

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

- 27 (1/2021)
- NEXT ISSUE: LITERATURE AND POP CULTURE

**URĂ
LA HAINE
HATE**



Acta Iassyensia

Comparationis 27 (1/2021)

URĂ HATE HAINE

Al 27-lea număr al revistei AIC este dedicat conceptului multiform de *URĂ*, modalităților de realizare și reprezentărilor sale în literatură. Formelor tradiționale de discordie manifestate în interiorul familiei sau al comunității apropiate, care dobândesc, de multe ori, intensitatea urii, li se adaugă forme noi și complexe. Declanșate adesea de evenimente politice și sociale importante din istoria modernă, aceste revărsări de resentimente au modelat noi tipuri de emoție negativă: ura socială, ura rasială, ura etnică ... Noile chipuri ale urii și-au croit drum în viața cotidiană, în discursul privat și public și, nu în ultimul rând, în literatură.

*

The 27th issue of AIC includes approaches to the multifaceted concept of *HATE*, to its forms and representations in literature. To traditional forms of discord in family or close community, which many a time get the intensity of hate, there have been added new and complex forms of hatred. Often triggered by important political and social events in modern history, such outpourings of resentment have modeled new kinds of negative emotions: social hatred, racial hatred, ethnic hatred... They have made their way in daily life, in private and public speech, and last but not least, in literature.

*

Le 27^{ème} numéro de la revue AIC est dédié au concept multiforme de *HAINE*, à ses réalisations et à ses représentations dans la littérature. Aux formes traditionnelles de discordie au sein de la famille ou de la communauté proche, qui prennent maintes fois l'intensité de la haine, de nouvelles et complexes formes de haine viennent s'ajouter. Souvent déclenchées par les événements politiques et sociaux de l'histoire moderne, ces effusions de ressentiment ont modelé de nouveaux types d'émotions négatives : la haine sociale, la haine raciale, la haine ethnique... Celles-ci ont fait leur chemin dans la vie quotidienne, dans le discours privé et public et enfin dans la littérature.

Acta Iassyensia

Comparationis 27 (1/2021)

URĂ

HATE

HAINE

LAVINIA SIMILARU	1
<i>Meandros de la memoria y de la admiración en Fortunata y Jacinta de Benito Pérez Galdós</i>	
ELYSSA REBAI	11
<i>La haine dans la création littéraire : le cas de George Sand</i>	
DENIS MOREAU	19
<i>Le Locataire chimérique de Roland Topor : La haine de l'autre comme outrage à l'ipséité</i>	
CHARIKLEIA MAGDALINI KEFALIDOU	29
<i>Une histoire de chiens : haine, génocide et mémoire palimpsestique dans L'Île de l'âme de Denis Donikian</i>	
KHALED GUERID & MOUNIR HAMMOUDA	39
<i>Aïni et l'archétype du « personbatique » : une réflexion sur le personnage porteur de haine dans La Grande Maison de Mohammed Dib</i>	
LAURA CIOCHINĂ-CARASEVICI	51
<i>Hate in the Novels and Short Stories of P. G. Wodehouse: Psychologically Sublimated or Downplayed Through Humour?</i>	
MIHAELA MUDURE	59
<i>Iulia Andreea Milică (2014). Shakespeare. Essays on Royalty. Iași: Vasiliana, 200p.</i>	

Meandros del odio y de la admiración en *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós

Meanders of Hatred and Admiration in Benito Pérez Galdós's *Fortunata y Jacinta*

LAVINIA SIMILARU
Universitatea din Craiova

Palabras clave

Benito Pérez Galdós; realismo; *Fortunata y Jacinta*; odio; admiración.

Fortunata y Jacinta es la obra maestra de Benito Pérez Galdós, la novela donde el arte del escritor alcanza el apogeo. Más allá del valor documental y antropológico de la novela, los críticos han destacado la profundidad de los caracteres. Galdós desentraña de una manera finísima los pensamientos más íntimos de sus personajes, sobre todo de las dos mujeres.

Fortunata y Jacinta son dos grandes rivales, enfrentadas por el amor de Juan Santa Cruz, un joven burgués acomodado, que las seduce a las dos. Fortunata odia a Jacinta y envidia su condición de digna esposa del hombre que ella ama. No duda en calumniarla. Pero, a lo largo de la novela, la despechada amante tiene la oportunidad de observar a la esposa y, muy a pesar suyo, no puede dejar de admirarla. Se considera superior a la esposa estéril, pero reconoce sus virtudes. El aprecio que Fortunata llega a tener a Jacinta es tan grande, que, cuando comprende que se va a morir, Fortunata pide que su hijo recién nacido sea entregado a su rival, para que Jacinta lo críe.

Keywords

Benito Pérez Galdós; Realism; *Fortunata y Jacinta*; hatred; admiration.

Fortunata y Jacinta is Benito Pérez Galdós's masterpiece, the novel in which the writer's artistry reaches its peak. Beyond the documentary and anthropological value of the novel, critics have pointed out the depth of the characters. Galdós unravels in a very fine way the most intimate thoughts of his characters, especially of the two women.

Fortunata and Jacinta are two great rivals, due to their love for Juan Santa Cruz, a wealthy bourgeois young man who seduces them both. Fortunata hates Jacinta and envies her status as the honourable wife of the man whom she loves. She does not hesitate to slander her. However, throughout the novel, the jilted mistress has the opportunity to observe the wife and, much to her regret, she cannot help but admire her. She considers herself superior to the sterile wife, but she acknowledges the woman's virtues. The appreciation that Fortunata comes to have for Jacinta is so great that, when she understands that she is going to die, Fortunata asks for her new-born son to be given to her rival, so that Jacinta could raise him.

1. *Fortunata y Jacinta* en la creación galdosiana

Fortunata y Jacinta es, sin duda, la obra maestra de Galdós. En 1887, cuando la publicó, el escritor dominaba perfectamente su arte. Un arte que aspiraba a reflejar la realidad sin afeites, para dejar a los seres humanos venideros un verdadero documento histórico. En *Fortunata y Jacinta*, el ilustre escritor introduce, igual que en todas sus novelas, elementos históricos, políticos, antropológicos, describiendo con gran exactitud la vida de los españoles de su época. En su *Manual de historia de la literatura española*, Max Aub no duda en afirmar que las novelas de Galdós podrían sustituir los libros de historia española del siglo XIX. Y no se equivoca. Galdós evoca para sus lectores la algarabía de los vendedores ambulantes, el griterío de los niños pobres, que convierten en juguete cualquier cosa inútil y desechada por sus padres, las voces de los cantantes de ópera en el Teatro Real, o las de los tertulianos que juegan al mus en un café, describe el cielo de Madrid en primavera, o el caballo de bronce de la Plaza Mayor cubierto de nieve durante unos días de enero; su avisada pluma nos hace sentir el calor del fuego y tomar parte al alboroto de la gente cuando hay un incendio en el mercado y se echan a perder varios puestos modestos de vendedores menesterosos. Galdós es “el verdadero creador de lo que entendemos por realismo moderno en la novela española” (Del Río, 1982: 295), ya que “fue el primero en asimilar la lección de Balzac y de Dickens, al par que supo dar sentido nuevo al retorno hacia el antiguo realismo español, apropiándose lo substancial y rehuendo la trampa de la imitación externa” (295).

Los personajes de Galdós tienen oficios típicos de la época y se comportan exactamente como lo hacían los españoles a finales del siglo XIX. La novela *Fortunata y Jacinta* hace relampaguear breves instantes insignificantes de la vida decimonónica. Un pintor de panderetas entra en una taberna y es convidado a unas copas por unos vecinos. En otro capítulo nos enteramos de que Fortunata renuncia a los servicios de su peinadora, o de que su amante Juan Santa Cruz llama siempre a algún cochero por la calle.

El abanico era un objeto muy querido por las españolas; tanto Fortunata como Jacinta lo usan. La señora de Santa Cruz lo abre en un gesto reflejo, cuando pesa las palabras que le va a decir a un amigo: “Notaban en Moreno palidez mortal, gran abatimiento, y un cierto olvido, extraño en él, de la atención constante que se debe prestar a las señoras cuando se platica con ellas. Jacinta se inclinó un poco hacia él, abriendo su abanico sobre las rodillas, y le dijo en tono muy cariñoso...” (Galdós, 1992: II, 339). Su rival, Fortunata, da al abanico el uso habitual, lo coge porque tiene calor: “La Pitusa tenía mucho calor, y cogiendo un abanico que junto a la almohada tenía, empezó a abanicarse” (466).

Gracias a Galdós sabemos que la lotería navideña no ha cambiado en absoluto; en Navidades, los héroes de Galdós compran billetes de lotería, igual que los españoles de hoy. A la familia Santa Cruz le toca la lotería, y tenemos la oportunidad de comprobar que los décimos se compartían y los números ganadores eran cantados por los niños del colegio de San Ildefonso:

Todos los años compraba un billete entero, por rutina o vicio, quizás por obligación [...] sin que nunca sacase más que fruslerías, algún reintegro o premios muy pequeños. Aquel año le tocaron doscientos cincuenta mil reales. Había dado, como siempre, muchas participaciones, por lo cual los doce mil quinientos duros se repartían entre la multitud de personas de diferente posición y fortuna; pues si algunos ricos cogían buena breva, también muchos pobres pellizcaban algo. Santa Cruz llevó la lista al comedor, y la iba leyendo mientras comía, haciendo la cuenta de lo que a cada cual tocaba. Se le oía como

se oye a los niños del Colegio de San Ildefonso que sacan y cantan los números en el acto de la extracción. (Galdós, 1992: I, 378)

María Zambrano observa que “la maravilla de la existencia, el prodigio y misterio de la realidad y de la vida, corre a través de las innumerables páginas galdosianas, extendiéndose monótonamente sin principio ni fin” (1989: 119).

En sus novelas, Galdós se esfuerza en captar la vida interior de sus héroes, desea que el lector comprenda sus sentimientos y sus vivencias más profundas; “Galdós llega hasta la entraña de sus criaturas, mostrando –como en el caso de Fortunata– las altas y bajas de su ánimo” (Menéndez Peláez; Arellano et al., 2005: 336). Sus personajes son retratos fieles de personas reales de su época; hacen gestos cotidianos y reaccionan con naturalidad, son seres de carne y hueso, con sentimientos y profundidad psicológica.

2. Fortunata

La heroína de *Fortunata y Jacinta*, que nace en los bajos fondos, es mujer sencilla, representante del pueblo. Juan Santa Cruz aclara que su amante es “una chica huérfana que vivía con su tía, la cual era huevera y pollera en la Cava de San Miguel” (Galdós, 1992: I, 205). Cuando conoce y deslumbra a Juan Santa Cruz, ella está sorbiendo un huevo crudo, lo que al hombre le repugna. Francisco Caudet observa que “igual atracción y rechazo caracterizarán la relación de Juanito con la joven del huevo crudo” (1992: 184). Juan Santa Cruz se siente atraído físicamente por Fortunata, pero su charla y su compañía le llenan de hastío. A lo largo de la novela, Juanito Santa Cruz tiene con Fortunata una historia llena de meandros y de altibajos, la busca y la abandona alternativamente, hasta la muerte de ella.

Juan Santa Cruz no deja de observar la falta de cultura y de refinamiento, la rudeza de su amante, considera a Fortunata “un animalito muy mono, una salvaje que no sabía leer ni escribir” (1992: I, 205). En otro lugar, el joven burgués le dice a su esposa que Fortunata “hacía que me escribieran, porque la pobrecilla no sabe” (415). La presencia de Fortunata provoca rechazo en Santa Cruz. Él mismo le confiesa a Jacinta, su esposa:

Puedes hacerte cargo de mi tormento, y de lo que yo sufriría teniendo que considerar y proteger, por escrúpulo de conciencia, a una mujer que no me inspira ningún afecto, ninguno, y que últimamente me inspiraba antipatía, porque Fortunata, créelo como el Evangelio, es de tal condición, que el hombre más enamorado no la resiste un mes. Al mes, todos se rinden, es decir, echan a correr... (1992: II, 63)

En cambio, la ausencia de Fortunata provoca en el hombre un recuerdo persistente, mezclado con remordimientos y deseo.

Más tarde, cuando el joven farmacéutico Maximiliano Rubín quiere casarse con ella, Fortunata llega a pulirse un poco y recibe unos rudimentos de educación, para ser digna del hombre que la ha escogido. Es obligada a instruirse por la familia de su prometido, para estar a la altura del futuro marido. El que se lo propone es un sacerdote, hermano de Maximiliano y futuro cuñado de la heroína:

Pues es preciso que se nos someta usted a la siguiente prueba [...]. Hay en Madrid una institución religiosa de las más útiles, la cual tiene por objeto recoger a las muchachas

extraviadas y convertirlas a la verdad por medio de la oración, del trabajo y del recogimiento. (1992: I, 568)

Maximiliano había descubierto que “lo esencial del saber, lo que saben los niños y los paletos, ella lo ignoraba, como lo ignoran otras mujeres de su clase y aun de clase superior” (481).

Fortunata no es mala persona, tiene buenos sentimientos y ama toda su vida al hombre que la desgracia. Juan Santa Cruz la abandona después de embarazarla y se casa con su prima Jacinta. Fortunata es pobre y lo único que se le ocurre es prostituirse. Dice que no sabe hacer nada, a pesar de que cocina muy bien y podría trabajar de cocinera o de criada.

A lo largo de la novela, Fortunata evoluciona. Si al principio es una joven inocente, se vuelve una mujer madura, que juzga sin piedad a los demás. En su espíritu se desarrolla todo un proceso de autoconocimiento y de despertar de la conciencia. A pesar de haber tenido varios amantes, se considera más virtuosa que las mujeres de la alta burguesía, a quienes odia y envidia.

Fortunata se casa con el farmacéutico Maximiliano Rubín y descubre el mismo día de la boda que Juan Santa Cruz le había tendido una trampa, alquilando la casa contigua a la de los recién casados y comprando a la criada de su antigua amante. Fortunata trata de resistir, pero acaba cometiendo adulterio. Exactamente como había asegurado a su esposa, Santa Cruz se aburre y abandona otra vez a Fortunata, enviándole una carta con consejos y una pequeña cantidad de dinero, dos billetes de dos mil reales. Teniendo en cuenta la fortuna que posee, Santa Cruz se muestra una vez más insensible y tacaño. En el primer momento, Fortunata piensa devolverle el dinero, pero el señor Feijoo la convence de que es mejor aceptarlo. En este momento de su vida, Fortunata es muy lúcida y se caracteriza a sí misma con asombrosa sensatez:

¡Qué manera de pagarme! ¡Yo, que lo dejé todo por él, y a los que me habían hecho decente les di una patada!... [...] Soy muy ordinaria. Es mi ser natural; y como a los que me querían afinar y hacerme honrada les di con su honradez en los hocicos... ¡Qué ingrata, ¿verdad?, qué indecente he sido! Todo por querer más de lo que es debido, por querer como una leona. Y para que calcule usted si soy simple, aquí, donde usted me ve, si ese hombre me vuelve a decir tan siquiera media palabra, le perdono y le quiero otra vez. (1992: II, 91)

Como vive apartado de ella, Santa Cruz la recuerda. Merodea por los alrededores de la casa de Fortunata, hasta que un día se topa con ella en la calle, para un simón, le pide que suba, la toca y le dice simplemente, como si nada hubiera pasado: “Hace tiempo, nena negra, que me estoy acordando mucho de ti —dijo Santa Cruz con cariño que no parecía fingido, clavándole una mano en un muslo” (262).

Vuelven a tener la misma relación adúltera de antes, y al final el hombre se cansa de ella y la abandona cuando está otra vez embarazada. Fortunata descubrirá más tarde que la abandona para empezar una relación con su amiga Aurora. De Juan Santa Cruz ya no sabrá nada la pobre Fortunata, se morirá sin saber de él. Juan Santa Cruz no irá a ver a su hijo recién nacido, ni se interesará por él. Fortunata le esperará inútilmente.

Fortunata es un títere manipulado por Santa Cruz, por Maximiliano Rubín, por la tía de Maximiliano Rubín, por el coronel Evaristo Feijoo y por otros personajes, que deciden por ella. Fortunata no decide nada durante su vida, salvo a la mujer que criará a su hijo.

3. Jacinta

La inolvidable esposa de Juan Santa Cruz es dulce, generosa y buena, educada (pero sin llegar a tener una gran cultura, puesto que las mujeres de la época no solían estudiar) y caritativa.

Le entristece enormemente el hecho de no poder tener hijos. Nada haría más feliz a Jacinta que un hijo, pero éste no llega. Se consuela socorriendo a varios niños infelices. Desea criar a un niño, al que supone hijo de su marido y de Fortunata, la amante de este. Al ver al niño, le invade una ola de ternura, a pesar de creerlo hijo de su rival:

Jacinta le sentó sobre sus rodillas y trató de ahogar su desconsuelo, estimulando en su alma la piedad y el cariño que el desvalido niño le inspiraba. Un examen rápido sobre el vestido de él le reprodujo la pena. ¡Que el hijo de su marido estuviese con las carnechas al aire, los pies casi desnudos...! Le pasó la mano por la cabeza rizada, haciendo voto en su noble conciencia de querer al hijo de otra como si fuera suyo. (1992: I, 357)

Más tarde sabe que el niño no es de su marido con Fortunata, Juan Santa Cruz se lo aclara, pero ella saca de todos modos al niño del ambiente malsano donde vive y lo mete en el asilo de Guillermina, donde lo visita a menudo y le lleva regalos.

Adoración, la hija de Mauricia, le inspira asimismo ternura a Jacinta y la esposa de Juan Santa Cruz la ayuda siempre y le promete pagarle los estudios para que se haga institutriz.

No solamente a los niños ayuda Jacinta, sino también a toda la gente pobre. Cuando va a ver al niño, aprovecha para llevar dádivas a las vecinas, no deja de regalar a aquella gente pobre ropa, mantas, medicinas, cosas muy necesarias. Jacinta es siempre generosa, demuestra una gran nobleza de espíritu.

4. El odio que se profesan las dos mujeres

Es harto conocido que Fortunata y Jacinta son dos grandes rivales, aman al mismo hombre y se odian. Pero no es un odio puro, sino un odio matizado, mezclado con varios otros sentimientos.

4.1. *El odio de Jacinta por Fortunata*

El odio que Fortunata le inspira a Jacinta se muestra desde el principio entreverado de lástima, puesto que Jacinta sabe que Fortunata no tiene la culpa y que incluso ha sufrido por la crueldad y el egoísmo de Juanito.

Jacinta se entera de la existencia de Fortunata durante su propia luna de miel, cuando su marido, tan reciente, se toma unas copas y le confiesa una aventura con otra mujer, es decir con Fortunata, asegurando a su esposa que no desea volver a ver a aquella otra. A Juan Santa Cruz le remuerde la conciencia, se arrepiente de haber abandonado a Fortunata embarazada. Se pone a llorar y pide tiernamente perdón a su esposa por no haberle confesado su desliz, pero en realidad él quisiera pedir perdón a Fortunata, la mujer ofendida y abandonada.

Escuchando todo aquello, “Jacinta temblaba. Le había entrado mortal frío, y daba diente con diente. Permanecía en pie en medio de la habitación, como una estatua, contemplando la figura lastimosísima de su marido, sin atreverse a preguntarle nada ni a pedirle una aclaración

sobre las extrañas cosas que revelaba” (229). La joven esposa está herida, despechada y tiene miedo a perder al hombre que ama. Pero, como mujer, comprende a Fortunata y no puede dejar de compadecerla. Cree que ella también tiene culpas en el abandono de aquella joven:

La esposa dio un gran suspiro. No sabía por qué; pero tenía sobre su alma cierta pesadumbre, y en su rectitud tomaba para sí parte de la responsabilidad de su marido en aquella falta; porque falta había sin duda. Jacinta no podía considerar de otro modo el hecho del abandono, aunque este significara el triunfo del amor legítimo sobre el criminal, y del matrimonio sobre el amancebamiento... (234)

Cuando Mauricia está agonizando y entre varias mujeres que la velan se hallan tanto Fortunata como Jacinta y hay momentos en que se quedan solas, la última trata de hacer conversación, porque ella no conoce a la amante de su marido. A Jacinta le había llamado la atención la belleza estremecedora de la mujer sentada a su lado y la había alarmado vagamente la mirada envenenada que ella le echaba, pero de ninguna manera pensaba que la mirada tenía justificación, creía simplemente que la mujer estaba loca. Fortunata, de carácter impulsivo, mujer inculta, que no había recibido ninguna educación, no puede contenerse y ataca a Jacinta, clavándole las uñas y diciéndole quién es. Pero Jacinta es incapaz de reaccionar de manera violenta, sino todo lo contrario: “La de Santa Cruz recobró primero la serenidad, y entrando en la sala, volvió a ponerse en el sofá. Su actitud revelaba tanta dignidad como inocencia. Era la agredida, y no sólo podía serenarse más pronto, sino responder a la ofensa con desdén soberano y aun con el perdón mismo” (1992: II, 208).

Esta actitud revela que Jacinta no llega a odiar a su rival. No la odia, sino la compadece. Está claro que Jacinta preferiría que Fortunata no existiera —¿y quién podría culparla?—, pero es una mujer demasiado noble, no puede odiar.

Cuando se esconde en el gabinete contiguo, para escuchar furtivamente la charla de Guillermina con Fortunata, a Jacinta sí le indigna la actitud impertinente y despiadada de la amante de su marido, según la cual ella no vale nada, puesto que no puede darle un hijo a Juan. En ese momento de ira, asombro, turbación y dolor, Jacinta pierde los estribos y, cuando es capaz de hablar, grita e insulta a su rival, manifestando asimismo cierta descortesía hacia su amiga filántropa:

¡Bribona... infame, tiene el valor de creerse!... no comprende que no se la ha mandado... a la galera, porque la justicia... porque no hay justicia... Y usted... (por Guillermina) no sé cómo consiente, no sé cómo ha podido creer... ¡Qué ignominia!... Esta mujerzuela aquí, en esta casa... ¡qué afrenta!... ¡Ladrona...! (252)

El autor apunta que Jacinta está en esta ocasión “poseída de la rabia de paloma que en ocasiones le entraba” (252). Galdós trata de suavizar la reacción de su heroína, para que el lector la mire con indulgencia y no le tome en cuenta la actitud descontrolada; cualquiera la hubiera tenido.

4.2. El odio de Fortunata por Jacinta

En cambio, Fortunata sí odia a Jacinta. La odia y la envidia, no le perdona haberle quitado al hombre que ama. Le echa la culpa de su estado, cree que por culpa de Jacinta la ha abandonado Juan Santa Cruz a ella: “Ella es la que me hace desgraciada, robándome a mi

AIC

marido... Porque es mi marido: yo he tenido un hijo suyo y ella no... Vamos a ver, ¿quién tiene más derecho?” (83). Ese hijo le confiere cierta superioridad, Fortunata piensa que ella es mejor que Jacinta. En otra ocasión dirá: “Esposa que no tiene hijos, no es tal esposa” (247). Nunca perdona a Jacinta; cuando velan juntas la agonía de Mauricia, Fortunata, en su imaginación, no puede dejar de dirigir a su rival estas palabras que nunca pronuncia: “Porque tú me quitaste lo que era mío... y si Dios hiciera justicia, ahora mismo te pondrías donde yo estoy, y yo donde tú estás, grandísima ladrona...” (192).

Fortunata trata continuamente de rebajar, de envilecer a Jacinta. Cuando una amiga, Aurora, la asegura que Jacinta tiene un amante, Fortunata se lo cree enseguida. En realidad, Fortunata siempre había dudado de la virtud de su rival, siempre había pensado que Jacinta no era tan fiel como pretendía todo el mundo:

¿Virtuosa?, tié gracia... Ninguna de estas casadas ricas lo es ni lo puede ser. Nosotras las del pueblo somos las únicas que tenemos virtud, cuando no nos engañan. Yo, por ejemplo... verbigracia, yo. Entrole una risa convulsiva. ¿Y de qué te ríes, pánfila?-se dijo a sí misma-. Más honrada eres tú que el sol, porque no has querido ni quieres más que a uno. ¿Pero estas... estas?... Ja ja ja. Cada trimestre hombre nuevo, y virtuosa me soy. ¿Por qué? Pues porque no dan escándalos, y todo se lo tapan unas con otras. ¡Ah!, señora doña Jacinta, guárdese el mérito para quien lo crea; usted caerá... tiene usted que caer, si no ha caído ya. (84)

No hay duda de que Fortunata envidia a Jacinta, quisiera ser Jacinta, para ser fina, para ser casada con Juan Santa Cruz y para poseer todo lo que posee su rival. No puede dejar de escrutar la ropa que lleva la señora de Santa Cruz y que le encantaría poder llevarla ella:

Fortunata [...] examinó con curiosidad a la esposa de aquel, fijándose detenidamente en el traje, en el abrigo, en el sombrero... No le parecía propio venir de sombrero; pero por lo demás, no había nada que criticar. El abrigo era perfecto. La de Rubín hizo propósito de encargarse el suyo exactamente igual. Y la falda, ¡qué elegante! ¿Dónde se encontraría aquella tela? Seguramente era de París. (193)

Por un lado, Fortunata odia a Jacinta. Por el otro, muy a pesar suyo, admite que es una mujer digna, cuyos numerosos méritos están a la vista. A Fortunata, Jacinta le inspira sentimientos encontrados.

Cuando está a punto de casarse con Maximiliano Rubín y pasa una temporada en el convento de las Micaelas, para refinarse y para aprender a hablar como las personas decentes, de manera que su futuro marido no se avergüence al presentarla a sus amistades, Fortunata tiene la oportunidad de apreciar y tocar objetos donados por Jacinta al convento. Ahí se entera de que su rival era “una mujer muy mona: lo tenía todo, bondad, belleza, talento y virtud” (1992: I, 622). El día del Corpus, Jacinta visita el convento, junto con otras señoras nobles o simplemente ricas, para enterarse de las necesidades de las monjas y hacer donaciones. Es la primera vez que Fortunata tiene la oportunidad de verla. La sorprenden la belleza, la elegancia y la decencia de la señora de Santa Cruz. De todas aquellas mujeres distinguidas, ninguna le parece “tan señora como la de Santa Cruz” (625). Por eso, la invade “un deseo ardentísimo de parecerse a Jacinta, de ser como ella, de tener su aire, su *aquel* de dulzura y señorío” (625).

Durante la agonía de Mauricia, Fortunata ve a Jacinta junto con la pequeña Adoración, hija de la moribunda, a la cual la señora de Santa Cruz ayuda económicamente y mimosa amorosamente. Jacinta deja a la niña entrar sola en la habitación de su madre y se niega a acompañarla. Fortunata comprende perfectamente la razón de esa actitud: “Era un sentimiento de modestia y delicadeza. Quería sustraerse a las manifestaciones de gratitud de la pobre enferma, y evitarle a esta el sonrojo de su desairada situación como madre” (1992: II, 193). La amante de Santa Cruz trata una vez más de rebajar burlescamente para sus adentros el mérito de su rival: “¡Qué remilgos estos! Cuando digo que me cargan a mí estas perfecciones... ¡Qué monas nos hizo Dios!” (193). A pesar de estos pensamientos, Fortunata reconoce la nobleza del gesto lleno de generosidad y de delicadeza.

En numerosas circunstancias reconoce Fortunata que Jacinta es digna de alabanza, pero siempre concluye que ella habría sido aun más merecedora, si hubiera tenido otra vida: “Ella es una mujer de mérito y yo he sido una perdida... Pero yo tengo razón, y perdida o no, la justicia está de mi parte... porque ella sería yo, si estuviera en mi lugar...” (208).

En una charla que tiene más tarde con la noble Guillermina, la filántropa, Fortunata le confiesa sin tapujos su admiración por Jacinta: “Si a mí me gusta, si quisiera parecerme a ella en algunas cosas...” (247).

5. La reconciliación

Por más que quiera envilecerla, Fortunata se da cuenta de la generosidad de Jacinta. Sabe que la dama adora a los niños y que ha socorrido a muchos niños pobres. Por eso, después de dar a luz al segundo hijo de Juan Santa Cruz, cuando comprende que se va a morir por la hemorragia provocada por el parto, Fortunata deja a su hijo recién nacido a Jacinta, con una afectuosa carta, dictada con sus últimas fuerzas. Justifica su decisión de esta manera: “yo se lo quiero dar, porque sé que ha de quererle, y porque es mi amiga” (521). No se muere antes de recibir los calurosos agradecimientos de Jacinta, que Guillermina le transmite.

Galdós asegura a sus lectores que al final, separadas por el misterio de la muerte, las dos mujeres dejan de odiarse: “Con la muerte de por medio, la una en la vida visible y la otra en la invisible, bien podría ser que las dos mujeres se miraran de orilla a orilla, con intención y deseos de darse un abrazo” (532).

6. Conclusiones

Está de más explicar que Fortunata y Jacinta son dos mujeres muy distintas y dos grandes rivales. Son la amante y la esposa, respectivamente, de Juan Santa Cruz, al que las dos aman.

No se puede negar que cada una desearía que su rival no existiera.

Pero, al mismo tiempo, tienen algo en común, ese amor por el mismo hombre las une. A esto se añaden los tantos momentos de tristeza que aquel hombre provoca a cada una de ellas. Es inevitable que las dos mujeres se sientan solidarias.

Ninguna de ellas profesa un odio profundo a la otra. Jacinta compadece a Fortunata, mientras Fortunata admira a Jacinta. Solamente un gran escritor como Galdós es capaz de desentrañar tantos sentimientos encontrados.

BIBLIOGRAFÍA:

AUB, Max (1978). *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Akal.

CAUDET, Francisco (1992). *Introducción*. En Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta* (pp. 11-86). Madrid: Cátedra.

AIC

DEL RÍO, Ángel (1982). *Historia de la literatura española*. Vol. 2. Barcelona: Bruguera.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús et al. (2005). *Historia de la literatura española* (vol. III). León: Everest.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1992). *Fortunata y Jacinta*. Vol. I-II. Madrid: Cátedra.

ZAMBRANO, María (1989). *La España de Galdós*. Madrid: Endymion.

La haine dans la création littéraire : le cas de George Sand

Hatred in Creative Writing: the Case of George Sand

ELYSSA REBAI

*Faculté des Lettres et Sciences humaines de Sfax ;
Université Clermont Auvergne*

Mots-clés

haine ; création
littéraire ; George
Sand ; critiques ;
notoriété.

La haine est au fondement de la création littéraire. Celui qui veut gagner une notoriété littéraire doit passer par une série de situations qui révèlent l'envie et la haine de ses détracteurs ou rivaux. Mais cette haine littéraire devient implacable lorsqu'il est question de femme auteur. Le cas qui attise le plus de feu de la misogynie littéraire, durant le XIX^e siècle, est celui de George Sand. Le parcours de cette femme auteur n'est pas mené sans heurts et tensions, mais malgré la haine et l'envie de ses confrères masculins, l'animosité de ses détracteurs et les préjugés contraignants et avilissants de son époque, elle ne s'est jamais livrée au désespoir ni au doute et n'a jamais abandonné son rêve. Elle a lutté envers et contre tout jusqu'à réussir à démontrer que la liberté et la compétence ne sont pas inaccessibles à la femme, que le génie peut être aussi femelle.

Keywords

hatred; creative
writing; George
Sand; critics; fame.

Hatred pervades relationships among competing writers. Authors who seek literary fame may many a time face situations revealing the envy and hatred of their rivals or detractors, but hatred often becomes implacable when a woman author is involved. The most reputed case of misogyny among the 19th century writers is that of George Sand. The career of this woman author is marked by clashes and tensions, but despite the hatred and the envy of male writers, the animosity of her detractors and the constraining and degrading prejudices of her epoch, she did not surrender to despair or doubt, and never renounced her literary dreams. She fought against all odds and managed to prove that freedom and competence are not inaccessible to women, that genius can be female.

« La haine, quelque forme qu'elle revête, est au fondement de la création littéraire. Il n'est pas de confrère qui ne soit un adversaire potentiel » affirment Anne Boquel et Etienne Kern (2020 : 13). En effet, la haine semble souvent servir de carburant aux plumes littéraires. Celui qui veut accéder au monde des lettres, gravir les échelons de la littérature et s'assurer une notoriété littéraire se trouve vite amené à subir toute sorte de venin et se voit envahi par les flots continuels d'accusations, de mépris, de méchancetés, de critiques, ainsi que par des propos virulents et agressifs (qui frisent parfois l'indécence), lancés par des confrères – ou plutôt rivaux.

C'est ainsi que Lamartine n'hésite pas à disqualifier Chateaubriand de « matamore de tragédie », tandis que Léon Boy ne voit en Émile Zola qu'un « incontestable pourceau ». Flaubert, lui, ne pense trouver que « lyrisme poitrine » dans le romantisme de Musset, allant jusqu'à proclamer en termes grossiers : « C'est un esprit eunuque, la couille lui manque, il n'a jamais pissé que de l'eau claire ». Quant à Edmond de Goncourt, prétendu pape du roman naturaliste, dès qu'il voit Zola en train de lui ravir la place, l'accuse sans s'attarder de plagiat : « Au fond, Zola n'est qu'un ressemeleur en littérature ». Ces dires qui dévoilent beaucoup d'animosité, de jalousie, voire de haine sont proférés solennellement soit dans des lieux officiels, notamment les salons littéraires, soit dans des endroits informels, voire conviviaux, comme les bars et les cafés.

À ces agressivités verbales peuvent aussi s'ajouter des violences physiques. Si Victor Hugo provoque en duel Sainte-Beuve et s'en moque en l'appelant « Sainte Bave », Charles Cros, lui, va jusqu'à administrer une volée de coups à Anatole France sous les yeux de Verlaine. Et si ce dernier, lui-même, se rue un autre jour sur Daudet qu'il traite de cochon, Louise Colet, elle, dévorée par la rage, se hasarde à planter intempestivement un couteau dans les reins d'Alphonse Karr.

Pourquoi tant de haine et d'hostilité ? Parce que la haine fait apparemment « partie intégrante de la condition » (Boquel ; Kern, 2020 : 12) de l'homme de lettres. Et parce qu'elle constitue une loi millénaire : « Les écrivains se construisent les uns contre les autres, et ce depuis que l'auteur de l'Odyssée [...] a voulu faire mieux que celui de l'Iliade » (Boquel ; Kern, 2020 : 12), comme si un écrivain ne peut construire sa légende et graver son nom dans la littérature qu'en se posant en adversaire ou en rival des gloires de son temps. L'homme de lettres veut briller, tout en cherchant nonobstant à éclipser ses pairs ; il veut accaparer l'attention des académiciens et des lecteurs, tout en espérant que ses confrères restent à l'ombre. Il ne lui suffit pas d'être admiré : il faut qu'il soit le seul à l'être. Il ne veut pas seulement réussir dans le monde des lettres, il veut qu'il soit le seul à connaître cette réussite. Le succès des autres l'incommode, le déstabilise, envenime sa jalousie et accroît son animosité. Témoin, les propos de Jules Renard postés comme un aveu : « Le succès des autres me gêne, mais beaucoup moins que s'il était mérité ».

Mais cette haine littéraire devient implacable lorsqu'il est question de femme auteur. Aux hommes la création, aux femmes la procréation : voilà comment le monde des lettres s'est longtemps organisé. La femme, toujours confinée dans son rôle de mère tendre et d'épouse docile, ne devait point avoir de génie, ni afficher le moindre intérêt au monde des idées. Si, par malheur, cette dernière exprime son désir d'accéder au domaine littéraire, un déferlement de critiques et de courroux ne manquait jamais de s'abattre sur elle. Cette misogynie littéraire est un phénomène déjà ancien, depuis le temps d'Homère, où le champ littéraire était traditionnellement marqué par la filiation masculine. Dans sa forme la plus moderne, elle trouve racine dans la pensée rousseauiste selon laquelle la misogynie est à la fois d'ordre général

et spécifique. En termes plus explicites, Jean-Jacques Rousseau ne se cantonne pas à lier la femme à l'espace domestique, celle-ci devant être toujours reléguée, à ses yeux, au seul rôle d'épouse et de mère ; il va plus loin, jusqu'à toucher la sphère d'une misogynie spécifiquement littéraire lorsqu'il déclare que « les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun Génie » (1995 : 94). Elles sont dépourvues, selon lui, de « ce feu céleste qui échauffe et embrase l'âme, ce génie qui consume et dévore » (1995 : 44). Le champ littéraire reste alors inaccessible aux femmes et la question de leur activité auctoriale soulève beaucoup d'ironie, de polémiques et d'embarras. Embrasser la carrière littéraire en tant que femme signifie envahir une sphère qui était jusqu'alors réservée uniquement à la gente masculine et se rendre compte de tous les obstacles à surmonter. Mais il est à remarquer que la haine à l'encontre de la femme-auteur ne s'atténue pas au fil des siècles ; au contraire, elle va croissant au XIX^e siècle. Le cas qui attise le plus de feu de la misogynie littéraire, depuis les années 1830, est celui de George Sand. En effet, cette dernière, depuis son entrée littéraire, se voit violemment attaquée par ses pairs plus ou moins illustres. Les critiques l'assiègent de toutes parts et l'hostilité masculine affichée envers son identité auctoriale, sa vie privée ainsi que ses productions littéraires la déçoit profondément, mais ne la désarme point, pour autant.

Un rapide survol des nombreuses critiques et accusations proférées par les confrères de George Sand nous a permis d'identifier, sans grande difficulté, trois types de motivations de cette misogynie littéraire. En effet, la première motivation est d'ordre social et a son ascendance dans la pensée rousseauiste, comme l'on vient de montrer. La femme – conçue comme l'ange du foyer domestique – ne peut ni ne doit, selon la pensée des hommes de lettres du XIX^e siècle, concevoir le monde des idées que comme une pure distraction ; mais l'envisager sous un autre angle, c'est-à-dire comme une profession, serait un grand tort et une grande bêtise.

La deuxième motivation de cette animosité littéraire envers George Sand est d'ordre moral. Nombreux sont les romans et contes écrits par Sand qui sont jugés immoraux et indécents, étant donné qu'ils sont imprégnés de sentiments irrationnels, incontrôlables, excessifs, voire passionnels. Le fait que l'amour-passion occupe une place primordiale dans les écrits sandiens laisse sous-entendre que l'institution du mariage est disgraciée par l'auteure et que l'adultère, au contraire, est favorisé, ou du moins, traité avec beaucoup d'indulgence. Jules Barbey d'Aurevilly, à titre indicatif, ne cesse pas d'harasser Sand durant des années entières dans des articles de plus en plus belliqueux. Ce virulent détracteur, qui ne manque pas une occasion, pour sa part, de s'insurger contre ce « bas-bleu armé de toutes pièces prises à l'arsenal de toutes les bêtises philosophiques, philanthropiques et démocratiques de ce temps » (1968 : 344) ne se lasse pas de condamner, de 1853 à 1882, Sand, la « Grande Dépravatrice de ce temps » (1972 : 270), selon ses dires, dont les romans scandaleux ont inspiré aux femmes de sa génération la passion de l'adultère, avec celle de l'égalité des sexes. Mais George Sand ne répond jamais à ses propos autrement que par le silence le plus parfait, n'ayant jamais jugé bon d'accorder la moindre ligne à ce contempteur. Le rapport entre Barbey d'Aurevilly et George Sand demeure donc singulièrement unilatéral. Proudhon, partageant les convictions de Barbey d'Aurevilly, synthétise les abjections que l'on a toujours reprochées à George Sand ; selon lui, le dessein de cette romancière dépravée aurait été :

L'égalité des sexes avec ses conséquences inévitables, liberté d'amours, condamnation du mariage, contemption de la femme, jalousie et haine secrète de l'homme, pour couronner le système, une luxure inextinguible : telle est invariablement la philosophie de

la femme émancipée, philosophie qui se déroule avec autant de franchise que d'éloquence dans les œuvres de Mme Sand. (Sand, 1981 : 418)

L'accusation d'immoralité investit aussi volontiers la vie privée de cette femme auteur censée partager sentiments et comportements de ses héroïnes. En effet, la vie intime de Sand, très tumultueuse, marquée essentiellement par l'échec de son mariage d'avec le baron Casimir Dudevant, par la longue liste de ses amants et soupirants, et par l'abondance de ses expériences amoureuses vouées toutes à l'échec, fait toujours l'objet de raillerie et d'indignation de ses pairs. Il suffit de rappeler les direx cinglants de l'auteur de *Colomba*, Mérimée : « C'est une femme débauchée à froid, par curiosité plus que par tempérament ». Il convient ici de souligner que si Sand demeure insensible aux moqueries et aux dénonciations qui visent à assombrir sa création littéraire, elle se montre cependant très susceptible, voire vulnérable lorsque l'hostilité de ses détracteurs masculins touche sa vie privée, attitude qu'elle juge impertinente et irrespectueuse. Rappelons, à titre indicatif, sa réponse immédiate à Jules Lecomte qui la taxe de vanité et d'aberration, où elle revendique son droit à avoir une vie privée :

Le côté littéraire de ma vie appartient à votre critique. Libre à vous d'éplucher, de ridiculiser, de condamner mes ouvrages [...]. Mais ce que vous n'avez pas le droit d'éplucher, de commenter, de critiquer, de blâmer ou de railler en aucune façon, c'est la vie intime, c'est le caractère des gens. De la part d'un homme envers un homme, c'est une inconvenance ; envers une femme, c'est une impertinence. (Sand, 1852 : XI)

La troisième motivation, quant à elle, a une racine sexiste. George Sand se trouve, dès son entrée littéraire, criblée d'humiliations et de mépris, affublée du vocable avilissant de « bas bleuisme », terme de mépris désignant la femme littéraire qui s'intéresse aux choses de l'intellect, comme l'explique clairement Barbey d'Aurevilley : « Le Bas-bleu, c'est la femme littéraire. C'est la femme qui fait métier et marchandise de littérature. C'est la femme qui se croit cerveau d'homme et demande sa part dans la publicité et dans la gloire » (2006 : 30). L'on ne serait pas étonné de cette idée si l'on sait que les détracteurs de l'époque estiment que le génie est mâle et que la femme n'a ni les atouts, ni les compétences intellectuelles nécessaires pour se lancer dans une pareille carrière. Témoin, l'attitude des Frères Goncourt qui se fonde effectivement sur l'idée que le talent ne puisse pas résider dans un corps féminin. Voici ce qu'ils en disent en août 1857 : « Le génie est mâle. L'autopsie de Mme de Staël et de Mme Sand auraient été curieuses : elles doivent avoir une construction un peu hermaphrodite » (1989 : 295). Cette même idée est reprise, des années plus tard, par Edmond Goncourt qui, le 8 décembre 1893, avoue être persuadé que « si on avait fait l'autopsie des femmes ayant un talent original, comme Mme Sand, Mme Viardot, etc., on trouverait chez elles des parties génitales se rapprochant de l'homme, des clitoris un peu parents de nos verges ». C'est ce qui conduit d'ailleurs George Sand, dans ses débuts littéraires, à se servir du déguisement pseudonymique et vestimentaire. Si cette entrée au monde littéraire par le pseudonyme de Georges Sand tient de cette logique de l'invention de soi par soi, de la création d'un personnage qui, dans son cas, la détache de son sexe et de son histoire familiale, le recours à l'habit masculin, quant à lui, constitue pour Sand une stratégie efficace lui permettant, en effet, de « voltiger » en toute liberté en plein Paris, sans éveiller le soupçon des autres qui la prennent pour un homme :

Je me fis donc faire une redingote-guérite en gros drap gris, pantalon et gilet pareils. Avec un chapeau gris et une grosse cravate de laine, j'étais absolument un petit étudiant de première année. Je ne peux pas dire quel plaisir me firent mes bottes : j'aurais volontiers dormi avec, comme fit mon frère dans son jeune âge, quand il chaussa la première paire. Avec des petits talons ferrés, j'étais solide sur le trottoir. Je voltigeais d'un bout de Paris à l'autre. Il me semblait que j'aurais fait le tour du monde. Et puis, mes vêtements ne craignaient rien. Je courais par tous les temps, je revenais à toutes les heures, j'allais au parterre de tous les théâtres. Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement. Outre que je le portais avec aisance, l'absence de coquetterie du costume et de la physionomie écartait tout soupçon. J'étais trop mal vêtue, et j'avais l'air trop simple (mon air habituel, distrait et volontiers hébété) pour attirer ou fixer les regards. (Sand, 1855 : 81)

Il n'en reste pas moins, toujours dans ce même ordre d'idées, que l'attitude de Jean Larnac envers le statut de femme auteur est moins cruelle que celle des accusateurs du grand siècle, mais demeure, malgré tout, peu valorisante pour la gente féminine. Celui-ci, dans son *Histoire de la littérature féminine en France*, admet l'idée que la réussite féminine dans le projet scriptural n'est palpable que dans le domaine de l'amour et de l'épanchement sentimental. Autrement, le génie manque à la femme: « Les femmes n'ont pleinement réussi que dans la correspondance qui n'est qu'une conversation à distance, la poésie lyrique et le roman confession, qui ne sont qu'un épanchement du cœur » (1929 : 257).

Ce mépris affiché à l'égard du génie féminin, Sand en est victime sa vie durant. Cette femme auteur est jugée, aux yeux de ses confrères masculins, lourde, déclamatoire, prolix, trop volubile, toujours abandonnée à une logorrhée sans aucun rapport avec les exigences de l'écriture : « Elle est bête, elle est lourde, elle est bavarde » déclare Baudelaire (1887 : 26), qui se demande « comment quelques hommes ont pu s'amouracher de cette latrine ». « Je ne puis penser à cette stupide créature sans un frémissement d'horreur. Si je la rencontrais, je ne pourrais m'empêcher de lui jeter un bénitier à la tête », surenchérit-il en ridiculisant toujours George Sand dans *Mon cœur mis à nu* (1887 : 687). Son style simple et « coulant » aux yeux de ses accusateurs manque aussi d'élégance et de mesure et sa fluidité étonnante d'écriture n'a aucun lien avec les affres de la création. Cette idée trouve son point d'orgue dans les propos haineux de Proudhon qui cherchent à dévaloriser le style et le talent sandiens :

Ainsi que le savent tous ceux qui se sont occupés de l'art d'écrire, ce style ballonné, qu'imitent à l'envi nos dames de lettres, cette faconde à pleine peau qui rappelle la rotondité de la Vénus hottentote, n'est pas du style : c'est article de modes ; et je ne suis que vrai en disant qu'il y a plus de style dans un aphorisme d'Hippocrate, dans une formule du droit romain, dans tels vers de Corneille, de Racine, de Molière, dans un proverbe de Sancho Pança, que dans tous les romans de Mme Sand. (Sand, 1976 : 428)

Aussi Sand est-elle fréquemment accusée de stupidité, de futilité et de superficialité. À cette accusation, l'auteure rétorque ardemment, ayant la conviction que cette infériorité culturelle attribuée à la femme n'est que « le résultat de la mauvaise éducation » à laquelle elle est condamnée. En témoignent ses propos marqués par un ton à la fois irrité et réprobateur :

Cette ineptie et cette frivolité que vous nous jetez à la figure, c'est le résultat de la mauvaise éducation à laquelle vous nous avez condamnées, et vous aggravez le mal en le constatant. Placez-nous dans de meilleures conditions, placez-y les hommes aussi, faites qu'ils soient purs, sérieux et forts de volonté, et vous verrez bien que nos âmes sont sorties semblables des mains du créateur. (1855 : 92)

La dernière motivation de cette misogynie littéraire dont souffre Sand a une racine que l'on ne peut définir que comme personnelle. En effet, l'on connaît souvent la misogynie de certains hommes de lettres, qu'ils soient écrivains, critiques ou poètes comme les Frères Goncourt, Baudelaire, Sainte-Beuve ou Proudhon, pour ne citer que ceux-ci, mais suffit-il à expliquer la haine implacable que voue, par exemple, Baudelaire ou Barbey d'Aureville à Sand ? En réalité, la critique baudelairienne et la critique sandienne du XX^e siècle ont beau cherché à comprendre l'animosité de Baudelaire contre Sand afin d'en atténuer la portée. Le poète, selon ces critiques qui cherchent à sauver Sand en sauvant son contempteur, n'aurait pas toujours haï Sand. Il l'aurait admirée, comme en témoignerait, dans ses premières études sur Poe parues en 1852, la qualification de celle-ci de « très grand et très justement illustre écrivain » ou encore sa suggestion de consacrer un compte rendu dans *Le Hibou philosophe* au *Mariage de Victorine*. Mais l'exécration que voue Baudelaire à cette femme auteure remonte, en réalité, à un incident personnel : ce poète, encore méconnu, est entré une fois en contact épistolaire avec George Sand le 14 août 1855 pour lui demander d'intercéder auprès du directeur de l'Odéon afin que le rôle féminin principal de sa pièce, *Maître Favilla*, qui doit s'y jouer, soit attribué à Marie Daubrun, dont il est épris : « Demander un service à une femme est toujours moins embarrassant que de le demander à un homme, et quand il s'agit de demander à une femme pour une femme, ce n'est plus une humiliation, c'est presque une joie » (Baudelaire, 1973 : 320). La lettre s'achève par un compliment aussi convenu qu'hyperbolique : « vous régnez dans le cœur et l'esprit de votre siècle » (1973 : 322). Sand lui répond immédiatement, lui promettant de faire de son mieux et d'intervenir. Il la remercie dans un second billet le 19 juillet de la même année. Mais Marie Daubrun ne jouera pas la pièce, et Baudelaire croit que Sand l'a dupé et qu'elle n'a pas tenu sa promesse, alors qu'en vérité, comme l'a montré Georges Lubin à partir d'une analyse de la correspondance de Sand, celle-ci a bel et bien tenu son engagement, mais n'a pas obtenu gain de cause. Depuis, commence la fameuse histoire de la haine baudelairienne envers Sand. Si ce poète porte celle-ci dans son « cœur », c'est dans un « cœur » que font battre, non l'affection, mais plutôt la détestation et la répulsion. À la lumière de ce « cœur mis à nu », il n'y a pas de doute : George Sand est bien l'élue de sa haine, plus encore que Girardin, qu'il dédaigne, ou que Voltaire qu'il s'en moque.

L'aversion éprouvée à l'égard de Sand d'un autre détracteur corrosif, Barbey d'Aureville, découle certes d'une certaine jalousie professionnelle, mais remonte aussi à un épisode personnel. Expliquons-nous. Il y a sans doute un peu de la noire envie du confrère moins heureux, qui n'a jamais connu succès si reluisant, mais peut-être faut-il voir aussi dans cette rage sans cesse réaffirmée quelque chose du dépit d'un soupirant éconduit, car Barbey n'était pas toujours insensible au charme de George Sand, tant s'en faut. En 1840, pour la première et la dernière fois, il entre en contact avec la célèbre écrivaine dont il espère s'attirer la complaisance et l'affabilité. « À l'occasion d'un article de la *Revue des Deux Mondes* que celle-ci consacre à l'œuvre inédite du poète Maurice de Guérin, son meilleur ami, qui vient de mourir dans sa trentième année, Barbey communique à George Sand les documents précieux qu'il a en sa possession, lettres, prose et vers » (Bertrand, 2015 : 77, 78). Empressé auprès de cette

personnalité en vue du monde littéraire, l'obscur débutant lui fait de ferventes déclarations d'obédience, croyant que son admiration est partagée. Il confiait d'ailleurs à son ami Trebutien : « Je l'aime encore plus pour sa beauté (*un poco di cortigiana*) que pour son talent et parce que, quand je lui parle, elle ne me regarde jamais. Ma Sérénissime Fatuité se rappelle à propos de cela un mot de La Bruyère qu'il me serait doux de croire vrai, – “ne regarder un homme jamais signifie la même chose que le regarder toujours” » (Aurevilly, 1981 : 127). Mais ses espérances se trouvent évanouies, lorsqu'il se rend compte que Sand demeure sourde à ces déclarations d'allégeance et que l'admiration qu'il lui voue est unilatérale. Depuis, Sand devient l'une des bêtes noires de Jules Barbey d'Aurevilly qui cherche sans cesse à entacher son image en l'accusant de perversion et de débauche, à rabaisser sa valeur de femme auteure en raillant son talent littéraire et à entraver ainsi cette immuable félicité d'écrivain dont George Sand cherche à se délecter sa vie durant.

Pour conclure, l'on pourrait dire que George Sand, cette figure emblématique du XIX^e siècle, a lutté envers et contre tout pour graver à jamais son nom dans l'empyrée littéraire. Son parcours n'est pas pourtant mené sans heurts et tensions, mais malgré la haine et l'envie de ses confrères masculins, la vengeance de ses soupirants, les blessures parfois vraiment cruelles de ses détracteurs, les préjugés contraignants et avilissants de son époque, la douleur et la grande déception qui ont traversé sa vie intime et professionnelle, cette auteure n'a jamais fléchi ou abandonné son rêve. Moyennant son talent et sa plume, elle a su démontrer que la liberté et la compétence ne sont pas inaccessibles à la femme, que le génie peut être aussi femelle et que la réussite et la renommée ne se crient pas, mais elles se prouvent. Cette reconnaissance, si George Sand n'a pas pu pleinement en jouir de son vivant, est en revanche amplement avouée à sa mort. Il suffit de rappeler le vibrant hommage que rend Victor Hugo à l'écrivaine, à la femme et à la lutteuse que fut Sand. Celui-ci salue les « chefs-d'œuvre » que celle-ci a produits, sa bonté généreuse, son courage et sa détermination face à la haine qu'elle a dû affronter et, surtout, la part qu'elle a prise dans l'accomplissement du progrès :

Les êtres comme George Sand sont des bienfaiteurs publics. Ils passent, et à peine ont-ils passé que l'on voit à leur place, qui semblait vide, surgir une réalisation nouvelle du progrès. [...] Le travailleur s'en est allé ; mais son travail est fait. [...] George Sand meurt, mais elle nous lègue le droit de la femme puisant son évidence dans le génie de la femme. C'est ainsi que la révolution se complète. (Hugo, 1876 : 916)

La disparition physique de George Sand est accompagnée donc par la confirmation de sa gloire littéraire. Elle ressemble, par cela, à beaucoup d'autres artistes talentueuses, libres et courageuses, qui « en devenant invisibles sous une forme deviennent visibles sous l'autre, subissant par là une transfiguration sublime » (Hugo, 1876 : XXXI).

BIBLIOGRAPHIE :

- AUREVILLY, Jules Barbey de (1972). *Articles inédits 1852-1884*. Paris : Les Belles Lettres.
- AUREVILLY, Jules Barbey de (1981). *Correspondance générale*. Tome I : 1824-1844 (15.08.1843). Paris : Les Belles Lettres.
- AUREVILLY, Jules Barbey de (2006). *Introduction – Du Bas-bleuisme contemporain*. In *Les Bas-bleus*, introduction et notes de P. AURAIX-JONCHIERE avec, pour les notes, la collaboration de J. DUPONT, P. GLAUDES et M.-C. HUET-BRICHARD. In *Les oeuvres et les hommes*, 1^{ère} série, *Œuvre critique*, vol. II, éd. P. Glaudes et de C. Mayaux. Paris : Les Belles Lettres.

- AUREVILLY, Jules Barbey de (1968). *Les œuvres et les hommes*. Genève : Slatkine Reprints.
- BAUDELAIRE, Charles (1973). *Correspondance* I. Paris : Gallimard. « Pléiade ».
- BAUDELAIRE, Charles (1887). *Sur George Sand*. In *Notes, Mon cœur mis à nu*. In *Œuvres Complètes* (éd. C. Pichois), vol. I. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- GRIFFITHS, Simone Bernard & AURAIJX-JONCHIERE, Pascale (dir.) (2015). *Dictionnaire George Sand*. Paris : Honoré Champion.
- BOQUEL, Anne & KERN Etienne (2020). *Une histoire des haines d'écrivains*. Paris : Flammarion. « Champs essais ».
- GONCOURT, Edmond & GONCOURT, Jules (1989). *Journal* (éd. R. RICATTE). Vol. I. Paris : Robert Laffont. « Bouquins ».
- HUGO, Victor (1876), « Obsèques de George Sand », *Actes et Paroles, III, chapitre XXXI*. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Hugo - Actes et paroles - volume 6.djvu/161](https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Hugo_-_Actes_et_paroles_-_volume_6.djvu/161).
- LARNAC, Jean (1929). *Histoire de la littérature féminine en France*. Paris : Kra. « Les documentaires ».
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1995). *Lettre à Monsieur d'Alembert*. In *Œuvres complètes* (éds. B. GAGNEBIN et M. RAYMOND). Vol. V. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SAND, George (1856). *Histoire de ma vie. Tome I*. Paris : Calmann-Lévy.
- SAND, George (1981). *Correspondance* (éd. G. LUBIN). Vol. XV. Paris : Classiques Garnier.
- SAND, George (1976). *Lettre datée du 6 septembre 1852*. In *George Sand (182-187), Correspondance* (éd. G. LUBIN). Vol. XI. Paris: Classiques Garnier.

***Le Locataire chimérique* de Roland Topor : La haine de l'autre comme outrage à l'ipséité**

***The Tenant* by Roland Topor: Hatred of the Other as a Threat against Ipseity**

DENIS MOREAU

Université d'Aix-Marseille

Mots-clés

**Roland Topor ;
Le Locataire chimérique ; ipséité ;
haine ; violence ;
identité.**

Le rapport à l'autre dans *Le Locataire chimérique* de Roland Topor est représenté de façon systématique comme un rapport de forces disproportionné, ressenti comme une menace éminemment anxiogène et transformant la perception de soi. Cette dislocation progressive de l'identité du personnage, subtil mouvement de déconstruction procédant par enchaînement pour atteindre un paroxysme de cruauté malveillante, forme et détermine la question de l'autre telle qu'elle se présente ici, c'est-à-dire comme une perception vive d'une mise hors de soi, d'une graduelle non-coïncidence à soi-même, menant à un échange ontologique dont l'horreur ne fait qu'établir un champ d'avenir constitué de peur et de souffrance. Trelkovsky, martyrisé et désidentifié, évolue ainsi dans un autre ordre de réalité : lieu du fantastique mais aussi – et surtout – lieu du livre, monde fictionnel qui, dans un déplacement essentiel, instaure en lui-même un état de choses uniquement déterminé par son fonctionnement propre, et où l'ipséité est sans cesse mise à mal par la présence d'autrui.

Keywords

**Roland Topor; *The Tenant*; ipseity;
hate; violence;
identity.**

The relationship with the others in *The Tenant* by Roland Topor is systematically represented as an unequal balance of power, felt as an anxiety-provoking experience that transforms the perception of the self. The dislocation of identity is accompanied by a progressive destruction of the individual psyche that reaches its climax in a fierce paroxysm of cruelty and violence. The problem of the other is thus closely related to the identity crisis caused by a deep sense of isolation and persecution. Unable to maintain a coherent perception of the self, lost in a fictitious world where he can be only a persecuted victim, a martyred and depersonalized scapegoat, the main character Trelkovsky sinks into paranoia and severe emotional distress. Ipseity in Roland Topor's novel is constantly undermined by the presence of the others – pitiless torturers motivated by hostility, anger and hatred.

Le Locataire chimérique, roman de Roland Topor publié en 1964¹ est la relation de l'ostracisme et du martyre d'un individu isolé, placé face à un groupe exerçant sur ce dernier un pouvoir de contrainte sans cesse grandissant, aboutissant à une violence meurtrière dont la figuration, au sein du texte, met au jour une dramatisation transgressive qui vient problématiser un rapport à l'autre extrémisé par la violence.

Le microcosme social que représente l'immeuble, l'isolat culturel qu'il incarne de façon toujours menaçante et la charge socio-morale qu'il véhicule contribuent à transformer la conduite de Trelkovsky en une source ininterrompue de motifs de stigmatisation générateurs de tourments. Le protagoniste apparaît toujours de la sorte, en position de décalage par rapport à autrui, embourbé dans un combat (combat contre les voisins mais aussi combat intérieur) dont il ne pourra, quoi qu'il advienne, sortir victorieux. La peur physique de l'autre se transforme progressivement en une angoisse métaphysique de se perdre soi-même, de se trouver spolié de sa propre identité et d'être réduit à néant.

Cette précarité identitaire, provoquée et amplifiée par la menace permanente que représente le groupe constitué de voisins hostiles, est profondément ancrée dans l'interaction imposée et douloureusement subie avec les autres. Les voisins – ennemis et bourreaux – imposent leur autorité normative et, ce faisant, ils réorganisent progressivement les perceptions et les comportements de leur victime. Peu à peu, Trelkovsky se trouve ainsi dépouillé de lui-même et de la reconnaissance de soi. En cessant d'être lui-même pour devenir une autre personne, il fait l'expérience directe d'une altérité fondamentale et d'une sévère remise en cause de son identité singulière en tant que « je » agissant et connaissant. En devenant « un autre Trelkovsky », il devient étranger à lui-même. Nouvel arrivant, il ne pourra être agrégé à la communauté déjà constituée ; il est, *de facto*, uniquement destiné à jouer le rôle de l'allochtone incapable d'adopter une attitude conforme aux mœurs et principes du clan majoritaire. Trelkovsky, pris au piège machiavélique ourdi par les autres locataires de l'immeuble, va être précipité dans une angoissante zone de flou identitaire, et va se voir dépossédé des principaux attributs qui le définissent précisément en tant que lui-même, le poussant à se demander « à partir de quel moment [...] l'individu n'est-il plus celui que l'on pense » (Topor, 1996 : 63). On cherche progressivement à l'effacer afin de le remplacer par « quelqu'un d'autre » ; on lui dérobe même son passé, symbolisé par deux valises emplies de souvenirs :

La première disparition qu'il constata fut celle du poste de T.S.F. Un peu plus tard, il découvrit l'absence de ses deux valises.

Il n'avait plus de passé.

Oh ! Il n'y avait rien de bien précieux à l'intérieur, simplement un appareil de photographie, une paire de chaussures, quelques livres. Mais il y avait également des clichés de lui enfant, de ses parents, de ses quelques amours d'adolescent, des lettres, quelques souvenirs venus du plus lointain de sa vie. Les larmes lui brouillèrent la vue. (69)

Ce rapport à l'autre, vécu comme menaçant et pernicieux, se généralise peu à peu, s'ancre inéluctablement au sein d'une pensée globalisante dans laquelle « l'incontestable fait d'autrui² », envahit progressivement le champ de la conscience :

¹ Et porté à l'écran en 1976 par Roman Polanski sous le titre *Le Locataire*.

² Pour reprendre la formule de Jean-Paul Sartre : « Le fait d'autrui est incontestable et m'atteint en plein cœur. Je le réalise par le *malaise*. Par lui je suis perpétuellement *en danger* dans un monde qui est ce monde et que pourtant je ne puis que pressentir » (Sartre, 1943 : 322).

Les visages défilaient devant lui à une allure presque régulière comme si leurs propriétaires s'étaient tenus sur un tapis roulant. Visages aux gros yeux exorbités de crapauds, visages maigres et tranchants d'hommes aigris, faces larges et molles de bébés anormaux, cous de taureaux, nez de poissons, becs-de-lièvres. En clignant des yeux il était possible d'imaginer qu'il ne s'agissait que d'un seul visage qui se transformait au fur et à mesure. Trelkovsky s'étonna de l'étrangeté de tous ces visages. Des martiens, ils étaient tous des martiens. Mais ils en avaient honte, alors ils essayaient de se cacher. Ils avaient nommé une fois pour toutes leurs monstrueuses disproportions, proportion, et leur laideur inimaginable, beauté. Ils étaient d'ailleurs mais ils ne voulaient pas en convenir. Ils jouaient au naturel. (103)

Le rapport « vicié » à autrui donne ici lieu à la construction d'un ensemble de représentations nées de perceptions défensives, et ne pouvant s'envisager qu'en relation oppositionnelle avec le personnage. Cette dérivation imaginative, outre sa valeur épistémique, entérine l'isolement de Trelkovsky et la disparition des liens sociaux communs. La tension irrésistible vers un retranchement du monde est également le signe d'une psyché en mutation, du mouvement même de dissolution d'une conscience qui se délite. L'individu se sépare des autres comme de lui-même, se cloître dans une solitude ontologique angoissée, privé de tout secours, qu'il soit humain ou divin³.

Les rapports ambigus que Trelkovsky entretient avec Stella, qu'il considère parfois comme l'unique personne à qui il peut accorder sa confiance et qui, à d'autres moments, lui fait horreur, témoignent de l'inanité de tout espoir d'apaisement. Cet isolement définitif achève de faire de Trelkovsky un personnage que l'on pourrait qualifier, avec Joël Malrieu, de typiquement « fantastique », marqué par une certaine vacuité ainsi qu'un isolement social et affectif (voir 1992 : 53-59). Individu falot et dont le ridicule est « probablement ce qu'il y [a] de plus vrai dans sa personnalité » (Topor, 1996 : 56), le personnage va se trouver confronté à diverses situations qui vont venir perturber, de façon progressive, la rassurante banalité de son quotidien⁴. On assiste ainsi à une lente maturation du doute tout d'abord, puis de l'angoisse, par une suite d'accords dissonants, jusqu'au basculement final dans l'horreur. Trelkovsky est dépossédé de lui-même par des volontés humaines extérieures qui vont le manipuler, tenter de le conduire à la folie, puis au suicide. Si l'on peut ici parler de fantastique, ce dernier ne convoque toutefois ni goules assoiffées de sang, ni spectres vengeurs ; le monstre, dans *Le Locataire chimérique*, est bien un être humain ; c'est le simple voisin ventripotent chaussé de confortables pantoufles, capable néanmoins d'une cruauté et d'une malveillance sans bornes⁵.

³ Puisque Trelkovsky « n' [a] jamais été croyant » (Topor, 1996 : 30).

⁴ Le fantastique, figuration oxymorique de l'impensable, peut apparaître comme le territoire privilégié d'une mise en fiction de problématiques narratives visant à interroger les frontières mêmes qui séparent le réel de l'imaginaire. En ce sens, l'effet de fantastique apparaît comme étroitement lié à l'effet de réel, au sein d'une dynamique textuelle alliant vision rapprochée d'un objet de représentation et déstabilisation souvent anxiogène de cette vision.

⁵ L'évolution des effets de fantastique va de pair avec l'émergence, au XX^{ème} siècle, de nouveaux « types » d'imaginaires : d'une part, la recherche d'un sens possible des êtres et des choses s'accompagne souvent, au sein du fantastique moderne, d'une recherche parallèle relative aux divers procédés narratifs aptes à donner naissance et à exprimer de nouveaux « impensables », liant parfois de façon très étroite les effets de texte à une tension mise en œuvre au sein de l'écriture

L'horreur, dans *Le Locataire chimérique*, est synonyme de manipulation, d'aliénation, de prise de pouvoir d'une volonté par d'autres volontés antagonistes. L'immeuble de la rue des Pyrénées – en tant qu'espace hétérotopique⁶ – devient ainsi un véritable « théâtre de la cruauté⁷ », un théâtre de marionnettes dans lequel les locataires distribuent les rôles, organisent la représentation en opérateurs consciencieux, en vue du grand spectacle final. Le récit apparaît ainsi comme la relation d'un inexorable travail de sape, d'une guerre d'usure dont l'enjeu est l'identité même de Trelkovsky :

Par mille petites mesquineries, par une vigilance de tous les instants, par une volonté de fer les voisins modifiaient sa personnalité. Ils étaient tous de connivence, tous coupables. Il était tombé comme un innocent dans leur piège effroyable. Ils se déguisaient pour l'abuser. Ils se conduisaient de manière bizarre pour le troubler et faire perdre pied à sa logique. Il n'avait été qu'un jouet dans leurs mains. En repensant à tous les détails de son séjour dans l'appartement, il comprit qu'il en avait été ainsi dès le début. (118)

« L'échange » a été manigancé depuis l'arrivée de la victime dans son nouvel appartement. L'incorporation de l'identité de Simone Choule dans l'enveloppe physique de Trelkovsky doit donc marquer le point d'orgue d'un piège retors, qui atteindra lui-même son acmé lors d'une manière de nuit rituelle et grand-guignolesque vouée au sang sacrificiel, au son – teinté d'ironie – de l'*Ode à la joie* de Beethoven. Car c'est bien d'un moment de passage que l'on peut ici parler : passage d'une identité à une autre trouvant son accomplissement dans la défenestration, dans la répétition d'une scène déjà vécue et pouvant apparaître comme un procédé final de transfert. La scission de Trelkovsky d'avec son état antérieur et sa transformation en Simone Choule s'inscrit clairement dans la perspective d'un « retour éternel », d'une répétition des mêmes événements en une sorte de boucle infernale et cauchemardesque. Trelkovsky doit être défenestré afin de pouvoir subséquentement réintégrer le monde en tant que Simone Choule, permettant ainsi à l'histoire de se répéter une fois de plus, nécessité fondamentale assurant, de la sorte, la pérennité du monde textuel ici mis en œuvre, qui ne saurait générer aucune nouveauté puisqu'il se réitère inlassablement. La horde des voisins sacrifie ainsi l'étranger afin que le monde fictionnel fasse peau neuve, qu'il puisse se perpétuer et entamer un nouveau cycle vital. La défenestration pourrait, dès lors, être envisagée comme une sorte de rite carnavalesque de transition, en même temps que le point extrême d'un processus qui ne semble aucunement être un fait du hasard, mais qui s'inscrit bien plutôt dans la perspective d'une machination impitoyable, aboutissant à une mise à mort violente. Les voisins persécuteurs et sacrificateurs, indépendamment de toute morale du bien et du mal, forment une meute polarisée contre l'étranger, victime désignée, bouc émissaire accablé d'incriminations fantaisistes et injustifiées.

elle-même. D'autre part, cette évolution se trouve souvent étroitement liée à l'Histoire elle-même, à des contextes idéologiques et culturels précis, forgeant ainsi un renouvellement et une modernité nous incitant à envisager la littérature fantastique dans son histoire même. La représentation du monstre a ainsi subi de multiples changements, et s'est peu à peu « humanisée » ; le vampire peut ainsi se révéler un être absolument humain, à l'instar du Frank Braun de Ewers, et le monstre-type s'incarnerait bien plutôt aujourd'hui en la figure du tueur en série, tel le Norman Bates de Robert Bloch, le Hannibal Lecter de Thomas Harris ou encore le Andrew Compton de Poppy Z. Brite.

⁶ Dont la banalité, relativement aux normes extra-littéraires du lecteur, renforce encore le pouvoir anxiogène du récit (Garcia, 2015 : 25).

⁷ Pour reprendre la formule d'Antonin Artaud.

Trelkovsky fait en effet l'objet d'une impitoyable prédation, d'une brutalité⁸ précise et inflexible ; les voisins ne manifestent aucune empathie, ne font montre d'aucune conscience sociale à l'égard de leur victime, qui s'en trouve ainsi réifiée, transformée en l'instrument désigné de leur projet machiavélique. La modalité nettement anxiogène de l'expérience vécue, émotionnellement exténuante, accentue de la sorte la vulnérabilité de Trelkovsky, le vidant de ses caractéristiques particulières jusqu'à le rendre parfois spectateur impuissant de son propre calvaire. Il est et ne peut demeurer que celui que l'on accuse à tort de troubler l'ordre établi, le marginal inadapté et fauteur de trouble. L'unité psychique du personnage se délite ainsi de façon inexorable ; l'emprise grandissante du groupe sur l'individu isolé agit comme une autorité répressive à laquelle il semble impossible de résister. Le groupe des voisins se coalise en effet en un mécanisme structurant qui conduit, de façon inexorable, à l'annihilation de l'identité symbolique et corporelle de Trelkovsky⁹. La mort de l'individu représente donc, dans la logique instaurée par le monde textuel, autant un point final qu'une expérience inchoative qui réactualise le cours des choses – en tant que séquence temporelle – et renvoie, de façon directe, à un état antérieur de la fabula, c'est-à-dire au moment précis où Trelkovsky se rend à l'hôpital et rencontre une Simone Choule agonisante. En tant que nouvel arrivant et donc étranger au groupe, il est d'office désigné comme sacrificable et voué à une mort brutale, afin que « l'échange » puisse se réaliser.

L'individu se trouve plongé dans une spirale entropique qui va le rendre étranger aux autres et à lui-même. L'autre, dans *Le Locataire chimérique*, est un tortionnaire impitoyable et malfaisant, un vecteur d'hostilité, d'inquiétude, de paranoïa et de mort. Il convient par ailleurs de souligner que la mort impose sa présence dès le début du récit, par l'intermédiaire de l'agonie, du décès et de l'enterrement de Simone Choule. Enterrement au cours duquel Trelkovsky, en proie à un étrange malaise, éprouve l'angoissante sensation d'être lui-même un cadavre :

La mort était présente, plus que tout autre il la ressentait.

[...] Pendant une seconde d'une intensité absolue, Trelkovsky eut la sensation physique du gouffre au-dessus duquel il se mouvait. Il eut le vertige. Après vinrent les horribles détails : le cercueil que l'on cloue, la terre qui tombe lourdement contre les parois, la lente décomposition du cadavre.

Il tenta de se maîtriser, en pure perte. Il lui fallait absolument se gratter pour être sûr que les vers n'existaient pas encore. Il le fit discrètement d'abord, puis avec rage. Il sentait des milliers de bestioles hideuses le ronger, sucer tout son intérieur. (31-32)

Il est loisible de penser que le trouble de Trelkovsky et sa réceptivité particulière, relativement à la présence de la mort, sont imputables au fait que le cadavre présentement placé dans le cercueil est un « autre lui-même », un « ancien Trelkovsky » sous les traits de Simone Choule. L'épisode de l'enterrement peut ainsi se lire comme un moment constitutif de la fabula, la relation d'une rencontre invraisemblable qui se modalise comme impossibilité logique, mais aussi et surtout comme paradoxe de l'ipsité¹⁰. La survenance même de la mort,

⁸ Psychologique dans un premier temps, avant de devenir physique.

⁹ À l'instar des congressistes qui se trouvent littéralement collés au personnage de Joko dans *Joko fête son anniversaire*, autre roman de Roland Topor, publié en 1969.

¹⁰ C'est-à-dire l'identité-ipse dans sa dimension temporelle, mais aussi dans sa dimension réflexive, incluant de la sorte la reconnaissance et le maintien du soi (voir Ricoeur, 1990).

en établissant d'emblée une manière de connivence basale entre Simone Choule et Trelkovsky, thématise un phénomène de mort subie par l'autre et ressentie, par anticipation, comme la sienne propre. Trelkovsky, mis en présence de son devenir déjà présent et de la concrétude de son trépas, par définition unique et ontologiquement individualisant, fait l'expérience de la réalité exclusive d'un événement qui a déjà eu lieu et qui ne tardera pas à se répéter. Ce paradoxe métaphysique met au jour une singularité factice et illusoire de l'individu, un Moi qui existe déjà « dans l'autre » et qui, dans une perspective fantasticante¹¹, place l'individu face à l'horreur de sa propre mort¹². La figure du double, aisément associée à la notion d'identité¹³, est en effet un paradoxe de l'impensable, venant brusquement nier l'unicité ou la singularité d'un individu. En tant qu'élément monstrueusement excédentaire, il apparaît comme une présence parasite et intolérable qui peut aller jusqu'à déposséder le Moi de sa substance propre et de son essence même. Il est le reflet qui s'insurge et sort du cadre ; il est l'autre dont l'existence effraie et dépersonnalise, symbole privilégié d'un « monde à l'envers » (voir Sartre, 1947 : 121) où les règles logiques se trouvent redéfinies. Le double représente l'irruption d'une altérité archétypale et irréfragable, souvent annonciatrice d'une mort imminente et du délitement d'un Moi condamné à une progressive néantisation¹⁴. En redéfinissant, de manière péremptoire, la relation du sujet à lui-même, il met au jour une présence au monde où se voit exemplifiée sa fonction essentielle et première : l'établissement d'un vecteur de perte dont le Moi est le théâtre et l'enjeu. L'épisode de l'enterrement, dans *Le Locataire chimérique*, met ainsi en scène un Trelkovsky qui se putréfie à travers l'Autre, et faisant l'expérience d'un prédéterminisme sans appel qui va inexorablement conduire à sa propre désintégration, à sa propre mort future, déjà présente en germe à l'intérieur de lui.

Le danger lié à l'altérité hostile est donc omniprésent : intérieur (la transformation en Simone Choule) et extérieur (les locataires de l'immeuble). Ce sont par ailleurs les autres qui vont amorcer et encourager la transformation de Trelkovsky, ce dernier devenant progressivement le produit de cette relation pernicieuse et mortifère à son environnement. Cette interrelation dialectique entre l'individu et son entourage aboutit à l'avènement d'un Moi radicalement modifié, promulgué par les autres tel un modèle auquel il semble impossible de ne pas se conformer. L'altérité représente donc ici une irrésistible et implacable combinaison de forces transformationnelles dont le but final est la destruction pure et simple de Trelkovsky. La violence, aveugle et naturelle, conduit à un état limite où le monde se réduit à une suite ininterrompue de relations conflictuelles et de mises en scène cauchemardesques :

¹¹ Dans la mesure où elle s'écarte de ce qui est habituellement considéré comme une réalité consensuelle (voir Hume, 1984 : 21).

¹² Voir l'individu qui répète sa propre mort (voir Jackson, 1981).

¹³ « Alongside the questioning of the real, the transgression of the traditional notion of identity is another of the central concerns of new narratives of the fantastic. These stories offer a portrait of the contemporary individual as a lost soul, isolated, rootless and unable to adapt to the world, as unfocused as the reality they are forced to exist in (this also leads to the exploration of dark pathologies and eccentric or ridiculous behaviours which, occasionally border on the Kafkaesque and humorous) » (Roas, 2018 : 95).

¹⁴ « However, actually to meet and know one's double is said to be dangerous or even disastrous, as if the confrontation of two identical selves were so contrary to nature that it leads to horrible consequences. It is said that one or the other of the pair must die as a result of their ill-fated encounter, as if to restore the balance of nature by eliminating from the world the monstrosity of doubled identity » (Pesci, 2002 : 46-47).

Mais comme il se penchait pour les lancer le plus loin possible, son attention fut attirée par le spectacle qui avait lieu dans les W. C. en face.

Une femme qu'il n'avait jamais vue venait d'y pénétrer. Elle s'était baissée à genoux sur les empreintes de faïence et sa tête disparaissait dans le trou immonde. Que faisait-elle ? Elle releva la tête. Son visage arborait une expression bestiale. Elle regarda fixement Trelkovsky et sourit de façon répugnante. Sans détacher ses yeux de lui, elle plongea la main dans le trou, la retira pleine d'excréments, et délibérément s'en barbouilla le visage. D'autres femmes pénétrèrent dans le réduit et toutes procédèrent de semblable manière. Le cabinet était plein maintenant d'une trentaine de femmes barbouillées. (Topor, 1996 : 172)

La peur permanente de l'autre, en devenant le pivot de la vie psychique, entraîne une véritable déliquescence de l'intégrité du Moi face aux menaces incessantes provenant de l'extérieur. Cette spoliation-néantisation progressive, aboutissant en la « réincarnation » de Trelkovsky dans le corps de Simone Choule, relève d'autre part d'une forme de phénomène fantastique qui s'intègre pleinement et de façon « naturelle » au sein du dispositif narratif, sans être jamais questionné. Le monde fictionnel mis en œuvre dans *Le Locataire chimérique* est, en effet, tout entier voué, dans ses principes mêmes, à la transformation finale de Trelkovsky et, dans le même temps, à un modèle herméneutique encore renforcé par la construction proleptique du récit, indiquant de façon claire que le drame qui se joue ici a déjà eu lieu et qu'il est appelé à se répéter encore, peut-être indéfiniment. Le cauchemar enduré par le personnage s'inscrit ainsi, de façon concomitante, dans un double mouvement de la dynamique narrative : d'une part la continuité isotopique liée à l'intensification dramatique¹⁵ et, d'autre part, le renouvellement du substrat fictionnel qui vient redéterminer l'ensemble du récit. Cette dynamique faite de discordances et de répétitions, loin d'ancrer le récit dans un ailleurs indéterminable, consolide au contraire le caractère anxiogène de ce dernier en élaborant un monde fictionnel singulièrement proche du monde actuel de référence du lecteur¹⁶. Cet espace textuel apparaît dès lors comme un univers de sens fonctionnant selon ses propres principes axiologiques, dont chaque lieu et chaque moment deviennent une occasion de narrativiser, sur une modalité symbolisante, un rapport éminemment délétère à autrui.

L'étrangeté croissante des situations vécues par le personnage donne ainsi lieu à de nouveaux épisodes de violence marqués par des sévices psychologiques et / ou physiques sans cesse surdéterminés par les épisodes qui ont précédé. Les réseaux thématiques de la souffrance et du délabrement psychique s'inscrivent, de la sorte, dans la perspective d'une représentation condensée de l'animosité et de la malveillance des voisins. Cette atmosphère de paranoïa systématisée, par la tension anxiogène qu'elle exerce, établit une relation à l'autre ne pouvant s'opérer que sur un registre persécutoire et désorganisateur. La haine de l'autre, dans *Le Locataire chimérique*, s'inscrit très nettement dans une volonté de prépotence et d'oppression, entraînant des sévices psychologiques et physiques. Elle agit ici comme une puissance irrésistible et brutale exercée contre le libre-arbitre de la victime désignée. Chaque situation traumatique s'apparente ainsi à une manifestation de détestation dénuée de tout vernis social, qui inquiète et scandalise, qui annihile et détruit méthodiquement l'intériorité du bouc-

¹⁵ Les figures de l'altérité toujours thématiques comme menaçantes.

¹⁶ Nous utilisons ici la terminologie de Thomas Pavel et, partant, l'opposition monde actuel / monde fictionnel (voir Pavel, 1986).

émissaire, amenant ce dernier à se percevoir comme autre en perdant le sens du soi-même, le réifiant et l'instrumentalisant à l'envi. La mise en scène de cette haine de chaque instant va de pair avec la représentation parallèle d'une psyché en voie de désintégration, d'un espace mental dont le champ d'application se réduit progressivement¹⁷. Le moi, désormais perçu en lui-même de façon confuse et anxiogène, suscite un sentiment d'étrangeté ainsi qu'un décentrement ontologique, marqué par le déséquilibre croissant d'une intériorité labile et malmenée qui se module en fonction des dommages qui lui sont infligés. L'individu, privé de la capacité même d'être et de rester soi-même, sans cesse dénaturé au gré des souffrances subies, voit peu à peu son expérience se réduire autour d'un seul et unique point de référence : la haine des autres à son égard, désormais vecteur essentiel de son existence, qui l'éloigne inéluctablement de lui-même et, partant, de son statut de sujet ipséique. Ainsi tout ce qui lui confère sa propre présence au monde s'en trouve éminemment biaisé, non seulement dans une perspective factuelle – autrement dit la succession des différentes étapes de la fabula –, mais aussi et surtout dans l'ordre même de la pensée, c'est-à-dire dans le rapport d'une conscience au monde et à soi-même. L'effrayante évidence de la violence, ainsi posée dans une double perspective altérité / altération, souligne l'expression péremptoire d'une malveillance qui ne parvient à se totaliser que par le meurtre de Trelkovsky et son « retour » en tant que Simone Choule, fait décisif et épiphanique qui donne accès à une signification nouvelle venant recouvrir l'ensemble du récit. En déployant de la sorte une large variété d'agissements significativement déterminés¹⁸, le texte instaure un mode spécifique de rapport à l'autre, fondé sur l'hostilité et la violence, et dont les manifestations peuvent être considérées comme autant d'invariants structurels destinés à enrayer toute possibilité de reconnaître l'individu Trelkovsky en tant que « particulier de base » (voir Ricoeur, 1990 : 40).

Le délabrement psychologique du personnage tyrannisé et privé de sa singularité essentielle va de pair avec la montée en puissance d'une altérité maltraitante, dont l'implacable cruauté, dans son horrifiante dénudation, apparaît bien comme le principe essentiel, à la fois structurant et unificateur du récit. L'expérience groupale se résume ici à une immense menace d'annihilation dénuée de tout espoir. Trelkovsky, au début du récit, est menacé d'être « jeté à la rue » (Topor, 1996 : 9) ; il sera plus tard – et comme sous l'effet d'une inévitable actualisation polysémique – défenestré, et finalement jeté hors de lui-même. Le récit se clôt alors sur un « cri insupportable » (185), seul discours encore possible face à l'horreur de la situation. Et le cauchemar peut recommencer, inlassablement.

BIBLIOGRAPHIE :

GARCIA, Patricia (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. New York: Routledge.

HUME, Kathryn (1984). *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. London: Methuen.

JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*, London & New York: Methuen.

MALRIEU, Joël (1992). *Le Fantastique*. Paris : Hachette, Collection « Contours littéraires ».

PAVEL, Thomas (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

¹⁷ Tandis que le champ de signification, du point de vue de l'activité représentationnelle, tend à s'unifier, à synthétiser les différents événements du récit autour du thème de l'inimitié.

¹⁸ Et bien perçus comme tels, c'est-à-dire comme suppléments de sens.

AIC

PESIC, Peter (2002). *Seeing Double: Shared Identities in Physics, Philosophy and Literature*. Cambridge: MIT Press.

RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.

ROAS, David (2018). *Behind the Frontiers of the Real, A Definition of the Fantastic*. New York: Springer International Publishing.

SARTRE, Jean-Paul (1947). Aminidab, ou du fantastique considéré comme un langage, in *Situations I*. Paris : Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (1943). *L'être et le néant*. Paris : Gallimard.

TOPOR, Roland (1996). *Le Locataire chimérique*. Paris : Buchet / Chastel.

Une histoire de chiens : haine, génocide et mémoire palimpsestique dans *L'Île de l'âme* de Denis Donikian

A Story about Dogs: Hatred, Genocide and Palimpsestic Memory in Denis Donikian's *L'Île de l'âme*

CHARIKLEIA MAGDALINI KEFALIDOU

Université de Caen Normandie

Mots-clés

déshumanisation ; Arméniens ; Donikian (Denis) ; sentiment anti-arménien ; littérature française ; diaspora ; construction nationale.

Keywords

dehumanization; Armenians; Donikian (Denis); anti-Armenian sentiment; French Literature; diaspora; nation-building.

L'article rend compte du phénomène du sentiment anti-arménien dans une perspective historique et culturelle, et étudie son écho dans la littérature française contemporaine. Le volet littéraire de l'analyse porte sur l'écrivain français Denis Donikian et sur sa pièce de théâtre *L'Île de l'âme* parue en 2013. À travers l'exploration symbolique de mémoires multiples mettant en évidence leur caractère palimpsestique et multidirectionnel, la pièce révèle le rôle de la haine, de l'altérisation et de la déshumanisation dans les constructions mémorielles exclusives qui visent à effacer et diaboliser l'Autre. Son approche du travail de mémoire repose sur le concept deleuzien du *rhizome*, qui met en lumière les affiliations entre les mémoires et les cultures, invitant à repenser l'altérité et ainsi établir le dialogue pour construire une véritable relation avec l'autre, dépourvue de haine.

The article explains the phenomenon of anti-Armenian sentiment from a historical and cultural perspective and examines its echo in contemporary French literature. The literary analysis deals with the French writer Denis Donikian and his play *L'Île de l'âme* published in 2013. Through the symbolic exploration of multiple memories which highlights their palimpsestic and multidirectional character, the play reveals the role of hatred, othering and dehumanization in exclusionary memory building that aims to erase and demonize the Other. His approach to memory work lies on the Deleuzian concept of *rhizome*, which emphasises the connections between memories and cultures, and helps reconsider otherness and establish a dialogue in order to build a real relationship with the Other, devoid of hatred.

À propos de l'auteur

L'écrivain, dramaturge et plasticien Denis Donikian est né en 1942 en Isère et a vécu son enfance autour du Kemp, une usine d'armements désaffectée occupée par des rescapés du génocide arménien. Sa jeunesse a été marquée par la vague de rapatriement des Arméniens de la diaspora en Union Soviétique, suite à l'appel au rapatriement lancé par le Catholico Kévork VI en 1945 (Mouradian, 1979 : 79-110). Donikian militait activement depuis sa première jeunesse en faveur de la reconnaissance du génocide, mais aussi pour la pérennisation de la culture arménienne.

Pendant ses études il a noué des rapports d'amitié avec d'autres membres de la communauté arménienne et a intégré le Centre d'Études Arméniennes. La campagne de l'Affiche Noire, instiguée par le Centre d'Études Arméniennes s'alignait sur la campagne mondiale pour l'organisation de la première manifestation pour la reconnaissance du génocide le 24 Avril 1965, le jour du Cinquantenaire du Génocide des Arméniens à Erevan, mais aussi dans le reste du monde. Cette campagne visait à créer le premier événement collectif de commémoration, au cours duquel les Arméniens de l'Arménie Soviétique et de la diaspora étaient appelés à lever leurs voix pour la reconnaissance du crime qui n'était pas, jusqu'à cette époque-là, ouvertement revendiquée. La campagne est mentionnée dans plusieurs œuvres de Donikian pour illustrer les difficultés auxquelles les premiers militants avaient à faire face, notamment à l'hésitation de certains Arméniens à faire émerger les incidents du passé douloureux dans le pays d'accueil et à leur incertitude et méfiance quant à la réussite de cette campagne. Donikian met ainsi l'accent sur les conséquences dévastatrices du silence et du déni prolongés auxquels étaient confrontés les Arméniens de la diaspora, surtout la première génération des rescapés, ainsi que le devoir de la deuxième génération d'agir et militer pour mettre fin au cercle vicieux de la haine, du silence, du déni et de la victimisation.

À l'approche du centenaire du génocide arménien qui a été commémoré en 2015, l'œuvre de Donikian témoignait de l'envie de l'auteur de s'engager dans une réflexion plus profonde sur les conséquences sociales et psychologiques du déni systématique du génocide arménien par l'État turc depuis un siècle. D'après Donikian, ces conséquences n'affectent seulement les communautés arméniennes à travers le monde, mais aussi la société turque qui serait façonnée par des récits du passé falsifiés, visant à occulter aussi bien les contributions que les souffrances du peuple arménien et faisant de lui un peuple diabolisé et véritable bouc émissaire. Donikian revient plusieurs fois sur la question de la mythologisation du passé et de la construction des identités homogènes à travers des récits nationaux uniformes qui visent à décrédibiliser les opposants et les minorités, présenter les conflits sous un angle plus avantageux pour le récit national ou encore occulter le passé traumatique aux dépens de ceux qui ont été traumatisés et marginalisés. Sa pièce de théâtre intitulée *L'Île de l'âme*, parue aux Éditions Sigest en 2013, s'inscrit dans cette démarche de visibilité de mémoires multiples et de sensibilisation des lecteurs face aux récits exclusifs et aux abus de la mémoire qui façonnent des visions manichéennes et cultivent la haine de l'Autre qui, dans la pièce de théâtre de Donikian, n'est pas uniquement représenté par le personnage de l'Arménien, mais aussi par le dissident politique, comme par tout individu qui s'oppose à l'autorité. La pièce fourmille de symboles et de références à l'altérisation et la déshumanisation des Arméniens dans l'Empire Ottoman et fait état de la prégnance actuelle du sentiment anti-arménien en Turquie, qui sera évoqué dans la suite de l'article.

Notre analyse retrace les origines des sentiments anti-arméniens dans l'Empire Ottoman, avant de repérer son écho dans le travail de mémoire effectué dans l'œuvre de Donikian et dans les symboles mobilisés par l'auteur pour représenter la haine et l'Arménien comme Autre.

Sous le joug de l'Empire Ottoman

Le territoire de l'Arménie historique a subi maintes invasions et conquêtes. Pendant une période de plus de neuf-cents ans, qui a commencé au XI^e siècle avec l'invasion de l'Arménie par les Seldjoukides, en passant par la conquête de la Grande Arménie par le Sultan Selim entre 1514 et 1517, jusqu'au début du XX^e siècle avec l'effondrement de l'Empire Ottoman, la majorité de la population arménienne était sous le joug des royaumes et empires musulmans (Kouyimjian, 2007 : 377). Alors qu'ils avaient la liberté de pratiquer leur foi et de maintenir leurs propres institutions religieuses et éducatives, les Arméniens n'étaient pas épargnés de différentes mesures et formes d'asservissement, comme « l'impôt sur le sang » qui pesait principalement sur les Chrétiens orthodoxes grecs et slaves de l'Empire Ottoman à partir du XV^e siècle (387-388). Connu sous le nom turc de *devşirme*, il consistait à la « collecte forcée » des enfants mâles chrétiens des provinces de l'Empire afin de servir à l'armée du Sultan. Le *devşirme* constituait une forme d'esclavage et de violence constitutionnelle contre les minorités chrétiennes, puisque les garçons « collectés » étaient retirés de force de leurs familles et islamisés (Sharkey, 2017 : 67 ; Kouyimjian, 2007 : 387-389).

Lorsque les réformes de Tanzimat ont été introduites en 1839, elles ont inauguré une nouvelle période de citoyenneté ottomane promettant l'amélioration du statut des minorités (Hanioğlu, 2008 : 71-74). Cependant, l'Empire se montrait de plus en plus méfiant face aux Chrétiens qui exerçaient de la pression pour obtenir davantage de droits. Pour éviter que l'armée ne soit dirigée et équipée par des non-Musulmans, une taxe d'exemption pour les non-Musulmans a été introduite (Sharkey, 2017 : 146). Cette réforme a provoqué le ressentiment de la population musulmane, car elle était perçue comme un signe de soumission aux revendications chrétiennes et conduisait au saignement démographique des quartiers musulmans qui étaient vidés de leur population masculine (146). La présence croissante de missionnaires chrétiens étrangers a contribué indirectement à la dégradation des relations entre les Musulmans et les Chrétiens au XIX^e siècle. Comme les missionnaires présents au sein de l'Empire n'étaient autorisés à convertir que des Chrétiens orthodoxes, puis plus tard d'autres confessions de Chrétiens (138), les Chrétiens avaient largement bénéficié des progrès technologiques et des services des missionnaires. En conséquence, les villages, les quartiers et les individus chrétiens s'épanouissaient davantage par rapport aux quartiers et villages musulmans (200).

Étant donné le statut fortement théocratique de l'Empire Ottoman, le principe de la nation était absent de la pensée politique ottomane, puisque cette dernière était basée sur le principe de l'*iimmet*, qui mettait en avant la religion commune comme élément cohésif entre des différentes populations de religion musulmane et d'origines différentes (Dadrian, 2008 : 125). Quand le Sultan Abdülhamid II est monté au pouvoir en 1876, il a tenté de gouverner de façon autoritaire afin de maintenir la cohésion de l'Empire (Hanioğlu, 2008 : 123). Il avait également utilisé la religion comme moyen d'unifier les populations musulmanes contre des mouvements nationalistes, qui étaient, en occurrence, générés par des populations chrétiennes. En réaction aux demandes des Arméniens pour des réformes au Congrès de Berlin en 1878, Abdülhamid II a formé des groupes de cavalerie kurdes, nommés *Hamidiés*, qui terrorisaient et pillaient des villages arméniens (Sharkey, 2017 : 267).

Plusieurs témoignages d'intellectuels étrangers de différentes époques prouvent que pendant et après la période des Tanzimat, les Chrétiens étaient considérés comme des sujets fondamentalement inférieurs. Les Arméniens figurent dans le récit de voyage de l'historien William Mitchell Ramsay, dont les descriptions moins que flatteuses à propos de cette minorité révèlent la discrimination portée à leur égard, mais aussi la cristallisation des métaphores deshumanisantes :

The Turk did not mind what religion those dogs belonged to, and he was as far as possible from conceiving the wish to make them Mohammedans. They were dogs and pigs; And their nature was to be Christians, to be spat upon, if their shadow darkened a Turk, to be outraged, to be the mats on which he wiped the mud from his feet. Conceive the inevitable result of centuries of slavery, of subjection to insult and scorn, centuries in which nothing that belonged to the Armenian, neither his property, his house, his life, his person, nor his family, was sacred or safe from violence – capricious, unprovoked violence – to resist which by violence meant death! (1897 : 206-207)

L'Île de l'âme de Donikian : mémoire palimpsestique et multidirectionnelle

Les protagonistes de *L'Île de l'âme* sont des militaires portant des noms qui rappellent les chiffres vietnamiens : Général *Một* [« un »] et Général *Ba* [« trois »]. Parmi les militaires figure aussi un général auquel il est interdit de s'exprimer et qui reste muet pendant la pièce. Il porte le nom de Général *Hai*, un mot-valise qui associe le chiffre vietnamien « deux » et l'épithète national « Arménien » dans la langue arménienne (Hay de Hayastan, le nom du pays dans la langue arménienne), mais aussi l'adjectif qualificatif « hai » de la langue française, pour montrer que l'Arménien a été profondément détesté et réduit en silence par les autorités jeunes turques, un jeu de mots auquel Donikian accorde beaucoup d'importance puisque ceci figure au titre de son recueil de nouvelles *Le Peuple Hai* (1995). Le commandant en chef, le Grand Visionnaire Maître *Không*, qui signifie « zéro » en vietnamien, est adulé par les autres militaires. Dans le contexte de la pièce qui juxtapose les régimes communistes et l'État turc, la prestance et le statut du Maître *Không* feraient allusion au culte de la personnalité mis en place dans les sociétés communistes (Mao Zedong, Staline), mais aussi en Turquie avec le culte de Mustapha Kemal Atatürk, le Père des Turcs, qui est « au-dessus du président de la république et du chef d'état-major » et reconnu en tant que « personnalité spirituelle » (Copeaux, 2002 : 122). Donikian met en scène ces militaires qui se réunissent pour renommer une île déserte sur laquelle des ossements de chiens viennent d'être découverts. Le nouveau nom est censé exalter le passé illustre du pays et faire oublier les actes disgracieux qui se sont déroulés sur cette île, qui ne sont pourtant jamais explicités, mais seulement insinués à travers des aposiopèses et une atmosphère pesante de non-dits. La réunion prend un tournant cauchemardesque quand la présence des ossements humains sur l'île est révélée. Des insinuations à propos du déroulement de déportations et massacres sur cette île se succèdent, que les militaires tentent en vain d'empêcher en ayant recours à des comportements tyranniques. La vérité occultée depuis des années ne pouvant plus être contenue, le pays est ébranlé par un tremblement de terre qui fait surgir les cadavres d'un massacre inavoué partout dans le pays, détruisant à son passage les fondements de l'État, le territoire du pays et la scène sur laquelle se joue la pièce, qui s'effondre en engloutissant les militaires.

Dans la pièce trois différentes histoires du passé morbides se côtoient. La première concerne la rafle des chiens d'Istanbul, un projet d'assainissement de la ville mis en place par le

gouvernement des Jeunes Turcs. La révolution des Jeunes Turcs qui a eu lieu en 1908 promettait une série de réformes drastiques dans tous les aspects de la vie quotidienne de l'Empire. En effet, le nouveau régime devait à la fois attaquer les vestiges symboliques et tangibles de l'Empire « décadent », et protéger son territoire rétrécissant, ainsi que maintenir sa souveraineté et sa dignité face à l'Occident. L'oisiveté et la superstition des citoyens ottomans, les vestiges de la féodalité, le manque d'ordre et de propreté dans les grandes villes étaient jugés incompatibles avec l'image prestigieuse que les Jeunes Turcs essayaient de renvoyer à l'Occident. Les Jeunes Turcs ont voulu moderniser l'Empire et apporter la laïcité, les nouvelles technologies et l'artisanat moderne dans un empire agonisant. La modernisation devait combattre le désordre qui régnait dans la capitale de l'Empire dont les rues pullulaient de vendeurs ambulants et de chiens errants. Parfois amicaux mais aussi agressifs quand ils étaient en meute, les chiens étaient étroitement associés à la vie dans les villes ottomanes. Dans la foi islamique ils étaient considérés comme des créatures de Dieu et leur mise à mort était considérée un péché (Pinguet, 2008 : 22-23).

La clémence des Istanbulites envers les chiens était perçue par les Jeunes Turcs comme un vestige des préjugés religieux et du retard culturel de la société ottomane. L'aversion des Jeunes Turcs pour les chiens errants a été inspirée par les pratiques hygiénistes de l'Europe, notamment celles de l'Institut Pasteur qui associait les chiens à une série de maladies. Pour moderniser le pays selon de nouvelles normes d'hygiène et de bien-être, les grandes villes devaient se débarrasser de leur population canine. Après avoir rejeté le plan initial proposé par l'Institut Pasteur concernant le gazage des chiens, puis l'usage de leur peau, de leur fourrure et de leurs os à des fins industrielles, les Jeunes Turcs ont opté pour l'extermination des chiens d'abord en détruisant les portées puis en les ostracisant de la ville, par le moyen de bateaux qui menaient tous les jours des centaines de chiens sur un îlot désert à un mile de la côte turque (Pinguet, 2008 : 15-32).

Donikian construit son histoire autour de la mémoire de la rafle des chiens pour rebondir sur un autre événement du passé qui a jalonné sa vie et celle de ces ancêtres, à savoir le génocide arménien, qui représente des similitudes avec la rafle des chiens dans la manière dont les deux plans ont été conçus et exécutés. Les métaphores employées par Donikian sont très puissantes car les Arméniens étaient aussi la cible d'une propagande acharnée de deshumanisation, qui les avait réduits à une existence comparable à celle des chiens ; à des « pestes » qui pullulaient dans l'Empire et qui étaient jugés responsables de la misère de la société ottomane. Le principe de l'*ümme* mentionné ci-dessus a continué à jouer un rôle important après la prise du pouvoir par les Jeunes Turcs qui avaient formé un gouvernement d'apparence sécularisé mais néanmoins toujours porteur des inégalités et des a priori religieux du passé (Astourian, 2010). Alors que les Jeunes Turcs cherchaient à établir une puissante nation turque homogène, les Arméniens étaient identifiés comme ses principaux ennemis car non musulmans et d'origine non-turque, conscients de leurs origines différentes et de leur appartenance à un ancien royaume qu'ils aspireraient à restaurer si les conditions étaient propices.

À cette époque, l'identification de l'Arménien avec le chien, une créature impure et dangereuse pour le bien-être de la nation turque à naître, était particulièrement forte. Des parallèles entre le plan visant à nettoyer la ville des chiens errants et à nettoyer le pays des ennemis « étrangers » qui auraient inhibé sa croissance ont inévitablement été établis dans l'esprit des Jeunes Turcs qui avaient fait du darwinisme social la pierre angulaire idéologique du mouvement (Bozarlsan, 2015 : 107). Les métaphores déshumanisantes comparant les

Arméniens à une maladie et à de la vermine ont été instrumentalisées pour leur altérisation violente, qui a entravé le jugement moral et l'empathie. Les victimes n'étant plus considérées comme humaines, leur décès n'était ni un crime punissable ni moralement répréhensible. Les rapports sur les massacres témoignent des termes déshumanisants utilisés par les Turcs pour décrire les victimes. La frigidité du langage employé dans des télégrammes et des rapports de routine sur le nombre de victimes révèlent l'absence totale d'empathie envers les Arméniens et la banalité des meurtres. L'historien Taner Akçam fait allusion à des échanges de télégrammes entre les soldats et leurs familles et entre les officiers et Mehmet Talaat Pacha présentés lors des procès des Unionistes, où le terme « vermine » était monnaie courante (Akçam, 2007 : 337-338).

À cet égard, la comparaison faite par Donikian entre le chien et l'homme arménien devient plus pertinente que jamais et met l'accent sur le grand crime de la dépréciation des êtres humains qui précède la violence génocidaire. Le parallèle que les lecteurs sont amenés à tirer entre la rafle des chiens et le génocide met en évidence la manière dont les différents faits et les différentes mémoires traumatiques et violentes, vraisemblablement dissociés les uns des autres, peuvent cependant interagir au sein du même récit, et comment un fait qui ne concerne même pas les humains, mais le nettoyage des rues d'Istanbul de ses chiens errants pourrait en réalité devenir le biais par lequel l'écrivain articule la propagande de ciblage des Arméniens au début du XX^e siècle et trace le chemin jusqu'à leur deshumanisation, étape finale nécessaire pour l'exécution des plans génocidaires.

La pièce de Donikian rebondit entre deux événements qui se sont déroulés en Anatolie, à savoir le génocide et la rafle des chiens, mais aussi un autre événement plus tardif, qui a eu lieu dans une partie du monde très éloignée de l'Anatolie d'où il est originaire et la France où il est né, mais qui l'a tout aussi profondément marqué. Des références sur la guerre de Vietnam et la prise de Saïgon par le Front National de Libération du Sud Viêt Nam, événement qu'il a vécu personnellement en étant enseignant de français à Saïgon vers la fin de la guerre du Vietnam lorsque la ville a été envahie, s'entremêlent au récit principal sur la rafle des chiens. La violence que Donikian et son épouse en devenir, native de Saïgon, ont vécu pendant la guerre du Vietnam et la prise de la ville de Saïgon, réveille chez l'écrivain les souvenirs transmis par sa mère, qui a été déportée de sa ville natale de Malatya. Ainsi l'écrivain associe la violence militaire des commandants ottomans à la violence militaire du régime communiste au Vietnam qui a ordonné des exécutions de masse et la mise dans des camps d'internement des occidentaux et des autres individus altérisés car considérés résistants ou dissidents.

La trame de lecture des événements proposée par Donikian repose sur une étude palimpsestique de la mémoire de l'Empire Ottoman tardif. Le palimpseste comme pratique des copistes du Moyen Âge, qui consistait à écrire sur un parchemin déjà utilisé sans complètement effacer les traces du texte précédent, est transposé dans le contexte du travail de mémoire. Dans *Palimpsestic Memory : The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film* (2013), Max Silverman observe que les œuvres cinématographiques qui investissent dans des mémoires traumatiques mettent en évidence la coexistence des mémoires et explicitent le lien établi entre différentes mémoires traumatiques, en révélant leur stratification, à savoir leur caractère palimpsestique. Ainsi, la référence à un événement du présent sert à progressivement révéler un événement du passé caché ; ou bien un événement caché du passé pourrait aider à élucider des événements postérieurs à travers une mise en relation étroite entre les deux événements (Silverman, 2015 : 3-4). Cette définition de la mémoire palimpsestique s'illustre sur la pièce de théâtre de Donikian qui se sert de la rafle des chiens comme point de départ de son

histoire pour ensuite révéler le *modus operandi* des auteurs du génocide. Donikian considère la rafle des chiens comme un antécédent au génocide des Arméniens et comme un événement qui pourrait jeter davantage de lumière sur les stratégies de la haine et de l'altérisation, les enjeux politiques et l'interventionnisme des grandes puissances mis en place pour la solution finale de la question arménienne. Le palimpseste tel qu'il est abordé dans la pièce de Donikian ne concerne que la mémoire de l'Empire, mais aussi le territoire-palimpseste de la Turquie actuelle qui porte toujours en lui les traces du génocide, à savoir les corps des victimes, qui, enfouillés dans les entrailles de la terre qui symbolisent le passé, resurgissent pour hanter le présent. Le résumé de la pièce qui figure en quatrième de couverture est un exemple frappant de la force évocatrice de la mémoire qui est capable de traverser le temps et l'espace et troubler ou déstabiliser le présent :

Derrière une table en demi-lune, de part et d'autre de la chaise vide du Grand Visionnaire Maître Không, siègent des officiers en grande tenue. Ils ont pour mission de débaptiser une île conquise pour lui donner un nom à leur convenance. Mais de fil en aiguille, des imprévus vont surgir et les contrarier, réveillant des fantômes, exhumant des cadavres, et mettant sous leur nez les puanteurs de leur histoire. (Donikian, 2013 : s.p.)

Sa lecture des événements fait également preuve d'une approche multidirectionnelle de la mémoire, définie par Michael Rothberg dans son ouvrage novateur *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (2009) comme une façon non-compétitive et non-hiérarchique de repenser la mémoire traumatique dans les XX^e et XXI^e siècles. Rothberg soutient que les différentes mémoires traumatiques pourraient dépasser la barrière spécifique de leur communauté et se mettre en relation avec d'autres mémoires traumatiques afin de tisser des liens de solidarité et des intersections qui permettraient de scruter les événements sous une nouvelle lumière (Rothberg, 2009). À l'aide de son travail de mémoire, Donikian nous invite à repenser les crimes de masse du XX^e siècle en étudiant les causes qui les motivent et les stratégies qui visent à altérer ou diaboliser un groupe ethnique ou social afin de l'exterminer. Il nous rappelle également les abus de la politique, qui profite de la capacité des êtres humains à éprouver du ressentiment ou de la jalousie pour autrui afin de la transformer en aversion ou même en haine par le biais des discours manipulateurs qui polarisent et déshumanisent afin de diviser. Le travail d'association de mémoire dans l'écriture de Donikian met en évidence le caractère rhizomatique de la pensée, la capacité de l'esprit humain à créer des associations pour donner du sens à des événements. Faisant écho aux travaux de Deleuze et Guattari, mais aussi de Glissant dans sa *Poétique de la Relation* (1990), le travail de mémoire de Donikian aboutit à une vision de la mémoire rhizomatique, fonctionnant dans un réseau qui tisse des liens serrés entre les faits et révèle les associations parfois inattendues qui peuvent surgir à travers l'étude des faits en apparence impertinents: « le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes » (Deleuze ; Guattari, 1980 : 30). La pensée et la mémoire rhizomatiques telles qu'elles ont été conçues par Deleuze et Guattari et ensuite retravaillées par Glissant remettent en cause la hiérarchisation et l'étanchéité des cultures et des mémoires et mettent en exergue la prégnance des relations et des liens qui connectent la pensée, la mémoire, l'écriture et les cultures des humains pour mener vers l'acceptation de l'altérité et de l'interconnectivité comme caractéristiques principaux de l'humanité.

L'analyse des politiques et des abus de mémoire effectuée par Donikian reflète la construction du récit national unificateur par le biais de la mise sous silence de crimes tels que les massacres des dissidents politiques et les génocides, ainsi que par la prise en otage de l'Histoire à des fins politiques. L'Affaire Bernard Lewis, instiguée par une tribune négationniste parue en 1985 dans le *New York Times* et financée par l'assemblée des associations turques-américaines dont les signataires étaient des universitaires spécialistes des études turques, constitue la preuve de la capacité d'un état à profiter de la légitimité de la tribune scientifique pour faire avancer ses causes (Ternon, 1999 : 241-248).

Donikian attire aussi l'attention sur la capacité des détenteurs du pouvoir, mais aussi des agents de production de la culture de masse à s'engager dans le développement de politiques de la mémoire collective, la mise en place des stratégies de rappel et d'oubli au travers des « véhicules de mémoire » (Confino, 1997 : 1386), à savoir les livres, l'art, le cinéma, les musées et beaucoup d'autres instances où la mémoire collective est en jeu. Pierre Nora avait par ailleurs précisé que la mémoire collective « relève de la croyance qui n'assimile que ce qui la conforte elle-même » (1978 : 398). Le terme « politiques de mémoire » suggère fortement une conception de la mémoire construite par le haut et à des fins politiques et idéologiques (Lavabre, 2000 : 50), résumée par Alon Confino de manière très éloquente dans la phrase suivante : « a subjective experience of a social group that essentially sustains a relationship of power » (Confino, 1997 : 1393), soulignant le fait que la politique de la mémoire impose une certaine façon de se souvenir des événements dans le présent, d'oublier ou d'en ignorer certains et ainsi gommer les aspects du passé qui dérangent le groupe dominant ou qui contestent le discours national et unificateur. L'étude dynamique de multiples passés traumatiques permet aux lecteurs de Donikian de saisir les enjeux de mémoire au-delà du génocide arménien, tout en mettant en exergue les événements traumatiques occultés par les discours dominants respectifs.

Les symboles et parallèles de Donikian établissent un état de lieu de la question arménienne actuelle par le biais de la comparaison entre le passé et le présent. Cette comparaison révèle que le sentiment anti-arménien est toujours d'actualité car la négation du génocide se manifeste de nos jours par le biais de cette métaphore deshumanisante qui resurgit très régulièrement dans l'espace public à chaque fois qu'il est question du génocide arménien ou des événements qui impliquent le passé ottoman ou même la politique de l'État arménien.¹ Les non-dits du passé et le déni des faits qui ne font que pérenniser la haine des deux côtés sont exposés par Donikian par le biais du double symbolisme palimpsestique : de la mémoire-palimpseste qui surgit pour hanter les descendants des auteurs et du territoire-palimpseste anatolien qui se fend en deux pour exposer la mort elle-même comme produit de la haine et du ciblage.

Conclusion

L'Île de l'âme exploite le pouvoir de la mémoire en tant que mécanisme construit dans l'esprit et aidé par les sens, capable de créer plusieurs liaisons entre les différents faits à travers le temps et l'espace, mais fait également usage de l'analogie stratigraphique, c'est à dire la

¹ Pendant une manifestation anti-arménienne tenue à Stockholm en 2016, le vice-président de la Fédération des Travailleurs Suédois-Turcs, Barbaros Leylani, a appelé à « la mise à mort des chiens d'Arméniens qui occupent les territoires azerbaïdjanais » ('Death to Armenian Dogs', 2016). Baskin Oran, avocat spécialiste des droits des minorités et travaillant en tant que journaliste au journal arménien d'Istanbul *Agos* avait reçu en 2011 des menaces de mort de la part d'une organisation nommée Brigade de Vengeance Turque (TİT) qui exigeait qu'Oran « retourne en Arménie avec ses chiens » (Karaca, 2011).

mémoire du sol attachée à un territoire précis, révélant par le biais du découpage, les différentes modalités du souvenir humain « exhumant » littéralement « les cadavres » du passé. Ainsi Donikian rebondit entre la mémoire transpatiale du massacre des chiens, du massacre des Arméniens et des cruautés du FNL du Sud Viêt Nam, mais accorde autant d'attention à la terre, aux résidus et aux traces comme témoins et armature de la mémoire tenace et palimpsestique que l'on ne réussit pas à effacer de l'espace et du discours public malgré les tentatives, la faute en revenant à la terre et à ses entrailles qui sauvegardent l'empreinte matérielle du souvenir. Les métaphores portant sur les palimpsestes de mémoire et sur le territoire-palimpseste attirent également l'attention sur les conséquences du refoulement des mémoires et de la prégnance des non-dits qui attisent la haine au lieu de l'apaiser. Son approche multidirectionnelle repose sur la pensée rhizomatique deleuzienne et glissantienne qui révèle les affiliations entre les mémoires et les cultures, invitant à repenser l'altérité et ainsi établir le dialogue pour construire une véritable relation avec l'Autre, dépourvue de haine.

BIBLIOGRAPHIE :

AKÇAM, Taner (2007). *A Shameful Act: The Armenian Genocide and the Question of Turkish Responsibility*. New York: Henry Holt and Company.

ASTOURIAN, Stepan (2010). The Armenian Genocide: An Interpretation. *The History Teacher*, 23, 2, 111-160.

BOZARSLAN, Hamit (2015). Logiques idéologiques, démographiques et économiques du génocide. In Annette BECKER et al. (éds.), *Le Génocide des Arméniens: Cent ans de recherche 1915-2015* (pp. 106- 129). Paris : Armand Colin.

CONFINO Alon (1997). Collective Memory and Cultural History: Problems of Method. *The American Historical Review*, 102, 5, 1386-1403.

COPEAUX, Etienne (2002). La transcendance d'Atatürk. In C. MAYEUR JAOUEN (dir.), *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain* (pp. 121-138). Paris : Maisonneuve et Larose.

DADRIAN, Vahakn (2008). *The History of the Armenian Genocide: Ethnic Conflict from the Balkans to Anatolia to the Caucasus*. New York: Berghahn Books.

'Death to Armenian dogs:' Turkish leader in Sweden steps down after call for killings. (2016). RT Disponible sur : <https://www.rt.com/news/339418-sweden-turkey-armenia-scandal/> [consulté le 17 mai 2021].

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit.

DONIKIAN, Denis (2013). *L'Île de l'âme/ La Nuit du prêtre chanteur*. Alfortville : Sigest.

DONIKIAN, Denis (1995). *Le Peuple Haï*. Paris : Publisud.

GLISSANT, Edouard (1990). *Poétique de la Relation-Poétique III*. Paris : Gallimard.

HANIOĞLU, M. Şükrü (2010). *A Brief History of the Late Ottoman Empire*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.

KARACA, Ekin (2011). TİT Sent Fourth Death Threat to Rights Defender Oran. *Bianet Bağımsız İletişim Ağı*. Disponible sur : <https://m.bianet.org/bianet/minorities/130744-tit-sent-fourth-death-threat-to-rights-defender-oran> [consulté le 8 mars 2021].

KOUYIMJIAN, Dickran (2007). Sous le joug des Turcomans et des Turcs Ottomans (XV^e-XVI^e siècle). In G. DEDEYAN (dir.), *Histoire du peuple arménien* (pp. 377-412). Toulouse : Privat.

LAVABRE, Marie-Claire (2000). Usages et mésusages de la notion de mémoire. *Critique internationale*, 7, 48-57.

- MOURADIAN, Claire (1979). L'immigration des Arméniens de la diaspora vers la RSS d'Arménie, 1946-1962. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 20, 1, 79-110.
- MOVSESIAN, Mark (2010). Elusive Equality: The Armenian Genocide and the Failure of Ottoman Legal Reform. *University of Saint Thomas Journal of Law and Public Policy*, 96. Disponible sur : <https://ssrn.com/abstract=1600745> [consulté le 8 mars 2021].
- NORA, Pierre (1978). Mémoire collective. In J. LE GOFF, R. CHARTIER, J. REVEL (dir.), *La Nouvelle Histoire* (pp. 398-401). Paris : Les Encyclopédies du Savoir Moderne.
- PINGUET, Catherine (2008). *Les chiens d'Istanbul : Des rapports entre l'homme et l'animal de l'Antiquité à nos jours*. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour.
- RAMSAY, William Mitchell (1897). *Impressions of Turkey during Twelve Years' Wanderings*. London: Hodder and Stoughton.
- ROTHBERG, Michael (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- SHARKEY, Heather (2017). *A History of Muslims, Christians, and Jews in the Middle East*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVERMAN, Max (2015). *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York; Oxford: Berghahn Books.
- TERNON, Yves (1999). Freedom and Responsibility of the Historian: The 'Lewis affair'. In R. HOVANISSIAN (ed.), *Remembrance and Denial: The case of the Armenian Genocide* (pp. 237-248). Detroit: Wayne State University Press.

Aïni et l'archétype du « personhatique » : une réflexion sur le personnage porteur de haine dans *La Grande Maison* de Mohammed Dib

Aïni and the Archetype of the “Personhatic”: a Reflection on the Hater in *La Grande Maison* by Mohammed Dib

KHALED GUERID & MOUNIR HAMMOUDA

Université de Biskra

Mots-clés

Dib ; littérature ;
personnage ;
archétype ; haine.

Keywords

Dib; literature;
character;
archetype; hate.

Tout roman véhicule une réflexion sur le monde qui se traduit, en partie, par la conduite des personnages, par leur évolution dans le récit et par les intentions de l'auteur à leur égard ainsi que par la manière avec laquelle il/elle leur donne vie. À travers ces « vivants sans entrailles » (Paul Valéry, 1960 : 569) dont l'histoire tourne autour de leur destinée, le roman donne à réfléchir sur une situation bien déterminée, un état de faits ou encore une vision du monde qui peine à s'établir.

Dans la présente contribution, il s'agira de mettre en lumière la conduite d'un personnage dont les caractéristiques symbolisent la haine causée principalement par un monde cruel, celui d'une société colonisée. L'œuvre *La Grande Maison* de Mohammed Dib, qui fera l'objet de notre réflexion, se veut un acte de mémoire qui retrace un vécu rendu infernal par des conditions d'une existence âpres et pénibles, faisant naître chez le personnage d'Aïni des sentiments haineux qui se sont inscrits dans la durée devant un avenir rendu incertain mais qui ne constituent en réalité que le résultat d'un ensemble de circonstances. Nous allons donc voir comment l'auteur a-t-il fait d'Aïni un personnage porteur de haine et dont la prédominance dans le roman est révélatrice d'un être profondément humain dénaturé par l'injustice du monde.

Every novel conveys an image of the world which is partially expressed in the characters' behavior, in their development throughout the story, in the author's intentions concerning them, as well as in the way in which he/she brings them to life. Through these “living people without entrails” (Paul Valéry, 1960 : 569) whose history revolves around their destiny, the novel invites reflection on a particular situation, on a certain state of affairs or even on a whole world vision that is struggling to get established.

In the present study, we aim to shed light on a literary character whose traits and behavior symbolize the hatred entailed (mainly) by the cruelty of a colonized society. *La Grande Maison* (“The Large House”) by Mohammed Dib, the object of our approach, is meant to be an act of memory retracing an experience made infernal by harsh and painful living conditions. Under the pressure of an uncertain future and due to a set of specific circumstances, negative feelings finish by taking control of Aïni, the protagonist of the novel. The author made Aïni a character full of hatred and her dominant position in the book is indicative of the deep effects on people brought about by the injustice of the world.

Introduction :

La littérature algérienne d'expression française se veut non seulement un discours littéraire de quelques écrivains algériens, mais également, et surtout, le discours existentiel de toute une nation, et le contre-discours idéologique qui fait face à tout ce qui a été dit par le colonisateur au sujet du colonisé. Ces écrivains algériens, « cette minorité d'intellectuels [...] avait besoin de prouver qu'il existait bien une culture algérienne, et que la colonisation n'avait pas été la première à apporter la "civilisation" en Afrique » (Bonn ; Garnier, 1997 : s. p.).

Écrire quand tout s'écroule, tout se meurt, tout autour ne peut être qu'une mise du mal au centre des œuvres. Écrire lors de la guerre c'est donc produire ce discours porteur de haine envers ce qui lui a donné vie : la colonisation, l'injustice, l'oppression, la ségrégation, la famine, la peur, etc. Des thèmes que l'on retrouve dans toutes les œuvres, de cette littérature, écrites avant 1962.

La Grande Maison de Mohammed Dib est l'une des œuvres majeures de la littérature algérienne de façon générale. À travers les personnages de cette œuvre, et surtout Aïni, l'auteur véhicule de la colère, de la haine, à travers son discours révolutionnaire, envers le colonisateur, la société, le monde, puisque « haine de soi, haine des autres, haine du monde naviguent de conserve », comme l'a bien souligné André Glucksmann, l'auteur qui a publié *Le discours de la guerre* en 1967, puis *Le discours de la haine* en 2004 ; deux notions tout à fait liées, car où il y a guerre, il y a haine.

Aïni est responsable d'une famille assez nombreuse et qui vit dans une misère extrême. Elle se démène en se donnant énormément de peine à nourrir ses enfants et sa mère handicapée. Étant veuve et devant cette situation invivable, Aïni maudit sa famille et son défunt mari, parti pour un monde meilleur en la laissant endurer toutes les misères du monde, causées essentiellement par une colonisation que le personnage d'Aïni n'a jamais pu admettre comme fatalité.

À travers cette réflexion, nous abordons essentiellement deux notions, celle de la haine en littérature, et celle du personnage porteur de haine. Ainsi, nous nous interrogeons sur leur manifestation dans *La Grande Maison* à travers le vécu et le quotidien de ce personnage qui se bat contre la vie et pour la survie de ses enfants. De ce fait, notre réflexion se divise alors en trois parties : la première, consacrée principalement à la notion de haine, s'appuie sur une approche psychanalytique ; la seconde renferme le contexte de l'œuvre en faisant appel à une approche socio-historique. La dernière contiendra les illustrations qui serviront d'appui aux deux notions ainsi qu'à leurs différentes manifestations dans l'œuvre de Dib.

1. La haine et son archétype

La haine, c'est encore de l'amour. C'est quand on ne hait plus que l'amour s'en va tout doucement, pas tout de suite, mais peu à peu, comme un oignon qu'on pèle. (Pancol, 1999 : 229)

Il est vrai que le sentiment de haine est toujours associé à celui d'amour. Malgré leurs définitions antinomiques, leurs histoires restent néanmoins relatives. La haine est définie, selon le CNRTL, comme un « sentiment de profonde antipathie à l'égard de quelqu'un, conduisant parfois à souhaiter l'abaissement ou la mort de celui-ci », contrairement à l'amour qui est synonyme d'« attirance, affective ou physique, qu'en raison d'une certaine affinité, un être

éprouve pour un autre être, auquel il est uni ou qu'il cherche à s'unir par un lien généralement étroit », selon la même source. Dans ce sens, Roger Dorey ajoute que l'amour et la haine

Dans l'évolution de la vie psychique [...], n'apparaissent pas d'emblée sous leurs formes définitives ; ils ont des précurseurs qui jouent un rôle déterminant dans la différenciation du moi et de l'objet... Originellement, aimer correspond à incorporer dans le moi l'objet en tant qu'il est satisfaisant, donc source de plaisir. Haïr [...] est lié au déplaisir ; Haïr c'est rejeter, expulser, mettre à distance, mais c'est aussi constituer l'objet en le différenciant du moi. (1986 : 125)

Dans la mythologie grecque, haine et amour sont nés durant le commencement, avec les divinités primordiales. Au début, il y eut Gaïa, la déesse aux larges flancs, à la large poitrine, la personnification de la féminité organisatrice, la mère universelle. Par parthénogenèse, Gaïa donna naissance à Ouranos, qui lui était semblable, de même taille, de même forme, mais de sexe opposé, car il était masculin. Son amour maternel se transforma et Gaïa conçut des enfants avec Ouranos ; ainsi furent nés, d'abord, les Titans et les Titanides, ensuite les Cyclopes et enfin les Hécatonchires, tous monstrueux, puissants et redoutables. La progéniture d'Ouranos était plus liée à la mère qu'au père, pour qui elle représentait donc une menace, une concurrence, car le père désire la mère à lui seul. Sa jalousie devint une haine, et cette haine devint un crime. Ouranos considérait ses enfants comme un ratage et les emprisonna mais son dernier né se révolta contre lui et le chassa.

Amour, jalousie, haine, révolte, tous cause ou conséquence des uns et des autres, et cette suite de sentiments et d'actes se reproduit à travers l'Histoire. Après Gaïa et Ouranos vint le tour de Rhéa et Cronos, le titan qui avala sa descendance craignant de perdre son trône, et pourtant détrôné, à la fin, par Zeus. Les textes sacrés nous racontent également des récits où la haine prit le contrôle de l'esprit de l'homme, comme celui où Caïn assassina son frère Abel, par envie ou par jalousie. La soif du pouvoir, de la richesse, des terres, etc. a conduit certaines nations à coloniser d'autres moins puissantes qui, par amour à leurs terres, se révoltent et s'arment de haine à leur tour.

Cependant, en psychanalyse, la haine n'est pas perçue comme une réaction à l'amour, Freud la situe même au début de tout processus psychique et suppose une haine originaire. Elle est considérée comme une pulsion – l'amour également – qui peut devenir une pathologie. Ainsi, ils sont deux pulsions différentes contrôlées par le système psychique, qui est en perpétuelle quête d'un moyen de leur extériorisation. Cette dernière, comme leur genèse aussi, dépend de l'expérience personnelle de chaque individu. L'origine de la haine est donc liée au contexte, surtout familial et social, car « la famille est, comme la société, microcosme, jungle où on expérimente des codes, des clés, des prédateurs, des victimes, des pertes, des gains, des rôles, et où l'affectivité reste un piège permanent » (Bousquet-Lamiscarre, 2002 : 47).

C'est en se retournant au contexte de l'individu que l'on pourra expliquer les différentes pulsions qui l'animent. Un désir non exprimé, un refus mal accepté ou un rapport à l'autre endiablé peuvent être à la base d'une pulsion de haine qui, refoulée, peut devenir pathologique et nuire à l'individu et à sa communauté si elle se manifeste sous forme de maladie psychique ou violence envers soi et envers autrui. C'est pour cela que les pulsions de haines doivent être extériorisées positivement et transformées en activités de création telles que les activités artistiques, dont l'écriture en fait partie.

Ecrire dans un contexte de colonisation et d'oppression engendre forcément un discours de haine. L'écrivain, qui représente certains profils d'individus de sa société, se retrouve menacé par la présence de l'autre, et son discours devient, selon les mots de Philippe Jeammet, l'expression ultime d'un « narcissisme menacé » (Fine et al., 2005 : 111). Et à travers l'écriture, le menacé adopte la posture du menaçant. Il écrit sa souffrance et celle de son peuple car la haine et la souffrance sont inséparables, « la souffrance devient cause de haine et la haine cause de souffrance » (Enriquez, 1984 : s. p.), comme le confirme Micheline Enriquez. Il se révolte contre l'autre et désire « s'approprier ce qu'il possède, l'humilier, lui causer des douleurs, le martyriser et le tuer » (Freud, 1971 : 53), car :

La haine est exterminatrice. Elle est fondée sur un déni de l'autre et de sa subjectivité. La haine dessèche l'être qu'elle veut détruire « comme un sirocco torride », affirme Ortega y Gasset. Elle « secrète un suc virulent et corrosif ». Elle maintient à une distance radicale et « ouvre un abîme ». La haine est destructrice et meurtrière. « Haïr quelqu'un, c'est ressentir de l'irritation du seul fait de sa simple existence », c'est exiger sa disparition. « Haïr, c'est assassiner sans relâche ». (Tomasella, 2005 : 143)

Ecrire sa haine dans la langue de l'autre c'est justement une façon de le dépouiller de l'un de ses biens, de l'humilier et le tuer sans vraiment le faire disparaître, comme disait Kateb Yacine – écrivain algérien connu surtout par *Nedjma*, son œuvre la plus célèbre – : la langue française est notre « butin de guerre » (cité dans Soukehal, 2011 : 50). Chez l'écrivain, cette haine reste timide ; « elle, se pare fréquemment de froideur, d'insensibilité, de politesse, de bonnes manières, voire d'enjouement, de bonne humeur (de façade) et de joliesse » (Tomasella, 2005 : 144), mais se manifeste à travers les dits et les actes de ses personnages, sous forme de violence, d'agressivité, de révolte, de colère, de rage, etc. Ainsi, le texte littéraire devient un discours de haine qui donne naissance à des personnages porteurs de la haine de leur créateur.

Derrière tout acte de haine se cache donc son porteur, un archétype présent dans toutes les situations, quelles qu'elles soient, historiques, sociales, politiques, littéraires, etc., car la haine est humaine et sa présence est un dénominateur commun à toute forme de société, même fictive, puisque l'œuvre littéraire ne sert pas seulement à refléter la société, ou la dénoncer, mais elle est, elle aussi, une société à échelle réduite. Cette personne porteuse de haine, ce personnage, ou – comme nous l'avons surnommé dans cette présente réflexion – ce « personhatique » est le bouc émissaire qui endosse la haine des autres et l'extériorise à sa façon.

Ce néologisme est formé essentiellement de deux mots, d'abord du mot latin « persona », qui désigne le masque de l'acteur, qui est lui-même composé de deux éléments : « per », qui signifie « à travers », et « sonum », qui signifie « le son ». Et ensuite du radical germanique « hat », qui signifie « haïr ». Le personhatique est donc le masque que porte l'auteur, le personnage à travers lequel passe sa voix, sa parole, son discours, mais pas n'importe lequel, son discours de la haine.

Ici, le personhatique est qualifié d'archétype, concept et terme d'origine grecque apparu en français au XIII^e siècle. Selon Jean Irigoien :

[II] est attesté pour la première fois chez un auteur latin, Cicéron, au neutre, au sens de « modèle » [...] et, au pluriel, au sens de « registres » [...]. Le premier auteur grec à l'avoir utilisé, au masculin, semble être Denys d'Halicarnasse (Isée, 11). Le mot deviendra d'un usage plus fréquent à l'époque impériale, notamment chez les philosophes, de

Philon à Proclus, et l'on sait l'usage qu'en feront les écrivains chrétiens [...] L'archétype est donc le modèle, le type primitif, et notamment l'original opposé à la copie qu'on en fait. (1978 : 235)

Le personhatique est donc un modèle, le représentant d'une catégorie dont le trait, ou le caractère, essentiel est d'exprimer de la haine. Pour Bertrand Lévy, « L'archétype est une construction psychologique individuelle, de portée universelle [...], [une] construction, née d'une image primordiale » (2014 : s. p.). La création du personhatique est personnelle, elle est propre à l'écrivain, mais elle représente une collectivité et véhicule une opinion partagée, un idéal commun. La littérature mondiale regorge d'exemples de personhatique, on le retrouve, par exemple, dans *Rodogune* de Pierre Corneille, *Crime est châtiment* de Fiodor Dostoïevski, *L'étrange cas du docteur Jekyll et de Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, *L'école des cadavres* de Louis-Ferdinand Céline, etc.

2. Le contexte, un prologue de la haine

Le concept de la haine dans les écrits romanesques dévoile, comme nous l'avons souligné, une forme de dénonciation, d'une résistance qui se traduit par une lutte fortement nourrie par une volonté ardente d'imposer sa propre vision du monde et d'œuvrer fébrilement pour une existence plus décente et plus humaine. Dans un cadre plus général, la compréhension des contenus des textes littéraires exige la maîtrise de tous les éléments qui constituent le contexte de leur production. La littérature apparaît dans cet ordre d'idées « comme un concept évolutif dont le contenu change selon les conditions historiques [...]; on convient que le propre de la littérature est d'exprimer autre chose que ce qu'elle dit explicitement et que c'est précisément sur ce point qu'elle diffère du langage courant » (Sid Larbi Attouche, 2001 : 150).

Dans le cas de la littérature algérienne d'expression française, le contenu des différents écrits a évolué selon les conditions sociohistoriques et culturelles dans lesquelles vivaient les écrivains algériens sous l'occupation française, et qui constituent l'une des raisons principales de la naissance d'une nouvelle forme d'expression. Celle-ci repose essentiellement, et pour la première fois, sur l'acte de contester et de dénoncer un malaise généralisé, exprimant ainsi la haine et la douleur de tout un peuple, meurtri et méprisé par une colonisation implacable et impitoyable.

La littérature algérienne d'expression française est née après les événements de la Seconde Guerre Mondiale et les massacres de mai 1945 qui ont entraîné, et particulièrement dans le milieu intellectuel, une prise de conscience chez les Algériens. En effet, des jeunes écrivains tels que Mouloud Feraoun, Mohamed Dib et Mouloud Mammeri ont pris la plume pour annoncer la rupture avec leurs prédécesseurs en adoptant un discours plus ferme et constant pour parler d'eux-mêmes, des colonisés qu'ils étaient. Dans un livre consacré à la lecture du roman *La Grande Maison* de Mohammed Dib, Djoher Amhis-Ouksel souligne que « Toutes les couches sociales apparaissent à travers un regard lucide et vrai. Avant l'indépendance, Mohammed Dib dénonce l'exploitation, l'injustice sociale et, en même temps, met l'accent sur la prise de conscience » (2006 : 11).

Les images sociales de la population de l'époque occupent donc une place considérable dans un nouveau genre romanesque. C'est une manière de montrer l'impact de la politique coloniale et les nuisances causées par une occupation illégitime, cruelle et injuste. Dans cette optique, Albert Memmi disait : « Pour la première fois, l'Afrique du nord se voit enfin assumée. Acceptée, revendiquée ou discutée, elle cesse d'être un simple décor ou un accident

géographique [...] Colonisés, il leur a suffi de s'exprimer, non pour témoigner sur la colonisation, mais pour révéler l'univers intérieur et extérieur du colonisé » (1964 : 14). Cette prise de conscience, limitée au départ à des revendications sociales et économiques, a évolué avec les circonstances à celle d'une véritable cause nationale à caractère politique. Mohammed Dib était l'un des écrivains engagés qui relataient des événements qu'ils vivaient et les transposaient en s'y impliquant moralement, idéologiquement et surtout politiquement.

Il s'est donc retrouvé dans l'obligation de s'exprimer pour les autres, en considérant son acte engagé comme « un simple acte de solidarité humaine », un acte qui fait de l'écrivain le porte-parole de sa communauté, un observateur avisé dont le rôle est d'éveiller, sous d'autres cieux, les consciences de ses lecteurs sur la situation de son peuple, comme il le confirme dans les propos suivants : « Il nous semble qu'un contrat nous lie à notre peuple. Nous pourrions nous intituler ses "écrivains publics". C'est vers lui que nous nous tournons d'abord. Nous cherchons à en saisir les structures et les situations particulières. Puis nous nous retournons vers le monde pour témoigner de cette particularité, mais aussi pour marquer combien cette particularité s'inscrit dans l'universel » (Carta, 1958 : 10).

Ses premiers romans *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le métier à tisser* (1957) entrent, comme le souligne Christiane Achour, dans le cadre d'un

projet d'écriture réaliste est clairement formulé ; la trilogie, organisée autour du jeune héros, Omar, est à la fois une peinture et une dénonciation de la vie des Algériens pendant la colonisation avec une mise en contexte historique et sociale nettement affichée : dépossession, spoliation, pauvreté, désespoir d'une société qui s'use à survivre et dont le verbe poétique suggère le réveil proche. (1990 : 59)

L'un des symboles les plus importants que la littérature algérienne défendait à cette époque est celui de « la terre » comme image symbolisant fondamentalement la mère, la patrie, la richesse, l'origine, ou encore l'identité. La terre, avec toutes ses significations, a été fortement exprimée par tous les écrivains de cette époque et qui se dévoile parfois même au niveau des intitulés de leurs œuvres : la terre et le sang, les chemins qui montent, la colline oubliée, L'incendie, etc.

Ces différentes thématiques qui dévoilent l'attachement de ces écrivains à leur terre et à leurs origines représentent donc une réaction à la politique de la colonisation. En effet, l'administration coloniale se procurait des terres en mettant en place plusieurs procédés d'expropriation qui étaient en faveur des Européens d'Algérie qui bénéficiaient gratuitement des meilleures terres. Etienne Maquin a donné le résultat de cette politique en affirmant ceci : « Quelque 700 villages français furent ainsi fondés qui modifièrent complètement la physionomie des campagnes algériennes où les agglomérations rurales, sauf en Kabylie, étaient fort rares » (2006). En analysant les œuvres de cette époque, Bouba Tabti estime que :

La spoliation de la terre, la nostalgie qu'en gardent les anciens propriétaires, se retrouvent dans tous les romans: même ceux qui ne parlent pas d'expropriation disent l'amour de la terre, thème obsédant, s'il en est, dans cette littérature; la raison en est aisément décelable: la privation brutale de la terre a gravement affecté tout un peuple essentiellement composé de paysans et provoqué un traumatisme dont les effets se font encore sentir un siècle après la conquête. (Tabti, cité dans Achour, 1990 : 45)

La dépossession des Algériens de leurs terres n'avait donc pas laissé les écrivains algériens sans réaction. Ces derniers, se considérant comme étant des porte-parole de tout un peuple, ont revendiqué haut et fort leur appartenance et leur attachement à une patrie blessée. Mohammed Dib, l'homme discret qui « vivait ses émotions de manière intériorisée » (Dib, dans Bouali, 2018), les dévoile à travers les propos de ses personnages, exprimés comme une sorte de confession intime. C'est pourquoi, son premier roman, *La Grande Maison*, publié en 1952, l'a rangé dans une catégorie d'écrivains témoins qui évoquent la misère et les difficultés des habitants dépossédés de leurs terres et des richesses de leurs pays et qui luttent continuellement et sans relâche contre la famine ou plutôt la « faim », le thème récurrent, voire omniprésent dans son roman. Jean Pélégri présente l'œuvre de Dib comme suit :

Précédant l'évènement politique décisif, mais également marquée par la répression sanglante de Sétif, une œuvre non moins importante paraît en 1952 : *La Grande Maison* de Mohammed Dib, le Tlemcénien. Pour la première fois, et par le détour subtil de la langue du colonisateur, le peuple algérien prend la parole et fait entendre sa voix. Une voix en apparence discrète et feutrée, mais scandaleuse par sa pudeur même. Nous voici brusquement, mais sans éclat visible, de l'autre côté des conventions et des images toutes faites, dans le repli et le secret des êtres, dans le creux d'une existence, vidée par l'histoire de signification et de substance, mais cherchant dans les pratiques de la vie quotidienne, et par les voies de l'âme et de l'esprit, l'issue et le recours. (cité dans, Chaulet Achour, 2003)

L'auteur procède tout au long de son écrit à des descriptions longues, à la fois des personnages dans leur lutte au quotidien et de l'espace que constitue essentiellement « la grande maison », baptisée *Dar-Sbitar*, située dans un quartier pauvre et ancien de la ville de Tlemcen. Cette maison qui abrite de nombreuses familles est représentée par la métaphore de la ruche, dont les cellules renvoient aux espaces très étroits qu'occupent des familles aux conditions de vie et aux destins communs.

Parmi ces familles, l'auteur retrace tout au long du roman celle de la veuve Aïni, de ses enfants, Omar et ses deux sœurs, et leur grand-mère impotente, une famille qui lutte pour survivre dans des conditions de pauvreté extrême. La vie du fils Omar est partagée entre l'intérieur de la maison, un espace fermé, surpeuplé et qui l'étouffe par sa chaleur et sa monotonie et l'extérieur infini, lieu de toutes ses aventures. Sa mère Aïni est une femme analphabète pleine de volonté qui mène avec un rythme inhumain un combat acharné pour survivre et assurer son existence et celle de sa mère et de ces enfants. Mais, les moyens de gagner de quoi vivre sont extrêmement limités. Elle est donc constamment en mouvement et elle n'a de moments libres que pour faire sa prière.

Aïni passe des longues journées à fabriquer, avec sa machine à coudre, des empeignes d'espadrilles pour le compte d'un espagnol contre une somme dérisoire d'argent qui ne suffit pas à manger tous les jours et à subvenir à ses besoins les plus élémentaires. Elle se plaint donc régulièrement de son mauvais sort, en montrant son salaire à ses enfants à chaque fois qu'elle rentre à la maison : « Vous pensez que c'est peu ? Quand on a détruit son existence à force de travail, voilà ce qu'on gagne... » (Dib, 2011 : 263).

Malgré son nom symbolique qui veut dire « mon œil » ou « ma source » en arabe, ses propos sont parfois pleins d'injures et de grossièretés, une forme d'agir verbal qui traduit une sorte de révolte, une manifestation agressive et compulsive. L'injure est définie par Guiraud

comme « l'expression verbale spontanée et purement affective de cette volonté de puissance du sujet. Telle est l'hostilité suscitée par la haine et le dégoût » (1991 : 32). Cependant, en se référant au domaine du discours pour analyser la situation dans laquelle se trouve le personnage d'Aïni et selon laquelle elle choisit les éléments linguistiques de ses propos, la haine qu'elle manifeste à travers cette violence verbale concerne non pas des interlocuteurs précis, mais plutôt des situations d'impasse, de misère qui a fait d'elle une machine à travailler à plein temps. Le discours de la haine que renferme le roman apparaît dans des échanges verbaux d'Aïni, ainsi que dans des monologues. Il s'agit là d'une caractéristique de l'œuvre de Mohammed Dib dont le fond du message à transmettre apparaît non pas dans les propos du narrateur, mais grâce à ceux de ses personnages qui assument pleinement leur autonomie. En effet, certaines études sur les typologies des discours montrent que « [...] le personnage qui dialogue, en assumant ses paroles, échappe au récit et au narrateur qui ne fait que les "recopier". Les personnages acquièrent leur propre autonomie : ils s'extériorisent sans subir l'objectivité du narrateur qui leur laisse la parole et la responsabilité de leur vision » (Papo, 1985).

Cette forme d'expression préconisée par l'auteur et que nous allons aborder dans la dernière partie de l'article, dévoile l'aspect réaliste de son engagement à travers un regard lucide et vrai porté sur une situation qui a octroyé un destin à ses personnages et que ces derniers ont refusé contrairement aux écrivains algérienistes qui présentent les Algériens autochtones comme un simple décor. En voulant rompre le silence auquel sont réduits ses compatriotes, Dib a donné la parole à ses personnages, une manière à lui de montrer qu'ils existent et qu'ils ont droit à la liberté qui leur a été confisquée dès les premières années de la colonisation.

Partant de l'idée selon laquelle « toute interrogation sur le roman porte, en fait, sur la représentation de l'homme qui en ressort, c'est-à-dire sur la "métaphysique du romancier" comme disait Sartre. Et c'est précisément dans le personnage que celle-ci s'incarne au mieux » (Erman, 2003 : 163). De ce fait, Dib veut exprimer autre chose que ce que disent explicitement les personnages. Il exprime en réalité le fond de sa pensée. Le discours de la haine que renferment certains passages de son œuvre sous-entend un cri de désespoir d'une humanité misérable et souffrante, mais dorénavant mûre pour la révolte. Il explore donc, à travers les propos de ses personnages, le non-dit de la situation inhumaine de ces derniers et des fissures psychologiques qui les ont caractérisés dans un monde cruel et sans espoir.

La constitution du personnage chez Dib repose certes sur son inscription dans la fiction, mais entretient paradoxalement par la description de son être et celle de son agir verbal des traits significatifs de l'illusion du réel. Le personnage d'Aïni personnifie l'image de la femme algérienne et dont la description de son quotidien avec ses pensées, ses actions, ses sentiments et ses paroles traduit fidèlement la réalité de la femme colonisée et démunie qui lutte sans relâche pour sa survie. L'image que veut transmettre Dib à travers le personnage d'Aïni obéit donc à l'exigence de la vraisemblance, d'où l'authenticité de ses propos rapportés par l'auteur au style direct afin de mieux faire vivre le personnage et le faire apparaître comme porteur de message dont l'objectif est de forger une opinion chez son lecteur.

3. Aïni, le « personhatique » du roman

Comme nous l'avons déjà cité, c'est la situation sociale du personnage Aïni qui fait d'elle le personhatique de *La Grande Maison* ; elle déverse sa colère sur sa famille en réponse au malheur qu'elle subit quotidiennement. Omar, l'un de ses enfants, avait toujours faim comme tous les autres d'ailleurs et face à ses requêtes de repas, sa mère ne pouvait se contrôler :

Aïni tenta de le saisir par le bras. Peine perdue. Il se déroba. Soudain elle lança le couteau de cuisine avec lequel elle tailladait les cardons. L'enfant hurla ; il le retira de son pied sans s'arrêter et se précipita dehors, le couteau à la main, suivi par les imprécations d'Aïni. (Dib, 2011 : 26)

Omar, le premier sujet de la colère d'Aïni, recevait tout le temps des injures, elle le traitait d'« imbécile », de « choléra », de « bâtard », etc. Et si elle ne désirait pas le couper en morceaux, elle lui souhaitait une fièvre noire, ou le maudissait. En onomastique littéraire, Omar est un prénom arabe dérivé de *'Umm*, qui signifie « la vie ». Aïni en voulait à la vie et au destin, après le décès de son mari ; ceux-ci ne lui ont offert que de la pauvreté, de la souffrance, de la solitude, de la famine :

– Voilà tout ce que nous a laissé ton père, ce propre à rien : la misère ! Explosa-t-elle. Il a caché son visage dans la terre et tous les malheurs sont retombés sur moi. Mon lot a été le malheur. Toute ma vie ! Il est tranquille, dans sa tombe. Il n'a jamais pensé à mettre un sou de côté. Et vous, vous êtes fixés sur moi comme des sangsues. J'ai été stupide. J'aurais dû vous lâcher dans la rue et fuir sur une montagne déserte. Mon Dieu, qui pouvait l'arrêter à présent ? Son regard noir, tourmenté, luisait.

– Mon destin de malheur, murmura-t-elle. (34)

Quand elle ne s'en prenait pas à son fils, ou son mari, ou ses fantômes, Aïni s'en prenait à sa mère, nommée « Grand'mère » dans le roman, et ce sont les scènes où la haine est à son paroxysme. Nous tenons absolument à exposer un extrait ici :

– Pourquoi ne te garde-t-il pas, ton fils ? Quand tu servais de domestique à sa femme pendant des années, tu étais intéressante ! Quand tes pieds ne t'ont plus portée, il t'a jetée comme une ordure ? Maintenant tu n'es plus bonne à rien ? C'est ça ?

Aïni se dressait sur ses genoux pour lui souffler sa rancune au visage. Grand'mère essaya de l'apaiser :

– Aïni, ma fille. Ma petite mère ! Maudis le Malin, c'est lui qui te met ces idées en tête.

– Puisses-tu étouffer sur ta couche ! Pourquoi n'as-tu pas refusé de te laisser amener ici ?

– Que pouvais-je faire, ma petite ?

[...] Je ne veux pas entendre le son de ta voix ! Tais-toi ! Tais-toi ! Dieu vous a jetés sur moi comme une vermine qui me dévore.

Les yeux de Grand'mère suppliaient. Omar [...] se redressa et s'approcha avec lenteur calculée. D'un signe de tête, elle lui enjoignit de soulever Grand'mère.

Il redressa son aïeule avec Aïni. Omar se demandait ce qui allait se passer. Il suivait sa mère avec anxiété quand il s'aperçut qu'elle entraînait Grand'mère dehors. Grand'mère, affolée, ne s'arrêtait pas d'implorer :

– Aïni, Aïni, ma fille !

Aïni les tirait tous les deux. Ils s'en allèrent, emportant la vieille femme tout au long de la galerie, jusqu'à la cuisine, où Aïni, lâchant prise, la laissa s'effondrer mollement sur le carrelage.

Omar tremblait. Les plaintes de Grand'mère étaient empreintes d'une angoisse sans nom, et si effrayantes qu'il ressentit le besoin de hurler à son tour. (35)

D'après *Le Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant, « le symbolisme de la mère se rattache à celui de la mer, comme à celui de la terre, en ce sens qu'elles sont les unes et les autres réceptacles et matrices de la vie » (1982 : 625). On revient donc à la haine éprouvée contre la vie ; Aïni est dure avec la vie parce que la vie est dure avec elle, comme nous l'avons déjà cité, souffrance et haine vont de pair. Toute seule, elle ne peut plus faire face aux difficultés de la vie, elle ne peut plus nourrir ses enfants.

Jadis, Aïni parvenait à les calmer avec un stratagème : ils étaient encore tout gosses. A condition qu'elle eût un peu de charbon, le soir, elle faisait chauffer la marmite et la laissait bouillir. Aux enfants qui attendaient patiemment, elle disait de temps en temps :

– Un peu de calme.

Ils poussaient de profonds soupirs résignés ; le temps passait.

– Petits, ça sera prêt dans un instant.

Un assoupissement invincible les terrassait, fondant du plomb sur leurs paupières. Ils s'endormaient, sombraient dans le sommeil, leur patience ne durant jamais longtemps. Dans la marmite, il n'y avait que de l'eau qui chauffait. (Dib, 2011 : 50)

Devenus un peu plus grands, Aïni les faisait taire avec une soupe de pâtes hachées et de légumes, rien de plus, car le pain manquait et ils ne connaissaient même pas le goût de la viande. Aïni et ses enfants ne déjeunaient, ni ne dînaient réellement jamais, ils ne faisaient que tromper la faim. La mère était la seule à travailler et elle a commencé à le faire quand son mari est mort et, malgré cela, elle n'arrivait pas à satisfaire les besoins de sa famille :

Ce travail me démolit la poitrine. Je n'en peux plus. Mes jambes sont sans force. Tout ce que je gagne ne suffit pas pour acheter assez de pain. Je travaille autant que je peux pourtant. Et à quoi ça sert ? (93)

Elle avait cadré et filé de la laine. Ensuite, elle se mit à faire des arraguats. Puis des feutres foulés à la main. À présent, elle piquait à la machine. Elle avait eu, indéniablement, beaucoup de métiers. Pourtant elle ne gagnait jamais de quoi suffire. Et tout le monde dépendait, y compris Grand'mère désormais, du peu qu'elle touchait. (96)

Aïni travaillait honnêtement, elle ne volait, ni ne traînait avec les mâles, mais sa situation sociale provoquait en elle de la colère, de la haine et un désir de révolte. Ce désir, le lecteur le ressent dans les propos d'Aïni, mais traduit en réalité celui de l'auteur. En effet, Dib expose dans son roman tous les ingrédients de la révolte qui devient une lueur d'espoir pour un peuple épris de paix et de liberté.

La vie d'Aïni, ainsi que celle des membres de sa communauté *Dar-Sbitar*, retracée par l'auteur, montre progressivement que le désir de révolte est d'abord individuel, intérieur, mais gagne, en fonction de l'évolution des événements, l'ensemble de la communauté et traduit ainsi un malaise généralisé. L'évolution des événements relatés dans le roman constitue donc les prémisses d'une révolte naissante, qui s'étend et gagne du terrain et dont les acteurs souffrants du mépris, de la servitude et la soumission vont changer le cours de leur existence.

Conclusion

Appréhender l'œuvre Dibienne requiert la connaissance du contexte de sa production, qui comprend deux volets principaux : la connaissance de l'écrivain, de sa pensée et de sa vision du monde et aussi de son combat et de son engagement. Il est également important de voir de près la conjoncture sociopolitique et économique, ainsi que les conditions qui ont donné naissance à l'œuvre.

La Grande Maison, premier volet de sa première trilogie sur l'Algérie, est écrite dans un style réaliste. Elle porte un autre regard et renferme un nouveau discours dont celui de la haine constitue une partie intégrante. Dans les différents passages que nous avons relevés, l'auteur garde une certaine distance, en préférant faire parler ses personnages afin de joindre à ses descriptions des propos vifs, qui résonnent comme un cri de révolte. Cette démarche scripturale fait découvrir au narrataire l'univers pénible et cruellement injuste dans lequel évoluent les personnages et donne à la narration, qui se présente comme un témoignage, une crédibilité insoupçonnée.

Le discours de la haine, qui s'accroît au fur et à mesure de l'évolution des événements relatés par l'auteur, reflète une réaction de désarroi, de désespoir et se présente comme un cri de détresse qui annonce les prémices d'un soulèvement, d'une révolte qui commence inévitablement à prendre forme devant l'impossibilité de supporter l'ordre établi par une colonisation féroce et inhumaine.

L'œuvre de Mohammed Dib entre donc dans le cadre d'une littérature de combat, qui loin de tout fatalisme et de tout embrigadement, tente de dévoiler l'impasse historique dans laquelle vivaient les Algériens, notamment après les massacres de mai 45, et d'entreprendre de nouvelles perspectives au nom des valeurs humaines qu'elle défendait. Il est à signaler dans cette optique que le premier roman de Mohammed Dib est paru en 1952, soit deux ans avant le déclenchement de la guerre de libération nationale.

BIBLIOGRAPHIE :

ACHOUR, Christiane (1990). *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. Paris : ENAP-Bordas.

ACHOUR, Christiane (2003). Mohammed Dib, écrivain algérien de langue française. De la périphérie coloniale à une reconnaissance internationale. Disponible sur : <http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/interventions-culturelles/IC058.pdf> [consulté le 15 septembre 2019].

AMHIS-OUKSEL, Djoher (2006). *Dar Sbitar : Une lecture de La Grande maison de Mohammed Dib*. Alger : Casbah Éditions.

BONN, Charles ; GARNIER, Xavier & LECARME, Jacques (sous la dir. de) (1997). *Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman*. Paris : Hatier.

BOUALI, Amine (2018). Catherine Naïma Dib : mon père, l'écrivain Mohammed Dib, tel que je l'ai connu. *Le Quotidien d'Oran*, 11 janvier. Disponible sur : <https://www.djazairss.com/fr/lqo/5255324> [consulté le 01 mars 2021].

BOUSQUET-LAMISCARRE, Françoise (2002). Famille et roman : l'amour, la haine..., *Empfan*, n° 47, 46-50.

CARTA, Jean (1958). Mohammed Dib : Je ne suis pas de ces humiliés..., *Témoignage chrétien*, 7 février.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffont.

- DIB, Mohammed (2011). *La Trilogie Algérie*. Alger : Éditions Barzakh.
- DOREY, Roger (1986). *L'amour de la haine*. Paris : Gallimard.
- ENRIQUEZ, Micheline (1984). *Aux carrefours de la haine*. Paris : L'Épi.
- ERMAN, Michel (2003). A propos du personnage dans le roman français contemporain. *Études romanes de Brno, vol. 33*, 163-170.
- FINE, Alain ; PRAGIER, Georges & NAYROU, Félicie (2005). *La haine*. Paris : PUF.
- FREUD, Sigmund (1971). *Malaise dans la civilisation*. Paris : PUF.
- GLUCKSMANN, André (2005). Les feux de la haine, par André Glucksmann. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/11/21/les-feux-de-la-haine-par-andre-glucksmann_712474_3232.html [consulté le 15 septembre 2019].
- GUIRAUD, Pierre (1991). *Les gros mots*. Paris : PUF.
- IRIGOIN, Jean (1978). Quelques réflexions sur le concept d'archétype. *Revue d'histoire des textes, bulletin n° 7*, 235-245.
- KATEB, Yacine (1956). *Nedjma*. Paris : Éditions du Seuil.
- LÉVY, Bertrand (2014). Géographie, mythe, conte, archétype : une introduction. *Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 154*, 5-17.
- MAQUIN, Étienne (2006). La guerre d'Algérie, quel(s) enjeu(x) de mémoire(s) ? Disponible sur : <http://yiddishland.free.fr/spip/spip.php?article11> [consulté le 15 août 2018].
- MEMMI, Albert (sous la dir. de) (1964). *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*. Paris : Présence Africaine.
- PANCOL, Katherine (1999). *Encore une danse*. Paris : Fayard.
- PAPO, Eliane (1985). Typologie de quatre registres de discours. *Semen, n° 2*. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/semen/3859> [consulté le 02 septembre 2018].
- SID LARBI ATTOUCHE, Kheira (2001). *Paroles de femmes*. Alger : ENAG.
- SOUKEHAL, Rabah (2011). La France, l'Algérie et le français. Entre passé tumultueux et présent flou, *Les Cahiers de l'Orient, vol. 103*, 47-60.
- TOMASELLA, Saverio (2005). Haine, envie et jalousie : psychanalyse du désastre ? *Le Coqhéron, n° 182*, 142-146.
- VALÉRY, Paul (1960). *Œuvres, tome II*. Paris : Gallimard.

Hate in the Novels and Short Stories of P. G. Wodehouse: Psychologically Sublimated or Downplayed Through Humour?

LAURA CIOCHINĂ-CARASEVICI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Keywords

hate; hate target; humour; P. G. Wodehouse; psychological sublimation.

Whether seen as an emotion or a long term sentiment, hate is in itself a motivator for destruction. This means that the hate target is assessed as having innate negative characteristics that cannot be changed and therefore the target has to be destroyed. Consequently, hate implies that some individuals are not given the chance to become better human beings or are denied the right to try to change for the better. It may also imply the perception that some individuals deserve to be hated and thus destroyed physically, socially, or symbolically. It goes without saying that in an ideal world intergroup hate and hate in interpersonal relationships do not exist. However, since unfortunately hate does exist in our world, the question that arises is: Is it worth feeding on such a negative emotion? Could people find a way to laugh about their hate and their goals associated with hate in order to contain their hostility towards the persons of hatred? In this paper we aim to analyse the way in which P. G. Wodehouse, “the greatest humorous writer the world has ever known” (Connolly, 2004: 1), succeeds in pointing out the ludicrous futility of hate and of its expression in interpersonal relationships.

1. Introduction

Considered “the most destructive affective phenomenon in the history of human nature” (Fisher, Halperin et al., 2018: 309), hate is a powerful negative emotion closely related to anger (Fitness; Fletcher, 1993), but also to love, since similar areas in the brain are involved with both love and hatred (Zeky; Romaya, 2008). Due to this complexity, hate has been defined in various ways, as an emotional attitude (Ekman, 1992), a normative judgment (McDevitt; Levin, 1993), a form of generalized anger (Frijda, 1986) or a motivator for the devaluation of others (Rempel; Burris, 2005).

Whatever its definition, hate represents a significant emotion in intergroup and interpersonal relationships, since it displays a pattern of appraisals and action tendencies whose goal is to eliminate or destroy the hate target. Thus, although it may have a self-protective role, helping people to validate their beliefs in a just world (Fisher; Halperin et al., 2018), it is not rare that hate leads to violence, crime or disparaging speech.

However, the world might be a better place if people engaged more deeply in a process of self-reflection in order to understand that hate might dissipate significantly or metamorphose into a non-hateful butterfly if they took a humorous stance on it. If when we hate someone our perceptions of that person become more negative (Aumer; Bahn et al., 2015) and, according to Sternberg and Sternberg (2008) we experience anger, disgust and devaluation of that person, then why not deliberately change our perceptions of that person in order to no longer feel hate? And what better way to change these perceptions than filtering them through the iridescent fabric of humour?

In this paper we aim to illustrate this process of dissipating hate through humour – whether it is about psychological sublimation or diminishment of hate – by resorting to the sublime linguistic material provided by some of the short stories and novels of P. G. Wodehouse, the greatest humorous writer the world has ever known” (Connolly, 2004: 1). More specifically, the novels discussed will be *Thank You, Jeeves* (1934) and *Right Ho, Jeeves* (1934), and the short stories will be extracted from the collection *Very Good, Jeeves* (1930). Our analysis will make use of some of the most important theories of humour, namely Freud’s psychoanalytic theory of humour (1960), the incongruity theories of humour and the reversal theory of humour, the last one focusing on the two types of humour described by Apter and Deselles (2012), namely disclosure humour *vs.* distortion humour.

2. Psychological Sublimation or Diminishment of Hate Through Humour in *Thank You, Jeeves, Right Ho, Jeeves* and *Very Good, Jeeves*

2.1. The Psychoanalytic Theory of Humour in Relation to Hate

If hate may lead to violence and if violence feeds on aggressive impulses, then it seems natural to analyse the relation between hate and aggressive impulses. Could people find a way of weakening these impulses or expressing them in a socially accepted manner, instead of repressing them and thus fuelling their hate?

According to Freud (1960), laughter represents one of the defense mechanisms to which the ego resorts in order to protect itself from the inhibitory energy necessary for the repression of the unconscious aggressive and sexual impulses of the id. The witty cognitive devices triggered off by the scenarios of the jokes distract the superego and thus these impulses get to be expressed and enjoyed instead of being repressed.

Next, we will analyse several instances of humour extracted from the novels *Thank You, Jeeves* and *Right Ho, Jeeves*, and from the collection of short stories *Very Good, Jeeves* in order to illustrate the release of the aggressive impulses in the form of laughter. Referring to the topic of violence in Wodehouse’s “comic, yet highly intelligent view of human existence” (Hall, 1974: 35), Hall points out the fact that “In his characters’ conversation and in his imagery, Wodehouse makes reference to all kinds of violent happenings, including many unpleasant forms of death” (1974: 44).

Indeed, in *Thank You, Jeeves*, for example, there are several expressions of desire to engage in violent actions and several allusions to aggressive behaviour or attitudes:

He couldn’t have been glaring at me with more obvious distaste if I had been the germ of dementia praecox. (Wodehouse, 2008c: 15)

Brinkley was at the keyhole, begging me to come out and let him ascertain the colour of my insides. (Wodehouse, 2008c: 153)

Similar examples of humorous aggressive behaviour or attitudes can be found in the novel *Right Ho, Jeeves* and in the collection of short stories *Very Good, Jeeves*:

Lucius Pim was not a man I was fond of – in fact, if I had had to choose between him and a cockroach as a companion for a walking-tour, the cockroach would have had it by a short head (...). (Wodehouse, 2008d: 152)

Am taking legal advice to ascertain whether strangling an idiot nephew counts as murder. If it doesn't, look out for yourself. (Wodehouse, 2008b: 61)

'I propose, if and when found, to take him by his beastly neck, shake him till he froths, and pull him inside out and make him swallow himself.' (Wodehouse, 2008b: 125)

'In about two seconds,' said Tuppy, 'I'm going to kick your spine up through the top of your head.' (Wodehouse, 2008b: 167)

She gazed at me, but without the lovelight. 'Oh, for goodness' sake, go away and boil your head, Bertie!' (Wodehouse, 2008b: 228)

In these examples, in light of Freud's psychoanalytic theory, the cognitive and imaginative routes required in visualizing the exaggeratedly aggressive scenarios described by Wodehouse's characters, allow the reader to distract their attention from the fact that they could derive pleasure from observing the physical mayhem that may befall other people, and thus the inhibitory energy that would normally be required in order to repress the aggressive impulses and the guilt caused by such a blameworthy behaviour, becomes redundant and is released in the form of laughter. Similarly, in real life, by means of the same psychological mechanism, the endorsement of a humorous hate speech might discourage the hater from engaging in violent actions. Thus, the hate is sublimated into an ingeniously humorous hate speech that elicits amusement.

Of course, this is one possible way of interpreting the humorous load of the aggressive scenes painted by Wodehouse. Referring to the same issue, Hall sets forth another interpretative solution, pointing out that "Much of the humour of passages like these derives, of course, from the obvious ridiculous physical impossibility of the hoped-for events" (1974: 42). In this case, the ludicrous physical impossibility of the aggressive behaviours may highlight the futility of hate and thus diminish its intensity.

Whatever the interpretation might be, it is obvious that Wodehouse, in dealing with aggressiveness and violence, appeals to the mitigating force of humour. Wodehouse's world is not brutal. It is luminous and meant to cheer us all up.

2.2. The Incongruity Theories of Humour in Relation to Hate

Sometimes the perceptions of the person one hates may be changed in such a way so as to create a mental incongruity regarding the image of that person, which eventually may elicit laughter and thus diminish hate.

According to these theories, the humorous nature of a stimulus resides in its being incongruous, unusual, surprising or different from what one would normally expect in a

particular situation, which leads to the simultaneous activation of two contradictory perceptions of the same event, situation or idea. Arthur Koestler (1964) called this mental activation *bisociation*, a concept that we will try to illustrate in relation to hate by analysing several instances of humour extracted from the novels *Thank You, Jeeves* and *Right Ho, Jeeves*.

An incongruity effect is achieved in the novel *Right Ho, Jeeves* when aunt Dahlia, being exceedingly angry with Bertie, asks him to do something for her, but in fact, although the reader is led to believe that aunt Dahlia is asking a favour, she is actually asking Bertie to go and kill himself because he is a “dithering idiot” (Wodehouse, 2008b: 128). Wodehouse constructs the incongruity gradually, which contributes even more to the hilarity of the situation and consequently to the diminishment of the anger felt by aunt Dahlia and perceived by the reader. The fragment where Bertie’s being asked to do his aunt a favour collides with his being asked to commit suicides deserves to be quoted in full:

‘Are you going for a stroll?’ said Aunt Dahlia, with a sudden show of interest. ‘Where?’ ‘Oh, hither and thither.’

‘Then I wonder if you would mind doing something for me.’

‘Give it a name.’

‘It won’t take you long. You know that path that runs past the greenhouses into the kitchen garden. If you go along it you come to the pond.’

‘That’s right.’

‘Well, will you get a good, stout piece of rope or cord and go down that path till you come to the pond –’

‘To the pond. Right.’

‘– and look about you till you find a nice, heavy stone. Or a fairly large brick would do.’ ‘I see,’ I said, though I didn’t, being still fogged. ‘Stone or brick. Yes. And then?’

‘Then,’ said the relative, ‘I want you, like a good boy, to fasten the rope to the brick and tie it round your damned neck and jump into the pond and drown yourself. In a few days I will send and have you fished up and buried because I shall need to dance on your grave.’ (Wodehouse, 2008b: 127)

Sometimes it is Wodehouse himself who, through the voice of one of his characters, points out the incongruous elements of a certain situation, laden with aggressive cues, as if he were trying to make sense of it and this approach makes the incongruity more salient and thus more humorous, which eventually diminishes the violent nature of that particular situation. This occurs in the novel *Thank You, Jeeves*, in the episode in which Brinkley, Bertie’s valet, wants to kill him because he takes him for the Devil:

Brinkley was at the keyhole, begging me to come out and let him ascertain the colour of my insides; and, by Jove, what seemed to me to add the final touch to the whole unpleasantness was that he spoke in the same respectful voice he always used. Kept calling me ‘Sir’, too, which struck me as dashed silly. I mean, if you’re asking a fellow to come out of a room so that you can dismember him with a carving knife, it’s absurd to tack a ‘Sir’ onto every sentence. The two things don’t go together. (Wodehouse, 2008c: 153)

The incongruity embedded in all the above-mentioned instances of humour bears a strong resemblance with what Apter and Desselles (2012) call disclosure humour. Next we will analyse several humorous passages from the novels *Thank You, Jeeves* and *Right Ho, Jeeves*, assessing their comic load in relation to hate from the perspective of the two types of humour described by Apter and Desselles, namely disclosure humour vs. distortion humour.

2.3. Disclosure Humour vs. Distortion Humour in Relation to Hate

According to Apter and Desselles (2012) these two types of humour bear on the reality-appearance dichotomy and on the diminishment of the identity at stake. Thus, when the diminishment of the identity comes from the perception of the reality of the situation, this leads to disclosure humour, whereas distortion humour follows from the diminishment of the identity produced by the perception of the appearance of the situation.

In disclosure humour, an identity is initially perceived as having a certain characteristic and afterwards it turns out that this characteristic is only apparent and an incompatible characteristic is the real one. In relation to hate, this incompatible characteristic is a negative feature of the hate target, but since the cognitive synergy produced by the overlap between reality and appearance implies the diminishment of the identity at stake, this also leads to the diminishment of hate.

In the novel *Thank You, Jeeves*, an example of disclosure humour accompanied by the diminishment of hate is conveyed in a dialogue between Bertie and young Seabury, Chuffy's cousin, a brazen child of whom Bertie is not particularly fond. Indeed, Bertie's feelings about cheeky boys are best described in another Bertie-Jeeves novel, *Joy in the Morning*: "There's a boy who makes you feel that what this country wants is somebody like King Herod" (Wodehouse, 2008a: 110).

The dialogue between Bertie and young Seabury goes as follows:

'Mother and I are living at the Hall again.'

'What!'

'Yes. There's a smell at the Dower House.'

'Even though you've left it?' I said in my keen way'. (Wodehouse, 2008c: 30)

In this example the cognitive synergy between appearance and reality unfolds as follows: what first is considered to be the reality of an exterior smell that causes young Seabury and his mother to move house turns out to be only an appearance. The new reality, Seabury's inherent smell, comes to light leading to a new interpretation and eliciting laughter. Obviously, this new interpretation is diminishing, resulting in the downgrading of the identity at stake, namely young Seabury, and consequently in the diminishment of the disgust felt toward him.

In the case of the second type of humour described by Apter and Desselles, namely distortion humour, the diminishment of an identity is obtained through the imaginative variation, diversification or exaggeration of its real characteristics. It is worth noting that the resultant exaggerated qualities are only apparent and the original attributes remain real. Moreover, as Apter and Desselles point out

For humour to occur there must again be cognitive synergy, meaning that the original characteristics must continue alongside the new ones and both be clearly related to the same identity in a plausible way, thus creating a synergy. There is a sense in which in

disclosure humour one is taking an interpretation away, while in distortion humour one is adding an interpretation. (Apter; Desselles, 2012: 424)

The most obvious examples of distortion humour are caricature, satire and parody. They all involve exaggerating the characteristics of a certain identity, which leads to their disparagement. But the exaggerated version of the identity has to retain connection to it in such a way that the original and the distorted copy are held simultaneously in the listener's, reader's or viewer's mind. In the case of the present analysis, if the original – the hate target – and its distorted copy are held simultaneously in the mind of the person who experiences hate, disgust, contempt, this may lead to the diminishment of such negative emotions.

Wodehouse's comic style teems with this kind of humour and the novel *Right Ho, Jeeves* is no exception in this regard. A special type of distortion humour resides in indirectly varying or exaggerating the real characteristics of a certain identity by creating a hypothetical scenario which could come into being if the opportunity presented itself. The scenario is not likely to happen. It is just a whim of a character's imagination, but the result is that the reader is incentivized to envisage its possible fulfilment and laugh:

I am not saying, mind you, that had the opportunity presented itself of dropping a wet sponge on Tuppy from some high spot or of putting an eel in his bed or finding some other form of self-expression of a like nature, I would not have embraced it eagerly; but that let me out. (Wodehouse, 2008b: 77)

At the moment, no doubt, she might be wishing that she could hit him with a bottle, but deep down in her I was prepared to bet that there still lingered all the old affection and tenderness. (Wodehouse, 2008b: 82)

I could not but remember how often, when in her company at Cannes, I had gazed dumbly at her, wishing that some kindly motorist in a racing car would ease the situation by coming along and ramming her amidship. (Wodehouse, 2008b: 108)

The exquisite code of politeness of the Woosters prevented me clipping her one on the ear-hole, but I would have given a shilling to be able to do it. There seemed to be something deliberately fat-headed in the way she persisted in missing the gist. (Wodehouse, 2008b: 112)

It is worth noting that in all the above-mentioned examples, the reader is made aware of the fact that the original qualities of the situation remain real throughout the distortion, since the distorted copy is just a hypothetical scenario. However, the interpretation added is humorous because the reader holds in their mind two realities at the same time, one in which the scenario does not occur and one in which the scenario is likely to occur. Moreover, the distortion involves a significant dose of aggression, which increases its funniness.

In all these instances of Wodehousian humour in relation to the expression of hate, the writer seems to teach his reader a lesson. Maybe people would hate less if they could laugh more about the absurdity of their hate.

BIBLIOGRAPHY:

APTER, Michael J. & DESSELLE, Mitzi (2012). Disclosure Humor and Distortion Humor: A Reversal Theory Analysis. *Humor*, 25, 417-435.

AUMER, Catherine et al. (2015). Through the Looking Glass, Darkly: Perception of Hate in Interpersonal Relationships. *Journal of Relationships Research*, 6, 1-7.

CONNOLLY, Joseph (2004). *P. G. Wodehouse*. London: Haus Publishing.

EKMAN, Paul (1992). An Argument for Basic Emotions. *Cognition & Emotion*, 6(3-4), 169-200.

FISHER, Agneta et al. (2018). Why We Hate. *Emotion Review*, 10, 4, 309-320.

FITNESS, Julie & FLETCHER, Garth J. O. (1993). Love, Hate, Anger, and Jealousy in Close Relationships: A Prototype and Cognitive Appraisal Analysis. *Journal of Personality and Social Psychology*, 65, 942-958.

FREUD, Sigmund (1960). *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Translation by James Strachey. New York: Norton.

FRIJDA, Nico H. (1986). *The Emotions: Studies in Emotions and Social Interaction*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

HALL, Robert A. (1974). *The Comic Style of P. G. Wodehouse*. Hamden, Connecticut: Archon Books.

KOESTLER, Arthur (1964). *The Act of Creation*. London: Hutchinson.

McDEVITT, Jack & LEVIN, Jack (1993). *Hate Crimes: The Rising Tide of Bigotry and Bloodshed*. New York, NY: Plenum.

REMPEL, John K. & BURRIS, Christopher T. (2005). Let Me Count the Ways: An Integrative Theory of Love and Hate. *Personal Relationships*, 12(2), 297-313.

STERNBERG, Robert J. & STERNBERG, KARIN (2008). *The Nature of Hate*. Cambridge: Cambridge University Press.

WODEHOUSE, Pelham G. (2008a). *Joy in the Morning*. London: Arrow Books.

WODEHOUSE, Pelham G. (2008b). *Right Ho, Jeeves*. London: Arrow Books.

WODEHOUSE, Pelham G. (2008c). *Thank You, Jeeves*. London: Arrow Books.

WODEHOUSE, Pelham G. (2008d). *Very Good, Jeeves*. London: Arrow Books.

ZEKI, Semir & ROMAYA, John P. (2008). Neural Correlates of Hate. *PLoS One*, 3, e3556.

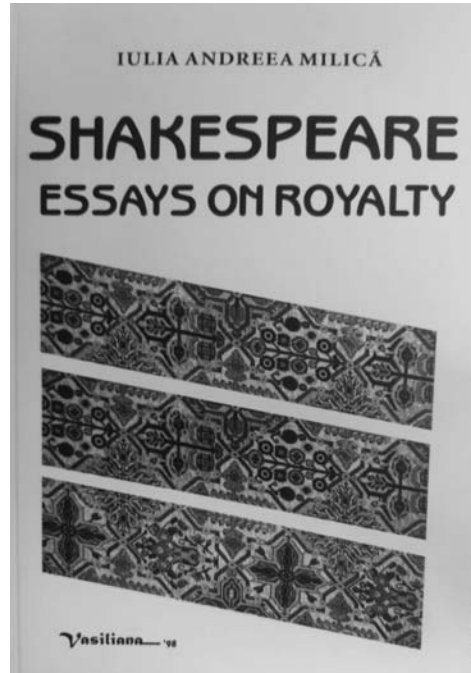
Iulia Andreea Milică (2014). *Shakespeare. Essays on Royalty*. Iași: Vasiliana, 200 p.

MIHAELA MUDURE

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

The Romanian scholarship on Shakespeare has been recently enriched with Iulia Andreea Milică's collection on kingship, power and authority in Shakespeare's plays. The Bard has been one of the main preoccupations of the Iași school of English Studies since the 1920's when Ioan Botez, the founder of the English Department at the "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași, Romania, published two studies on Shakespeare: *Hamlet in the Shakespearean Tragedy* and *King Lear and the Dramatic Conception of Shakespearean Drama*. After World War II, the work of Botez was continued by other scholars such as Odette Blumenfeld, Ștefan Avădanei, or Dumitru Dorobăț who contributed to the development of the Romanian *Shakespeareiana* by publishing studies on Shakespeare's reception in Europe¹, prefaced translations from Shakespeare's work², and studied the Shakespearian intertext in the work of Mihail Eminescu, the greatest Romanian poet³. Inspired by the work of her predecessors and professors from the University of Iași, Iulia Andreea Milică continues the exploration of Shakespeare's work under the post-1990 political and intellectual circumstances. I am referring, in this respect to freedom of speech, free contacts with international scholars, democracy, free uninhabited discussion of royalty.

The collection *Shakespeare. Essays on Royalty* starts from the minute analysis of the historical context in which Shakespeare wrote plays with and about kings (*King John*, *Richard II*, *King Lear*, *Macbeth*, *Hamlet*). The Hundred Years' War, the War of the Roses led to instability and several political crises. For the Tudor sovereigns, the only way to solve this problem and prevent the destruction of the texture of society was to cultivate and encourage the myth of divine appointment. What differentiates Shakespeare from his less canonized contemporaries was his



interest in the way people made history, and not in the way divinity operates. Milică's essays approach the Shakespearean kings from various perspectives. For instance, the Romanian scholar investigates the blurring boundary between "the king" and "the fool" as well as the Romanian translations of the lexeme "fool" which affect the understanding of the tragedy. Interesting parallels are constructed between Lear's Fool set in correlation with Old Hamlet's court jester. I have particularly appreciated the genderization of the discussion about royalties, power, and authority. The king is the male authority; the fool is the "feminized other, lacking control and authority and connected to the loss of reason" (114). The roles change after Lear's fall. The Fool becomes the voice of reason, common sense, and balance. On the other hand, power and authority get feminine as Goneril and Reagan take the power and Lear foolishly abandons it. This process of gender-

¹ Odette Blumenfeld.

² Odette Blumenfeld and Dumitru Dorobăț.

³ Ștefan Avădanei.

ization is an idea worth developing in a separate essay.

King Lear is also submitted to a stylistic analysis. The increased use of negative words and structures accompanies and reinforces the loss of Lear's kingly authority and his identity reconstruction in the absence of the prerogatives of power. *Hamlet* is read by Milică as a sample of the fight for power, whereas *King John* and *Richard II* talk about the ways in which power can be legitimated. In *King John* the Bard discusses "the conflict between the succession law and the tradition of naming an heir" (32), a problem most topical during the Tudors' reign. Unlike John Bale, for instance, Shakespeare does not turn King John into a predecessor of the champions of Protestantism but depicts him as a politician who knows his interests. Milică notices that Shakespeare's plays do not put forward a theory of kingship. On the contrary, the playwright "was concerned only with specific manifestations of the issue" (23). In *Richard II* Shakespeare deals with the tension between the public and the private image of the king. The two "histories", *King John* and *Richard II*, can also be contrasted in terms of the kingship's evolution. In *King John* the conflict arises from questioning the king's legitimacy to the throne, in *Richard II* the conflict arises from the king's behaviour while his legitimacy as a sovereign is not an issue. But we must emphasize that historical truth is not one of Shakespeare's main concerns. Historical truth is often sacrificed for the dramatic effect. For instance, in *King John* Eleanor of Aquitaine is given a role more prominent than she had in reality, in the negotiations between Philip of France and King John.

Milică's studies rely on some subtle observations which she explores very deftly in the interpretation of the plays. For instance, Hamlet is both son and nephew to Claudius, son and nephew to Gertrude. Claudius is the new type of ruler, a diplomat and a good administrator, he announces a new type of leadership different from the medieval ruler, a warrior who used to fight in the first row, together with his soldiers. Why is Claudius successful in getting power? Because it is a new age, heroism is no longer decisive. Intelligence, which sometimes also means duplicity, is the determining factor.

Milică also offers a careful analysis of the scene when Claudius meets Hamlet upon the latter's return from Wittenberg. Claudius calls Hamlet "cousin" and "son," which points to the fact that power belongs to Claudius now. A thought-provoking application of Bakhtin's notion of the carnival (181-182) leads to interesting considerations about the transition from the "ear culture" to the "eye culture" and the way in which this cultural evolution is represented, in *Hamlet*, through the metaphorical use of "ear" and "eye."

Milică also notices the symmetries that sustain the plot in *Hamlet*: Ophelia's real madness vs. Hamlet's feigned madness, Rosencrantz and Guildenstern, Cornelius and Voltmand, Hamlet and Laertes, Claudius and Old Hamlet. The instructions given by Claudius to Denmark's ambassadors to Norway are carefully examined. Fortinbras is deprived of his right to the throne by his uncle. Claudius warns the King of Norway about the intentions of his "impetuous" nephew. The close reading of his passage reveals another interesting symmetry: Hamlet and Fortinbras. And last but certainly not least, as already mentioned above, Lear's Fool is set in correlation with Old Hamlet's court jester.

The study of Iulia Andreea Milică is certainly worth a second edition where some minor typos should be eliminated⁴ and the assessment of Old Hamlet's reign should be clearer. At page 151 Milică says that "secrecy, plotting and murder were not part of the values of the old world", which can be understood as a valorisation of Old Hamlet's reign. But on page 181 she mentions that Old Hamlet is in Purgatory because of the crimes he committed in his "days of nature" (*Hamlet* 1.5.12 and 14), which proves a very careful reading of the play but is in contradiction with the statement from page 151.

Beyond these minor points I want to make it very clear that this suggestion and the second-string observation do not diminish the value of this Romanian contribution to the Shakespearian scholarship. Iulia Andreea Milică is a very gifted representative of the post-1989 generation of Shakespearian scholars in Romania. The future of Shakespearian studies in Romanian academia is in good hands.

⁴ One example: "the Pope's legate mediated the negotiations between the Pope and John only in 1211 and 1213" (31).

Acta Iassyensia

Comparationis

Recent Issues:

- No. 26 (2/2020) ● *Rescriere și reinterpretare / Rewriting & Reinterpretation / Réécriture et réinterprétation*
- No. 25 (1/2020) ● *Istorie - Istorii / History - Histories / Histoire - Histoires*
- No. 24 (2/2019) ● *Realitate – Ireality / Reality – Unreality / Réalité – Irréalité*
- No. 23 (1/2019) ● *Frați inamici / Inimical Brothers / Frères ennemis*
- No. 22 (2/2018) ● *Memorie și uitare / Memory and Oblivion / Mémoire et oubli*

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 Stîpiuc (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/aic/?page_id=157&lang=en

ISSN (online): 2285 - 3871

Website:

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en

Acta Lassyensia Comparationis