952c: 26). Mauriac’s characters do not make love, but they rather create hate. The incapacity to “make love” not only renders family life a “désert de l’amour”, but equally makes it a “nœud de vipères”. The titles of novels by Mauriac reveal how the bitterness, anger and hatred transform the family into a brood of vipers that are unable to peacefully coexist. What makes the Mauriacian literary family even more fragile, and potentially volatile, is that the family members are forced to stay under the same roof. Moreover, such internally disintegrated families are obliged to present, to the outside world, a picture of unison and togetherness. Hypocrisy thus becomes the only possible bedrock for the survival of the family.

The *esprit de famille* compels family members to stay together, in spite of themselves, and to keep up appearances, although, internally, the family has lost its very soul, being dead, in other words. For instance, when Thérèse asks Bernard to release her from the family, he rejects her request, arguing that it is in the best interest of the family that they stay together: “Il importait pour la famille, que le monde nous croie unis et qu’à ses yeux, je n’aie pas l’air de mettre en doute votre innocence [...] Le dimanche, nous assisterons ensemble à la grand-messe, dans l’église de Saint-Clair. Il faut qu’on vous voie à mes bras” (1927: 248).

The omniscient narrator of *Le désert de l’amour* alludes to the *esprit de famille*, meant to conserve some form of eternal unity, however superficial “L’esprit de famille leur inspirait une répugnance profonde pour ce qui menaçait l’équilibre de leurs caractères. L’instinct de conservation inspirait à cet équipage, embarqué pour la vie sur la même galère, le souci de ne laisser s’allumer à bord aucun incendie” (1951b: 51).

The *esprit de famille* ensures that members of the family strike a balance between an attempt to keep displays of temper at a minimal level within the family milieu, whilst at the same time posing as a knit-together and properly functioning unit. The family environment becomes a universe in which each member is a distant planet that nonetheless gravitates within the orbit of the family: “Déjà apparaissait l’épaisse prison de feuilles où les membres d’une seule famille vivaient aussi confondus et séparés que les mondes dont est faite la Voie Lactée” (80).

Within the double concentric circles defined by the provincial society and the house where the Mauriacian literary family resides, the family unit becomes a group of prisoners, all fighting for their own survival.

What aggravates this already tragic crisis is that family members do not communicate or do not strive to communicate. Lost in their own solitude, they are like “Robinson dans son île” (1954: 185). Dr Courrèges in *Le désert de l’amour* poses questions relating to communication (or lack of it) within the family: “Qui de nous possède la science de faire tenir dans quelques paroles notre monde intérieur? Comment détacher de ce fleuve mouvant telle sensation et non telle autre? On ne peut rien dire dès qu’on ne peut tout dire” (1951b: 45).

The above words indeed alert us to what is common to Mauriac’s characters: they all desire to communicate their personal feelings. However, this willingness comes with a condition: they either want to communicate everything or they do not communicate anything at all. Most who attempt to communicate find that their interlocutor is either not interested or does not understand what is being said. Thérèse, for example, tries to talk to her husband, but he has his own preconceived ideas and brushes aside what Thérèse says. Equally, when he tries to talk to her, she is also indifferent to what he says: “telle était la vanité de ses paroles qu’elles bourdonnaient à mes oreilles, sans que je voulusse en pénétrer le sens” (1951a: 519).

Other characters, like Dr Courrèges, wishing to express themselves in front of family members, are hedged about by the defences they have put up, they are unable to find their words and, inevitably, they end up conquered by mutism: “Comment se frayer une route jusqu’à ce cœur hérissé de défenses? Quand il se flattait d’avoir trouvé le joint et qu’il adressait à Raymond des paroles longtemps méditées, il ne les reconnaissait pas, et sa voix même le trahissait – malgré lui, ricanante et sèche. Toujours ce fut son martyre de ne rien pouvoir exprimer de ses sentiments”

(1951b: 15).

Mauriac's characters are thus each left to suffer in their own silence and solitude. This calls to mind J. M. Coetzee's description of silence that separates people in their relationships: "The recognition that to live in silence is to live like the whales, great castles of flesh floating leagues apart one from another, or like the spiders, sitting each alone at the heart of his web, which to him is the entire world" (1986: 59).

In *La pharisienne*, Louis Pian goes to the extent of personifying his solitude as an enemy that he espouses *vis-à-vis* his relation to members of his family: "Ma vieille ennemie: la solitude, avec qui je fais bon ménage aujourd'hui. Nous nous connaissons: elle m'a asséné tous les coups imaginables et il n'y a plus de place où frapper. Je ne crois avoir évité aucun de ses pièges" (341).

However, in instances where Mauriac's characters do speak to each other, they discharge words that cause more harm and damage than good. André Gozier notes that: "Parce qu'il subit des blocages et des inhibitions, le personnage de Mauriac va essayer malgré tout de réagir; mais il ne pourra le faire qu'en blessant" (2001: 25). Maurice Delcroix equally points to the destructive nature of the spoken word in Mauriac's novels, as either pointless or wounding: "On parle beaucoup dans *Le sangouin*, mais pour rien, ou pour blesser" (1997: 219). All means of communication, verbal or non-verbal, are directed not at expressing oneself but at emotionally injuring others. In *Le nœud de vipères*, Louis elevates to an art form the use of facial expressions and of a monstrous laughter meant to provoke rage, anger, fear and hate among his family members.

When a factor like money is added to this already explosive state of affairs, tempers flare to unfathomable levels. In *Le nœud de vipères*, hatred and lack of communication reach the most tragic and pessimistic level that Mauriac has ever depicted. Hatred between husband and wife, father and children, as well as between father-in-law and son-in-law blinds all the family members as they all attempt to control the family fortune. Louis detests his children because he feels they have taken their mother's side and therefore he tries to leave all his fortune with his illegitimate son. Even though Louis does not eventually disinherit his children, they so blinded by their hatred and love for money, that they do not recognise the transformation that their father goes through towards the end of his life. Louis's death is a relief to his children, especially to his son Hubert.

The deep-cutting and bitter Mauriacian hatred and lack of communication have destructive effects. In *Génitrice*, for instance, Félicité hates her daughter-in-law to such an extent that she does nothing to help her when she goes into premature labour. Mathilde dies in solitude whilst her husband and mother-in-law stand by. In *Le sangouin*, Galéas de Cernes's wife hates him and makes his existence living hell to such an extent, that Galéas commits suicide. As Emmanuelle in *Asmodée* says: "C'est horrible que de haïr, que de torturer une créature dont le seul crime est de ne pouvoir se passer de nous" (1952a : 46). Mauriac's characters are driven to hate people that they should normally love, or at least tolerate. Mauriac paints a rather grim and pessimistic picture of intra-family relationships: individuals within the family are compelled to live and share the same house with people that they hate, which to them is a life-sentence, so to speak.

Hatred within the family is firmly entrenched on the basis of the fact that individual family members hate themselves or have an extremely low self-esteem. When they hate someone else, it is a reflection of their own deep-seated self-loathing and self-hatred. Pierre de Boisdeffre poses pertinent questions in this respect: "Brigitte Pian, Thérèse Desqueyroux, Blaise Couture sont des êtres à qui nul n'a appris à s'aimer. Pourquoi aimeraient-ils leurs semblables puisque eux-mêmes détestent leur propre chair et lorsqu'ils se regardent dans un miroir se prennent en horreur?" (1967: 25).

What drives the Mauriac's characters to be obsessed with hatred and causing pain is that they are unable to love themselves, to begin with. In fact, the "désert de l'amour" that is the family is actually a representation of an interior and hidden desert, which like acid eats away the inside of the characters. Unable to love themselves, these characters find it doubly difficult to love others: how can they express something that they do not have within themselves? How can Thérèse love her husband or daughter when she despises herself? How is Jean Pelouyre expected to love his

wife when he is appalled by his own image in the mirror? Unable to love, Mauriac's characters are caught up in a vicious circle of "hate-making" and causing pain to the people that matter the most, members of one's family. Szczepan Babinski concludes on this tragic and pessimistic vision of Mauriacian intra-family relationships characterised by hate: "On n'aperçoit aucune affinité entre les membres d'une même famille. Aucune complicité dans le sens positif du terme, ne les unit, car s'il y a une complicité, elle n'a pour but que de détruire l'autre" (1987: 19).

What further exacerbates this situation is that Mauriac's characters are incapable of forgiving and they also possess a vivid memory of past events; nothing seems to escape their memory, every minute detail is remembered and used to fuel their anger towards others. Louis in *Le nœud de vipères*, for example, does not forget the night when his wife innocently tells him of the short-lived love affair she had just before meeting him. Louis takes this to mean that Isa did not love him but merely accepted him because she has been trying to get over her failed love affair. Louis does not forgive Isa for this innocent error she makes. In *Thérèse chez le docteur*, Dr Schwartz's wife, Catherine, describes this trait, or obsession rather, of Mauriac's characters of remembering almost everything: "Je me rappelle mot pour mot ce que tu m'as raconté, ce soir-là... J'ai une mémoire terrible, dès qu'il s'agit de toi. Rien n'est perdu, pas une syllabe de ce que tu articules en ma présence" (1938 : 147).

Locked away in the past, Mauriac's characters find sustenance for their anger and hatred from the slightest of errors made by other people.

What is interesting in the manner in which Mauriac's couples fail to "connect" sexually and this fact can be linked in a way to the personal demons that the author had to grapple with concerning his own sexuality. This sexuality has been a question of great debate and speculation and it is only in the year 2009 (thirty-nine years after the death of Mauriac) that Jean-Luc Barré broke the silence that surrounded Mauriac's sexuality. In his biography *François Mauriac: Biographie intime 1885-1940*, Barré officialises Mauriac's "homosexuality". The failure of heterosexual relationships in his books, especially in as far as sexuality is concerned, can be read as some sort of hint of the reservations he has of his own sexuality. It has often been considered that Mauriac had a good marriage but François Dufay moves away from this widely-held supposition and shows how the author could have had some misgivings about his marital life: "Quant à Thérèse Desqueyroux, cette empoisonneuse prisonnière du huis clos conjugal, n'est-elle pas la jumelle de cet écrivain étouffant dans le carcan du mariage?" (2009: n.p.). This perspective of Mauriac's unhappiness within his marriage offers a fascinating ontological position from which to analyse his distressed sexuality. We argue that Mauriac's own unhappiness might trigger his way of depicting marriages as suffocating spaces in which couples are eternally unsatisfied. It is interesting to note that, although neither Mauriac nor his literary characters explicitly say anything about their homosexual longings, the texts themselves, through an intricate interplay of semantic buoyancy and silence, deconstruct the sacred domain that homosexuality is. In this manner, his literary texts become the rallying point of the writer's internal struggle, embodying his "troubled" sexuality, which subsequently reveals his fragmented and displaced identity. The negative light in which Mauriac presents heterosexual relationships leaves a lot more questions than answers. In his ambivalent relation to matrimony as an institution, he implicitly questions his own marriage especially in the light of the homosexual longings, albeit chaste, that he has to fight with right through his life.

By his recurrent approach to family issues, Mauriac elevates it almost to mysticism. Alekander Milecki highlights that Mauriac uses the family as the centrepiece of all his work: "Quoi qu'il en soit de ses convictions, un point reste indiscutable: parmi tous les éléments qui imprimeront leur sceau sur toute l'œuvre de Mauriac, une place de choix revient à la famille" (1999: 29).

We contend that a conscious attack on the family in his literary works is a veiled attack on two main individuals: his own mother and father. Therefore, by depicting the family in the darkest light, Mauriac in fact deliberately sought to create a situation that would bring him into conflict with his family, in particular his mother, his surviving parent. Such a confrontation with his mother was the only way in which he could come to terms with the upbringing that he had received from

her. Neither his father is spared Mauriac's violent recriminations. His father's absence and the over-presence of his mother were responsible for making the son the person he was. Mauriac did indeed feel the weight of this dichotomous effect of his parents on his temperament and character. Let us therefore, as a point of conclusion, attempt to pinpoint and reveal particular stages in Mauriac's literary texts that show a progression in Mauriac's attempt to resolve the primal psychic wound caused by his upbringing.

As Mauriac's literary career progressed, there was a marked reduction in the levels of acrimony of the author towards the subject of the family. His first works like *Le baiser au lépreux*, *Génitrix* and *Thérèse Desqueyroux*, produced the darkest representations of the family and intra-family relations. These novels can be considered to be the works with which Mauriac sought to begin his attack on his parents. *Génitrix* in particular offers the darkest depiction of the mother figure, who literally destroys the life of her beloved son by being over-possessive. Mauriac's mother, who died six years after the publication of *Génitrix*, was never to read *Le Mystère Frontenac*, which glorified the mother figure. His mother's death does not however lessen his anger but he still struggles with the "demons" that had haunted him before. There is, however, a marked decline in bitterness following the publication of the novel *Le Mystère Frontenac*, and his brush with mortality after an operation of his vocal cords in the year 1932.

We can attribute this decline in Mauriac's aggression towards the family and the parental figures to the fact that Mauriac might have obtained some healing of the psychic wound discussed previously in this article. As he continued to write, he also found and consolidated a writing voice, which was of prime importance in bringing together parts of his fragmented *self*.

As he came to terms with the upbringing that he received, Mauriac did not come to terms with the demons of his sexuality, though. The reason why he did not disclose his homosexual longings boils down (as usual) to the family. Nonetheless, in this instance, instead of making his family suffer, he spares them all embarrassment and pain that would have accompanied his "coming out". Barré analyses this reaction by Mauriac, which seems to differ from the manner in which he related to his family in other instances, asking why he should have been so concerned to spare them: "Pourquoi le « monstre des lettres » qui, depuis toujours, « tire sa substance d'une classe et d'une lignée: s'est-il montré si soucieux, en fin de parcours, de les épargner l'un et l'autre ?" (2009: 12).

Mauriac himself confessed to his friend Julien Green why he did not disclose his homosexual longings: because he had a family that might have been harmed by such an admission – "Je ne peux pas, je ne suis pas seul, j'ai une famille" (1996: 67). Again, we can ask: why does Mauriac want to save his family from pain when all he has done through his writing is inflict pain on the family?

By constantly attacking the family in his literary works, Mauriac simply tested the waters to see how his family would react to his attacks. Moreover, by gauging the reaction of the family to issues like loveless intra-family relationships and deformed filial bonds, Mauriac was able to ascertain how his family would act in response to his disclosure of his homosexual longings. Judging by what he said to Green, it is clear that Mauriac knew that the disclosure of his homosexuality would utterly destroy his family, particularly his mother.

For Mauriac, therefore, fictionalising the family became a creative quest, through which he sought to heal the psychic trauma haunting him throughout his whole life. Given that he could not confess his homosexuality to his family, he created literary characters who equally struggle with their sexuality, like Thérèse Desqueyroux or Jean Peloueyre, who provide vicarious examples of his own transgressive desires: "des messagers d'une douleur, d'une colère, d'un désir de transgression qui l'ont habité lui-même [Mauriac], sa vie durant, sans jamais s'exprimer pleinement au grand jour" (Barré, 2009: 21). Writing of this deep internal strife became a cathartic quest to purge himself of the guilt and the regret caused by his denial of his homosexuality and his failure to disclose this most intimate part of his life. Lejeune rightly remarks on this cathartic effect of writing that the written word no longer seems to entirely belong to its author, but it becomes a

reality shared with other people; this way, he can conquer his secret pain: “Comme c’est drôle, la délivrance par papier! Il me semble que dès que j’ai écrit, ce n’est plus entièrement moi, et que même si ce papier reste inconnu, ma peine est partagée par des millions de personnes, ou par moi plus tard. Et puis, il y a la joie de se sentir décrit, compris, ne serait-ce que par soi-même. La joie d’avoir triomphé de sa peine, puisqu’on a réussi à en faire autre chose qu’une page écrite” (2005: 204).

Lejeune reveals that the written word becomes an avenue through which a distressed author shares his sorrow not just with a million other people, but with himself as well. The fact that the writer is able to create something out of his anguish represents a triumph over this anguish. In his conclusion to posthumously published memoirs, *La paix des cimes*, Mauriac comments that poetry, and presumably, creative writing in general, must necessarily express the drama of man divided against himself, enabling him to finally understand what kind of love and sexuality he was made for: “Si la poésie se ramène à l’effusion de notre être secret, si elle est le cri d’un cœur plein de désir qui se répand et qui se livre, si elle prend sa source en nous à l’intersection de l’esprit et de la chair, elle ne peut pas ne pas exprimer le drame de l’homme divisé contre lui-même jusqu’à ce qu’il ait compris pour quel amour il a été fait” (2009: 115).

At this point, Mauriac reminds of Michel Foucault who asks himself: “Who am I? What is the secret of my desire?” (1985: 136). Literature represents for Mauriac a space where he can address his internal strife. However, this internal strife cannot be resolved as long as he does not understand, in his own words, “what love he was made for”. Mauriac completely denies the homosexual longings that he has and that torment him each and every day of his existence.

In conclusion, we find that Mauriac’s relationship with his family reveals a fascinating paradox. Although he apparently had no compunction in attacking the family, especially his parents for his upbringing, he continually sought to spare his family from the ultimate anguish that he could ever inflict on it. In Mauriac’s life and works, we can discern the drama of a man who attempts to integrate his sense of *self*, by attacking and, at the same time, protecting his family.

BIBLIOGRAPHY:

- MAURIAC, F. (1922). *Le baiser au lépreux*. Paris: Grasset.
 ----- (1923). *Génitrix*. Paris: Grasset.
 ----- (1927). *Thérèse Desqueyroux*. Paris: Grasset.
 ----- (1932). *Le nœud de vipères*. Paris: Grasset.
 ----- (1933). *Le mystère Frontenac*. Paris: Grasset.
 ----- (1935). *La fin de la nuit*. Paris: Grasset.
 ----- (1938). *Thérèse chez le docteur*. Paris: Grasset.
 ----- (1951a). *Conscience, instinct divin*. Paris: Fayard.
 ----- (1951b). *Le désert de l’amour*. Paris: Fayard.
 ----- (1952a). *Asmodée*. Paris: Fayard.
 ----- (1952b). *La pharisienne*. Paris: Fayard.
 ----- (1952c). *Le sangouin*. Paris: Fayard.
 ----- (1954). *L’agneau*. Paris: Fayard.
 ----- (1965). *Nouveaux mémoires intérieurs*. Paris: Flammarion.
 ----- (1969). *Un adolescent d’autrefois*. Paris: Flammarion.
 ----- (2009). *La paix des cimes: Chroniques 1948-1955*. Paris: Bartillat.

ALMOND, B. & ALMOND, R. (1996). *The Therapeutic Narrative: Fictional Relationships and the Process of Psychological Change*. London: Praeger.

BABINKSI, S. (1987). *Le thème de la solitude dans Génitrix, Le désert de l’amour et Thérèse Desqueyroux. Travaux du Centre d’Etudes et de Recherches sur François Mauriac*, 21, 5-32.

BARRÉ, J.-L. (2009). *François Mauriac: Biographie intime 1885-1940*. Paris: Fayard.

- BOISDEFFRE, P. de. (1967). *Les écrivains français d'aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BONAPARTE, M. (1957). *Poe and the Function of Literature*. New York: Meridian Books.
- COETZEE, J. M. (1986). *Foe*. London: Secker and Warburg.
- DELCROIX, M. (1997). *Les mal-aimés dans Le sangouin*. Paris: Association Internationale des Amis de François Mauriac.
- DUFAY, F. (2009). Mauriac homo, le brûlant secret. *L'Express*. Available at: www.lexpress.fr/culture/livre/mauriac-homo-le-brulant-secret_823354.html. [Last accessed: September 2016].
- FOUCAULT, M. (1985). *The Will to Know*. New York: Anchor Books.
- GIDE, A. (1958). *Les faux-monnayeurs*. Paris: La Pléiade.
- GOZIER, A. (2001). *Le christ de François Mauriac*. Paris: CLD.
- GREEN, J. (1996). *Pourquoi suis-je moi? Journal 1993-1996*. Paris: Fayard.
- KINGSTON, M. (2009). Subversive Friendships: Foucault on Homosexuality and Social Experimentation. *Foucault Studies*, 7, 7-17.
- LEJEUNE, P. (1996). *Le pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée*. Paris: Seuil.
- MAUCUER, M. (1996). *Thérèse Desqueyroux: Profil d'une œuvre*. Paris: Hatier.
- MILECKI, A. (1999). *François Mauriac ou la liberté de l'esprit*. Paris: L'Harmattan.
- SPEAIGHT, R. (1976). *Francois Mauriac: A Study of the Writer and the Man*, Chatto & Windus: London.
- SUFFRAN, Michel. (1990). Au nom du père: Essai sur les rapports de « réalité » et de « fiction » entre François et Jean-Paul Mauriac. *Cahiers François Mauriac*, 17, 33-46.

Family Crises, Half-Truths, Ironies, and Private Devils

DRAGOȘ AVĂDANEI

“Alexandru Ioan Cuza” University, Iași

The four American stories discussed in this paper – Nathaniel Hawthorne’s “My Kinsman, Major Molineux”, Sherwood Anderson’s “The Untold Lie”, Katherine Anne Porter’s “He”, Flannery O’Connor’s “Revelation” – have been first grouped together by Dean Flower, in his *Counterparts*, but for reasons different from ours. The title points to the four elements we identified in each – (family)crisis, lying, irony, private devil – and that turned out to be sort of crossing borders from one into the others; moreover, on a closer look, they are all interconnected and almost synonymous: lies result in crises, ironies may also end up in crises, a crisis may lead up to irony, irony is basically a lie and expressive of a crisis, and a devil, private or public, or whatever, is in each of them. Our point, therefore, is not that Hawthorne and Porter may have influenced O’Connor (which they did) and that Anderson belongs in the series as well, but that apparently different short stories are made up of theoretically identical components.

Keywords: crisis; lying; irony; private devils; four stories.

With the observation that “half-truths”, “ironies” and “private devils” are all three conceptual components of the “crises” in our first title term, we can proceed by pointing out that each of them is central to one of the four stories selected for discussion here and that all four can be easily identified in all of these short narratives. So, what we have in mind are four great American writers – Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Sherwood Anderson (1876-1941), Katherine Anne Porter (1890-1980), and Flannery O’Connor (1925-1964) –, four great short stories: “My Kinsman, Major Molineux” (1832/1851), “The Untold Lie” (1915/1919), “He” (1927/1930), and “Revelation” (1964/1965) (the two years after each title refer to writing and publication times), and four descriptions of narrative situations/themes/devices... i.e. crisis, lie/vagueness of truth, irony, and private devil (Flower’s nickname for Mary Grace in O’Connor’s “Revelation”), concerning the four families involved.

The idea of grouping the four stories under this complicated title is borrowed from Dean Flower, only he puts them together in view of his thematic “counterparts”, whereas what we have in mind is an attempt at seeing how the four masterpieces are implicitly concerned with the inadequacy of language as the authors are in search for a “reconstruction of meaning” (Paquet-Deyris, 2005); the difficult point here (which would require a longer and more complex demonstration that we are not prepared to give) is the relationship between fiction and truth, as “fiction” itself is basically “a lie”; and an “untold lie” may be seen as a half-truth (which may be regarded as a “private devil”, with “private” = secret and “devil” = lie, error, the opposite of truth, i.e. a “secret lie”), since we do not know when a lie is a lie (if it is just thought of and thus untold, or it only becomes a lie when it is told), just as we cannot say if irony (words used to convey the opposite of their meaning) is not another form of falsehood (i.e. a lie, or deception, or dissimulation), and the liar (deceiver, pretender, Pharisee, hypocrite, dissembler, or ironist) is not a private devil after all; in which case our title is made up of four near-synonyms, which may explain the several working titles we have had to drop along the way (“Kinsmen and Kinswomen in Crises”,

“Family Nemeses, Private Devils, Evil Kinships”, “Family Lies, Ironies, and Revelations”, “Fictional Kinsfolk in Dire Straits”...).

Also part of this introductory section might be a discussion of how the four families (the “brotherhood” of Britain and America, Ray Pearson’s large and vaguely known family, the Whipples, and the Turpins) cope with their different types of crisis; and crisis (from the Greek for “decision”; also *krinein* = to decide, to separate, to judge) can mean a lot of (similar) things, so one could choose an appropriate meaning – or cluster of meanings – for each of the stories; basically, it would refer to a turning point or sudden, *decisive* or crucial change; or to a breaking point or emergency, an unstable period or one of distress and disorder; an emotionally significant event (like an attack of pain) or a radical change of status in a person’s life; a juncture (whose outcome will make an important, decisive difference) or crossroads, or straits (even dire straits); an exigency resulting from some pressure of restrictions or urgency of demands...; and others, such that any reader could choose for each of the four family crises any number of these dictionary meanings.

Still, since it is not only “family crises” we are concerned with, we can have a look at each story in turn and see how lies, ironies, and private devils combine with crisis in narratives that are as different from one another as any reader could imagine. “My Kinsman, Major Molineux” was not a favorite of Hawthorne’s, so even though written in 1831 or ’32, and published anonymously in *The Token* (an annual gift book), the story was only included in his third collection, *The Snow Image and Other Twice-Told Tales* of 1851.

The narrated time of the story is a moonlight evening (and night) “not far from a hundred years ago” so, most likely, the 1750s or ’60s, the decades preceding the American War of Independence; the place is a “little metropolis of a New England colony”, Boston most likely. As a matter of fact, this is the story of Robin, a young man (“barely eighteen”) from the country (the American fledging colonies) who goes to the city (Great Britain) to look for his wealthy and important kinsman (Major Molineux and Robin’s father – a New England clergyman – were “brothers’ children”, i.e. cousins). Inexperienced Robin is a tall, strong country lad, “quiet and natural in gait”, and also “shrewd”, i.e. more like wily, cunning, artful and sly rather than intelligent or simply clever; our wanderer’s search results in a night quest that brings him into contact with a variety of characters: a threatening rich elderly gentleman (“I have authority...”), another gruff unhelpful man, an innkeeper (of French Protestant lineage), a “hospitable dame” (“lady of the scarlet petticoat”), a watchman (or “lantern bearer” and “guardian of midnight order”), a “bulky stranger” with a red (“friend of fire”) and black face (“friend of darkness”) – “an infernal visage”; a polite gentleman towards the end, and then all of these together and a “mighty stream of people” involved in an “unknown commotion” caused by a pageantry of torches, wind-instruments and shouting crowds accompanying the disgraced and scorned Major himself, now “in tar-and-feathery dignity”. (The Medieval practice of tarring and feathering – a form of public humiliation and mob vengeance – appeared in American colonies in the 1760s – Virginia and Massachusetts first – and continues into the following three centuries; in literature, one can find other examples in Poe, Twain, Dickens, Roth...). More than ironically disappointed, Robin thinks of going back to the ferry that had brought him to this inferno (Dante is echoed more than once), only his companion on the church steps advises: “You may rise in the world without the help of your kinsman, Major Molineux”. (A moral Hawthorne spelled out as plainly as that.)

Young Robin’s quest is more like a phantasmagoric journey in a labyrinthine maze of paths that lead to other paths, of meandering, crooked, dark and narrow, “strange and desolate streets” of low, small, mean wooden houses and uninviting taverns for mariners, laborers, or a few countrymen, toward more spacious streets of lofty houses; a quest in the dark, marked by ambiguity, uncertainty and indeterminacy, by confusion and disorientation, a frustrating journey (Robin has no address and thus knows no destination) of self-discovery (“Am I here, or there?”) and loss of innocence; a journey under the aegis of the moon, all the time in control and “creating, like the imaginative power, a beautiful strangeness in familiar objects”. (*ostronomie*, i.e. defamiliarization?)

From one point of view, this may be taken as the struggle of a young man to separate himself

from his father (America from Great Britain); from another, Robin's quest is far from dissimilar to that of Little Red Riding Hood, who wanders through the dark unknown wood, encounters fake helpers and real obstacles and, ironically, instead of finding the good old grandmother, she has to encounter the big bad wolf; Robin's strong and steady and noble and powerful uncle turns out to be a ghostly, red and wide-eyed, trembling, disgraced and scorned old fellow ("Is there really such a person in these parts, or am I dreaming?"), so, for a moment only, "they stared at each other in silence...[while]...on swept the tumult, and left a silent street behind"; Robin's wild, loud laughter joins in the "convulsive merriment" of the mob, as history moves on and there is no way back or out of the wild, chaotic carnival that America just got into.

This may seem like enough of a story presentation for us to show how the four title elements are present (where we have not already done so); the (family) crisis is there almost from beginning to end, if we equate the concept with tensions or clashes: youth and age, naivety and sophistication, nature and culture, urban and rural (country and town), America and Britain; and there is also permanent danger, instability and the resulting upheaval, i.e. crisis resolution, its testing time.

The half-truth/lie is very much like the one in the "Riding Hood" archetypal plot pattern, where the age-old story brings the heroine face to face with the big bad wolf (of another faerytale, of course) instead of her loving, helpful grandmother; i.e. the tar-and-feathered ugly tyrant instead of the kind good-willing uncle.

Irony appears as a little more complex, since we can listen to Robin, for instance, thanking "you and my other *friends*", and even the "country bumpkin" being compared to "the philosopher seeking an honest man"; but there are the ampler ironies of Robin's very quest for his "inscrutable relative", engulfed by the even larger ones of democracy deteriorating into a discordant anarchy, by Hawthorne's fear – less than a hundred years after Independence – that the American Revolution may have meant just the breaking down of order through the irrational actions of the mob carried away by the stupid cruelty of a senseless rebellion; and so, the "Kinsman's" private devils come to be seen as projected into the "public devils" Robin encounters in his memorable moonlit night; the hero's/America's identity crisis is then marked by irony, frustration, and falsehood, and one is not surprised to remember that the author had hesitations about (re-)publishing his story.

A deliberately ambiguous story is also Anderson's "The Untold Lie", which contains the (family) crisis in its very title: caught in the trap of family life – wife Minnie, six children, poverty, the lost dreams of youth, getting older... –, Ray Pearson finds no way out of *his* crisis, which is existential, in fact; family or no family, one still leads a meaningless, *false* life; the only meaning is in nature, in its beauty, and its tragic "fall" (Northrop Frye's "season of tragedy").

But we can slow down and have a closer look: two farm laborers, as unlike each other "as two men can be unlike", are working in a field in northern Ohio; it is late October and they are husking corn; Ray Pearson, in his early fifties, quiet and nervous, felt he was a slave to his responsibilities – "tricked by God, that's what I was, tricked by life and made a fool of" (i.e. his bitterness about his own marriage, resulted from an unwanted pregnancy, and as such an unhappy choice, a loveless marriage and the man as a victim of societal/religious straightjackets); Hal Winters, thirty years younger, Ray's fellow employee, is the son of a "confirmed old reprobate Windpeter Winters" (a crazy man killed by a train), and is himself "always up to some *devikment*", a rebel fighter and womanizer, who now has just "got Nell Gunther in trouble" – as the language goes.

What Anderson gives us here is a sort of story within a story, as Hal would like to have Ray's expert opinion, as it were, coming from one who has known how to deal with the compromise between acceptance and submission – the moment of crisis, therefore: "There they stood [Ray and Hal] in the big empty field with the quiet corn shocks standing in rows behind them and the red and yellow hills in the distance, and from being just two indifferent workmen they had become all alive to each other... Whatever you say, Ray, I'll do".

Trust (in a man who, from his wife's point of view, was "always puttering")? Cowardice? Indecision? Identity given up? Fear (of the life in death theme)? This is the time for the moment

of crisis, as “Ray Pearson lost his nerve and this is really the end of the story and what happened to him”. Hal tells him he wants “to settle down and have kids...”, while Ray, very much like Robin, “felt like laughing at himself and the world”, and muttered – “It’s just as well. Whatever I told him would have been a lie”, he said softly, and then his form disappeared into the darkness of the fields”. His family crisis is part of the lie and the fact that the lie is “untold” is part of the tragedy (“Most boys have seasons of wishing they could die gloriously instead of just being grocery clerks and going on with their humdrum lives”; Ray had dreamt of being a sailor or a cowboy in the west, not a farmhand) – that of an unhappy man in an unwanted station in life.

So crisis and half-truth go hand in hand here, as the lie may be one to himself, but also a resistance to communication in general; as in the other three stories, the vagueness of truth invites the question if truth exists, and if it does, what is it? On the other hand, nobody (author and Ray and readers included) really knows what the “untold lie” is, and this is highly ironic; and also ironic is that the seemingly irresponsible youth finally knows better about familiar responsibility than an aging husband and father; it looks like Hal’s private devils get added up to those of middle-aged Ray to construct the critical point, masterfully suspended by Anderson: “I must catch Hal and tell him”, but he doesn’t, most likely because Ray “could not stand” the beautiful landscape of Ohio in the fall.

Katherine Anne Porter’s story takes us to another farm, a Southern one, where a poor but proud family is coping with a retarded son of ten; her first sentence announces the possibility of family crises (besides this very one): “Life was very hard for the Whipples” – especially for Mrs. Whipple; the two stories by male authors focusing on Northern male characters find their counterparts (*pace* Dean Flower) in these two other stories by female authors focusing on female Southern characters. So Porter’s Mrs. Whipple is caught in the crisis generating tension between her concern with keeping up appearances and what the neighbors will think on one hand, and her arbitrary treatment of her disabled, unnamed (just “He”, all the way through) son on the other; and this is also the big half-truth of her life: while she “couldn’t stand to be pitied” and thought that “nobody’s going to get a chance to look down on us”, she was also trying hard to come to terms with her son, another source of tension; and there is also her unsupportive husband, Mr. Whipple, with whom she seems to agree only in making light of “His” suffering.

In short, Mrs. Whipple’s life was a torment not only because they were growing poorer and poorer as the harsh winter was approaching (again Frye – the season of irony and satire), but also because her two other children are gone to work for their living, and, above all, she had to struggle with her pride and vanity that came above the needs of her family – especially those of their pitiful retarded son; while stubbornly concerned over appearance (as her brother and family come to visit she decides to kill a piglet in their honor as a show of prosperity for them), she becomes cruel and neglectful of her son, for whose death she secretly wishes; in fact, she wishes he had never been born.

In fact, Porter constructs at least three instances where Mrs. Whipple deliberately sent Him into potentially life-threatening situations: to handle the stinging bees; to get the suckling pig from its dangerously protective mother; and to bring the neighbor’s bad bull to their pasture for breeding (as she thinks her dumb boy could never get hurt – “The innocent walk with God”); finally, towards the end, Mrs. Whipple is secretly glad (happy?) the boy is going away to a county hospital (“Oh, what a mortal pity He was ever born...” go her thoughts). Only as a neighbor with a carryall brings the Whipples to the institution, Mrs. Whipple sees her son “scrubbing away big tears that rolled out of the corners of His eyes... He seemed to be accusing her of something... Maybe He knew they were sending Him away for good... [Mrs. Whipple] began to cry, frightfully...”. Her sense of guilt at the mistaken idea or feeling that He was incapable to return her/their love joins together, in this ending, the unwitting cruelty of a hypocritical (lying) mother, their half-truths, ironic stance and self-deceptions (“They didn’t talk before Him much, but they never knew just how much He understood...”), abnormality and parental conflict, private devils, belated remorse and revelation.

Which requires that one should remind the three revelations so far: Robin's about his kinsman, Roy's about his young friend Hal, and Mrs. Whipple's revelation about herself and the contradictory motives in her mediocre life.

Flannery O'Connor's "Revelation" has for its setting, most of the time, a hospital waiting room, where, obviously, a number of people wait for something to happen: a social microcosm therefore, including the Turpins, who are there for Claud Turpin's ulcer on his leg after being kicked by a cow (first irony?); all the others are given through Ruby Turpin's point of view, i.e. in her waiting room small talk and prattling (about harvesting and the weather, households and niggers...), plus judgments in her head (free indirect discourse, cf. Hardy, 2003) and what "she added to herself" about all/most of the people in the room, seen from her grossly restrictive vision of the world; and they are: good-humored Claud; another elderly gentleman; a slovenly White Trash woman, her son and his grandmother; a well-dressed gray-haired lady, a stylish lady and a thin leathery old woman; a red-headed youngish woman and one with snuff-stained lips; a few others (a Negro boy, a doctor, a nurse...) and the Pleasant Lady of high social standing with her fat ugly, acne-faced teenage daughter.

Ruby Turpin is very large and in her late forties, believes in her moral superiority, so she loves herself and is absolutely self-righteous ("Our hogs are not dirty and they don't stink" – the source of one of O'Connor's great ironies); in other words, O'Connor's central character has all the features-o-bigoted, complacent and proud, irritating, full of herself and condescending, prejudiced and self-congratulatory, a grotesquely displaced figure and "a closed circuit of intolerances that pass for social distinctions" (Giannone, 1989: 213) – necessary for a family/personal crisis. Moreover, she "occupied herself at night naming the classes of people..." – in a hierarchy that included colored people, white trash, home-owners, home- and land-owners (herself and Claud here), and people with a lot of money; she also played a game with herself as to what she would like God to make her, if she were given a choice – black, white trash, good, fat, ugly, poor...

And, in the meantime, the ugly teenager gets a name, Mary Grace, and, as such, she becomes Ruby Turpin's private devil; for some time she occupies herself reading a book titled *Human Development*, and we all find out she goes to Wellesley College to study English and Math and other subjects; Ruby Turpin's blather gradually determines Mary Grace to stare and make ugly faces at her, and finally hurl her book in her eye, jump up and clutch her throat; subdued and sedated she hears Ruby Turpin's question, "What you got to say to me?", and answers: "Go back to hell where you came from, you old wart hog".

And the crisis is just at the beginning, since reconstruction of meaning follows; the Turpins go home, with Ruby... – "I'm not... a wart hog. From hell". And her sense of displacement continues through the afternoon, as Claud brings some "niggers" back from the field and Mrs. Turpin tells them about the waiting room incident with the "peculiar" girl who "said... that I was an old wart hog from hell", followed by the "Negro" rhetoric of flattery. So she goes to the pig parlor to punish the hogs: "How am I a hog?". In the deepening light of the evening, the hogs "appeared to pant with a secret life".

So she has a vision: "a vast horde of souls" running toward heaven – white trash first, then niggers, freaks, lunatics..., and, at the end, those like her and Claud ("But many who are now first will be last, and many who are now last will be first", *Matthew 19:30*), and thus Mrs. Turpin is saved by the *grace* of a forgiving God; this "country female Jacob" (O'Connor's description elsewhere) has her grand illusion fulfilled. And thus, once again and for the fourth time – abnormality, emergency event and violence as signs of crisis, irony in a variety of forms, the heroine's half-truths (or half- or full lies) about herself and her world, and the private devil incarnate; and, of course, Mrs. Turpin's "apocalyptic enlightenment" at the end of her "hermeneutic crisis" (Paquet-Deyris, 2005); which may also show (if any longer necessary) that language – in the four stories and, probably, in all stories – fails to provide a definite meaning.

BIBLIOGRAPHY:

- ANDERSON, David D. (1981). *Critical Essays of Sherwood Anderson*. Boston: G. K. Hall.
- BAYM, Nina (1976). *The Shape of Hawthorne's Career*. Ithaca, N. Y.: Cornell U.P.
- BERNARDO, Karen. *Revelation by Flannery O'Connor*. Available at: <http://www.storybites.com/book-reviews/revelation-by-flannery-oconnor.php> [September 2016].
- BLOOM, Harold (1986). *Modern Critical Views. Flannery O'Connor*. New York, New Haven, Philadelphia: Chelsea House.
- BLOOM, Harold (ed.) (1999). *Flannery O'Connor: Comprehensive Research and Study Guide*. Broomall, PA: Chelsea House.
- BLOOM, Harold (ed.) (2003). *Nathaniel Hawthorne*. Philadelphia: Chelsea House, 2003.
- BRINKMEYER, Robert H. Jr. (1989). *Katherine Anne Porter's Artistic Development*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- BRINKMEYER, Robert H. Jr. (1989). *The Art and Vision of Flannery O'Connor*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- BUNGE, Nancy (1913). *Nathaniel Hawthorne: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne.
- COHEN, Bernard (ed.) (1919). *The Recognition of Nathaniel Hawthorne: Selected Criticism Since 1828*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- FLOWER, Dean (ed.) (1971). *Counterparts. Classic and Contemporary American Short Stories*. Introduction by Dean Flower. Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, Inc.
- FRIEDMAN, Melvin J. & LAWSON, Lewis A. (eds.) (1966). *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. New York: Fordham Univ. Press.
- FRIEDMAN, Melvin J. et al. (eds.) (1985). *Critical Essays on Flannery O'Connor*. Boston: G. K. Hall.
- GIANNONE, Richard (1989). *Flannery O'Connor and the Mystery of Love*. Chicago: University of Illinois Press.
- GEISMAR, Maxwell (ed.) (1962). *Sherwood Anderson: Short Stories*. New York: Hill & Wang.
- GORDON, Sarah (2000). *Flannery O'Connor: The Obedient Imagination*. Athens: University of Georgia Press.
- HARDY, Donald (2003). *Narrating Knowledge in Flannery O'Connor's Fiction*. Columbia, SC.: University of South Carolina Press.
- HARDY, John Edward (1973). *Katherine Anne Porter*. New York: Ungar.
- LIEBERMAN, Myron M. (1971). *Katherine Anne Porter's Fiction*. Detroit: Wayne State Univ. Press.
- MARTIN, Carter W. (1968). *The True Country: Themes in the Fiction of Flannery O'Connor*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- O'CONNOR, Flannery (1971). *The Complete Stories*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- O'CONNOR, Flannery (1991). *Mystery and Manners*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- ORVELL, Miles (1991). *Flannery O'Connor: An Introduction*. Jackson: Univ. Press of Mississippi.
- PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie (2005). Flannery O'Connor's "Revelation": "Some vast construction work". *Cercles Occasional Papers Series 3*, 1-11. Available at: <http://www.cercles.com/occasional/paquet.pdf> [October 2016].
- Paris Review – The Art of Fiction No. 29, Katherine Anne Porter*. Interview by Barbara Thompson Davis. Available at: <https://www.theparisreview.org/interviews/4569/katherine-anne-porter-the-art-of-fiction-no-29-katherine-anne-porter> [October 2016].
- PRITCHETT, D. K. (2007). Katherine Anne Porter's "He": A Portrait of Child Abuse. Available at: <http://www.southernmuse.com/literature/porterhe01.html> [October 2016].
- RATH, Sura Prasad et al. (eds.) (1996). *Flannery O'Connor: New Perspectives*. Athens: University of Georgia Press.
- "Revelation". Summary and Analysis. Available at: <https://www.cliffsnotes.com/literature->

/o/oconnors-short-stories/summary-and-analysis/revelation [September 2016].

ROSENFELD, Paul (ed.) (1947). *The Sherwood Anderson Reader*. Boston: Houghton Mifflin.

SCHEVILL, James (1951). *Sherwood Anderson: His Life and Work*. Denver, CO: University of Denver Press.

SINGLETON, C. S. (ed.) (1969). *Interpretation: Theory and Practice*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

TITUS, Mary (2005). *The Ambivalent Art of Katherine Anne Porter*. Athens: University of Georgia Press.

UNRUE, Darlene H. (1988). *Understanding Katherine Anne Porter*. Columbia: University of South Carolina Press.

La crise familiale, substruction de la création romanesque de Fatou Fanny-Cissé : l'exemple d'*Une femme, deux maris*

The Family Crisis, Substruction of Fatou Fanny-Cissé's Novelistic Creation: The *Une femme, deux maris* Example

ADAMA SAMAKE

Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan

En accentuant l'individualisation des mœurs, le triomphe de l'économie libérale et le déclin des institutions, la mondialisation a suscité une crise du lien social. Par conséquent, la dislocation de la cellule familiale fait partie des grandes questions sociales contemporaines, du fait que la famille constitue la cellule basique du corps social. En Afrique, « continent des crises » par excellence, la littérature est un lieu privilégié de ce débat. Moyen privilégié de conscientisation des masses africaines, le discours romanesque africain a savamment abordé la question. L'écrivaine ivoirienne Fatou Fanny-Cissé, analysant le phénomène de la polygamie à travers son œuvre romanesque primipare *Une femme, deux maris*, perçoit la pauvreté et l'ignorance comme les causes profondes de la crise familiale. Le travail esthétique se présente dès lors comme une vaste enquête anthropologique, une éducation permanente ; mais surtout une pédagogie appliquée. Car elle fait de la création littéraire le lieu de la métamorphose et de la transmutation de la réalité quotidienne. Le projet idéologique extratextuel de l'écriture se veut ainsi une interrogation sur « les conditions de ré-socialisation et de nouvelle humanisation ».

Mot-clés: crise familiale ; polygamie ; polygynie ; polyandrie ; déconstruction sociale.

Emphasizing the individualization of morals, the triumph of the liberal economy and the decline of institutions, globalization has led to a crisis of social ties. Therefore, the dislocation of the family unit is one of the major contemporary social issues, because the family is the basic cell of society. In Africa, “the continent of crises” by excellence, literature provides a relevant stage for this debate. A prominent means of raising the awareness of the African masses, the African novelistic discourse has skillfully addressed the issue. By analyzing the phenomenon of polygamy through her first novel *Une femme, deux maris*, the Ivorian writer Fatou Fanny-Cissé identifies poverty and ignorance as the root causes of family crisis. The aesthetic work comes therefore as a vast anthropological investigation, as perpetual education; but above all, as applied pedagogy, for it makes literary creation the place of a metamorphosis and transmutation of everyday reality. The extratextual ideological writing project thus becomes an inquiry on the conditions of “re-socialization and new humanization”.

Keywords: family crisis; polygamy; polygyny; polyandry; social deconstruction.

Introduction

Du latin médiéval *crisis*, ou du grec *krisis*, le lexème **crise** fait étymologiquement allusion à la « phase aiguë d'une maladie »¹. Par extension, la crise suppose un trouble dans le fonctionnement normal d'une activité. Dans ce cas, elle a pour synonymes : désarroi, désordre, ébranlement, faillite, incertitude, malaise, dysfonctionnement, « rupture d'équilibre »². La dialectique matérialiste la conçoit comme un moment d'équilibre précaire résultant d'une contradiction antagonique. Ainsi, la crise est « une forme particulière que prend la contradiction dans des conditions particulières » (Zadi, 2001 : 4). Elle est récurrente dans la vie communautaire, parce que l'humanité allant d'actions en actions, d'espairs en espoirs, d'événements en événements et de conséquences en conséquences (Freund, 1965 : 176), la succession des sociétés n'est que l'expression des bouleversements sociaux, d'un désir profond de perfectionnement qui explique l'Histoire.

La cellule familiale représente un espace privilégié de manifestation de ces bouleversements. Car elle est le reflet et le noyau de la société. Pius Ngandu Nkashama soutient à cet effet que « Par la constitution de la famille, c'est l'image même de la société toute entière qui est évoquée » (1979 : 42). Mieux, Pierre Zima constate que la société est « un ensemble de sous-systèmes dont chacun reproduit (...) la structure de la totalité englobante. Ainsi, la famille considérée comme un sous-système peut être envisagée comme un „modèle réduit” de la société nationale dans la mesure où elle fonctionne grâce à des compétences et des sphères d'action clairement délimitées » (2000 : 16). Aussi, les sociocriticiens la considèrent-ils comme un « appareil idéologique d'Etat »³; c'est-à-dire une ramification sociologique du pouvoir, parce qu'elle fait partie des modes de contrôles sociaux.

La société contemporaine moderne connaît une crise du lien social. En effet, l'avènement de la mondialisation a accentué l'individualisation des mœurs, favorisé le triomphe de l'économie libérale et le déclin des institutions. Par conséquent, la crise familiale fait partie des grandes questions sociales contemporaines (Affilé ; Gentil et al., 2010), du fait qu'elle constitue la cellule basique du corps social. Ainsi s'explique la récurrence des rencontres scientifiques sur le sujet : la conférence de Bruxelles sur les crises familiales en mai 2005, la conférence de présentation d'*Appel à une réforme de la justice familiale* à Afore en octobre 2010, la Conférence de Saint Chamond tenue en décembre 2010 etc.

Une vaste problématique se pose donc à la conscience universelle : Comment favoriser le passage des sociétés déchirées d'aujourd'hui aux sociétés réconciliées de demain ? Comment raffermir les liens sociaux ? Quelles sont les nouvelles formes à inventer pour favoriser à la fois l'émergence d'une société réconciliée et la consolidation de ce supplément d'âme nécessaire à la préservation de l'équilibre social ?

En Afrique, « continent des crises »⁴ par excellence, la littérature est un lieu privilégié de ce débat. Le discours romanesque africain, un des moyens privilégiés de conscientisation des masses africaines, a savamment abordé la question. Fatou Fanny-Cissé, à travers son œuvre romanesque primipare *Une femme, deux maris*, s'inscrit dans cette dynamique.

Par une approche sociocritique relevant de l'école de Vincennes de Claude Duchet, nous tenterons d'y analyser l'approche conceptuelle de la famille de cet écrivain, sa technique de représentation de la cellule familiale polygamique, et la signification idéologique de l'écriture de la crise

¹ *Le Grand Robert de la langue française*, <http://www.lerobert.com/espace-numerique/pro/le-grand-robert-de-la-langue-francaise.html> [Consulté le 20/06/16].

² Cf. www.toupie.org/dictionnaire/crise.htm [Consulté le 13/06/16].

³ Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat : Notes pour une recherche » in <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue>. [Consulté le 08/06/2013].

⁴ Clément Ehora, « Ecriture de la guerre et rhétorique de la violence dans le roman africain contemporain. L'exemple de l'œuvre de Véronique Tadjo » in *Ethiopiennes* N° 88 : *Espaces publics africains, crises et mutations*, deuxième semestre 2012, [www.http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1824](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1824). [Consulté le 12/06/2016].

familiale dans son œuvre.

I. Approche conceptuelle de la famille de Fatou Fanny-Cissé

La famille est un concept transdisciplinaire qui fait l'objet d'une littérature abondante. Cela à l'inconvénient de lui donner un vaste champ sémantique et de susciter, au demeurant, une pluralité de modèles familiaux : famille traditionnelle, famille moderne, famille nucléaire, famille monoparentale, famille biologique, famille spirituelle, famille intellectuelle etc. En effet, « la très grande variété des formes familiales existant ou ayant existé dans le temps et l'espace rend difficile la définition de cette notion, et aucune définition unique et universelle ne fait consensus actuellement »⁵. Cette difficulté sous-tend la réflexion d'Alain Joyal ainsi formulée : « La famille : un phénomène ambigu à l'objet problématique » (1992 : 3-19). Aussi, une tentative d'investigation dans la question familiale nécessite-t-elle une précision du contenu sémantique de cette notion.

Si Alain Joyal considère qu'« une situation familiale existe lorsqu'entre un minimum de deux personnes s'établit un rapport fondé sur une pratique de travail domestique, et que ces deux personnes élaborent des relations communes fondées sur une pratique d'union ou de parentalité » (15), l'Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques (INSEE) français définit la famille comme suit :

La famille est la partie d'un ménage comprenant au moins deux personnes et constituée :

- soit d'un couple vivant au sein du ménage, avec le cas échéant son ou ses enfant(s) appartenant au même ménage ;
- soit d'un adulte avec son ou ses enfant(s) appartenant au même ménage (famille monoparentale). Pour qu'une personne soit enfant d'une famille, elle doit être célibataire et ne pas avoir de conjoint ou d'enfant faisant partie du même ménage. Un ménage peut comprendre zéro, une ou plusieurs familles.⁶

Claude Lévi-Strauss, dans le chapitre 3, intitulé *La Famille*, de son ouvrage *Le Regard éloigné*, a proposé une définition devenue célèbre :

Si l'universalité de la famille n'est pas une loi naturelle, comment expliquer qu'on la trouve presque partout ? Pour avancer vers une solution, tentons de définir la famille [...] en construisant un modèle réduit aux quelques propriétés invariantes qu'un coup d'œil rapide nous a déjà permis de dégager [...] : 1) la famille prend son origine dans le mariage ; 2) elle inclut le mari, la femme, les enfants nés de leur union, formant un noyau autour duquel d'autres parents peuvent éventuellement s'agréger ; 3) les membres de la famille sont unis entre eux par : a – des liens juridiques ; b – des droits et obligations de nature économique, religieuse ou autre ; c – un réseau précis de droits et interdits sexuels, et un ensemble variable et diversifié de sentiments tels que l'amour, l'affection, le respect, la crainte, etc. (2014 : 71)

Ces définitions dégagent deux constances : la parenté et la socialisation. Elles enseignent que la famille est le lieu de socialisation primaire des enfants et de stabilisation de la personnalité des parents. Elles reconnaissent également que la famille fait initialement allusion à un ensemble de personnes apparentées. Dans ce cas, elle se présente comme un tout intégré. Toutefois, les rapports conflictuels entre hommes et femmes et la division du travail due à l'industrialisation ont mis en évidence la fragmentation de cette conception unitaire de la famille. Jocelyne Valois affirme à juste titre : « La famille connaît des transformations à la fois selon sa propre dynamique et sous l'impact de la société globale » (1965-1966 : 149). En conséquence, de nouvelles déterminations

⁵ Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_la_famille. [Consulté le 13/06/16].

⁶ Cf. http://www.apses.org/IMG/docx/DOCUMENTS_Modifi_s_FAMILLE_ET_PARENTE_PARTIE_I.docx. [Consulté le 20/06/16].

voient le jour : famille traditionnelle et famille moderne. Jocelyne Valois, dans son analyse intitulée *Famille traditionnelle et famille moderne, réalités de notre société*, précise qu'« un schéma général montre que la famille traditionnelle met l'accent sur la sécurité économique et la famille moderne, sur la sécurité affective » (149). La famille moderne se démarque surtout par son instabilité. Elle n'« a pas d'enracinement dans la propriété parce qu'elle est fondée sur l'individualisme, le contrat » (149). Pour Ana Rodica Lisievci-Brezeanu, « En Roumanie, le modèle familial traditionnel s'articulait autour d'un couple marié et des enfants célibataires. Lorsque ces derniers se mariaient, ils créaient à leur tour une famille du même type qui entretient avec celle des parents des rapports aussi multiples et divers que denses » (1986 : 509). Ce modèle est en crise, certes. Mais quelle que soit sa forme (traditionnelle ou moderne), la famille repose sur la question de la vie conjugale.

Fatou Fanny-Cissé se fonde sur cette idée de vie conjugale pour dévoiler un autre aspect de la crise familiale : celle due à la polygamie. Si elle n'a pas théorisé sur la conceptualisation de la famille, elle a néanmoins accordé une entrevue au journaliste Y. Sangaré qui dévoile sa conception de la famille. Elle affirme en effet :

Je mets en évidence deux sortes de polygamie. Il y a la polygamie pauvre, incarnée par Modibo le père de Penda, qui se bat pour apporter la pitance quotidienne et pour le reste, les femmes se débrouillent pour s'occuper de leur progéniture. Et puis, il y a l'autre polygamie, schématisée par Bachir, qui a beaucoup d'argent et entretient ses femmes logées dans différentes maisons. Je ne suis pas d'accord avec le fait qu'un homme prenne plusieurs femmes. Je ne suis pas non plus d'accord avec le fait qu'une femme vase entre plusieurs hommes. Pour moi, c'est un homme, une femme. Vraiment, c'est l'idéal.⁷

En d'autres termes, Fatou Fanny-Cissé fait de la vie conjugale l'essence de la famille et considère la polygamie comme une preuve de sa dégénérescence. Ici, l'explosion de la cellule familiale n'est pas le fait de l'individualisme prononcé ou de la division du travail. La socialité de son œuvre montre qu'elle résulte d'une lecture erronée que font Modibo et Bachir des enseignements religieux. C'est dire que l'écrivaine oriente le débat dans le champ spirituel. La crise familiale serait alors une crise spirituelle.

C'est le lieu de dire que la famille entendue comme l'ensemble des êtres ou des choses ayant des caractères communs ne rentre pas dans le cadre de notre réflexion.

II. La famille polygamique : entre promiscuité et prodigalité

L'univers social d'*Une femme, deux maris* dévoile la famille comme une cellule fragmentée. Cette fragmentation s'égare au rythme de l'itinéraire de l'agent social Penda. Issue d'une famille polygame économiquement très modeste, celle-ci est déscolarisée, se prostitue pour subvenir à ses besoins et travaille dans la famille Séka en tant que servante. Obsédée par l'idée de changer de statut social, Penda use de procédés maléfiques (envoûtement) pour avoir des relations coupables avec son employeur Monsieur Séka confronté à un problème de stérilité qu'il ignore. Informée de cette maladie par Madame Séka qui l'avait prise pour confidente, Penda se fait engrosser par son amant, et donne ainsi deux adultérins à Monsieur Séka. Ce dernier l'épouse légalement et lui donne les moyens financiers afin qu'elle fasse le commerce international. Au Mali, lors d'un voyage, elle se lie d'amitié avec Sandjè qui la présente à son mari Bachir : un riche entrepreneur. Ce dernier tombe amoureux de Penda qui lui dit être veuve. Bachir épouse Penda qui devient coépouse de son amie et épouse de deux hommes. La trame événementielle de l'œuvre se termine par une atmosphère tragique. Penda perd la vie suite à un pacte satanique qu'elle avait scellé pour s'enrichir pendant deux ans. Son premier époux (Séka) fait un accident cardio-vasculaire et meurt, lorsqu'il apprend ne pas être le père biologique de ses enfants. Sa fille (Marie Mad-

⁷ Interview / Fatou Fanny-Cissé (Ecrivaine) : "Pour moi, c'est un homme, une femme" in *Quotidien ivoirien Le Patriote* N° 4060 du 6/6/2013 en ligne <http://news.abidjan.net/h/461460.html>. [Consulté le 23/06/16].

ina) rencontre Bachir lors d'un voyage de ce dernier. Les deux décident de se marier. Son fils (Jacques Issa) rencontre la fille de Bachir. Ils décident également de voler en justes noces. Questions de procédures, les deux couples se rendent au Mali pour faire connaissance : Bachir entend présenter sa future épouse à ses deux premières : Sandjè et Maïmouna. Jacques Issa fait le déplacement au Mali en vue de rencontrer ses futurs beaux-parents. Le destin tragique est découvert : l'inceste.

Il résulte de ce qui précède que le système centralisateur de la trame événementielle repose sur la vie conjugale. Il s'articule essentiellement autour de trois familles : la famille génitrice du protagoniste Penda, dirigée par son père Modibo, et ses deux foyers conjugaux dont les époux sont respectivement Monsieur Séka et Bachir. La médiatisation des relations interpersonnelles est ainsi soutenue par l'organisation des familles. Celle-ci se singularise par la polygamie. L'écriture s'investit dans la représentation des différentes facettes de cette forme d'union : la polygynie et la polyandrie.

La socialité de l'œuvre s'ouvre sur la polygamie polygynique de Modibo. Elle a deux caractéristiques. Elle est le fait d'une lecture sélective et erronée des enseignements du Coran : « Musulman pratiquant, Modibo avait pris les consignes du Coran trop à la lettre et n'avait appliqué que ce qui lui avait plu » (2012 : 7). Ainsi, si « Le prophète – la paix soit sur Lui disait : „Tu prendras quatre femmes à condition de les aimer toutes les quatre de la même manière” » (8), « Modibo n'avait retenu que la première partie de la consigne : il prit quatre femmes qui rivalisaient dans l'enfantement. Leur dernier-né n'avait pas le temps de commencer ses premières poussées dentaires qu'elles étaient grosses à nouveau » (8). En d'autres termes, Modibo n'avait aucune notion du planning familial ; l'enfant étant considéré comme un don de dieu (7). L'incipit de l'ouvrage insiste sur ce qui constitue ainsi la seconde caractéristique de cette cellule polygamique : elle est issue de la classe prolétarienne et a un nombre pléthorique d'enfants : « Penda était une jeune fille issue d'une famille nombreuse et pauvre. Son père, polygame, n'avait aucune notion du planning familial. Il ne voulait surtout pas entendre parler de contraception. Pour lui, les enfants étaient un don de Dieu et celui ou celle qui réprimait leur venue au monde était automatiquement voué aux flammes de l'enfer » (7).

L'idée de paupérisation est amplifiée par la description du domicile conjugal : « Modibo et sa famille habitaient une maison en bois à laquelle l'on accédait fort difficilement en raison du chemin en pente raide qui y menait. En se rendant à cette espèce de gros village en bois, on avait l'impression d'effectuer de l'alpinisme en arpentant le chemin et de glisser sur un toboggan en descendant la pente » (9).

Elle est également exprimée par l'évocation « des revenus plus que modestes » de Modibo (8). Ce dernier est un chef de famille irresponsable, car pour lui, « Chaque femme devait donc s'occuper d'elle-même et de ses rejetons » (8). Cette défaillance de responsabilité entraîne une vision étriquée de l'appareil familial : « La philosophie de Modibo était : „Chacun pour soi, Dieu pour tous” » (8). En d'autres mots, il se joue un drame familial. La famille est le théâtre d'« une atmosphère de cabales, de combat permanent et de dénuement » (17) et « les tensions perceptibles entre coépouses rejaillissaient inmanquablement sur les enfants » (13) qui fuyaient et dormaient à la belle étoile, non seulement parce qu'« il faisait horriblement chaud à l'intérieur » (de la maison), mais aussi et surtout parce qu'« il était difficile d'y cohabiter » (12). Le manque de ressources, le stress chronique, l'absence de repère social entraînent la perte des valeurs sociales. Symbole de cette déconstruction morale, Penda, dans ses pérégrinations en vue de changer son statut social, accepte de vivre maritalement avec Bachir, un riche entrepreneur polygame basé au Mali.

Le sociotexte explore l'intimité de cette famille polygynique. Elle se manifeste dans une autre catégorie sociale : celle des riches. En effet, la famille Bachir est riche et nombreuse. Elle est composée de trois épouses : Sandjè, Maïmouna et Penda qui sont toutes bien logées et séparément. Les deux premières épouses – Maïmouna et Sandjè – ont respectivement onze et trois enfants qui sont bien suivis. La polygynie de Bachir n'est pas seulement le fait d'une lecture sélective du Coran. Elle résulte également de la frivolité mondaine de cet agent social qui passe peu de temps

avec ses enfants, bien qu'ils soient bien suivis par leurs génitrices: Bachir « avait tellement de choses dans la tête et passait si peu de temps avec ses familles que parfois, les noms de ses enfants lui échappaient » (144). C'est dire que cette cellule familiale est également le lieu de la décadence de l'autorité paternelle. Si les deux premières épouses vivaient paisiblement, l'arrivée de Penda suscita la discorde. Elle « s'activait à brouiller leur ménage respectif » (144) aux fins de « consolider sa position et évincer ses rivales » (144) : « A Maïmouna, il fut lancé un sort : ses menstrues devinrent permanentes. Fait curieux, elles ne se manifestaient qu'en présence de Bachir, son mari. [...] Pour Sandjè, Penda fit confectionner un maléfice qu'elle jeta dans une fosse d'aisance. Bientôt, Bachir commença à sentir une odeur d'excréments à chaque fois qu'il rendait visite à Sandjè. Elle avait beau pulvériser la maison, l'odeur persistait, tenace et désagréable » (144-145).

Mais Penda étant initialement marié en Côte d'Ivoire, la stratégie narrative consiste alors à amplifier l'idée de décomposition du corps familial par l'évocation d'une polygamie polyandrique: « En Côte d'Ivoire, Séka était aux petits soins ; au Mali, Bachir satisfaisait ses moindres désirs. Ses deux maris étaient à ses pieds » (143). L'univers romanesque est au demeurant construit autour de la désintégration des valeurs humaines et des rapports familiaux, de la déstabilisation de la personnalité, et donc de l'affaiblissement du capital humain. Nœud de l'action dramatique, la cellule familiale ne sert pas uniquement à ancrer le récit dans un cadre référentiel. Elle participe aussi et surtout à la signification du récit : la déconstruction de la famille. Aussi, son parcours est-il rythmé par des crises. En d'autres mots, le cadre familial se détermine comme un espace crisogène au sens où l'entend Diandué Bi Kacou Parfait : « Espace crisogène : espace portant consubstantiellement la crise. Espace comportant dans ses strates profondes les germes d'une crise. Espace générateur de crises » (2006 : 133). Outre les rapports conflictuels entre les membres de la famille, la crise est aussi exprimée par la mort de Séka et Penda. Monsieur Séka ne pouvait supporter le choc de la découverte de sa stérilité et de l'« adoption » d'enfants adultérins. Penda, selon Fatou Fanny-Cissé dans la même entrevue susmentionnée, « ne pouvait vivre parce qu'elle cumulait trop de maux » (Sangaré, 2013). Puisant ainsi son souffle dans la banalisation de la vie, la socialité de l'œuvre est sédimentée par des espaces dysphoriques et tragiques. L'inceste est une preuve matérielle de ce désordre tragique :

– Puisque cela s'avère ainsi, Bachir est votre beau père, à toi, Marie-Madina et à ton frère, Jacques Issa, expliqua Maïmouna.

–Vous avez donc formé des couples incestueux à votre insu, intervient Sandjè. Un père et une fille ? Un frère et sa sœur ? Car si Bachir est votre beau père, c'est tout comme s'il était votre beau père. Et toi Jacques Issa, tu es le demi-frère de Bacine que tu venais présenter à Bachir comme ta petite amie. Vous avez donc tous commis l'inceste car je pense que vos relations n'ont point été platoniques. (232)

Ces indices textuels confirment ainsi la définition du tragique telle que formulée par Sidibé Valy : « Le tragique est une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou la fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition et à laquelle il ne peut échapper, parce que l'unique issue est soit la mort biologique, soit la mort morale » (1999 : 1).

Toutefois, Sidibé Valy prévient : « Le tragique se manifeste souvent comme un champ magnétique, déclenchant des forces implacables qui pèsent sur le héros, sans que sa volonté puisse infléchir le cours des événements » (2010 : 196). Le parcours de Penda, qui constitue le nœud de la narration montre que celle-ci est sous l'emprise de la cupidité et de l'orgueil. Elle n'a aucun remord, n'entreprend aucune remise en cause et n'a aucun souci d'intégrité. Entièrement dominée par le monde extérieur, Penda ignore la pratique de la vertu. La quintessence du tragique de l'œuvre de Fatou Fanny-Cissé réside, non pas dans l'inceste, mais dans la voracité et l'immoralité qui consomment la ruine du protagoniste. L'imaginaire social, en inscrivant les agents sociaux dans des réseaux sociaux soumis à une dialectique négative, confère une densité particulière à l'ambiguïté et à l'absurdité de la société textuelle : ruine psychologique et physique, décadence

sociale, décadence des responsabilités parentales, précarité morale, absence de repère social, dépravation des mœurs, promiscuité et libertinage. Pour suivre Sidibé Valy, en faisant de l'asymétrie dans l'union conjugale l'épicentre de l'engendrement de la socialité de son roman, Fatou Fanny-Cissé « impulse à son écriture une densité tragique qui produit chez le lecteur la fameuse catharsis aristotélicienne ». Le choix esthétique imprime à la tragédie du protagoniste un caractère éphémère proportionnel à sa mégalomanie (202).

III. Signification idéologique de l'écriture de la crise familiale

La conception matérialiste de la littérature conçoit les œuvres littéraires comme moyens de l'action historique, parce qu'elles sont l'expression d'un social vécu par la médiation de l'écriture ou de tout autre moyen d'expression. Cette influence de la vie sociale sur la création littéraire engendre une interférence entre la littérature et l'Histoire. L'idéologie est le point central de cette interférence. En d'autres termes, toute littérature est le reflet d'une idéologie. La littérature est alors un fait social, une institution. Car elle est non seulement une structure qui suppose une organisation autonome, mais aussi un système socialisateur et un appareil idéologique. De ce point de vue, l'œuvre littéraire véhicule un projet socio idéologique extra textuel.

Henri Mitterrand, dans son article « Les titres des romans de Guy des Cars » affirme qu'il y a des lieux stratégiques de condensation idéologique :

Il existe donc, autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orienter, presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont, au premier rang, tous les segments de texte qui présentent le roman au lecteur, le désignent, le dénomment, le commencent, le relient au monde : la première page de couverture, qui porte le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande-annonce ; la dernière page de couverture, ou le dos de la page de titre, qui énumère les autres œuvres du même auteur ; bref, tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme une sous-classe de la production imprimée, à savoir le livre, et, plus particulièrement, le roman. Ces éléments – et je ne les ai pas tous évoqués – forment un discours sur le texte et un discours sur le monde. (1979 : 89)

Concernant le titre, il insiste pour dire que « le titre désigne l'ensemble du texte qui le suit » (90).

Une femme, deux maris, titre de l'ouvrage qui fait l'objet de cette étude, fait allusion à la polyandrie. Mais, à propos de la polyandrie, le dictionnaire électronique Wikipédia précise :

De création récente et d'inspiration pédante, le mot polyandrie est formé à partir de deux mots grecs, *polus* qui signifie „plusieurs” et *andros*, signifiant „homme (mâle)”. Il n'est donc pas l'antonyme de „polygame”, qui ne signifie pas „plusieurs femelles” mais „plusieurs mariages”, qu'il s'agisse indifféremment d'hommes ou de femmes. Le mot polyandrie est donc étymologiquement et sémantiquement incorrect, mais est de plus en plus usité.⁸

La polyandrie est donc une polygamie. En d'autres mots, il y a deux formes de polygamie : la polygamie polygynique et la polygamie polyandrique. En conséquence, le projet d'écriture de Fatou Fanny-Cissé réside dans la dénonciation de la polygamie. Elle affirmait péremptoirement dans l'entrevue susmentionnée: « Pour moi, c'est un homme, une femme. Vraiment, c'est l'idéal » (Sangaré, 2013).

Il en résulte que le sociogramme générateur d'*Une femme, deux maris* est la gestion de la vie conjugale. La famille est le moteur de l'action dans le récit. Mais la construction de l'univers familial est articulée sur l'arbitraire, la crise. Le désordre dû à la promiscuité et à la prodigalité fragilise la cellule familiale. Le théâtre familial se caractérise essentiellement par l'absence de sécu-

⁸ Cf. wikipedia.org/wiki/polyandrie. [Consulté le 13/05/16].

rité matérielle et affective. La crise familiale est spirituelle, précisément religieuse et matérialiste. Elle résulte d'une lecture mécanique des enseignements coraniques. Elle est également le fait de la pauvreté. Modibo et Bachir ignorent les implications des versets coraniques qui autorisent la polygamie. Excédée de voir ses parents croupir dans la misère, Penda est obsédée par la richesse, quels que soient les risques qu'elle encourt. L'ignorance et la pauvreté sont donc les deux sources de la déconstruction familiale dans cette œuvre.

Sachant que « La famille est le fondement de la société »⁹ et que « La plus ancienne de toutes les sociétés et la seule naturelle est celle de la famille » (Rousseau, 1973), Fatou Fanny-Cissé met ainsi le doigt sur deux des grands défis auxquels est confrontée la société moderne contemporaine. L'ignorance entraîne le radicalisme et l'orthodoxie qui sont les pires ghettos de l'esprit, et la pauvreté suscite la perversion des valeurs. En d'autres termes, face au problème de la perte de la cohésion sociale qui s'avère être « la pathologie de notre époque et la plus grande menace pour la santé de toute démocratie », selon les termes de l'historien britannique Tony Judt (*apud* Strauss Kahn, 2010), Fatou Fanny-Cissé soutient que l'aliénation familiale en est l'une des causes fondamentales ; car elle sous-entend la fracture interne du tissu social, qui se présente d'abord sous forme de perte des valeurs morales et spirituelles. C'est dire que son écriture objective la consolidation de la cellule familiale comme un principe structurant de la cohésion sociale. La dénonciation de la fragmentation de la cellule familiale est consubstantielle à la défense d'une société homogène basée sur la concorde intérieure.

A ce titre, l'art de Fatou Fanny-Cissé rencontre celui de son aînée Véronique Tadjo pour qui le rôle essentiel de l'écrivain est de « garder les yeux ouverts sur sa société et sur le monde » (2009 : 53).

Conclusion

La socialité d'*Une femme, deux maris* est essentiellement structurée autour de la question de la crise familiale qui rime nécessairement avec celle de la perte de la cohésion sociale. Elle se veut une représentation de la déconstruction familiale et de l'affaiblissement du capital humain en rapport avec la question de la polygamie. Fatou Fanny-Cissé crée un ensemble de situations marquées par la méconnaissance et/ou la négligence des principes élémentaires de la vie conjugale. Elle emprunte à l'histoire réelle de la société ses contradictions, pour mettre en scène la lutte des contraires. Le travail esthétique devient une forme de saisie de la société à travers ses crises. En d'autres termes, l'écriture se veut une réflexion sur le sort de l'homme dans le monde. Car elle se dévoile comme une vaste enquête anthropologique pour appréhender l'essence de l'effritement de la famille. En faisant de la pauvreté et de l'ignorance les causes profondes de la crise familiale, l'écrivaine ivoirienne entreprend une interrogation sur les conditions de ré-socialisation et de nouvelle humanisation, parce que la famille est le noyau et le reflet de la société. Aussi, *Une femme, deux maris* est-elle non seulement une éducation permanente ; mais surtout une pédagogie appliquée. Car elle fait de la création littéraire le lieu de la métamorphose et de la transmutation de la réalité quotidienne. Elle s'inscrit ainsi dans la dynamique de Roland Bourneuf et Ouellet Réal, qui assignaient une fonction particulière à la création littéraire : « A quoi servent les livres s'ils ne nous ramènent pas vers la vie, s'ils ne parviennent pas à nous y faire boire avec avidité ? [...] Notre espoir à tous, en prenant un livre est de rencontrer un homme selon notre cœur, de vivre des tragédies et des joies [...] peut-être aussi de découvrir une philosophie de l'existence qui nous rende plus capable d'affronter les problèmes et les épreuves qui nous assaillent » (1975 : 6).

BIBLIOGRAPHIE :

ARISTOTE (1969). *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres.

AFFILE, Bertrand et al. (Janvier 2010). *Les grandes questions sociales contemporaines*. Paris : Editions L'Étudiant.

⁹ Henri Hude, « La famille, fondement de la société » in <http://www.henrihude.fr/approfondi/themel/315>. [Consulté le 12/06/2016].

ALTHUSSER, Louis (1970). Idéologie et appareils idéologiques d'Etat : Notes pour une recherche. Disponible au page : http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser_louis/ideologie_et_AIE/ideologie_et_AIE.html. [Consulté le 08/06/2013].

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal (1975). *L'univers du roman*. Paris : PUF.

DIANDUE, Bi Kacou Parfait (2006). La dialectique de l'espace identitaire dans *Allab n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. *En-Quête*, N°15. Abidjan : EDUCI. pp. 132-141.

EHORA, Clément (2012). Écriture de la guerre et rhétorique de la violence dans le roman africain contemporain. L'exemple de l'œuvre de Véronique Tadjo. *Ethiopiennes*, N° 88: *Espaces publics africains, crises et mutations*, deuxième semestre 2012, [www.http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1824](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1824). [Consulté le 12/06/2016].

FANNY-CISSE, Fatou (2012). *Une femme, deux maris*. Abidjan : NEI/CEDA.

FREUND, Julien (1965). *Qu'est ce que la politique*. Paris : Seuil.

HUDE, Henri (1970/2013). La Famille, fondement de la société. Une méditation philosophique (1). Disponible au page : <http://www.henrihude.fr/approfondir/theme1/315-la-famille-fondement-de-la-societe-une-meditation-philosophique-1>. [Consulté le 12/06/2016].

JOYAL, Alain (1992). La famille : un phénomène ambigu à l'objet problématique. Symposium québécois de recherche sur la famille (1^{er} : 1991 : Université du Québec à Trois-Rivières) *Comprendre la famille*. Québec : Presses de l'Université de Québec.

LEVI-STRAUSS, Claude (2014). *Le Regard éloigné*. Paris : EDI 8.

LISIEVCI-BREZEANU, Ana Rodica (1986). L'évolution des fonctions de la famille en Roumanie. *Les familles d'aujourd'hui*, Colloque Internationale de Genève, 17-20 septembre 1984, A.I.D.E.L.F., Editions de l'I.N.E.D., numéro 2, pp. 509-513. Paris : Presses Universitaires de France.

MITTERAND, Henri (1979). Les titres des romans de Guy des Cars. In Claude DUCHET (éd.), *Sociocritique*. Paris : Fernand Nathan.

NGANDU, Pius Nkashama (1979). *La littérature africaine écrite*. Issy-les-Moulineaux : Editions Saint Paul.

ROUSSEAU, Jean Jacques (1973). *Du Contrat social*. Paris : UGE.

SAGARE, Y. (2013). Interview / Fatou Fanny-Cissé (Ecrivaine) : « Pour moi, c'est un homme, une femme ». *Le Patriote*, N° 4060. Disponible au page : <http://news.abidjan.net/h/461460.html>. [Consulté le 23/06/16].

SIDIBE, Valy (1999). *Le Tragique dans le théâtre de Bernard Dadié*. Abidjan : Flash Synani.

SIDIBE, Valy (2010). La permanence du mythe dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si. In Marie-Rose ABOMO-MAURIN (éd.), *Tchicaya ou l'éternelle quête de l'humanité de l'homme*. Paris : L'Harmattan. pp. 191-209.

STRAUSS KAHN, Dominique (2010). *Développement humain et répartition des richesses*. Disponible au page : <http://www.imf.org/external/french/np/speech>. [Consulté le 08 /12/2012].

TADJO, Véronique (Janvier-Mars 2009). Chemin d'écriture. *Culture Sud*, N° 172 : « L'engagement au féminin ». Paris : CulturesFrance. pp. 53-56.

VALOIS, Jocelyne (1965-1966). Famille traditionnelle et famille moderne, réalités de notre société. *Les Cahiers de droit*, Vol. 7, N° 2. Québec : Université Laval. pp. 149-154.

ZADI, Zaourou Bernard (2001). Littérature et Dialectique : Application de la dialectique matérialiste à l'étude de la prose littéraire. *Revue CAMES*, Série B, Volume 03, N° 002,

ZIMA, Pierre (2000). *Manuel de sociocritique*. Paris : L'Harmattan. pp. 1-14.

La relation entre père et fille dans *La Place* d'Annie Ernaux : entre crise et réhabilitation

The Relationship Between Father and Daughter in Annie Ernaux's *La Place* : Between Crisis and Rehabilitation

ELYSSA REBAÏ

Université de Blaise Pascal de Clermont-Ferrand

L'écriture de *La Place*, texte autobiographique écrit par Annie Ernaux, tend à représenter de la manière la plus fidèle possible l'image du père, sa trajectoire sociale marquée par la précarité et la fragilité, mais surtout la dysphorie et la fissure qui marquent sa relation avec sa fille adolescente. Annie Ernaux, adolescente, semble avoir honte de son géniteur. Ce sentiment a pour origine le décalage social, culturel et communicationnel dont souffre le père. La jeune fille se sent scandalisée du langage patois utilisé par son père, de ses manières rustres et de ses origines populaires et modestes. Cette crise relationnelle pousse, par conséquent, l'auteure à chercher à réhabiliter après coup l'image paternelle et à reconnaître son rôle silencieux, mais fondamental dans son élévation sociale, à travers une réconciliation symbolique, seulement possible grâce au projet de l'écriture. Rejetant toute volonté d'idéalisation, l'auteure dévoile sa souffrance et avoue sa trahison envers son géniteur. De cette manière, l'écriture s'avère pour Annie Ernaux un moyen pour conjurer le mal ressenti et atténuer la culpabilité et le regret qui l'envahissent.

Mots-clés : trajectoire fragile du père ; crise relationnelle ; décalage ; culpabilité ; élévation sociale ; réhabilitation.

The writing of *La Place*, an autobiographical work by Annie Ernaux, tends to reproduce, as faithfully as possible, the image of the father, with a particular emphasis on his social path, marked by fragility and precariousness, and especially on the dysphoria and the rupture that characterize the relationship with his teenage daughter. The teenager, Annie Ernaux, seems ashamed of her parent. This feeling is due to her father's social, cultural and communicational lag. The young girl feels scandalized by the regional dialect used by her father, his rough manners and his popular and modest origins. Consequently, this relational crisis prompts the author to seek to rehabilitate the image of her late father through a symbolic reconciliation. She, ultimately, recognizes his silent but certainly fundamental role in her social elevation. Rejecting any desire for idealisation, the author reveals her suffering and admits to having betrayed her father. Thus, for Annie Ernaux, writing proves to be a way to drive out the evil she has experienced and mitigate the guilt and regret that take hold of her.

Keywords: fragile trajectory of the father; relational crisis; shift; guilt; social elevation; rehabilitation.

« L'homme est un être sociable ; la nature l'a fait pour vivre avec ses semblables », affirme Aristote dans son *Éthique à Nicomaque*. Cette cohabitation idyllique ne paraît cependant pas facile. Elle est dure à atteindre dans un monde en perpétuelle ébullition sociale. Les changements rapides, de l'époque moderne notamment, exacerbent les difficultés de communication et de communion entre les individus à cause des diversités dans les conditions de vie, les valeurs, les langages, les expériences, etc. Cela est particulièrement douloureux entre les membres d'une même famille, mais aussi, par extension, entre les êtres humains qui, à un moment donné, sentent une crise s'instaurer et un fossé se creuser, les séparant désormais de leurs semblables. Le parcours humain n'est désormais qu'une somme de vies fissurées, de relations dépersonnalisées, de communications entravées et de repères irrémédiablement perdus. Ces crises relationnelles, et plus précisément familiales, vont jusqu'à être, de par leur sérieux et gravité, problématisées non seulement dans le domaine psychiatrique, mais aussi dans la production littéraire. Cette volonté d'ausculter la dysphorie familiale est sans doute manifeste depuis le XIX^e siècle, chez certains écrivains comme Balzac, Flaubert et Zola ; mais atteint son apogée à partir des années 1980, qui marquent un vrai tournant dans la littérature. En effet, l'écriture contemporaine, dès lors, se penche primordialement sur les histoires de familles, voulant ainsi réinvestir le champ délaissé du passé et restituer les vies dispersées de l'ascendance. L'écrivain contemporain tend ainsi à échafauder des récits de filiation pour exhumer les vestiges d'un héritage en miettes, raccommoier les lambeaux de sa mémoire déchirée et renouer avec lui-même autant qu'avec autrui. Dans cette perspective, *La Place* d'Annie Ernaux, texte auto-socio-biographique, paru en 1983 et couronné par le prix Renaudot en 1984, est principalement consacré à la figure paternelle. Le « je » autobiographique s'exprime pour suturer les plaies de son être et conjurer le mal ressenti envers son père. Rejetant toute ornementation et subjectivité, l'auteure essaie de décrire de la manière la plus fidèle l'existence de son père défunt, tout en expliquant la dysphorie et la tension qui, à partir de l'adolescence, commencent à marquer sa relation avec son géniteur. Ce n'est que plus tard qu'elle avouera la reconnaissance de l'héritage paternel et tâchera, grâce à l'écriture, de revaloriser son père et saluer son rôle certes taciturne, mais déterminant dans son ascension. C'est en écrivant seulement qu'Annie Ernaux essaie, nous semble-t-il, de se racheter.

Ainsi, notre analyse sera tout d'abord axée sur la description de la trajectoire sociale du père, toujours vacillante et instable, ensuite sur les fissures et perturbations qui ont marqué sa relation avec sa fille une fois devenue adolescente. Enfin, sera examinée de près l'entreprise scripturale d'Annie Ernaux, qui consiste à réhabiliter l'image paternelle et même à se réconcilier après coup avec un milieu d'origine brutalement renié pendant sa jeunesse.

La trajectoire sociale du père

La Place retrace l'histoire du père, son évolution personnelle et les vacillements qui ont marqué son existence. Voulant restituer le plus fidèlement possible le passé de cet homme, Annie Ernaux s'appuie sur sa mémoire pour tirer de l'oubli tous les détails lui permettant de cerner l'image paternelle dans toute son épaisseur et sa complexité. Elle rassemble les paroles, les gestes, les goûts de son père, les faits marquants de sa vie et tous les signes objectifs qui le définissent.

La figure paternelle occupe le centre du récit ernausien. Le « je » autobiographique s'efface souvent pour céder la place au « il ». Annie Ernaux tend à restituer la trajectoire professionnelle de son père et à décrire son ascension sociale. En effet, le parent de l'auteure passe sa jeunesse dans un village du pays de Caux, au sein d'une famille nombreuse, entre un père charretier et une mère tisserande. Retiré de l'école à l'âge de douze ans, il devient vacher dans une ferme avant de s'enrôler dans l'armée pendant la Première Guerre mondiale. Le monde étroit dans lequel il a jusque-là vécu et qui se limitait au village, s'élargit soudain, lui faisant découvrir la ville. De retour de la guerre, il quitte définitivement la ferme et commence à travailler dans une usine où il fait la connaissance de celle qui deviendra son épouse peu de temps après. Cherchant à fuir sa condition d'ouvrier, il achète un fonds de commerce et ouvre un café-alimentation. Paysan, ouvrier puis commerçant, le père connaît une certaine ascension sociale, mais se sent toujours tiraillé entre

ses origines paysannes et son nouveau statut. Il s'efforce ainsi de conserver cette „place” qu'il a difficilement gagnée : « Il cherchait à tenir sa place. Paraître plus commerçant qu'ouvrier » (Ernaux, 1983 : 45). Toutefois, il n'a plus, dès lors, d'autre ambition sociale. Il cesse d'évoluer préférant se contenter de ce qu'il possède. Il trouve dans l'ascétisme et la résignation lucide un alibi lui permettant de se défendre contre les protestations de sa famille : « La certitude qu'on ne peut pas être plus heureux qu'on est » (77), ou « Il y avait plus malheureux que nous » (44). Sa vie devient ainsi marquée par la stagnation et la monotonie. Le rythme anesthésiant de cette existence dévorée par la routine est parfaitement traduit dans le passage suivant : „La radio en fond, le défilé des habitués, les mots d'entrée rituels comme les réponses. « Bonjour tout le monde - Bonjour tout seul. » Conversations, la pluie, les maladies, les morts, l'embauche, la sécheresse. Constatation des choses, chant alterné de l'évidence [...]. La même vie désormais pour lui” (76-77).

Bien qu'il se soit libéré du joug de la misère, le père d'Annie Ernaux ne retrouve ni l'existence aisée, ni la quiétude, car la nouvelle situation de petits bourgeois lui impose à nouveau ses lois cruelles : la concurrence des grands magasins, ce qui l'oblige à travailler parfois dans des chantiers ou des usines. L'auteure souligne cette crainte obsédante du commerçant : « Chaque fois qu'un magasin nouveau s'ouvrait dans Y..., [mon père] allait faire un tour du côté, à vélo » (85). D'ailleurs, l'expression « tenir sa place » répétée plusieurs fois dans le texte ernausien devient le leitmotiv de cette situation fragile qui exige beaucoup d'efforts et cache la peur incessante de se trouver à nouveau ouvrier et de tout perdre. L'auteure se souvient des soirées passées par ses parents à compter la recette de l'épicerie. Si le père se sent souvent obligé d'accepter cette réalité décevante, la mère, au contraire, ne désespère pas. Elle lutte envers et contre tout. Elle redouble d'efforts et invente sans cesse des stratagèmes pour garder ses clients, le client étant pour elle un ennemi potentiel qu'il faut séduire et dompter à la fois. Cirque ou théâtre, l'épicerie exige un numéro d'acteur sur un canevas traditionnel à renouveler sans cesse. Cette idée semble plus explicite dans ce passage qui figure dans *Une Femme* d'Annie Ernaux : « Au coup de sonnette, elle entraînait en scène, souriante, la voix patiente pour des questions rituelles sur la santé, les enfants, le jardin. Revenue dans la cuisine, le sourire s'effaçait, elle restait un moment sans parler, épuisée par un rôle où s'unissaient la jubilation et l'amertume de déployer tant d'efforts pour des gens qu'elle soupçonnait d'être prêts à la quitter s'ils „trouvaient moins cher ailleurs” » (Ernaux, 1988 : 53).

De même, cette situation précaire pousse non seulement à la comédie de la bienveillance mais aussi aux calculs mesquins, comme le prouve l'anecdote comique et pourtant si vraie du pain : « On allait chercher le pain à un kilomètre de la maison parce que le boulanger d'à côté ne nous achetait rien » (Ernaux, 1983 : 75). Ainsi, le monde du petit commerçant se scinde, selon le père d'Annie Ernaux, en deux blocs : les bons et les méchants : « D'un côté les bons, ceux qui se servent chez lui, de l'autre, les méchants, les plus nombreux qui vont ailleurs, dans les magasins du centre reconstruits » (75). Néanmoins, en dépit des efforts fournis, les parents d'Annie Ernaux se sentent dépassés, vaincus par la rude concurrence des magasins neufs. La crise qui traverse le commerce traditionnel les touche de plein fouet. Leur épicerie ne peut plus désormais retenir une clientèle populaire ni attirer la petite bourgeoisie : « Le monde allait *ailleurs*, à la Coop, au Familistère, n'importe où. Le client qui pousse alors la porte innocemment paraissait une suprême dérision. Accueilli comme un chien, il payait pour tous ceux qui ne venaient pas » (42). Dès lors, la trajectoire sociale du père ne se fait apparemment que dans la douleur et le vertige. Découragé, le père se résigne « à ce que son commerce ne soit qu'une survivance qui disparaîtrait avec lui » (90). Pour masquer son incapacité à concurrencer les grands magasins, dérober sa déception et oublier son échec social, le père d'Annie Ernaux trouve refuge dans son jardin. Il y travaille tous les après-midi avec plaisir. Son hésitation dans les affaires est compensée par un dur labeur et une volonté sans pareil dès qu'il s'agit de jardinage. Il façonne cette parcelle de terre à sa guise pour en faire un petit chef-d'œuvre dont il est fier. Chaque récolte réussie se révèle comme une vengeance des déboires sociaux. Si les bourgeois se vantent de leurs belles demeures, lui, se vante de son beau jardin bien cultivé et arrangé. La construction toujours marquée par cette envie de démolir et de

reconstruire est encore un moyen adopté par le père afin de fuir les vicissitudes de sa nouvelle situation et la précarité de son statut dans la société. Ainsi, ce père qui a su, après de longs labeurs, assurer une certaine ascension sociale semble incapable de s'extraire carrément de ses origines paysannes.

Crise relationnelle entre le père et la fille

L'écriture de *La Place* cherche à évoquer la trajectoire sociale du père, mais aussi à dévoiler la distance qui s'est instaurée entre sa fille adolescente et lui. Les images de la complicité heureuse entre la fille et son géniteur renvoient toutes à la période de l'enfance. Le père amène souvent sa fille au cirque, à la foire et même au manège : « Toujours prêt à m'emmener au cirque, aux films *bêtes*, au feu d'artifice. A la foire, on montait dans le train fantôme, l'Himalaya, on entraînait voir la femme la plus grosse du monde » (Ernaux 1983 : 65). Toutefois, ces moments de félicité, d'entente et de partage s'évanouissent dès que la fille atteint l'âge de l'adolescence, temps où tout ce qui la touche de près ou de loin lui est étranger, indifférent. A vrai dire, une grande crise éclate entre le père et sa fille et un grand fossé se creuse de plus en plus entre eux. La jeune Annie Ernaux semble avoir honte de son géniteur. Ce sentiment a pour origine le décalage culturel. En effet, l'adolescente se sent scandalisée du langage utilisé par son père : « Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent » (64). En réalité, le père, qui a quitté l'école à l'âge de douze ans, porte tout au long de sa vie l'anathème des personnes illettrées. Il parle désormais une langue hybride, mélange de patois et de français incorrect. L'auteure essaie souvent de corriger les fautes de son père, mais celui-ci, se sentant vexé et humilié, se laisse emporter par la colère et l'indignation : « Puisque ma maîtresse me „reprenait”, plus tard, j'ai voulu reprendre mon père, lui annoncer que „se parterrer” ou „quart moins d'onze heures” n'existaient pas. Il est entré dans une violente colère. Une autre fois : „Comment voulez-vous que je ne me fasse pas reprendre, si vous parlez mal tout le temps !” Je pleurais. Il était malheureux » (64).

Dans la même perspective, l'écrivaine relate l'épisode douloureux vécu jadis par son père dans son rapport avec le langage : un jour, chez le notaire, il n'a pas su écrire l'expression « lu et approuvé » de manière correcte. Il l'a changée en « à prouver » tant ce langage lui paraissait étranger et inconnu. Se sentant humilié, le père essaie donc de se protéger sous la carapace de l'indifférence. Le seul refuge de cet homme humble est l'attitude intelligente qui consiste à percevoir son infériorité et à la refuser, en la cachant au mieux possible : « Les livres, la musique, c'est bon pour toi. Moi, je n'en ai pas besoin pour vivre » (83). Mais il essaie quand même de parler avec précaution devant les personnes qu'il juge importantes, de peur de susciter leur raillerie. Ce complexe d'infériorité fait naître chez lui l'obsession « de ce que pens(ent) les autres » (67) : « Bavard au café, en famille, devant les gens qui parlaient bien il se taisait, ou il s'arrêtait au milieu d'une phrase, disant „n'est-ce pas” ou simplement „pas” avec un geste de la main pour inviter la personne à comprendre et à poursuivre à sa place. Toujours parler avec précaution, peur indicible du mot de travers » (63).

De plus, le langage ne constitue pas le seul terrain conflictuel entre le père et sa fille. Annie Ernaux se plaint souvent des manières rustres et des coutumes frustrantes de son père. A l'école, la jeune fille apprend qu'on doit parler calmement, en détachant les mots, tandis que son père parle à haute voix, qu'on ne doit pas hausser la voix et qu'on doit éternuer discrètement, contrairement à son parent qui crache et éternue avec plaisir dans la cour. La jeune érudite s'indigne aussi contre son parent quand elle remarque que celui-ci dort avec son tricot de corps, se lave une fois la semaine et ne conçoit pas qu'un homme peut se parfumer. Il refuse aussi de se servir de la salle de bain installée à l'étage, préférant se débarbouiller dans la cuisine.

Par ailleurs, la honte ressentie par l'adolescente envers son père n'est pas uniquement culturelle et comportementale, mais aussi sociale. En effet, la fille se sent humiliée parce qu'elle est originaire d'un milieu populaire et démuné. Bien entendu, la fille choisit souvent d'inviter à la maison des filles « sans préjugés » et annonce : « Tu sais, chez nous, *c'est simple* » (93). L'adjectif „simple” ac-

quiert à travers cet emploi une connotation péjorative de « peu distingué », valeur euphémisante ici pour masquer le sentiment d'infériorité. Conscient, lui aussi, de son infériorité sociale, le père d'Annie Ernaux affiche les valeurs de la politesse et de l'hospitalité devant les personnes haut placées afin de réduire ce complexe et relativiser sa souffrance. Ainsi, il multiplie les efforts lorsque sa fille invite une amie et se met en grand dimanche pour recevoir son futur gendre : « Pour recevoir ce jeune homme, il a mis une cravate, échangé ses bleus contre un pantalon du dimanche [...]. Il lui a montré son jardin, le garage qu'il avait construit tout seul, de ses mains. Offrande de ce qu'il savait faire, avec l'espoir que sa valeur serait reconnue de ce garçon qui aimait sa fille » (94).

Dans cette perspective, Pierre Bourdieu montre dans son œuvre *La Distinction* (1977) le recours de la classe des petits bourgeois à laquelle appartient le père d'Annie Ernaux aux valeurs de l'ascétisme et de la politesse telles que la modestie, la modération, l'amabilité, l'abstinence voire même l'hospitalité. Ces vertus permettent effectivement à cette classe sociale moyenne de relativiser le complexe d'infériorité et de compenser ce dont elle est privée. Mais toutes les tentatives du père semblent vaines, car incapables de changer le regard dédaigneux et irrité de sa fille et de réduire la distance qui les sépare de plus en plus. En effet, l'infériorité langagière et sociale du père révolte de plus en plus la jeune fille. Loin d'éprouver l'angoisse de la séparation au sens freudien, Annie Ernaux manifeste au contraire une ferme volonté de s'éloigner de sa cellule familiale autant mentalement que physiquement. Elle s'enferme dans sa chambre, limitant ses contacts avec son père : « Je travaillais mes cours, j'écoutais des disques, je lisais, toujours dans ma chambre. Je n'en descendais que pour me mettre à table. On mangeait sans parler. Je ne riais pas à la maison. Je faisais de l'ironie. C'est le temps où tout ce qui me touche de près ou de loin m'est étranger » (79).

Se sentant incomprise dans son milieu, Annie Ernaux décide de renier toutes les visions qu'elle partageait jusque-là avec son père. Elle cherche à affirmer son indépendance et sa liberté. Tournant le dos à son milieu d'enfance jugé stérile, ridicule et borné, la jeune fille opte pour un nouveau système inculqué par l'école. Là-bas, elle apprend que la première arme dont doit se servir l'individu pour monter l'échelle sociale est, bien évidemment, la conquête du langage élitaire. Ainsi, la jeune adolescente se jette corps et âme dans la lecture : « Ces livres ne parlent pas comme nous, ils ont leurs mots à eux, leurs tournures qui m'avertissent du monde différent du mien. Ces mots me fascinent, je veux les attraper, les mettre sur moi, dans mon écriture. [...] C'était pour vivre dans un monde plus beau, plus pur, plus riche que le mien. Tout entier en mots. Je les aime les mots des livres, je les apprends tous » (Ernaux, 1984 : 76-77).

L'auteure, étant jeune, s'adonne de cette manière à un certain bovarysme intellectuel¹. Le langage devient le sésame qui permet d'accéder à un monde plus rayonnant, celui de la bourgeoisie. Pour elle, la littérature seule marque sa supériorité par rapport à ses parents : « La littérature, surtout la littérature, pour flotter au-dessus de tout le monde, les emmerder. La vraie supériorité » (Ernaux, 1984 : 157). Cette distanciation mentale devient désormais physique. La réussite d'Annie Ernaux dans le concours du Capés et son mariage avec un homme bourgeois annoncent sa rupture concrète et apparemment irréversible avec ses parents, mais surtout avec son père. Ainsi, devant cette froideur, cette impassibilité et ce dédain affichés par la jeune fille, le père ne peut être que secoué, pétrifié, presque désespéré. Il ressent qu'il n'est plus utile pour elle : « Il perd sa fierté à cinquante-neuf ans. „Je ne suis plus bon à rien” » (87) ; situation dure à accepter pour ce père qui se voit non seulement exclu parmi les gens, mais aussi et surtout, au sein même de sa famille et de la part de sa propre progéniture. Sa fille semble fuir vers un ailleurs qu'il ne peut lui assurer. Elle délaisse le foyer familial et émigre, petit à petit, vers le monde bourgeois. Ainsi, fortement déconcerté, le père assiste impuissant à l'effritement qui marque sa relation avec sa progéniture : « Il n'osait plus me raconter des histoires de son enfance. Je ne lui parlais plus de mes études » (80). Dans cet exemple, le silence qui accable le père s'établit, nous semble-t-il, comme un mur, voire un obstacle infranchissable. D'ailleurs, le verbe « oser » prouve ici la crainte éprouvée par le parent

¹ Le bovarysme intellectuel est un caractère déjà évoqué au XIX^e siècle, précisément chez Flaubert lorsqu'il dépeint son héroïne Emma Bovary qui, elle aussi, se trouvant impuissante à s'adapter à son milieu, se plonge corps et âme dans les lectures.

à chaque fois qu'il s'approche de son enfant. Il a sans doute envie de renouer avec elle, mais il freine ses tentatives et cache son émotion devant sa froideur et son irritabilité fracassante. L'adverbe de négation « ne/plus » montre aussi cette subversion situationnelle.

La réhabilitation de l'héritage paternel

Annie Ernaux, ce transfuge social, qui a renié sa famille et a tourné le dos à ses origines pour un monde plus rayonnant et plus riche, se révèle, après un certain temps, désenchantée et blasée. Cet univers bourgeois dans lequel elle se jette corps et âme se révèle décevant. Il n'est qu'une façade, un artifice trompeur derrière lequel se cachent des horreurs : « Il y avait quelque chose de bizarre, de pas descriptible, le dépaysement complet [...]. Ça ne paraissait pas vrai [...]. Tout le monde jouait à faire semblant » (Ernaux, 1984 : 53-55). L'auteure, après quelques années de maturité, comprend tardivement que la politesse des familles bourgeoises n'est qu'un leurre et que les questions qu'on se pose avec le plus vif intérêt ne sont qu'une convention tandis que se cachent, derrière la facette grossière et rude des gens populaires, tout l'amour et toute la sincérité : « La politesse entre parents et enfants m'est demeurée longtemps un mystère. J'ai mis aussi des années à comprendre l'extrême gentillesse que des personnes bien éduquées manifestent dans leur simple bonjour. J'avais honte, je ne méritais pas tant d'égards [...]. Puis, je me suis aperçue que ces questions posées avec l'air d'un intérêt pressant, ces sourires, n'avaient pas plus de sens que de manger bouche fermée ou de se moucher discrètement » (Ernaux, 1983 : 72).

Cette même idée est encore perceptible dans le passage suivant, où Annie Ernaux tourne en ridicule les manières insensées de la famille de son mari : « J'ai glissé dans cette moitié du monde pour laquelle l'autre n'est qu'un décor [...]. Dans sa famille par exemple, si l'on cassait un verre, quelqu'un s'écriait aussitôt : n'y touchez pas, il est brisé » (96-97). Profondément déçue par le monde bourgeois, la jeune femme cherche à réhabiliter l'image de son père, cet homme certes borné et peu ambitieux, mais dévoué et aimant. Elle ne reconnaît que trop tard la valeur de celui-ci et son rôle muet, mais fondamental dans son élévation sociale. Bien qu'elle se révèle incapable de renouer avec son père défunt, elle essaie à travers l'écriture de *La Place* de le rejoindre et de s'unir avec lui, du moins symboliquement, grâce à une écriture plate, neutre et objective, permettant de restituer l'existence de cet homme et de ressusciter sans ornementation ni fioriture ses faits et gestes, qui au-delà de leur insignifiance, cachent un amour débordant et une sincérité sans égale.

En réalité, Annie Ernaux, une fois adulte, avoue que c'est grâce à son père qu'elle est devenue instruite et cultivée. Elle lui doit ce qu'elle est maintenant. En effet, c'est lui qui a conduit sa fille quand elle était petite sur son vélo à l'école. « Ce passeur entre deux rives » tend à lui épargner toute fatigue, lui qui faisait deux kilomètres à pied pour arriver à l'école, étant jeune. C'est lui aussi qui encourage sans cesse sa fille à ne pas lâcher prise et à être attentive et assidue dans ses études. Ne vivant que dans l'espoir de la voir gravir les échelons de la réussite, cet homme à l'esprit étriqué l'emmène encore à la bibliothèque pour emprunter des livres. C'est lui qui pousse la porte, ouvrant ainsi le passage vers ce vaste univers d'érudition. Il semble ainsi répondre au paramètre de « fonctionnalité » (1972 : 86-110), très cher à Philippe Hamon : en effet, bien qu'il n'émigre pas avec sa fille dans le monde de la culture et du savoir, c'est lui qui l'y conduit, l'encourage à apprendre et à se frayer son propre chemin.

L'auteure se rappelle encore la tentative de son père de poursuivre, en dépit de leur rupture, sa fonction économique, en offrant son épargne au jeune couple. Ainsi, l'acte en lui-même est très émouvant et peut rappeler le dévouement du père Goriot, personnage balzacien typique du début du XIX^e siècle. Déjà, l'allusion à ce protagoniste au début de l'œuvre, dont la jeune femme doit analyser, à travers un extrait, les traits caractéristiques, lors de l'épreuve de Capès est emblématique. Si le père Goriot sacrifie sa vie pour ses filles, le père de l'auteure a sacrifié, à son instar, son propre rêve, qui consiste à acheter une brasserie au profit de celui de sa fille. L'on pourrait désormais dire que le père ernausien, figure moderne du XX^e siècle, pourrait se déclarer en

quelque sorte comme le fils spirituel du père Goriot, personnage-type du siècle antécédent. De ce fait, les siècles littéraires ne rompent pas avec ceux qui les précèdent. Ils n'en sont en réalité que la continuité.

Ainsi, Annie Ernaux tente à travers cette œuvre de réhabiliter l'héritage paternel tant renié. Rejetant toute volonté de « sensibilisme » et d'idéalisation, l'auteure dévoile sa souffrance et avoue sa trahison envers son géniteur : « Personne ne pense mal de son père ou de sa mère. Il n'y a que moi » (Ernaux, 1984 : 99). De cette manière, l'écriture s'avère pour Annie Ernaux un moyen pour conjurer le mal ressenti et atténuer la culpabilité et le regret qui l'envahissent : « Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé » (Ernaux, 1983 : 24).

L'objectif de la femme adulte consiste non seulement à retracer l'histoire individuelle de son père, mais aussi à révéler la trame significative de tout un univers, notamment le monde des commerçants. Le père n'est en réalité que le symbole de toute une classe sociale. De cette manière, la frontière entre l'individuel et le social est donc annulée puisque c'est à travers le singulier qu'on réussit à saisir le pluriel : « L'intime est encore et toujours du social parce qu'un moi pur, où les autres, les lois, l'histoire ne seraient pas présents est inconcevable » (Ernaux, 2011 : 152). La trajectoire sociale et professionnelle du père, ses habitudes, ses visions et ses goûts renvoient à la classe populaire. Le « je » autobiographique évoque la figure paternelle, entité individuelle, pour embrasser un portrait pluriel : « C'est dans la manière dont les gens s'assoient et s'ennuient dans les salles d'attente, interpellent leurs enfants, font au revoir sur les quais de gare que j'ai cherché la figure de mon père. J'ai retrouvé dans ces êtres anonymes rencontrés n'importe où, porteurs à leur insu des signes de force ou d'humiliation, la réalité oubliée d'une condition » (Ernaux, 1983 : 100).

Ce passage montre donc le jeu d'échos entre la singularité et la pluralité : c'est dans l'individuel qu'on cerne le social et c'est dans le social qu'on relève l'individuel. L'auteure de *La Place* voudrait ainsi élucider le comportement paternel, mais aussi comprendre le monde ouvrier qu'elle a cruellement rejeté. Elle cherche à trouver à son milieu originaire des circonstances atténuantes et même une certaine dignité. En se mettant à la place de chaque homme appartenant à la même classe sociale que son père, elle se rend compte que ces individus ne peuvent pas se comporter autrement, engloutis qu'ils sont par le système capitaliste qui broie les plus faibles, sans tenir compte de leur bonne volonté ni de leurs efforts. Ces gens dont la vie demeure soumise à la nécessité, dont l'enfance est très peu scolarisée et dont l'avenir semble bouché par la modernisation commerciale, se sentent tenaillés par le destin. Nulle élévation ne semble possible. Ainsi, l'auteure déduit que seul le monde auquel appartient son père peut comprendre ce qu'est « l'expérience des limites » (113).

Par ailleurs, l'écrivaine cherche à comprendre la destinée de la classe sociale à laquelle appartient son père et à célébrer les valeurs véridiques que les gens modestes s'acharnent à préserver malgré la dureté de leur vie. En effet, ce n'est qu'après avoir décelé le caractère artificiel voire inauthentique de la classe bourgeoise que la narratrice a pu mesurer l'authenticité de son milieu originaire. Face à la mesquinerie et à la froideur des bourgeois qui multiplient les égards apparents sans leur donner de signification réelle, se révèlent la sincérité et la spontanéité des gens populaires. En réalité, le rituel qui entoure la mort du père donne à Ernaux l'occasion de préciser l'opposition des milieux socioculturels. Si les conventions bourgeoises exigent les larmes, le silence et la dignité, les clients du café, quant à eux, estiment nécessaire de commenter l'événement avec beaucoup d'émotion devant la famille proche du défunt. Pour eux, se taire passerait pour une marque d'indifférence.

Cette dignité se traduit encore dans le comportement du père. Bien entendu, cette valeur se manifeste dans son désir de ne pas froisser les autres, de ne pas paraître envieux ou curieux. Etant donné sa nature respectueuse, le père de l'auteure ne regarde pas les légumes du jardin voisin, à moins d'y avoir été convié par un signe, un sourire ou un petit mot. Ainsi, dans *La Place*, Annie

Ernaux dresse les caractéristiques de son père ainsi que le comportement général d'une classe certes humiliée et restreinte, mais digne et vertueuse.

La Place d'Annie Ernaux reconstitue, maillon par maillon, la chaîne du destin du père, destin ambivalent, partagé entre le labeur et la résignation, l'espoir et la crainte, la fierté et l'humiliation, la communication et le silence, le reniement et la réhabilitation. Ayant pour seul secours sa mémoire, Annie Ernaux semble réussir à édifier le mausolée définitif consacré à son père, seul lieu où il soit désormais possible de visiter sa mémoire. Décantés, purifiés, les souvenirs ernausiens se rattachant à son géniteur perdent à jamais leur venin. En témoignage le refus ferme de l'auteure dans la préface d'*Une Femme* de revenir, dans une autre œuvre, sur la mort de son père : « je ne peux pas décrire ces moments parce que je l'ai déjà fait dans un autre livre, c'est-à-dire qu'il n'y aura jamais aucun autre récit possible, avec d'autres mots, un autre ordre des phrases » (Ernaux, 1988 : préface).

BIBLIOGRAPHIE :

- ERNAUX, Annie (1983). *La Place*. « Folio ». Paris : Gallimard.
ERNAUX, Annie (1984). *Les armoires vides*. « Folio ». Paris : Gallimard.
ERNAUX, Annie (1988). *Une femme*. « Folio ». Paris : Gallimard.
ERNAUX, Annie (2011). *L'Écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet. « Folio ». Paris : Gallimard.

- BOURDIEU, Pierre (1979). *La Distinction*. Paris : Minuit.
HAMON, Philippe (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, N°6, Mai 1972, 86-110.
SAVÉAN, Marie-France (1994). *La Place et Une Femme d'Annie Ernaux*. « Foliothèque ». Paris : Gallimard.

Les relations de famille dans *La Végétarienne* de Han Kang

Family Relations in Han Kang's *The Vegetarian*

IOANA ALEXANDRESCU

Universitat Autònoma de Barcelona, Universitatea din Oradea

Le roman *La Végétarienne* de Han Kang, publié en 2007, a connu un succès peu commun sur la scène internationale pour une œuvre écrite en coréen. Il a déjà été traduit en plusieurs langues, dont le français, et a remporté des prix tels que le prestigieux Man Booker Prize en 2016 pour sa version anglaise. Ce roman sombre et captivant est aussi un espace édifié sur les relations de famille, étant conçu du point de vue narratif comme une succession de regards sur un personnage central, Yonghye, dépourvu de voix pour la plupart des pages, des regards provenant de membres de sa famille : son mari, dans le premier chapitre, son beau-frère, dans le deuxième et sa sœur, dans le dernier. Notre article se propose de suivre les liens qui se tissent entre les personnages de ce roman, en montrant qu'ils configurent un contexte voué à la crise et au désastre.

Mots-clés : Han Kang ; littérature coréenne ; *La Végétarienne* ; relations de famille ; crises familiales.

Han Kang's *The Vegetarian*, published in 2007, has had an uncommon success on the international scene for a novel written in Korean. It has already been translated into several languages, including French, and has won prizes such as the prestigious Man Booker in 2016 for its English version. This dark and captivating novel is built on family relations, conceived, from the narrative point of view, as a succession of perspectives on a central character, Yonghye, that lacks voice in most of the pages. These perspectives belong to her family members: her husband, in the first chapter, her brother-in-law, in the second one, and her sister, in the last one. Our article focuses on the kinship between this book's characters and shows how they configure a context that will lead to crisis and disaster.

Keywords: Han Kang; Korean literature; *The Vegetarian*; family relations; family crises.

Le roman *La Végétarienne* de Han Kang a connu un succès peu commun sur la scène internationale pour une œuvre écrite en coréen. Jusqu'à présent, il a été traduit en neuf langues, dont le français, mais ses droits de publication ont déjà été vendus pour vingt-sept langues. Sa version française, par Jeong Eun-Jin et Jacques Batilliot, a été publiée en 2015, décalée donc d'un bon nombre d'années de la sortie du roman en Corée en 2007, comme ça a été d'ailleurs le cas de la plupart de ses traductions.

La Végétarienne se compose de trois chapitres, dont chacun a d'abord été publié comme nouvelle indépendante en Corée. Résumé en quelques mots, il s'agit d'une femme qui devient végétarienne à la suite d'un cauchemar et sombre progressivement dans l'anorexie et le délire. Bien que son titre attire tout de suite un public intéressé par les thèmes ayant trait à l'alimentation, un

public que l'on sait d'ailleurs nombreux, ce n'est pas l'intérêt de plus en plus vif pour ce type de problèmes qui pourrait expliquer le succès du livre. Mise à part la thématique tout à fait actuelle, ce sont le personnage principal troublant et son mystère, le mode narratif qui déplace tour à tour la perspective et la tonalité sobre des voix quelques-uns des éléments qui donnent des atouts captivants à ce roman en route vers le succès.

L'un des aspects les plus intéressants mis en jeu par *La Végétarienne* concerne les relations de famille. Son personnage principal, Yonghye, est une femme dépourvue de voix pour la plupart des pages et dont l'image se construit notamment à travers le prisme de son rapport à elle de trois personnages faisant partie de sa famille : son mari, pour le premier chapitre, son beau-frère, pour le deuxième et sa sœur, pour le dernier.

Dès l'incipit du roman, les relations de famille sont inscrites sur une orbite privée d'éclat :

Avant qu'elle ne commençât son régime végétarien, je n'avais jamais considéré ma femme comme quelqu'un de particulier. Pour être franc, je n'avais pas été attiré par elle quand je l'avais vue pour la première fois. Ni grande ni petite, des cheveux ni longs ni courts, une peau jaunâtre qui desquamait, des paupières lourdes, des pommettes un peu saillantes et une tenue aux couleurs ternes qui semblait dénoter un souci de fuir toute marque d'originalité. Chaussée de souliers noirs du modèle le plus simple, elle s'était approchée de la table où je l'attendais, d'un pas qui n'était ni rapide ni lent, ni énergique ni indolent. (Han, 2015 : 9)

Le mari, dont on ne connaît pas le nom, décrit sa femme sur une tonalité peu enthousiaste, en ne variant que les plans sur lesquels il trace l'image de la banalité de celle-ci. Tout est placé sous le signe de l'indéfini, du neutre (*ne-uter* : ni l'un, ni l'autre), avec quelques touches donnant sur le négatif (« peau jaunâtre qui desquamait »). On remarque la redondance de l'information, destinée à construire sans équivoque la terne image, ainsi que les strates physiques atteintes par la description : le visage, la taille, le corps, les vêtements et la démarche. Tout se correspond, en créant, en dépit de la platitude, la cohérence de l'image, la correspondance des plans : un élément distinct et distinctif aurait été dissonant dans le portrait. Aussi, l'attitude et les intérêts de cette jeune femme amplifient la même zone gris, en construisant un quotidien routinier et silencieux, aussi dépourvu de relief que son physique : même les livres qu'elle lit « semblaient tellement ennuyeux qu'ils ne donnaient pas l'envie de dépasser le stade de la couverture » (11).

La manière dont le mari décrit sa femme à travers l'indétermination du banal fait surgir des questions quant aux sentiments qu'il lui porte et, vu qu'il accepte de bon cœur sa vie conjugale, leur relation semble s'écrire sous le signe de la concession : en dépit du manque d'attrait qu'il est disposé à prêter à sa femme, et que « la vie avec elle, ce n'était pas festif » (11), le narrateur de ce premier chapitre veut continuer son mariage et, en fait, ne semble vouloir rien y changer. Car, comme il l'affirme lui-même, « si je l'avais épousée, bien qu'elle fût dépourvue de tout charme remarquable, c'était parce qu'elle n'avait pas non plus de défaut notable » (9) : on reste sur l'échiquier de la fadeur, du manque de relief par toutes les voies, car tant la qualité comme le défaut partagent le caractère saillant qui aurait dérangé la platitude du reste. Du fait, il y a une indifférenciation des termes contraires dans la phrase citée, car les antonymes (charme, défaut) sont garnis du même sens dans le complément (notable, remarquable). La *marque* pourrait être considérée comme une figure clé dans ce roman. Si ce début la fait figurer par des constructions qui la nomment pour dire le neutre – « fuir tout marque d'originalité », « dépourvue de tout charme remarquable », « n'avait pas non plus de défaut notable » (9) –, avancer dans le roman sera aussi voir cette femme se couvrir de marques : sa décision de ne plus manger de la viande, qui la fait sortir du courant habituel, la tache mongolique qui orne son corps, ses déviations comportementales, ses traumatismes de l'enfance etc.

Si la description de Yonghye par son mari construit sur plusieurs plans l'image de la banalité, celle qu'il donne de lui-même est étonnamment conséquente avec celle-ci. Lorsque le narrateur se regarde dans le miroir, un autre portrait de la médiocrité apparaît, sur des plans toutefois dif-

férents, en respectant la distribution traditionnelle selon le genre : si pour sa femme, l'insignifiance touchait surtout le niveau de son apparence physique, lui, il se montre banal et médiocre surtout au travail, à l'école et dans ses relations sociales, en mentionnant pourtant son ventre tombé et la petitesse de son membre viril. Nouvellement, la figure de la marque fait surface : afin de se faire remarquer en dépit de sa configuration fort peu remarquable, le mari connaît les vertus du fond blanc sur la toile plate : la moindre touche y devient proéminence. Ainsi, il se construit des circonstances qui le mettent en valeur en ne laissant pas voir ses défauts ou bien, où ceux-ci ne sont pas punis ; c'est en suivant ces règles qu'il choisit son école, son travail et sa femme. On pourrait dire qu'il le fait « à défaut ». Complexé par une médiocrité qu'il admet, la plaie narcissique de se voir rejeté par une belle femme aurait été insupportable et les efforts de la conquête ne lui plaisent de toute façon point :

Je m'étais toujours gardé de ce qui me paraissait trop bien pour moi. Quand j'étais petit, je m'entourais de gamins qui avaient deux ou trois ans de moins que moi et avec lesquels je jouais les chefs ; plus tard, j'avais postulé pour une université assez peu exigeante quant au niveau, afin de pouvoir y entrer avec une bourse. Je me contentais à présent d'un salaire qui n'avait rien de mirobolant, dans une petite société où l'on montrait du respect pour mes compétences, qui n'avaient rien d'exceptionnel. Choisir comme épouse une femme qui semblait être la plus ordinaire du monde était donc une chose naturelle pour moi. Les jolies, les intelligentes, les trop ostensiblement séduisantes, ou encore celles issues d'une famille riche m'intimidaient. (10)

Nous avons donc une vision interne sincère, relatant son médiocrité et son opportunisme après avoir décrit la médiocrité externe de sa femme. Du coup, les causalités de ce mariage se réécrivent, car on sait désormais que cette femme a été élue comme la plus convenable, celle qui ne le fait pas sentir inférieur, ne lui demande pas d'efforts, ne lui demande rien en fait et remplit apparemment de bon cœur ses devoirs conjugaux. Une fois clair qu'il ne s'agit pas d'une femme banale aux côtés d'un grand homme, dès les choses mises en équilibre par le changement de la perspective, tout semble aller dans le bon sens, avec le mari content, à faute d'être « festif », avec la situation, voulant maintenir le statu quo et songeant même à avoir des enfants.

Mais, on s'en doutait, il y un problème dans cette présentation inaugurale du livre : la femme dont il est question n'y est aucunement en tant que telle, sans interventions ni intermédiaires. On ne sait pas si de son point de vue tout va bien aussi, dans quelle mesure elle assume la médiocrité que son mari projette sur elle, si elle veut continuer à vivre ainsi, l'un à la télé et l'autre lisant dans sa chambre, si elle envisage avoir des enfants, si elle assimile le fait d'être la femme convenable qui ne mérite pas les efforts de son mari etc.

Sur cet échiquier, on voit que la crise dans cette relation pourrait arriver par cette femme aussi dépourvue de voix que d'exigences, et que le changement du statu quo quotidien et banal, le trait saillant narratif, serait l'apparition de sa voix dans le texte, tout comme de n'importe quel trait notable à elle: un morceau dur à avaler pour son mari. Et l'on sait, dès la première phrase du livre, que cette crise est déjà arrivée, car, en commençant son régime végétarien, elle est devenue pour son mari « quelqu'un de particulier » (9). Ce début de chapitre n'était donc que le passé banal de ce qui avait déjà perdu la banalité, un passé de cinq ans ponctué d'un seul détail saillant : la femme ne portait pas de soutien-gorge, un détail qui agaçait son mari et dont il ne savait interpréter le sens.

Le texte est porté vers la crise par la décision de Yonghye de devenir végétarienne, suite à un cauchemar terrifiant où elle déambule à travers une forêt sombre, avec des « centaines d'énormes quartiers de viande rouge suspendus à de longues perches en bambou » (19). La déviation du normal commence à se construire par de petits détails narratifs concernant les circonstances : l'heure avancée à laquelle la femme se retrouve, au lieu du lit, devant le frigidaire, pieds nus, alors que d'habitude elle est particulièrement frileuse. Elle vide le frigidaire de toute la viande et décide

de ne plus en manger ni en cuisiner, ce qui met en crise le couple par le changement des habitudes alimentaires, en troquant la « poitrine de porc frite, parfumée par une marinade de gingembre et de sucre d'orge » (22) contre une piètre soupe.

Une autre strate atteinte par la crise c'est que ce régime, combiné avec le fait qu'elle ne dort presque plus, lui fait perdre les attraits qui n'étaient déjà pas notables pour son mari. Elle perd le neutre : on voit comment son corps, dès le début dépourvu des attraits de rondeur qui lui offriraient du saillant, quoique positif, se voit acquérir du saillant négatif. Tout change et la femme soumise devient désobéissante : elle ne cuisine pas ce que son mari aime, est de plus en plus laide, ne veut plus coucher avec lui, ne supportant pas l'odeur de son corps. Malgré les désavantages, il n'envisage pas la quitter, probablement parce que s'accrocher à elle revient quand même moins cher qu'affronter l'inconnu, la possible plaie narcissique de la main d'une autre etc. Il y aura donc une intégration des nouvelles circonstances dans le quotidien, une banalisation de l'inhabituel : « Il m'arrivait même de me dire, me résignant à l'idée que j'étais marié à une femme un peu bizarre, que je pourrais continuer à vivre ainsi. En la considérant comme une étrangère, ou bien comme une sœur, ou une employée à domicile qui préparait mes repas et faisait le ménage » (40). Le voilà adapté, ne mangeant que des légumes. La crise familiale semble dépassée par l'acceptation de sa part.

En fait la crise s'approfondit dès l'expansion du petit noyau familial vers la famille d'origine de la femme. Voulant l'aider à sortir de cet état incompréhensible pour lui, le mari fait venir les parents et les frères de sa femme. Cette ramification familiale censée la mettre à la raison ne déclenche point les effets salutaires espérés par un mari qui avait peut-être compté sur l'obéissance de sa femme à ses parents, mais s'avère être totalement néfaste et force l'aggravation de la crise. Comme toute sa famille veut lui faire manger de la viande et elle n'y touche pas, les mots se transforment en faits et l'on essaie de lui mettre de force de la viande à la bouche. N'en voulant pas, elle se coupe les veines, on l'interne et son mari, ne pouvant plus gérer cette situation qui lui fait peur (un jour il la retrouve nue, un oiseau mort dans les mains), finit par l'abandonner.

Le fait que la crise ait lieu au sein de la famille élargie n'est point attribuable à la pression numérique. L'impact de la famille d'origine dans la configuration psychique de cette femme ne saurait avoir une importance moindre. La première fois que l'on entend son nom, Yonghye, c'est par la bouche de sa mère, déjà à la page trente-cinq, son mari, lui aussi dépourvu de nom, s'étant référé à elle par « ma femme ». Une mère qui, d'ailleurs « ne semblait pas s'intéresser particulièrement à sa cadette » (35). Quant à son père, un ancien combattant de Vietnam, c'est « un foudre de guerre » qui a fouetté les mollets de Yonghye jusqu'à l'âge de dix-huit ans et l'a obligée à voir la scène traumatisante du chien traîné à mort par sa moto avant d'être mangé lors d'une fête familiale.

Si la fin du premier chapitre marque la dissolution du mariage de Yonghye, avec le deuxième arrive la fin de sa famille d'origine, ayant comme catalyseur l'entrée de cette femme dans l'espace familial de sa sœur, chez qui elle habite après avoir passé quelques mois à l'hôpital. Alors que rien ne se passe encore là, quand elle est déjà chez elle, la remarque lancée en l'air par sa sœur, Inhye, sur la tache mongolique persistant toujours sur le mollet de Yonghye, éveille l'obsession du mari de sa sœur pour celle-ci. Le mari d'Inhye, un artiste vidéo taciturne et déprimé, inspiré par l'image d'une chorégraphie avec des corps nus d'hommes et de femmes, se sent revivre à l'idée de pouvoir peindre des fleurs sur le corps de sa belle-sœur, tout en la filmant. Il le fera finalement, il y peindra « des boutons de fleurs à moitié ouverts, pourpres et rouges » (100) et la filmera, il fera l'amour avec elle et Inhye les surprendra nus, tous couverts de peinture en forme de fleurs. Cela représente la dissolution de la famille d'Inhye, car, après que son mari ira à la prison, elle ne le reverra jamais plus et son fils grandira sans père.

D'une manière paradoxale, c'est par désir de pureté que Yonghye, dans son projet de devenir une plante afin de mettre fin à la violence, glisse dans le tabou et détruit tout ce qu'elle touche. Un tabou d'ailleurs doublement préfiguré par le fait que c'est pendant le bain de son fils, qui a une manche mongolique, que le beau-frère commence à fantasmer avec la manche de Yonghye.

Aussi, c'est la fin de la famille d'origine de celle-ci, car après la catastrophe adultérine, les parents et le frère coupent les ponts avec les deux sœurs : « Ses parents, soudains vieilliss et malades, n'avaient plus voulu voir leur fille cadette, coupant aussi tout contact avec leur fille aînée qui leur rappelait trop leur gendre – pire qu'une bête à leurs yeux. La réaction de son frère et de sa femme avait été identique » (163).

Celle qui reste avec elle, littéralement, car c'est elle qui la narrera jusqu'à la fin du roman, après que les autres ont disparu, c'est sa sœur, Inhye. Une femme forte et stoïque, avec un désir de protéger qui semble l'accompagner depuis toujours, qui essaie de comprendre sa sœur tout au long du troisième chapitre et ne l'abandonne pas, bien que celle-ci ait détruit sa famille.

Il faut voir que, si la manche mongolique a en effet servi de déclencheur, les germes de l'attraction du mari d'Inhye pour Yonghye existaient dès le début, dès qu'il l'avait vue pour la première fois. En parlant de sa femme, il la décrit ainsi :

« Ses traits étaient fluides, tout comme la ligne de sa nuque... Cependant, il avait toujours su que quelque chose en elle n'était pas tout à fait à son goût. Son apparence, sa taille, son allure et son caractère réfléchi correspondait à son idéal féminin, et il n'aurait su préciser ce qui, en elle, le gênait quand il avait décidé de l'épouser » (78).

Bien qu'on soit assez loin de la description banalisante qui ouvre le livre, donnée par le mari de Yonghye, les fragments faisant référence à leur femme respective ont ceci de commun qu'ils sont peu enthousiastes et soulignent qu'il y a quelque-chose qui manque chez elles. Même les qualités sont capables d'être vues comme défauts : « Il s'est dit qu'elle était bonne – tellement bonne qu'elle en paraissait un peu bête » (80), pense le mari d'Inhye.

C'est le même regard peu bienveillant et distancé de l'homme du conte "Le fruit de ma femme", publié par Han Kang en 1997 et qui représente la base sur laquelle s'est formé *La Végétarienne*. Là, le personnage voyait sa femme, qui à la fin deviendra une plante qu'il plantera dans un pot, de la manière suivante : « If anything, she actually looked older than her age. Her cheeks, the colour of unripe apples into which the red has just begun to rise, were sunken, like knocked-in clay. The waist that had been as soft and pliant as a sweet potato seedling, the stomach that once had such an appealing set of curves, were now pitifully lean » (Han, 2016).

Non qu'il s'agisse d'hommes incapables d'enthousiasme, seulement que ce n'est pas leur femme qui arrive à l'éveiller. On le voit bien dans le fragment suivant, le mari d'Inhye ressent de l'enthousiasme pour la sœur de celle-ci :

Soudain, à l'occasion d'une réunion de famille où on lui avait présenté pour la première fois sa future belle-sœur, il avait eu une révélation.

Ses paupières dépourvues de pli, sa voix un peu rude qui n'était pas nasale comme celle de sa femme, mais franche, sa façon modeste de se vêtir, ses pommettes saillantes qui faisaient contraste avec la douceur de ses traits... Tout en elle lui avait plu. (Han, 2015 : 79)

À son tour, le mari de Yonghye préférait, lui, qui aurait désiré que sa femme portât des soutiens-gorge fourrés, les formes féminines de sa belle-sœur, la rondeur de ses yeux, sa féminité. Juste ce qui la rendait banale aux yeux de son propre mari. Selon le mari de Yonghye, « elle ressemblait à mon épouse, mais en plus jolie, avec de grands yeux et une féminité plus épanouie » (36) ; « Converser téléphoniquement avec cette femme qui parlait un peu du nez suscitait toujours en moi une légère excitation » (36-37).

On voit que la figure tracée par ces couples est inverse à la distribution réelle des personnes, les hommes étant attirés plutôt par la sœur qui ne leur revient pas. Un monde à rebours semble se construire : le mari d'Inhye arrive à ne plus vouloir coucher avec sa femme, car elle lui rappelle trop sa sœur. Les deux hommes s'accrochent à leurs épouses par commodité ; l'un pour pouvoir se sentir fort, l'autre pour pouvoir continuer à faire le faible. L'échange symbolique a lieu quand Yonghye se coupe les veines : en la transportant à l'hôpital, c'est le mari de sa sœur qui se tache

de son sang dégoulinant.

Aucune des deux sœurs ne semble ressentir cette attraction envers le mari de l'autre. Si Yonghye couche avec son beau-frère, c'est parce qu'elle veut devenir une plante et croit que de cette manière elle s'approchera de son but. Pour sa part, Inhye affirme n'avoir jamais aimé l'homme rude que sa sœur avait choisi pour mari. Mais aussi doit-elle admettre qu'elle n'aime pas non plus son mari à elle, qu'elle ne veut que prendre soin de lui, qu'elle a pitié de lui et ne l'a jamais compris: « Elle n'avait jamais cru l'aimer. Elle s'était mariée tout en le sachant inconsciemment. Avait-elle besoin de quelque-chose qui l'oblige à se dépasser elle-même ? Le travail de son mari ne lui apportait aucune aide financière, mais elle aimait l'atmosphère qui régnait dans la famille de celui-ci, dont la plupart des membres étaient enseignants ou médecins » (185).

Dans un jeu de miroirs, elle aussi a besoin de ce type de mari pour prouver sa force, à l'instar de son beau-frère. Elle a besoin de quelqu'un de faible. C'est ce qu'elle avait appris depuis petite dans sa famille : lorsqu'on a besoin de toi, le mal n'arrive peut-être pas. Car son père battait surtout Yonghye, en épargnant Inhye parce qu'elle prenait soin de lui. Elle « était la fille aînée, qui préparait pour son père, à la place d'une mère épuisée, de la soupe pour accompagner ses beuveries et, de ce fait, il la ménageait » (184).

Dans cette constellation familiale, le déséquilibre règne par toutes les voies : dans le couple, entre les parents et les enfants. On sait que, traditionnellement, en Corée les relations n'étaient égalitaires ni entre mari et femme, ni entre parents et enfants. Pour donner un exemple, avant la réforme du Code Civil en 1990, la femme divorcée perdait tout droit sur ses enfants. Côté Code Pénal, avant 1953 la peine pour adultère n'envoyait que la femme à la prison¹. Mais Han Kang met en garde contre les interprétations allant trop vers le social et la problématique de genre :

I think this novel has some layers : questioning human violence and the (im)possibility of innocence ; defining sanity and madness ; the (im)possibility of understanding others, body as the last refuge or the last determination, and some more. It will be inevitable that different aspects are more focused on by different readers and cultural backgrounds. If I could say one thing, this novel isn't a singular indictment of the Korean patriarchy. I wanted to deal with my long-lasting questions about the possibility/impossibility of innocence in this world, which is mingled with such violence and beauty. These were universal questions that occupied me as I wrote it. (Patrick, 2016)

C'est une dimension universelle que recherche son roman, et le désir de Yonghye de se transformer dans un arbre retentit dans l'universalité de l'arbre comme figure de prédilection de la représentation familiale. Le fait que les parents de cette femme sont des vendeurs de bois souligne l'épaisseur de l'arbre généalogique et l'impossibilité de s'y soustraire. Yonghye voudrait naître de nouveau, comme un arbre, mais les racines en l'air : « Je croyais que les arbres se tenaient à l'endroit... J'ai enfin compris. Ils se tiennent tous la tête en bas » (Han, 2015 : 173). Dans son délire, elle veut se détacher de la violence et vivre autrement. Ne plus manger de la viande, ne plus manger rien du tout finalement, ne se nourrir que d'eau, comme les plantes, et montrer son corps au soleil, pour la photosynthèse. Han Kang mentionne les racines en parlant de son personnage :

Yeong-hye is such a determined person that she believes herself to no longer belong to the human race. She feels and wants to get literally uprooted from human beings. In this way she believes she is saving herself, but ironically she is actually approaching death. Of course, in the real world she is mad, but to her it is some-

¹ Au sujet des relations de famille en Corée, voir Kim (1991) et Ji (1997) ; de ce dernier, surtout le chapitre « Woman's Status in Patriarchal Family in East Asia » (49-68). Pour ce qui est du thème spécifique de l'adultère, ce n'est qu'à partir de 2015 que ce n'est plus un délit, avec toutefois un 53% des Coréens s'opposant à cette décision (Mesmer, 2016). Puisque *La Végétarienne* a été écrit avant cette abrogation, on voit le mari d'Inhye entrer en prison pour adultère.

thing thoroughly sane. She is trying to root herself into this extreme and bizarre sanity by uprooting herself from the surface of this world. (Patrick, 2016)

En devenant une plante, Yeonghye pourrait se soustraire à la chaîne de la souffrance, ne plus faire les terribles cauchemars et oublier peut-être d'avoir mangé un jour le chien traîné à mort par son père. Car toute déviation arrive ici sur une base couverte de traumatismes, déjà rongée et corrompue, les relations de famille se tissant à partir de la violence du père, comme autant de ramifications ou d'embrouillements ingouvernables.

BIBLIOGRAPHIE :

HAN K. (2015). *La Végétarienne*. Paris : Le Serpent à Plumes.

HAN K. (2016). The Fruit of My Woman. *Granta 133*. What Have We Done, The Online Edition, Fiction, 19.01.2016. <https://granta.com/the-fruit-of-my-woman/> [Dernier accès : novembre 2016].

YI K. (1997). *Korean Family and Kinship*. Seoul: Jipmoondang.

KIM J.-U (1991). *The Koreans: Their Mind and Behavior*. Seoul: Kyobo Book.

MESMER B (2015). A Séoul, l'adultère n'est plus un crime. *Le Monde*, 28.03.2015. http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2015/03/28/a-seoul-l-adultere-n-est-plus-un-crime_4600808_4497186.html [Dernier accès : novembre 2016].

PATRICK B (2016). Han Kang on violence, beauty, and the (im)possibility of innocence. Conversation with the author of *The Vegetarian*. *Literary Hub*, February 12. <http://lithub.com/han-kang-on-violence-beauty-and-the-impossibility-of-innocence/#> [Dernier accès : novembre 2016].

La nièce de l'imam de Mandé Alpha Diarra ou le récit dramatique d'une crise familiale

***La nièce de l'imam* by Mandé Alpha Diarra:
the Dramatic Story of a family Crisis**

KONE DIAKARIDIA

Université Alassane Ouattara, Bouaké

Cet article se propose d'examiner une famille romanesque dans un contexte... postmoderne. Il s'agit de celle du père Bilaÿ dans *La nièce de l'imam* de l'écrivain malien Mandé Alpha Diarra. Avec l'arrivée de Titi à Missiran, la capitale de Farafina, débute une grave crise familiale opposant le mari à ses quatre épouses, le père à son fils aîné, mais aussi les coépouses les unes aux autres. Désormais, complots, coups bas, maraboutages sont en compétition avec le narcissisme, l'égoïsme et l'égo-centrisme de ce père de famille dont les principales quêtes ont pour noms désir de paraître, culte du corps et du matériel. Bref, dans cet univers, la notion de « famille » perd ses précieux moyens de défense et d'illustration. On est bien là, en définitive, dans un roman social africain à forte tonalité dramatique et où les valeurs d'éthique et de cohésion familiale s'éclipsent au profit de nouvelles « valeurs » pourtant... inopérantes.

Mots-clés : famille ; père ; épouses ; fils ; coépouses ; crise familiale ; roman social.

This article attempts to examine a romantic family in a... postmodern context. It is the family of Father Bilaÿ in *La nièce de l'imam (The Imam's Niece)* by the Malian writer Mandé Alpha Diarra. With the arrival of Titi in Missiran, the capital of Farafina, there begins a serious family crisis, which opposes the husband to his four wives, the father to his eldest son, but also the different co-wives to each other. Henceforth, conspiracies, low blows and "maraboutages" compete with the narcissism, the selfishness and the egocentrism of this father of the family, whose main quests focus on his taste for parade, his worship of the body and his materialism. In short, within this universe, the notion of "family" loses its precious means of defense and illustration. We are definitely there, in the strong dramatic atmosphere of an African social novel, where the values of family cohesion and ethics are eclipsed by new, yet... inoperative "values".

Keywords: family; father; wives; sons; co-wives; family crisis; social novel.

Introduction

La mise en scène des différentes formes de tensions sociales entraîne le roman africain dans une voie encore plus inédite : la représentation des crises et des grandes sagas familiales. En effet, les romanciers, voulant désormais investir les familles en expérimentateurs sociaux, font de cet espace privé le lieu où se répercutent les grands enjeux politiques auxquels les

sociétés postcoloniales africaines sont désormais confrontées. L'une des implications visibles de cette réorientation thématique du roman est la montée en puissance d'un sujet individuel et narcissique.

Désormais, le principe d'écriture du roman africain est l'affirmation forte d'une conscience individuelle qui pose la question de son rapport à d'autres consciences. Les données économiques et sociologiques venant compliquer la relation intersubjective et enfermant les personnages dans des « constrictions » qui les mènent à une impasse. *La nièce de l'imam* de Mandé Alpha Diarra épouse amplement une telle réalité. Ce roman social fait de Titi – une très belle métisse – le sujet de la crise qui va déstabiliser la famille Bilaÿ de Missiran. Fortement épris de cette demoiselle qui vit pourtant déjà une passion amoureuse avec son propre fils Maki, ce père de famille ruse pour arriver à ses fins. Voulant rester en conformité avec les préceptes de l'islam selon lesquels le croyant musulman ne peut épouser qu'au maximum quatre femmes, il répudie Nah Fatima, la première de ses épouses. Tout cela dans une atmosphère de tensions sociales marquées par des conflits entre coépouses, des règlements de comptes entre dignitaires politiques et religieux, des scènes de barbaries, de viols et d'empoisonnements d'enfants.

Dans cette atmosphère dramatique, la notion de « famille », du moins la famille fictive représentée par Massa Makan Diabaté, devient un excellent sujet d'interrogations. Comment et pourquoi ce corps social est-il ébranlé dans ses fondements ?

L'analyse présente à l'évidence trois enjeux. Le premier, plus théorique, consiste à saper l'apparent équilibre lié à la notion même de famille dans la société contemporaine. Partant de cette réappropriation de la notion, et faisant le constat que, de nos jours, les concepts de communauté, de cohésion et de valeur, qui représentent les fondements de la famille, sont peu opérants, la contribution débouche alors sur l'examen de la famille romanesque de Bilaÿ dans le roman de Mandé Alpha Diarra. La dernière articulation est tendue vers l'étude de la logique de la représentation de cette entité en crise en montrant qu'elle constitue un prétexte d'écriture pour jeter un regard critique sur les sociétés postcoloniales ou postmodernes africaines.

I. La notion de famille à « l'ère du vide¹ » : un corps social en crise

La notion de famille prise dans son sens le plus communément admis désigne dans toutes les sociétés humaines l'ensemble des personnes unies par un lien de parenté. Selon l'anthropologue Claude Lévi-Strauss (*apud Les sociétés humaines et la famille*), elle est dotée d'un nom, d'un domicile, et crée entre ses membres une obligation de solidarité morale et matérielle (notamment entre époux, d'une part, et entre parents et enfants, d'autre part), censée les protéger et favoriser leur développement social, physique et affectif.

D'un point de vue islamique, la religion de référence des personnages de Mandé Alpha Diarra, la famille est une donnée fondamentale pour tout individu. Se référant au Verset six de la Sourate soixante-quatre², le musulman en fait le pilier de la stabilité sociale. À travers la paix, l'amour et la stabilité qu'il a le devoir de lui offrir, l'homme musulman donne du sens à son existence et à celle des personnes dont il a la charge.

Cependant, à l'époque contemporaine ou, pour reprendre l'expression de Gilles Lipovetsky, à l'« ère du vide », les liens sociaux, s'effritent et se distendent, soumis qu'ils sont aux enjeux des intérêts du moment. Ils se font et se défont au gré des intérêts subjectifs et sont axés sur l'individu. La fonction d'un tel éclatement ne fait guère de doute. Parallèlement aux autres dispositifs personnalisés, la culture postmoderne devient un vecteur d'élargissement de l'individualisme, en diversifiant et en liquéfiant les possibilités de choix, en brouillant les repères. Elle agence une culture personnalisante ou sur mesure, permettant ainsi à l'atome social de s'émanciper du balisage communautaire. Une telle argumentation en faveur d'une société individualiste et...narcissique brise

¹ Nous empruntons cette expression à Gilles Lipovetsky (1983).

² « O vous qui avez cru ! Préservez vos personnes et vos familles d'un feu dont le combustible sera les gens et les pierres ».

les ressorts de la notion de « famille » : « [...] un individualisme pur se déploie, débarrassé des ultimes valeurs sociales et morales qui coexistaient encore avec le règne glorieux de l'homo oeconomicus, de la famille [...] la sphère privée elle-même change de sens, livrée qu'elle est aux seuls désirs changeants des individus » (Lipovetsky, 1983 : 71-72).

L'une des faces visibles de cet individualisme est la montée en puissance de la pulsion personnelle, de l'éphémère et de l'absence d'une organisation sociale homogène. Dans une communication qu'elles ont présentée lors du XXV^{ème} Congrès international de la population tenue à Tours en 2005, portant sur le thème « Vers de nouveaux modèles familiaux en Afrique de l'Ouest », Thérèse Locoh et Myriam Mouvaghera-Sow font le deuil de la famille dans son acception traditionnelle en ces termes : « Mais la situation change rapidement. Les effets bénéfiques des changements sociaux qui ont, malgré tout, été acquis depuis l'Indépendance, mais aussi la crise économique récurrente qui affecte ces pays, sont indubitablement en train de changer en profondeur les modes de vie familiaux et, au premier chef, la constitution des unions, les comportements [...], les modes de vie quotidiens en famille » (2005 : 1).

À l'évidence, la notion de famille perd ses dernières illusions de « défense et d'illustration ». Désormais, c'est le règne d'un monde égocentrique soumis au principe du Moi et du matériel. Aussi, dans ce nouveau contexte, le roman africain surabonde en exemples de « familles » problématiques, voire en « nouvelles familles », pour reprendre les termes d'Armelle Oger (1993 : 213), où les intérêts individuels passent avant ceux de la collectivité, du groupe...

II. La famille de Bilaï, une entité en crise

La nièce de l'imam peut valablement être lu comme un roman de crise familiale en ce sens que l'une des identités remarquables de sa narration est l'antagonisme existant entre plusieurs de ses protagonistes. Les relations humaines dans ce cadre familial sont fortement marquées du sceau de la tension. Du fait de sa polygamie, le schéma bipolaire classique opposant deux individus est abandonné au profit d'un autre qui met en scène une crise multipolaire représentée notamment par le fils Maki, la première épouse Nah Fatima, la deuxième Awa, la troisième Kadiatou et la quatrième Aminata. Au centre de cette crise familiale que nous nous proposons de passer en revue se trouve le personnage central du père Bilaï.

Bâh Bilaï/Maki

La crise entre Bilaï et son fils débute au moment où le premier commence à s'intéresser à Titi, la charmante métisse amoureuse du second. Or, « les chansonniers de Missiran fredonnaient [déjà] que la belle Titi avait ramassé, dans le ruisseau de la folie, le cœur du fils aîné de Bilaï – [Maki]. » (13). Il n'en fallait pas plus pour que la relation entre le père et le fils, qui était déjà durement éprouvée à cause de leur mésentente, connaisse un nouveau rebondissement. Pour empêcher désormais Maki de voir ou même d'avoir un quelconque contact avec son amoureuse, Bilaï (le père), avec l'aide de ses amis, fait enfermer son fils à la prison centrale de Missiran avant de l'expédier « dans les mines de sel et de soufre du Nord » (136). Aveuglé par le désir de posséder la belle métisse, le père n'envisage, à aucun moment, de prendre en considération les nobles sentiments de son fils. Il offre l'image d'un être égoïste qui ne pense qu'à ramener tout à sa personne. Et le narrateur, comme pour garder une espèce de distance pudique entre les deux personnages, ne les met jamais directement en contact, l'un et l'autre exprimant leur amour par personne interposée. En dépit de cela, son allusion à son fils ne se manifeste qu'en termes d'injures et de menaces. Ainsi, par exemple, lorsqu'il apprend que ce dernier aurait eu des rapports intimes avec son amoureuse, sa réaction n'est rien de moins que celle d'un personnage jaloux qui a du mal à cacher ce sentiment : « Ah ! Quel dévergondage ! De mon temps, on attendait l'accord des parents avant de... » (17).

Ainsi, ils restent tous deux isolés dans leurs rêves et finissent par rompre définitivement. Cette rupture en rappelle une autre beaucoup plus dramatique : celle entre Bâh Bilaï et ses épouses.

Bâh Bilayë/ Nah Fatima-Awa-Kadiatou-Aminata

L'exploitation romanesque de la crise Bâh Bilayë/ Nah Fatima-Awa-Kadiatou-Aminata est d'autant plus importante qu'elle s'appuie sur une certaine prescription religieuse. En effet, selon l'islam, tout croyant musulman a le droit d'épouser quatre femmes, mais à condition de les traiter avec le même amour et la même équité. Alors, pour rester conforme aux recommandations du Saint Coran de ne pas dépasser le nombre de quatre épouses, Bilayë répudie Nah Fatima, sa première conjointe, en faisant ainsi de la « place » dans son foyer pour Titi, qu'il tentera de prendre en mariage par la suite. Cela sonne ainsi le glas du profond amour qui l'a lié à Nah Fatima depuis plusieurs dizaines d'années. Le narrateur décrit ce profond amour à travers une espèce de rétrospection, en ces termes :

La fillette aux jeunes seins pointus et arrogants admire avec fierté le jeu parfait des muscles souples. Il mérite bien son sobriquet de « Camalé Bilayë », Bilayë l'Apollon. Comment la lutte avait-elle pris fin ? Des images floues et rapides se téléscopent dans la tête de Fatima : la meute de leurs agresseurs en fuite, petits démons sautillant dans les buissons, le taureau beuglant à fendre l'âme et, à terre, Bilayë inanimé. Par ses pleurs et ses refus de manger tant que Camalé Bilayë était en danger, Fatima révéla aux anciens sa maturité. Le père Diallo décida alors la remontée vers les régions plus sèches de Bakounou du Sahel. Fatima versa ses premières larmes d'amour. (44-45)

Tout le chapitre II de la première partie intitulé « *Nah Fatima* » reste entièrement consacré à ce sujet. Cependant, avec l'arrivée de Titi à Missiran et son incapacité à épouser plus de quatre femmes, les choses se compliquent entre Bilayë et ses quatre épouses en général, mais singulièrement entre Bilayë et Nah Fatima. Le mari tient coûte que coûte à résoudre la terrible équation « $4+1=4$ » (30), pour reprendre ses propres termes, faute de quoi son vœu est frappé du sceau de l'impossibilité.

Alors, pour arriver à ses fins, il commence par se montrer méconnaissable, désagréable et très violent à l'égard de sa première épouse : « Fatima avait compris que l'affaire de la métisse des Kaloo était la cause de l'irascibilité de Bilayë. Elle imaginait le drame intérieur qui devait déchirer son mari. Missiran entier attendait sa victoire ou sa chute. » (38).

Dans un article intitulé « Les fils textuels des violences familiales au Mali », Sébastien Le Potvin écrit que « [...] dans toutes les situations où la femme tente de préserver le bon ordre de la famille en s'opposant à son mari, elle est irrémédiablement battue, insultée et le plus souvent répudiée. Elle devient la figure du déshonneur (Le Potvin, 2008 : 5).

La bastonnade de Nah Fatima, comme une espèce d'élément déclencheur qui a pour conséquence d'attiser le feu qui couvait dans la famille, se répand sur les autres épouses. Désormais, complots, médisances, colportages, maraboutages...deviennent le lot quotidien de la famille la plus respectée de Missiran. D'ailleurs, dans une confidence qu'elle livre plus tard à l'ermite de la montagne, le sage Assan, Nah Fatima exprime clairement sa crainte quant à la suite des événements : « -Vénéré maître, chaque jour, la tragédie enfle dans la famille Bilayë. [...] mes coépouses et la famille en sortiront-elles indemnes ? » (62). Ce sentiment est bien légitime dans la mesure où, après avoir sapé les fondements et l'équilibre de sa famille à cause de son obstination à épouser une fille dont il pouvait pourtant se passer, Bilayë crée la rupture d'avec la gardienne de son foyer : Nah Fatima. Celle-ci, en dépit de la distance qui la sépare désormais de son époux, continue de prier pour que ce dernier retrouve toute sa lucidité, tant en ce qui concerne sa famille que sa gestion des affaires de Missiran : « Allah miséricordieux, purgez le cœur de Denw-Fa de la colère » (221) ou encore « - Denw-Fa, quitte vite Missiran. Seul contre tous, tu ne peux gagner » (221).

Cependant, dans son ultime désir de ramener son époux à la raison, elle perd la vie. La fin dramatique de cette femme n'altère pourtant en rien les désirs de Bilayë. Bien au contraire ! Et si Nah Fatima s'est montrée incapable de ramener son époux à la raison, ce n'est ni Awa ni Kadiatou encore moins Aminata qui aurait pu le réussir vu qu'elles non plus n'ont pas été épargnées par cette crise familiale.

La crise entre coépouses

Dans le roman de Mandé Alpha Diarra, la crise entre coépouses atteint son point culminant dès lors que l'époux commun décide de s'intéresser à la belle Titi. À partir de cet instant, le manque de sérénité s'installe entre les coépouses. Ne voulant pas être la victime collatérale de cet amour « contre-nature » qui pourrait aboutir à un éventuel mariage, chacune d'elles cherche ses moyens de défense. Nah Fatima par exemple va prendre conseil chez Assan, le vieil ermite de la montagne. Quant à Kadiatou, c'est la demeure du féticheur Karamoko Fabou qui l'accueille. De là, elle revient avec un poison qui a des conséquences tragiques sur la famille. En effet, alors qu'elle devait utiliser ce poison dans le but d'éliminer physiquement Awa, sa coépouse, ce sont plutôt les enfants de cette dernière qui le consomment accidentellement pour ensuite en mourir. Bilaïy en est fortement meurtri : « [...] ivre de douleur, ne pouvant regarder les cadavres de ses enfants, rentra s'affaler en sanglots sur le lit. [...] Ses yeux se remplirent de larmes » (128-129). Pour éviter de subir la foudre d'un mari désespéré, Kadiatou et Aminata se sauvent.

Les conséquences de cette tentative d'assassinat dessinent bien le schéma du conflit qui oppose les coépouses : Awa s'unit à Nah Fatima pour combattre Kadiatou et Aminata : ce qui confirme une idée généralement répandue dans les foyers polygames et qui stipule que lorsque le mari possède quatre épouses, la première et la troisième s'unissent pour combattre la deuxième et la quatrième associées. Ou, comme pour le dire avec le narrateur, « la première femme s'allie à la troisième qui l'a vengée en détrônant la deuxième épouse qui est heureuse de voir la quatrième épouse rendre sa monnaie à la troisième. » (68).

Désormais, rixes et injures de toutes sortes meublent le quotidien de ces femmes pour lesquelles l'amour et le désir de rester dans le foyer conjugal deviennent l'objet d'une quête collective vécue sur le mode du conflit. La page 38 du roman offre un bel exemple à cet effet : « Depuis leur dispute, Aminata et Kadiatou n'appelaient plus Awa leur « sanan-mouso » (coépouse-enne-mie), que par le sobriquet d'experte en amour. » (38). Tout comme à la page 41 où « Awa, furieuse, bondit vers Kadiatou, qui déta la s'enfermer dans sa chambre tout en jurant : « Je vous ferai payer ça, pauvres broussardes. » (41). Dans son article, Sébastien Le Potvin tente d'expliquer les raisons de cette « bataille entre coépouses » : « Au mari « fou de colère » succèdent dans les violences familiales les épouses « folles de rage » qui, faute de pouvoir se retourner contre leur mari, déchargent leur agressivité à l'encontre des coépouses, des enfants ou des travailleurs domestiques » (Le Potvin, 2008 : 16).

De toute évidence, le roman de Mandé Alpha Diarra postule un trait de caractère de Bilaïy, le chef de cette famille, que l'on tenterait de rattacher à quelque chose qui ressemble à de l'égoïsme, de l'individualisme, voire... du narcissisme... et qui sont quelques traits caractéristiques d'un certain postmodernisme littéraire.

III. Bilaïy, un père de famille en contexte postmoderne : une figure en crise

Dans son analyse de la distinction et de la lutte de Soi contre soi chez le philosophe Jean-Paul Sartre, Bernard Lahire écrit que la différenciation [de soi] « s'éprouve sur le mode de l'égaré, de la faute, du péché, de la défaillance ou de la chute personnels » (Lahire, 2004 : 68). De toute évidence, le spécieux de ces propos relève une socialité nouvelle de l'individu en contexte... postmoderne. De là, sans doute, une première distance par rapport à la notion de « famille ». Dans la même perspective, Adama Coulibaly, analysant la problématique de l'individualisation chez le philosophe Gilles Lipovetsky pour tenter d'établir et de définir le sujet postmoderne dans le roman africain postcolonial, conclut que celui-ci marque une différence pertinente, sinon une rupture entre l'individualisme moderne et l'individualisme postmoderne. Pour lui, « [...] alors qu'avec le modernisme, le plus haut point de l'individualisme fut le romantisme et une perspective téléologique, le procès d'individualisation n'est point dirigé vers la quête d'une essence. Il n'y en a pas. Cet individualisme est plutôt la célébration du Moi au détriment de toute forme d'intérêt » (Coulibaly, 2011 : 214).

Une telle appréhension qui loge le sujet postmoderne dans une société de la persuasion, de l'extériorité ou de l'image, fragilise, à l'évidence, la notion de famille. Se construisant désormais sur les paradigmes de l'autodétermination, de l'autosatisfaction, de l'autocélébration., la « nouvelle famille » s'enferme dans une utopie négative, voire, une impureté sociologique qui fait désormais d'elle une entité en crise. Tel un effet de contagion, tous les autres membres qui la composent deviennent eux aussi des sujets fragiles : « La famille est devenue un espace privé dans lequel les liens de dépendance entre les générations et les individus diminuent au profit d'une plus grande qualité des relations interpersonnelles » (Latchoumann ; Malbert, 2007 : 6).

Bilayï incarne bien ce type de personnage. Sa « descente aux enfers » commence avec la venue de la belle Titi à Missiran. Dès cet instant, il entre dans une sphère de jeux d'influence et de séduction où la duplicité, les logiques de manipulation et l'impudeur sont les maîtres mots. Sa nouvelle image s'accompagne d'une certaine gaucherie dans ses relations avec ses quatre épouses. Il devient subitement irascible, violent et méconnaissable pour elles. Or, celles-ci ressentent toujours de l'affection et de la tendresse pour lui, mais elles sont toutes décontenancées par la nouveauté des situations auxquelles elles n'étaient pas préparées.

Avec Nah Fatima par exemple, la première qu'il répudie pour pouvoir épouser Titi, la complicité affective disparaît alors que leur amour, déjà très ancien, suppose une parfaite entente. L'on fait ici allusion aux méchancetés proférées par Bilayï à l'encontre de cette dernière en ces termes : « Ta mauvaise grande gueule, « vieille vipère, « vieille sorcière » (39). Une telle dégradation de l'image du père de famille est renforcée par ses accointances avec le pouvoir politique à Missiran dont il est le principal bailleur de fonds de l'État.

Sur le plan de la morale et suivant les prescriptions coraniques³, tout laisse croire que ses amis et lui ne sont pas des exemples de père de famille à suivre. En témoignent leurs penchants effrénés pour la boisson et la pornographie : « A l'arrivée du maître de Missiran, les réjouissances battaient déjà leur plein. Le champagne, le whisky et la vodka coulaient à flots. Le premier film porno terminé, Bakary choisit une deuxième cassette des rayons de son « Éden Vidéo Club » privé. Une scène de partouze envahit le petit écran. « Ah les plaisirs terrestres ! Malheureux ceux qui sont morts ! » (Diarra, 1994 : 160).

À l'analyse, le père Bilayï s'épuise dans une exacerbation de son être, de son « pouvoir » et de tout ce qui touche à sa libido. Gourou de la place publique, il devient alors le sujet de la surface, un consommateur d'interdit, un vulgaire père de famille. Un tel épuisement moral est renforcé par le désir d'avoir des rapports intimes avec Titi qui a pourtant déjà partagé le lit de son fils Maki : « Ce petit salaud a couché avec ma femme pendant neuf bons mois. [...] L'inceste est le fondement de la famille. » (163). Ce qui débouche logiquement sur un sujet insaisissable, creux, une entité plus difficile à satisfaire car toujours projetée vers des désirs primaires : le plaisir charnels et l'argent.

Dans son ouvrage intitulé *Le coût humain de la mondialisation*, Zygmunt Baumann montre que la société postmoderne se réfugie dans le désir, là où Gilles Lipovetsky parle de « L'ère du vide ». En mettant en place dans le dispositif scriptural, un père de famille suivant ces différents traits, on peut postuler que Mandé Alpha Diarra innove, d'où l'idée qu'il installe son personnage dans une logique dialectale d'« intronisation/détronation » (Coulibaly, 2007 : 400), chère à l'esthétique postmoderne. C'est un procédé à travers lequel l'écrivain donne l'impression de mettre en vedette une *valeur* pour ensuite l'avilir, la dénaturer ou la mettre à mal.

Mandé Alpha Diarra donne l'occasion de lire une telle « polémique » (Paré, 1997 : 98) à travers Bokano dont les portraits moraux sont profondément éclaboussés par ses actes. Le procédé repose essentiellement sur l'ambivalence des images telle que définie par Mikhaïl Bakhtine : « Elles

³ En Islam, maintenir les liens de parenté entre les membres d'une même famille est très important. Il est demandé aux musulmans de faire preuve de gentillesse et de générosité envers les membres les plus proches comme envers ceux qui le sont moins, qu'ils soient musulmans ou non. Allah le Tout-Puissant donne une telle importance au maintien de ces relations, que celui qui rompt le lien avec sa famille, Allah rompra le lien qui l'unit à lui. Dans le Noble Coran il est dit que celui qui rompt les liens familiaux sera maudit.

sont toujours doubles réunissant les deux pôles du changement et de la crise : la naissance et la mort [...] la bénédiction et la malédiction [...] la louange et l'injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, la face et le dos, la sottise et la sagesse [...] On use abondamment des mises à l'envers » (1970 : 185).

Cette forte accentuation de son image transforme cet individu en un être socialement fondé sur le paraître et dont les manifestations sémiologiques sont la séduction et la recherche du confort. Ainsi, ces attitudes paradoxales avec les principes de l'islam sont-elles symptomatiques de la désacralisation des rapports sociaux, de la démolition des institutions et de la « recomposition occasionnelle, éphémère d'une socialité installée dans le principe du paraître et du tactile » (Baudrillard, 1981 : 26) mais aussi du fonctionnement normal de la « nouvelle famille », du moins, au sens où l'entend Armelle Oger : « [...] après le frisson de la découverte, la joie sereine des premières habitudes, il y a l'habitude tout court, les silences opaques, le sentiment de frustration, l'agressivité envers cet autre qui n'est plus tout à fait le même sans être pourtant tout à fait différent. Ils ne sont pas vraiment malheureux mais plus aussi heureux, le goût du bonheur a tout d'un coup quelque chose d'un peu fade. Il manque ce petit rien d'impalpable qui relève la saveur de la vie : l'envie, le désir... » (Oger, 1993 : 28).

Le « nouveau père » de famille en contexte postmoderne devient, dès lors, une peinture renversée du bon père de famille c'est-à-dire un être policé profondément marqué par « son sens de l'honneur, ses capacités de sacrifice, son courage et sa modestie » (Sabbah, 1989 : 7). Un tel individu ne peut que se prêter, comme chez Lacan, au jeu de la diffraction et de l'émission (dédoublément, multiplicité, rencontre des contraires et autres). Car il génère et gère une contradiction fonctionnelle, avec la particularité de faire émerger des antagonismes tels que le bien et le mal, la grandeur et la déchéance morale, la religion et la politique...

Conclusion

La notion de famille dans le roman de Mandé Alpha Diarra se pose en définitive dans sa flexibilité par rapport au postmodernisme. Dans *La nièce de l'imam*, l'écrivain livre, parfois avec un réalisme cru, des images picturales du père Bilay. Souvent, ce sont plutôt des formes ridicules de ce personnage, totalement carnavalesques qui investissent le texte. Si cette orientation de la réflexion a débouché sur le constat d'une aporie liée à la formulation même du concept de « sujet postmoderne », l'étude a montré qu'il y a un nouveau visage de « père de famille », qui se reconfigure à partir du principe de la dislocation, mais surtout de nouvelles valeurs dont le dénominateur commun est la crise. Au fond, il s'agit d'un sujet dont la lecture doit prendre en compte les schèmes de l'hyper-sensorialité, du narcissisme et de la matérialité. De cette façon, il n'existe plus de doute à interroger les traits de la famille postmoderne chez Mandé Alpha Diarra.

Références bibliographiques

I. Corpus

DIARRA, Mandé Alpha (1994), *La Nièce de l'imam*, Paris, Bamako : Éditions Sepia/Jamana.

II. Ouvrages et articles consultés

BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *L'œuvre de François Rabelais*. Paris : Gallimard.

BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.

BAUMANN, Zygmunt. *Le coût humain de la mondialisation* (2011), Paris : Fayard.

COULIBALY, Adama (2011). D'un sujet...postmoderne dans le roman postcolonial ? Aspects d'un débat. In Adama COULIBALY et al. (dir.), *Le Postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives* (pp. 205-251). Paris : L'Harmattan.

COULIBALY, Adama (2007). *La pratique postmoderne dans l'écriture romanesque de quelques écrivains francophones d'Afrique noire*. Thèse d'Etat. Abidjan : Université d'Abidjan.

DOGBE, Yves-Emmanuel (1979). *La crise de l'éducation*. Lomé : Akpagnon.

HOARAU, Sylvie (2002). *Les familles nombreuses*. ODR.

LAHIRE, Bernard (2004). *La culture des individus*. Paris : La Découverte.

LATCHOUMANN, Michel & MALBERT, Thierry (dir.). (2007). *Familles et parentalité : Rôles et fonctions entre Tradition et Modernité*. Actes du colloque organisé par le Circi et l'Amafar-Epe. Paris : L'Harmattan.

LE POTVIN, Sébastien (2008). Les fils textuels des violences familiales au Mali. *Bulletin de l'APAD*, 27-28, « Violences sociales et exclusions. Le développement social de l'Afrique en question ». <https://apad.revues.org/2953> : consulté le 23/10/2016.

LIPOVETSKY, Gilles (1983). *L'ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard.

LOCOH, Thérèse & MOUVAGHA-SOW, Myriam (2005). « Vers de nouveaux modèles familiaux en Afrique de l'Ouest ? ». Communication présentée au XXV^{ème} Congrès international de la population. Tours. http://demoscope.ru/weekly/knigi/tours_2005/papers/iussp2005s-51850.pdf : consulté le 18/10/2016.

OGER, Armelle (1993). *La nouvelle famille*. Paris : Belfond.

PARÉ, Joseph (1997). *Ecriture et discours dans le roman africain francophone post-colonial*. Ouagadougou : Kraal.

SABBAH, Hélène (1989). *Le héros romantique*. Paris : Hatier.

Florica Bodiștean, *Eroica și Erotica: eseu despre imaginile feminității în eposul eroic*

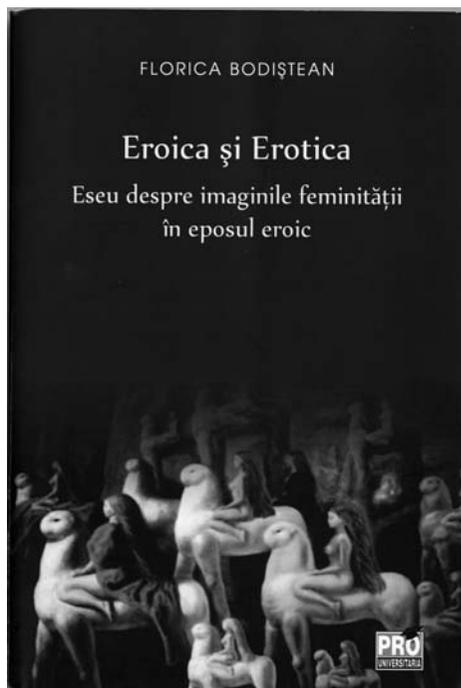
Pro Universitaria, București, 2013, 248 p.

IULIA ANDREEA MILICĂ

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Lucrarea doamnei Florica Bodiștean propune cititorilor o călătorie fascinantă în lumea literaturii eroice, într-un parcurs literar impresionant care pornește din perioada antică și ne conduce prin Evul Mediu, Renaștere, secolul al XIX-lea și se încheie cu romanul de război din secolul marilor conflagrații mondiale. Scopul acestei călătorii este de a investiga complicata relație dintre eroism și dragoste, dintre principiul masculin, extrovertit, războinic și dominator și cel feminin, interiorizat, misterios, marginalizat. Într-o lume eminentemente masculină, a războiului și a eroismului, femeia apare ca prezență secundară, fie element de echilibru, fie declanșatoare de conflicte, însă niciodată principiu activ în dinamica acțiunii. Și totuși, așa cum ne avertizează autoarea chiar de la început, femeia este esențială în conturarea imaginii eroului, deoarece „două mobiluri dinamizează viața bărbaților, unul declarat, afirmarea socială [...], și unul tacit, minimalizat cu bună știință și cu bună intenție, căci e mai greu de recunoscut de către orgolioși, respectiv dragostea, femeia în ultimă instanță” (9). Relația eroului cu femeia iubită, râvnită sau urâtă capătă forme diferite și reflectă schimbările de perspectivă asupra masculinității, dar și asupra feminității, de la o epocă la alta, de la o cultură la alta.

În primul capitol, intitulat „*Iliada și Odiseea: femeile, dezbinarea și concilierea*”, doamna Florica Bodiștean își îndreaptă atenția către epopeile homerice, texte fundamentale în literatura europeană, punct de plecare și inspirație pentru modelele eroice ulterioare. Urmând distincțiile făcute de Julius Evola între „femeia



demetrică”, mamă și soție, și „femeia afroditică”, iubită sau ispită, doamna Florica Bodiștean ne conduce în spațiul eroic al Greciei antice. *Iliada* descrie lumea eroică, austeră, a războiului, în care femeia ocupă un rol secund, marginal. Surprinsă fie în ipostaza afroditică, de iubită, declanșatoare de pasiuni și conflicte, fie în ipostaza demetrică, de soție și mamă, sprijin moral și spiritual, ea este lipsită de puterea deciziei, iar destinul său este hotărât de bărbați. La polul opus se află *Odiseea*, care valorizează femeia în mod total diferit. Călătoriile lui Ulise către cămin și soție prilejuiesc crearea unei galerii impresionante de personaje feminine. Afroditice sau demetrice, femeile lui Ulise

reprezintă „toate vârstele, toate stările – sociale, ontologice, civile – ce pot fi convocate pentru a răspunde curiozității și disponibilității acestui bărbat unic” (17). Prin reprezentări diverse și complexe, de la femeia-adolescentă, Nausicaa, la soția legiuită, Penelopa, de la seducătoarea Calipso la malefica Circe, *Odiseea* promovează fidelitatea, căminul, familia și tradiția fără a elimina celelalte ipostaze ale dragostei, trepte necesare, dar nu definitive, în împlinirea destinului eroului.

Trecerea de la eposul grecesc la cel roman este conturată în capitolul „Vergiliu, *Eneida*: femininul între mit și ideologia oficială”, în care autoarea nuanțează schimbarea de perspectivă atât asupra imaginii eroului cât și asupra iubirii în Roma imperială, mult diferită de universul conflictual și aproape barbar al lui Homer. Eneas, eroul lui Vergiliu, nu este o copie a lui Ahile, Hector sau Ulise, eroii-războinici, brutali, neîndurători și aroganți ai *Iliadei*, ci apare ca un fidel reprezentant al Romei augustane, punându-și viața în slujba cauzei colective. Personaj măcinat de trăiri interioare complexe și adesea dureroase, Eneas renunță la sine pentru binele celorlalți. În acest nou context, femeia capătă semnificații noi, reflectând trecerea de la valorile individuale ale lumii epopeii homerice, la valorile naționale oglindite și în conturarea eroului vergilian. „Amazoană civilă” (41), femeia capătă un rol activ în viața cetății și se sacrifică pentru aceasta, renunțând, adesea, la propria fericire.

Literatura Evului Mediu, „epocă a masculinității arogante” (59), se bazează pe imaginea superiorității bărbatului, marginalizând astfel femeia, al cărei rol se rezumă doar la evidențierea calităților eroului. Eposul cavaleresc ilustrează rolul secundar al femeii, care rămâne un stereotip, o imagine idealizată, o frumoasă invenție a epocii sale. Există, totuși, și texte care se abat de la această regulă, după cum semnalează autoarea în capitolul „*Tristan și Isolda* sau despre convențiile și libertățile erosului și eroicului medieval”, alegând spre analiză un text atipic în care primează iubirea pasională și nu cea castă. Isolda, așadar, este un personaj paradoxal, atât imagine idealizată, model de frumusețe fizică și spirituală, cât și femeie reală, pasională, individualizată prin dragoste, prin suferință și prin libertatea alegerilor, de aceea,

consideră Florica Bodiștean, textul „îngemănează și erosul medieval, și pe cel postmedieval, modern, uluiește și rămâne un mare reper prin paradoxurile pe care le dezvoltă, paradoxurile care sunt ale dragostei înseși: e romanul unei iubiri consumate și al iubirii care trăiește cu spaima consumării” (78), marcând trecerea de la ideal, irațional, magic, la rațional, individual și real.

Renașterea marchează dispariția eroicului sub presiunea burlescului, a parodiei și a scepticismului, avertizează autoarea chiar la începutul capitolului „Cervantes, *Don Quijote*: cavalerul, femeia livrescă și femeia reală”, iar cavalerismul lui Don Quijote nu mai este un mod de viață, ci un joc, produs al imaginației, dar lipsit de esență. Tranziția de la perioada cavalerismului medieval la scepticismul renascentist este ilustrată de galeria personajelor feminine, construită pe dualitatea ideal/real, pornind de la imaginea idealizată a Dulcineei, perfectă atât prin frumusețe cât și prin virtute (dar în antiteză cu personajul real, Aldonza Lorenzo, care a inspirat-o), trecând prin realul întruchipat de femeie precum Marcela, personificare a frumuseții și perfecțiune care inspiră iubire (însă rămâne neatinsă de aceasta), la Camila, soție virtuoasă care cade, totuși, pradă pasiunii, și, în fine, Luscinda sau Doroteea, iubite părăsite și victime ale unor bărbați fără scrupule. Puțin câte puțin, femeia „pierde din sacralitate, dar câștigă în realism, fără a regresa, prin aceasta, într-un registru inferior, frivol. Nu pierde din valoare, doar că e potrivită în contextele atât de nuanțate, atât de aplicate ale vieții, care îi modelează comportamentul” (99).

Următorul capitol, intitulat „Eroism, istorie și femei în secolul romantic”, conturează schimbările de perspectivă aduse de scriitorii secolului al XIX-lea imaginii eroului și iubirilor sale. Una dintre caracteristicile fundamentale ale romantismului este interesul pentru istoria națională, iar recursul la aceasta este justificat de consolidarea sentimentului național și patriotismului prin reîntoarcerea către un trecut eroic, o epocă de aur, ce contrastează cu viața mediocră și prozaică a contemporaneității. De aceea, romanul istoric romantic apelează la trei ingrediente: „eroismul cavaleresc, dragostea pentru femeia ideală și patriotismul” (108), esențiale în recrearea măreției eroilor din trecut

ce par a fi avut forța de a schimba cursul istoriei, de a se opune nedreptății și tiraniei și de a crea lumi noi. Rețetele la care recurge fiecare autor sunt diferite, însă substratul este același: potențarea sentimentului patriotic și revitalizarea valorilor spirituale.

Walter Scott reia modelul eposului cavaleresc medieval, construindu-și romanele pe principiul dualității – două tabere aparent ireconciliabile (saxoni și normanzi, iacobiți și hanovrienii, cruciați și sarazini etc.), aventură și iubire, lupta dintre forțele binelui și cele ale răului –, însă face, în final, apel la conciliere și înțelegere, chiar și compromis. Și totuși, eroismul lui Scott nu este o imitație a cavalerismului medieval, ci mai degrabă o critică a aroganței și rigidității acestuia și accentuează importanța unui cavalerism interior, impulsivat de valorile umane universale, care depășesc disputele punctuale și inutile.

Alexandre Dumas recurge la o rețetă diferită de cea a lui Scott, și anume romanul de capă și spadă, în care eroul aventuros, spadasin iscusit, curajos până la nesăbuiță, trece prin isprăvi felurite și primejdioase, într-o schemă simplistă care face apel la „melodramă, lovitură de teatru, pasiuni violente, fundal istoric, dar nici urmă de filozofie a istoriei” (126). Eroul dumasian este doar o dublură palidă și schematizată a cavalerului de odinioară, iar iubirea devine ingredientul obligatoriu în construirea intrigii. Femeile, nobile sau simple, bune sau diabolice, sincere sau mincinoase, sunt surprinse doar în ipostază afroditică, de iubite și amante, aparent fragile, folosite și adesea uitate, însă, în realitate, puternice, raționale și capabile să își urmărească interesele cu perseverență.

Alessandro Manzoni, pe de altă parte, deși continuator al lui Scott, marchează, prin romanul său *Logodnicii* sfârșitul cavalerismului și instaurarea unei literaturi noi, a realului. Reprezentant marcant al *Risorgimento*-ului, Manzoni este conștient de importanța artei în promovarea spiritului național, de aceea, deși plasează acțiunea romanului în trecut, nu apelează la formula romanului cavaleresc, eroii săi fiind oameni simpli, eliberați de tiparele comportamentale cerute de cavalerismul aristocratic, însă animați de un eroism interior, de virtuți cu care cititorii săi se pot identifica.

Epoca romantică aduce schimbări majore

în reprezentarea cavalerismului și a iubirii și face trecerea către literatura realistă ce valorizează individul, personaj cu o viață interioară complexă, chiar dacă acțiunea sa asupra mersului istoriei este mult diminuată. Așadar, realismul aduce în centrul atenției individul, omul obișnuit care pierde aura istorică, dar câștigă în complexitatea trăirilor interioare. În capitolul intitulat „Varianta realistă a eroismului: familia și lumea cea mare – Tolstoi, *Război și pace*”, doamna Bodiștean analizează impresionantul roman al scriitorului rus, evidențind schimbarea accentului de la protagoniștii istoriei, care devin marionete ridicole, la oamenii simpli, adevărați eroi, capabili de gesturi cavalești, de vitejie nebunească sau de sacrificiu, pe care, din păcate, istoria nu îi va consemna. Dacă bărbații aparțin lumii publice, a politicii și războiului, femeile sunt eroinele romanului de familie, al dragostei, căsătoriei și maternității. În romanele lui Tolstoi, femeile pot fi împărțite în femei „moarte” și „vii”, adică frumuseți reci, ființe conformiste, lipsite de mobilitate și femei vii, năvalnice și pasionale, frumuseți ascunse, ființe capabile de iubire, de suferințe, adaptabile la schimbare. La fel ca la Scott, pacea de după război aparține sferei domestice, a căsătoriei, însă viața de familie transformă femeia într-o ființă depersonalizată, mamă și soție, total dedicată procreării și căminului. Această schimbare, avertizează autoarea, nu trebuie văzută ca o degradare, ci doar ca o reprezentare a vieții dincolo de excepționalismul războiului, o reprezentare a existenței obișnuite, la fel de complexă prin trăiri intense, răvășitoare. Ipostaza feminină care are câștig de cauză este cea demetrică, „matricială, cea care reprezintă însăși viața, nu viața pentru sine, ci viața care se dăruiește, multiplicându-se astfel la infinit. Absolutul nu e în altă lume, cum credeau romanticii, ci e aici pe pământ, risipit în variante de teluric, de vizibil, de palpabil, de omenesc” (179).

Cu această schimbare de perspectivă, romanul intră în epoca modernă, lipsită de eroism, dominată de identități fragmentate, oscilante, marcate de îndoială, frică sau vină. Dragostea, în acest univers al absurdului și dezrădăcinării, nu are forță salvatoare sau mântuitoare, ci devine, de cele mai multe ori, obstacol în calea devenirii personale. Pentru ultimul capitol al cărții, „Secolul XX: războiul celorlalți și războiul în-

dividual”, Florica Bodiștean face un tur de forță, alegând autori aparținând unor lumi și culturi dintre cele mai diverse, de la românii Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu și Camil Petrescu, la americanul Ernest Hemingway și germanul Eric Maria Remarque, tocmai pentru a reliefa fragmentarea lumii moderne și lipsa unui model coerent și unitar în reprezentarea războiului și a dragostei. Singura posibilă unitate ar putea fi doar perspectiva individuală, subiectivă, prin care personajele filtrează evenimentele istorice la care iau parte, de cele mai multe ori, fără voie. Nu există viziune unitară nici în cadrul operei unui singur scriitor, așa cum remarcă autoarea analizând romanele lui Hemingway, *Adio, arme* și *Pentru cine bat clopotele*. De fapt, se pare că lumea modernă, lipsită de grandoare și de sentimente înalte, nu oferă nici soluții, nici răspunsuri, iar personajele oscilează între fuga de eroism, dezertare, la Rebreanu sau Hemingway, și angajarea în acțiune – însă și aceasta din urmă poate deveni fie experiență benefică, aducătoare de evoluție individuală la Camil Petrescu, spre exemplu, sau amară, ne-

satisfăcătoare, la Cezar Petrescu. Și totuși, sentimentul deziluziei, neputinței, dezrădăcinării și izolării este, uneori, contrabalansat de cel al speranței, evoluției individuale, încrederii în solidaritate, camaraderie sau, cum spune Remarque prin vocea unui personaj, „în restul lumii” (224). La fel, dragostea este, de cele mai multe ori, o piedică, o sursă de griji sau chiar suferințe, dar ea poate deveni și o formă de supraviețuire, de luptă împotriva neantizării, a dispariției. Romanul modern este un roman al fragmentării, al absurdului, al subiectivității, dar, uneori, și al speranței în supraviețuirea unor valori umane universale și „demonstrează că eroismul nu mai e o valoare indusă comunitar, ci una strict individuală” (234).

Eroica și erotica pornește, așadar, de la un joc de cuvinte și devine un periplu diacronic impresionant în istoria literaturii și culturii europene, marcată de perioade de „eroizare” și de „dezeroizare”. Eroismul și dragostea nu sunt doar povești spuse diferit în epoci diferite, precizează autoarea, ci reflectă un mod de viață și o ideologie proprie fiecărei epoci.

Carmen Popescu, *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului*

Editura Universitaria, Craiova, 2016

PAUL MIHALACHE

Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", Iași

Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului (Ed. Universitaria, Craiova, 2016), cea de-a doua carte semnată de Carmen Popescu (în afară de volumele pe care le-a coordonat sau la care a fost coautor) reprezintă o apologie critică, în urma unui demers dialectic, a literaturii universale și comparate – ca preocupare academică și direcție de studiu. Dintr-o listă bibliografică de peste patru sute de titluri, autoarea selectează atât argumentele care îi susțin punctul de vedere, cât și contraargumentele pe care le contextualizează și pe care nu le respinge fără să propună soluții pentru încercarea de a ameliora inconvenientele semnalate. Analiza obiecțiilor și contraobiecțiilor aduce în discuție istoria concepțiilor cu privire la literatura universală (începând cu Goethe – fondatorul viziunii care se păstrează și în prezent, dincolo de unele modificări punctuale), precum și critica literară și chiar poetica (înțeleasă ca teorie internă a literaturii). Însă dincolo de cercetarea predominant tehnică a fenomenului (comparatist – acceptând că nu doar disciplina omonimă operează, implicit sau explicit, cu comparații), fondul discuțiilor inițiate de Carmen Popescu se regăsește în cadrul unei deontologii în absența căreia dihotomia centru periferie nu poate fi percepută altfel decât sub raportul colonizator-colonializat (dincolo de granițele convenționale – cronologice și geografice).

Autoarea extinde semnificația dialogismului (înțeles inițial în termenii lui Mihail Bahtin). Receptarea *incomensurabilului* (a specificului cultural ireductibil) nu intră a priori în conflict cu ideea



de comparație. Condiția necesară este, însă, adoptarea unei atitudini dialogale (nu doar în interiorul literaturii propriu-zise, ci și al criticii, istoriei și teoriei literare) în cadrul căreia interlocutorii trebuie să conștientizeze setul de presupuziții inerent apartenenței la propria cultură. Este vorba mai degrabă despre o atitudine, nu atât despre o metodă în sine, iar ideea nu este cu totul nouă – Carmen Popescu o recunoaște explicit; în ultimele două decenii, ea a luat forma *criticii mediatore* (Roger D. Sell), axată pe concepte ca cel de *empatie*, sau de valorizare estetică a dimensiunii comunicaționale. Importanța acestei probleme este semnalată în primul rând de criticile cele mai dure la adresa comparatismului (care, dincolo de criza

identitară în care se menține încă de la apariția sa ca știință a literaturii, se vede nevoit să răspundă unor noi provocări, generate de contextul socio-politico-economic inerent fenomenului globalizării). În cuvintele lui Pascale Casanova: „Într-o oarecare măsură, universalul este una dintre invențiile cele mai diabolice ale centrului: în numele negării structurii antagonice și ierarhice a lumii, sub acoperirea *principiului egalității* tuturor în literatură, deținătorii monopolului asupra universalului obligă întreaga umanitate să se supună legii lor. Universalul este pentru ei dobândit de toți și accesibil tuturor, cu o singură condiție: să le semene” (*apud.* Popescu, 2016: 24). Desigur, nici comparațiile nu sunt vreodată neutre. Determinismul cultural își pune amprenta dincolo chiar de intențiile celui care compară. Tocmai de aceea dialogul – soluția propusă de Carmen Popescu (în acord cu majoritatea teoreticienilor contemporani ai comparatismului) are rolul de a diminua (la modul ideal: de a neutraliza) *raporturile de putere* din cadrul dezbaterilor literare (incluzând aici și fenomenul editorial, pe cel al traducerilor, al acordării premiilor literare, etc) generate de inegalitățile de ordin politic sau economic.

Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului este împărțită în șase capitole, primele două teoretice (*Comparatismul literar contemporan între „violență epistemică” și dialog autentic. Evoluții recente în literatura universală și comparată și Intertextualitatea în contextul comparatismului literar*), următoarele patru aplicative (pe eseurile lui Montaigne, *Femeia din Andros*, a lui Thornton Wilder, figura mitologică a Medeei, piesele lui Eugen Ionesco, Marin Sorescu și ale lui William Shakespeare).

Multitudinea pasajelor citate, în special în capitolele teoretice, lasă să se întrevadă speranța și încrederea reală a autoarei de a găsi o soluție la această nouă criză a comparatismului. Desigur, volumul de față nu reprezintă o simplă încercare de popularizare a literaturii universale și comparate; studiul se adresează în primul rând specialiștilor. Însă această alegere de a cita cât mai multe puncte de vedere (care susțin, toate, legitimitatea comparației în interiorul literaturii și a științelor care o studiază) nu permite incursiunea în detaliile teoriilor unor autori nu foarte cunoscuți și care încă nu au fost traduși în România, autori al căror punct de

vedere este doar menționat.

În capitolul II, după o trecere în revistă a diverselor accepții cu privire la dialogism și la derivațiile sale conceptuale – ajungând până la intertextualitate – Carmen Popescu își exprimă dezacordul vizavi de poziția structuralistă (în special față de Roland Barthes – fără însă a-i minimaliza importanța), școală de gândire care proclamă *moartea autorului* (prefigurată încă de la finalul secolului al XIX-lea, odată cu simbolismul francez). „Delegitimarea autorului-demiurg al tradiției, devenit un tehnician [...] are consecințe asupra modului în care este conceput textul [...] Simbolistica sacrificială folosită de Barthes are o dimensiune violentă (și, finalmente, anti-dialogală) care nu poate scăpa atenției.” (Popescu, 2016: 61).

Comparatismul – argumentează Carmen Popescu – poate (și trebuie) gândit inclusiv din perspectiva intertextualității, cu atât mai mult cu cât există un corp comun de concepte conexe: „*sursă, influență, izvoare, comparație, analogie, paralelă, similitudine, relații literare internaționale, relații interliterare* etc., adică acele concepte care fac parte din instrumentarul tradițional al comparatismului, și care nu au fost pur și simplu desființate prin emergența teoriei intertextualității.” (Popescu, 2016: 69).

În ultimă instanță, miza volumului *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului* este de a arăta că literaturitatea nu reprezintă altceva decât intertextualitate. Privind literatura nu drept cumul de opere disparate, ci ca pe un continuum indisolubil de idei și de procedee în mai mică sau mai mare măsură (dar întotdeauna) comune, natura literaturității ar fi chiar acest permanent transfer. În plus, intertextualitatea trimite, o dată în plus, la ideea de dialog – vital comparatismului nevoit să răspundă nu doar provocărilor de ordin strict literar și metaliterar (teoretic), ci și celor de factură etică.

Acta Iassyensia Comparationis

Recent Issues:

No. 18 / 2016	Călătorii și călători / Travels and travellers / Voyages et voyageurs
No. 17 / 2016	Nebunie / Madness / Folie
No. 16 / 2015	Frontiere / Frontiers / Frontières
No. 15 / 2015	Eroi și antieroi / Heroes and Antiheroes / Héros et antihéros
No. 14 / 2014	Scent, Sound and Colour / Odeur, Son et Couleur
No. 13 / 2014	Rușinea / The Shame / La Honte

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*)

EDITORIAL SECRETARIES: Alina Țiței (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România*), Corina Bădeliță (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România*)

EDITORS: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România*), Mihaela Lupu (*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*), Marius-Adrian Hazăparu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România*), Andrei Sebastian Stăpănuț (*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 (*emeritierter 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 & Brasília, Brazil*).

http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/index.html

ISSN (online): 2285 - 3871

Website:

http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/index.html

Acta Iassyensia Comparationis