FACETTES DE L'ALTÉRITÉ

IDENTITÉ, CULTURE, SOCIÉTÉ

Édition de Clémence Mesnier, Lilia Androsenko, Andrea Grassi

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2020
© Les auteurs, 2020
Photographie de couverture : *Labyrinthe, Alcazar de Séville,* © Gilles Abegg, 2017

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

e-ISBN : 978-2-36783-158-9
Édition originale :
ISBN : 978-2-36783-149-7
ISSN : 2265-0776

FACETTES DE L'ALTÉRITÉ

IDENTITÉ, CULTURE, SOCIÉTÉ

Ouvrage publié avec le soutien
du Centre de recherches interdisciplinaires et transculturelles
CRIT (EA 3224),

de l'Université Bourgogne Franche-Comté

FACETTES DE L'ALTÉRITÉ

IDENTITÉ, CULTURE, SOCIÉTÉ

Édition de

Clémence Mesnier, Lilia Androsenko,
Andrea Grassi

Introduction de

Laurence Dahan-Gaida

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

AVANT-PROPOS

Cet ouvrage est le fruit de la journée d'étude internationale interdoctorale qui s'est déroulée le jeudi 30 novembre 2017. Sous cet intitulé de *Facettes de l'Altérité : sociétés, cultures, identités*, nous avons d'abord souhaité mettre en valeur la dynamique des jeunes chercheurs en lettres dont les travaux se regroupent autour des notions de genre, de corporéité et d'identité, des thématiques qui constituent les axes de recherche du Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles.

Nous tenons particulièrement à remercier tous les participants pour leurs contributions fécondes, propices à l'interaction, ainsi que toutes les personnes présentes dans l'assemblée.

Notre reconnaissance va également à Laurence Dahan-Gaida, directrice du CRIT, laboratoire financeur de cette manifestation scientifique, ainsi qu'à Pascale Guibert, représentante du CRIT auprès de conseil de l'école doctorale LECLA (Lettres, Communication, Langues), pour leur infaillible soutien, leur encouragement et leur enthousiasme lorsque nous avons proposé ce projet.

Clémence Mesnier
Lilia Androsenko
Andrea Grassi

Introduction

PROMESSES ET PIÈGES DE L'ALTÉRITÉ

Laurence Dahan-Gaida

Directrice du CRIT
Université Bourgogne Franche-Comté

> […] seul l'autre nous maintient. Aussi nombreuses que soient les imaginations, les illusions dont nous le remplissons ou le cernons, nous nous apercevons, précisément parce qu'à travers lui nous recevons tant de reflets de nous-même, que l'autre est finalement un intouchable, un impitoyable […].
>
> Botho Strauss, *Personne d'autre*[1].

Paradoxes de l'altérité

L'équivoque fondamentale du concept d'altérité est d'être à la fois une condition de l'identité mais aussi ce qui la met en danger. L'Autre en effet est indispensable à la connaissance de soi, car il joue souvent le rôle d'auxiliaire ou de complément sans lequel aucune identité ne peut se construire, que ce soit dans le reflet ou dans le dévisagement mutuel. Il représente la possibilité de se voir de l'extérieur, d'un autre point de vue, de décentrer le regard et d'accéder à ce point-limite d'où l'on voit de nouveau ce qui était usé par la banalité. Montaigne ne disait-il pas qu'en nous mirant dans les autres, nous pouvons nous connaître du bon biais ? Et Lacan ne tenait-il pas le regard de l'Autre pour essentiel dans l'expérience que nous faisons de nous-mêmes.

Cette équivoque de la notion d'identité a été mise en évidence par la dialectique établie par Paul Ricœur entre l'identité-*mêmeté*

1. Botho Strauss, *Personne d'autre*, trad. française de Claude Porcell. Paris, Gallimard, 1989, p 45. Texte original : „Und doch ist es allein der Andere, der uns erhält. Mögen wir ihn noch so sehr mit eigenen Einbildungen und Illusionen ausstopfen oder umgarnen, gerade indem wir durch ihn so viele Reflexe von uns selbst empfangen, erfahren wir doch, daß der andere zuletzt ein Unantastbarer, ein Unerweichlicher ist." (Niemand anderes, München/Wien 1987, p. 41).

et l'identité-*ipséité*[2]. L'identité comme mêmeté pose de manière privilégiée la question de la permanence dans le temps, puisqu'elle présuppose « la continuité ininterrompue entre le premier et le dernier stade du développement de ce que nous tenons pour le même individu[3] ». Quant à l'identité-*ipse,* elle désigne un rapport de possession entre la personne et ses expériences, elle renvoie au fait qu'un individu est capable de se désigner comme celui qui possède en propre un corps et un vécu spécifiques. Alors que l'identité du même s'affirme contre les facteurs de dissemblance et d'oubli imposés par le temps, l'identité du soi se définit par opposition à ce qui la limite de l'extérieur, l'Autre. Pourtant, il n'y a pas d'identité sans ces deux formes d'altération de soi. C'est là tout l'équivoque de la notion d'identité. Dans sa plus haute exigence, elle demande que l'on renonce à un soi propre pour partir à la quête *de soi-même comme un autre*, à la quête de soi à travers d'autres. L'altérité désigne alors l'attitude créatrice de celui qui choisit de rester étranger à lui-même afin de mieux pouvoir œuvrer à sa propre forme.

S'il n'y a donc pas d'accès à soi-même sans épreuve de l'altérité, celle-ci peut néanmoins déboucher sur l'aliénation, entraînant le moi dans l'aventure de la perte et de la multiplication de soi. L'Autre en effet n'est pas seulement une force de structuration de l'identité, il représente aussi une menace pour le moi, qu'il convoque, provoque, affecte de diverses manières. Cette menace s'exerce d'abord à travers le regard qui a un pouvoir réifiant, car il a la capacité de m'objectiver, de me transformer en un objet parmi d'autres. M'obligeant à partager mon espace vital, il m'évince de ma place de centre organisateur de la réalité, transformant le champ phénoménologique en un espace d'affrontement entre subjectivités concurrentes. Cette ambiguïté peut être résumée par une formule en forme de variation sur la plus célèbre des propositions cartésiennes – « Je suis vu, donc je suis » –, formule qui appelle sa complémentaire : « Je suis vu, donc je suis menacé ». Mais si l'Autre représente une menace permanente pour le processus d'affirmation subjective, c'est surtout parce qu'il désigne cet

2. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre,* Paris, Seuil, 1990.

3. *Ibid.*, p. 141.

étranger qui guette au cœur du Moi et qui l'empêche de coïncider entièrement avec lui-même. L'altérité n'est plus alors un miroir où le Moi peut se trouver mais une force d'aliénation qui peut l'exiler dans ce « hors-là », dont Guy de Maupassant a fait le paradigme de l'exil hors de soi[4].

L'autre comme étranger

Concept pluriel et plastique s'il en est, l'Autre s'est toujours inscrit, historiquement, dans des relations binaires où il représente le plus souvent le pôle négatif : homme/femme, étranger/indigène, normal/anormal, etc. Sous la figure de l'étranger, il a pris au cours du temps les formes les plus diverses : le monstre, l'animal, la merveille ou le prodige[5]. De l'Antiquité jusqu'au XVIe siècle, il a été lié à deux valeurs essentielles, le lointain et le merveilleux, dans leurs deux valences : le monstrueux d'une part, la bonté et la beauté paradisiaques, d'autre part. Le monstre est soit *extra-humain* (et donc non adamique), soit il recèle une *anomalie* au sein même de l'espèce adamique. La première perception est au fondement de l'appréhension de l'extrême altérité sauvage et non assimilable ; la seconde fonde l'idée de différences au sein d'un même complexe humain et donc la possibilité de réduire ces différences par la *conversion*. Dans les récits des premiers découvreurs, l'Autre est toujours exotique puisqu'il provient d'un ailleurs inconnu et ses qualités sont nécessairement ambivalentes puisque inconnues et donc ouvertes au fantasme : cruel et doux, beau et laid, brut et humanisé, effrayant et attirant. Au Moyen-Âge, le visage de l'Autre est altéré parce qu'il apparaît à travers le voile fantasmagorique

4. Guy de Maupassant, *Le Horla*, présenté par Joël Malrieu, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », n° 51, 1996. Le terme « Horla » est un néologisme créé par Maupassant. Plusieurs hypothèses ont été évoquées pour en expliquer l'origine. Il pourrait être composé à la fois de l'expression « hors la loi » et du mot normand « horsain » qui signifie « l'étranger ». Mais il pourrait aussi être la juxtaposition des mots « hors » et « là », créant ainsi un oxymore destiné à faire apparaître à la fois l'anormalité et la présence de la créature invisible qui hante le héros.

5. Ce rappel historique est basé sur les ouvrages de Jean-Marc Moura : *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle,* Paris, Honoré Champion, 1998 et *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998.

d'un univers de monstres et de bêtes préconstruit. La découverte de l'Autre ne constitue alors ni une surprise ni un événement puisqu'elle a pour fonction épistémique d'épouser intimement le modèle qui avait été élaboré avant sa rencontre. À la Renaissance, sous couvert d'un souci d'intelligibilité, s'opèrent les premières tentatives de réduction de l'altérité en différences repérables dans une combinaison subtile de ressemblances et de différences. Se trouvent ainsi réunies les conditions de possibilité de l'anthropologie d'une part et, d'autre part, celles qui vont permettre une organisation rationnelle de la colonisation. Alors que les Grecs Anciens opposaient leur monde civilisé à la barbarie de tous les autres, le modèle colonial impose une hiérarchie plaçant les Européens au-dessus de tous les autres peuples, ce qui les autorise à disposer du reste du monde selon leurs besoins et leurs intérêts. La différence avec le monde grec tient bien sûr aux conséquences pratiques de l'opposition instaurée entre civilisation et barbarie, premier modèle de l'altérité qui sera complété par celui des trois « races », identifiées par trois couleurs : noire, jaune et rouge.

Le paradigme colonial a largement contribué à fixer une image de l'Autre comme pôle négatif de couples binaires où le pôle de l'identité est toujours valorisé. En effet, le fondement de la pensée coloniale est un ordonnancement du monde construit sur une opposition binaire entre « eux » – les *Autres* – et « nous » – les *Occidentaux*. L'opposition est matérialisée par une partition géographique qui organise le monde en continents, dominés intellectuellement, économiquement et culturellement par l'Europe qui constitue un continent à part. L'Autre pour être pensable, se voit rabattu sur une même échelle que l'Européen et en cela, il devient comparable à lui. Mais occupant le dernier échelon de ce dispositif, il est en même temps dévalorisé. Pris dans un réseau de termes comparants duquel il dépend pour constituer sa propre image et pour définir la place qu'occupera l'Autre pour lui, le colonisé se voit ainsi conférer une identité qui est relative à une norme par rapport à laquelle il est toujours en défaut : il est celui qui *diffère*. À partir de là s'expliquent tous les rapports de domination, assimilation et dépendance qui ont fait suite aux pratiques coloniales et aux entreprises d'appropriation des autres cultures.

Après la décolonisation, l'étranger cesse d'être une créature mimétique, une copie imparfaite ou un double inférieur de l'homme occidental. Refusant les jeux de miroir du narcissisme européen, il commence à éclairer le monde à sa propre lumière, contraignant ainsi l'Européen à se percevoir différemment. Peu à peu, les pays ex-colonisés deviennent le noyau de nouvelles approches de la culture européenne, les révélateurs inédits de ses impensés. C'est alors le rapport cognitif de l'Europe à son Autre qui change de structure : le dialogue entre les civilisations prend une forme nouvelle tandis que la mondialisation change de sens, elle ne part plus de l'Europe pour rayonner vers le reste du monde mais c'est l'ailleurs qui maintenant la mondialise. Aux dualismes imposés par la pensée coloniale – centre/périphérie, colonisateur/colonisé, etc. – se substituent d'autres modes d'articulation entre identité et altérité, ici et ailleurs. En effet, l'intensification des transferts culturels et des migrations remettent en question le cadre strictement national de l'identité, imposant un autre regard sur l'altérité qui va se déployer notamment dans le domaine de l'anthropologie.

Jamais sans l'Autre

Le pouvoir structurant de l'altérité ne se manifeste pas seulement par sa capacité à construire l'identité mais aussi par les limites qu'il impose à celle-ci : il est ce qui nous permet de ne pas nous répéter à l'infini en projetant sur le monde extérieur des images de nous-mêmes. Pour l'anthropologue Francis Affergan, la notion d'*altérité* – contrairement à celle de *différence* – incarne une résistance à toute appropriation réductrice : c'est, dit-il, une notion non-dialectisable, qui interdit de se placer sur la même échelle et permet ainsi d'éviter les comparaisons et donc la hiérarchisation[6]. Affergan plaide pour une anthropologie basée, non pas sur le concept de différence, mais sur celui d'altérité. En effet, la différence *rapproche* l'autre afin de le rendre connaissable : elle opère des *comparaisons*, *substitutions* et *combinaisons* qui permettent de l'inscrire dans une échelle graduée, où sa place et sa

6. Francis Affergan, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987.

fonction pourront varier selon ses interrelations avec le Même. À l'inverse, l'altérité est entendue comme rupture discontinue dans un champ perceptif et symbolique : l'Autre incarne une résistance à toute appropriation réductrice, personne ne peut s'en emparer car il ne se situe pas sur une même échelle que moi.

L'autre au sens d'Affergan, c'est *Alius* tel qu'il est défini par Jean-Marc Moura : c'est l'Autre indéfini, l'autre de l'identité et de tout élément qui s'y rattache, mis à distance de toute association facile[7]. C'est « l'Autre utopique » en tant qu'il renvoie à une altérité de principe échappant aux réductions faciles. *Alius* est éloigné, excentrique et atteint au prix d'une errance hors du groupe. Loin d'en refléter la culture, il incarne une altérité radicale hors de toute représentation convenue. En revanche, lorsqu'il est placé sous le signe d'*Alter,* l'Autre devient une notion idéologique. *Alter* est l'autre d'un couple, pris dans une dimension étroitement relative, où se définit une identité et donc son contraire : Blanc/Noir, Orient/Occident, Nord/Sud, etc. *Alter* est intégré dans une conception du monde dont le centre est le groupe, il est un reflet de la culture du groupe. La distinction *Alius*/*Alter* recouvre l'opposition établie par Baudrillard entre altérité et différence. Au début des années quatre-vingt-dix, le philosophe revisitait la question du racisme qui, selon lui, commence précisément lorsque l'Autre cesse d'exister en tant qu'*autre*. C'est là que s'éveille la velléité de le tenir à distance : lorsque son altérité est niée par les discours lénifiants de l'idéologie de la différence :

> Plus les choses semblent s'orienter vers une compréhension et une homogénéisation universelles, plus s'impose le thème de l'irréductibilité éternelle, dont on devient, plus qu'on ne peut l'analyser, la présence inexpugnable […]
>
> Il n'y a pas de solution à l'étrangeté. Elle est éternelle et radicale. Ce n'est même pas le problème de vouloir qu'elle le soit. Elle l'est.
>
> C'est ça l'exotisme radical. C'est la règle du monde[8].

7. Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, *op. cit.*, p. 53.

8. Jean Baudrillard, *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes,* Galilée, Paris, 1990, p. 145.

Alors que la découverte de l'Autre bouleverse la conscience de soi, la différence ne modifie pas la constitution de la conscience. La saisie de l'altérité exige la perte, l'abandon momentané ou la suspension de ses repères : la capture de l'Autre passe par le dessaisissement de soi. Pour Baudrillard, le seul barrage à l'ostracisme, à la xénophobie et au racisme ne peut se construire qu'à l'aide de l'Autre, en tant non pas qu'il revendique un droit à la différence, trivial et démagogique, mais en tant qu'altérité irréductible, en tant qu'*Alius* :

> Au fil des derniers siècles, toutes les formes d'altérité violente ont été inscrites dans le discours de la différence, qui implique simultanément l'inclusion et l'exclusion, la reconnaissance et la discrimination. L'enfance, la folie, la mort, les sociétés sauvages, tout cela a été intégré, résorbé dans le concert universel. La folie, une fois brisé son statut d'exclusion, s'est vue prise dans les filets beaucoup plus subtils de la psychologie. Le racisme n'existe pas tant que l'autre est l'Autre, tant que l'Étranger reste étranger[9].

Pour l'exotisme radical de Baudrillard, la pire aliénation n'est pas d'être dépossédé *par* l'Autre, mais d'être dépossédé *de* l'Autre. À vouloir neutraliser toute forme d'altérité, on risque en effet de se déposséder de l'Autre comme catégorie, avec pour effet pervers d'être continuellement renvoyé à soi-même et à l'image de soi, condamnant le même à une spécularité indéfinie. Car l'Autre est ce qui nous permet de ne pas nous répéter à l'infini, d'éviter les pièges de l'autisme et du solipsisme. C'est pourquoi il doit rester inaccessible, comme point aveugle où la conscience peut s'abandonner à une excentricité totale, à un véritable « exodisme » comme le dit Baudrillard : « Cet autre, quand il apparaît, détient d'un seul coup tout ce qu'il ne nous sera jamais donné de savoir. Il est le lieu de notre secret, de tout ce qui en nous n'est plus de l'ordre de la vérité[10] ». Le moi est porté vers un Autre dont il ne désire rien comprendre, dont il ne veut pas diminuer la distance à son égard, qu'il ne souhaite pas faire entrer dans un jeu réglé de différences, mais dont il cherche à affronter l'irréductible altérité.

9. *Ibid.*, p 133.

10. *Ibid.*, p. 180.

C'est l'impulsion typique de l'« exote » qui, selon Segalen, cherche à s'assurer de l'incompatibilité radicale de toutes les cultures, de l'impossibilité de la rencontre, de l'échange, voire de la fusion des différences, jusqu'à ce que ne demeure que l'étrangeté invincible de l'étranger :

> L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance. (Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont complémentaires)
>
> L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas compréhension parfaite d'un hors-soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë d'une incompréhension éternelle. Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nus réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers[11].

À l'exact opposé des conceptions actuelles de l'universalisme mais loin aussi de tout pittoresque de pacotille, Segalen cherche à éprouver le chatoiement de *tout* le divers du réel, le vertige du « *plus différent que le plus différent* ». Dans la perspective qui est la sienne, l'écriture exotique devient une expérience où le Sujet tente de s'identifier par rapport à une altérité conçue comme le répondant nécessaire du Moi. La quête de l'Autre vaut alors comme parcours vers Soi : exotisme et individualisme sont conçus comme complémentaires. C'est pourquoi Segalen défend un exotisme radical qui postule l'éternelle incompréhensibilité de l'Autre, son irréductible altérité. Sans l'intervention de l'autre, je n'ai pas d'accès à moi-même tout comme lui-même ne peut pas s'interpréter sans mon intervention.

Ce point de vue est aussi celui que défend l'ethnologue Francis Affergan, pour qui la conscience exotique renvoie à une « pulsion de curiosité », au double sens de « désir de savoir » et de « prendre soin de », ce qui était le sens dominant au XVIe siècle. Dans cette perspective, l'Autre est par définition lointain et désiré : il est

11. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 33.

désiré parce que lointain. Ce mélange entre distance et désir est pour Affergan l'indice d'un rapport à l'Autre qui se refuse à toute appropriation : un rapport *désintéressé*. Ce rapport, qu'il place au fondement de son anthropologie, implique que « l'anthropologue ne parle plus « *à la place de* », qu'il n'adopte plus le point de vue « flaubertien » qui consiste à faire croire qu'on se trouve dans la conscience d'autrui, « mais qu'il laisse la voix de l'Autre s'exprimer en même temps que la sienne propre, qu'il laisse même diverger les voix pour mieux féconder les interprétations réciproques[12] ». En effet, on ne comprend pas autrui *par avance* mais *en même temps* que soi. Pour pouvoir se connaître soi-même, il faut porter sur soi-même le regard de l'anthropologue et se considérer comme étranger. Le décentrement de l'approche anthropologique ne vise pas à acquérir un savoir de l'étranger, mais à fournir une voie d'accès à une meilleure connaissance de soi. L'étrangeté est alors de notre côté, l'Autre devenant celui qui permet de mettre à l'épreuve l'étrangeté du Même, dans une dialectique où les deux pôles sont toujours interchangeables. Il faut sortir de soi et faire sortir autrui de soi : c'est *soi-même* qui devient *autre* après. Le retour à soi ensuite ne peut plus être un simple renfermement, il devient une ouverture infinie à toutes les identités *possibles*.

C'est ce que Bakhtine appelle une *exotopie* : à savoir un hors-soi fondateur à la fois de soi et de l'Autre, qui implique « une affirmation de l'extériorité de l'Autre qui va de pair avec sa reconnaissance en tant que sujet[13] ». L'exotopie désigne le fait de sortir de soi, de quitter « ses cadres usuels de pensée, ses repères, son *habitus*, pour considérer les choses avec le point de vue d'un autre, réel ou virtuel, de pratiquer, où que l'on se trouve à l'origine, le "change de place"[14] ». L'exotopie, autrement dit, est une épreuve

12. Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p. 254.

13. Emprunté à Bakhtine, le terme d'exotopie est défini dans ces termes par Todorov dans *La conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1992, p. 254.

14. Noëlle Batt, « Introduction », *TLE* n°21/2003 : Pour un dialogisme des disciplines. Avec Bakhtine, p. 12. L'auteur précise qu'il s'agit pour Bakhtine de « Mettre l'autre à la place du je et faire prendre au je la place de l'autre, non pas dans le but de substituer un point de vue à un autre dans un geste qui serait aussi

de dépaysement qui vise à secouer tous les tropismes familiers afin d'inquiéter à nouveau la pensée et de pouvoir la reconfigurer. En même temps, elle est une manière de tenir l'Autre à distance, afin d'empêcher qu'il devienne familier : plus l'Autre est exotopique et moins il court de risque de doubler le soi, d'être ramené dans le sillage du Même.

Aujourd'hui, cette démarche est illustrée de manière exemplaire par le philosophe François Jullien qui a érigé l'« exotopie » en méthode, puisqu'il a décidé de s'éloigner le plus possible de son objet – la philosophie grecque – pour pouvoir la réattaquer de biais, la reconsidérer et la repenser à partir d'un lieu (géographique, linguistique, philosophique) maximalement éloigné : la Chine[15]. Jullien réinterprète l'exotopie comme « hétérotopie », au sens que Michel Foucault donne à ce terme dans *Les mots et les choses*[16]. L'ailleurs hétérotopique est « ce qui ne s'inscrit pas dans notre cadre initial, ne fait pas partie du paysage (linguistique – notionnel) dans lequel nous avons d'abord grandi et nous trouvons situés, donc aussi au sein duquel nous pouvons d'emblée nous « orienter[17] ». Ce dépaysement cognitif équivaut à un travail de « déconstruction par le dehors[18] » qui, pour devenir vraiment fécond, doit comporter en même temps une ouverture *dialogique,* qui le constitue en véritable « épreuve de *dé-rangement*[19] ». Car tout véritable dialogue implique une confrontation à l'altérité, qui ne vise pas à faire fusionner des points de vue hétérogènes mais à les mettre en tension, ce qui implique la « conservation de sa position

arbitraire que le geste originel, mais bien plutôt dans celui de combiner ces points de vue, soit en les adoptant successivement pour tirer parti de leur additivité, soit en les composant pour en concilier les avantages » (*ibid.*).

15. François Jullien a exposé sa méthode et son parcours intellectuel dans *Penser d'un dehors (La Chine). Entretiens d'Extrême-Occident*, en collaboration avec Thierry Marchaisse, Paris, Seuil, 2000. Voir aussi *Chemin faisant, connaître la Chine, relancer la philosophie*, Paris, Seuil, 2007.

16. Michel Foucault, *Les mots et les choses,* Paris, Gallimard, 1966, p. 7.

17. François Jullien, *Chemin faisant*, *op. cit.*, p 86.

18. François Jullien, *ibid.*, p. 40.

19. François Jullien, *ibid.,* p. 102.

d' « exotopie » et de l'excédent de vision et de compréhension qui lui est corrélatif[20] ».

L'Autre du genre

Dans le domaine du genre, la métaphysique du Même et de l'Autre devient un lieu d'inflexion, de redéfinition et de revendication de l'identité genrée. Or si cette dernière se construit toujours par référence à l'autre sexe, il faut bien reconnaître que seul le féminin s'est construit comme *autre* dans notre culture, oscillant entre l'injonction d'une identité stéréotypée, normée et inaltérable et la revendication d'une différence inscrivant l'identité dans une dynamique de transformation. *L'autre sexe* a fait l'objet d'innombrables représentations à travers des images culturelles liées tour à tour à la marginalité, à l'invisibilité, à la subalternéité ou encore à la folie. Tout le paradoxe est que les femmes sont d'un côté les *personae non gratae* de l'histoire culturelle mais de l'autre, nos sociétés n'ont cessé de produire une débauche d'images idéalisées de la féminité qui appellent une analyse des relations entre identité culturelle, différence sexuelle et production sémiotique.

En libérant l'identité sexuelle de toute réalité substantielle et en attirant l'attention sur la performativité du genre, les études de genre ont ouvert la voie à une nouvelle compréhension de l'identité féminine. Elles ont tout d'abord montré qu'il n'existe pas d'identité féminine fondée en nature, le couple nature/culture étant lui-même une construction idéologique où l'un des termes est nécessairement privilégié en même temps que cette hiérarchisation est gommée. Les catégories sexuelles, alors même qu'elles sont données comme neutres, sont en réalité organisées à partir d'une économie de signification qui est masculine. Fixées par des concepts stabilisants – tels le sexe, le genre et la sexualité – elles correspondent à un idéal normatif beaucoup plus qu'à des faits descriptifs de l'expérience. Comme toute identité de genre, l'identité féminine est construite par des pratiques régulatrices de

20. Cité par Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin. Le principe dialogique.* Suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 163.

formation et de division du sexe. Elle se constitue de manière performative, par la répétition quotidienne de pratiques et d'attitudes aussi élémentaires que, par exemple, la manière d'occuper l'espace. Elaheh Sadat Hashemi montre ici comment le confinement des femmes dans le monde musulman est à la fois un moyen de construire l'identité féminine comme *autre* et de perpétuer le pouvoir des hommes sur elles. Son analyse du roman d'Amir Hassan Cheheltan, *La Salle des miroirs* (1990), met en évidence l'importance cruciale de la relation à l'espace dans le processus de leur affirmation. Se situant à une période de transition entre tradition et modernité, ce roman témoigne des premières mobilisations de femmes iraniennes, qui prennent progressivement conscience de leur condition subalterne au sein de la société patriarcale Qâdjâr. Or ces premières tentatives d'émancipation ont pour cible la division de l'espace, comme outil de ségrégation genrée qui assigne les femmes à l'espace privé de la maison, synonyme d'invisibilité et de soumission, tandis que les hommes sont dévolus à l'espace public. L'enfermement est vecteur non seulement d'aliénation mais aussi d'« altérisation », dans la mesure où il permet le contrôle des femmes, leur désocialisation ainsi que la hiérarchisation des rapports sociaux de genre.

C'est une autre forme d'enfermement, plus psychique que physique, qu'analyse Lilia Androsenko : celui auquel conduit la transgression de la norme morale dans *L'Idiot* de Fiodor Dostoïevski. En raison de sa relation proscrite avec Afanassi Totski, Nastassia Philippovna subit l'opprobre de la société, dont elle intériorise le jugement négatif tout en le refusant, car il contredit sa propre perception d'elle-même. Divisée entre son « moi pour moi » et son « moi pour l'autre » (Bakhtine), entre un Moi intime au présent et l'Idéal de son Moi perdu, entre un Moi social déformé et l'instance intériorisée d'un jugement social qui la condamne, la jeune femme devient le siège d'un « dédoublement tragique de l'identité » qui transforme sa conscience en une chambre d'échos pour la polyphonie des voix qui se partagent l'espace social.

À travers ses travaux sur Dostoïevski, Mikhaïl Bakhtine a montré que le dialogue de plusieurs voix à l'intérieur d'une même

conscience permettait d'appréhender la pluralité des perspectives et des idéologies présentes dans une société. Le roman polyphonique permet à des éléments stylistiques et idéologiques inconciliables d'être répartis sur une pluralité de consciences indépendantes (y compris celles du narrateur et de l'auteur), qui sont constamment impliquées dans un dialogue les unes avec les autres. Ouvert sur la réalité en devenir, il présente non pas un point de vue, mais des points de vue en tension, ce qui lui permet d'arracher le sens à la clôture idéologique et à l'univocité pour le rattacher au présent « avec ce qu'il a d'inachevé, d'irrésolu, d'ouvert », avec « ses possibilités de réinterprétation, de réévaluation[21] ». C'est pourquoi la polyphonie est devenue une stratégie de la littérature féministe, utilisée pour faire entendre d'autres « voix » que celle de la norme masculine et ainsi subvertir l'ordre symbolique du genre. De même que l'homme a volé le feu aux Dieux, la femme se fait à son tour « voleuse de voix » et invente un autre langage, une nouvelle écriture pour subvertir les rapports de genre. C'est ce que montre Lise Desceul dans son étude du roman d'Ananda Devi, *Indian Tango* qui, au motif de la sexualité *queer* et à la stratégie féministe d'émancipation, mêle une esthétique « sorore » définie par l'entrelacs des voix et des niveaux diégétiques. Le roman, qui décrit la naissance d'une relation amoureuse entre deux femmes, prend prétexte de cette rencontre pour dénoncer le mythe de la femme indo-hindoue, qui est celui d'une féminité idéalisée et subalterne, invoquant l'image d'une seconde *Mother India* à l'intersection de la féminité et de l'indianité. Mais au-delà de la critique sociale, le roman est aussi une invitation à expérimenter d'autres possibles identitaires, symbolisés par une utopie lesbienne libérée des valeurs traditionalistes imposées par le patriarcat nationaliste d'après la décolonisation. La transgression s'inscrit ainsi à de multiples niveaux, étant à la fois lesbienne, adultère, exogame et occidentale. Dans ce contexte, le réveil du corps, auparavant pétrifié par le mythe, est aussi l'éveil d'une parole propre, en tant qu'acte de création de soi et du monde.

21. Mikhail Bahtine, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978, p. 454.

Cet exemple, comme les précédents, nous rappelle l'importance du langage, en tant que lieu stratégique de la construction des identités de genre. Judith Butler, notamment, a attiré l'attention sur les opérations linguistiques qui promeuvent l'illusion d'une identité sexuelle donnée, naturelle, originelle, précédant la culture. Avant elle, les féministes françaises avaient montré que le seul genre à être *marqué* dans notre langue est le genre féminin, tandis que l'individu universel est assimilé au genre masculin. Or le sujet qui se donne comme universel, mais qui est en réalité masculin, définit le féminin comme marginal, secondaire particulier, *autre*. Avec pour résultat la réduction des femmes à leur sexe tandis que les hommes sont glorifiés pour incarner, au-delà du corps, la personne universelle. Il n'y a donc pas de symétrie dans les relations entre les genres : le masculin représente une universalité décorporalisée alors que le féminin se définit à travers la sexualité et donc à travers le corps. Simone de Beauvoir, la première, s'était insurgée contre ce partage : par quel acte de négation et de dénégation, le masculin se donne-t-il des airs d'universalité, tandis que le féminin est construit comme une corporéité désavouée ?

Depuis les débuts de la modernité, une pléthore de textes littéraires, médicaux, philosophiques, scientifiques ont en effet construit la femme comme pure corporalité, comme objet du désir masculin ou comme source de l'inspiration créatrice. Or le corps ne peut être décrit comme le lieu d'une expérience immédiate ou comme fondement substantiel de l'identité sexuelle. C'est ce qu'ont montré les études de genre qui ont procédé à une reconceptualisation du corps, révélant que les notions de féminité, de corps et de nature, constamment associées, sont en réalité des constructions culturelles. Elles ont également montré que l'idéalisation de l'autre sexe à travers une multitude d'images culturelles, loin de vraiment valoriser la femme, n'était qu'une façon d'assurer au récepteur masculin une image narcissique de lui-même. L'image de la femme comme muse ou comme allégorie de la beauté n'est le plus souvent qu'un moyen de renvoyer les femmes à leur corps tandis que la création (artistique) reste l'apanage de l'homme. Fonctionnant comme signe, le corps féminin est ainsi devenu un objet à interpréter, comme en témoigne l'exemple

paradigmatique de l'hystérie qui, au début du XIXe siècle, a été analysée par la médecine et la psychanalyse comme un système de signes à déchiffrer. Or le supposé « langage » du corps hystérique s'est révélé être bien plutôt être une construction des discours qui le prenaient pour objet, le *symptôme* d'une culture qui a évacué le corps comme altérité.

Mon corps, cet étranger

Dans son roman, *Lui et moi*, Alberto Moravia prend le contrepied de ces conceptions en mettant en scène un personnage masculin qui se dissocie de son sexe et dialogue avec lui dans une discussion satirique. Comme le montre Mattia Delmondo, cette « tragi-comédie de l'altérité » a la dimension d'une enquête sociologique, qui vise une représentation des mœurs sexuelles dans le contexte des transformations culturelles marquant la société italienne d'après 1968. L'originalité du roman de Moravia réside dans le fait que le clivage entre le narrateur et son pénis est représenté sous forme de dialogue, à travers la mise en œuvre d'un échange discursif entre deux sujets. Basée sur une dialectique entre sublimation et désublimation, la querelle entre ces deux instances permet tout à la fois d'expliciter certains aspects de la sexualité masculine et féminine telles qu'elles étaient appréhendées dans les années soixante et de proposer une satire des théories psychanalytiques de Freud ainsi que de la rhétorique marxiste, toutes deux très en vogue dans les mêmes années. Représenté sur le mode comique et satirique, le clivage du sujet n'est plus source d'aliénation mais devient un moyen de recorporaliser le sujet masculin.

C'est aussi le corps qui est au centre de l'étude de Vanessa Ondzaghe, mais un corps qui est devenu étranger au sujet, en désaccord avec l'image qu'il s'est façonnée de lui-même. Dans les cas extrêmes qu'elle analyse – l'anorexie et la transidentité – le sujet fait l'expérience d'une dépossession qui transforme le corps en une sorte d'« alter-ennemi », un usurpateur, voire un voleur d'identité : soit parce que l'image du corps ne peut être élaborée à l'intérieur de l'espace psychique, soit parce que sa réalité biologique entre en contradiction avec une identité de genre qui ne lui

correspond pas. L'anorexie témoigne d'une impossible incorporation, du refus d'assimiler l'élément étranger pourtant nécessaire à la persistance de la vie biologique. Les troubles du comportement alimentaire manifestent une incohérence entre une image de soi idéale et la réalité des processus physiologiques qui rendent le corps vulnérable et poreux à ce qui n'est pas lui. De même, l'identité trans- est toujours le lieu d'un combat entre l'identité de genre et l'identité biologique, entre le Moi apparent et le Moi potentiel. Le hiatus entre le corps propre et le corps désiré, entre le corps fantasmé et le corps recréé (par la chirurgie ou la privation alimentaire) fait naître un sentiment d'étrangeté et de clivage entre le moi et son corps, qui cesse de lui être propre pour devenir un Autre qui le domine.

Cette dépossession, lorsqu'elle est vécue de l'intérieur, est à l'origine de la figure la plus déroutante, la plus perturbante, la plus déstabilisante de l'altérité. Lorsque l'altérité se loge au cœur de ce qui nous paraît être le plus familier, le corps propre, alors naît ce sentiment d'*Unheimlichkeit* que Freud associait à la sortie de l'ombre de ce qui était destiné à rester caché, dissimulé. Rien ne saurait mieux déclencher ce sentiment d'inquiétante étrangeté que la peau, lorsqu'elle ne joue plus son rôle de frontière entre l'intérieur et l'extérieur, entre ce qui doit être caché précisément – les organes, les fluides, l'intimité du corps – et ce qui est destiné à être exposé. C'est ce que montre Clémence Mesnier dans son étude sur le genre cinématographique du *body-horror,* où la peau est souvent détournée de sa fonction vitale première, qui est à la fois de préserver le corps des agressions extérieures, de faire barrière contre les intrusions et les dangers du dehors, mais aussi de contenir – aux deux sens du terme – l'intérieur. Lorsque la peau ne peut plus remplir cette fonction, l'identité individuelle est mise en danger, privée qu'elle est des limites qui garantissent l'intégrité du propre. La peau est en effet ce qui confère au corps sa cohérence et sa beauté : elle permet au sujet de se *présenter* au monde et à autrui. Par là, elle fait office de baromètre social permettant de mesurer l'intégration d'un individu au sein de la communauté. Lorsque la peau ne remplit plus son office, le corps devient monstrueux. Or le monstre est à la fois celui qu'on *montre*

du doigt et celui qui ne peut pas *se montrer* parce que son apparence fait horreur. C'est ce que manifeste l'étymologie du mot qui vient du verbe *monstrare*, montrer. Le procès de la monstration doit toujours s'ajourner, vaincu par l'illusion des apparences qui empêche le monstre de se *représenter* au sens social. Le monstre est ainsi pris à sa contradiction étymologique : s'il *se montre*, il ne peut *démontrer* car c'est le regard qui le crée comme tel. Jugé sur son apparence, il ne peut faire valoir la vérité de l'être par-delà le paraître. Rejeté hors de la communauté humaine, il devient un miroir déformé de l'humanité ordinaire, dont il montre la monstruosité potentielle.

Hétérologies

D'une certaine manière, mais dans un tout autre registre, la question de la monstruosité est aussi au cœur de l'étude d'Andrea Grassi sur le film d'Orson Welles, *The Stranger* (1946). L'Autre dans ce film est un criminel nazi réfugié sous une fausse identité au cœur des États-Unis. Si la dénonciation du « monstre nazi » n'a rien de choquant, par contre la réduction du personnage à un stéréotype banal, privé de toute consistance psychique et de toute vérité historique, pose problème. En effet, la diabolisation du Mal tend à fonctionnaliser et à surdéterminer le personnage, le transformant en « alibi moral » qui permet aux Américains de se décharger de leur responsabilité historique face au passé, au présent et au futur. Transformé en bouc émissaire, il devient partie prenante d'un mécanisme par lequel la communauté – américaine en l'occurrence - se libère de ses propres peurs en inversant l'origine et la direction de l'agression, c'est-à-dire en la projetant à l'extérieur d'elle-même, sur l'étranger. Comme l'a montré René Girard, le bouc-émissaire a pour fonction de purifier la société des conflits violents, en déportant la violence sur un tiers. Substituant à la violence de *tous contre tous* la violence de *tous contre un*, la société se coalise pour expulser en une seule fois la violence intestine, qui est l'indice d'une crise affectant l'ensemble de la culture. Dans cette optique, le film de Welles peut être vu, non pas comme une confrontation avec la barbarie nazie, mais comme

une confirmation du mythe de la supériorité morale et culturelle de la société américaine d'après-guerre, servant l'auto-célébration de soi.

Dans *L'archéologie du savoir*, Michel Foucault critiquait l'incapacité de l'historiographie à penser l'altérité du passé et à la traduire dans un langage donnant à voir ce qui fait que cet *autre* n'est pas soi-même : « Comme si, là où on avait été habitués à chercher des origines, à remonter indéfiniment la ligne des antécédences, à reconstituer des traditions, à suivre des courbes évolutives, à projeter des téléologies, et à recourir sans cesse aux métaphores de la vie, on éprouvait une répugnance singulière à penser la différence, à décrire des écarts et des dispersions, à dissocier la forme rassurante de l'identique. [...] Comme si nous avions peur de penser l'Autre dans le temps de notre propre pensée[22] ». Penser l'Autre implique pour l'historien qu'il se comporte en archéologue, qu'il libère le passé des couches d'interprétations successives dont les époques ultérieures l'ont recouvert, pour exhiber son irréductible altérité. Dire l'altérité du passé est au cœur du projet d'Alain Robbe-Grillet dans sa « trilogie autofictionnelle » des années 80. Comme le montre Carina Zeiger, la question de l'altérité s'y pose à deux niveaux : l'Autre intervient à la fois dans la construction auto-fictionnelle de soi et dans la représentation de la réalité historique. L'altérisation de l'identité passe par la création de jumeaux qui créent des confusions entre les personnages, mais surtout par la diffraction de la figure de l'auteur sur trois instances différentes. Cette technique, qui permet à l'auteur de rompre avec l'écriture autobiographique traditionnelle, est peut-être avant tout un moyen de démontrer le caractère construit à la fois du moi et de la réalité historique, dont la vérité ne peut jamais être approchée que de manière intersubjective. Or ce qui est visé par le romancier à travers le passé, c'est le réel en tant qu'il échappe à toute construction subjective. L'œuvre tardive de Robbe-Grillet fait ainsi converger le discours autobiographique et le discours historiographique qui ont en commun de ne pouvoir atteindre leur objet – le moi, le réel – qu'à travers la construction qu'ils en

22. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir,* Paris, Seuil, 1969, p. 21

proposent. La prise de conscience et la problématisation de ce caractère constructiviste reste alors la seule manière d'approcher ce qui se dérobe à toute saisie non médiate : l'altérité du passé qui est aussi celle du Moi.

Représenter l'altérité dans ce qui la rend résistante à toute représentation est peut-être finalement le véritable défi qui se pose à tous ceux qui cherchent à dire l'*Autre*. C'est d'une certaine manière le défi relevé par Georges Bataille avec sa notion d'hétérologie – c'est-à-dire la « science de ce qui est tout autre » – dont la revue *Documents*, qu'il a fondée et dirigée entre 1929 et 1930, témoigne autant par ses textes que par ses images. Andrea Zucchinali se penche ici sur la déconstruction de la figure humaine à laquelle procèdent les photographies de Jacques-André Boiffard, ancien élève de Man Ray, dont les anti-portraits, parus dans la revue, subvertissent tous les schémas de représentation de la figure humaine. Parmi les plus célèbres de ces images, figurent les deux gros plans d'un gros orteil masculin et d'un gros orteil féminin, photographiés comme s'il s'agissait de visages, mais aussi les images de corps acéphale ou encore le gros plan d'une bouche de femme horriblement ouverte. Par leur disproportion, ces images illustrent le procès visuel par lequel Bataille veut décomposer l'anthropomorphisme. Si la « puissance tératogénique » du détail disproportionné vient mettre en crise la logique mimétique du portrait, elle a surtout pour effet de transgresser la logique de l'image elle-même. C'est peut-être en ce point, où elle déborde et défie l'imagination, que l'altérité dévoile son mystère le plus profond et son éternelle force de fascination.

PREMIÈRE PARTIE

Genre, Société, Identité

Sous la direction de Lilia Androsenko

La façon de nommer l'*autre* est au fait le choix que fait l'individu en termes de sa prise de position à l'égard de l'*altérité,* qu'il construit aussi bien dans l'intimité de son Je qu'en interaction avec autrui, ce qui explique que chaque œuvre de fiction et d'art dont il sera question aujourd'hui ne véhicule pas la même dynamique de l'Autre et ne le présente pas par conséquent de la même manière.

Si les variations de cette métaphysique du Même et de l'Autre sont nombreuses, dans le domaine du genre, celle-ci devient un lieu d'inflexion, de redéfinition et de revendication de l'altérité genrée, qu'il soit question de la marginalité, de l'invisibilité, de la subalternité, de la folie, ou encore de l'effacement progressif du sujet figé (homme ou femme) au profit d'une construction performative du genre. Entre compréhension et adhésion, désapprobation et interrogation, rejet et même peur, le tout autre dans sa féminité témoigne du décalage entre identité stéréotypée, normée et inaltérable et Différence, qui,

elle, inscrit le Même dans le processus de transformation, donc de différentiation, progressive de l'*ego ipse*[1].

Dans ce chapitre de l'ouvrage, il sera donc question des modalités de construction, d'expression et d'affirmation de l'altérité au féminin dans trois œuvres de fiction, qui proviennent de trois pays éloignés de la France moderne par l'espace, la culture et le temps, à savoir l'Inde du début des années deux mille, l'Iran de la fin de l'époque Qadjar et la Russie d'Alexandre II.

1. Soi-même. Du latin *ipso* (*ipse, ipsum, ipsius*), « la chose en elle-même, soi-même ». Ricœur distingue en effet, au cours de sa démonstration, la mêmeté de l'ipséité. La mêmeté évoque le caractère du sujet dans ce qu'il a d'immuable, à la manière de ses empreintes digitales, alors que l'ipséité renvoie à la temporalité, à la promesse.

IDENTITÉ, ALTÉRITÉ, IPSÉITÉ : LA LIBÉRATION DE LA FÉMINITÉ INDO-HINDOUE DANS *INDIAN TANGO* D'ANANDA DEVI

Lise Desceul
Université de Bourgogne

L'auteure : Lise Desceul est Doctrice en Littérature Comparée et Professeure de Lettres Modernes. Elle travaille sur la littérature indienne, principalement contemporaine, et la littérature de l'Océan Indien. Elle y étudie les questions du féminisme et de la *queer theory*, en lien avec les études subalternes et post-coloniales. Elle a vécu plusieurs années en Inde, où elle a enseigné le français langue étrangère, collaboré à du travail de recherche et à des entreprises de vulgarisation et de sensibilisation activistes. Elle y a également donné plusieurs conférences et réalisé des entretiens avec des auteur-rice-s, intellectuel-le-s et activistes locaux. De retour en France, elle a collaboré à plusieurs ouvrages et proposé des communications, notamment sur le thème des sexualités alternatives en Inde, ou encore sur le travail littéraire d'Ananda Devi, comme c'est le cas dans cet ouvrage.

Mots-clés : Inde ; féminisme ; lesbianisme ; genre ; queer ; Ananda Devi ; post-colonialisme ; hindouisme ; études subalternes.

Ananda Devi, autrice mauricienne à l'appartenance indo-hindoue résolue, propose dans *Indian Tango*, premier roman de son œuvre situé en Inde, l'exploration ontologique d'une féminité indo-hindoue, dans un geste poétique qui n'est pas *anodin*.

Comme l'indique le titre oxymorique, aux sonorités dont l'altérité contrastée permet une rencontre inédite, sensuelle et sismique, *Indian Tango* fait le récit d'une rencontre, celle de deux femmes en quête d'elles-mêmes, qui ne semblent paradoxalement pouvoir se trouver que dans cette appréhension d'un autre même. L'irruption de la relation lesbienne de Subhadra avec une mystérieuse romancière mauricienne, permet d'interroger, voire de déconstruire, les relations entre le centre et la périphérie, la norme et la marge, de bousculer les identités, et ainsi d'ouvrir vers une forme *queer* de devenir.

L'analyse féministe du motif lesbien tel qu'il est organisé au sein d'une narration poétiquement symbolique dans son recours à la métalepse, questionne les liens entre identité, altérité et ipséité.

La description essentialisante de l'identité sociale féminine sert dans un premier temps la dénonciation du mythe de la femme indo-hindoue, ainsi que de l'influence et l'omniprésence d'une société patriarcale organisant le monde et les genres d'une manière binaire. Puis, à l'endroit où le *Indian* rencontre le *Tango*, cette altérité sensuelle accompagnée de la dynamique lesboérotique, le vacillement introduit par ce trouble dans le genre bouleverse la subalternité imposée sur cette identité genrée cristallisée, invitant à l'éveil du corps, du désir, et d'une voix nouvelle. Alors, de nouveaux espaces, subversifs, succéderont à la transgression initiale, ouvrant vers les possibles *queer* d'alternatives ipséitaires symbolisées par l'utopie lesbienne représentée par le roman, qui mêle au motif lesbien et à la stratégie féministe une esthétique sorore impliquée par l'entrelacs des niveaux et procédés diégétiques. Cette danse originale, mise en abyme dans les différents mouvements

poétiques d'*Indian Tango*, mime le voyage métamorphique libérateur entre identité, altérité et ipséité, qui semble appeler à un effacement des frontières et des catégories *queer*.

I. La description d'une essentialisation

1. La dénonciation d'un mythe

Les représentations, tout particulièrement hindoues, de la femme indienne, ont créé une vaste toile idéologique et discursive suspendant son identité. Le mythe de la *Bharatiya Nari*[1] renvoie à la question de l'idéalisation de la femme indo-hindoue, invoquant une seconde *Mother India*, instaurée à l'intersection de la féminité et de l'indianité, au moyen de la respectabilité. La description succincte de Subhadra l'inscrit typiquement dans la typologie féminine classique : « Subhadra, cinquante-deux ans, mariée depuis trente, pleine et charnue, longue chevelure noire, teint laiteux, yeux soulignés de noir, une femme ordinaire[2] ».

Les rôles incombant à la femme et matérialisant son identité sont d'ailleurs listés sans équivoque dans *Indian Tango*, au sein d'une énumération qui explicite son allégeance captive au modèle qui la forge :

> […] elle femme, mère, épouse, […] nouveau-née sans importance parce que femelle, quinquagénaire ensevelie sous des couches de respectabilité, femme sans écoute, sans amis, au service des autres, pétrie d'inimportance, ventre porteur de bébés grandis et vidé de sa substance, bientôt vidée de sa raison d'être, ménopausée en route vers l'inutilité[3].

La culture hindoue brahmanique étant intrinsèquement endogame, la préoccupation sociale et religieuse fondamentale concerne la sexualité féminine, garante de la pérennité et de la pureté du système. Celle-ci est contrôlée au moyen d'un encadrement patriarcal total. Dans la culture indo-hindoue, la fille

1. L'expression signifie littéralement *femme indienne* en sanskrit.
2. Ananda Devi, *Indian Tango*, Paris, Folio, 2007, p. 49.
3. *Ibid.*, p. 36.

est considérée comme une invitée dans la maison de ses parents biologiques puisque sa famille « réelle » est celle de son époux. Subhadra comprend rapidement la pesanteur de son genre, ainsi que l'absence d'investissement qu'il implique :

> Elle avait senti très tôt la poussière d'humilité qui se posait sur elle et s'épaississait chaque année, à mesure qu'elle sortait de l'enfance et devenait cette « charge » dont les parents avaient hâte de se débarrasser[4].

L'éducation des filles semble n'exister que dans le but de forger une alliance avantageuse. Les filles n'ont d'ailleurs pas accès à l'initiation védique comme les garçons, et la première occasion de leur vie justifiant la récitation de mantras est emblématiquement leur mariage. Ainsi, lorsque Subhadra est privée de ses cours de sitar tant aimés, sa réaction actualise l'apprentissage de son genre :

> Elle avait absorbé et accepté la froideur de cette décision avec un semblant de calme. L'instrument était resté dans un coin, s'était doucement désaccordé, s'était couvert de poussière, avait été oublié. Subha avait pensé à autre chose, avait vite abandonné ce rêve, comme tous les rêves de petites filles idiotes[5].

Adulte, lorsqu'elle et sa belle-mère écoutent inlassablement son époux Jugdish leur faire la lecture du journal et part de ses opinions, la narration statue ironiquement au présent de vérité générale que « c'est le rôle de l'homme que de partager son savoir[6] ».

La femme indo-hindoue est forgée à l'aune du prototype de la *good woman,* qui concerne fondamentalement son attachement au foyer. Interdépendants dans cette idéologie, ils s'appartiennent mutuellement :

> C'est presque avec soulagement qu'elle se retrouve dans la cuisine, en attente de cet affairement d'automate qui masquera la vacance de son esprit […]. Elle pourrait s'y repérer les yeux fermés[7].

4. *Ibid.*, p. 111.
5. *Ibid.*, p. 113.
6. *Ibid.*, p. 43.
7. *Ibid.*, p. 47.

La domesticité est attachée à son identité en ce qu'elle constitue sa fonction principale, à tel point que femme et foyer finissent par se confondre, la réification de l'une répondant à la vie et l'existence de l'autre. Subhadra dépeint la cuisine comme « son domaine, son ventre de sécurité[8] ».

La dimension culturelle de l'assimilation de la femme au foyer évoque une indianité présentée comme délétère et responsable de l'oppression féminine. C'est ce que déploie la métaphore du sari, vêtement traditionnellement indexé à l'Inde hindoue, « si étroitement enroulée autour de son corps avec les cinq mètres d'ordre et de sagesse du sari que, pour la libérer, il me faudra lui arracher la peau[9] ».

Équivoque, cette longue pièce d'étoffe couvre, enroule et sangle les corps. Elle dénonce ici l'oppression que la culture indienne exerce sur l'identité féminine, à travers Subhadra, qui semble tant régie par une identité sociale érigée en mythe, qu'il lui faudra faire peau neuve dans un corps à corps inédit, avant de parvenir à se mettre réellement à nu devant son être intime.

2. L'ennemie intime[10]

Manifestée à l'articulation de la permanence et de la transformation perpétuelle, la notion d'identité invite à être considérée dans sa pluralité. Il convient ici de dissocier deux types d'identités : celle qui réfère à une existence et une manifestation sociales et celle qui renvoie à soi. L'individualité, dans la philosophie hindoue, est régie par une métaphysique joignant l'*atman*[11] et le *brahman*[12], présent aussi dans l'individu. Ce qui les sépare n'est que la méconnaissance de soi, qui empêche de faire la distinction entre un soi réel et un soi fallacieux, factice. Cette illusion de soi,

8. *Ibid.*, p. 72.

9. *Ibid.*, p. 34.

10. Ashis Nandy, *The Intimate Enemy : Loss and Recovery of Self under Colonialism*, New Delhi, Oxford University Press, 1983.

11. Le Soi individuel.

12. Le Soi transcendantal.

opposée à la connaissance et l'accès réels à soi, fait appel aux notions d'identité et d'ipséité, qui transitent chez Martin Heidegger et Paul Ricœur.

Cette identité sociale, analysée ci-dessus, renvoie d'abord à la question de l'*habitus*. Selon Pierre Bourdieu[13], il n'y a pas ou peu d'espaces qui échappent à sa pratique, son actualisation ou sa reproduction. Il est omniprésent puisqu'il se transmet de génération en génération, et ici notamment, de femme en femme. C'est en ce sens que Subhadra a la hantise de la simple vision de sa belle-mère, rappel constant et concret de son devenir, de sa destinée :

> Elle lève les yeux sur ce visage clos et ressent une sorte d'épouvante à l'idée qu'elle se regarde dans un miroir déformant : dans vingt ans seulement, c'est à cela qu'elle ressemblera. Tant d'inutile laideur, tant de rancunes figées sur ce visage[14] !

La culture indienne est anthropologiquement caractérisée comme étant une culture de l'opprobre, et non de la culpabilité, comme le rappelle Ruth Vanita dans *Ghandi's Tiger and Sita's Smile*[15]. Appareillage permettant d'étayer l'ordre social grâce à l'inculcation de l'opprobre et de la menace de l'ostracisme lui étant associée, la culture de la honte pousse à la conformité, l'uniformité ainsi qu'à l'autorégulation. La faillite ou la réussite face à l'ordre social conditionnent le statut social et l'appartenance. La menace de la condamnation ainsi que la connaissance aiguë de la doctrine poussent la dislocation identitaire, comme c'est le cas pour Subhadra qui se confronte à Subha, mobilisant l'opposition entre la composante de son identité qui conforme, et celle qui transgresse :

> Elle se sent si bien, hors de portée d'elle-même. Pour une fois, ces petites tracasseries ne trouvent en elle aucune prise, aucun écho. Elles glissent sur la Subha neuve, sans l'interpeller. La vieille Subhadra regarde tout cela avec une désapprobation

13. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédée de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris/Genève, Librairie Droz, 1962.

14. Ananda Devi, *Indian Tango, op. cit.,* p. 17.

15. Ruth Vanita, *Gandhi's Tiger and Sita's Smile: Essays on Gender, Sexuality, and Culture,* New Delhi, Yoda, 2006.

> grandissante. La vieille Subhadra grommelle sans qu'elle s'entende, d'une voix de plus en plus lointaine[16].

Elle participe de cet ordre social en ce qu'elle est à la fois objet de l'examen désapprobateur et sujet scrutateur. Un parallèle avec les conditionnements et conséquences de la théorie foucauldienne du Panoptique permet de montrer comment le poids genré de la surveillance sociale pèse sur les épaules de Subhadra :

> Elle se demande s'il peut lire, sur son visage, dans son apparence, dans l'ombre déformée qui lui colle aux épaules, quelque chose qui l'encourage à lui parler de la sorte, sur ce ton familier et déplaisant. Elle vérifie le chignon qu'elle a rattaché sur sa nuque en sortant […]. Quelque chose, la tyrannie de l'habitude ou un instinct plus puissant que toutes les métamorphoses, a dû s'imposer à elle pour lui faire retrouver son apparence ordonnée et austère avant de sortir. Pas un brin de cheveux n'est hors de sa place[17].

L'intériorisation de ces règles assure leur transmission, ainsi qu'une forme d'essentialisation d'un féminin caractérisé par les privations, la réification, la suppression, la silenciation et les frustrations. Le genre est présenté comme performatif dans *Indian Tango*, et la narration fait la confession du travail de lissage, théâtral et dramatique auquel l'identité sociale de Subhadra, ainsi que ses exigences, la soumettent :

> Déjà, en présence de son fils, les masques reprennent leur place comme s'ils n'avaient jamais été écartés. Le besoin de se justifier refait surface. Son corps adopte une posture moins lâche, les os liquéfiés se remettent en position avec des craquements discrets, le visage, lentement, se verrouille sur son sourire habituel, mi-compassion, mi-écoute attentive : masque de la mère qui est, en ce moment, en parfaite contradiction avec ce qu'elle est[18].

16. Ananda Devi, *Indian Tango*, *op. cit.,* p. 64.
17. *Ibid.*, p. 12.
18. *Ibid.*, p. 116-117.

3. La maison et le monde

Héritée de la rencontre coloniale, ce mythe de la féminité indo-hindoue naît avec le nouveau patriarcat nationaliste, qui divise l'espace selon une typologie genrée que résume le titre du roman de Rabindranath Tagore *Ghare baire*[19]. Comme le montre l'analyse développée par Partha Chatterjee[20], elle s'orchestre autour d'un contrôle des corps et de la sexualité des femmes, établis comme rempart à l'invasion géographique et culturelle britannique.

L'Occident ayant démontré une domination dans le domaine de la technicité matérialiste, il faut à l'Inde naissante déterminer les principes de sa spécificité culturelle inaliénable et à jamais supérieure à l'Occident : la spiritualité. Cette opposition fondamentale donne lieu à une pléthore de dichotomies, qui vont organiser les genres et les sexualités, selon un modèle normatif, uniformisé, à l'inhérence culturelle et nationaliste. Alors, puisque les hommes se doivent de combattre dans le monde les envahisseurs étrangers, et d'appréhender les subtilités de leur prépondérance matérialiste, il reviendra aux femmes d'être confinées au sein des limites, symboliques et littérales, du foyer, afin de se préserver de toute la corruption du monde, et d'être à même de régénérer leurs partenaires masculins. Foyer et nation s'assimilent à la femme dont la vertu chaste est à la fois emblématique, dépositaire et responsable de l'âme nationale : la spiritualité.

Femme, foyer et indianité se confondent comme lieux de régénérescence et de préservation. C'est en ce sens que la série binaire de dualités suivante peut s'établir durablement : matérialisme/supériorité, monde/maison, extérieur/intérieur, public/privé, masculin/féminin. Le premier reflet dans lequel Subhadra contemple l'étendue de l'emprise que son identité sociale a sur elle, lui est symboliquement offert par le fer-blanc d'un ustensile de cuisine :

> Sur le flanc d'une marmite ventrue, elle aperçoit son propre visage déformé.

19. Rabindranath Tagore, *The Home and The World*, London, Macmillan, 1916.

20. Partha Chatterjee, *The Nation and its fragments: colonial and postcolonial histories*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

> […]
> Sa main s'immobilise dans la pâte tiède dont elle est prisonnière. Une tristesse en elle lui fait murmurer : je ne sais pas.
> C'est peut-être la vie qui m'a tourné le dos[21].

Son image est distordue par la domesticité et sa main retenue par un autre attribut culinaire : la pâte à *chapatis* qu'elle est en train de confectionner.

Le nouveau patriarcat nationaliste hindou propose une organisation contractuelle et binaire des genres qui s'étend des rôles offerts par les idéaux masculin et féminin, aux espaces dont ils ont la responsabilité. Ce faisant, l'existence alternative des identités, orientations et pratiques genrées et sexuelles existant avant la colonisation est modifiée, tout comme la valeur de celles-ci, s'accordant désormais plus uniformément sur le modèle dominant imposé par la colonisation culturelle opérée par le Raj.

Dès lors, l'évolution du couple hétérosexuel est inégale dans la mesure où la femme, condamnée à l'intériorité et au silence, est supprimée de plus en plus violemment alors que l'homme, nanti du monde et de l'expérience, s'émancipe graduellement :

> Tandis qu'il s'ouvre de plus en plus, […] elle, au contraire, se referme. Elle s'enroule sur ses promesses, sur ses attentes, sur son intérieur riche et colérique. Elle les fait disparaître dans cet intérieur de chairs douces, dans la mollesse maternelle de sa personne. Son individualité a disparu, remplacée par la représentation du vide, par l'écorce d'un arbre pourri à l'intérieur […]. Le cheminement du couple est contraire : plus l'homme se simplifie et se débarrasse de ses épaisseurs, plus la femme se concentre, se referme sur ses nœuds, devient une inconnue pour elle-même[22].

Le mariage hindou, union sacrosainte et indissoluble, renforce ainsi la binarité et la complémentarité induites par l'hétéronormie patriarcale, du fait de la dimension rituelle du partenariat. La dépendance individuelle, émotionnelle, économique et agentive de la femme est établie parallèlement à son infériorité, comme

21. Ananda Devi, *Indian Tango*, *op. cit.,* p. 74-75.

22. *Ibid.*, p. 143-144.

le souligne l'opposition binairement genrée des expressions suivantes : « une supériorité d'homme[23] » et « une illusion de pouvoir[24] ».

II. Trouble dans le genre

1. La petite mort

La transgression est ici multiple car elle est lesbienne[25], adultère, exogame et occidentale. Le texte propose une définition de la transgression, connotant le danger, le secret, la marge, l'envers, le double, l'intempérance, mais surtout, l'idiosyncrasie et la révélation convoyée par le regard :

> Le mot choisi par sa pensée l'arrête. Celui-là et aucun autre. La transgression. La part de l'ombre, en soi, qu'il faut sans cesse taire parce qu'on a trop peur de l'écouter. Le reflet inversé dans le miroir, celui que l'on ne reconnaît pas. Cette chose divine et monstrueuse qui fait si peur parce qu'elle parle de démesure. […] Aujourd'hui, Subha ne peut plus détourner les yeux d'elle-même[26].

Celle-ci était programmatique puisque la petite Subhadra, dans un geste fondateur symboliquement sensoriel, qui fait le parallèle entre gourmandise et luxure, rapprochant orthodoxie hindoue et transgression lesbienne, avait volé la nourriture des dieux :

> Comme ce jour où, enfant, elle avait dérobé le *parsad* que sa mère avait préparé pour la prière. Ce n'était qu'un plat, que de la nourriture. Mais cette nourriture était investie du goût du sacré et de l'interdit. Elle se souvient de l'instant où […] elle avait savouré, avec cette fébrilité qui accompagne toute transgression, l'onctuosité des grains de riz gorgés de lait, leur

23. *Ibid.*, p. 172.

24. *Ibid.*, p. 72.

25. Outre le fait que la femme indo-hindoue est caractérisée par sa chasteté, marque de son appartenance et particularisme culturel, l'Inde est à ce jour encore régie par la section 377 du code pénal indien qui inscrit l'homosexualité au rang des crimes contre la nature.

26. *Ibid.*, p. 248-249.

> désintégration sous ses dents, leur glissement chaud dans sa gorge[27].

La manière dont est contée la transgression lesbienne est elle-même subversive car elle transforme le geste traditionnel de l'agenouillement domestique empreint d'obédience en un geste d'explosion libertaire et charnelle radical :

> Lorsqu'elle retourne chercher le chutney, elle voit qu'elle a fait tomber une rondelle d'aubergine sur le sol. Elle se baisse pour la ramasser […].
>
> Toute sa vie, elle a été ainsi : agenouillée sans le savoir. Elle ne s'est mise debout qu'au moment où elle a franchi ce seuil. Elle n'a donc pas abandonné toute volonté. En elle, quelque chose de plus implacable s'est manifesté. L'envie de reprendre possession. De se donner sans se perdre, de se reprendre sans avoir rien laissé d'elle-même. De comprendre que ce corps que l'homme trouve si simple de prendre est une chose bien plus complexe et difficile, qui n'est pas seulement entravée à l'amour ou à la fidélité, mais surtout à l'identité[28].

Elle parle de sa transformation comme de celle d'un *corps en crise*[29], puisque la vérité émergente de son identité est non seulement née du corps, mais se doit de plus d'être dissimulée au sein de celui-ci, protégée par les habitudes d'une attitude qui donne le change. La mise à jour du secret est comparée à un accouchement public par Subhadra, comme si son identité nouvelle était en gestation à l'intérieur de l'identité préfabriquée, nourrie patiemment par elle avant d'être extériorisée, d'avoir une existence indépendante :

> Femme marchant, énorme de son secret, de son crime, de sa passion, de sa transgression, dans la rue. Et puis, le cri, quand la chose soigneusement cachée décide de sortir. Déchirement du corps déformé par l'excroissance qui réclame encore plus d'espace. Une simple effraction, et le corps féminin se divise. C'est dans la rue que le secret veut être vu. Les vêtements se mouillent, les jambes s'écartent et le corps accepte […].

27. *Ibid.*, p. 64.
28. *Ibid.*, p. 141-142.
29. *Ibid.*, p. 95.

> La honte des femmes, jamais excusée, jamais diminuée, qui les force à marcher toujours droites dans le caniveau des interdits.
>
> […]
>
> A chaque instant, une femme morte depuis longtemps devient vivante, et une autre femme vivante se meurt.
>
> […]
>
> Peut-être n'est-ce là qu'un espoir insolite : mourir aux yeux des autres et naître à son propre regard[30].

Le lesbianisme semble ainsi être une stratégie subversive de résistance car il permet la transgression des normes imposées au genre.

2. Fire : éveil et réveil du corps et du désir

Le surgissement de l'ipséité se fait grâce au corps, qui, dans l'hindouisme, est également source de libération, après la mort symbolique de l'illusion existentielle.

L'éveil du corps sexué ensuit la rupture constituée par la rencontre lesbienne qui semble donner ou redonner vie à un corps supprimé, puisque Subhadra n'était auparavant « qu'une cosse dépourvue de fruit[31] ». Il est progressif, souterrain comme le désir qui l'habite, mimant la transgression qu'il constitue. Le contact lesboérotique est autre ; il est renvoyé à une stratégie narrative produite à la marge, annoncée par le *couac* du sitar, notant l'irrévocable séparation entre l'image classique de la féminité indo-hindoue et la dysharmonie de la libération d'une sexualité rendant tangible son corps. La personnification de la rencontre tactile et corporelle entre Subhadra et la romancière annonce la renaissance d'un corps habité par la prescience d'une sexualité absolument féminine, en contraste avec la méconnaissance désintéressée de la sexualité hétérosexuelle antérieure :

> Tout le mystère de l'être et de la chair, la part de l'âme, la part animale, l'embrasement des pulsions, le bouleversement

30. *Ibid.*, p. 95-96.

31. *Ibid.*

> biologique qui engendre et conjure les circonstances, l'enflure d'une imagination toujours prête à donner à l'esprit les prétextes nécessaires à sa soumission, bref, tout le miracle de l'instinct et de la passion posés comme deux paumes l'une sur l'autre, leur silencieuse complicité débouchant sur l'étrange imbrication de deux corps de manières aussi diverses que merveilleuses, tout cela lui apparaît au moment précis où son visage se plisse d'une souffrance inattendue. De son visage émerge une nudité fragile, comme prête à être fracassée. Sa bouche s'enfle et rougit. Ses mains se crispent autour du visage de la femme agenouillée. Lorsqu'en elle se déclenche la réaction inconcevable mais aussitôt reconnue, elle la reçoit sans bouger, pétrifiée par l'impossible : la toute première jouissance est un monde inexploré[32].

Le fait que cette personne est une femme est symbolique de l'échec du partenariat avec le masculin, qui n'aboutit qu'à l'inégalité et à la soumission. Cette impossibilité ipséitaire est celle dépeinte par Simone de Beauvoir et Monique Wittig puisque l'hétérosexualité implique une identité féminine indésirable. L'union avec le même, plutôt qu'avec la différence, offre dans *Indian Tango* les promesses d'une expérience de soi et de l'autre plus équitable, respectueuse et libre. La récupération de l'agence au moyen de la jouissance du corps est exprimée par Subhadra, dans un parallélisme rejetant l'idée de passivité subalterne de l'objectification hétérosexuelle :

> Ce désir jamais éveillé jusqu'à ce jour a fait de moi autre chose qu'une victime complaisante, que ta partenaire d'indifférence. Je ne suis plus la même. Ce corps est différent. Tu ne lui es plus rien, aucun de tes effleurements ne me touche[33].

Ainsi, lorsque Subhadra reproduit une tâche mille fois effectuée, la sensualité du geste et le contact entre son corps et la matérialité du monde sont modifiés, soulignant sa transformation ontologique :

> Elle plonge la main dans la farine arrosée d'eau chaude pour préparer la pâte à *chapatis*. Ses doigts malaxent le mélange

32. *Ibid.*, p. 222-223.

33. *Ibid.*, p. 39.

> élastique de leur dextérité habituelle. Mais, aujourd'hui, il lui semble que le plaisir de ce toucher n'est pas de la même nature. Il s'est mis à parler, sans qu'elle s'en rende compte, un autre langage : celui de celle qu'elle est devenue[34].

Là où sa main était auparavant prisonnière de la pâte à *chapatis*, elle est désormais non seulement opérante, mais elle est aussi sentience, un moyen d'action sur le monde et les autres et non plus seulement un outil au service d'autrui. La métaphore érotique lie désincarnation et réincarnation au moyen du lesbianisme qui mélange et manipule afin de lisser une matière disparate, d'en homogénéiser les composants. De la dislocation, les personnages passent à une fusion permise par l'imagerie lesbienne, de soi avec soi, celle de la réconciliation du corps avec l'être, à la manière dont Subhadra s'associe intimement à l'autre femme avant d'exulter.

Le message du corps est implacable et la nudité a, symboliquement, permis la transformation de l'être au moyen du renoncement à un corps effeuillé, de la mort de celui-ci, qui peut renaître après la purification effectuée par le feu de la passion l'ayant dévoré et fait autre. Au corps objet, presque extérieur à soi de l'identité sociale, vient s'opposer le corps actant, véhicule de l'être en motion vers son ipséité :

> Elle sait alors que son corps ne réintégrera plus jamais son sommeil, même si, dès qu'elle se sera rhabillée, le quotidien lui rappellera avec une brutalité rare et une morgue rageuse qui elle est, où elle est. Mais elle sait que plus jamais elle ne se laissera porter par la tyrannie des choses. Chaque pas sera sa responsabilité, ira de son choix[35].

3. Voix et voies : quand les subalternes parlent

Le réveil de ce corps, auparavant pétrifié par sa dimension mythique, engoncé dans le carcan satiné des normes polissant l'identité sociale, se fait grâce au motif lesbien. Symboliquement, si la rencontre permet une réincarnation, la récupération d'une agence, elle insinue également une voix désirante dans un corps en

34. *Ibid.*, p. 73.

35. *Ibid.*, p. 223.

mouvance. Suivant la métaphore orgasmique, le paroxysme identitaire est libéré dans la fusion d'un lesbien qui connote également la sororité féministe.

L'homosocialité est très forte dans le roman, comme le montre la présence de Bijli ; elle se prolonge ou s'origine au sein du motif de l'amante, qui est thématique du double, de la gémellité, du miroir, du même. L'amante, l'autre même, est adjuvante dans le rétablissement ou la création du statut de sujet :

> Moi, j'ai souri. J'ai retenu de toutes mes forces une énorme envie de rire. Son menton tremble comme celui d'une petite fille. J'aurais voulu la prendre tout de suite dans mes bras pour lui dire que j'aime ses couacs[36].

La musique est convoquée non seulement comme une métaphore musicale du désir allogène, ou de corps en mouvance, mais comme l'élaboration de l'harmonie d'une voix propre. La première note est d'ailleurs à rebours de toute mélodie sacralisée. Dans la boutique de sitars, lieu de la rencontre avec la romancière mauricienne, celle qui était désignée par la périphrase « une femme faite de silence[37] » renoue avec elle-même et les leçons dont, petite, on l'a privée. Après un instant de perfection suspendue durant lequel la vision offerte par Subhadra met en avant la dimension ekphrastique de la féminité indo-hindoue, la femme produit sa première note. De manière burlesque, celle-ci contraste avec l'imagerie déployée précédemment car elle est ratée, fausse, bancale, discordante. Elle ne peut que l'être, néophyte qu'est Subhadra à la verbalisation et la production de soi, parce qu'elle se définit autrement, en-dehors des codes :

> L'instant d'après, tout s'écroule. L'onde de choc jaillit, se précise et continue à se propager en moi longtemps après le silence. Mon tympan vibre, assourdi.
>
> Le son qui est sorti de ce premier pincement de cordes est atroce[38].

36. *Ibid.*, p. 194.
37. *Ibid.*, p. 158.
38. *Ibid.*, p. 193.

Cela ne peut manquer d'évoquer l'imagerie du *coming out*. Elle sort de soi-même, des catégories, des habitudes, tout autant que sa voix émerge subitement, sollicitée par l'orgasme fondateur.

Pour la romancière initiée, en revanche, ce couac est celui qui rend Subhadra à elle-même, qui signifie la rencontre lesbienne et la liberté qui en découle :

> Cette fausse note l'a rendue plus humaine qu'elle ne l'a jamais été.
>
> Cette fausse note a permis notre première rencontre amoureuse, à toutes les deux, avec une femme.
>
> Faut-il des fausses notes pour que cela soit possible ? Ne pouvons-nous nous découvrir sans cela ? Qu'est-ce qui nous interdit la joie et la gaieté, la rieuse complicité de nous-mêmes[39] ?

Le *couac* central au récit est ainsi métaphore de la transgression lesbienne, de la métamorphose *queer* et de la confrontation à l'altérité, qui induit l'abolition de l'identité sociale qui ouvre vers l'ipséité. Le texte propose ainsi un projet transformant la connaissance : « au lieu de chercher son contraire, on voyagerait vers son pareil. Au lieu de se heurter aux écueils de l'antagonisme, l'on tenterait le pari de l'agonisme[40] ».

Les actes linguistiques d'indépendance commencent avec le refus que Subhadra oppose à sa belle-mère et son époux d'aller effectuer un pèlerinage sanctifiant la fin de sa féminité, et sa mort sociale symbolique. Puis, elle s'investit dans les élections qui voient Sonia Gandhi arriver en tête ; elle lui est sympathique parce qu'elle est une femme, mais surtout parce qu'elle est étrangère et convoque cette idée d'altérité, de décalage, ressentie par Subahdra. Elle finit par extérioriser son opinion, tissée d'espoir, à voix haute et devant le public stupéfait de sa famille :

> Subha pense au destin de cette famille et craint pour cette femme contrainte de prendre un éléphant sur son dos. Elle sera écrasée. Ce n'est qu'une question de temps. Cette pensée est effrayante mais elle en ressent une sorte d'espoir. « Brise

39. *Ibid.*, p. 213.

40. *Ibid.*, p. 77.

> nos habitudes, Sonia, murmure-t-elle, apprends-nous à nous désapprendre[41] ».

Subhadra voit dans le refus de Sonia Gandhi une forme de renonciation née d'une impulsion libertaire, indépendante, ipséitaire. La sortie de la subalternité telle qu'elle est notamment définie par Gayatri Chakravorty Spivak[42] est rendue possible par le motif lesbien, qui prouve que le sujet genré-sexué peut parler, notamment lorsqu'il est lesbosexué. Cette réflexion invite à la problématisation de la représentation, qui dans ce roman semble avoir lieu à deux niveaux, la posture de l'amante répétant symboliquement celle de l'autrice.

III. Utopies lesbiennes

1. Une chambre à soi : hétérotopies

Indian Tango propose un récit de sortie de soi, des carcans, des règles, des normes et des catégories, figurées dans le récit par l'immeuble. Subhadra se voit rompre avec son passé afin de s'orienter vers un avenir à définir. Sa claustrophobie identitaire est ainsi résumée :

> Elle décide enfin de sortir pour aller à la rencontre de quelqu'un qui porte son propre nom, mais qui n'est pas elle. L'appartement est trop rempli de son ordinaire, de son passé sans surprises. Pour comprendre son propre bouleversement, elle doit quitter ce carcan et se retrouver, là où les choses peuvent encore la toucher et la transformer[43].

Sortie de son inertie désuète, elle part à la rencontre d'elle-même dans une recherche flottante des origines fluides de sa féminité, et fait un voyage onirique et généalogique dans le passé de la féminité indienne. Le lieu et la temporalité sont différents dans cette historiographie mystique de la féminité. Subhadra questionne les

41. *Ibid.*, p. 145-146.

42. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern speak ?*, Basingstoke, Macmillan, 1988.

43. Ananda Devi, *Indian Tango*, *op. cit.,* p. 215-216.

exhibitions monolithiques de la féminité, figées dans le temps et dans la pierre. La métaphore de la naissance se retrouve dans le prénom raccourci, Subha, qu'utilise la narration pour évoquer l'ipséité balbutiante du personnage, sa métamorphose. Le surnom programmatique d'aube exprime la métempsychose, reliant orgasme lesbien et incarnation individuelle :

> Dès son premier tremblement, comme du fœtus effleuré au fond d'un ventre, elle ne parlait pas de fin mais de commencement. L'agenouillement ne parlait pas d'humiliation mais de renouveau. Le sari se dénoue comme la soie du cocon, le corps nu du ver qui s'y était réfugié, hors de contact avec le monde, à l'abri des remous, s'agite lentement sous le soleil, s'étire de bleu, se délivre de sa torpeur, de son silence, de son engourdissement, et, pour n'avoir jamais vécu, esquisse ses premiers mouvements avec la maladresse et l'émerveillement du nouveau-né. Il ne regardera plus jamais en arrière[44].

L'idée de libération est ici associée à celle du *moksha*, terme sanskrit qui se rapporte à la libération finale de l'âme individuelle[45], du cycle des renaissances, le *saṃsāra*. La dimension cosmique de la démarche de Subhadra est donc en quelque sorte inscrite au cœur des influences culturelles hindoues, mais qu'elle repositionne afin d'exister de nouveau, paradoxalement.

Elle est délivrée de la *maya*, de l'illusion de la fausse dichotomie qui empêche l'accès à soi et sa réalité suprême. Le motif lesbien est ainsi transcendant car si le monde existe toujours, il n'a plus aucune prise sur Subhadra, qui en est délivrée. Portée par cette liberté, et pleine de possibilités, elle est confrontée au choix ultime que les dernières pages du roman expriment, à la charnière entre la personne subjuguée qu'elle était et celle, authentiquement élevée, qu'elle peut embrasser :

> Debout de l'autre côté de la rue, elle vacille, indécise. Quel sera son prochain pas ? Vers eux ou dans la direction opposée ? Une ligne furtive descend le long de son corps, juste en son milieu. C'est la ligne de son passé et de son avenir.

44. *Ibid.*, p. 226-227.

45. *Jiva.*

> En ce moment, tous les possibles sont bien réels. Lequel choisira-t-elle ?
>
> C'est là que tu te décides, Subha[46].

Elle se décide et reprend son chemin sans se retourner, rompant tout lien avec un monde qu'elle abandonne sans regret. Son départ est présenté grâce à la description hyperbolique de son détachement :

> Puis, sous le feu nourri de l'indignation des autres, qui ne compte plus du tout, qui n'a plus aucune prise tant elle se sent immatérielle par rapport au monde et à ses exigeances, elle poursuit sa route. Lente, fluide, ailée[47].

Enfin, elle sortira d'elle-même et des limites de la société et du monde, pour être et devenir.

2. Facing the mirror

Dans *Indian Tango*, le brouillage diégétique est introduit par une narration double des vies parallèles des amantes, organisées autour de trois repères temporels établissant une cohérence narrative : *avril 2004*, *mars 2004* et *mai 2004*.

Narratrices, autrice et protagonistes mêlent leurs voix dans la danse sensuelle de l'écriture qui finit par exulter dans un cri unanime et fusionnel. Ces mécanismes poussent à s'interroger sur la relation entretenue par l'autrice avec son personnage, qui semble animé de revendications féministes. En effet, si, dans l'allégorie lesbienne, la relation entre les amantes de la narration signifie également, et surtout, l'émancipation féministe, que penser de la relation entretenue par l'autrice et son héroïne? Elle aussi la libère, donne à entendre sa voix, inscrit les limites de son corps sur la page, la figure et la manifeste en noir et blanc. C'est la question de la représentation, et de l'auto-représentation qui se pose. Dans quelle mesure les personnages peuvent-ils être pensés comme des projections d'une féminité idéologique des autrices? Ces utopies lesbiennes semblent proposer le lieu imaginaire et sorore d'une

46. *Ibid.*, p. 246-247.

47. *Ibid.*, p. 249-250.

représentation idéalisée de son genre, permettant d'envisager symboliquement la relation autrice/personnage comme un espace d'homosocialité autorisant la régénération et l'affirmation féministe.

La transgression discursive est absolue dans *Indian Tango*, qui aboutit la métalepse narrative, soulignant le caractère insaisissable, et peu souhaitable, d'une fixation dans un genre qui immobilise. Cette intrication est compliquée par les niveaux diégétiques mystérieux du roman, car certains fragments sont pris en charge par un narrateur extradiégétique qui se réfère à Subhadra en utilisant la troisième personne du singulier, quand d'autres sont attribués à une narratrice autodiégétique qui dit l'histoire d'une romancière. L'alternance paraît substituer deux univers inconnus, qui font se succéder les voix, un *je* et un *elle*, créant une relation entre la narratrice et le personnage qui subvertit les hiérarchies traditionnelles tout en établissant une complicité accentuée par le contenu progressivement dévoilé des deux histoires parallèles mais convergentes d'une part, et du motif lesbien de l'autre.

Une analogie est établie entre l'acte d'écriture et l'acte lesbien, tous deux pensés comme actes créatifs :

> J'écrirai Bimala. Encre, plume, mots, tout cela sortira de mon corps et s'inscrira sur le sien. Quel plus beau papier que la peau vierge d'une femme ? Et quelle plus belle poésie que celle écrite par la langue sur son corps ? Mes métaphores sont jouissives et je les aime[48].

Les indices référentiels sont très nombreux, rapprochant la voix sibylline de la romancière mauricienne oscillant dans la narration avec la personne de l'autrice ; les deux écrivaines mauriciennes hantées par l'Inde finissent par se mélanger. Outre les biographèmes renvoyant à l'œuvre d'Ananda Devi, la relation des deux amantes et leur union semblent en former une image syncrétique, dont la plume ontologique se retrouve et s'unifie au fur et à mesure de l'évolution du récit. Ananda Devi parle ainsi de la réunion de ces deux personnages, qui s'embrassent dans un *Indian Tango* unificateur : « intérieurement, peut-être qu'elle était un petit peu, une

48. *Ibid.*, p. 83.

autre part de moi avec les deux moitiés : l'écrivain et la femme que j'aurais pu être[49] ».

De la même manière, l'homonymie avec le moine bouddhiste Ananda est troublante :

> À travers lui, elle voit une femme aux longs cheveux, portant presque le même nom, qui s'acharne à extraire les femmes de leur gangue de règles et d'interdits, qui leur ouvre la bouche pour y insinuer une voix[50].

L'acte subversif, transgressif et créatif de l'agenouillement, central au texte, est également un acte qui exulte dans une féminité littéraire et esthétique sublimée par le motif lesbien :

> Les déesses ont un goût de courge amère. C'est aussi mon goût à moi, le démiurge devant lequel les images s'agenouillent pour réveiller les sensations avides et monstrueuses qui peupleront ses pages[51].

Ce jeu avec le lecteur se décline avec l'irruption programmatique et fondatrice de l'agenouillement, pivot du roman :

> Commencer, alors, par un agenouillement ; et sourire en écrivant ces mots : un agenouillement n'est pas un acte anodin. Ce début n'est pas anodin non plus. C'est l'entrée en matière d'un jeu de piste[52].

Or, cet agenouillement n'est en effet pas genré, et le lecteur ne comprend, s'il est attentif, que beaucoup plus tard, au hasard d'un accord ou de la mention d'un habit, que la narration est prise en charge par une femme. La porosité de la fiction et de la réalité est revendiquée par le récit, ce « rêve d'encre[53] » trompeur, dilué, mouvant et insaisissable.

Ananda Devi propose une narration qui est elle-même une possibilité lorsqu'elle décide de faire serment d'allégeance à ses personnages, de ne pas être en retrait et même de descendre dans

49. Entretien personnel avec l'autrice reproduit dans ma thèse de Doctorat.

50. Ananda Devi, *Indian Tango*, *op. cit.,* p. 180.

51. *Ibid.*, p. 210-211.

52. *Ibid.*, p. 52.

53. *Ibid.*, p. 227.

la fiction afin d'inscrire sa force créatrice au nombre des voix rugissantes revendiquant leur liberté : « Je serai mes personnages, n'écoutant que leurs rêves et leur rage, et je serai l'être qui les crée et qui n'a peur de rien[54] ».

Conclusion

Dans *Indian Tango*, Ananda Devi déploie une narration réfutant les catégories pré-établies, bousculant le genre à travers la dénonciation d'une féminité indo-hindoue mythifiée délétère et subalterne, et au moyen de l'expérimentation d'une construction diégétique particulièrement complexe, afin de signifier l'importance féministe de la transgression, ainsi que la nécessité de lutter contre les essentialisations par la sortie des catégories, et l'introduction du *queer*. Son esthétique sorore est à la fois personnelle et engagée. C'est en ce sens que le motif lesbien prend toute son importance extradiégétique car, comme le rappelle Ananda Devi : « Il faut être interpellé soi-même pour pouvoir interpeller les autres[55] ».

Ce passage de l'identité à l'ipséité, au contact d'une altérité caractérisée par le même, qui constitue la particularité de ce roman à la narration et au féminisme novateurs, symbolisés par cet *Indian Tango*, cette danse paradoxalement harmonieuse de l'autre avec le même, caractérisée par ses *couacs*, qui se réalise dans l'interstitiel et l'inattendu, n'est décidément pas *anodin*.

54. *Ibid.*, p. 165.

55. URL : <http://www.lemauricien.com/article/ananda-devi-écrivain%C2%A0-«%C2%A0j'essaie-montrer-l'alchimie-entre-vécu-l'imaginaire-et-la-littérature>, [consulté le 12 avril 2018].

Bibliographie :

Bourdieu Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédée de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris/Genève, Librairie Droz, 1962.

Chatterjee Partha, *The Nation and its fragments: colonial and postcolonial histories*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

Desceul Lise, *La paire fait les pair·e·s : herméneutiques lesbiennes et représentations féministes de la femme indo-hindoue*, thèse soutenue le 20 mars 2018 à Paris.

Devi Ananda, *Indian Tango*, Paris, Folio, 2007.

Nandy, Ashis, *The Intimate Enemy : Loss and Recovery of Self under Colonialism*, New Delhi, Oxford University Press, 1983.

Spivak (Chakravorty) Gayatri, *Can the Subaltern speak ?*, Basingstoke, Macmillan, 1988.

Tagore Rabindranath, *The Home and The World*, London, Macmillan, 1916.

Vanita Ruth, *Gandhi's Tiger and Sita's Smile: Essays on Gender, Sexuality, and Culture,* New Delhi, Yoda, 2006.

REPRÉSENTATION DE L'ALTÉRITÉ FÉMININE DANS *LA SALLE DES MIROIRS* D'AMIR HASSAN CHEHELTAN : REPENSER LE GENRE À TRAVERS L'HISTOIRE

Elaheh Sadat Hashemi
Université de Bourgogne Franche-Comté, Université de Téhéran

L'auteure : Docteure en littérature comparée, Elaheh Sadat Hashemi a réalisé sa thèse en cotutelle à l'Université de Bourgogne Franche-Comté, centre de recherches interdisciplinaires et transculturelles (EA 3224) et à la faculté des langues et littératures étrangères de l'Université de Téhéran. Intitulée « Écrire l'Histoire : savoir et fiction chez Patrick Modiano et Amir Hassan Cheheltan », sa thèse soutenue en octobre 2018 était consacrée à l'étude de l'écriture de l'Histoire dans l'œuvre de ces deux derniers romanciers français et iranien. Une partie des résultats de son étude viennent de paraître dans la revue *Recherche en langue et littérature françaises* de l'Université de Tabriz sous le titre de « Du roman-Histoire à l'enquête micro-historique. Une étude sélective de l'œuvre de Patrick Modiano ». Elle s'occupe actuellement de l'enseignement tout en poursuivant ses activités de recherche et de traduction.

mots-clés : Altérité féminine ; femme iranienne ; époque Qâdjâr ; Révolution constitutionnelle ; société patriarcale ; andarouni ; Cheheltan.

La Salle des miroirs (Tâlâr-e Aïné) d'Amir Hassan Cheheltan, parue en 1990, nous ramène au Téhéran du début du XXe siècle, lors de la Révolution Constitutionnelle[1]. Marquant la transition entre la tradition et la modernité, cet événement historique témoigne des premières mobilisations des femmes iraniennes qui prennent progressivement conscience de leur condition subalterne au sein de la société patriarcale Qâdjâr[2].

Bien que l'histoire du roman se déroule sur le fond de cet événement canonique de l'Histoire contemporaine de l'Iran, c'est précisément autour de cinq figures féminines, avec en tête la fille d'un constitutionnaliste, Mâh Rokhsâr, que tourne l'intrigue de *La Salle des miroirs*. À travers ces femmes, le narrateur extradiégétique du roman invite à repenser aussi bien les rôles traditionnellement dévolus aux hommes et aux femmes à cette époque, la division spatiale comme outil de ségrégation genrée, que les premières tentatives des Iraniennes de quitter l'espace privé, synonyme d'invisibilité et de soumission, au profit d'une sortie dans la société.

La protagoniste de *La Salle des miroirs* a-t-elle brisé l'image stéréotypée de la femme traditionnelle ? Représente-t-elle une altérité ou répète-t-elle l'image de la femme traditionnelle ? Pour répondre à ces questions, il est indispensable de connaître le statut de la femme et les conditions dominant sa vie à cette époque.

---

1. Pendant cette Révolution (1905-1911), une partie du peuple lutte contre la monarchie absolue de la dynastie Qâdjâr et revendique la formation d'une Assemblée représentative ainsi que la promulgation d'une Constitution.

2. Voir Behnâz Ashtari, « Tahavol-e Hoqouq-e Ejtémâï-e zanân » [«L'Évolution des droits sociaux des femmes»] in *Zan dar tārīkh-e Īrān-e mo'āṣer: az Enqélāb-e Mashrūṭah tā Enqélāb-e Eslāmī* [*La femme contemporaine iranienne : de la Révolution Costitutionnelle à la Révolution islamique*], Téhéran, Anjoman-e Zanān-e Pazhūheshgar-e Tārīkh, 2011 [1390], p. 39-51.

I. L'époque de Qâdjâr : genre, femmes, histoire

Le mot clé expliquant parfaitement la situation de la femme iranienne à cette époque est le *patriarcat*. Comme toute forme d'organisation patriarcale où « l'homme exerce le pouvoir dans le domaine politique, économique, religieux, ou détient le rôle dominant au sein de la famille, par rapport à la femme[3] », la société patriarcale Qâdjâr est basée sur une inégalité de pouvoir entre les genres. Le paradigme dominant patriarcal essayait de faire suggérer cette inégalité comme un fait issu des coutumes et apparemment très naturel, en insistant en effet sur les différences biologiques des femmes pour les maintenir dans la situation inférieure[4] :

> Le système patriarcal à l'époque Qâdjâr était organisé autour des règles traditionnelles selon lesquelles les traits et les caractéristiques masculins et féminins et les normes dans la vie familiale et sociale fonctionnaient autour d'un indicateur central : la différence de structure physique et biologique entre hommes et femmes. Il a été convenu que leur statut social et leur position est basée sur la même différence biologique et sexuelle, ce qui permet aux hommes de s'approprier l'espace public et des activités sociales et de déterminer la place des femmes à l'intérieur de la maison[5].

L'accent sur la dichotomie masculine/féminine et la séparation de deux genres dans la société iranienne était, en réalité, le résultat du discours islamique en tant que système de croyance et contrat social. L'homme musulman se croit protecteur de la femme et possède une autorité que Dieu lui a offerte :

> Les hommes ont autorité sur les femmes en raison des privilèges que Dieu accorde à certains par rapport à d'autres et en

3. Éditions Larousse, *Définitions : patriarcat - Dictionnaire de français Larousse*. URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>, consulté le 26 novembre 2017.

4. Marziyah Bahrâmi Boroumand, *Digari dar andarouni : vâkâvi-e fazâ-ye jensiyati [L'autre à l'intérieur : une analyse de l'espace genré]*, Téhéran, Éditions Tissâ, 2016, p. 61 (ici et plus loin trad. de l'auteur).

5. *Ibid.*, p. 75-76 (trad. de l'auteur).

> raison des biens qu'ils dépensent pour elles. En l'absence de leurs conjoints, les femmes vertueuses sont chastes[6].

Dans une scène *de La Salle des miroirs*, une des prisonnières constitutionnalistes s'adresse au gardien de la prison en lui disant : « "Vous n'effrayez que les femmes. Vous n'osez pas vous affronter aux hommes". L'homme [lui] répond : "Si vos hommes avaient *Gheyrat*, ils n'enverraient pas des femmes nous affronter"[7] ». Signifiant le sens de l'honneur, autrement dit le sentiment zélé et plein d'ardeur d'un homme pour les femmes de sa famille (son *Namûs*), la notion de *Gheyrat*, ancrée dans la culture musulmane, est censée assurer la pureté sexuelle des femmes[8] en tant que garantes des valeurs familiales. Ce regard idéologique représentait la femme soit comme une vierge qu'il faut respecter, soit comme une prostituée qu'il faut excommunier. « Être voilée » était admiré et « être vue » était banni[9]. Cette dualité et cette misogynie sont le résultat d'une culture dominée par les hommes dans laquelle la femme est toujours l'objet du discours et non jamais le sujet[10]. Dans un tel discours masculin, la femme est perçue comme un être marginalisé, psychologiquement et physiquement fragile et vulnérable et surtout sans voix. On la désigne souvent avec le terme péjoratif de « Zaïfé » qui veut dire « espèce de faible ». Ainsi, la femme de cette époque

6. Le Coran, Sourate 4 : *Les femmes* (an-nissâ), verset 34.

7. Amir Hassan Cheheltan, *Talâr-e Aïné* [*La Salle des miroirs*], Téhéran, Éditions Négah, 2003 [1990], p. 36.

8. Voir Mina Saïdi Shahrouz, « Les femmes et les espaces publics à Téhéran », *Égypte/Monde arabe*, Le Caire, nº 9, 1 janvier 2012, p. 57- 69.

9. Marziyah Bahrâmi Baroumand, *Digari dar andarouni*, *op. cit.*, p. 15.

Cette dichotomie se trouve dans les œuvres littéraires classiques ou contemporaines sous deux facettes contradictoires de la bonne et de la mauvaise femme. Par exemple, la femme idéale et la femme séductrice d'Azin Hossein Zadeh ou la femme éthérée (céleste) et la femme mégère (terrestre) de *La Chouette aveugle* de Sadegh Hedayat. Voir Azin Hossein Zadeh, *Zan-e Armani va zan-e fatâné* : *barrasi-ye taṭbiqi-ye Djâygâh-e zan dar adabiyât-e fârsi* [*La femme idéale et la femme séductrice : L'étude comparative du statut de la femme dans la littérature persane*], Téhéran, Éditions Qatreh, 2004 [1383], et Sadegh Hedayat, *La Chouette aveugle*, trad. de Roger Lescot, Paris, José Corti, 2000.

10. Marziyah Bahrâmi Baroumand, *Digari dar andarouni*, *op. cit.*, p. 80-81.

s'approche de la figure de « subalterne » pour rappeler Gayatri Spivak[11]. La femme subissait alors un état de domination. Ce système de pouvoir masculin définissait cruellement la femme en tant qu'« une altérité » dont la place était à l'extérieur du discours masculin et de l'espace public[12].

II. Espaces genrés : l'intérieur intime et féminin face à l'extérieur masculin

La répartition inégalitaire des rôles genrés mène à une division disparitaire de l'espace public, tout en assignant les femmes iraniennes à leurs rôles traditionnellement définis d'épouse et de mère. De surcroît, au sein même de l'espace privé des maisons traditionnelles de cette époque, dont le trait commun est la subjectivité et l'intimité, nous pouvons également observer une ségrégation genrée.

Conformément aux structures socio-culturelles de l'époque, l'architecture de ces maisons faisait une distinction claire des espaces d'habitation féminins et masculins. Un espace intérieur intime (*Andarouni*) abritait les femmes et les enfants de la maison. Exclusivement réservée aux femmes, cette partie du bâtiment était interdite d'entrée aux adultes de sexe masculin, à l'exception des proches. Un mur élevé dissimulait cet espace privé du regard des gens qui entraient dans la demeure par un couloir d'entrée aboutissant à l'espace extérieur (*Birouni*). Ce dernier lieu était

11. Ce terme à l'origine militaire, explique Spivak dans un entretien, est employé par Gramsci dans les années 1930 pour décrire une certaine catégorie de population ignorée par l'histoire officielle. Le terme de subalterne, pour Gramsci, décrit une position sans identité. Spivak trouve ce concept extrêmement utile pour penser l'histoire de l'oppression, de la domination, de l'exploitation et de l'exclusion. Voir Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak? », *in* Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313 (Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-ils parler ?*, trad. de Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, 2006). Voir également Gayatri Chakravorty Spivak, « On n'est pas subalterne parce qu'on le ressent ! ». URL : <http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri-spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082>, [consulté le 22 novembre 2017].

12. Marziyah Bahrâmi Baroumand, *Digari dar andarouni*, *op. cit.*, p. 98.

destiné à l'accueil des invités et des hôtes étrangers du maître de la maison[13]. Certes, ce plan correspondait plutôt aux demeures des gens ayant une aisance économique considérable. Pourtant, dans les demeures plus modestes de la couche moyenne, afin de respecter ce principe architectural, on situait les pièces pour femmes au fond de la maison[14]. Une telle architecture sexuée visait à diminuer ou même à éviter le contact du masculin et du féminin. On a même décrit l'intérieur comme « une prison dont la porte était fermée à toute le monde[15] ». Loin du cadre des hommes proches de la famille et des domestiques (dans le cas des foyers fortunés), les femmes n'avaient pas de contact avec le sexe opposé. Ainsi, les femmes étaient censées rester dans cet « abri sûr » sans se mêler des affaires des hommes à l'extérieur.

Ce lieu différent et sexué rappelle la réflexion de Foucault sur l'« hétérotopie » (*lieu autre*)[16]. Alors que la maison constitue un espace intime au milieu de l'espace public, l'« Andarouni» est, à son tour, un espace privé à l'intérieur de la maison (une double intériorité). Ayant en apparence une fonction de protéger

13. Voir Khadidjeh Nâdéri Beni, « Le concept de andarouni/birouni dans les maisons traditionnelles persanes », *La Revue de Téhéran,* Iran. URL : <http://www.teheran.ir/spip.php?article2187#gsc.tab=0>, [consulté le 8 octobre 2017].

14. Mohammad Karim Pirniâ, *Sabkshenâsi-e me'mâri-e Irâni* [*Styles de l'architecture iranienne*], ouvrage recueilli par Gholamhossein Me'mâriân, Téhéran, éd. Me'mâr, décembre 2004.

15. Selon le témoignage de Mostafa Khân, le fils de Saïd Khân-e Mo'tamen-ol Molk, le ministre des affaires étrangères de l'Iran à l'époque de Nasser-ed Din Shâh Qâdjâr, *in* Marziyah Bahrâmi Baroumand, *Digari dar andarouni*, *op. cit.*, p. 76.

16. « Il y a […], et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. » Voir Michel Foucault, « Dits et écrits 1984. Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *in Architecture,mouvement,continuité*, Paris, n°5, octobre 1984, p. 46-49. URL : <http://www.desteceres.com/heterotopias.pdf>, [consulté le 24 novembre 2017].

et d'assurer le confort, il n'était, en réalité, qu'un espace clos qui enfermait les femmes. Par ailleurs, comme pour les lieux de secte, l'entrée et la sortie de cet espace intime étaient conditionnées. Cet intérieur intime intriguant également l'imagination masculine, représentait une sorte d'utopie réelle, surtout sous la forme de l'Andarouni du Roi (le harem).

Dans le roman, la maison dans laquelle la famille de Mirzâ habite respecte une architecture genrée avec des espaces féminins et masculins distincts. Les filles ne rencontrent pas directement les invités de Mirzâ et elles les regardent de loin. La Salle de réception reste un lieu interdit aux femmes bien que les deux filles de Mirzâ arrivent finalement à écouter les discussions secrètes des militants constitutionnalistes en collant l'oreille contre le mur. L'auteur de *La salle des miroirs* met en cause la privation des femmes d'avoir de l'espace public et des responsabilités sociales en attribuant ces paroles à Shâh Zamân, l'épouse de Mirzâ :

> C'est mon devoir d'être inquiète pour toi, pour les filles et pour cette petite maison. Que Dieu pardonne mon père ! Il disait : la femme est responsable de cette maison. Mais la maison de l'homme est à l'extérieur de ces quatre murs. Ne vous mêlez pas de la maison de votre homme. Pourtant, comme toi et comme tous les autres hommes, il ne savait pas que la cité se construit de toutes ces petites maisons. Or, vous nous privez de la responsabilité de ces demeures. Et j'avais souhaité que vous puissiez les diriger ! De ce fait, je constate que vous ne serez pas non plus capable de gouverner la cité[17].

L'espace de l'Intérieur intime ou Andarouni est en effet conforme à l'explication que Direnberger et Schmoll donnent dans leur étude « Ce que le genre fait de l'espace… et inversement » : « L'espace joue un vecteur de distanciation et d'altérisation, de contrôle des femmes et de leurs activités et qu'il hiérarchise les rapports sociaux de sexe[18] ». Dans une autre étude du numéro 21 des *Cahiers du CEDREF,* Claire Honcock écrit :

17. Amir Hassan Cheheltan, *Talâr-e Aïné* [*La Salle des miroirs*], *op. cit.*, p. 74 (ici et plus loin trad. de l'auteur).

18. Lucia Direnberger et Camille Schmoll, « Ce que le genre fait à l'espace… et inversement », *Les cahiers du CEDREF*, Paris, nº 21, 25 décembre 2014.

> C'est un mécanisme classique pour altériser quelqu'un, que de laisser entendre que sa place est ailleurs/qu'il/elle n'est pas légitime ici […]. En cela, l'espace est aussi partie prenante d'un mécanisme puissant de naturalisation, et donc de dé-socialisation, des différences[19].

Privée des responsabilités sociales, la femme ne sortait que rarement pour participer aux cérémonies religieuses[20], en particulier féminines, pour aller aux salles de bains publiques ou rencontrer ses proches à condition de respecter certaines règles de conduite comme le port de voile. Elles devaient ainsi mettre une longue tenue noire (*tchador*) et dissimuler le visage avec un fin tissu blanc qui était noué autour du front et était libre en bas. Une autre condition était de ne jamais rester dans un lieu public mais de le traverser et d'être toujours en mouvement[21]. Dans « Les femmes iraniennes dans le mouvement Constitutionnel », Abdol Hossein Nâhid décrit que, selon les coutumes de l'époque Qâdjâr, les femmes ne pouvaient pas prendre le côté de la rue où les hommes marchaient et qu'une femme ne pouvait pas monter dans un carrosse avec un homme, même s'il était son mari ou son frère[22].

Dans le roman de Cheheltan, les femmes quittent la maison pour participer aux insurrections dans la rue, mais elles ne sont pas identifiables individuellement dans l'espace public. En effet, tandis qu'à l'intérieur de la maison elles peuvent être vêtues librement

19. Claire Hancock, « L'espace ressource ou leurre : qu'est-ce que penser spatialement fait gagner, et perdre, à la réflexion sur le genre ? », *Les cahiers du CEDREF*, Paris, nº 21, 25 décembre 2014.

20. « L'une des stratégies des femmes iraniennes pour surmonter les structures restrictives de l'espace urbain, c'était de profiter des rituels religieux et nationaux. Les rituels du nouvel an iranien et les rituels religieux comme le mois de Muharram ou Ramadân fournissaient (et fournissent toujours) des espaces culturels convenables pour la présence des femmes dans les espaces urbains. » Voir Ne'mat Allâh Fâzéli, *Zanâné shodan-é shahr bâ ta'kid bar fazâhâ-ye shahr-i Tehrân* [*Féminisation de la ville en appuyant sur les espaces urbains de Téhéran*], Téhéran, Éditions Elmi va Farhangi, 2017 [1396], p. 48 (trad. de l'auteur).

21. Mina Saïdi Shahrouz, « Les femmes et les espaces publics à Téhéran », *op. cit.*

22. Abdol Hossein Nâhid, *Zanân-e irani dar Jonbeshé Mashrouté* [*Les femmes iraniennes dans le mouvement Constitutionnel*], Tabriz, Éditions Ehyâ, 1981 [1360], p. 18-19 (trad. de l'auteur).

et porter de belles tenues, lorsqu'elles quittent leur domicile elles doivent se présenter dans des habits uniformes, communs à toutes les femmes. C'est ainsi qu'est rendue manifeste la suppression de l'identité féminine hors de l'espace privé.

Malgré la présence des femmes dans les manifestations politiques, la plupart des espaces publics, comme les cafés, restent toujours inaccessibles aux femmes. Mâh Rokhsâr et sa sœur rêvent de de voir un film, mais l'entrée des femmes est interdite dans les projections du Café Zargar Abâd. Elles pensent même à se déguiser en homme. Une idée qui ne se réalisera jamais. Aussi révolutionnaires qu'elles soient, les femmes du roman de Cheheltan n'outrepassent pas les règles de leur société. Ainsi, elles sont toujours voilées lors des protestations. Pourtant, lors de l'affrontement avec les soldats de la brigade cosaque, la rencontre avec le masculin devient inévitable. Dans une des scènes du roman, lorsque les soldats cosaques poursuivent les femmes constitutionnalistes, celles-ci cherchent à s'enfuir. Se produit alors une scène entre la protagoniste du roman, Mâh Rokhsâr, et un cavalier cosaque. Le visage de la fille est dévoilé et leurs regards se croisent : la jeune fille n'arrive pas à détourner les yeux du regard nu et plein de fierté de l'homme. La nourrice noire (Dadé Siah), en tant que protectrice de la fille, recouvre son visage et le cache au regard du soldat[23]. A l'instar des murs de l'andarouni, le voile fonctionne comme élément dissimulant le corps de la femme au regard des hommes. Cette confrontation se répète d'une manière plus sensuelle et violente lors d'une autre présence de Mâh Rokhsâr dans les insurrections. Le même soldat la capture dans une ruelle et attrape son voile. Cette rencontre avec l'autre genre provoque chez la jeune fille une sensation étrange :

> Il prit l'aile du voile et dévoila le visage de Mâh Rokhsâr à l'instar d'un marié dans sa nuit de noces. Le regard de l'homme dévora le visage de la fille. Tant de beauté excédait l'imagination. Mâh Rokhsâr leva un instant les yeux, le

23. Voir par hasard le visage voilé d'une femme constitue un thème récurrent dans la littérature persane. L'exemple connu est le récit de *Dash Akol* de Sadegh Hedayat.

> cosaque était celui d'hier. Il était fort et sa beauté se dégageait derrière la courbe de ses sourcils, la forte brillance de ses yeux, sa moustache épaisse et sa lèvre inférieure suspendue. L'espace d'une seconde, un sentiment vague envahit Mâh Rokhsâr, atténuant son effroi profond[24].

La fille ferme les yeux. « Une telle image n'est pas censée rester dans la tête[25] » d'une jeune fille. Le cosaque se penche sur son cheval et prend le menton de la jeune fille dans la main. Sa fragilité contraste avec la virilité et la violence du soldat :

> Mâh Rokhsâr pouvait sentir le souffle agité et irrégulier de l'homme. Elle sentait la pointe de son regard sur la tête et prévoyait que sa poitrine allait être écrasée sous la force de sa botte[26].

Dans ces deux scènes, la jeune fille devient l'objet du regard fixe d'un homme. Ce dernier n'échappe pas non plus au regard de la fille. Ces scènes du regard se répètent dans le roman. Abbâs Âqâ, un jeune constitutionnaliste qui fréquente la maison de Mirzâ et pour lequel Mâh Rokhsâr éprouve une forte attirance, est souvent l'objet du regard fixe de la jeune fille qui le surveille de loin. Le croisement de leurs regards, dans une scène, bouleverse tellement la jeune fille qu'elle s'évanouit quelques instants sous l'excès de l'émotion. Contrairement à cette rencontre silencieuse et amoureuse des regards, la fille subit, dans une autre scène, le regard curieux et perçant d'un prétendant étranger qui regarde son visage dévoilé à son insu alors qu'elle est à « l'Intérieur » (espace privé) de la maison de sa tante. Cette rencontre non désirée aboutit également à l'évanouissement de la jeune fille. Ces regards hasardeux sont en effet une manière d'expression de soi face à l'autre en absence de dialogue. Le silence des personnages relève en effet de l'incommunicable de deux genres séparés toujours par une ligne de démarcation.

24. Amir Hassan Cheheltan, *Talâr-e Aïné* [*La Salle des miroirs*], *op. cit.*, p. 31.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*

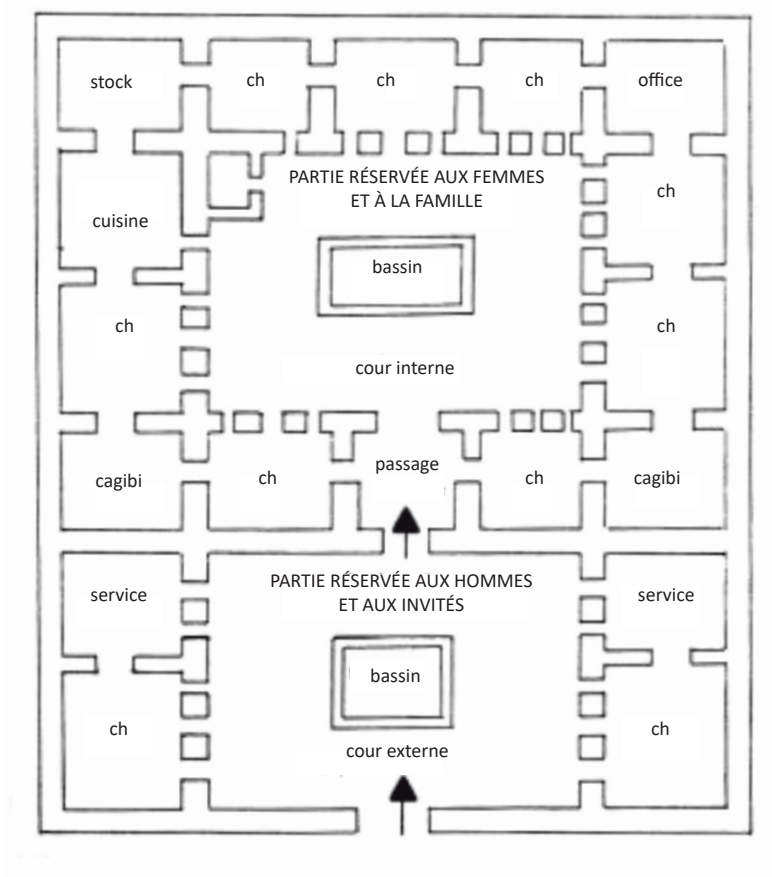


Fig. 1: *Les espaces sexués d'une maison traditionnelle*[27]

III. Mâh Rokhsâr : une figure d'altérité ?

Mâh Rôkhsâr s'identifie à plusieurs reprises à sa mère surtout en raison de leur ressemblance physique. Celle-ci évoque la femme qui réfléchit et qui parle sans être bien entendue. Eduquée chez les filles de la Charité de Saint Vincent de Paul, elle représente l'une des rares filles musulmanes qui a pu fréquenter une école

27. Mina Saïdi Shahrouz, « Les femmes et les espaces publics à Téhéran », *op. cit.*

aux XIXe siècle[28]. Malgré l'amour de Mirzâ pour son épouse, il ne se communique pas beaucoup avec elle et il la prive de connaître ses activités politiques. Dans cet ouvrage de Cheheltan, le personnage de la mère renvoie à l'image immuable de la femme au foyer, fidèle épouse et bonne mère. Avec ce personnage, le romancier convoque avec insistance la figure de la femme belle, pure, inaccessible et éthérée. Sa mort par une maladie qui tue les femmes de sa famille depuis mille ans, symbolise l'absence de liberté de la femme ou sa situation dans la société. Plus active que sa mère, la fille prend ses distances vis-à-vis d'elle. Elle se distingue également des autres femmes de ce roman.

En effet, deux groupes de femmes sont, en général, présentées dans *La Salle des miroirs* : d'abord celui des femmes qui contribuent au discours patriarcal et masculin et le trouvent légitime. Dans le roman, ce groupe de femmes soutient la monarchie et est contre la Révolution. La sœur de Mirzâ, Fakhrol Hajieh en est l'exemple. Malgré son caractère indépendant, elle est contre la transgression des normes, comme l'éducation privée des filles par un homme ou la fréquentation d'un jeune homme à la maison. Elle s'oppose

28. Les filles qâdjâr apprenaient l'art de la vie pour se préparer au mariage. On leur apprenait à faire la cuisine, à coudre et d'autres arts. Elles pouvaient fréquenter avant l'âge de 8 ans les petits cours dirigés par les femmes pour apprendre à lire le Coran mais ce n'était pas nécessaire qu'elles apprennent à écrire. Pourtant, une minorité de filles, surtout celles des familles plus fortunées, ont pu recevoir de l'éducation grâce aux écoles des missionnaires chrétiennes. La première école des filles a été ouverte par ces missionnaires en 1828 sous le règne de Nassereddin Shâh, à Oroumieh et à Téhéran à condition de ne pas accepter les filles musulmanes. Pourtant, en 1875, les filles musulmanes ont pu y entrer. L'association des filles de La Charité de Saint Vincent de Paul a ouvert ainsi d'autres écoles de filles à Tabriz, Oroumieh, Salmās et Ispahān. Voir Issa Sédigh, *Târikh-e Mokhtasar-e Amouzesh va parvaresh* [*L'histoire brève de l'Education*], Téhéran, 1319, p. 322 *in* F. Emâmi, « Naqsh-é zanân dar Enqélâb-e Mashrouté va tahavolât-e ân [Le rôle des femmes dans la Révolution Constitutionnelle et ses évolutions] », art cit., p. 76 (trad. de l'auteur).

En 1882, la maison des sœurs de Saint Vincent de Paul, à côté de l'ambassade française dans la rue Lalézar, comprenait une infirmerie et une petite école pour les filles. A l'instar des écoles européennes, on enseignait aux filles européennes qui habitaient à Téhéran, ainsi qu'aux filles arméniennes et même à certaines filles musulmanes l'Histoire, la géographie, le français et la cuture. Mohammad Réza Pouladvand, *Si sal mahkoumiat-e Lalézar* [*Trente ans de la condamnation de Lalézar*], Téhéran, Éditions Jomhouri, 2010 [1389] (trad. de l'auteur).

également aux activités politiques de son frère. Le deuxième groupe concerne les femmes servantes. Il s'agit le plus souvent, de femmes seules et sans familles, comme la nourrice noire des filles de Mirzâ, Dadé Siâ. Elles n'ont pas d'autre choix que celui de servir une famille tout au long de leur vie et se caractérisent par leur résignation et la souffrance qu'elles endurent. En revanche, Mâh Rokhsâr représente la femme qui rêve du changement. Bénéficiant d'une aisance économique suffisante, cette dernière se distingue de ses consœurs. Encouragée par son père quasi intellectuel, elle profite des enseignements d'un instituteur privé qui lui apprend le français, la géométrie et même la politique. Dans les scènes où elle entend des paroles anti-révolutionnaires, son silence, son effroi et son anxiété la situent implicitement dans une opposition aux autres femmes. Elle refuse également de se marier avec Mirzâ Ahmad, un partisan de la monarchie. En réalité, nous nous rappelons, à travers ce roman, que l'éducation n'était pas accessible pour toutes les filles de cette époque et qu'il existait un rapport direct entre l'accès à l'enseignement des filles avec la classe sociale à laquelle elles appartenaient ainsi que l'ouverture d'esprit des hommes de leur entourage.

Mâh Rokhsâr est pourtant loin de l'idée de la femme moderne et émancipée. Représentée sous les traits d'une fille réservée, silencieuse, chaste et pudique, elle conserve les caractéristiques qu'on apprécie chez une femme à cette époque et incarne néanmoins l'image stéréotypée de la femme traditionnelle. Elle respecte toujours les règles de présence dans les espaces publics, même dans le cas où elle commet des actes hors-normes comme ceux de livrer des journaux clandestins ou de s'enfuir de la prison des cosaques après avoir être arrêtée dans une émeute.

Par ailleurs, la cause pour laquelle Mâh Rokhsâr ou d'autres femmes révolutionnaires luttent est celle des hommes, autrement dit, la formation d'une assemblée constitutionnelle. Quand son père installe un appareil d'imprimerie dans la cave, elle rêve de tout ce qu'on peut rédiger dans les journaux clandestins pour contester la monarchie sans être pour autant consciente qu'une femme peut également revendiquer ses droits. Ainsi, dans le roman des

revendications féminines de l'époque ne sont pas abordées. Ce texte ne dit pas qu'après la première victoire et l'inauguration de la première assemblée, les femmes ont été de nouveau condamnées à retourner à l'intérieur des maisons et malgré leur contribution majeure à la Révolution, ont été finalement privées de droit de vote. En effet, les hommes qui ont protégé la présence des femmes afin d'atteindre la victoire, refusent de leur donner ce droit au prétexte d'un cliché masculin connu : la faculté cognitive de la femme serait inférieure à celle de l'homme. C'est toujours par un dialogue de Shâh Zamân que l'auteur met en cause ce préjugé :

> C'est moi qui mets de l'huile dans les lampes de cette maison, mais c'est toi l'homme et comme tout autre homme, tu crois que tu comprends plus que la femme et tu es également aussi ambitieux que tous les hommes. C'est pour cela que tu n'arriveras jamais au bout du chemin. Je le sais[29] !

Cette mise à l'écart de la scène politique apparaît également dans les scènes finales du roman : à la Suite de l'échec de l'Assemblée après le coup d'État de Mohammad Ali Shâh et de ses alliés, Mâh Rokhsâr qui s'est réfugiée avec les deux servantes chez sa tante, n'a pas d'autre alternative que celle de regarder de loin la fumée qui s'élève au-dessus de l'assemblée bombardée. De plus, son identification à sa mère dans la scène finale suggère symboliquement qu'elle est susceptible de partager son destin.

Conclusion

Bien que paru sous la plume d'un homme, *La Salle des miroirs* se veut une tentative d'esquisser le monde de la femme iranienne à la fin de l'époque Qâdjâr. Enfermée dans *Andarouni*, elle subit les conséquences de cet emprisonnement spatial, qui participe à son altérisation et à sa dé-socialisation. Cette forme d'exil dans le privé et l'intime de ce lieu *autre* devient, pour l'homme-sujet, une réelle affirmation de « soi » au sein la société patriarcale.

La protagoniste de *La Salle des miroirs* représente à son tour une altérité par rapport aux autres femmes à cette époque de l'Histoire

29. *Ibid.*, p. 75.

contemporaine de l'Iran ; la femme qui se met à transgresser certaines normes d'une tradition patriarcale, la femme qui profite de la moindre occasion pour imposer – ou attirer l'attention sur – sa présence dans la société. Pourtant, elle est toujours loin de l'idée de la femme moderne et émancipée. Elle est plutôt une illustration des femmes « vaincues », c'est-à-dire, de celles qui ont lutté pour une cause, avant d'échouer devant les règles et les coutumes de la société patriarcale iranienne.

Les *alter ego* de Mâh Rokhsâr apparaissent dans les romans ultérieurs de Cheheltan, *La Mandragore* et *L'Aube iranienne*, sous les traits d'autres personnages féminins (Shamsozohâ, Raf'at et Mihan) qui vivent à l'époque Pahlavi où Rézâ Shâh a lancé des campagnes de modernisation et d'occidentalisation forcée. Ce nouveau contexte socio-politique, aide-t-il ces femmes à aller plus loin dans leur lutte pour la remise en question des mécanismes sociaux que l'héroïne de *La Salle des miroirs* avait déjà lancée ?

Bibliographie

Ashtari Behnâz, « Tahavol-e Hoqouq-e Ejtémâï-e zanân [« L'Évolution des droits sociaux des femmes »], *in Zan dar tārīkh-e Īrān-e mo'āṣer: az Enqélāb-e Mashrūṭah tā Enqélāb-e Eslāmī* [*La femme contemporaine iranienne : de la Révolution Costitutionnelle à la Révolution islamique*], Téhéran, Anjoman-e Zanān-e Pazhūheshgar-e Tārīkh, 2011 (1390), p. 39-51.

Bahrâmi Baroumand Marziyah, *Digari dar andarouni : vâkâvi-e fazâye jensiyati* [*L'autre à l'intérieur : une analyse de l'espace genré*], Téhéran, Éditions Tissâ, 2016, coll. « Kétâb-e Ensânshenâkht ».

Cheheltan Amir Hassan, *Talâr-e Aïné* [*La Salle des miroirs*], Téhéran, Éditions Négah, 2007 [1990].

Direnberger Lucia et Schmoll Camille, « Ce que le genre fait à l'espace… et inversement », *Les cahiers du CEDREF*, Paris, nº 21, 25 décembre 2014.

Fâzéli Ne'mat Allâh, *Zanâné shodan-é shahr bâ ta'kid bar fazâhâ-ye shahr-i Tehrân* [*Féminisation de la ville en appuyant sur les espaces urbains de Téhéran*], Téhéran, Éditions Elmi va Farhangi, 2017 [1396].

Hancock Claire, « L'espace ressource ou leurre : qu'est-ce que penser spatialement fait gagner, et perdre, à la réflexion sur le genre ? », *Les cahiers du CEDREF*, Paris, nº 21, 25 décembre 2014.

Hedayat Sadegh, *La Chouette aveugle*, trad. de Roger Lescot, Paris, José Corti, 2000.

Nâdéri Beni Khadidjeh, « Le concept de andarouni/birouni dans les maisons traditionnelles persanes », *La Revue de Téhéran*, Iran. URL : <http://www.teheran.ir/spip.php?article2187#gsc.tab=0>, [consulté le 8 octobre 2017].

Nâhid Abdol Hossein, *Zanan-e irani dar Jonbeshé Mashrouté* [*Les femmes iraniennes dans le mouvement Constitutionnel*], Tabriz, Éditions Ehyâ, 1981 [1360].

Larousse Éditions, Définitions : patriarcat - Dictionnaire de français Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>, [consulté le 26 novembre 2017].

Pirniâ Mohammad Karim, *Sabkshenâsi-e me'mâri-e Irâni* [*Styles de l'architecture iranienne*], ouvrage recueilli par Gholamhossein Me'mâriân, Téhéran, éd. Me'mâr, décembre 2004.

Saïdi Shahrouz Mina, « Les femmes et les espaces publics à Téhéran », *Égypte/Monde arabe*, Le Caire, nº 9, 1 janvier 2012, p. 57-69.

Sédigh Issa, *Târikh-e Mokhtasar-e Amouzesh va parvaresh* [*L'histoire brève de l'Education*], Téhéran, 1319, p. 322 *in* F. Emâmi, « Naqsh-é zanân dar Enqélâb-e Mashrouté va tahavolât-e ân [Le rôle des femmes dans la Révolution Constitutionnelle et ses évolutions], art cit., p. 76 (trad. de l'auteur).

Spivak Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-ils parler ?*, trad. de Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, 2006 [1988].

——, « On n'est pas subalterne parce qu'on le ressent ! », URL : <http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri-spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082>, [consulté le 22 novembre 2017].

Foucault Michel, « Dits et écrits 1984. Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, mouvement, continuité*, Paris, n°5, octobre 1984, p. 46-49. URL : <http://www.desteceres.com/heterotopias.pdf>, [consulté le 24 novembre 2017].

L'IDENTITÉ À L'ÉPREUVE DE LA DIFFÉRENCE : LA FEMME, LA FAUTE ET L'AUTRE DANS *L'IDIOT* DE FIODOR DOSTOÏEVSKI

Lilia Androsenko
Université de Franche-Comté

L'auteure : Doctorante contractuelle au laboratoire EA 3224 CRIT et enseignante de langue russe à l'Université de Franche-Comté, Lilia Androsenko travaille, dans le cadre de sa thèse, sur les sexualités dangereuses et les déviances amoureuses des personnages féminins dans les œuvres de Balzac, Dickens et Dostoïevski. Elle a récemment publié deux articles tirés de son mémoire de master *La traduction comme dialogue : l'étude comparée de la réception d'Eugénie Grandet d'Honoré de Balzac dans la Russie des XIXe et XXe siècles*. Outre l'intérêt porté au domaine de réception et de traduction littéraires, elle s'intéresse particulièrement à l'histoire et les représentations du genre dans les littératures russe, française et britannique du XIXe siècle : deux articles, « La tragédie du silence au féminin dans *La Douce* de Fiodor Dostoïevski » et « Repenser le paradigme patriarcal du genre avec les sœurs Souslov dans la Russie des années 1860-1900 », sont en cours de publication.

Mots-clés : *L'Idiot* ; Dostoïevski ; Nastassia Filippovna Barachkova ; altérité ; autre ; paradoxe ; identité plurielle ; genre.

Le roman fait « de difficultés et d'énigmes[1] », *L'Idiot*, de Fiodor Dostoïevski revient, avec une finesse et une complexité psychologiques propres à l'écriture romanesque du romancier, à la figure de l'homme marginal[2], celui des inadaptations sociales, morales, mentales et des non-conformités profondes. La pensée de l'exclusion et de la différence dessine, dans l'œuvre, un triangle dramatique, composé de deux hommes et d'une femme, tous trois en dehors des normes et convenances sociales. Pourtant, c'est à travers cette dernière que la subalternité se met à l'épreuve de l'Autre de façon particulièrement maladive et tragique.

Si l'étrangeté du prince Mychkine – cette figure centrale de *L'Idiot* – renvoie avant tout à la tradition chrétienne des fous de Dieu, si la folie de Rogojine doit beaucoup à son tempérament de débauché, les causes du mal-être de Nastassia sont à chercher dans ses rencontres – ou plutôt confrontations – avec l'Autre, dont le regard accusateur stigmatise l'héroïne dans ses souvenirs traumatisants. Enfant abusée, la jeune femme est accusée d'un crime contre les mœurs et les convenances de l'époque, crime dont elle nie sa responsabilité. Contrainte de se retrouver dans une image socialement et moralement déformée d'elle-même que la société

1. Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *Revue du MAUSS*, n° 41, 2013/1, p. 312-325. URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2013-1-page-312.htm>, [consulté le 7 mai 2018].

2. Si le thème de l'altérité identitaire reçoit, durant le XXe siècle, une interprétation à la fois sociale (par ex. *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* d'Alexandre Griboïedov), mystique et fantastique (*Le Journal d'un fou* de Nicolas Gogol), et enfin médicale (plus tard avec *La Salle n°6* d'Anton Tchekhov), il se dote, chez Dostoïevski, d'une fine analyse des méandres de la psychologie humaine. Ainsi, la conscience labyrinthique des narrateurs des *Carnets du sous-sol* et de *La Douce,* d'Ivan Karamazov et Rodion Raskol'nikov se mêle de fantastique (*Le Rêve d'un homme ridicule*), ainsi que de sainteté (Zosime des *Frères Karamazov,* Maria Lébiadkine des *Démons* ou encore le prince Mychkine de *L'Idiot*).

lui renvoie, elle y découvre une part de son identité personnelle, qu'elle croit pourtant être exempte de toute faute morale.

Désormais, on ne parle plus d'une identité, mais des identités de Nastassia : s'écroulant sous le poids des accusations d'autrui, la femme continue néanmoins de plaider son innocence, sans pour autant y croire complètement. Piégée par les conventions et le carcan social, la conscience fragile de l'héroïne s'enferme dans une logique excluante et répressive à son propre égard, tout se positionnant non plus au sein du monde mais face à celui-ci.

Pour Dostoïevski, la destruction de soi, ce dénouement cathartique qui vient mettre fin aux souffrances de Nastassia, sort la femme d'une impasse existentielle où arrive sa conscience altérée. Or, on s'interroge naturellement sur les nombreux *pourquoi* de ce drame, sur les moyens qui auraient permis de l'éviter ou, du moins, de le prédire. Et si préférer la mort à la vie n'était pas un signe de faiblesse, mais celui de désaccord et de résistance à l'Autre ? Et si la marginalité de Nastassia était à voir non plus comme anormalité, mais comme revendication d'un vécu personnel difficile, et *L'Idiot*, comme une « enquête destinée à dévoiler la [vraie] identité de cette femme[3] » ? Comment comprendre les raisons de cet échec existentiel qui empêchèrent l'héroïne de passer outre son identité de femme abusée, déshonorée et entretenue par son violeur ? Enfin, entre victime et criminelle, qui est la vraie Nastassia ?

I. Le paradoxe identitaire : le Moi, l'Autre et la psychanalyse

Définie par de nombreux états névrotiques et des crises d'hystérie à répétition, l'identité de l'héroïne est profondément altérée par des confusions et des trahisons intimes. Déchirée en permanence entre deux pôles discordants - tantôt accusateur, tantôt absolvant, la femme s'emprisonne dans un paradoxe psychologique, que soulignent plusieurs critiques du roman dont Aleksandr Skaftymov

3. David Goldzahl et Nathanaël Hozé, « Nastassia, ce brillant objet du désir », *Les Apprentis de l'invisible*, <http://www.lesapprentisdelinvisible.fr/nastassia-ce-brillant-objet-du-desir/>, [consulté le 21 mai 2019].

et Mikhaïl Bakhtine. Utilisant une approche psycholinguistique, le dernier recourt d'ailleurs, dans ses *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, à la notion freudienne de l'idéal du Moi et stipule entre autres que « la conscience de son insuffisance, de son imperfection devant l'idéal suprême[4] » entraîne l'héroïne dans un conflit aussi permanent que douloureux avec le désir d'affirmation de soi et son orgueil maladif.

La blessure narcissique, un autre terme de Freud, que revit la femme au quotidien au travers de l'Autre, altère chez Nastassia le sentiment d'amour et d'estime pour elle-même, la rend fragile psychologiquement et dépendante à outrance de la conscience d'autrui. Si l'héroïne se tient pour une femme coupable, elle refuse pour autant d'accepter l'échec du « retour à la pureté perdue[5] », et espère une renaissance identitaire. Les mécanismes d'exclusion de soi, lorsqu'elle exclame : « On sait bien ce que je suis[6] », rejoignent alors la contestation hystérique qui oppose malhonnêteté sociale et dignité personnelle refoulée (« Que savez-vous de ma vie, pour oser me juger ?[7] »). Mêlée de fatalisme, l'« explosion de l'orgueil humilié[8] » se poursuit par l'acceptation d'un soi altéré, accentuant par un jeu de contraste le flottement identitaire de la femme. Devant l'autre-référent, elle se retrouve dans une position d'infériorité évidente, qu'elle récuse par la révolte.

Cet extrême malaise – pour ne pas dire embrouille – psychologique, s'extériorise chez Nastassia en rébellions et excentricités, en « crises d'hystérie, où la gaieté se mêle au désespoir, les rires joyeux aux emportements les plus violents[9] ». Provoquer, accuser,

4. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. de Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970 [1929], p. 142.

5. *Ibid.*, p. 140.

6. Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, dans Fédor Dostoïevski, *Œuvres romanesques. 1865-1868*, *op. cit.*, p. 1034.

7. *Ibid.*, p. 1447.

8. Aleksandr P. Skaftymov, « Tematičeskaja kompozicija romana 'Idiot' », dans *Poètika hudožestvennogo proizvedenija [La Poétique de l'œuvre romanesque],* Moskva, Vysŝaja ŝkola, 2007 [1924],, p. 140.

9. Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit.*

attaquer autrui devient un acte thérapeutique qui la concilie avec l'un des pôles discordants de son identité : soit en la déchargeant du poids de sa culpabilité factice, soit en lui prouvant sa bassesse, tout lui donnant l'ultime chance de pouvoir se soumettre à son Je altéré :

> [Elle désire] détruire son image dans l'autre, la salir dans l'autre, [afin de] se soustraire au pouvoir qu'exerce sur elle la conscience de l'autre et pour déboucher sur soi-même au nom de soi-même[10].

Dotée d'un vecteur destructeur, « souligné cyniquement, calculé cyniquement, quoiqu'avec hystérie[11] », Nastassia préfère donc l'action au silence, et l'attaque à la résignation :

> – C'est une cravache qu'il lui faut ! Rien d'autre à faire avec cette créature ! s'exclama-t-il presque tout haut.
>
> Nastassia Filippovna se retourna vers lui en une seconde. Ses yeux lancèrent un éclair. Elle se précipita sur un jeune homme – un parfait inconnu qui se tenait à deux pas, et qui gardait à la main une petite badine tressée, elle la lui arracha et, de toutes ses forces, frappa son offenseur en pleine figure. Tout cela se passa en un instant[12].

La performativité destructrice de la femme vise au fond la reconquête de son identité à travers la figure de l'Autre et dans un contexte social déformé, qui l'oblige à être ce qu'elle n'est pas à ses yeux, à savoir une femme perdue. Cette double dialectique du *Moi – l'autre* et du *Moi – Moi pour l'autre* qui construit, déconstruit et reconstruit le trauma initial de l'héroïne, la fige dans la souffrance, la réclusion et la faute, tout en l'enfermant dans une logique de perte à la fois physique (virginité et pureté corporelle) et morale (honneur et dignité) : « Nastassia est au fait le "moi pour moi" sur le fond de "moi pour l'autre"[13] », conclut Bakhtine.

Le paradoxe identitaire, lorsque Nastassia s'absout et se condamne à tour de rôle, se joue à la fois entre le Moi intime du

10. Aleksandr P. Skaftymov, « Tematičeskaja kompozicija romana 'Idiot' », *op. cit.*, p. 272.

11. *Ibid.*, p. 270.

12. Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 1192.

13. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 241.

présent et l'Idéal du Moi perdu et recherché, puis entre Le Moi social déformé et l'autre-juge, qui influe fortement sur son appréciation d'elle-même[14]. Dans son refus et son besoin d'autrui, la femme tente désespérément de reconstituer sa valeur propre, sa mêmeté[15], d'accéder enfin « à sa voix exempte de division sous ces deux voix installées en elle[16] ». Désirant la consécration (réconciliation positive avec soi-même) et subissant la sanction (réconciliation négative avec soi-même), Nastassia résiste, s'oppose et anticipe intensément la parole de l'Autre, qu'elle croit nécessairement hostile. Dès lors, renouer avec autrui devient une tâche irréalisable pour l'héroïne, qui s'emprisonne dans ses angoisses et frustrations.

II. L'altérité féminine à l'épreuve du genre : entre désir, rivalité et sanctions

Si l'héroïne s'enferme volontairement dans la souffrance et la faute, c'est aussi pour protéger sa conscience fragile de tous ceux qui lui rappellent son expérience traumatique et la stigmatisent dans son déshonneur. Faute de respect, le monde dédaigne, accuse et exclut hypocritement la femme du milieu des gens honnêtes, qui veillent sans relâche au respect des exigences éthico-morales en termes de vertu féminine. Ainsi, la culpabilité de Nastassia... :

> […] est exacerbée par l'image de « vilaine femme » et de « débauchée » que la société lui renvoie d'elle-même, avec tout le mépris hypocrite qu'on est en droit d'attendre de la part des hommes qui la convoitent et qui la désirent et des femmes de la « bonne société », éperdues de jalousie[17].

14. Élément indispensable de l'œuvre de Dostoïevski, la polyphonie (superposition de différentes voix sur le héros et le monde d'une part, et du héros sur le monde et lui-même d'autre part), permet, selon Mikhaïl Bakhtine, l'indépendance et l'émancipation du personnage en devenir, capable de structurer lui-même sa conscience à travers l'interaction avec les autres voix (principe dialogique).

15. « Je tiendrai désormais la mêmeté pour synonyme de l'identité-*idem*, par opposition à l'ipséité. » Voir à ce sujet Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, coll. Essais, p. 13.

16. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 274-275.

17. Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit.*

La faute de l'héroïne, irrécusable et irréparable, la classe parmi les marginales, sans pour autant provoquer les mêmes réactions du public. Alors que les hommes la réduisent cyniquement à sa beauté physique, la condamnation des bourgeoises est sans appel car, sans le vouloir, la jeune « infâme » accentue ainsi leurs vertus.

L'absence de toute figure paternelle de référence, qui mettrait l'héroïne dans une lignée masculine précise, sa dépendance économique vis-à-vis de son séducteur Totski, à travers lequel se construit son identité sociale, la transforment en objet de convoitises amorales, d'allusions ambiguës et d'enchères indécentes. Les hommes érotisent et désirent cette femme perdue, dont le visage dévoile de façon délicieuse « le mystère de la beauté et l'évidence d'une douleur infinie[18] ». Acheter son amour à cent mille roubles est le prix que Rogojine est prêt à payer pour triompher de ses rivaux[19]. Totski en propose soixante-quinze mille au jeune et ambitieux Gavrila Ivolguine, celui qui, en épousant Nastassia, lui permettra ainsi – croit-il – de se débarrasser du poids de cette histoire « complexe et source de tracas[20] ». Le père de famille Epantchine lui offre un collier de perles pour prouver sa capacité à pouvoir entretenir une femme comme elle, enfin Ferdychenko insinue l'idée d'une provenance douteuse des biens matériels dont dispose la jeune femme (« Il y en a plein qui roulent en carrosse... Et puis, par quels moyens[21]... ? »).

Articulé sous le prisme de la sexualité, le dialogue entre Nastassia et l'autre-masculin se solde par un échec : s'appuyant sur le statut ambigu de la femme, le discours du désir n'amène chez l'héroïne que la mémoire du traumatisme vécu. Femme au « destin défiguré[22] », Nastassia réclame justice, mais son séducteur

18. *Ibid.*

19. Fédor Dostoïevski, *L'Idiot, op. cit.* p. 965.

20. *Ibid.*, p. 829.
Totski organise le mariage arrangé de Nastassia avec un jeune secrétaire désargenté mais ambitieux, Gavrila Ivolguine, contre une dot de 75 000 roubles, avec un seul objectif – recouvrer sa liberté pour épouser la fille aînée du général Epantchine.

21. *Ibid.*, p. 956.

22. *Ibid.*, p. 840.

Totski, excusé aussi bien par l'État que par les mœurs, n'encourt aucune peine pour son crime. La vengeance, que la femme désire tant, n'aboutit pas mais fait naître chez elle le mépris pour les hommes et tue en elle toute possibilité d'un sentiment vrai et dénué de calculs[23].

Un contraste saisissant, qui repose sur les notions de faute et de souillure, oppose également Nastassia aux jeunes bourgeoises du roman. Toutes méprisantes et orgueilleuses, elles dépersonnifient et marginalisent cette « vilaine femme dévergondée[24] », sans jamais prononcer son prénom pour mieux l'effacer du monde :

> […] une lettre avait été transmise [...] à une certaine personne, et de la même personne... (car s'il y en a une que je désigne par le terme de « personne », n'est-ce pas, je ne peux donner à l'autre que le nom de « personnage », pour l'abaisser, et pour la distinguer, car grande est la différence entre une pure et hautement noble fille de général et…n'est-ce pas, ce camélia)[25]…

Il faut dire qu'avec Aglaïa Epantchina, la principale rivale de Nastassia pour le cœur du prince Mychkine, la femme entretenue retrouve enfin le reflet de l'*Idéal du Moi perdu*, devant lequel elle recule admirative et consciente de sa propre indignité : « Que j'eusse été, même si peu que ce fût, votre égale, vous auriez pu vous offenser de mon audace ; mais qui suis-je et qui êtes-vous[26] ? »

---

23. Ainsi, Nastasya rejoint-elle nombre de personnages féminins violés et agressés sexuellement, comme Dounya dans *Crime et Châtiment*, ou encore Matriocha des *Démons*. De façon générale, Dostoïevski revient assez souvent aux conséquences psychologiques et sociales catastrophiques du détournement des mineurs (*rastlenie maloletnih*), qu'il dépeint comme un véritable crime archétypique qui altère l'être-au-monde des jeunes gens au point de leur faire admettre leur complicité dans la violence subie, et de les pousser au suicide. Pourtant, à l'époque, le terme de viol manque de clarté. En l'absence de toute réglementation sur le sujet, ses limites ne sont que trop peu définies, ce qui rend problématique la différenciation du consentement et de l'atteinte au corps de la femme, et favorise par conséquent tous ces rapports criminels.

24. En effet, pour les personnages féminins, Nastassia est *l'autre*, *elle*, *cette femme*, *cette vilaine femme*, *celle-là*, *cette dévergondée* etc.

25. *Ibid.*, p. 1401. L'allusion est ici faite à la courtisane Marguerite Gautier, l'un des personnages principaux de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils.

26. *Ibid.*, p. 1312.

Opposée à la bassesse morale de Nastassia, la pureté et la dignité du corps de la jeune bourgeoise sublime sa beauté morale, inaccessible pour la femme entretenue. Ce double narcissique idéalisé dans l'Autre, à la fois apaise et aiguise la douleur de l'héroïne, tout en la réconciliant paradoxalement avec sa honte. Or, consciente de sa supériorité, jalouse et humiliée par le prince, Aglaïa, au lieu de pardonner et de sauver, rejoint le parti pris du monde et lance une accusation publique contre Nastassia :

> Si vous vouliez être une femme honnête, pourquoi n'avez-vous pas laissé votre séducteur, Totski, tout simplement…
>
> […]
>
> Elle aurait voulu être honnête, elle serait devenue lingère[27].

Le refus d'Aglaïa de reconnaître l'existence de Nastassia, de comprendre l'étendue de sa douleur et sa soif d'être pardonnée marque une coupure irréparable entre l'héroïne et le monde. Si l'idéal n'existe plus, à quoi bon exister ?

L'Autre empêche donc l'héroïne de rompre avec « sa honte de jeune fille dont elle n'était pas coupable[28] », et influe fortement sur son estime de soi, lui reprochant sa « vie de comtesse[29] » qu'elle mène grâce à l'argent de son séducteur. Plusieurs strates de conscience se superposent dans son esprit malade : d'une part, le refus de se soumettre aux règles de l'autre-bourgeois (« Non, je serai mieux à la rue, à ma vraie place[30] ! »), d'autre part, l'incapacité de se respecter devant celui-ci (« Que tu me r… tu me resp…[31] », peine-t-elle à dire), enfin, l'utopie de son rêve de jeunesse incarnée par Aglaïa, où quelqu'un viendra lui dire : « Vous n'êtes pas coupable, Nastassia Filippovna, et, moi, je vous adore ![32] » Face au monde des valeurs patriarcales qui définit la femme comme une

27. *Ibid.*, p. 1447.
28. Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 1401.
29. *Ibid.,* p. 974.
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*, p. 1448.
32. *Ibid.*, p. 983.

anomalie et face à l'exclusion sociale qui semble être définitive, le prince Mychkine apparaît pour sauver cette femme perdue.

III. Un Messie raté, ou comment sauver une femme perdue

La dichotomie de « trouver » et de « perdre » Dieu, qui nourrit l'intrigue du roman, se déploie dans *L'Idiot* à travers l'entrelac de l'acceptation (Mychkine) et du rejet (Nastassia) de l'immensité de l'amour du Christ[33]. En « décalage avec la réalité et la société des hommes[34] », le prince semble devenir l'émanation terrestre du Fils de Dieu investi d'une mission évangélique de Salut auprès de la jeune femme. Cette posture salvatrice est, d'ailleurs, stipulée par plusieurs personnages du roman, dont Aglaïa et Mychkine lui-même :

> [Mychkine] Cette malheureuse femme est profondément persuadée qu'elle est la créature la plus déchue et la plus vile au monde. Oh, ne lui faites pas honte, ne lui jetez pas la pierre[35] !
>
> [Aglaïa] Vous devez, vous avez le devoir de la ressusciter, vous devez repartir avec elle, pour apaiser, pour tranquilliser son cœur[36].

Or, selon plusieurs critiques de l'œuvre, dont Dmitrij Merežkovkij, c'est précisément dans le personnage du prince qu'il faudrait chercher les raisons de la mort de l'héroïne :

> Par son impassibilité, il [le prince] déchaîne les passions les plus mauvaises ; il veut les sauver tous mais fait périr tout le

33. Bien que l'image sociale du prince se construise, à l'instar de celle de Nastassia, sur le principe d'anomalie (déviation de la norme comportementale de par sa maladie et son *étrange* conception existentielle), l'idiotie de Mychkine se révèle au fond une voie d'accès privilégié à la vérité, lui permettant de ressentir Dieu sur Terre (« Ce fut comme si quelque chose se déchirait devant lui : une lumière *intérieure* extraordinaire illumina toute son âme. », *ibid.*, p. 1056).

34. Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit.*

35. Fédor Dostoïevski, *L'Idiot, op. cit.,* p. 1288.

36. *Ibid.,* p. 1290.

> monde par son amour incorporel et exsangue, insupportable et incompréhensible pour les hommes vivants[37].

Bien que la « soif d'idéal, d'amour et de pardon[38] » attire inéluctablement Nastassia vers cette figure christique, elle la repousse à dessein par crainte de faire périr l'enfant qui est en lui, de souiller en lui la lumière d'amour et d'innocence dont elle se sent profondément indigne : elle « s'effondra devant lui à genoux [...] – Qu'est-ce que je fais de toi ! s'exclamait-elle, lui serrant convulsivement les jambes entre ses bras[39] ». Cette posture de repentance, qui nous rappelle la Marie-Madeleine biblique, n'est qu'une tentative échouée de s'approcher de la promesse d'une renaissance spirituelle portée par le prince, qui finit par « manquer son but[40] ». De toute évidence, le potentiel salutaire des valeurs chrétiennes se couvre, chez Mychkine, de faiblesses humaines[41] : il n'est plus un dieu mais un homme en proie aux tentations de la chair.

Amoureux d'Aglaïa, ce « Don Juan tragique[42] » hésite, par compassion pour Nastassia, à trancher entre les « deux amours, l'un humain et "égoïste", l'autre sublime et désintéressé, *éros* et *agapè*[43] ». La pitié, ce sentiment « mort-né[44] » qu'il propose à

37. Dmitrij S. Merežkovskij, *L. Tolstoj i Dostoevskij, [L. Tolstoï et Dostoïevski],* Moskva, Nauka, 2000, coll. Literaturnyj pamjatnik, p. 369.

38. Aleksandr P. Skaftymov, « Tematičeskaja kompozicija romana "Idiot" », *op. cit.*, p. 151.

39. Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 1473.

40. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 284.

41. Si certains critiques voient dans le prince une incarnation subversive, voire caricaturale, du Christ, les autres le présentent comme une figure hautement tragique car complètement incomprise par l'Autre. Ainsi, le critique Merežkovskij insiste sur le caractère profondément vulnérable, d'un point de vue socio-comportemental, du personnage, qui représenterait alors le christianisme ascétique unilatéral détaché de la réalité. D'autre part, Vjačeslav Ivanov affirme que, de par le non-achèvement de son incarnation, ce fou de Dieu s'égare sur Terre, et en raison d'un déséquilibre de la chair et de l'esprit, devient lui aussi en proie à des contradictions tragiques de la conscience.

42. Dmitrij S. Merežkovskij, *L. Tolstoj i Dostoevskij*, *op. cit.*, p. 341.

43. Il s'agit ici de l'amour du prince pour Nastassia et Aglaïa. Michel Tereshenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit*.

44. *Ibid.*

l'orgueilleuse Nastassia[45], altère définitivement l'identité fragile de l'héroïne et lui fait avouer, dans l'une de ses lettres à Aglaïa, croire ne plus exister[46]. Ainsi, la main que Mychkine tend à Nastassia se révèle-t-elle une faible main humaine : le prince n'est en réalité qu'une réminiscence du paradis perdu, il devient, plus que les autres, source de désillusion et de rêves brisés, et finit par faire preuve « d'impuissance et d'échec[47] » face à la pureté blessée de Nastassia[48]. Incapable de soigner son désespoir, la jeune femme s'enfuit avec Parfione Rogojine, ce « symbole haineusement outré de sa déchéance[49] », qui la tuera la même nuit.

Face au cadavre de Nastassia, l'assimilation spatio-visuelle *(prostaranstvenno-visual'noe upodoblenie*) de Mychkine et de Rogojine rejoint la dualité interne de la femme elle-même, déchirée entre la nostalgie du passé idéalisé et la bassesse de son état présent. Si sa haine pour Parfione reflète au fond celle qu'elle éprouve pour sa chute morale, le paradis enfantin du prince lui rappelle la vanité et l'inaccomplissement de son rêve de Salut. L'amour-passion de Rogojine s'associe, à la fin du roman, au potentiel salvateur du sentiment de Mychkine pour charger leur attachement respectif pour Nastassia de la même dynamique destructrice. Les deux hommes ne sont plus des rivaux, mais « des complices, les deux sont des assassins : Rogojine, par le fait accompli (*delom*), Mychkine, par l'inaction (*nedelan'em*)[50] ».

45. Selon Mikhaïl Bakhtine, pour les héros dostoïevskiens de type orgueilleux, « le plus mauvais des regards de l'autre est celui qui compatit » (Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 241).

46. Dans l'une de ses lettres à Aglaïa, Nastasia lui avoue : « Mais j'ai renoncé au monde […] je n'existe déjà presque plus, et je le sais. » (Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 1314).

47. *Ibid.*

48. Impuissant à prévenir le meurtre, le prince renvoie davantage au christianisme rêveur et utopiste des prêcheurs mondains qu'à la foi orthodoxe d'un moine : finalement, chez Mychkine, il n'y a ni la sainteté, ni les capacités propres au Christ en tant que Fils de Dieu.

49. Aleksandr P. Skaftymov, « Tematičeskaâ kompoziciâ romana Idiot », *op. cit.*, p. 302.

50. *Ibid.*, p. 371.

Anastassia, *résurrection* en grec[51], est le prénom qui recèle la philosophie même de Dostoïevski : conservateur orthodoxe, le romancier punit le manque de foi, qui ne peut se racheter que par la disparition de soi. La femme perdue est en fait ce Christ mort sur la toile d'Holbein que l'écrivain contemple au Kunstmuseum de Bâle quelques mois avant la rédaction de *L'Idiot* et qui lui fait exclamer : « Un tel tableau peut faire perdre la foi ![52] ». Le même tableau est accroché dans le salon de la maison de Rogojine, où s'arrête, de façon terriblement tragique, la vie de Nastassia.

La perte de foi expliquerait, selon le romancier, la profonde altérité identitaire, sociale et mentale de l'héroïne, sa marginalité au sein du monde et son incapacité de renouer avec l'Autre. Pourtant, cette fin aussi cruelle que perplexe ne met-elle pas plutôt à nu l'injuste cruauté des mécanismes sociaux, qui ont stigmatisé le Moi de l'héroïne au point de la pousser au suicide ?

Conclusion

Un double Je – qui reflète son idéal du Moi et le regard d'autrui –, un double juge – le Moi intérieur et l'autre extérieur –, enfin un double jugement, qui à la fois la condamne et l'absout, accentuent la « conscience tragique de l'existence[53] » de l'héroïne, qui se perd dans l'état médian où se confondent les sentiments de culpabilité et d'innocence.

La déformation sociale et métaphysique du monde où elle vit l'a réduite à l'état où on la voit : humiliée, rabaissée et marginalisée, la vraie Nastassia s'efface au profit de son identité altérée, mais continue de résister, de s'opposer, enfin, de se battre pour la

51. L'onomastique du nom de l'héroïne associe à la fois le pouvoir salvateur de son prénom Anastasia (du grec Αναστασία « réssurection ») et son nom de famille (Barachkova, du russe *barašek*-agneau), qui renvoie aussi bien à la douceur des « brebis du Christ » (Matthieu 10, 16) qu'au sacrifice d'Abraham. L'hypertexte biblique de son nom présage ainsi à l'héroïne la sortie d'une impasse, ou du moins d'une forte dualité, existentielle par une mort physique et une renaissance métaphysique.

52. Mikhaïl Chichkine, *La Suisse russe*, Paris, Fayard, 2007, p. 268.

53. Philippe Artières, Jean-François Bert, Luca Paltrinieri, Judith Revel, « Introduction », in *Histoire de la folie à l'âge classique. Regards critiques. 1961-2011*, ouvrage collectif, Caen, Presses universitaires de Caen, 2011, p. 11.

reconnaissance de son vrai Moi. Or, recevoir une « identité qui ne se confond pas avec celle formée par les appartenances et les rôles sociaux[54] » devient un rêve pour celle qui songe à la reconnaissance de son droit d'exister et d'être l'égale d'autrui.

Refuser sa déchéance socio-morale signifie renoncer à son Je social, donc à l'Autre, donc à l'existence. En s'excluant de la réalité par la mort, Nastassia exclut au fait de sa vie toute dépendance et influence de l'Autre, celui qui la définit comme anomalie, objet du désir ou encore prostituée. Considérée faible et socialement inadaptée, car incapable de dépasser son identité souillée, ce personnage marginal devient, nous semble-t-il, l'un des protagonistes les plus forts de *L'Idiot* qui réclame, à travers ses manifestations pathologiques, justice et vérité. Au-delà d'une criminelle ou d'une victime, Nastassia représente, peut-être plus que les autres personnages fictionnels du XIXe siècle, ce besoin de reconnaissance et de légitimation de la *différence* qu'éprouvent alors les femmes de l'époque, et qui constituera le noyau de la pensée féministe dans le monde entier.

Bibliographie

Corpus :

Dostoïevski Fédor M., *L'Idiot*, dans Fédor Dostoïevski, *Œuvres romanesques. 1865-1868*, trad. d'André Markowicz, Paris, Actes Sud, 2013, p. 779-1317.

Dostoïevski Fiodor, *Correspondance. Tome 2*, trad. d'Anne Coldefy-Faucard, Paris, Bartillat, 2000.

Autre :

Artières Philippe, Bert Jean-François, Paltrinieri Luca, Revel Judith, « Introduction », in *Histoire de la folie à l'âge classique.*

54. François de Singly, *Double Je. Identités personnelles et identités statuaires*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 11.

Regards critiques. 1961-2011, ouvrage collectif, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011, p. 7-29.

Bakhtine Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. de Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998 [1929].

Chichkine Mikhaïl, *La Suisse russe*, Paris, Fayard, 2007.

Goldzahl David et Hoze Nathanaël, « Nastassia, ce brillant objet du désir », *Les Apprentis de l'invisible*, date de mise en ligne inconnue, <http://www.lesapprentisdelinvisible.fr/nastassia-ce-brillant-objet-du-desir/>, [consulté le 21 mai 2019].

Merežkovskij Dmitrij S., *L. Tolstoj i Dostoevskij* [*L. Tolstoï et Dostoïevski*], Moskva, Nauka, 2000, coll. Literaturnyj pamjatnik.

Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, coll. Essais.

Skaftymov Aleksandr P., « Tematičeskaja kompozicija romana Idiot » [« Composition thématique du roman *L'Idiot* »] dans *Poètika hudožestvennogo proizvedenija* [*La Poétique de l'œuvre romanesque*], Moskva, Vysŝaja ŝkola, 2007 [1924], p. 132-191.

Singly François de, *Double Je. Identités personnelles et identités statuaires*, Paris, Armand Colin, 2017.

Terestchenko Michel, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *Revue du MAUSS*, n° 41, 2013/1, p. 312-325. URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2013-1-page-312.htm>.

DEUXIÈME PARTIE

L'altérité dans la construction de la corporéité

Sous la direction de Clémence Mesnier

Après avoir traversé la question de l'altérité sous le prisme du genre, nous allons aborder une autre forme d'altérité intime lui étant consubstantielle, celle du corps. Paradoxalement, c'est souvent ce qui nous ressemble, voire ce qui nous constitue, qui nous est le plus étranger. La figure de l'altérité la plus perturbante, c'est peut-être celle d'une *unheimlich*[1] qui s'expérimente de l'intérieur, dans des *modus operandi* dérivés de notre chair. L'altérité la plus déroutante, la plus déstabilisante, se loge au cœur de ce qui nous paraît être le plus familier, cette enveloppe dans laquelle nous vivons au quotidien. C'est ce décalage qui va être au cœur de cette deuxième thématique, les « représentations du corps », au cours de laquelle trois champs d'étude issus de la spatialité corporelle seront passés au crible du faisceau interrogateur de cette inquiétante étrangeté. Peau, sexualité, alimentation : voilà les trois pôles qui aiguillent l'altération d'un

1. Le terme d'*unheimlich* a été conçu par Sigmund Freud dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919] pour désigner « ce sentiment d'inquiétante étrangeté peut porter sur ce qui est nouveau ou extérieur (inconnu), mais aussi sur ce qui est caché, dissimulé, et qui est sorti de l'ombre. Alors le *heimlich* tend à coïncider avec l'*unheimlich*. » <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0703241215.html>, [consulté le 1er mai 2018].

corps ne se reconnaissant plus, vivant l'expérience d'un miroir brisé, d'une image de soi fragmentaire, fugitive, instable.

Les désordres alimentaires font acte d'une incorporation impossible, du refus d'assimiler un élément étranger pourtant nécessaire à la persistance de la vie biologique. La nourriture représente le non-soi visant à être transformé puis assimilé. Les troubles du comportement alimentaire dénotent alors d'une incohérence entre une image de soi idéale et la réalité des processus physiologiques rendant le corps vulnérable et poreux à ce qui n'est pas lui, notamment lors de la puberté comme le soulignera Vanessa Ondzaghe à travers une étude de l'anorexie puis de la transidentité centrée sur les conflits identitaires.

De la même façon, la sexualité et l'identité sexuelle imposent au sujet des perturbations qui apparaissent sous la forme de l'altérité. Celles-ci sapent l'implantation du sujet et sa relation à autrui, que ce soit par le conflit identitaire (transidentité) ou par la perception de parcelles de son propre corps comme des zones étrangères. Mattia Delmondo se penchera sur l'œuvre *Moi et lui* d'Alberto Moravia dans laquelle un personnage se dissocie de son sexe et dialogue avec lui dans une discussion satirique.

L'incorporation se situe aux frontières du corps, entre l'intérieur et l'extérieur, dialectique menée entre le dedans et le dehors. L'interface du corps est faite de peau, matière malléable sur laquelle s'impriment à la fois l'intériorité du sujet et la perméabilité du monde, menant souvent à la perméabilité de ces deux instances. Si « tout individu est un vestiaire de personnages qui lui collent à la peau[2] », cela signifie que notre corps n'a de cesse de nous surprendre, de bouleverser notre sentiment d'identité, mais que nous cherchons aussi sciemment à le transformer.. Ceci ouvre autant à l'analyse de l'image du corps, à travers la littérature et le cinéma comme je soulignerai dans mon analyse des monstruosités liées à la peau, qu'à la problématique du double[3], que d'une heuristique entre le réel et son double, posant la question suivante :

2. David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, p. 184.

3. Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976. Le double et l'illusion revêt diverses formes (refus radical par anéantissement ; folie ; aveuglement ; refus des conséquences ; illusion). Le double et le réel revêtent diverses formes (refus radical par anéantissement, folie, aveuglement, refus des conséquences,

Que faire de son corps, quels modes d'incarnation utiliser lorsque celle-ci est vécue sous le régime de l'étrangeté, et à un niveau plus profond encore, de la monstruosité ?

illsuion, etc.) mais se rejoignent dans un but commun, celui de fuir le réel afin de s'en protéger, en le dédoublant.

LE CORPS, CET ENNEMI QUI NOUS EST PROPRE

Vanessa Ondzaghe
Université de Franche-Comté

L'auteure : Doctorante de nationalité gabonaise, Vanessa Ondzaghe poursuit une thèse en littérature française au sein du laboratoire ELLIADD de l'Université de Bourgogne Franche-Comté. Son champ de recherche porte sur les études d'expression française du XXe et du XXIe siècle. Sa thèse vise notamment à étudier la question du mythe de l'enfance dans l'œuvre intégrale d'Amélie Nothomb. Vanessa Ondzaghe est par ailleurs diplômée d'un master 2 obtenu à la Faculté de Lettres de l'Université Omar Bongo à Libreville au Gabon, au terme d'un travail mené sur la symbolique du meurtre dans les œuvres *Hygiène de l'assassin* et *Mercure* d'Amélie Nothomb. S'intéressant au domaine psychanalytique, elle a récemment rédigé l'article « Pour une subjectivité divisée : le cas de *Mercure* d'Amélie Nothomb ».

mots-clés : Corps ; étrangeté ; être ; identité ; perception ; image ; anorexie mentale ; transidentité.

Le corps n'a eu de cesse de susciter l'intérêt au sein de la littérature, notamment en raison de sa complexité latente. Longtemps considéré comme une enveloppe ordinaire, celui-ci tend à une redécouverte de son potentiel insoupçonné. Dans le contexte actuel, le corps devient porteur de sens car il possède un certain langage réel, bien qu'énigmatique. Il devient alors un véritable objet anthropologique. Exploité dans sa fonction la plus vivante et essentielle, sous la plume des auteurs tels que Brigitte Giraud dans l'œuvre *Avoir un corps*[1], roman qui met en scène la métamorphose d'une jeune fille en femme et son rapport à la société durant ce processus de transformation corporelle et identitaire. Le récit est relaté du point de vue du corps de l'héroïne, qui retransmet les émotions et le ressenti de cette dernière dans sa traversée de la vie et de ses vicissitudes.

Régine Détambel explore quant à elle, dans le roman *Son corps extrême*[2], le processus impitoyable de cicatrisation et de réappropriation d'un corps détruit. En effet, victime d'un accident de voiture, Alice, l'héroïne de l'œuvre, devra poursuivre une série de rééducations dans un cadre hospitalier et ce, durant deux ans, afin de retrouver ses capacités motrices. L'expérience éprouvante de la narratrice dans la reconquête de son corps et le rôle majeur d'Autrui dans cette épreuve fatidique, constituent le cœur de ce roman.

Cependant, bien loin de ces fresques idéales, les œuvres *Hygiène de l'assassin*[3] d'Amélie Nothomb et *La Fête des masques*[4] de Sami Tchak, dévoilent, au contraire, le côté obscur que peut arborer la relation qui unit l'être à son corps. Cette vision tout à fait singulière orientera notre angle d'étude.

---

1. Brigitte Giraud, *Avoir un corps*, Paris, Stock, 2013, coll. La Bleue.
2. Régine Détambel, *Son corps extrême*, Paris, Actes Sud, 2011.
3. Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, 1992.
4. Sami Tchak, *La Fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004.

Partant de ce fait, l'essentiel de la réflexion se bornera à étudier le corps comme un élément étranger au sujet, pouvant être une source de malaise identitaire. Il conviendrait donc de se demander ce qu'il advient lorsque le corps entre en désaccord avec l'image façonnée par l'esprit, et comment comprendre qu'il ne puisse pas répondre à l'identité par laquelle un sujet se définit. Pour ce faire, nous orienterons notre propos sur deux volets principaux suivis chacun d'exemples probants. Il s'agira d'une part de se pencher sur le corps vécu comme source de mal-être, avec pour cas patent l'anorexie mentale. D'autre part, nous analyserons le corps comme le « moi » que nous rejetons, avec pour point d'expérimentation le cas de la transidentité.

Dans son article intitulé : « L'inquiétante étrangeté du corps[5] », Danièle Brun développe l'idée d'un corps friable, délicat, pouvant devenir étranger au sujet qui le détient. S'intéressant aux réactions d'étrangeté dont peut faire état un corps malade, la visée de son article trouve écho dans l'intention de notre recherche. En annonçant la possibilité d'une enveloppe corporelle en total déphasage avec l'être, ce travail préfigure le socle de notre étude. Toutefois, si cet article se fonde uniquement sur les conséquences d'un dysfonctionnement que peut présenter le corps à la suite d'un trouble pathologique, notre article s'en dissocie en plongeant au cœur d'une situation dont l'innovation est celle d'un corps devenu quasiment « l'alter-ennemi » du sujet qui le détient. Dans cette mesure, penser le corps dans son étrangeté reviendrait à se pencher sur les troubles témoignant d'une défaillance dans la relation qui unit l'être à son propre corps. Nous nous attarderons donc sur les différentes circonstances mettant en inadéquation les aspects psychique et physique de l'être.

I. Le corps, source de mal-être

Le corps se définit comme étant l'organisme d'un être animé, la partie matérielle de l'être humain. Il est le moyen par lequel l'être

5. Danièle Brun, « L'inquiétante étrangeté du corps », in *Les Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, Paris, PUF, 2007/1, p. 113-122. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-centre-georges-canguilhem-2007-1-page-113.htm>, [consulté le 13 juin 2018].

se meut, le canal à travers lequel il se déploie. C'est par le biais du corps qu'il nous est possible d'interagir avec l'environnement qui nous entoure. Constituant cette première communication envoyée vers l'Autre, il se présente comme la vitrine de l'être. Mais le corps est aussi « un chez- soi instable, une maison aux assises fragiles[6] ». Dès lors, il arrive de ne pas s'y sentir en cohésion, en ayant l'idée qu'il ne réponde pas à l'image que l'on se fait de soi. L'apparente unicité peut alors basculer, en quittant du familier au non-familier, et le corps de devenir un étranger. Durant la période de l'adolescence, le corps humain est soumis à plusieurs changements souvent radicaux et incontournables. Certains adolescents vivent littéralement cette période comme une chute physique, une chute dans le corps biologique. Cette période fatidique est décrite dans l'œuvre de Nothomb comme une terreur irréversible et inévitable. Sa venue fait d'ailleurs l'objet d'une annonce prémonitoire aux accents effrayants et dramatiques : « Une dégradation terrible vous attend, elle s'en prendra à vos corps idéaux et à vos humeurs non moins idéales pour faire de vous des acnéiques tourmentés[7] ».

Le corps serait donc le lieu suprême et l'expression de cette fatalité à venir. Échappant à notre contrôle, le constat fait par Nothomb est alarmant : « On ne possède même pas son propre corps[8] ». Le sentiment de dépossession évoqué ici par l'auteur traduit la première limite du sujet face à un corps censé être sous la direction de l'être qui le possède. Au contraire, cette limite conférerait au corps son premier pouvoir, celui de devenir le double castrateur, dont la fonction principale serait d'abord de nous juger mais aussi de créer en nous un jugement permanent et auto-personnel. La vision platonicienne[9] du corps qui serait le reflet d'un enfer, voire une réelle geôle, trouve ici une complète résonnance.

La croissance du corps s'associerait quant à elle à une perte de pouvoir inquiétante. Le sujet ne possédant plus la maîtrise de cet

6. *Ibid.*, p. 113.

7. Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, p. 124.

8. Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, Paris, éd. Albin Michel, 2000, p. 155.

9. Luc Brisson, « Phédon », *in* Luc Brisson (dir.), *Platon. Œuvres complètes*, trad. de Monique Dixsaut, Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008.

organisme verrait sa perception se déformer à mesure que le corps grandit. Alors, dans ce même sillage, l'auteure se donne l'obligation de nous annoncer le pire à venir par cette sentence : « Bientôt, le corps ne sera plus que tuyau. Il se laissera envahir par l'élément adoré qui donne la mort. Enfin désencombrée de ses fonctions inutiles[10] ».

Face à cette situation désastreuse, et ayant pour but de reprendre le contrôle de son corps et d'en stopper la croissance, le personnage de Léopoldine aidé par celui de Prétextat décide de mettre en place une « hygiène d'éternelle enfance[11] ». Une sorte d'idéologie fondée sur des principes bien précis, et formulés comme suit : « Il ne faut plus dormir, ou du moins pas plus de deux heures par jour. Une vie essentiellement aquatique vous parait idéale pour retenir l'enfance. […] Vous mangez le strict minimum[12] ».

Ce rituel est alors considéré par les protagonistes comme la voie salvatrice pour échapper au moment où le corps ne serait plus gérable, cet âge dévastateur où « les filles deviennent affreuses, boutonneuses, fessues, poilues, nichonneuses, hancheuses[13]… ». Le champ lexical de la décadence physique exprimé par tous ces termes péjoratifs, nous plonge au cœur de cette relation conflictuelle, où l'être et son corps se livrent une bataille sans merci. Annie Birraux fournit d'ailleurs une explication à ce phénomène :

> Dans le contexte de grands changements, il n'est pas étonnant que le corps pubère subisse les attaques visant à le détruire. La violence à l'adolescence repose sur ce vécu de persécution, expression de la détresse. À l'adolescence, l'ennemi, c'est le corps […] ce qui ne peut être contenu et élaboré dans l'espace psychique de l'adolescent est projeté sur les objets externes et le corps pubère est vécu comme un objet externe[14].

10. Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, *op. cit.*, p. 152.

11. Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.,* p. 136.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 138.

14. Annie Birraux, *Le Corps adolescent*, Paris, Bayard, 2004, p. 97.

Le cas patent de l'anorexie mentale

Le corps apparaît comme monstrueux dès qu'il ne peut plus être contrôlé de quelque manière qui soit. Les différentes mutations qui apparaissent au moment de l'adolescence créent un véritable dysfonctionnement chez l'adolescent favorisant en lui une perte de repère. Certains se retrouvent alors entrainés dans une spirale dépressive et ils en développent des troubles liés à leur image corporelle. Comme le souligne Jean Laplanche : « À l'adolescence la plupart des manifestations psychopathologiques qui se donnent à voir et à entendre, et parfois très bruyamment, concernent le corps[15] ».

Le trouble le plus fréquent est celui de la dysmorphophobie qui se caractérise par une angoisse obsessionnelle liée à une déformation corporelle réelle ou supposée. Ce trouble se manifeste par un profond sentiment de honte pour soi, une réelle antipathie et une extrême négativité de l'image corporelle. Dans ce type de cas, le sujet tente par tous les moyens de cacher son corps, de le dissimuler car il développe une peur de voir son image. La variante la plus inquiétante de cette pathologie est sans conteste l'anorexie mentale, qui place le corps sous le double signe du rejet et de l'obsession. Les personnages du binôme Prétextat-Léopoldine, les héros du roman d'Amélie Nothomb, en sont l'exemple le plus représentatif, leur motivation étant de demeurer le plus longtemps possible dans un corps pré-pubère. Cet acte s'apparenterait presque à un rite de purification. Vider le corps servirait en même temps à se protéger du corps monstrueux. Comme l'explique la romancière qui, à l'image des protagonistes de son œuvre fut, elle aussi, victime du même trouble alimentaire. Dans l'extrait qui suit, tiré d'une interview, elle explique en quelques mots, les raisons de son choix :

> Je n'en voulais plus de ce corps […] je le vivais dans une souffrance énorme. […] L'anorexie, c'était merveilleux parce

15. Jean Laplanche, « Sexualité et attachement dans la métapsychologie », *in* Daniel Widlöcher (dir.), *Sexualité infantile et attachement*, Paris, PUF, 2001, p. 57-82.

> que plus personne ne vous regarde. Vous êtes une petite fille. C'est vraiment l'enfance qui vous est rendue[16].

En quittant un état corporel enfantin, le sujet se trouve dépossédé de son identité préétablie en même temps qu'il subit sa métamorphose physique. Et paradoxalement, celui-ci en recherchant un vide corporel, tente de résoudre le problème de cette perte d'identité. Cependant, lorsque l'individu essaye de couper toute communication avec son corps, celui-ci, en double maléfique, parvient néanmoins à reprendre ses droits. C'est ainsi que les premières menstruations de Léopoldine se manifesteront malgré tous ses efforts. L'extrait suivant retrace l'avènement du moment tant redouté :

> Le ballet des jambes de Léopoldine fit remonter, des profondeurs du lac, un mince filet de fluide rouge, d'une densité très spéciale, à en juger d'après son inappétence à se mêler à l'eau pure. Bref, du sang[17].

> Cet événement, loin d'être anodin, fut malheureusement à l'origine de la mort immédiate de la jeune fille. Même effet, chez la jeune Amélie dans *Biographie de la faim* qui, elle aussi se trouve rattrapée par la force d'action d'un corps en manque de nourriture. L'épisode suivant nous relate comment le corps de celle-ci agit de façon délibérée et complètement affranchie de l'ordre que lui assène l'esprit de la jeune fille en question : À quinze ans et demi, une nuit, je sentis que la vie me quittait. Je devins un froid absolu. Ma tête accepta. Il se passa alors une chose incroyable : mon corps se révolta contre ma tête. Il refusa la mort. Malgré les hurlements de ma tête, mon corps se leva, alla dans la cuisine, et mangea. Il mangea dans les larmes, car ma tête souffrait trop de ce qu'il faisait[18].

S'il est admis que l'individu naît et vit en conséquence de son identification corporelle, il n'en demeure pas moins que le corps s'inscrit aussi dans une construction psychologique.

---

16. Frédéric Joignot, « Amélie Nothomb. L'Enfance à en mourir », *in Journalisme pensif*, mise en ligne le 9 octobre 2004. URL : <http://fredericjoignot.blog.lemonde.fr/2008/09/29/73/>, [consulté le 13 juin 2018].

17. Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, *op.cit.*, p. 177-178.

18. Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 175.

II. Le corps : ce « moi » que je rejette

La perception perturbée du corps réel peut pousser à une déconnection totale de celui-ci et par la même occasion à le percevoir comme une entité étrangère à soi. Lorsque l'individu ne se reconnaît plus dans l'image que lui renvoie son corps il peut alors le vivre comme un fardeau. Cela remet donc en cause l'expérience du « stade du miroir » énoncé par Lacan. En effet, celui-ci expliquait cette expérience comme suit :

> Ce que j'ai appelé « stade du miroir », a l'intérêt de manifester le dynamisme affectif par où le sujet s'identifie primordialement à la Gestalt visuelle de son propre corps […] qui est une unité idéale, une image salutaire[19].

En d'autres termes, c'est à travers une reconnaissance corporelle que l'individu serait capable d'accéder à sa propre identification humaine, voire à une conscience de soi. Le stade du miroir serait donc le moment où se cristalliserait cette première forme d'individualisation, fondée sur la base d'une reconnaissance du corps propre. Faisant de l'appropriation de l'image de son corps, une expérience jubilatoire, manifestant une prise de conscience rassurante de l'unité corporelle et celle d'une identité propre. Comme l'affirme Jean Laplanche, ce serait « la constitution de la matrice et l'ébauche de ce qui sera le moi[20] ».

Malheureusement, cette expérience pourrait aussi s'avérer douloureuse, dans la mesure où l'image renvoyée au sujet ne correspondrait pas à la vision psychique et idéale que celui-ci se ferait de lui. Il n'y aurait donc pas reconnaissance, mais bien remise en question de son identité réelle. Pour Françoise Dolto, le sujet subirait une castration symbolique en se voyant assujetti à l'image réfléchie de sa personne. Elle en souligne même « des effets possiblement destructeurs, ravageant, à la portée intrinsèquement traumatique[21] ». Cette image corporelle « erronée » pourra ainsi

19. Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique lacanienne* [1948], Paris, PUF, 1997, p. 112.

20. Jean Laplanche, *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967], Paris, PUF, 2007, p. 452.

21. Gérard Guillerault, *Le Miroir et la psyché*, Paris, Gallimard, 2003, p. 98.

entraîner le sujet dans des ravages pouvant aboutir à une dépersonnalisation, voire même à une certaine psychose.

Vers une transidentité

Certains individus se trouvent comme enfermés dans une enveloppe corporelle ne répondant pas du tout à la personnalité ou au genre auquel ils s'assignent. En dissociant la personne du corps, il coexisterait une dualité au sein même du sujet. C'est la problématique majeure de la transidentité, cet éternel combat entre l'identité de genre d'une personne et l'identité biologique de cette dernière. Le fait que certaines personnes, se sentant homme, se retrouvent dans le corps d'une femme, ou l'inverse, fausse les rapports aux corps auxquels ils appartiennent. Il en ressort que le corps est vécu comme un usurpateur, un voleur d'identité. L'individu vivant cette problématique basée sur une impossibilité d'identification corporelle, se verrait parfois dans l'obligation de tout mettre en œuvre pour façonner ce corps à l'image qui lui parait la plus appropriée. Et ce, malgré le caractère périlleux que relèverait l'entreprise.

Puisque le corps se veut d'autant plus reconnu que l'identité réelle de l'individu, il en devient déstabilisant. Faisant écran à ce qui devrait être l'identité réelle du sujet, le corps apparait comme l'obstacle primaire auquel font face les personnes transgenres. Par conséquent, il s'en trouve détesté, voire haï par certains d'entre eux, car jugé trop contraignant. Plusieurs transgenres en viennent même à ne plus vouloir l'apercevoir, et à faire abstraction de leurs parties génitales[22]. D'autres parviennent à le recouvrir, le travestir et même le dissimuler. C'est le cas du personnage de Carlos dans *La Fête des masques* de Sami Tchak, dont le personnage est un jeune homme extrêmement efféminé, un être présentant un corps

22. Susanne Cerwenka, «Sexual Behavior of Gender-Dysphoric Individuals Before Gender-Confirming Interventions» [« Comportement sexuel d'Individus de genre-dysphoric avant interventions confirmant le genre »], in *Journal of Sex & Marital Therapy*, 2014, n° 40, p. 457-471, mis en ligne le 17 juillet 2013. URL : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0092623X.2013.772550>, [consulté le 13 juin 2018].

d'homme avec des attributs féminins parmi lesquels une voix étrangement féminine. C'est aussi un jeune homme possédant un sexe particulièrement minuscule, qui se travestit régulièrement. Le plus souvent, sous l'impulsion de sa sœur, notamment lorsqu'il doit retrouver le personnage du Colonel Gustavo qu'il affectionne tout particulièrement. Passant ainsi de Carlos à Carla, patronyme qui, soulignons-le, est emprunté à sa sœur. Il en ressort alors deux êtres apparaissant comme les deux facettes d'une même pièce. Carla devenant la potentialité de réalisation du fantasme de Carlos. En d'autres termes, Carla représente cette enveloppe corporelle qui parait la plus appropriée, la plus attractive et surtout la plus représentative de l'identité de Carlos. Malgré ce stratagème, la dure réalité se fit présente, causant au passage de nombreuses douleurs dans l'existence de ce personnage torturé.

Cette souffrance endurée par plusieurs transgenres est l'une des causes primaires du taux de suicide sans cesse grandissant dans cette communauté. En effet, le fait d'être incompris, par soi-même et également par la société, accroît le mal-être de ces derniers qui finissent par vouloir détruire le double encombrant. Et ce, en dépit du fait que cela induise de se détruire soi-même. D'autres, cependant, décident de tuer la personnalité apparente en recréant le corps de leur désir. Par l'entremise de la chirurgie esthétique, ces derniers cristallisent au moyen du bistouri la silhouette corporelle fantasmée, allant parfois jusqu'à changer d'identité civile pour définitivement enterrer cet autre. Ce fut le cas par exemple, pour Caitlyn Jenner ex Bruce Jenner dont la transformation physique a défrayé la chronique[23].

Conclusion

En guise de conclusion nous pouvons dire que l'accès à la conscience de soi est tributaire du rapport entre l'être et son corps. L'inadéquation entre le corps réel et le corps idéal, ou le corps souhaité et le corps typique, n'est au fond que la traduction d'un

23. Buzz Bissinger, «Call me Caitlyn» [« Appelez-moi Caitlyn »], *in Vanity Fair*, juillet 2015, p. 4-22.

profond malaise identitaire. Lorsque notre identité pose problème, la première expression de ce malaise est avant tout corporelle. Qu'il provienne d'un changement brutal, d'une mutation incontrôlable de notre corps, ne nous permettant plus de nous y reconnaître. Comme ce fut le cas pour Léopoldine. Ou qu'il s'agisse d'une non acceptation psychique de l'enveloppe corporelle (trouble vécu par Carlos). Le corps parle, et se mêle d'une façon ou d'une autre à ce ballet irrationnel qui sévit alors au sein même de l'individu. On comprend alors que la conception du corps figé dans une réalité d'objet est à déconstruire car il détient une valeur profondément réaliste bien qu'insaisissable. Le corps est aussi cette représentation matérielle de la fuite du temps. C'est le symbole d'un temps qui nous échappe et que l'on ne peut ni retenir, ni contrôler. En cela réside aussi l'angoisse qu'il procure, et qui fait naître en nous ce sentiment d'étrangeté vis-à-vis de lui. On se rend compte qu'il ne nous appartient pas forcément et pis, qu'il détient peut-être une certaine liberté qui nous oppresse et nous soumet.

Ces plongées aux limites de la dépersonnalisation que produit le sentiment d'étrangeté du corps n'ont pas que des effets négatifs. Elles peuvent aussi annoncer et inaugurer un nouvel angle d'étude, axé sur un processus d'appropriation et de familiarisation avec un corps plus qu'existant. Car le corps est bien une réalité vivante dont il ne tient qu'à l'Homme d'essayer au mieux d'y interagir. Afin d'établir un rapport sûr et sain avec un corps auquel nous sommes fatalement et involontairement lié.

Bibliographie :

Birraux Annie, *Le Corps adolescent*, Paris, Bayard, 2004.

Bissinger Buzz, « Call me Caitlyn » [« Appelez-moi Caitlyn »], in *Vanity Fair*, juillet 2015.

Brisson Luc, *« Phédon »*, *in* Brisson Luc, *Platon. Œuvres complètes*, trad. de Monique Dixsaut, Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008.

Brun Daniel, « L'inquiétante étrangeté du corps », in *Les Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, Paris, PUF, 2007/1, p. 113-122. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-centre-

georges-canguilhem-2007-1-page-113.htm>, [consulté le 13 juin 2018].

Cerwenka Susanne, « Sexual Behavior of Gender-Dysphoric Individuals Before Gender-Confirming Interventions ›› [« Comportement sexuel d'Individus de genre-dysphoric avant interventions confirmant le genre ››], *in Journal of Sex & Marital Therapy*, 2014, n° 40, p. 457-471, mis en ligne le 17 juillet 2013. URL : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0092623X.2013.772550>, [consulté le 13 juin 2018].

Dètambel Régine, *Son corps extrême*, Paris, Actes Sud, 2011.

Giraud Brigitte, *Avoir un corps*, Paris, Stock, 2013, coll. La Bleue.

Guillerault Gérard, *Le Miroir et la psyché*, Paris, Gallimard, 2003.

Heidegger Martin, *Introduction à la métaphysique lacanienne* [1948], Paris, PUF, 1997.

Joignot Frédéric, « Amélie Nothomb. L'Enfance à en mourir », in *Journalisme pensif*, mis en ligne le 9 octobre 2004. URL : <http://fredericjoignot.blog.lemonde.fr/2008/09/29/73/>, [consulté le 13 juin 2018].

Laplanche Jean, « Sexualité et attachement dans la métapsychologie », *in* Widlöcher Daniel (dir.), *Sexualité infantile et attachement*, Paris, PUF, 2001, p. 57-82.

——, *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967], Paris, PUF, 2007.

Nothomb Amélie, *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2006.

——, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, 1992.

——, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000.

Tchak Sami, *La Fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004.

LA « TRAGI-COMÉDIE DE L'ALTÉRITÉ » DANS LE ROMAN *MOI ET LUI* D'ALBERTO MORAVIA

Mattia Delmondo
Università di Trento – Université de Grenoble

L'auteur : Mattia Delmondo est un doctorant italien rattaché au laboratoire LLSETI (Langages, Littératures, Sociétés, Études Transfrontalières et Internationales) de l'Université de Savoie-Mont-Blanc. Ancien étudiant à la faculté de Lettres de l'Università degli Studi di Torino, il a consacré ses recherches à la littérature italienne du XXe siècle (*Alberto Moravia tra letteratura francese e russa*, 2012) et aux rapports entre littérature et science (*Des « Tables de la Loi » à la « Loi du Tableau »*. Le Système périodique *de Primo Levi, entre littérature et chimie*, 2016). Dans le cadre d'une cotutelle franco-italienne avec l'Università di Trento, il travaille actuellement sur une thèse portant sur la production satirique et surréaliste d'Alberto Moravia. Depuis 2017, il travaille également comme enseignant de langue et littérature italienne à l'Université Bordeaux Montaigne

mots-clés : roman satirique ; sexualité ; surréalisme ; freudisme ; marxisme

Peut-on aborder, en littérature, le thème de la sexualité sans pour autant sombrer forcément dans la représentation pornographique ou, à l'opposé, sans se retrancher derrière le masque de la réticence et de l'allusion ? Cette problématique qui demeure au centre de l'œuvre d'Alberto Moravia semble parvenir à son dénouement au début des années soixante-dix, lorsque l'écrivain italien fait paraître *Moi et lui*[1].

En effet, parcourant l'œuvre d'Alberto Moravia, on s'aperçoit facilement que la présence de problématiques liées au sexe est un élément constant. Le roman d'apprentissage, dans les années quarante, fait de cette présence l'expérience initiatique d'un adolescent[2]. Dans la décennie suivante, le thème de la sexualité essaiera de mettre en lumière certains questionnements qui relèvent du couple bourgeois. Dans *L'Amour conjugal*[3] et dans *Le Mépris*[4], la pulsion sexuelle est perçue par le protagoniste masculin comme un obstacle physique à l'ambition, toute intellectuelle, à la création artistique. C'est justement dans le sillon des personnages masculins de ces roman-essais que se situe le protagoniste de *Moi et lui* : à l'instar de Silvio Baldeschi dans *L'Amour conjugal* et de Riccardo Molteni dans *Le M*épris, ce dernier perçoit le sexe comme une menace à l'accomplissement de sa propre carrière artistique.

Cependant, *Moi et lui* est un tournant décisif dans l'œuvre de Moravia qui inaugure une nouvelle façon d'aborder le thème de la sexualité, car ce dernier franchit la dimension existentielle dans

---

1. Alberto Moravia, *Moi et lui*, trad. de Simone de Vergennes, Paris, Flammarion, 1971.

2. Pendant les années quarante Moravia consacre son écriture à trois romans dans lesquels le thème de la sexualité est abordé en tant qu'expérience initiatique d'un adolescent : *Agostino* [1944], *La Désobéissance* [1948] et *Le Conformiste* [1951].

3. Alberto Moravia, *L'Amour conjugal*, trad. de Claude Poncet, Paris, Éditions Denoël, 1949.

4. Alberto Moravia, *Le Mépris* [1954], trad. de Claude Poncet, Paris, Flammarion, 1955.

laquelle il se situait jusqu'alors pour s'inscrire finalement dans une dimension d'enquête sociologique, dans le sillon de Marcuse[5]. En effet, dans le roman paru en 1971, le discours autour de la sexualité ne concerne plus uniquement une partie privée de la vie du protagoniste, comme c'était le cas pour l'initiation érotique dans les romans d'apprentissage des années quarante ou bien pour l'amour conjugal dans les romans-essai des années cinquante. Au contraire, dans *Moi et lui* Moravia vise pour la première fois une représentation plus vaste des mœurs sexuelles de son époque, dans le cadre des transformations culturelles qui marquent la société italienne d'après 1968.

Ce qui caractérise *Moi et lui* du point de vue stylistique est le dialogue, sans précédent dans l'œuvre de Moravia, opposant le narrateur (« Moi ») à son pénis (« Lui »). Rico, à la fois narrateur et protagoniste de l'histoire, est un cinéaste se prétendant intellectuel, mi-bourgeois et mi-révolté. Cette contradiction est mise en évidence par sa volonté d'arriver au succès tout en collaborant avec le jeune homme marxiste Maurizio au scénario d'un film révolutionnaire : *L'Expropriation*. Afin de réaliser ce qu'il est censé être le film de sa vie, au début du roman Rico décide de quitter Fausta, sa femme, et de se consacrer âme et corps à son travail d'écriture. Cependant cette décision donne lieu à une confrontation belliqueuse avec son pénis, qui n'accepte pas l'abstinence que son maître lui a imposée et décide donc de lui parler.

Dans *Moi et lui* ces confrontations dialectiques s'interposent à plusieurs moments dans la narration. En effet, avant d'interagir ou après avoir interagi avec un personnage du roman, Rico converse également avec son pénis, comme si ce dernier était son interlocuteur d'élection.

Par ailleurs, l'altérité qui dans *Moi et lui* est représentée par le biais d'une confrontation dialogique, semble être déjà suggérée par la construction binaire du titre du roman. D'autant plus que – d'après les déclarations de l'auteur qui paraissent dans la quatrième de couverture de la première édition italienne – le roman

5. Voir Herbert Marcuse, É*ros et civilisation* [1955], trad. de Jean-Guy Nény et de Boris Fraenkel, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

aurait dû s'intituler *Moi et l'autre*, dans le but de réécrire une version moderne du *Double* de Dostoïevski. Le premier regarde, alors que le deuxième agit en tant que personnage délégué à avoir des rapports avec le monde.

Pourtant, Moravia a l'impression que son personnage « névrotique et déraciné » ressemble excessivement à un « cas clinique ». Il décide donc de laisser de côté son roman, jugé « très sérieux », et de concevoir finalement une œuvre « comique », dans le sillon des *Bijoux indiscrets* de Diderot.

Dans *Moi et lui* Moravia parvient à concevoir une sorte de conte philosophique contemporain, axé sur le modèle des Lumières françaises. En effet il est très probable que, en donnant la parole à l'organe sexuel d'un des personnages, Moravia s'inspire d'un procédé que Diderot avait déjà employé dans *Les bijoux indiscrets*. D'ailleurs, le titre même du roman semblerait être un hommage de Moravia à Diderot, car *Moi et lui* est le titre à l'envers du récit de Diderot *Lui et Moi*, qui sont aussi les personnages principaux du récit satirique *Le neveu de Rameau*.

En choisissant donc de donner la parole au sexe du protagoniste du roman dans le but de mettre en lumière les aspects dramatiques concernant la sexualité dans les années soixante, Moravia met en place celle qu'on peut définir comme une « tragi-comédie de l'altérité ».

Avant de nous pencher sur le drame du clivage entre « Moi » et « l'Autre » et sur les aspects tragi-comiques du roman, il est tout d'abord nécessaire de mettre en lumière comment Moravia parvient-il à la construction du rapport d'altérité entre « Moi » et « Lui ».

I. De la perception de « l'Autre » au dialogue : la construction de l'altérité

Au début du roman, Rico est décrit comme un homme de trente-cinq ans, qui dialogue depuis longtemps avec son pénis. Au moment où il commence sa narration « Lui » est déjà perçu comme un sujet « autre » et conçu en tant que personnage

indépendant et autonome. Cependant, la perception de l'altérité du corps remonte à l'adolescence de Rico, c'est-à-dire à la période dans laquelle le narrateur éprouve pour la première fois le « besoin […] instinctif » de ne plus s'identifier complètement en « Lui », de ne pas être son « succube[6] ». Il décide alors de lui donner un nom, « Federicus Rex », en l'honneur de Frédéric le Grand.

L'origine de cette appellation remonte à la rencontre du jeune Rico avec la prostituée qui, à l'âge de quatorze ans, s'est occupé de son initiation au sexe. La femme étant surprise à la vue des dimensions exceptionnelles du sexe de Rico, lui dit : « Mais c'est le roi ! De quoi as-tu peur ? Tu possèdes un roi et les rois n'ont peur de personne[7] ».

Quelques lignes après, le narrateur explique l'intégration du prénom « Federicus » : sur une monnaie ancienne qui représente Frédéric de Prusse, Rico trouve l'inscription « Federicus Rex », qui à partir de ce moment-là devient l'appellation élective de son pénis.

Dans le roman le narrateur explique à plusieurs moments le surnom qui a donné à son sexe, notamment quand il veut révéler à ses interlocuteurs les dimensions exceptionnelles de ce dernier. Cependant, la plupart des fois ce dernier est appelé tout simplement « Lui ».

Cela est visible tout d'abord dans le titre. Étant lié au « Moi » par une conjonction de coordination, « Lui » est un sujet au pair du narrateur. Ce dernier n'est pas le seul protagoniste du roman. Les personnages principaux sont à la fois « Moi » et « Lui ».

Il est vrai que le pénis du narrateur est représenté depuis le début du roman comme un élément étranger mais, au pair du narrateur, « Lui » est représenté comme un personnage qui a toutes les caractéristiques d'un être humain. En effet, en ouverture du roman il est caractérisé par la série d'adjectifs « intrigant », « faux jeton », « traître », « salopard[8] » qui expriment des vices moraux,

6. Alberto Moravia, *Moi et lui*, *op. cit.*, p. 164.

7. *Ibid.*, p. 166.

8. *Ibid.*, p. 9.

attribués d'habitude à un être humain et non pas à un organe sexuel.

Plus loin dans la narration, dans le chapitre V consacré à la séance psychanalytique de Rico chez Vladimiro, on s'aperçoit aussi que « Lui » est doué d'une voix qui « ressemble à son humeur du moment » et qui le plus souvent est « insinuante, fausse, visqueuse, mais aussi, lorsque ça le prend, agressive, virulente, péremptoire ». Le narrateur arrive même à avouer à son ami psychanalyste que quand il est seul avec « Lui », le ton habituel de ce dernier est celui de l'« ostentation », de l'« emphase », de la « prosopopée[9] ». Au-delà de la figure de style proche à la personnification qui consiste à faire parler un élément inanimé, dans le roman de Moravia la prosopopée met en lumière aussi le caractère contradictoire de « Lui », grave et ridicule à la fois.

Tout au long de la narration le sexe de Rico dispose de la faculté de parler, de juger, voire d'élaborer des raisonnements. Par conséquent, il est tout à fait capable de dialoguer avec le narrateur, même s'il ne dispose pas du même langage[10]. Comme l'on peut bien imaginer, il ne s'agit pas d'un dialogue amical entre deux amis, mais plutôt d'une dispute entre deux sujets qui se trouvent pour la plupart du temps en désaccord.

L'originalité du roman de Moravia est marquée par le fait que ce clivage est représenté sous-forme de dialogue, c'est-à-dire le lieu où l'auteur met en scène un discours entre deux sujets qui s'inscrit dans le cadre du *logos*. Tout le roman est axé sur ce clivage entre « Moi » et « Lui » et, comme l'on verra dans la deuxième partie de ce travail, ce clivage semble s'inscrire dans le cadre du drame, de la tragédie.

II. Les disputes, les trêves et l'échec final : le drame du clivage

Dans le roman de Moravia le clivage entre « Moi » et « Lui » donne lieu à une confrontation belliqueuse. Comme deux ennemis

9. *Ibid.*, p. 153.

10. *Ibid.*, p. 163.

en guerre entre eux, ils se disputent sans cesse. La motivation qui est à la base de chaque dispute concerne les différents points de vue par rapport aux événements de la vie de Rico et elle trouve expression dans l'opposition entre la sublimation et la dé-sublimation. Le clivage vécu par le narrateur est axé sur ces deux catégories freudiennes, qu'il utilise en tant que clés de lecture du monde.

Comme Rico estime que le sexe est un obstacle à son succès, il décide de commencer une « expérience sublimatoire[11] ». Tout d'abord, il quitte le toit conjugal et décide de s'installer dans un appartement vide, dans le but de s'abstenir de tout rapport sexuel et de se consacrer à la création artistique.

En effet Rico est persuadé que les dimensions exceptionnelles de son pénis sont à l'origine de son insuccès professionnel. Il est un cinéaste très cultivé qui cependant n'a jamais réalisé un seul film. D'après le narrateur, le sexe et l'art sont incompatibles, car pendant le rapport sexuel toute énergie utile à la création artistique est épuisée. Pour mieux expliquer ce concept, Moravia utilise la métaphore des deux robinets : d'après Rico « la faculté de procréer et […] la création artistique sont deux robinets alimentés par la même source […] si tu ouvres l'un, l'autre cesse de couler, et vice versa[12] ».

L'expérience sublimatoire de Rico provoque une insatisfaction de la part de « Lui », qui refuse l'abstinence. Il essaie donc à plusieurs reprises de convaincre son maître de revenir sur ses pas. En début de roman, par exemple, « Lui » pousse le narrateur à lorgner une revue pornographique au kiosque aux journaux. Rico décide de l'acheter, même s'il ne comprend pas ce qu'attire son pénis dans ces « photographies aux couleurs fausses, métalliques, semblables à celles des publicités des bouteilles de liqueur, des voitures, des cigarettes[13] », qui montrent un modèle «aux formes si excessives qu'elles en sont monstrueuses[14] ». Cependant, Rico ressent tout de

11. *Ibid.*, p. 16.
12. *Ibid.*, p. 26.
13. *Ibid.*, p. 18.
14. *Ibid.*

suite un sentiment de honte face au vendeur et décide en suite de s'en débarrasser.

Suite à ses refus, « Lui » décide d'amener son maître chez sa femme Fausta, pour mettre fin à cette douloureuse expérience sublimatoire. Rico faillit avoir un rapport sexuel avec la femme qu'il vient de quitter, mais finalement renonce, dans la conviction que son sexe le pousse vers la dé-sublimation en l'empêchant ainsi d'atteindre la condition d'homme sublimé. Comme Fausta n'arrive pas à comprendre les raisons de l'abstinence forcée de son mari, ce dernier prend l'*Encyclopédie de la psychanalyse* et il lui lit à haute voix la définition de sublimation :

> Sublimation : postulat de Freud qui explique certaines activités humaines apparemment sans rapport avec la sexualité mais qui auraient leur mobile dans la force de la pulsion sexuelle. Freud décrit comme activités sublimés surtout les activités artistiques et culturelles[15]...

Fausta ne comprend rien de l'explication intellectuelle de Rico. Elle saisit seulement que Sigmund Freud, le « saint protecteur[16] » de son mari, lui interdit de faire l'amour avec elle.

Le schéma dialectique entre sublimation et dé-sublimation est à la base de chaque dispute dialogique entre Rico et son pénis. Au fur et à mesure, l'expérience sublimatoire de Rico augmente l'insatisfaction de « Lui », qui le pousse toujours vers une ultérieure épreuve.

Dans le roman, « Lui » mène Rico à rétablir le contact avec sa femme et le pousse à en séduire des autres, comme par exemple Irène, la femme qu'il a connue dans une banque, ou Flavia, l'amie du jeune Maurizio. À chaque fois c'est « Lui » qui ordonne à Rico une approche sexuelle, mais il subit toujours des refus.

Dans le chapitre VI, afin de dompter ses pulsions sexuelles, Rico essaie même d'amputer son pénis avec un rasoir. Fou de colère, il menace son sexe en lui disant :

15. *Ibid.*, p. 51.
16. *Ibid.*, p. 53.

> Je vais te couper d'une coupe nette. Je serai châtré comme Abélard, comme Origène, comme tant de saints et de mystiques d'autrefois. Et toi, tu n'existeras plus, ta grandeur ira finir dans la poubelle, sale vers de terre, immonde lombric, ignoble boudin[17].

Mais finalement, Rico renonce et le dialogue avec « Lui » peut continuer. La castration physique souhaitée par Rico préannonce une autre castration, cette fois-ci de type psychologique, menée par « Lui ». Il s'agit de l'inhibition ayant lieu pendant la tentative de séduction de Mafalda, la femme du producteur du film auquel Rico travaille. En effet, Rico demande à « Lui » de l'aider dans la séduction de Mafalda car il est persuadé que, une fois satisfaite, Mafalda parviendra à convaincre son mari à confier la réalisation du film à Rico et non pas à son rival Maurizio.

Malheureusement, « Lui » se refuse de rendre ce service à son maître car Mafalda est trop vieille et laide. Cette castration de type psychologique, représentée par le mutisme de « Lui », est considérée par Rico comme une « franche et nette déclaration de guerre[18] », qui préannonce l'échec final. Mafalda est dégoûtée par l'impuissance de Rico et lui ordonne de quitter sa chambre.

Comme toute confrontation belliqueuse, les disputes entre « Moi » et « Lui » sont suivies par des trêves. Dans ce sens-là, le personnage qui mène Rico sur le chemin de la sublimation semble être Irène, femme qui, par antonomase, ramène la « paix ». En effet, après l'échec de la séduction, Rico tombe amoureux d'elle. Il décide même d'aller habiter avec elle, dans le but de vivre un amour sublimé en tant que mari d'Irène et père de sa fille Virginia. Ce n'est pas un hasard si cette dernière s'appelle Virginia. Les deux femmes symbolisent en effet l'absence ou bien la maîtrise des pulsions sexuelles, et donc de la sublimation.

Dans son rapport avec Irène, Rico semble avoir atteint son objectif de départ, mais encore une fois c'est « Lui » qui fait tout basculer, en lui ordonnant de violer la petite Virginie. Pendant la nuit chaste et sublimée que le narrateur passe dans le lit d'Irène,

17. *Ibid.*, p. 218.
18. *Ibid.*, p. 455.

« Lui » fait son retour et, à travers le rêve, pousse son maître à se rendre dans la chambre d'à côté et à tuer la petite Virginie, dans le but de satisfaire sa pulsion de mort. Après avoir reçu de « Lui » les instructions pour la violer (« […] avant tout, mets ta main sur sa bouche pour l'empêcher de crier [et] si elle se débat, mets ton autre main autour de son cou et serre très fort[19] »), le narrateur lui demande : « Mais alors ? Tu veux sa mort ? » et « Lui » réplique : « Je ne veux pas sa mort. *Je suis sa mort*[20] ».

Finalement, Rico se réveille et n'obéit pas à cette tentation onirique. Cependant cet épisode est révélateur pour Rico car il devient enfin conscient « qu'à la fin du chemin sublimatoire il ne peut y avoir que la mort[21] », ce qui reviendrait à dire que l'abstinence provoque les pires perversions sexuelles, qui constituent un danger non seulement pour l'individu, mais également pour les autres.

Après la tentative finale de suicide, encore une fois ratée, Rico est donc contraint à la capitulation : il doit assumer son échec et sa propre condition d'homme dé-sublimé. En effet, dans le final du roman, Rico doit renoncer à être « cette chose ridicule et absurde qu'on nomme un individu[22] » et assumer donc l'omniprésence de « Lui ». À partir de là, il est obligé à le vénérer comme un dieu :

> Après avoir arrêté ta main criminelle, je pense que le moment est venu de t'avertir que tu ne dois plus me considérer, ainsi que tu l'as toujours fait, comme une simple partie de ton corps pas très différente de ta main, de ton oreille, de ton nez, mais comme un dieu, comme « ton dieu »[23].

Rico décide alors de quitter l'appartement vide de son expérience sublimatoire et de s'installer de nouveau chez lui, pour rétablir la vie conjugale avec Fausta. L'image finale du roman met en lumière la persistance de l'altérité entre « Moi » et « Lui ». En effet, après avoir rejoint l'immeuble où il habitait, « Lui » pousse

19. *Ibid.*, p. 488.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 495.
22. *Ibid.*, p. 316.
23. *Ibid.*, p. 496.

Rico à ouvrir son pantalon et à l'exhiber face à sa femme, dans le but de la surprendre lorsqu'elle lui ouvrira la porte :

> Elle s'avance sur le palier, elle me regarde, baisse les yeux, « le » voit. Sans dire un mot, elle tend la main et « le » saisit comme elle saisirait la bride d'un âne pour le faire avancer. Elle se retourne. Elle tire « lui », derrière elle, et moi, derrière « lui ». Nous rentrons chez nous : elle, « lui » et moi, qui les suis tous les deux[24].

À la fin du roman, Rico retourne donc à la vie conjugale et dé-sublimée avec sa femme : il est devenu conscient de l'échec de son expérience sublimatoire et de sa capitulation face à « Lui ».

III. La tragi-comédie de l'altérité

Dans le roman de Moravia, la représentation dialogique de l'altérité entre « Moi » et « Lui » s'appuie sur plusieurs questions liées au problème de la sexualité dans la société italienne des années soixante. Masturbation, exhibitionnisme, voyeurisme, homosexualité, sadomasochisme, inceste, anthropophagie, gérontophilie, nécrophilie et pédophilie constituent un véritable catalogue de pratiques sexuelles abordées sérieusement pour la première fois dans un roman.

À l'exception d'une rapide allusion aux inhibitions sexuelles liées à l'engagement politique de Fabrizio et de Flavia et à un bref excursus dans l'autonomie érotique d'Irène, la plupart des pratiques qui paraissent dans le roman correspondent aux fantasmes qui hantent le protagoniste masculin, jusqu'au seuil de l'homicide et du suicide.

Il est vrai que *Moi et lui* est axé sur des problématiques qui concernent surtout la sexualité masculine. Cependant, le roman de Moravia a le mérite d'expliciter plusieurs aspects dramatiques de la sexualité masculine et féminine des années soixante, dans le but d'inscrire dans le débat culturel de son époque ce qui, à première vue, ressemblerait plutôt à un simple questionnement existentiel masculin.

24. *Ibid.*, p. 500.

À côté de la représentation explicite des pratiques sexuelles et de la dimension de gravité dans laquelle ces dernières s'inscrivent, le roman de Moravia présente une ultérieure nouveauté : le choix du registre comique.

Tout d'abord, nous pouvons faire référence à la caractérisation grotesque du narrateur. Toutes les épreuves auxquelles Rico doit faire face montrent son côté ridicule. L'une des scènes les plus significatives en ce sens-là est la lutte parodique entre Rico et son pénis dans le chapitre II, suite à l'humiliation que lui a infligée son rival Maurizio, quand le narrateur décide d'aller aux toilettes pour se masturber. Rico se plaint avec « Lui » car ce dernier est à l'origine de la soumission masochiste à l'égard du sadisme de Maurizio. Après avoir battu son pénis et l'avoir involontairement excité, « Lui » se transforme en une sorte d'animal furieux, indomptable :

> Furibond, enragé, affolé, je l'attrape, je le serre, je le tords en espérant lui faire ravaler ma précieuse semence. […] Mais, au moment où je pense avoir remporté la victoire, « lui » m'explose entre les doigts comme si je tenais une bouteille de champagne dont le bouchon vient de sauter. […] En proie au plus violent désespoir, je me laisse glisser par terre et, toujours en le serrant avec une haine forcenée, je roule sur moi-même, comme un épileptique qui se débat dans une crise de convulsions, jusqu'à la vasque de la douche[25].

Le deuxième élément qui relève du registre comique est la caractérisation monstrueuse de la femme-objet. Comme l'on peut voir au début du roman, la femme nue que Rico voit dans la revue pornographique achetée au kiosque est un « phénomène de foire[26] », aux formes excessives et monstrueuses.

Troisième et dernier élément comique, le côté satirique du roman. Sans doute, la principale cible de l'auteur est Rico, c'est-à-dire un homme intellectuel et velléitaire qui, en suivant aveuglément les théories psychanalytiques de Freud, jusqu'à l'adoption du lexique

25. *Ibid.*, p. 85-86.

26. *Ibid.*, p. 18.

qui relève da sa philosophie, se comporte comme un homme abject, ridicule dans son solipsisme et dangereux.

La tentative d'exaltation des théories freudiennes de la part de Rico est mise en ridicule par la réaction de sa femme, qui, ne connaissant pas le philosophe, ne considère pas ce dernier comme son « saint patron[27] ». Au contraire, elle voit en Freud juste un obstacle qui empêche son mari de faire l'amour avec elle.

Dans le roman, la critique du freudisme est amplifiée par la caractérisation de Vladimiro, le psychanalyste chez lequel Rico se rend pour une consultation. Ce dernier, à la différence de son ami, maîtrise parfaitement le vocabulaire scientifique de la psychanalyse. En effet, en fin de séance, Rico refuse catégoriquement de commencer une cure. Le protagoniste assume le rôle de son psychanalyste et se laisse aller à des considérations concernant la vie privée de son ami :

> […] je pense qu'avant de soigner les autres, tu devrais te soigner toi-même. De nous deux, mon pauvre vieux, c'est toi le plus névrosé. Je ne le dis pas par hasard : je déduis mon jugement des observations que j'ai faites pendant que nous parlions. Je t'ai regardé attentivement et j'ai conclu avec la plus absolue certitude que tu es un dé-sublimé qui s'ignore, croyant être un sublimé[28].

À côté du freudisme, dans *Moi et lui* Moravia vise également la représentation satirique des jeunes contestataires qui collaborent avec Rico à la réalisation du film *L'Expropriation*.

Tout d'abord, Maurizio utilise un langage idéologique, extrêmement fidèle à la doctrine marxiste. Par exemple, lors de l'explication du choix du titre du film, le jeune révolutionnaire s'adresse à Rico citant un passage du *Capital* de Marx :

> « D'un côté, il s'agissait de l'expropriation au profit de quelques usurpateurs de choses appartenant aux masses populaires ; de l'autre, il s'agit de l'expropriation au profit de la masse populaire de choses appartenant à quelques

27. *Ibid.*, p. 53.

28. *Ibid.*, p. 180-181.

> usurpateurs ». C'est le texte de Karl Marx et notre film doit être intitulé : L'Expropriation[29].

En effet, la représentation rhétorique du langage marxiste de Maurizio a le même effet parodique provoqué par la façon de s'exprimer de Rico, assujettie aveuglément à une idéologie opposée, le freudisme.

Le procès-farce mis en acte par le groupe des jeunes marxistes à Rico dans le chapitre X se situe toujours dans le cadre de la critique satirique visant la contestation. Ce dernier est accusé non seulement d'avoir trahi, avec son travail, les principes de la révolution, mais d'avoir aussi trahi le leader du groupe, Maurizio. En effet, auparavant Rico avait essayé d'obtenir les faveurs du producteur Protti pour décrocher ainsi la réalisation de *L'Expropriation*, au détriment de Maurizio.

« Une sorte de tribunal révolutionnaire[30] » mis en place par les jeunes contestataires met en lumière leur obéissance impitoyable à des règles aussi rigides qu'absurdes. L'exemple le plus significatif est le rituel du feu. Dans le but de garantir le respect des règles de la communauté, le groupe révolutionnaire a prévu un modérateur impartial de la prise de parole : le feu. La lumière verte permet à la personne de parler, la lumière rouge équivaut à la fin de son intervention, le jaune laisse l'espace aux chœurs des applaudissements qui s'interposent entre une intervention et l'autre. Cependant, après l'intervention de Flavia, un incident technique survient et la situation prend une tournure inattendue.

> Les applaudissements en l'honneur de Flavia continuent, comme continue à briller la lumière jaune qui les a provoqués. […] C'est curieux tout de même comme ces applaudissements se prolongent. […]. La lumière jaune brille toujours, mais les applaudissements mollissent. Quelques garçons ne relâchant pas leur rythme ; d'autres tapent n'importe comment ; d'autres ne frappent plus du tout. Au milieu du

29. *Ibid.*, p. 62.
30. *Ibid.*, p. 368.

> tohu-bohu, une voix s'élève et proteste d'un ton moqueur : « Oh ? Et alors ? On commence à avoir mal aux mains[31] ! ».

En tant que fidèles exécuteurs d'un plan établi et étudié dans les moindres détails, les jeunes révolutionnaires ne cessent pas leurs applaudissements, montrant ainsi le côté ridicule de leur attitude. Cependant, le roman essaie également de mettre en lumière le vide qui caractérise la nouvelle génération contestataire. En effet, observant l'attitude des jeunes révolutionnaires, le narrateur se laisse à des considérations amères : « Je remarque qu'ils répètent leur ritournelle et battent des pieds scrupuleusement par discipline, mais que leurs regards se tournent de côté et d'autre, vide de toute expression[32] ».

Du point de vue stylistique, derrière le choix du registre comique il y a la volonté de mettre en lumière les contractions au sein de la société italienne des années soixante, qui touchent les intellectuels comme Rico et les jeunes contestataires bourgeois.

Conclusion

En utilisant un registre comique pour aborder certains aspects tragiques relevant de ce que l'on pourrait considérer comme étant un « malaise dans la civilisation[33] », Moravia apporte une contribution fondamentale au débat culturel de la société italienne des années soixante et soixante-dix. Sans doute, les dialogues du pénis sur lequel est axé le roman de Moravia marquent le début d'une nouvelle période de l'œuvre de l'écrivain italien, caractérisée par une volonté de traiter des sujets d'actualité concernant les problématiques politiques et culturelles des années soixante.

La forme hybride du roman-essai employée par l'auteur pendant les années cinquante et soixante n'est plus en mesure de représenter l'esprit de la société italienne d'après 1968. Chez Moravia, cette nécessité de renouveau marque toutes ses œuvres

31. *Ibid.*,p. 386.

32. *Ibid.*, p. 368-369.

33. Voir Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* [1930], trad. de Dorian Astor, Paris, Flammarion, 2017.

successives parues dans les années soixante-dix. En effet, comme le souligne Giuseppe Rando, le roman *Moi et Lui* serait le premier volet d'une « trilogie du clivage du moi[34] », constituée des romans *Désidéria* et *1934*.

Il est vrai que, pendant toutes les années soixante-dix, la production de Moravia a reçu des nombreuses critiques négatives, notamment à cause de la représentation phallocentrique des rapports entre les deux sexes. En effet, dans le final de *Moi et lui*, le pénis s'autoproclame objet de désir universel, vénéré comme un dieu autant par la plupart des femmes du roman que par Rico.

Mais en choisissant d'intervenir directement dans le débat concernant les mœurs sexuelles de son pays, Moravia semble anticiper de quelques décennies le discours et les enjeux d'œuvres comme les *Dialogues du pénis* (2002) de Paul Avignon et les *Monologues du vagin*, écrits et mis en scène en 1996 par l'activiste politique américaine Eve Ensler.

Certes, l'œuvre de cette dernière se situe aux antipodes, notamment en ce qui concerne le public et le style employé. Il n'en demeure pas moins que le roman de Moravia restitue un témoignage intéressant du regard que les hommes de son époque portaient sur la sexualité masculine. De plus, l'écrivain italien détient certainement le mérite d'aborder plusieurs sujets considérés « tabous » dans le cadre de la société italienne de l'époque, en mettant tout particulièrement en lumière certains des aspects les plus dramatiques de la sexualité à travers une ironie sous-jacente à son registre comique.

34. Voir Giuseppe Rando, *La bussola del realismo. Verga, Alvaro, Moravia*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 229-251 (trad. de l'auteur).

Bibliographie

Avignon Paul, *Dialogues du pénis*, Paris, Carnot, 2002.

Diderot, Denis, *Les bijoux indiscrets* [1748], *in* Œuvres, *tome II. Contes*, Paris, Robert Laffont, p. 25-216.

——, *Lui et Moi* [1762], *in* Œuvres, *tome II. Contes*, Paris, Robert Laffont, p. 599-601.

——, *Le neveu de Rameau* [1774], *in* Œuvres, *tome II. Contes*, Paris, Robert Laffont, p. 623-695.

Dostoïevski Fiodor, *Le Double* [1846], trad. de Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, 1980.

Ensler Eve, *Les Monologues du vagin* [1999], trad. de Dominique Deschamps, Paris, Denoël, 2005.

Freud Sigmund, *Le Malaise dans la culture* [1930], trad. de Dorian Astor, Paris, Flammarion, 2017.

Marcuse Herbert, Éros et civilisation [1955], trad. de Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Paris, Minuit, 1963.

Moravia Alberto, *Moi et lui*, trad. de Simone de Vergennes, Paris, Flammarion, 1971.

——, *L'Amour conjugal*, trad. de Claude Poncet, Paris, Éditions Denoël, 1949.

——, *Le Mépris*, trad. de Claude Poncet, Paris, Flammarion, 1954.

——, *Désidéria* [1978], trad. de Simone de Vergennes, Paris, Flammarion, 1979.

——, *1934* [1982], trad. de Simone de Vergennes, Paris, Flammarion, 1983.

Rando Giuseppe, *La bussola del realismo : Verga, Alvaro, Moravia*, Roma, Bulzoni, 1992.

PEAU ET MONSTRUOSITÉ : LA SURFACE DE L'HORREUR

Clémence Mesnier
Université de Franche-Comté

L'auteure : Clémence Mesnier est doctorante au CRIT (EA 3224 – Université de Bourgogne Franche-Comté). Chargée de cours en littérature comparée, elle a par ailleurs occupé le poste de secrétaire de rédaction pour la revue scientifique *Epistémocritique* durant trois ans. Sa thèse a pour objet la place de la peau dans l'économie corporelle, lorsque celle-ci devient un support – d'écriture, de mutation. Ses travaux mettent en jeu la place de la peau dans la modernité et l'exploitation visuelle et artistique qui en découlent via la problématique de l'incarnation. Les thématiques du tatouage et du posthumain recoupent ses recherches (autour de communications portant sur « Le tatouage du futur » ; « La science-fiction comme prophétie auto-réalisatrice ») ; elle a également déjà publié autour des *cultural studies* (« La corporéité décharnée : un écorché des super-héros contemporains », « Culture populaire, culture tatouée »).

mots-clés : Corps ; monstre ; peau ; horreur ; cannibalisme.

FIG. 1: Todd Browning, *Freaks* [*La parade monstrueuse*], 1932.

« Monstruosité » est un terme récurrent dans les discours pluridisciplinaires qui se développent autour de la notion d'altérité. Plusieurs acceptions en découlent : il y a d'abord la version physique du monstre – un être dont la morphologie est anormale par défaut ou excès organique – ou bien la version morale – lorsqu'il suscite la crainte par des traits de perversion. Il s'agit à chaque fois d'une exception s'échappant d'une forme de référence[1] pour produire sur celui qui le regarde un effet physique, celui du dégoût. Cette réaction de révulsion naît à partir d'une impression visuelle ; la monstruosité est donc éprouvée sensiblement plutôt que constatée objectivement sur des critères rationnels quantifiables. Le *summum* de l'effroi n'est donc pas imaginaire mais ancré dans la réalité, enraciné dans la chair. C'est le regard qui crée le monstre, ne le reconnaissant pas comme faisant partie de la communauté humaine en raison de sa dissemblance corporelle. Le monstre constitue un angle-mort : on le regarde comme un tableau, ce dont témoigne l'expérience inaugurale, emblématique et archétypique qu'est le visionnage du film *Freaks*[2] de Todd Browning [Fig. 1]. La difformité de l'autre questionne sur nos propres limites à travers sa différence, c'est un miroir déformé de nous-mêmes qu'il tend.

Le monstre symbolise une menace en puissance, une épée de Damoclès qui se cristallise sous deux formes : celle de l'autre comme étranger, et celle d'une étrangeté intrinsèque, la fameuse

1. La définition du monstre humain est circonscrite par le cadre de la loi. En effet, c'est la violation des lois de la société et de la nature qui fondent la transgression menant à la monstruosité : l'existence même du monstre tient en une infraction aux lois. Il est la limite, l'extrémité, le point de retournement des lois juridico-biologiques, combinant l'impossible et l'interdit (Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au collège de France, 1974-1975*. Cours du 22 janvier 1975, Paris, Gallimard/Seuil, 1999, coll. Hautes Études.)

2. Todd Browning, *Freaks* [*La parade monstrueuse*], 1932, 64 min.

« inquiétante étrangeté[3] ». Le monstre est angoissant parce qu'il nous ressemble, à l'exclusion d'un élément de distinction qui l'écarte des échanges sociaux et le stigmatise. C'est la monstruosité physique qui va nous intéresser ici, celle qui s'imprime et se révèle sur la peau ; les formes qu'elle est susceptible de revêtir pour coloniser, parasiter, ingérer, digérer – et les sensations de malaise consécutivement suscitées. L'incorporation se situe aux frontières du corps, entre l'intérieur et l'extérieur, dialectique menée entre le dedans et le dehors. L'interface du corps est faite de peau, matière malléable sur laquelle s'impriment à la fois l'intériorité du sujet et la perméabilité du monde, menant à la porosité de ces deux instances. Si « tout individu est un vestiaire de personnages qui lui collent à la peau[4] », c'est non seulement parce que le corps est une figure de l'altérité (nous croyons le connaître et il n'a de cesse de nous surprendre, de bouleverser notre sentiment d'identité) mais nous cherchons aussi sciemment à le transformer (en assimilant des entités exogènes).

I. Invasion corporelle et intrusion

Quand on parle de monstre, c'est au domaine du visible que l'on se réfère, c'est pourquoi il s'agira de tracer le parcours de quelques fictions ayant pour ressort la mise en abyme d'une pellicule – cutanée – sur une autre pellicule – filmique[5].

3. L' « inquiétante étrangeté » est la traduction de l'*unheimlich*, conçu par Sigmund Freud dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919] pour désigner « ce sentiment d'inquiétante étrangeté peut porter sur ce qui est nouveau ou extérieur (inconnu), mais aussi sur ce qui est caché, dissimulé, et qui est sorti de l'ombre. Alors le *heimlich* tend à coïncider avec l'*unheimlich*. » URL : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0703241215.html>, [consulté le 1er mai 2018].

4. David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, p. 184.

5. Nous relèverons également que les deux personnages mythiques monstrueux les plus célèbres (le vampire et le loup-garou) s'inspirent de maladies réelles, qui sont des maladies de peau : l'hypertrichose pour le lycanthrope (maladie consistant en une apparition de longs poils sur tout le corps) ; tout comme le mythe du vampire (dont la peau brûle sous l'action du rayonnement solaire) se fonde sur une maladie du sang infectant la peau, la porphyrie. Cette infection cause une perte de résistance de l'organisme face aux rayons du soleil, avec une sensibilité accrue au contact solaire.

Au cinéma, l'origine des monstres est d'abord exogène jusque dans les années soixante. Dans le cinéma américain, cela se manifeste par un folklore de monstres représentant un ennemi commun (Frankenstein, Dracula et autres films de la Hammer[6] mettant en scène des créatures mythiques). Ce paradigme s'inverse avec *Psychose*, en 1960, puis *Rosemary's Baby*[7], en 1968 : dès lors, l'horreur vient de l'intérieur (à l'intérieur du même, il y a l'autre en permanence, prêt à surgir). La modernité, qui redéfinit le monstre, l'inscrit dans un régime de simultanéité : le monstre est inclus dans notre peau, en puissance dans notre corps. L'horreur[8] se caractérise par une démesure de la charge expressive, via la violence infligée au corps. Les films d'horreur des années quatre-vingt vont alors exploiter cette focalisation sur la chair et se tourner vers la *body-horror*. Cette dénomination générique recoupe des fictions se fondant sur la destruction ou l'altération du corps, dont l'œuvre cinématographique de David Cronenberg est une figure représentative, et dont le récent film *Grave* de Julia Ducourneau[9] s'impose en héritage. Récit initiatique, *Grave* met en scène la transformation d'un corps adolescent déviant, se découvrant autre – par rapport aux autres corps adolescents et par rapport au corps enfantin incarné jusqu'à présent. Le personnage principal, Justine, est végétarienne de naissance. Elle doit, lors d'une épreuve de bizutage en école vétérinaire, consommer de la viande. Après des crises allergiques se manifestant sur la peau (eczéma, psoriasis, desquamation), elle découvre avoir pris goût à la viande : non seulement la sienne (elle mange ses cheveux et boit son sang), mais surtout celle des autres, qu'ils soient animaux ou humains. Le film montre alors la prolongation entre la peau – domaine extérieur – et la dimension interne du corps, par l'ingestion qui va dépasser la frontière entre le dedans et le dehors, le contenant et le contenu.

6. Terrence Fisher, *The Curse of Frankenstein* [*Frankenstein s'est échappé*], 1957, 82 min. ; *Dracula* [*Le cauchemar de Dracula*], 1958, 82 min.

7. Alfred Hitchcock, *Psycho* [*Psychose*], 1960, 119 min. ; Roman Polansky, *Rosemary's Baby*, 1968, 136 min.

8. Olivia Chevalier-Chandeigne, *La Philosophie du cinéma d'horreur. Effroi, éthique et beauté*, Paris, Ellipses, 2014, coll. Culture Pop.

9. Julia Ducourneau, *Raw* [*Grave*], 2017, 98 min.

Ce parcours d'une interface tégumentaire creuse l'image d'un corps-passoire, perméable, ne ressentant jamais la réplétion ni la satiété, avide de nourritures qui pourront l'augmenter, le fortifier.

Afin d'explorer les possibilités horrifiques de la peau, les fictions prennent pour point de départ la fonction physiologique de celle-ci. La peau occupe quatre fonctions principales au sein de l'économie corporelle : elle doit tout d'abord protéger l'organisme contre les agressions mécaniques et les radiations – un rôle défenseur ; elle doit ensuite éviter l'intrusion de corps étrangers – un rôle de barrière cutanée ; elle doit également établir une régulation thermique – rôle métabolique ; elle doit enfin structurer les réserves d'eau, de graisse et de sel – rôle modérateur. Ces quatre attributions convergent vers un dénominateur commun, celui de la protection. La peau a pour rôle vital de préserver le corps des agressions, de faire barrière contre les intrusions et les dangers extérieurs. Le genre *body-horror* s'empare de cette fonction en se fondant sur son inversion, son dysfonctionnement par l'invasion du corps rendant la place de la peau obsolète, dépassant l'obstacle protecteur pour envahir le domaine de l'intime et déstabiliser l'identité du sujet.

Michel Serres considère que la maladie de peau est une menace pour l'économie identitaire :

> […] les maladies les plus instructrices, les maladies de l'identité affectent la peau, forment des tatouages qui cachent tragiquement le bariolage de naissance et d'expérience. Ils appellent au secours, affichent la misère et la faiblesse ; il faudrait apprendre à lire à livre ouvert l'écriture des dieux en colère sur la peau de leurs victimes. L'abécédaire de la pathologie se grave sur le parchemin[10] .

Le dérèglement d'un corps malade affecte la surface, la peau étant l'organe humain le plus étendu, celui qui présente le sujet au monde. Quand l'identité défaillit, la peau se marque, elle trahit l'intime. La première des images associées à la maladie est celle de l'épidémie, de la transmission, de la viralité. L'œuvre de

10. Michel Serres, *Philosophie des corps mêlés. Tome 1 : Les Cinq sens*, Paris, Grasset, 1985, p. 51.

David Cronenberg, cinéaste du corps, est qualifiée de « virale », son cinéma représentant des corps humains dont le programme métabolique a été parasité, détruit de l'intérieur par un virus biologique qui s'approprie le code génétique de son hôte. Le média cinématographique est idéal pour représenter cette invasion par diffusion interne du virus car il permet justement, par le choix des focales et des caméras embarquées, de mettre le spectateur dans la peau du personnage. On le voit se transformer de l'intérieur, de façon organique, par des symptômes. L'épidémie et la viralité font état de l'impuissance face aux forces étrangères qui se développent dans un organisme. Ce mécanisme est à l'œuvre dans *The Fly*[11], récit du biologiste Seth Brundle, inventeur d'une machine pour se téléporter. Le processus requiert le placement d'un corps est dans une capsule A (appelée télépode), le faisant disparaître puis réapparaître dans une autre capsule (le télépode B). Son expérience fonctionne jusqu'au moment où il tente lui-même de se téléporter, en ne se rendant pas compte qu'une mouche est rentrée avec lui dans le telépode A. Il en résultera une fusion monstrueuse, une hybridation entre les deux entités corporelles, l'animal ayant fusionné avec le corps humain et l'envahissant au fur-et-à-mesure. La faille dans le protocole ouvre l'intérieur sur l'extérieur et génère une mutation génétique[12], une lésion, une rupture de la matière qui entraîne une cessation de la continuité rassurante d'un sujet unifié. La mutation se développe, d'interne elle devient externe, visible, incarnée, créant un espace d'inquiétante étrangeté, un décalage vecteur d'angoisse. Le film fait acte de cet écart en soi, cette altérité en puissance à l'intérieur du sujet lorsque le corps de Seth Brundle est peu à peu colonisé par un devenir-animal, se transformant en mouche, en « *Brundlefly* ».

À partir de cette fusion entre le corps humain et le corps animal, l'intrusion se joue sur le mode de la dualité. Le philosophe

11. David Cronenberg, *The Fly* [*La Mouche*], 1986, 95 min.

12. La mutation est une modification de la séquence ADN par une lésion de la molécule, rendant le gène défectueux en modifiant la protéine produite par celui-ci.

Dylan Trigg parle de « coinhabitation dans le corps[13] » pour analyser ce dispositif ; avec ce préfixe « *in* », qui résonne avec la notion d'inconnu, en tant que matérialité étrangère. Cette expression est en première instance utilisée pour caractériser le mode d'intrusion dans le film *The Thing* de John Carpenter[14]. Ce film est en effet une version démultipliée de l'intrusion, l'expression « *the thing* » désignant une créature informe qui ingère les cellules de son hôte pour prendre son apparence. Il s'agit-là d'un stade encore supérieur à *La Mouche*, situé au-delà de la fusion puisque la chose s'empare d'une enveloppe en tuant son hôte au préalable : pour que l'un puisse croître, l'autre doit être diminué, annihilé[15]. L'alimentation par ingestion façonne l'être de l'intérieur, elle représente l'intrusion d'un élément étranger qui devient constitutif de l'être. La véritable horreur se loge dans le régime de la ressemblance visible, externe, qui trompe la perception visuelle en ayant franchit la barrière de la peau.

Julia Kristeva, dans *Les Pouvoirs de l'horreur*, souligne que c'est l'atteinte de la peau par la maladie qui est l'archétype de l'impureté :

> […] les chapitres 13-14 du Lévitique situent l'impureté dans la lèpre : tumeur de la peau, atteinte à l'enveloppe garante de l'intégrité corporelle, plaie sur la surface visible, présentable […] l'abomination de la lèpre s'inscrit dans la conception logique de l'impureté que nous avons déjà relevé : mélange, effacement des différences, menace de l'identité[16].

13. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/thing-une-phenomenologie-de-lhorreur>, [consulté le 01/10/2017].

14. John Carpenter, *The Thing*, 1982, 95 min.

15. La colonisation du corps par invasion (le monstre prend la peau de son hôte, vole son apparence) entraînant sa destruction prend racine dans le mythe des *body-snatchers* (« les voleurs de corps »), des entités qui apparaissent dans *l'invasion des profanateurs de sépulture*, roman de Jack Finney qui donnera lieu à plusieurs adaptations cinématographiques (notamment Don Siegel en 1956, Philip Kaufman en 1978, Abel Ferrara en 1993). Jack Finney [1955], *L'invasion des profanateurs de sépulture*, trad. de Michel Lebrun, Paris, Guenaud, 1977, coll. Azimut.

16. Julia Kristeva, *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, coll. Tel Quel, p. 120.

En effet, la peau est la première frontière permettant l'individuation, qui trace la limite de notre identité. L'atteinte de la frontière tégumentaire est donc une menace de l'identité par effacement de sa protection, « comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du "propre"[17] ». La blessure ou la maladie, en tant que césures, coupures de cette frontière, font appel au réseau d'images de la décrépitude, de l'usure, de l'impureté, à l'origine d'une nausée. Or, cette sensation corporellement ressentie renvoie à la notion d'abjection, définie par Julia Kristeva comme une révolte de l'être contre tout ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou « d'un dedans exorbitant[18] », jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. L'objet de l'abjection est ressenti comme une menace contre laquelle il faut se protéger en la rejetant. Le réflexe de défense et de survie consiste alors à détourner le regard de cet objet. Le sentiment d'abjection est un garde-fou, une barrière de protection dont le dégoût alimentaire constitue la forme la plus élémentaire et la plus archaïque (d'où la sensation de nausée).

C'est d'ailleurs sur la peau que s'imprime le frisson de réaction face à ce sentiment d'abjection, dans le dégoût, le haut-le-cœur qui écarte et protège de la souillure : « la peau est une enceinte infranchissable sinon à provoquer l'horreur[19] ». La peau constitue donc un champ potentiel d'horreur qui est exploité dans l'une des première fictions d'épouvante, le *Frankenstein* de Mary Shelley. Le monstre conçu par Victor Frankenstein est composé d'une peau-passoire, poreuse, dont l'intérieur du corps-charnier est visible alors qu'il devrait rester un espace échappant à toute possibilité de connaissance. Sa surface est ainsi décrite comme une « peau ratatinée du visage […] sa peau jaunâtre dissimulait à peine le lacis sous-jacent de muscles et de vaisseaux sanguins[20] » et provoquant le dégoût (la nausée que mentionne Julia Kristeva) :

17. *Ibid.*, p. 65.

18. *Ibid.*, p. 9.

19. David Le Breton, *La peau et la trace*, Paris, Métailié, 2003, p. 10.

20. Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* [1818], trad. de Joe Ceurvorst, Paris, Le Livre de poche, 2009, p. 118.

« mon rêve se dépouillait de tout attrait, et un dégoût sans nom me soulevait le cœur[21] » ; la vue du monstre n'est ni soutenable ni supportable : il faut fuir pour ne pas risquer de toucher cet organisme repoussant.

C'est d'ailleurs la main, organe du toucher, qui est malade dans le cinéma de David Cronenberg, mettant en scène des corps dont le sens tactile pose problème. Dans *Videodrome*[22], une main fusionne avec une arme ; dans *La Mouche*[23], face au miroir, Seth Brundle ne parvient qu'à faire jaillir du pus de son doigt ; et l'on se rappellera que dans *Dead Zone*[24], le médium Johnny Smith, en touchant la main de personnes vivantes ou mortes, voit des parcelles de leur vie se dérouler, issues du passé ou du futur. À chaque fois, la peau est utilisée comme surface d'absorption qui se transforme progressivement en interface, zone d'échange entre intérieur et extérieur, systématiquement révélatrice de l'intériorité et de l'intimité du sujet touché. Ne plus parvenir à toucher implique de ne plus percevoir son propre corps (le toucher donne conscience de ses propres contours) et de ne plus avoir d'emprise sur le réel (la main atteint le réel hors de soi, le monde extérieur, allogène, sur lequel appliquer son intentionnalité). Cette tension à même la surface corporelle se déroule par degrés : effleurement, toucher, percement, incision, jusqu'au dernier stade, l'ingestion. Ceci nous amène alors à constater que, de l'intrusion à l'ingestion cannibale il n'y a qu'un pas : il s'agit de s'approprier les caractéristiques de l'autre en prenant sa peau et en outrepassant cette ligne de démarcation corporelle.

II. L'ingestion cannibale

Le film *Grave* creuse ce lien entre le toucher et l'ingestion. Justine, le personnage principal, « dévore » d'abord sa peau au sens figuré, en la grattant, avant de dévorer la peau des autres.

21. *Ibid.*, p. 119.
22. David Cronenberg, *Videodrome*, 1983, 87 min.
23. David Cronenberg, *The Fly* [*La mouche*], 1986, 95 min.
24. David Cronenberg, *Dead Zone*, 1983, 103 min.

C'est ce que la réalisatrice Julie Ducourneau appelle « une vie reptilienne[25] » consistant à faire peau neuve, telle une mue (faite d'allergies, de démangeaison, de troubles cutanés, d'une desquamation qui arrache la peau morte pour en créer une nouvelle). L'évolution vers un corps réincarné commence donc en se grattant jusqu'au sang pour se débarrasser de son épiderme avant d'ingérer la chair d'autrui pour se consolider. Deviendrait-on par conséquent davantage soi-même en devenant autre, en s'altérant ? Aurait-on justement besoin de révéler une part autre, monstrueuse, pour devenir soi ? L'auto-dévoration de *Grave* questionne la figure du double, la volonté d'ingérer un élément externe, et de faire de son corps un objet extérieur et consommable. En mangeant ce rein de lapin alors qu'elle n'avait jamais consommé de viande auparavant, Justine semble avoir ingéré un parasite[26] prenant progressivement le contrôle de son organisme. Mais à la différence du cinéma viral de David Cronenberg, ce parasite ne va pas changer la nature de son hôte ou le détruire, mais plutôt agir comme un élément déclencheur, une révélation.

Dans ce rite initiatique[27], en assimilant un objet étranger et inconnu, l'adolescente est non seulement assimilée par le groupe social, qui la considère comme membre à part entière mais elle s'assimile elle-même aussi en tant que personne, en répondant à une aspiration, une tension voir une pulsion individuelle. Le rite d'ingestion est donc à la fois un cérémonial social et un protocole d'individuation. Le corps intime sert à représenter le corps d'une communauté dont il est le membre, l'organe, à travers un dialogue continu entre les deux instances[28].

25. Julia Ducourneau, « La morale des cannibales », in *Les Cahiers du Cinéma*, n° 731, mars 2017, p. 54.

26. L'étymologie du terme « parasite » le définit comme étant « celui qui mange à côté » (*para* signifiant « à côté » et *sitos*, la nourriture). Le parasite est donc un organisme qui a besoin du corps de son hôte pour perpétuer son existence, il vit aux dépens de celui-ci.

27. La révélation de cet appétit carnassier (la viande crue) pour la chair humaine engendre une circulation égalitaire entre les corps : toutes les chairs sont consommables, la sienne, celle d'autrui, et celle des animaux.

28. Le rapport entre l'animalité et l'humanité demeure le centre névralgique du film : la jeune Justine se doit de passer par l'expérience de son animalité pour prendre

Dans l'absorption il y a donc le désir de fusion : le morceau de corps de la victime du cannibale participe à une confusion entre la chair et le sujet, entre le corps charnel et le corps symbolique[29]. Avaler l'autre pour s'approprier ses qualités va construire une circulation organique entre les corps qui fusionnent[30] et perdent leur hétérogénéité, introduisant l'altérité au sein du même :

> […] dans la satisfaction du besoin, l'étrangeté du monde qui me fonde perd son altérité : dans la satiété, le réel sur lequel je mordais, s'assimile, les forces qui étaient dans l'autre deviennent mes forces, deviennent moi[31].

La peau est la surface sur laquelle s'échangent les identités, l'outil choisi pour devenir autre ; son franchissement constitue alors une emprise sur la personnalité et l'intimité d'autrui.

Parmi les fictions traitant le plus pertinemment cette notion d'interface, on pourra citer les films suivants :

– *Hellraiser*[32], de Clive Barker. Un homme damné reconstitue son corps décharné en se nourrissant de sang et de chair. Avec cette mythologie horrifique, Clive Barker inaugure ce qui sera nommé le genre du « *splatterpunk*[33] » (caractérisé par son nihilisme, sa violence graphique, gore, organique). La peur du spectateur se fonde sur la peur du corps de l'autre, de sa chair. Il met en scène des

---

la mesure de ce qu'est son humanité.

29. Pour définir ces deux statuts du corps, seul terme français définissant l'entité charnelle du sujet, nous pouvons nous en référer à la traduction allemande du terme qui se décline en deux niveaux : tout d'abord le *körper* (corps organique, mécanique, anatomique, le corps biologique) se distingue du *Leib* (corps individuel, lieu de vécu, de sensations, le corps propre).

30. Le cannibalisme est au cœur de la construction de la figure du vampire, dont la morsure et l'ingestion sont des phénomènes d'appropriation d'autrui. La peau est un ressort de la littérature vampirique. Que ce soit dans le *Dracula* de Bram Stoker ou dans *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, le sang circule symboliquement par le percement de la peau de sa victime, qui est alors soit ingérée, soit transformée en « même » (en l'occurrence, en vampire à son tour).

31. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971. Réédité au Livre de Poche, 1990, p. 135.

32. Clive Barker, *Hellraiser*, 1987, 94 min.

33. URL : <https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/114/RUG01-001414114_2010_0001_AC.pdf>, [consulté le 07/06/2017].

corps scarifiés, perclus de cicatrices pour figurer les entités démoniaques ; face à un corps sans peau, écorchés, sanglant, cherchant à se reconstituer.

– *Darkman*[34], de Sam Raimi. Le docteur en génétique Peyton Westlake mène des recherches sur la création d'une peau synthétique. Agressé, gravement mutilé et défiguré, il parvient à trouver une formule chimique lui permettant de créer des masques à partir de photos de visages. Mais le processus reste instable et Westlake peine à conserver pendant un temps prolongé ses masques ce qui le rend vulnérable à long terme.

– *Dans ma peau*[35], de Marina de Van. Suite à une blessure à la jambe, Esther se met à s'entailler plus profondément et à s'adonner additivement à des rituels d'automutilation et d'auto-cannibalisme la coupant progressivement du monde, l'isolant dans une spirale autodestructrice et désocialisante.

– *The Neon Demon*[36], de Nicolas Winding Refn. Un film portant sur l'industrie hollywoodienne du mannequinat, où Jesse, modèle prometteuse raflant les éloges, finira mangée par ses concurrentes, cherchant à devenir elle, à s'approprier sa beauté.

Autour du cannibalisme, on pourra aussi citer *Porcherie*[37], de Pasolini, dans lequel le cannibalisme a un rôle socio-politique, en tant que critique du capitalisme ; *Jennifer's Body*[38], de Karyn Kusama, un *teen movie*[39] dans lequel la reine du lycée dévore d'autres adolescents, ou encore *Trouble Every Day*[40] de Claire Denis, *Sweeney Todd*[41] de Tim Burton… À chaque fois le

34. Sam Raimi, *Darkman*, 1990, 95 min.

35. Marina De Van, *Dans ma peau*, 2002, 93 min.

36. Nicolas Winding Refn, *The Neon Demon*, 2016, 118 min.

37. Pier Paolo Pasolini, *Porcile* [*Porcherie*], 1969, 99 min.

38. Karyn Kusama, *Jennifer's Body*, 2009, 107 min.

39. Voir Adrienne Boutang et Célia Sauvage, *Les Teen Movies*, Paris, Vrin, 2011, coll. Philosophie et cinéma. Comédies et films d'horreur sont les catégories majoritairement déclinées sous le terme générique du *teen movie*, dont les auteurs retracent l'histoire et les traits permanents.

40. Claire Denis, *Trouble Every Day*, 2001, 105 min.

41. Tim Burton, S*weeney Todd,* 2007, 116 min.

cannibalisme est une métaphore qui sert à dénoncer des systèmes de domination.

Pour revenir à l'univers de David Cronenberg, on se penchera bien sûr sur *Crash*[42], film mettant en scène un couple développant une relation addictive aux accidents de voiture et aux collisions entre matière organique et matière technologique. Dans *Crash*, tout se mêle, tout se confond puisque les corps fusionnent avec la carrosserie en s'encastrant dedans lors d'accidents provoqués volontairement. Sang, huile de moteur, essence, chair et tôle, tout s'amalgame. Le cinéma de Cronenberg est polymorphe[43] dans le sens où l'invasion corporelle (par le métal, la tôle, la machine) entraîne une mutation (les personnages se soignent par des prothèses qui s'ajoutent à leur corps). Les corps sont transformés en chimères[44], une figure de la dualité et de la cohabitation entre la chair et les métaux absorbés.

La chimère relève d'une double identité, elle est issue d'une fusion incomplète qui maintient la différence dans le même ; c'est un phénomène d'assemblage, une composition, à la différence de la métamorphose qui n'est pas une conversion mais un état – plutôt qu'une transition. Le corps ingérant des objets mécaniques, technologiques, assimilant des substances inertes, est monstrueux par sa déviance, son écart d'une forme matérielle intacte. Ce nouvel être-au-monde révèle un

> ordre des machines [qui] n'[est] pas le signe d'une extériorité ni d'une complète étrangeté, mais bien le prolongement extériorisé d'une intériorité, le complément prothétique d'un sujet humain qui modèl[e] le monde à son image[45].

42. David Cronenberg, *Crash*, 1996, 100 min.

43. La polymorphie chez Cronenberg recoupe souvent l'assimilation d'une sexualité hybride. Avec *Rage*, la femme a un phallus qui jaillit sous son aisselle ; avec *Vidéodrome*, l'homme se transforme en magnétoscope vivant dont le ventre ouvert ressemble à un vagin ; avec *ExistenZ*, un orifice est percé en bas du dos des personnages pour les brancher à un jeu vidéo de réalité virtuelle.

44. La chimère, ici revisitée par l'artifice, se compose à l'origine d'une tête de lion, d'un corps de chèvre et d'une queue de dragon.

45. Denis Mellier, « Altérités médiatiques : corps monstrueux et conflits d'images », *in Hybrides et monstres. Transgressions et promesses de cultures contemporaines*, sous

L'altérité, qu'elle prenne la forme de nourriture, d'hybridation ou de mécanisme ajouté, est toujours une structure prothétique qui augmente le sujet en lui donnant un surplus de matière, un supplément externe qui modifie son métabolisme, qui dépasse les mécanismes de défense pour s'immerger au cœur de la chair, au cœur du sujet, en déstabilisant voire en annihilant son identité *princeps*.

Conclusion

La peau est le lieu de l'intégrité corporelle, elle confère au corps sa cohérence, sa beauté ; elle protège son intérieur, ses organes, ses fluides, son intimité et présente le sujet au monde et à autrui. Elle fait également office de baromètre social en mesurant le degré d'intégration d'un individu au sein d'une communauté. L'intrusion, parce qu'elle outrepasse cette façade, provoque une altération, une césure de l'identité. Dans les œuvres horrifiques, en l'occurrence les films que nous avons explorés, c'est la *body-horror* et l'abjection ainsi engendrées qui font élément perturbateur, figurant visuellement des dangers extérieurs, insécurisant, venant contaminer le corps par leur présence. Le moi, c'est-à-dire le corps-propre, est menacé par du non-moi qui fait fluctuer ses frontières. D'un corps entier, préservé, on découvre alors la représentation d'un corps écorché, dévêtu de son enveloppe, qui n'est plus qu'un amas informe, subversif, redessinant les contours de l' (a)normalité. Derrière la peau se cache l'innommable ; or l'intrusion vise cet au-delà du langage, cet espace noir non-figurable, source d'angoisse et de répulsion. C'est dans ces circonstances que résonnent les mots de Jacques Derrida issus de *Papier Machine* : « Le rapport au monde est tout le temps un rapport entre le corps et ce qui n'est pas lui, même quand on mange, quand on ouvre les yeux[46] », c'est par l'altérité que se constitue l'identité, dans une confrontation dialectique entre le dedans et le dehors, par la complémentarité entre soi-même et l'autre.

la direction de Lucile Desblache, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 240.

46. Jacques Derrida, *Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001, p. 381.

Bibliographie :

Baron Denis, *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Boutang Adrienne, Sauvage Célia, *Les Teen Movies*, Paris, Vrin, 2011, coll. Philosophie et cinéma.

Chevalier-Chandeigne Olivia, *La Philosophie du cinéma d'horreur. Effroi, éthique et beauté*. Paris, Ellipses, 2014, coll. Culture Pop.

Derrida Jacques, *Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001.

Ducourneau Julia, « La morale des cannibales », *in Les Cahiers du Cinéma*, n° 731, mars 2017, p 53-54.

Finney Jack, *L'invasion des profanateurs de sépulture* [1955], trad. de Michel Lebrun, Paris, Guenaud, 1977, coll. Azimut.

Le Breton David, *La peau et la trace*, Paris, Métailié, 2003.

——, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015.

Le Fanu Sheridan, *Carmilla* [1872], trad. de Jacques Papy, Paris, Flammarion, 2007, coll. GF.

Lévinas Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971. Réédité au Livre de Poche, 1990.

Serres Michel, *Philosophie des corps mêlés*. *Tome 1 : Les Cinq sens*, Paris, Grasset, 1985.

Shelley Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* [1818], trad. de Joe Ceurvorst, Paris, Le Livre de poche, 2009.

Stoker Bram, *Dracula* [1897], trad. de Lucienne Molitor, Paris, Actes Sud, 1997, coll. Babel.

Trigg Dylan, *The Thing* : *une phénoménologie de l'horreur*, trad. de Audrey Petit-Trigg, Paris, MF éditions, 2017.

Filmographie :

Barker, Clive, *Hellraiser*, 1987, 94 min.

Browning Todd, *Freaks* [*La monstrueuse parade*], 1932, 64 min.

Burton Tim, *Sweeney Todd* [*Le diabolique barbier de Fleet Street*], 2007, 116 min.

Carpenter John, *The Thing*, 1982, 109 min.

Cronenberg David, *The Fly* [*La mouche*], 1986, 95 min.

——, *Crash*, 1996, 100 min.

——, *Videodrome*, 1983, 87 min.

——, *Dead Zone*, 1983, 103 min.

——, *eXistenZ*, 1999, 96 min.

Denis Claire, *Trouble Every Day*, 2001, 105 min.

De Van Marina, *Dans ma peau*, 2002, 93 min.

Ducourneau Julia, *Raw* [*Grave*], 2017, 98 min.

Fisher Terrence, *The Curse of Frankenstein*, 1957, 82 min.

——, *Dracula*, 1958, 82 min.

Hitchcock Alfred, *Psycho* [*Psychose*], 1960, 119 min.

Kusama Karyn, *Jennifer's Body*, 2009, 107 min.

Pasolini Pier Paolo, *Porcile* [*Porcherie*], 1969, 99 min.

Polansky Roman, *Rosemary's Baby*, 1968, 136 min..

Raimi Sam, *Darkman*, 1990, 95 min.

Winding Refn Nicolas, *The Neon Demon*, 2016, 118 min.

TROISIÈME PARTIE

Processus de construction identitaire

Sous la direction d'Andrea Grassi

Après avoir abordé la question de l'Altérité, d'un côté, à travers les études de genre, donc en se focalisant sur les modalités de construction et d'expression de l'Autre au féminin, et par la suite, de l'autre, à partir de l'analyse d'un type d'Altérité encore plus perturbante, intime, comme par exemple celle perçue par un sujet à l'égard de son propre corps, dans cette dernière partie de l'ouvrage on essayera de développer cette même thématique par le biais d'un regard plus général, visant à scinder et par là même à thématiser les contenus théoriques des différentes phases dialectiques d'où toute rencontre avec l'Autre prend forme.

Lorsque en effet un individu, mais cela pourrait aussi bien valoir pour n'importe quelle collectivité, entame un mouvement vers tout ce qui lui est Autre, vers le différent, vers l'étranger, faut-il vraiment considérer cette nouvelle rencontre comme un authentique échange entre égaux, comme un moment d'ouverture dialectique ? Ou n'est-il pas au contraire que le fantôme de l'Autre, en raison précisément de son impondérable diversité, ne fonctionne dans certains cas que comme une sorte de simulacre, à l'instar d'un miroir, lieu par excellence où la thèse d'une auto-conscience déjà définie, pour utiliser une terminologie hégélienne, ne fait que transposer, narcissiquement, ses

désirs et ses attentes ? D'ailleurs, comme l'explique aussi Elias Canetti dans les pages de *Masse et puissance*, « il n'est rien que l'homme redoute davantage que le contact de l'inconnu ».

Les trois études de cette dernière section de l'ouvrage fourniront à ce titre trois exemples majeurs où ce contact avec l'Autre, avec son monde et sa réalité, ne fera que se configurer cyniquement dans le cadre, sinon d'une faillite annoncée, du moins d'un véritable sabotage.

« Comment imaginer notre rencontre avec l'Autre, l'étranger, si ce témoin de l'Altérité est *a priori* paradigme de la barbarie nazie ? », cela sera la question autour de laquelle, en nous présentant le film *The stranger* (1946) d'Orson Welles, l'étude d'Andrea Grassi se structurera. En illustrant les principales méthodes esthétiques et discursives dont le cinéaste américain s'est servi pour réduire la figure de l'Autre-nazi à un banal stéréotype, cette étude, suivant de fait la perspective ci-dessus mentionnée, essayera par là même de démontrer comment, derrière la volonté de subjectiviser l'histoire coupable de l'Autre, peut souvent se cacher en réalité la tentative de confirmer cyniquement l'innocence de notre même identité. Parler de l'Autre, de ses culpabilités et de ses erreurs deviendrait dans ce cas une manière de justifier nos attitudes à l'égard de l'histoire, comme une sorte d'alibi moral.

Carina Zeiger, avec une étude consacrée à l'œuvre de l'écrivain Alain Robbe-Grillet, mettra au centre de ses analyses, bien évidemment sous l'angle de l'autofiction romanesque, la question de la construction de soi et l'importance du rôle joué par l'Histoire – l'Histoire comme un Autre – dans le cadre de ce processus. À ce propos, l'étude se focalisera notamment autour des romans robbe-grilletiens des années 80, ceux de la « Trilogie autofictionnelle », là où plus qu'ailleurs le motif de la vérité autobiographique permet au narrateur de pouvoir occuper une position extérieure, et par là critique, à l'égard du réel historique.

Enfin, avec une étude sur l'œuvre artistique de Jacques-André Boiffard, Andrea Zucchinali abordera la question du sabotage de l'Altérité en nous présentant une série de photographies où l'élément conciliant de la dialectique hégélienne semble au contraire faire place à une « dialectique des formes » (Georges Bataille) vouée délibérément à l'éréthisme et à l'instabilité : l'Antithèse, témoin d'une unilatéralité subversive, ne nie pas totalement la puissance évocatrice de la Thèse, mais la déchire irrémédiablement, la sabote pour ainsi dire, en l'infectant ainsi d'une Altérité impure qui ne fait que rendre essentiellement utopique toute conciliation sur le plan de la synthèse.

PARLER AU NOM DE L'AUTRE. RÉFLEXIONS À PARTIR DU FILM *THE STRANGER* (1946) D'ORSON WELLES

Andrea Grassi
Université de Franche-Comté

L'auteur : Doctorant italien en littératures comparées au Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles de l'Université de Bourgogne Franche-Comté, Andrea Grassi travaille actuellement sur un projet visant à analyser les principales formes et écritures théâtrales par le biais desquelles la dramaturgie contemporaine a raconté le génocide juif. Ancien étudiant à la faculté de Lettres de l'Università degli Studi di Bergamo – où il a obtenu son diplôme et son master 2 avec la plus haute distinction accordée en Italie (110 *cum laude*) – Andrea Grassi a publié en mai 2016 une étude critique sur l'*Antigone* de Jean Anouilh (*Sull'Antigone di Jean Anouilh*, Bergamo, Lubrina Editore, 2016), ainsi que, notamment au sujet de la Shoah, des articles dédiés au théâtre de Samuel Beckett et de Pier Paolo Pasolini.

mots-clés : Étranger ; nazisme ; shoah ; Orson Welles ; collusion.

Comme l'écrit Siegfried Kracauer dans l'introduction de *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, ouvrage publié en 1947 – un an seulement après la sortie du film *The stranger*[1] d'Orson Welles –, « les films d'une nation reflètent sa mentalité de manière plus directe que tout autre moyen d'expression artistique[2] ». Pour soutenir cette thèse, le philosophe allemand a essentiellement recours à deux arguments précis, tous deux également constitutifs de la phénoménologie du film wellesien. Tout d'abord, si les films reflètent aussi bien la mentalité de leur peuple (films américains = mentalité peuple américain ; films allemands = mentalité peuple allemand ; etc.), c'est parce qu'ils ne seraient pas tant déterminés par le fait d'être des « produit[s] » d'un seul individu – « les films ne sont jamais un produit individuel[3] », remarque Kracauer – que le résultat d'un « mélange d'intérêts et d'inclinaisons hétérogènes[4] », une synthèse entre différentes compétences intellectuelles et techniques. Et le cas de de *The Stranger*, de ce point de vue, en est un paradigme, du seul fait que pour la réalisation de ce film, Welles a dû par exemple, dans l'ordre : travailler sur un scénario écrit en bonne partie par d'autres auteurs ; renoncer à son équipe de travail habituelle ; et, enfin, accepter les diktats des producteurs relatifs notamment au choix des acteurs[5]. Mais encore, et surtout, poursuit toujours Kracauer

1. Orson Welles, *The Stranger* [*Le criminel*], 1946, 95 min.

2. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], trad. de Claude B. Levenson, Paris, Flammarion, 1987, coll. Champs *Contre-Champs*, p. 5.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 6.

5. Voir à ce sujet Christian Delage, « Les camps nazis : l'actualité, le documentaire, la fiction. À propos du *Criminel* (*The Stranger*, Orson Welles, USA, 1946) », *in Les Cahiers de la Shoah*, Paris, n° 7, 2003, p. 87-109. « Pour la première fois de sa carrière, Welles ne travaillait pas avec son équipe habituelle, se vit refuser le choix des acteurs qu'il voulait faire tourner, et dut composer avec un monteur, Ernest Nims, qui appartenait également au staff de la production. Dans un entretien accordé à

en 1947, si le cinéma serait selon lui *a priori* si représentatif du caractère de son peuple, c'est pour la simple raison que, s'adressant à ce que le philosophe définit comme la « multitude anonyme[6] », c'est à la demande et aux attentes esthétiques générales de cette entité abstraite qu'est le public qu'il doit avant tout répondre et rendre compte. Pensons encore une fois, à ce propos, aux querelles qui ont accompagné les phases du montage du film de Welles, un film potentiellement *risqué* en ce qu'il prévoyait – pour la première fois dans une fiction – des séquences construites autour de la projection de quelques images d'archive des *Lagers* nazis : cadavres, déportés, une chambre à gaz [Fig. 1-2]. Welles choisit de les montrer *malgré tout*, en contournant ainsi l'interdit de la non-représentation du génocide. Les producteurs, de leur côté, craignaient toutefois qu'une partie du public américain d'après-guerre ne fût pas encore prête à les visualiser : d'ailleurs, comme en témoignent plusieurs articles de presse de l'époque, en 1945, lors des projections dans les salles américaines des premières images d'archive au sujet de l'univers concentrationnaire, le public sembla en effet répondre avec indignation et consternation[7].

Fig. 1 : Orson Welles, *The Stranger*, 1946, min. 57. Photogramme: Cadavres dans un *Lager* nazi.

Fig. 2 Orson Welles, *The stranger*, 1946, min. 57. Photogramme : Une chambre à gaz

Peter Bogdanovitch, il explique que "c'est John Huston qui a écrit la plus grande partie du scénario, sous le manteau, car il était à l'armée et n'avait pas le droit d'être crédité". » (*Ibid.*, p. 92).

6. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, *op. cit.*, p. 6.

7. À titre d'exemple, voir l'article de journal « Camp horror films are exhibited here », *in New York Times*, May 2, 1945, p. 3 : « Newsreels showing conditions in the notorius Nazi "death" camps liberated by Allied armies east of the Rhine

La leçon kracaurienne, à l'égard de laquelle les *cultural studies* sont encore aujourd'hui absolument débiteurs[8], est simple : il ne faut pas considérer le cinéma comme un monde détaché de la réalité de tous les jours, comme un système de signes isolé et autonome par rapport au *hic et nunc* des relations et pratiques sociales. Les films d'une nation, précisément pour leur capacité à mettre en images les attentes et les fantaisies de la « multitude anonyme » à laquelle ils s'adressent, seraient au contraire des objets artistiques pleins de petites subtilités métaphysiques : rien de moins, pour le dire autrement, que des *symptômes* qui révèleraient d'avance de quelle manière la mentalité collective d'une époque imagine et, par là-même, parvient à symboliser sa rencontre avec l'Autre, étant celle-ci une sorte d'événement qui s'inscrit à chaque fois dans le domaine de l'imprévu et de l'énigme.

Sur la base du cadre conceptuel que l'on vient d'esquisser ci-dessus, il y a sans doute peu de films hollywoodiens des années Quarante qui soient aussi intéressants et emblématiques que *The stranger* de Orson Welles – d'où l'intérêt de cette étude. Le film, dont le titre est en quelque sorte déjà allusif, travaille en effet sur une hypothèse tout à fait originale pour l'époque : au lieu de

were released here yesterday in first-run and neighborhood motion-picture theaters and were generally received by audience in silence or with muttered expression of outrage. »

8. En soulignant la fonction d'"appareil idéologique d'État" d'Hollywood dans le cadre des guerres au terrorisme islamiste, à nos jours, ainsi s'exprime par exemple Slavoj Žižek dans son ouvrage *Welcome to the desert of the real* : « Le dernier épisode de ce nouage entre Hollywood et la guerre contre le terrorisme s'est produit lorsque le Pentagone a décidé de faire appel à Hollywood. Au début du mois d'octobre 2001, la presse a signalé qu'un groupe de scénaristes et de réalisateurs de Hollywood, spécialistes des films catastrophes, avait été formé à l'initiative du Pentagone dans le but d'imaginer des scénarios possibles d'attaques terroristes ainsi que les moyens d'y remédier. Il semblerait d'ailleurs que cette collaboration se soit poursuivie : une série de rencontres entre les conseillers de la Maison Blanche et les producteurs de Hollywood ont eu lieu au début du mois de novembre 2001 afin de coordonner l'effort de guerre et de mettre au point la manière dont Hollywood pourrait aider la "guerre contre le terrorisme" en délivrant le bon message idéologique, non seulement aux Américains mais aussi aux spectateurs du monde entier. Dernière preuve empirique que Hollywood fonctionne comme "un appareil idéologique d'État". » (Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel* [2002], trad. de François Théron, Paris, Flammarion, 2005, p. 38).

mettre en scène un Américain plongé dans l'Allemagne après la capitulation nazie – ce qui était par exemple le sujet du documentaire de Frank Capra *Your job in Germany* [1944][9] –, Welles construit son histoire autour de la figure d'un criminel nazi réfugié sous une fausse identité au cœur même des États-Unis, dans une petite ville du Connecticut, Harper. C'est-à-dire, en d'autres termes, que Welles place le lieu de la rencontre avec l'Autre – bien qu'il s'agisse d'un nazi, donc d'une figure d'un Autre-coupable par excellence –, non pas vers un extérieur neutre ou hostile, mais au sein de sa même communauté, de *notre* communauté. Hypothèse, dès lors, qui soulève inévitablement la question suivante, par laquelle Welles a lui aussi dû passer : au-delà de toute une pensée philosophique – pensons *in primis* à celle de Lévinas – partisane de l'ouverture vers l'Autre comme d'un mouvement fondamental pour tout processus éthique, comment inversement agir, comment se comporter à l'égard d'une Altérité qui se caractériserait dès l'abord par le fait d'être indiscutablement criminelle ? Faudrait-il vraiment accueillir sa *voix* – celle d'un criminel nazi –, écouter son histoire, et l'élever de la sorte à un véritable moment dialectique ? Ou ne faudrait-il plutôt, contrairement à Lévinas, interpréter son *visage* comme un espace déjà et irrémédiablement vide, sans plus rien à nous communiquer ?

Le film, réalisé en 1946, directement après la fin de la guerre, suit évidemment cette seconde ligne de pensée : en effet, avec *The stranger*, Welles entre réellement dans l'intimité de l'Autre, le laisse pour ainsi dire parler, mais cela, au final – comme cette étude se proposera de le démontrer –, avec le seul prétexte de nous rendre ultérieurement manifestes ses culpabilités, ses responsabilités. Néanmoins, si l'intention de présenter un nazi comme un coupable historique n'exprime pas en soi un élément particulier de nouveauté, là où le film peut en revanche être déjà révélateur de toute une série de « dispositions psychologiques[10] » cachées

9. Frank Capra, *Your job in Germany*, 1944, 12 min.

10. L'expression est encore de Kracauer : « Ce que reflètent les films, ce sont moins des credos explicites que des dispositions psychologiques – ces lois profondes de la mentalité collective qui se ramifient plus ou moins sous la dimension de la conscience. Bien sûr, les revues et les radios populaires, les bestsellers, les modes du

dans la mentalité collective du peuple américain d'après-guerre, c'est plutôt par la manière dont Welles parvient tendancieusement à fonctionnaliser et à surdéterminer cette figure effective d'Autre-nazi. D'ailleurs, ne nous laissons pas surprendre : déplorer les crimes de l'Autre, bien que légitime si cet « Autre par rapport à Nous » est paradigme de l'*hybris* et de l'excès nazis, ne doit jamais être considéré à l'instar d'un acte tout à fait innocent, car il ne vise souvent, en effet, qu'à dissimuler *notre* prétendue supériorité morale, ou du moins *notre* innocence.

Mais voici, avant tout, un bref résumé de l'œuvre wellesienne : dans le film, l'Autre, l'étranger est Franz Kindler (Orson Welles), un nazi réfugié sous une fausse identité à Harper, une petite ville du Connecticut, où il mène depuis la fin de la guerre la vie en tout point ordinaire d'un Américain *lambda*. La nouvelle vie de Charles Rankin – c'est le nouveau nom du nazi – est essentiellement possible car personne dans la communauté de Harper, y compris sa nouvelle femme Mary (Loretta Young), ne connaît rien, et ne pourrait d'ailleurs rien imaginer de son passé coupable en Allemagne. Sur ses traces, toutefois, se trouve l'inspecteur Wilson (Edward G. Robinson), également membre de la Commission alliée, une Commission chargée de poursuivre tous les criminels de guerre évadés de l'Allemagne après la chute du Reich. Wilson, ne possédant pas même une photo de Kindler, car ce dernier « avait détruit toutes les preuves le reliant à son passé[11] », réalise aussitôt que la seule façon d'arriver à ce redoutable criminel ne peut être que par l'aide d'un autre nazi déjà arrêté par la Commission, Konrad Meinike (Konstantin Shayne), ancien collègue de Kindler, le seul en mesure de pouvoir le reconnaître. Conduit dans la ville d'Harper par Meinike lui-même, entre-temps relâché, l'inspecteur Wilson commence graduellement à focaliser ses doutes sur la figure de Charles Rankin, un des derniers à avoir rejoint la petite communauté du

langage ainsi que d'autres produits sédimentaires de la vie culturelle d'un peuple donnent également des informations précieuses sur les attitudes prédominantes et autres tendances généralement répandues. Mais l'écran dépasse ces sources parce qu'il les contient toutes. » (Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, *op. cit.*, p. 6-7).

11. Orson Welles, *The stranger*, *op. cit.*, min. 61.

Connecticut. C'est ainsi que Kindler/Rankin, se sentant à son tour pris au piège, dévoile vers la fin du film sa véritable identité, juste avant de mourir, dans une dernière tentative de fuite, en tombant tragiquement du clocher de l'église de la ville d'Harper.

Or, qu'il s'agisse de thématiser ou de représenter visuellement, comme c'est le cas de *The stranger*, les diverses étapes constitutives d'un processus dialectique entre deux unilatéralités, Thèse et Antithèse, Nous et l'Autre, une question ontologique, concernant précisément les termes de cette hypothétique rencontre, doit d'emblée être posée : qui est-ce qui parle en réalité au nom de cet Autre dont on est à chaque fois censé établir un contact en vue d'une synthèse ? Sa *voix* et son *visage* sont-ils d'authentiques éléments dialectiques autonomes, ou ne sont-ils plutôt que des simulacres, filtrés à priori par *nos* jugements et croyances ? En règle générale, dans les films classiques de propagande, l'apparition visuelle de l'Autre coïncide avec celle d'un *visage* muet, plat ; d'où son inévitable manipulation. Dans le court métrage de Frank Capra cité préalablement, *Your job in Germany*, par exemple, une voix-off documentaire, faussement objective, substituait et ainsi effaçait la vraie parole Autre du peuple allemand, à savoir celle qui aurait été une vraie antithèse à la narration américaine des événements. Et dans le film de Welles ? Même s'il s'agit d'une fiction, peut-on entrevoir, dans les discours Autres de Franz Kindler, le véritable témoignage provenant de l'intérieur objectif de l'Altérité nazie ?

Le premier indice du fondement idéologique du film *The stranger*, indicatif de fait de la superficialité avec laquelle Welles a choisi de mettre en scène la parole nazie, nous est donné par ce que l'on pourrait définir comme une plate stéréotypisation de tout ce qui concerne la consistance psychique du personnage de l'Autre-nazi. Kindler lui-même semble en effet réunir dans sa personne tout un tas de lieux communs que l'imaginaire collectif de l'époque attribuait à la figure classique du nazi : froideur, opportunisme, méchanceté, désir de puissance, foi aveugle pour le Führer, etc. D'un côté, il y a donc toute une gestualité censée être nazie : en plusieurs occasions, les réactions de Kindler, mais cela vaut bien aussi pour celles de Meinike, l'autre nazi du film, rappellent explicitement

des traits de la mimique hitlérienne : même haine, même façon d'externaliser l'autorité et d'imposer sa propre volonté [Fig. 3]. De l'autre côté, toujours stéréotype du nazi, il y a comme une radicalité trop simplifiée du Mal dans le personnage de Kindler, celle-ci étant une banale équation morale avec laquelle la pensée commune de l'époque identifiait les barbaries nazies. Radicalité, non par hasard, qui se manifeste déjà depuis le tout début du film, dès les premiers dialogues de ce personnage wellesien, là où ce dernier *renseigne* les spectateurs de n'avoir aucun remords par rapport à son passé et d'attendre, plein d'espoir, l'avènement d'une nouvelle guerre mondiale, le « jour où [les nazis] frapperon[t] de nouveau » :

Fig. 3 : Orson Welles, *The Stranger*, 1946, min. 5.
Photogramme : Ressemblance entre Meinike et Hitler.

> KINDLER : J'ai détruit en Allemagne et en Pologne toutes les preuves de mon identité. Devine ce que je fais ce soir à 6 heures ? Je me tiendrai devant un prêtre… une femme à mes côtés, la fille d'un juge de la cour suprême des USA, un célèbre démocrate. La fille est très jolie. Le camouflage est parfait… Qui suspecterait que je suis le fameux Franz Kindler ? Professeur des fils de l'Amérique. Et je reste là… jusqu'au jour où nous frapperons à nouveau.
>
> MEINIKE : Franz, il y aura une autre guerre ?
>
> KINDLER : Bien sûr[12] !

12. *Ibid.*, min. 13-14.

Un deuxième indice témoignant de la surdétermination relative à la présentation de l'Autre-nazi dans le film, consiste par ailleurs dans le processus de diabolisation auquel cette figure même d'Altérité est constamment soumise. D'emblée, il y a le titre du film, qu'il soit en anglais, *The stranger*, ou en français, *Le criminel*, qui est en soi déjà emblématique de la présence dans l'histoire d'un Autre qui n'est pas intégré, de quelque chose de différent, un corps étranger. Ensuite, d'un point de vue purement esthétique, le contraste d'ombres et lumières qui accompagne à chaque fois l'entrée en scène des personnages ne peut pas passer inaperçu : si un effet de blancheur semble régulièrement envelopper le visage de Mary [Fig. 4], suggérant par conséquent l'image d'une innocente, d'une jeune fille naïve, la présence scénique de Kindler est au contraire souvent chargée par l'utilisation de la part de Welles de certains jeux d'ombres [Fig. 5] – héritage du cinéma expressionniste et du cinéma noir américain des années Trente – où la primauté est donnée au noir, couleur qui dans le film vise à accentuer, d'une manière immanente et thétique, le caractère ténébreux et le côté coupable du personnage. Et enfin, ce qui coïncide avec une ultérieure simplification éthique de la situation du criminel Kindler, sa diabolisation passe encore par la construction même de son passé abominable. Là, pour éviter toute ambigüité autour de ce personnage, pour éviter toute forme possible de compassion de la part du public en salle à son égard, Welles imagine en effet lui attribuer un passé comparable essentiellement à celui d'Hitler ; et cela, au point même d'en faire celui qui a « conçu la théorie du génocide » et projeté en premier la réalisation des camps d'extermination, comme l'inspecteur Wilson lui-même le dit dans un passage central du film :

> MR. WILSON : Tout ce que vous avez vu [images d'archives des *Lagers* nazis] est l'œuvre de l'esprit d'un seul homme. Son nom est Franz Kindler !
> MARY : Franz Kindler ?
> MR. WILSON : Oui, le plus brillant esprit du parti nazi. Kindler a conçu la théorie du génocide pour les populations des pays vaincus. L'Allemagne entendait devenir la plus grande nation d'Europe de l'Ouest. Biologiquement parlant. Contrairement à Goebbels, Himmler et les autres, Kindler avait la passion pour l'anonymat. Les

journaux n'ont aucune photo de lui. Avant qu'il ne disparaisse, il détruisit toutes les pistes le reliant à son passé, jusqu'à la dernière de ses empreintes digitales ![13]

Fig. 4 : Orson Welles, *The Stranger*, 1946, min. 36. Photogramme : Visage de Mary.

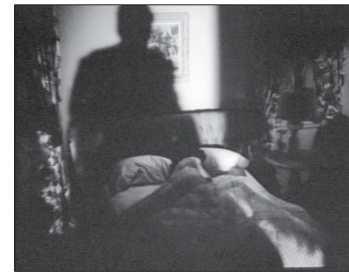


Fig. 5 : Orson Welles, *The stranger,* 1946, min. 36. Photogramme : Kindler/Rankin entre dans la chambre de Mary.

Cela permet, tout au long du film, de le présenter au public à la fois comme un monstre et comme une « ordure [qui] doit être détruite[14] ». Et dans cette perspective, en outre, la scène finale du film est très symbolique, avec la mort de Kindler, la mort du monstre, qui semble de toute évidence s'inscrire dans le cadre d'un sacrifice nécessaire : autrement dit, d'un acte par le biais duquel la communauté de Harper parvient enfin à se purifier du Mal qui la contaminait[15].

The stranger se configure comme une sorte de procès sommaire aux dépens de l'Autre ; et en effet, trois regards différents traversent globalement la totalité de l'événement montré par le film. Le premier, c'est celui de l'accusé, l'Autre-nazi, et il s'agit d'un regard omniscient : Kindler, comme sa *praxis* tout au long du film ne fait que l'attester, reconnaît dès le début de l'histoire

13. *Ibid.*, min. 60-61.

14. *Ibid.*, min. 1. La version sous-titrée en français du film traduit le mot anglais "obscenity" par le mot "ordure". Ainsi dans la version originale : « MR. WILSON : [...] This obscenity [Franz Kindler] must be destroyed. You hear me ? Destroyed ! ».

15. « Faites de beaux rêves ! » – sous-entendu : dorénavant, maintenant que Kindler n'est plus parmi vous –, est en effet l'exhortation que l'inspecteur Wilson, juste avant que le film se conclut, adresse à Mary et aux autres citoyens d'Harper, désormais *libérés* du mal amené par Kindler.

l'essence criminelle de sa propre Altérité et essaie par conséquent de la soustraire, de la cacher à la vue d'autrui. Le deuxième, c'est le regard de l'inspecteur Wilson, derrière lequel, lui-même étant membre de la Commission alliée, se cache le véritable registre esthétique et moral de la politique américaine : de fait, Wilson voit l'Autre pour ce qu'il est, au-delà de sa surface mensongère, et c'est donc pourquoi il décide de rendre utile sa présence en scène afin d'avertir la communauté d'Harper du caractère dangereux de ce dernier. Enfin, le troisième regard du film, le plus ingénu, est sans doute celui soutenu par les citoyens d'Harper : regard qui ne voit pas, ignorant l'essence réelle et criminelle de l'Autre, ce troisième sujet du film fonctionne à l'intérieur de l'œuvre wellesienne en tant qu'espace vide, lieu de tension entre les deux autres registres de pensée – celui de Kindler, d'un côté, visant à préserver son propre anonymat, et celui de l'inspecteur Wilson, de l'autre, visant en revanche, lui, à établir la justice. Et c'est en cela, précisément par la nature instable et mobile de ce troisième sujet du film, que *The stranger* révèle plus qu'ailleurs le contenu en réalité monodique de son message. Pourquoi ? Car justement, pour que le regard des citoyens d'Harper, et ainsi du public américain de l'époque, se juxtapose consciemment à celui de l'inspecteur Wilson, témoignant par là d'une nouvelle *réconciliation* entre peuple et État, Welles ne se limite pas à montrer l'Autre dans toute sa monstruosité fictive, mais fournit aussi, comme la séquence commentée des images d'archive des *Lagers* le démontre, des preuves historiques qui peuvent la confirmer sans aucune équivoque ; jusqu'à en faire, pour tout un public qui ne savait pas encore vraiment prouver de façon *concrète* les barbaries nazies, une sorte d'inévitable précèdent symbolique, comme un dogme.

À la lumière des analyses que l'on vient de proposer, de quoi le film de Welles pourrait-il dès lors être symptôme ?

Tout d'abord, comme l'affirme Peter Novick dans son livre *The Holocaust in american life*, le fait de prétendre que l'Holocauste doit d'une quelconque manière faire partie de la mémoire des États-Unis ne fonctionne et n'a toujours fonctionné qu'à

l'instar d'un « alibi moral[16] » à l'égard de l'Histoire, car cela permet justement « de se décharger de responsabilités qui en réalité incombent aux Américains, confrontés à leur passé, leur présent et leur futur[17] ». Font assurément écho à ces mots ceux de Norman Finkelstein, établissant dans *L'industrie de l'Holocauste* un lien direct, voire héréditaire, entre certains aspects du programme politique américain de la première moitié du XXe siècle et ce qui serait par la suite devenu les bases idéologiques de l'Allemagne nazie :

> L'idéologie et le programme d'Hitler, la revendication du *Lebensraum* ne sont pas sans antécédents. Hitler a modelé sa conquête de l'Est sur la conquête de l'Ouest par les Américains. Dans la première moitié du XXe siècle, une majorité d'Etats américains a promulgué des lois autorisant la stérilisation et des dizaines de milliers d'Américains ont été stérilisés contre leur gré. Les nazis invoquèrent explicitement ce précédent au moment où ils mirent en œuvre leurs propres lois sur la stérilisation. En 1935, les fameuses lois de Nuremberg dépouillèrent les Juifs de leur droit de vote et interdirent le mélange entre Juifs et non-Juifs. Dans le Sud américain, les Noirs ont souffert des mêmes entraves légales et ont subi une violence populaire, spontanée et autorisée, bien pire que celle qui s'est abattue sur les Juifs dans l'Allemagne d'avant-guerre[18].

« Alibi moral », comme on l'a appelé préalablement, et qui découle alors d'une cynique *collusion*[19], pour le simple fait que

16. Peter Novick, *The Holocaust in American life*, New York, Mariner Books, 1999, p. 15.

17. *Ibid*.

18. Norman G. Finkelstein, *L'industrie de l'Holocauste* [2000], trad. de Eric Hazan, Paris, La fabrique, 2001, p. 138-139.

19. On utilise le mot "Collusion" dans le sens qu'il lui a été attribué par le psychiatre Ronald D. Laing dans une de ses œuvres majeures, *The Self and Others* : « La collusion se déclenche toujours quand le soi trouve en autrui cet autre qui le "confirmera" dans le faux soi que le soi s'efforce de rendre vrai, et vice versa. Le terrain est alors préparé pour qu'indéfiniment on se soustraie mutuellement à la vérité et au véritable accomplissement. Chacun a trouvé un autre pour sanctionner la fausse idée qu'il se fait de lui-même et donner à cette apparence un semblant de réalité. » (Ronald D. Laing, *Soi et les autres* [1961], trad. de Gilberte Lambriche, Paris, Gallimard, 1980, coll. Tel, p. 138).

subjectiviser l'histoire coupable de l'Autre, comme Welles le fait dans son film, ne servirait implicitement qu'à *confirmer* la fausse identité d'un Nous Américain censé être meilleur. Et dès lors, sous ce profil, deux attitudes que les États-Unis eux-mêmes conserveront tout au long de leur histoire récente, jusqu'à nos jours, sont effectivement déjà présentes dans le film de Welles. La première a à voir avec une auto-surestimation de leur propre rôle sur l'échelle politique mondiale d'après-guerre : le film s'ouvre précisément sur une dispute interne à la Commission alliée, une dispute, non par hasard, où l'inspecteur Wilson apparaît comme le seul personnage à vouloir vraiment poursuivre le criminel de guerre nazi Kindler, alors que les Français et les Anglais semblaient en douter :

> *Lieu : Salle de la* Commission d'enquête sur les crimes de guerre.
>
> MR. WILSON : Ouvrez la porte de la cellule, laissez-le [Meinike] s'échapper !
>
> MEMBRE ANGLAIS DE LA COMMISSION : C'est tout à fait irrégulier. Les répercussions pourraient être embarrassantes.
>
> MEMBRE FRANÇAIS DE LA COMMISSION : Exactement ! C'est une responsabilité de première importance.
>
> MEMBRE ANGLAIS DE LA COMMISSION : Désolé Mr. Wilson, mais…
>
> MR. WILSON : J'en ai assez de cette discussion, j'en suis malade ! Cessez de peser les répercussions et les responsabilités. Si j'échoue, je serais seul responsable. Laissez la porte ouverte, laissez-le s'échapper ! C'est notre seule chance. (MEMBRE FRANÇAIS DE LA COMMISSION *essaie en vain d'interrompre le discours de* MR. WILSON) Menacez-moi de tous les feux de l'enfer, je maintiens ma position. Cette ordure doit être détruite ! Vous m'entendez, détruite[20] !

Personnalisation, américanisation du défi bilatéral à l'égard du nazisme qui ne restera pas un *unicum* dans l'histoire des États-Unis. En portent témoignage, à ce propos, les successives interventions militaires au Viêt Nam et en Corée, ou encore les

20. Orson Welles, *The stranger*, *op. cit.*, min. 1.

tensions continues avec l'Union Soviétique et le monde socialiste de l'Amérique du Sud : tous des conflits, *mutatis mutandis*, imputables de manière plus ou moins directe au constant désir américain de vouloir s'impliquer dans chaque problème d'ordre essentiellement géopolitique, à l'instar d'un arbitre. Parallèlement, à un niveau encore plus conjoncturel, la seconde attitude concerne cette fois-ci la superficialité du discours américain à l'égard de la construction imaginaire de l'identité Autre, celle de l'ennemi politique du moment, dont la pensée sera en effet au fur et à mesure introduite, tantôt comme emblème d'un Mal radical – il suffit de penser aux processus de diabolisation de tout ce qui sera lié au monde communiste, le maccarthysme, etc. –, tantôt comme une simple infériorité culturelle à éduquer. Et de ce point de vue, il est indéniablement curieux qu'encore aujourd'hui les États-Unis, pour fustiger les crimes commis par leurs adversaires politiques officiels et pour accentuer en même temps leur côté unilatéralement coupable, invoquent de manière intentionnelle la mémoire de l'Holocauste, l'événement peut-être le plus *inhumain* du dernier siècle : c'est ainsi qu'en Afghanistan, d'après le « grand récit » américain, les Russes étaient par exemple en train de perpétrer un « nouveau génocide[21] » aux dépens des populations locales ; ou encore, pour justifier l'action de l'OTAN en ex-Yougoslavie, de nombreuses personnalités médiatiques américaines n'hésitaient pas à parler des Serbes comme des nouveaux nazis[22].

21. Norman G. Finkelstein, *L'industrie del'Holocauste*, *op. cit.*, p. 139-140 : « Les crimes des ennemis officiels [des États-Unis] – les Khmers rouges au Cambodge, les Soviétiques en Afghanistan, les Serbes au Kosovo – amènent à évoquer l'Holocauste, mais non les crimes dont les États-Unis sont complices. [...] En même temps que l'Union soviétique commettait ce que le Simon Wiesenthal Center appelait "un nouveau génocide" en Afghanistan, le gouvernement du Guatemala soutenu par les États-Unis perpétrait ce que la Commission pour la vérité au Guatemala qualifiait de "génocide" contre la population maya. »

22. Dans le livre *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Jacques Walter décrit ainsi le lien que Steven Spielberg, auteur en 1994 du célèbre film *La Liste de Schindler*, établit entre la Shoah et les récents massacres en Bosnie : « [...] c'est le rapprochement entre "épuration ethnique" dans l'ex-Yougoslavie et "solution finale" qui a décidé le cinéaste à réaliser lui-même le film. Passé et présent se trouvent alors liés dans le même projet : "Dans ce sens [poursuit Spielberg], *Schindler* est un film sur la Shoah, mais aussi sur ce qui se passe aujourd'hui". On reconnaît là les traces de la double

The stranger se particularise par le fait d'être un film où la rencontre avec l'Autre ne s'élève à aucun moment à véritable objet d'étude dialectique, mais semble servir uniquement à auto-confirmer une fois de plus, par contraste, le mythe de la supériorité morale et culturelle étalée par la société américaine d'après-guerre. Si Kracauer, avec qui l'on a commencé cette étude, observait dans les films allemands des années Trente le témoignage artistique d'un peuple en réalité humilié par les crises économiques, désorienté face à des politiques inefficaces et à un avenir plus que jamais incertain, *The stranger* de Welles, inversement, semble être symptôme de toute autre chose : à savoir, d'un pays déjà conscient de sa propre puissance et prêt pour ainsi dire à imposer son hégémonie culturelle aux autres acteurs politiques.

Le film, et sur ce point, aux yeux d'un critique contemporain, demeure peut-être sa plus grande faiblesse, donne l'impression de ne rien enseigner sur l'Holocauste qui ne soit *a priori* utile pour être reconfiguré dans un cadre de *reconnaissance* idéologique bien défini. L'Autre-nazi imaginé par Welles n'est somme toute qu'une sorte de bouc-émissaire, pure *surface* sans contexte : le cinéaste américain n'enseigne rien à son public à propos de la complexité du système bureaucratique nazi ni, à parler franchement, à propos des causes sociales qui ont enfin permis à Hitler de prendre le pouvoir. Pour cela, c'est-à-dire pour qu'un vrai débat autour de ces sujets ait lieu, il faudra plutôt attendre les écrits successifs de philosophes ou sociologues comme Hannah Arendt, Zygmunt Bauman et Theodor W. Adorno ; écrits dans lesquels le nazisme, loin d'être considéré à l'instar d'une Altérité isolée et radicale, sera pour la première fois analysé à la lumière de ses possibilités historiques, en tant que véritable objet politique. Ce n'est pas le mal qui est banal, mais c'est bien le banal, à savoir le *kitsch*, la pensée commune, qui est le mal, soutenait ponctuellement Theodor W. Adorno,

orientation de la mémoire, fréquemment sollicitée pour justifier l'évocation de la Shoah dans l'espace public, ce qui amène le cinéaste à réclamer une intervention militaire en Bosnie pour faire cesser les massacres. » (Jacques Walter, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 132).

observant une terrible continuité entre le monde d'Auschwitz et certains témoignages de la guerre du Viêt Nam[23].

23. Voir à ce sujet Theodor W. Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes* [1998], trad. de Christophe David, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 171 : « Peu importe ce qu'on pense des travaux de Hannah Arendt – je suis pour ma part très critique à leur endroit –, elle a en tous cas raison lorsqu'elle identifie mal et banalité. J'aimerais formuler cela autrement : je ne dirais pas que c'est le mal qui est la banalité, mais que c'est la banalité qui est le mal – la banalité, c'est-à-dire la forme de conscience et d'esprit qui s'adapte au monde tel qu'il est et obéit au principe d'inertie. Ce principe d'inertie est vraiment le mal radical. »

Bibliographie :

Adorno Theodor, *Métaphysique* [1998], trad. de Christophe David, Paris, Payot & Rivages, 2006.

Delage Christian, « Les camps nazis : l'actualité, le documentaire, la fiction. À propos du *Criminel* (*The Stranger*, Orson Welles, USA, 1946) », *in Les Cahiers de la Shoah*, Paris, n° 7, 2003, p. 87-109.

Finkelstein Norman, *L'industrie del'Holocauste* [2000], trad. de Eric Hazan, Paris, La fabrique, 2001.

Kracauer Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], trad. de Claude B. Levenson, Paris, Flammarion, 1987, coll. Champs *Contre-Champs*.

Laing Ronald, *Soi et les autres* [1961], trad. de Gilberte Lambriche, Paris, Gallimard, 1980, coll. Tel.

Lévinas Emmanuel, *Totalité et infini* [1961], Paris, Le Livre de Poche, 1990.

Novick Peter, *The Holocaust in American life*, New York, Mariner Books, 1999.

Walter Jacques, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

Žižek Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel* [2002], trad. de François Théron, Paris, Flammarion, 2005.

Filmographie :

Capra Frank, *Your job in Germany*, 1944, 12 min.

Welles Orson, *The Stranger* [*Le criminel*], 1946, 95 min.

Wiene Robert, *Das Cabinet des Dr. Caligari* [*Le Cabinet du docteur Caligari*], 1920, 71 min.

L'HISTOIRE ET L'AUTRE. LA RECHERCHE DU RÉEL HISTORIQUE DANS L'ŒUVRE DE ROBBE-GRILLET

Carina Zeiger
Université de Franche-Comté

L'auteure : Germaniste-romaniste, Carina Zeiger est ATER d'allemand et doctorante en littérature à l'Université de Franche-Comté, au laboratoire du CRIT EA 3224 (Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles). Elle travaille, en cotutelle avec l'Université de Bochum, sous la direction de David Nelting et Laurence Dahan-Gaïda sur la narration et l'histoire dans l'œuvre de Robbe-Grillet et Jonathan Littell. À ce sujet, son article « Écriture et silence. Les trous poétiques dans l'autofiction de Robbe-Grillet » est en cours de publication dans l'ouvrage *Le langage et le silence* sous la direction Philippe Payen de la Garanderie. Par ailleurs, elle a publié pour la revue en ligne *Savoir en Prisme* (3, 2014) l'article intitulé « Autorité poétique et transfert européen – le cas de l'Espagne au travers de l'exemple de Góngora ».

mots-clés : Autofiction ; histoire ; autrui ; ipséité ; identité ; récit factuel ; récit fictif ; référentialité ; vérité ; réalité ; réel.

Le présent article se propose d'analyser la figure d'autrui dans les textes de l'œuvre tardive de Robbe-Grillet, qui en tant que représentant d'un courant littéraire du XXe siècle, connu sous le nom de la littérature déconstructiviste, entreprend une relation structurelle avec l'autrui, celui-ci étant employé comme instrument d'abstraction et de mise en doute de l'histoire racontée. La déconstruction de l'histoire et la réflexion sur le caractère construit de celle-ci qui sont à la base de l'œuvre robbe-grillettienne se donnent alors tout particulièrement par cette structure dialogique, instaurée comme une véritable dialectique avec autrui.

L'approche méthodologique de cette étude sera par conséquent une analyse structurelle qui sera combinée avec une approche philosophique de la notion d'autrui telle qu'elle est employée par Robbe-Grillet. Cette dimension philosophique, souvent ignorée par les critiques, nous semble fondamentale, car c'est surtout par elle que le concept d'autrui chez Robbe-Grillet acquiert sa vraie signification.

L'analyse sera appliquée aux textes de l'œuvre tardive de Robbe-Grillet, notamment à la trilogie autofictionnelle parue dans les années 80. Il s'agit donc de textes qui traitent, pour la première fois aussi ostensiblement, la réalité factuelle, le monde qui nous entoure, et surtout la question de la création (narrative) de cette réalité ou vérité factuelle.

Ces textes ne représentent pas, comme on l'a souvent dit, une rupture avec son œuvre précédente (déconstructiviste), c'est-à-dire un retour à l'écriture réaliste, mais ils constituent un engagement révélateur dans la voie constructiviste, qui est la conséquence logique de l'évolution de son écriture et surtout de sa conception philosophique de la réalité et de la relation de l'homme au monde, question primordiale dans l'œuvre de Robbe-Grillet. Le nouveau ici, c'est que, le discours autobiographique de ces textes tardifs, rend cet engagement pour la première fois évident.

L'analyse du concept d'altérité dans l'autofiction mène dans ce contexte

1. à la question de la construction de soi comme autre, ainsi qu'au rôle de l'autre dans ce processus d'autoconstruction.

2. Ce qui nous amène à la réflexion sur la construction de l'histoire, des faits historiques et du rôle de l'autre dans ce contexte. Ce n'est pas seulement la création autofictionnelle de soi-même qui est au centre de l'intérêt de Robbe-Grillet, mais la création subjective de la réalité en général ainsi que la recherche d'un réel historique qui se trouve hors de ces constructions, c'est-à-dire de ma construction à moi et de celle de l'autre.

I. L'autrui robbe-grilletien et la critique

Les publications sur la question de l'altérité chez Robbe-Grillet partent souvent d'un de deux concepts de l'autrui.

Premièrement, on a souvent mentionné la structure des *doubles* dans les textes de Robbe-Grillet. Ces doubles apparaissent dans l'histoire racontée comme des « jumeaux », ou juste des personnages qui ressemblent physiquement, psychologiquement, par leur caractère ou par leurs noms à d'autres personnages du texte.

La critique a déjà constaté la fonction structurelle de ces doubles en mettant en relief le fait que cette doublure mène à des confusions de personnages dans l'acte de lecture et, par là, aux confusions des épisodes racontées. Cela est renforcé par des changements soudains de perspectives dans la narration, car c'est souvent le narrateur lui-même qui est doublé et qui prend tout d'un coup la perspective de l'autre, de sorte que le lecteur ne sait plus qui est le vrai narrateur, quelle est la perspective principale et donc quelle est l'évolution chronologique de l'histoire racontée. C'est ici la fameuse technique des *glissements* de Robbe-Grillet. Ces figures du double ont été analysées comme les éléments d'une écriture déconstructiviste qui met fin à la narration traditionnelle, réaliste qui, basée sur un seul narrateur omniscient, raconte une histoire logique et cohérente.

Le deuxième point souvent mentionné dans les analyses sur autrui c'est la figure de l'autre dans les *Romanesques,* donc dans l'autofiction, cet alter ego robbe-grilletien qui s'appelle Henri de Corinthe ; un protagoniste alors différent de l'auteur. À part l'auteur Robbe-Grillet et le protagoniste Henri, il y a même un troisième personnage, le narrateur Jean Robin. Cette construction de l'autre dans l'autofiction est aussi principalement un élément de structure. La division en trois instances a souvent été analysée, elle aussi, comme technique visant à rompre avec l'écriture traditionnelle autobiographique qui, au delà du pacte autobiographique de vérité dont parle Philippe Lejeune, se détermine aussi par l'identité de l'auteur, le narrateur et le protagoniste[1].

On ne contestera pas ici ces processus. La création structurelle de l'autre et ici l'invention d'un autre fictif et des épisodes imaginés, liés à ce personnage, ont comme but la déconstruction de l'écriture traditionnelle, et dans le cas de l'autofiction plus précisément la rupture avec la narration référentielle et ce but est atteint par la transgression de ce pacte autobiographique, convention de confiance entre l'auteur et le lecteur concernant, la vérité du texte. Déjà dans le premier volume des *Romanesques, Le Miroir qui revient,* Robbe-Grillet dit dans ce contexte : « Je ne suis pas sûr que l'ensemble respecte le pacte autobiographique, tel que le définit Philippe Lejeune[2]. » Bien sûr, il ne le respectera pas.

Mais l'invention et l'utilisation ostentatoire de cet autre fictif dans l'autofiction montrent plus que ça : au-delà d'une simple déconstruction de l'histoire, Robbe-Grillet vise en premier lieu à démontrer le caractère construit même de son texte. Celui-ci lui sert de représentant des textes traditionnellement considérés comme référentiels et dévoile donc les processus de construction nécessaires et indispensables à chaque texte et par-delà, le caractère de construction narrative de la réalité dans les textes factuels.

1. Voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, nouv. éd. 1996 et Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 1991.

2. *MR*, p. 12

II. Recherche épistémologique

Selon Robbe-Grillet, chaque texte factuel, et donc y compris l'autobiographie traditionnelle, contient forcément, de la même manière que les textes fictionnels, une partie imaginaire. La différence entre l'autobiographie et l'autofiction, et la raison pour laquelle il se servira de la deuxième, réside dans le fait que la première a tendance à cacher cette partie inventive tandis que l'autofiction dévoile cette construction[3].

Le genre autobiographique lui sert ici d'exemple du genre représentatif de l'écriture factuelle en général. Autrement dit, en révélant le caractère construit du récit autobiographique, en accentuant la subjectivité de la mémoire et de la narration d'un passé vécu, et la superposition de ce récit incertain avec d'autres genres textuels comme le discours poétologique ou historique, il essaye de dévoiler dans les *Romanesques* le caractère construit de la narration factuelle en général.

La volonté de dévoiler ce constructivisme de chaque texte dit référentiel (et ainsi de la soi-disant vérité textuelle), à partir de l'exemple de l'autobiographie traditionnelle, montre un intérêt, pour ne pas dire engagement littéraire, qui va au-delà de la simple déconstruction d'une écriture traditionnelle et référentielle.

C'est dans cet engagement-là, que la dimension philosophique de ses textes ainsi que la notion philosophique d'autrui, employé par Robbe-Grillet, deviennent clair. Car cette simple réflexion linguistique sur la référence textuelle acquiert une dimension

3. Cette révélation n'est pas obtenue par le simple mélange d'éléments factuels et fictionnels, ni par la simple transgression de la vérité référentielle, mais par la création d'une écriture oscillant entre une situation de communication fictionnelle et factuelle : Robbe-Grillet crée d'abord l'impression de référence factuelle, de vérité donc, pour la transgresser plus tard, mais sans aboutir dans une fiction (car dans une fiction, la transgression de la vérité serait sans aucun intérêt !). Ce qu'il décrit dans les *Romanesques* a eu lieu et n'a pas eu lieu. Cette structure alogique est la base de l'autofiction selon la définition de l'autofiction de Serge Doubrovsky mais aussi celle de Gérard Genette (« C'est moi et ce n'est pas moi » , v. *Fiction et diction*, p. 87 ; aussi Schaefer, Christina, Schaefer, „Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion", *in* I.O. Rajewsky / U. Schneider, *Im Zeichen der Fiktion*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008, p. 308.)

philosophique là où ses textes posent des questions épistémologiques, donc à l'intelligibilité de la réalité et à sa constitution-même.

Ces questions épistémologiques se manifestent

1. dans l'analyse des processus de construction narrative de la vérité d'une part et

2. dans la recherche d'une réalité qui se trouverait hors du langage d'autre part (c'est à dire hors toute construction linguistique de vérité.)

Le côté épistémologique devient d'autant plus clair que ces questions dépassent la simple réflexion textuelle (texte->monde) et se réfèrent aussi au sujet de l'accès de l'homme au monde. Selon Robbe-Grillet, l'homme n'a jamais d'accès direct au monde réel, mais celui-ci est toujours filtré par sa pensée qui est, elle-même, « structurée comme notre langage[4] ». L'homme ne connaît le monde, ou à vrai dire, il ne *perçoit* le monde qu'en lui donnant un sens (linguistique), c'est-à-dire, en le construisant. Le projet d'analyse des processus linguistiques de construction dans le texte, représente donc en quelque sorte l'analyse de la construction du monde par l'homme pensant. De la même façon, la recherche d'un réel hors du texte se serait inspirée par la recherche humaine d'un réel extralinguistique (donc hors de sa pensée) que Robbe-Grillet lui-même a appelé un réel lacanien, définit comme ce contre quoi on « bute » en construisant sa propre réalité[5].

Les écrits autofictionnels de Robbe-Grillet se trouvent à cet égard dans un mouvement de recherche permanent entre

1. la construction (indispensable à tout texte) de vérité textuelle et

2. la « perpetuelle remise en question[6] » de cette vérité ainsi que le dévoilement de son caractère construit,

4. *MR*, p. 17.

5. *Le Voyageur* [1985], p. 518. V. aussi : A. Robbe-Grillet, « Neuer Roman und Autobiographie », Univ.-Verlag: Konstanz, 1987, [Konstanzer Universitätsreden 165], p. 26.

6. *PNR* [1955/63], p. 138.

ce qui donne cette structure ouverte du texte que Robbe-Grillet appellera le mouvement d'une « recherche[7] » incessante de la réalité.

Celle-là est basée sur la concomitance paradoxale d'un besoin de savoir, de créer le monde d'un côté et de la méfiance de la vérité de l'autre. Lui aussi, dit-il, est pris par cette « soif de comprendre[8] » le monde et de vérité dont sont victimes tous les hommes. En même temps, il ne cesse pas d'affirmer qu'il n'est « pas homme de vérité[9] ». Il se méfie d'elle, de cette « glaciation subite[10] » de la vérité qui n'est qu'une réalité construite faussement fixée comme vraie.

Construction et abstraction de vérité servent donc de base à la recherche de ce contre quoi on « bute » dans sa propre construction de la réalité, de ce réel lacanien, dont parle Robbe-Grillet.

La figure d'autrui, dont il sera question ici, doit ainsi être considérée comme élément constitutif de cette recherche épistémologique, donc de cette analyse d'une vérité textuelle d'une part et de la recherche d'un réel extralinguistique d'autre part.

III. La recherche autofictionnelle et la figure de l'autrui

C'est peut-être dans le cadre de l'écriture autofictionnelle que ce concept de recherche est pour la première fois nettement nommé et poursuivi de manière systématique. Celui-ci prend, au sein du projet autobiographique de Robbe-Grillet, la forme d'une recherche de soi, de son identité.

Cette recherche autofictionnelle qui commence alors dans les années 80 avec les *Romanesques*, servira de base à la recherche d'un réel qui va au delà de toute vérité autobiographique. Autrement dit, la recherche de soi représente en quelque sorte le premier pas vers une recherche du réel. Pourquoi ?

7. Par exemple : *MR*, p. 57.
8. *MR*, p. 42.
9. *MR*, p. 13.
10. *MR*, p. 28.

On a déjà dit que les réflexions de Robbe-Grillet concernant le constructivisme ne se réfèrent pas seulement à la vérité textuelle, mais aussi à la réalité même, vécue, de chaque homme. Il y a alors entre le concept de vérité et celui du réel extralinguistique un troisième terme qui est celui de la réalité que chaque individu construit de sa manière.

Pour connaître le monde réel, il ne suffit pas de montrer le caractère construit de la vérité textuelle, mais il faut d'abord comprendre cette réalité personnelle et prendre de la distance avec celle-ci. Or ce processus de compréhension et d'abstraction suppose forcément un travail d'interrogation sur le sujet créateur, c'est-à-dire qu'il faut obligatoirement « passer par le sujet » en tant que dernier point de référence (toute connaissance ‚objective' étant considérée comme impossible).

Voilà la coïncidence stratégique entre l'essai d'une prise de conscience de soi et la recherche du réel dans l'autofiction de Robbe-Grillet.

Et c'est là que le rôle de l'autre intervient : car la prise de conscience suppose une abstraction de soi, ou pour le dire avec les mots de Foucault, un « rapport de soi à soi[11] » ; et cette abstraction n'est réalisée que par la confrontation avec un autre qui serait lui même conscience. Robbe-Grillet reprend ici une ancienne pensée d'un courant philosophique, qui depuis la dialectique hégélienne et son concept de la reconnaissance (extension du concept de la réciprocité subjective de Fichte), en passant par le concept d'autrui chez Husserl jusqu'à l'existentialisme sartrien, met en relief l'importance de l'intersubjectivité en tant que structure basique et médiatrice de toute perception et connaissance du monde (des ‚objets' du monde (Husserl, Tournier) ainsi que de soi-même (Fichte, Hegel, Sartre, Ricœur).

De la même manière, Robbe-Grillet fait recours à cette fameuse tradition psychanalytique qui part de l'idée de la construction de soi-même comme un autre, un *moi* qui n'est jamais équivalent

11. Michel Foucault, « Usage des plaisirs et techniques de soi », *Dits et écrits 1954-1988*, Paris : Gallimard, 1984, p. 1360.

au *je* construisant. (Lacan « Le vrai *je* n'est pas moi », Rimbaud, Ricoeur). La conception de soi ne coïncide selon ces théories jamais avec le « Je » réel, mais elle est toujours une « fausse » construction.

L'abstraction dont il était question ici consiste en le dévoilement de cette construction-là, (de ce moi qui n'est pas Je) qui sera effectué par cette rencontre avec l'autre, c'est-à-dire par une sorte d'objectivation sartrienne.

Ces deux courants, à savoir l'autoconstruction comme un autre et la prise de distance de ce processus à travers d'un autre, mènent à trois différentes structures de l'autre dans les *Romanesques* :

1. La prise de distance de soi conduit Robbe-Grillet premièrement à instaurer cet Alter Ego Henri de Corinthe, qui jouera le rôle du moi ne coïncidant jamais avec le « Je » autobiographique mais qui sera une simple construction de ce Je (une auto-fiction).

L'idée du personnage dédoublé, fameux dans l'œuvre robbe-grilletienne et déterminé dans son manifeste *Pour un nouveau roman* de 1963 comme un des éléments constitutifs de la déconstruction systématique du roman réaliste, est ici – par le *sujet dispersé* autobiographique – alliée aux questions philosophiques et psychanalytiques de son époque. Même si on ne suggérera pas ici une lecture psychologique ni une quelconque lecture référentielle, il est quand même évident que la figure d'Henri dépasse le statut d'un simple élément de déconstruction.

L'intégration d'un personnage ostensiblement fictif comme *l'autre du moi* (du Je) montre la volonté de dévoiler et de thématiser le processus de construction de soi et c'est justement là que l'abstraction s'accomplit.

2. En réalité, nous avons ici deux cas d'abstraction : la prise de conscience de ces processus de construction (par le narrateur), ici indirectement supposée comme antérieure, et le dévoilement de ces processus.

Tant le premier que le deuxième cas d'abstraction sont forcément liés à une confrontation avec l'autrui, la prise de conscience de la construction n'étant possible que par le biais d'une autre

conscience (objectivation sartrienne), et le dévoilement de cette construction n'étant également possible que par une autre conscience qui considère la figure d'Henri comme fictive.

Le sujet de l'abstraction dépendant d'une autre conscience explique l'importance des différents « autres » du texte, ici entendus comme des vrais personnages qui construisent leurs propres images de l'identité du protagoniste et qui, de cette manière, font partie de cette « auto-hétéro-bio-graphie[12] », dont parle Robbe-Grillet. C'est par exemple le cas du fameux accident d'avion que Robbe-Grillet a vécu avec sa femme Catherine. Non seulement, cet accident n'a été rendu public que par le récit d'un journaliste inconnu et sensationnaliste qui raconte une histoire tout à fait différente de celle dont se souvient Robbe-Grillet lui-même, mais cette mémoire de Robbe-Grillet est, elle-même, basée sur un montage de diverses articles de presses, de publications et de photographies sur sa vie, réalisé par un certain François Jost. Cette figure qui n'apparaît qu'une seule fois dans *Les Romanesques* semble préparer un grand travail biographique. C'est la biographie de Robbe-Grillet qu'il écrit ; au moins il y participe.

Il n'est dans ce contexte pas sans importance que les énoncés du texte sur le sujet lui-même soient souvent indirects, c'est-à-dire réalisés par une autre figure dont la construction se mêle à la propre mémoire du narrateur. Concernant sa relation avec son grand-père Canu, le narrateur dit par exemple : « Mais je l'aimais bien, il me semble. Quant à lui, il ne s'est guère intéressé à moi, *m'a-t-on dit*[13] » et même concernant Henri de Corinthe, le narrateur ne peut, lui, pas dire grand-chose, car :

> Je n'ai pas connu personnellement Henri de Corinthe. […] il venait de temps à autre en voisin, ainsi que me l'a souvent raconté mon père, le soir, avant de se retirer pour la nuit[14].

Ici, l'autre est représenté par le père qui lui donne des informations sur Henri.

12. *DJC*, p. 190.
13. *MR,* p. 31.
14. *MR*, p. 22.

3. L'autrui n'est pas pensé comme un sujet concret ni comme un personnage déterminé. Le recours aux différents 'autres' du texte ne fait pas ressortir un personnage concret, soit-elle la mère, le père, François Jost, etc. ; le montage des différentes voix met plutôt en évidence que ces autres ont une fonction spécifique qui est celle d'un élément constitutif de recherche. L'autrui n'est donc, selon la fameuse définition qui a été donné par Deleuze dans son commentaire du Robinson dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Tournier, « ni un objet dans mon champ perceptif ni un sujet qui me perçoit, mais la condition même, pour moi, de toute perception d'objet[15] », et donc aussi de la perception de moi en tant qu'objet (Sartre)[16].

C'est l'idée de l'altérité construisant l'identité dans le sens de ipséité[17]. L'altérité est alors chez Robbe-Grillet la condition de l'abstraction du moi et en même temps, le résultat de cette abstraction, c'est-à-dire elle se manifeste par ce moi construit et dévoilé comme un autre.

Au sein du projet autobiographique – de *l'écriture* autofictionnelle – l'altérité occupe quand même un lieu concret, c'est-à-dire elle prend la forme d'un vrai autre[18] ; à savoir le lecteur, cet autrui dialectique du texte qui, par sa recherche d'un sens, de cohérence et de plausibilité, construit, lui aussi, de quelque façon cette

15. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Appendices II - «Michel Tournier et le monde sans autrui», Paris : Éditions de Minuit, collection «Critique», 1969, p. 350- 372. V. aussi les explications de ce texte par Mildred Szymkowiak dans Mildred Szymkowiak, *Autrui. Textes choisis et présentés par Mildred Szymkowiak,* Paris : GF Flammarion, 2015, p. 93-94.

16. L'autrui est « cette structure de ma perception qui me permet de voir un dé au lieu de 2 ou 3 faces » (Ibid., p. 94.), un « possible qui s'acharne à passer pour réel » (Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique,* (1ère éd. 1967), Paris : Folio-Gallimard [édition suivie du commentaire de Deleuze], 1989, p. 239.)

17. À ne pas confondre avec l'autre de l'identité selon *idem* = même, égal. A la différence de l'identité (idem, égalité) dont l'autre serait le non-égal, le différent (lat. alius), l'altérité en tant que contre-pôle (dialectique) de l'ipséité serait un élément intrinsèque à et constitutif de l'ipse (du soi) lui-même (lat. alter) (V. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990 (2ème éd. 2005).

18. Compris ici comme le contre-pôle de l'identité (*idem*), le différent.

vérité autobiographique et fait donc partie de cette construction de l'identité de ce ‚moi' narrateur.

L'insertion de la figure Henri est ressentie par le lecteur comme problématique ; un problème qu'il doit résoudre en donnant une explication à son apparition et peut-être par sa détermination comme fiction, comme construction de Robbe-Grillet.

Il peut ainsi supposer, en fonction de ses connaissances, que Robbe-Grillet suive ici les théories postmodernes de la constitution de soi et les nouvelles théories de la psychanalyse , dont on a parlé plus haut et selon lesquelles le Je crée ce *moi*, cet « objet particulier à l'intérieur de l'expérience du sujet […], un objet qui remplit une certaine fonction que nous appelons ici fonction *imaginaire*[19] ». Le Je apparaîtrait alors au lecteur comme ce *sujet dispersé*[20], que l'on connaît bien des romans robbe-grilletiens précédents, mais qui au sein de l'autofiction prend cette forme doublée du Je et du Moi.

L'explication d'une telle constitution de soi textuelle dans l'autofiction pourrait être fournie par une lecture psychologique qui donnerait donc un sens à ces processus. Cela voudrait dire de lire Henri comme le vrai moi de Robbe-Grillet, comme un personnage référentiel qui nous donne des informations sur le vrai Robbe-Grillet.

La thématique de l'autre et la question d'un contenu psychologique sont spécialement traités dans la très fameuse scène du miroir du premier tome des *Romanesques.* Henri de Corinthe regarde le miroir – il se cherche. Mais ce miroir qui est un « miroir fantôme[21] » lui donne l'image de Marie-Ange ; Henri se voit comme un autre. Le lecteur aspirant à la cohérence logique de cette scène, va peut-être donner une signification psychologique à cette apparition de l'image de Marie-Ange, selon laquelle celui-ci serait une construction, une fiction d'Henri qui refléterait

19. Jacques Lacan, « Une définition matérialiste du phénomène de conscience », in *Le Séminaire*, 2 : *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-55)*, Paris : Seuil, 1978, p. 60. Mise en évidence par moi-même.

20. Dans le sens de Barthes : Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1975, p. 146.

21. *MR,* p. 102.

son inconscient : la scène serait alors interprétée par un conflit de conscience d'Henri qui fait apparaître cette image lui-même, car, comme d'autres scènes le suggèrent, il a peut-être quelque chose à voir avec la disparition et même avec la mort de Marie-Ange. Une autre solution serait d'interpréter le regard comme un regard narcissique qui suscite l'image de Marie-Ange en tant qu'objet de son désir.

Ce n'est pas le lieu ici d'entreprendre une analyse détaillée de cette scène. Il est néanmoins important de se rappeler qu'il ne faut jamais tomber dans les pièges psychologiques que Robbe-Grillet instaure d'habitude pour égarer le lecteur et que cette scène du miroir, de cet « objet plat[22] », c'est-à-dire sans aucun *profondeur*, ne doit point être interprétée en donnant des explications psychanalytiques.

Il suffit peut-être de rappeler que la « figure » qui expérimente une « véritable » connaissance de soi par le regard dans le miroir, n'est pas Henri, mais son cheval – ce qui convient à une ironisation totale du sujet de la prise de conscience lacanien[23], (la connaissance du moi dans l'autre, ici transporté[24]) – pour affirmer que cette scène, en tant que « mise en abyme » structurelle du texte, n'est que le « miroitement interne[25] » de la tradition littéraire du miroir et des diverses théories de la constitution du soi du vingtième siècle elles-mêmes. C'est là le « miroir qui *revient* » , comme indique déjà le titre du livre[26]. Au travers de la thématique de l'autre du moi, la relation Henri-Marie-Ange est connectée avec celle qui lie Robbe-Grillet et Henri. Henri lui-même est, comme Marie-Ange, lu comme un personnage fictif qui pourrait

22. *MR*, p. 91.

23. *Cf.* Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 93-99 .

24. Le cheval prend ici le rôle de l'enfant entrant dans le stade du miroir dont parle Lacan. (V. par exemple : Brigitte Burrichter, « Le miroir qui revient. Der Spiegel zwischen Roman und Autobiographie in Alain Robbe-Grillets Trilogie *Les Romanesques* », *Romanistisches Jahrbuch* 56, Berlin : de Gruyter, 2005, p. 169 .)

25. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman,* Paris: Seuil, 1990, p. 83.

26. Cf. Burrichter, 2005, p. 164 et 172.

avoir une relation psychologique avec le Robbe-Grillet factuel. Mais comme le regard dans le miroir a été dévoilé (au moins à un lecteur attentif) comme référence à la tradition de miroir elle-même, le lecteur va suggérer que l'instauration de l'alter ego ne se réfère également qu'à la thématique postmoderne du sujet et ne permet donc aucune conclusion psychologique en ce qui concerne la personne Robbe-Grillet.

Une telle conclusion est ainsi dévoilée comme l'acte créateur du lecteur lui-même qui se sert des théories du sujet pour trouver l'identité de l'auteur. L'engagement de Robbe-Grillet n'aboutit donc pas au simple dévoilement de sa propre construction de soi, mais se réfère aussi au travail du lecteur, celui-ci étant considéré à la fois comme lecteur implicite qui représente l'altérité en tant que conscience constitutive et intrinsèque à celle du narrateur (autrui – ipse), mais aussi comme un vrai « autre » (le différent – idem) qui en tant que tel est capable de construire une vérité différente de celle de l'auteur[27].

IV La recherche du réel historique et l'autre

Avec l'idée du lecteur en tant qu'autre du texte, on dépasse la réflexion autofictionnelle (interne du texte), la réflexion sur soi et sur l'altérité, et on en revient à la réflexion sur la construction d'un texte en général, et sur la création d'une vérité textuelle.

En fonction de la construction interprétative du lecteur, la vérité textuelle varie et prend une forme ou l'autre. Si le lecteur construit Henri comme fictif, la vérité du texte est une autre que si le lecteur lui considère comme factuel. Évidemment, la vérité définitive reste ouverte.

En même temps, cet autrui joue un rôle essentiel dans la recherche du réel menée par l'auteur, car ce n'est que par sa propre

27. Le lecteur peut considérer Henri comme un personnage factuel ou fictif, et il peut aussi accepter qu'il soit les deux à la fois, qu'il ait existé et qu'il n'ait pas existé, ce qui reviendrait à une interprétation d'un lecteur « élevé » à un autre stade d'intelligence, comme dit Robbe-Grillet. (*Cf. Le Voyageur*, 2001, p. 544.)

construction à lui (le lecteur) qu'il va trouver les incohérences dans le texte qui déclencheront la recherche.

C'est par la construction du lecteur que la figure d'Henri devient une figure douteuse, lacunaire, qui provoque des questions au niveau de la vérité. Et c'est aussi le lecteur qui, en coopération avec l'auteur, pose la question de la vérité textuelle – ici concernant l'identité du narrateur –, déclenche cette recherche et, dans un deuxième temps, essaye de remplir ces trous en déterminant ce qui relève du factuel et ce qui relève du fictif.

Ce qui est ici suggéré, c'est une sorte de collaboration dans la construction (de la vérité) entre l'auteur et le lecteur, un projet commun de recherche, impression qui est renforcée par l'illusion de simultanéité créée dans le texte entre l'acte de production et de réception. Dans *Derniers Jours de Corinthe* par exemple, le narrateur créé cette simultanéité en parlant de son « présent mémoire [...] dont [il est] en train d'écrire le troisième volume que vous lisez en ce moment-même[28] ».

Dans un troisième temps, le lecteur est censé remarquer, comme il a été montré, cette construction de vérité par l'auteur et par lui-même et de prendre distance avec une quelconque fixation de vérité.

Cette réflexion de la construction de vérité textuelle dépasse la simple analyse de l'identité autofictionelle, et pose la question de la construction des faits historiques en général, l'autobiographie étant considéré comme un genre factuel et donc représentative pour l'écriture référentielle en général.

Cela se manifeste aussi dans la combinaison du discours autofictionnel avec d'autres discours factuels, comme les épisodes théoriques, poétologiques et historiographiques.

De la même manière que dans les passages autofictionnels, la vérité de ces épisodes sera dévoilée comme le résultat d'une construction commune entre l'auteur et son autre, le lecteur.

28. *DJC*, p. 17. Concernant cet effet de simultanéité v. aussi Christina Schaefer : *Konstruktivismus und Roman. Erkenntnistheoretische Aspekte in Robbe-Grillets Theorie und Praxis des Erzählens*, Stuttgart : Steiner 2013, p. 263.

Le processus de critique de vérité factuelle est à plusieurs reprises représentée de manière performative, comme par exemple dans l'épisode, déjà cité plus haut, du débat entre 'Robbe-Grillet' et ce journaliste créatif qui, en écrivant un article sur l'accident d'avion qu'a vécu Robbe-Grillet, en invente la moitié des faits, soit en raison des lacunes de connaissance, soit à cause de son désir prononcé de sensationnalisme. Ainsi, l'épisode en question est présenté comme un incident crucial et traumatique pour Robbe-Grillet, à l'occasion duquel il aurait perdu des divers manuscrits dans le feu, même si l'auteur lui-même le prévient qu'il est fort improbable qu'un écrivain se déplace avec de tels documents. Idem pour l'événement sur la *Queen Elizabeth II*, où Robbe-Grillet et sa femme Catherine deviennent les témoins d'une alerte à la bombe ; un incident plutôt insignifiant pour les passagers qui, selon Robbe-Grillet, étaient tellement impassibles et tranquilles qu'ils allaient même chercher leurs caméras de photo au lieu d'éclater en panique**.** Bien entendu, cette scène est également modifiée par notre journaliste sensationnaliste qui en fait un épisode terrifiant et décisif dans la vie de Robbe-Grillet.

On trouve ici clairement la critique de la construction de vérité (ou mieux dit : de la fixation d'une réalité subjective comme vraie) dans des textes censés être « objectifs » – dans ce cas, des articles de presse.

La part du lecteur, de cet autre collaborant au texte**,** devient, elle aussi, l'objet d'analyse et cela notamment dans la réflexion sur l'écriture *historiographique*[29]. Par la combinaison du discours historique avec le discours autofictionnel, la factualité

29. Dû à sa narrativité, l'écriture historique est structurellement liée à l'écriture littéraire. Par cette proximité et à cause de la part créative, indispensable, dans le récit des faits passés, le discours historique se prête à l'analyse de l'objectivité textuelle et joue donc un rôle important dans l'œuvre robbe-grilletien, et notamment dans l'autofiction. Mais déjà son œuvre précédent, et même des textes comme *Glissements du plaisir progressif*, montrent de la réflexion historiographique, toujours intégrée dans un réseau d'intertextualité et cachée sous le discours dominant libidineux-érotique de cette époque-là. (Cf : John J. Mychalczyk, « Robbe-Grillet, Michelet, and Barthes : From *La Sorcière* to *Glissement progressifs du plaisir* », *French Review*, Vol 51, No 2 (Décembre 1977), p. 233-244.) Plus ostensiblement, le sujet de l'histoire est-il traité dans *La Reprise,* parue en 2001.

historiographique est dévoilée comme une construction subjective et dépendante de l'acte de réception par le lecteur, celui-ci acceptant les faits racontés dans le texte comme vrais. Ce processus de collaboration est décrit par Robbe-Grillet à travers l'exemple de l'évolution du discours historique en France après 1945 :

> Selon la vérité officielle […] le discours reçu, la France est d'abord apparue – c'était à la Libération – comme une nation de héros dressés contre l'occupant dès l'armistice dans une résistance quasi unanime, *position difficilement tenable mais qui a pu survivre plus de dix ans sans déclencher ni rires ni protestations trop vives.* Puis voilà que tout change brusquement: la France n'a été qu'un troupeau de lâches et de traîtres qui a vendu son âme et l'ensemble du peuple juif pour une seule bouchée de pain noir[30].

La vérité officielle historique est, selon ces arguments, toujours relative, elle s'adapte aux situations et aux intérêts, elle n'est alors jamais donnée, mais construite et n'est vraie que par le travail du récepteur du texte qui ne met pas en cause ce qu'il vient de lire.

À ces deux discours historiques, officieux, Robbe-Grillet répond avec sa propre « expérience vécue » qui ne correspond, comme il dit, à aucune de ces versions, mais qui ne veut pas non plus fixer une autre « vérité historique » :

> Je ne vais pas me risquer (je ne suis pas historien, dieu merci) à rétablir une troisième vérité. Mais il me faut préciser, à ce point de ma modeste autobiographie, que mon expérience vécue ne correspond guère à l'une ou l'autre de ces images. Qu'on me comprenne bien: il s'agit seulement ici de dire, d'essayer de dire comment je voyais les choses autour de moi; ou même, de façon plus subjective encore, comment je m'imagine aujourd'hui que je voyais alors ceschoses[31].

Il s'agit donc de donner un point de vue autobiographique sur l'histoire, mais qui lui-même n'est pas basé que sur sa propre expérience, mais sur la *construction* de cette expérience par la mémoire et par le récit du texte. Malgré ce clair avertissement, à savoir la

30. *MR*, p. 47.

31. *MR*, p. 47.

prognostique d'un récit douteux, les suivantes descriptions de son expérience se lisent comme des documents quasi-historiques.

Il parle ainsi du temps de l'occupation, de la libération par les Américains, du *Service du Travail Obligatoire* qu'il exerçait avec d'autres hommes de son âge dans le camp de travail Fischbach à Nürnberg. Il rapporte les conditions de travail assez légères, donnant même la liberté aux travailleurs d'aller dîner ou de voir des concerts.

> C'était en effet un camp de travail très ordinaire, ce camp de Fischbach. […] Et nous n'étions ni maltraités ni enfermés derrière des barbelés concentrationnaires. […] nous pouvions même aller au concert en ville ou dîner le soir à l'auberge du village, […][32].

Ces descriptions laissent le lecteur croire qu'il n'a pas été trop touché par les cruautés de la guerre. Ainsi, il prétend ne pas avoir su, jusqu'à l'année 1945, qu'il existait aussi d'autres types de camp :

> C'était là encore, malgré tout, un camp dont on pouvait revenir. Au cours de cette année 1945, nous avons donc appris qu'il en existait aussi d'autres, que administration avait prévus pour des admissions sans retour[33].

Ce n'était qu'après la fin de la guerre mondiale qu'ils avaient appris l'existence de ces champs et l'ampleur des atrocités des nazis[34].

L'important dans ce contexte, c'est que le narrateur ne parle pas que de lui-même: Le « nous » employé à plusieurs reprises accentue le fait qu'il s'agit ici d'un état commun, partagé par ses camarades et peut-être par d'autres Français pour qui l'année 45 semble avoir été une vraie coupure, un choc, dans la perception de

32. *MR*, p. 122 u. 123.

33. *MR*, p. 128-129.

34. « Mais c'est une véritable coupure que l'année 45 a représentée dans mon existence. Car mes rapports personnels avec l'ordre ont été profondément altérés à partir de la Libération, et surtout après l'entrée des troupes alliées en Allemagne, accompagnées chaque jour de monstrueuses révélations sur la matérialité des camps et sur toute la sombre horreur qui était la face cachée du national-socialisme. » (*MR*, p. 122).

l'histoire. Ce « nous » introduit alors un collectif de personnes qui sont suggérés et instrumentalisés dans le but d'objectiver le récit historique.

Cette impression d'information générale, surindividuelle est renforcée par l'impersonnalité du style par lequel Robbe-Grillet décrit ce choc-même: « Car voilà que soudain tout s'écroule. Les militaires droits et généreux, [...], les pommes de l'amitiés [...] tout ça n'était qu'une blague[35]. »

C'est surtout par l'emploi du *présent* et par le manque de pronoms personnels que le style devient ici ‚objectif'. L'important ici c'est la réaction du lecteur, cet autre du texte, à ce ton impersonnel.

Un lecteur « entraîné » de Robbe-Grillet, qui n'a pas oublié l'avertissement précédent, va devenir méfiant face à ce *présent*, le temps grammatical que Robbe-Grillet lui-même a souvent appelé un instrument de « glaciation subite et définitive [...] de la plus fugitive pensée[36] », c'est-à-dire de fausse fixation de vérité. Ce lecteur va essayer de trouver des informations dans le texte qui mettent en doute les faits racontés. Et en effet, à y regarder de plus près, on remarque que le narrateur lui-même relativise ses informations en suggérant qu'il y avait bien eu des signes et que l'on en savait plus que l'on ne le dit. Lui, il n'avait été qu'un jeune homme, un « bon fils » soumis à l'ordre du système social, un garçon qui à cause de son « sentiment d'extériorité »[37] était toujours mené par un manque de réflexion critique et par l'indifférence même. En tant qu' « amateur désintéressé »[38] comme il se désigne lui-même, il ne pensait pas trop à ces choses-là : alors que ce n'était pas son pays, pas son Führer et donc pas son combat : « je n'étais pas allemand, ce n'étais pas mon Führer; et cette éventuelle victoire, en tout état de cause, ne serait pas non plus la mienne[39] ». A-t-il été ce bon fils acritique qu'il décrit, le choc dont il parle représente-t-il vraiment

35. *MR*, p. 125.
36. *MR*, p. 28.
37. *MR*, p. 149.
38. *MR*, p. 139.
39. *MR*, p. 147.

l'état d'âme de la plupart des Français ? Le texte ne répond pas et peu importe. L'important ici, c'est la réflexion sur le rôle de l'autre dans la construction des discours de vérité qui est directement thématisé à travers l'histoire française et problématisé de manière performative par le jeu de réception avec le lecteur.

L'œuvre tardive robbe-grilletienne présente donc toujours un niveau de réflexion sur la genèse de la factualité et de la vérité. Cette réflexion prend, d'un côté, la forme d'un dévoilement de la construction subjective de vérité par la mémoire dans le discours autobiographique et, de l'autre côté, celle d'une prise de conscience du rôle de l'autre concernant la fixation de cette vérité notamment dans le discours de l'histoire.

On insistera sur le fait que le discours autobiographique et le discours historiographique s'entremêlent toujours. Cela a des conséquences sur la conception de la vérité historique et pourrait signifier que toute histoire est aussi autobiographique.

Mais le plus intéressant ici, c'est que ces deux discours trouvent leur point commun dans cette recherche d'un réel dépassant tout constructivisme historique; cette recherche dont on a parlé plus haut et qui commence par la recherche autofictionnelle de soi-même, par la réflexion sur l'autre et la reconnaissance de soi au travers de l'autre ; cette recherche visant toujours l'abstraction du propre soi et de la propre construction de la réalité et qui devient la base fondamentale de toute recherche d'une réalité générale, surindividuelle.

Ce projet de recherche qui est à la base de l'œuvre tardive de Robbe-Grillet, faite de textes mettant en exergue la réflexion sur la réalité, se réalise et se manifeste, comme on l'a montré dans cet article, par la conceptualisation et l'accentuation du rôle de l'autre. La figure d'autrui acquiert dans cette mesure, sa dimension philosophique et même épistémologique : l'autre est au fondement de toute réflexion sur la vérité et, à ce titre, le seul moyen de recherche de réalité. Telle est la véritable importance d'autrui au-delà de l'esthétique déconstructiviste de l'œuvre de Robbe-Grillet.

Bibliographie :

Barthes Roland, « La Mort de l'auteur », 1968, *in* Ibid. : *Oeuvres complètes. III (1968-1971)*, Paris : Seuil, 2002, p. 50-70.

——, *Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1975.

Burrichter Brigitte, « Le miroir qui revient. Der Spiegel zwischen Roman und Autobiographie in Alain Robbe-Grillets Trilogie *Les Romanesques* », *Romanistisches Jahrbuch* 56, Berlin : de Gruyter, 2005, p. 163-178.

Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Appendices II – «Michel Tournier et le monde sans autrui», Paris : Éditions de Minuit, (collection «Critique»), 1969, p. 350- 372.

Foucault, Michel, « Écriture de soi », *in* Ibid. : *Dits et écrits 1954-1988*, Paris : Gallimard, 1984, p. 1235-1249.

——, « Usage des plaisirs et techniques de soi », *Dits et écrits 1954-1988*, Paris : Gallimard, 1984, p. 1358-1380.

Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 1991.

Lacan Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *in* Ibid. : *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 93-99 .

——, « Une définition matérialiste du phénomène de conscience », *Le Séminaire*, 2 : *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-55)*, Paris : Seuil, 1978, p. 55-69.

Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, nouv. éd. 1996.

Mychalczyk John J., « Robbe-Grillet, Michelet, and Barthes : From *La Sorcière* to *Glissements progressifs du plaisir* », *French Review*, *5* Vol 51, No 2, Décembre 1977), p. 233-244.)

Robbe-Grillet Alain, *Le Voyageur*. *Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Olivier Corpet/ Emmanuelle Lambert, Paris : Christian Bourgeois, 2001.

——, *Le Miroir qui revient*, Paris: Éd. De minuit, 1985.

——, *Angélique, ou l'enchantement*, Paris: Éd. De minuit, 1988.

——, « Neuer Roman und Autobiographie », Univ.-Verlag: Konstanz, 1987, [Konstanzer Universitätsreden 165], p. 5-26.

——, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris: Éd. De minuit, 1994.

——, *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Éd. De minuit, 1995/63.

——, *La Reprise*, Paris: Éd. De minuit, 2001.

Ricardou Jean, *Le Nouveau Roman,* Paris: Seuil, 1990.

Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990 (2ème éd. 2005).

Schaefer Christina, *Konstruktivismus und Roman. Erkenntnistheoretische Aspekte in Robbe-Grillets Theorie und Praxis des Erzählens*, Stuttgart : Steiner 2013.

——, « Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion », *in* Rajewsky, Irina O. / Schneider Ulrike, *Im Zeichen der Fiktion*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008, p. 308.

Szymkowiak Mildred, *Autrui . Textes choisis et présentés par Mildres Szymkowiak,* Paris : GF Flammarion, 2015.

Tournier Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique,* (1ère éd. 1967), Paris : Folio-Gallimard (édition suivie du commentaire de Deleuze), 1989.

JACQUES-ANDRÉ BOIFFARD : LE SABOTAGE DE L'ALTÉRITÉ

Andrea Zucchinali
Università degli Studi di Bergamo

L'auteur : Andrea Zucchinali est doctorant en *Studi Umanistici Interculturali* à l'Università degli Studi di Bergamo. Son domaine d'étude est l'histoire de l'art contemporain, en particulier l'histoire du surréalisme. Il est en train de mener une recherche consacrée aux romans-collages publiés par Max Ernst entre les années 1920-1930. Parmi ses publications, le livre *Jacques-André Boiffard. Storia di un occhio fotografico* (Macerata, Quodlibet, 2015) et plusieurs contributions pour des revues scientifiques et ouvrages collectifs. Depuis 2016, il collabore avec la maison d'édition Lubrina, ainsi qu'avec la revue italienne de littérature comparée *Elephant&Castle,* où il a publié une série d'articles autour de l'œuvre de Man Ray et de Jacques-André Boiffard.

mots-clés : Jacques-André Boiffard ; photographie ; portrait ; Surréalisme ; Georges Bataille ; masque ; gros orteil ; bouche ; disproportion ; Georges Didi-Huberman.

Lorsque Jean-Luc Nancy, en 2014, est chargé d'être commissaire d'une exposition consacrée au portrait contemporain au Musée d'Art Moderne et Contemporaine de Trento et Rovereto, il choisit comme titre de l'exposition une expression italienne, *L'altro ritratto*. Deux significations de cette expression s'imposent aussitôt en même temps : d'une part, « l'autre portrait » comme un portrait différent de celui que nous connaissons, que nous pensons avoir passablement identifié comme la notion ou l'idée de « portrait » ; d'autre part, et selon la ressource propre de l'italien, « l'autre retiré », l'autre en tant qu'autre du même (ou du propre, ou du soi) considéré dans un retrait – une retraite, un recul, voire une disparition – qui serait lui-même un effet ou une propriété du portrait contemporain, qu'à partir des avant-gardes s'éloigne de plus en plus de son rôle de représentation mimétique pour s'ouvrir à des nouveaux langages visuels. Parmi les sources fondamentales de la réflexion sur le statut du portrait et de la représentation du soi et de l'autre, pendant la première moitié du XX siècle, Nancy identifie un article écrit en 1929 par Georges Bataille, « La figure humaine » :

> Bataille avait pu écrire qu'il convenait de « réduire l'apparition du moi à celle d'une mouche sur le nez d'un orateur ». On ne pouvait mieux résumer une situation qui ne peut être qualifiée de « crise » mais seulement de trans-formation intégrale des données d'une culture et des repères d'un monde. Mais si la trans-formation ou « la métamorphose des formes » ouvre la possibilité de l'in-forme, elle n'en engage pas avec moins de force le désir - non de re-former mais de fouiller l'informe au nom d'une « figure » qui « ne saurait s'absenter absolument de notre monde ». Dans la défiguration se cherche une transfiguration qui signale l'éclat d'une présence surprise dans l'absence, d'un passage, d'un rêve où se fait reconnaître non pas « la réalisation d'un souhait » mais le réel d'un désir en acte[1].

1. Jean-Luc Nancy, *L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 82-83.

L'article cité par Nancy a été publié dans *Documents*, revue fondée et dirigée par Bataille entre 1929 et 1930, dans laquelle on développe de manière significative, et à travers la complexe interaction entre images et textes, la déconstruction de la figure humaine et la logique de l'informe, ce qui conduira Bataille à l'élaboration de sa notion d'hétérologie – c'est-à-dire, en citant Bataille lui-même, la « science de ce qui est tout autre[2] ».

Dans le contexte du grand projet théorique et iconique de *Documents*, une place fondamentale est occupée par les images photographiques de Jacques-André Boiffard, ancien élève de Man Ray éloigné du groupe surréaliste en 1928 : Boiffard met en œuvre une subversion des schémas de représentation de la figure humaine et entre en dialogue avec des contributions théoriques parmi les plus importantes de la revue, à travers une série d'images photographiques qui sont, de fait, des anti-portraits. Parmi les plus célèbres, il y a sans doute la série de photographies réalisée pour illustrer l'article de Bataille « Le gros orteil », dans le numéro 6 de *Documents* [première année, 1929] [Fig.1].

Il s'agit probablement des images les plus choquantes de la revue : deux gros plans d'un gros orteil masculin et d'un gros orteil féminin sur un fond noir, reproduits sur une page entière, nous fournissent une superbe démonstration de comment la photographie puisse *dissoudre* la matière dans le clair-obscur.

Dans une célèbre analyse, Georges Didi-Huberman relève que la « disproportion » du gros orteil photographié par Boiffard est fonctionnelle à activer le procès visuel à partir duquel Bataille conduit sa « décomposition de l'anthropomorphisme[3] » : dans *Documents*, Bataille pose la disproportion, la *différence par excès* comme principe d'une tension, d'un conflit irréductible à l'intérieur duquel, à son avis, peut se situer l'entière nature humaine.

2. Georges Bataille, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade », *in* G. Bataille, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, 1970, p. 61.

3. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille,* Paris, Macula, 2003, p. 54.

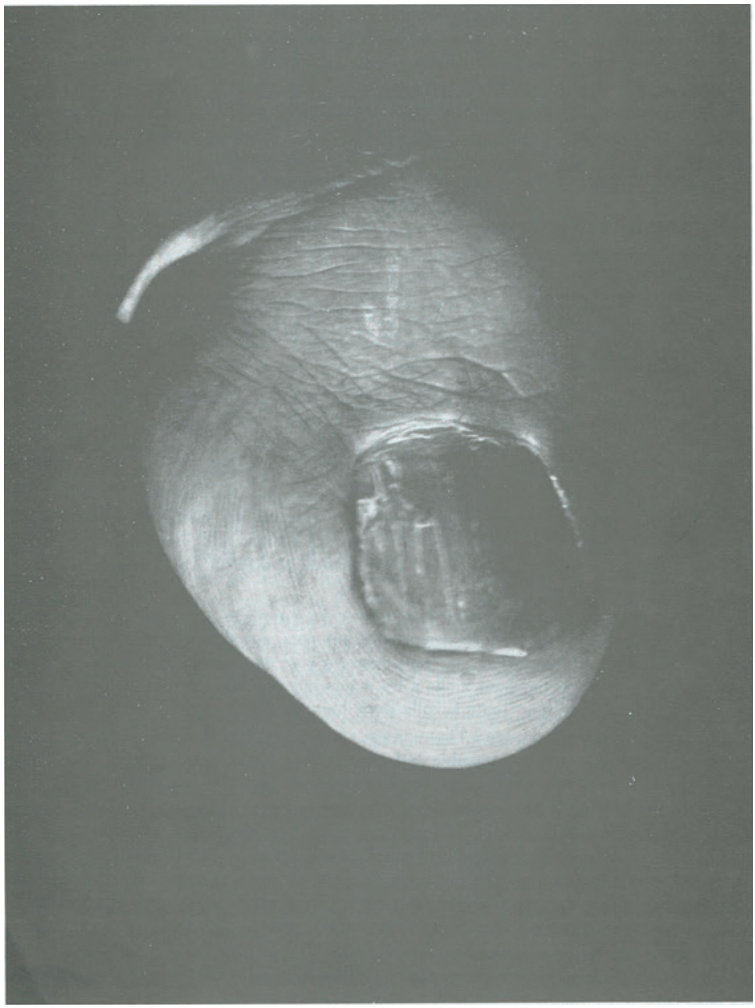


Fig. 1 : Jacques-André Boiffard, *Gros orteil. Sujet masculin. 30 ans,* 1929.

Le texte de Bataille, tout d'abord, met en jeu des rapports de polarité, de différentiations : le gros orteil est « la partie la plus humaine du corps humain[4] », parce que c'est la partie du corps la plus différente de son correspondant dans le corps du singe anthropoïde. Mais, en même temps, il se distancie de la dimension humaine car « l'homme, qui a la tête légère, c'est-à-dire élevée vers le ciel et les choses du ciel, le regarde comme un crachat sous prétexte qu'il a ce pied dans la boue[5] ». La suite de l'analyse de Bataille est organisée sur la polarité entre « haut » et « bas », « idéal » et « ordure », polarités qui ne « délivreront rien de moins qu'une théorie de la séduction, pensée comme un 'va-et-vient' brutal de la "beauté idéale"[6] ».

Ce que cette image disproportionnée, « ce portrait de pied qui grossit de manière très phallique et hypocondriaque ce qui est petit, alors qu'ordinairement une photographie est faite pour réduire ce qui est grand[7] », arrive à mettre en scène, n'est qu'« une situation qu'elle se refuse à représenter, mais qu'elle induit concrètement dans l'espace de la revue, et c'est, justement, la disproportion elle-même[8] ».

« D'autre part – écrit Didi-Huberman – les dimensions du cliché, son cadrage, son fond noir, tout cela qui est offert à la représentation d'un gros orteil est généralement privilège… des visages, des portraits[9] » : l'observateur se retrouve face à face avec le gros orteil, photographié comme s'il était un visage, il nous *regarde*, il nous fait écarquiller les yeux.

Michel Leiris, dans son article « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », note que les photographies de Boiffard

4. Georges Bataille, « Le gros orteil », in *Documents [1]*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 297.

5. *Ibid.*

6. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, op. cit.*, p. 54.

7. *Ibid.*, p. 56.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

reproduisent « des gros orteils amis[10] » – dans les légendes, en effet, on peut lire « Sujet masculin, 30 ans » et « Sujet féminin, 24 ans », il s'agit tout à fait d'un *portrait de couple* – comme si Boiffard avait voulu se moquer, avec cette grotesque parodie, des fameux portraits de group surréaliste que son ancien maître, Man Ray, avait réalisé en grande quantité.

Dans le deuxième numéro de *Documents* [deuxième année, 1930] Boiffard fournit les illustrations pour un article de Georges Limbour, « Eschyle, le carnaval et les civilisés[11] ». Dans ce texte, la réflexion sur le rapport entre les notions d'identité et d'altérité devient tout à fait centrale, et c'est le masque, en mettant en question le rapport entre l'identité et sa représentation, qui assume la fonction de métaphore-guide : l'article met en place une interrogation sur le caractère inauthentique et hypocrite de la société contemporaine, basée sur l'homologation (« Quelles sont donc ces têtes de cochons tous pareils?[12] », demande Eschyle), à laquelle Limbour oppose l'évocation de la spontanéité vitaliste des rituels carnavalesques de l'antiquité :

> Car si, chez les différents peuples anciens, la religion, le culte des morts et le fêtes de Dionysos firent du masque une parure sacrée et rituelle, nous avons nous aussi notre religion, nos jeux de société et partant notre masque. Seulement la standardisation générale de ce temps, nous oblige à porter tous le même[13].

Les photographies fournies par Boiffard sont, à mon avis, extraordinaires : les masques de carnaval représentés, derrière lesquels se cache le visage de Pierre Prévert, génèrent chez l'observateur une sensation de désorientation face à l'association entre l'expressivité bouffonesque du masque et la posture, la gestualité quotidienne de l'homme qui le porte [Fig. 2].

10. Michel Leiris, *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 690.

11. Georges Limbour, « Eschyle, le carnaval et les civilisés », in *Documents [2]*, *op. cit.*, p. 96-102.

12. Ivi, p. 101.

13. *Ibid.*

En se référant au cliché des masques de carnaval de Boiffard, Ian Walker écrit, dans *Undercover Surrealism – George Bataille and Documents* :

> Les masques de carnaval sont énervants dans leur jollité excessive, mais ce qui les rend vraiment effrayants sont les vêtements et les gestes ordinaires des hommes vraisemblablement ordinaires qui posent[14].

Dans ce cas, que beaucoup d'auteurs ont considéré paradigmatique, la photographie se pose en relation sensible avec le texte, en suppléant aux limites expressives de celui-ci. Après avoir abandonné complètement son rôle traditionnellement auxiliaire par rapport au texte, l'image s'impose comme pierre angulaire du système esthétique et philosophique, à tel point que Limbour écrit :

> Quiconque voudra tirer de ces cartons quelque conclusion esthétique ou philosophique n'aura qu'à se reporter aux illustrations ci-jointes et l'on verra plus loin quel est, selon moi, le seul masque moderne et digne d'Eschyle - qu'on n'a pu photographier tant la vapeur qu'il dégage est funeste à la pellicule - qui se porte à notre siècle[15].

Selon Didi-Huberman, l'« accentuation du grotesque » des « inénarrables photos de Boiffard[16] » est fonctionnelle à créer une visionne du masque comme instrument qui permet de « examiner sans gant[17] » une nature humaine « précisément montrée […] comme dévorée par ces véritables "gants à visage" de carton-pâte[18] ». Entre l'évocation de l'ancien masque tragique et la représentation du masque moderne, dérisoire et bouffonesque, s'impose une variante de la notion de l'informe bataillien, un « difforme fixé dans […] le carton-pâte[19] ».

---

14. Ian Walker, « Jacques-André Boiffard », *in* D. Ades, S. Baker (dir.), *Undercover Surrealism*, London, Hayward Gallery Publishing, 2006, p. 181 (trad. de l'auteur).

15. George Limbour, « Eschyle, le carnaval et les civilisés », *op. cit.*, p. 100.

16. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, op. cit.*, p. 112.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

Fig. 2 : Jacques-André Boiffard, *Masque de carnaval*, 1930.

On retrouve le thème du masque dans le numéro 8 de *Documents* [deuxième année, 1930], avec trois photographies que Boiffard, en collaboration avec William Seabrook, fournit pour illustrer l'article de Michel Leiris « Le *Caput mortuum* ou la femme de l'alchimiste ».

Si les illustrations de l'article de Limbour mettaient en scène l'énervante comparaison entre le masque excessivement clownesque, burlesque, et une gestualité appartenant au quotidien, ces images montrent des masques de rituels masochistes en cuir noir adhérents au visage, dont les traits sont méconnaissables. Pour ce qui concerne la première image, nous comprenons que la personne cachée derrière le masque est une femme seulement grâce aux longs cheveux noirs qui sortent du cuir ; sous les autres visages couverts, nous reconnaissons un gros collier clouté et des chaînes qui en serrent le cou : provocatrices, inquiétantes, les images sont pour Leiris fonctionnelles à la représentation de la figure humaine réduite à celle « pure et simple masse d'obscurité » que l'auteur appel « résidu suprême », et qui brise, avec une frappante violence visuelle, « l'insupportable dualité établie, grâce aux soins de notre morale courante, entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit[20] ».

Les images accompagnent l'histoire, racontée à Leiris par William Seabrook, d'un jeune derviche traumatisé par une rencontre avec Dieu qui s'est transformé en un vis-à-vis avec soi-même : le jeune ascète, encouragé plusieurs fois par son ancien maître à se prédisposer spirituellement pour voir la « face de Dieu », réalise avec horreur que la face de Dieu n'est que son propre visage – « Il s'est trouvé […] face à face avec Dieu, c'est-à-dire avec lui-même[21] ».

La même « joie que devait ressentir le jeune derviche de la légende (malgré qu'innocemment – ou bien hypocritement – il en fût effrayé) en supprimant le visage de Dieu pour substituer à celui-ci son propre visage[22] » est ressentie par ceux qui se trouvent face à face avec la femme qui porte le masque, anticipation/

20. Michel Leiris, « Le caput mortuum ou la femme de l'alchimiste », *in Documents [2]*, *op. cit.*, p. 461-466.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

évocation de ce que Bataille célèbrera comme l'*acéphale*, corps sans tête tourmenté et mortifié, non plus « créature de Dieu » mais « simple et universelle mécanique érotique[23] » [Fig. 3-4].

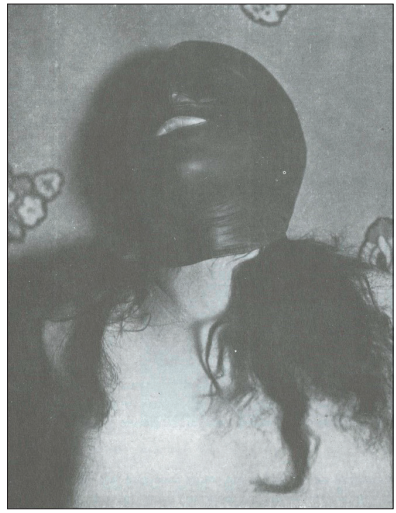
Privé du visage, l'extrémité *haute* du corps, créé pour la contemplation du ciel, symbole d'élévation et pureté, le corps retrouve toute sa charge érotique potentielle qui dérive de la *basse séduction* dont Bataille parle dans l'article « Le gros orteil » (ce n'est pas un cas qu'à représenter cette basse séduction soit l'extrémité la plus *basse* du corps, le pied). La figure humaine se transforme en un « fantôme de chair » matérialisé dans l'obscurité d'une chambre ou sur le bord d'une rue, mystérieux, anonyme, caché par les géométries des coutures du cuir, et cependant chargé d'une séduction perverse, ignominieusement érotique. L'individualité niée, mortifiée, enterrée sous l'asphyxiante adhérence du cuir au visage, réduit la dynamique sexuelle à un mécanisme spontané et bestial, l'humanité étant écrasée symboliquement avec la suppression de la tête : le corps nu et le visage couvert, complète subversion des conventions ordinaires, deviennent ainsi la clé mystique pour sortir de soi, briser les chaînes de la morale, de l'intelligence et des liens sociaux, échapper au contrôle de Dieu pour se réfugier dans les miasmes et les vapeurs sulfureux du monde souterrain.

Soutenue par la force théorique de Bataille, l'image émane sa frappante violence dans la conclusion du texte :

> Posée sur une architecture vivante dont les pieds nus restent plongés dans une fange strictement sensuelle, la tête voilée se perd peu à peu dans des nuages gonflés d'orages métaphysiques. […] La femme masquée […] se dresse ; et, se tenant debout droit devant elle, avec sa face devenue celle d'un Dieu, le partenaire admire son corps, rendu encore plus magnifique par l'absence de visage, qui la fait à la fois plus véridique et plus insaisissable, et la transforme graduellement en une sorte de *chose en soi* obscure[24].

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*



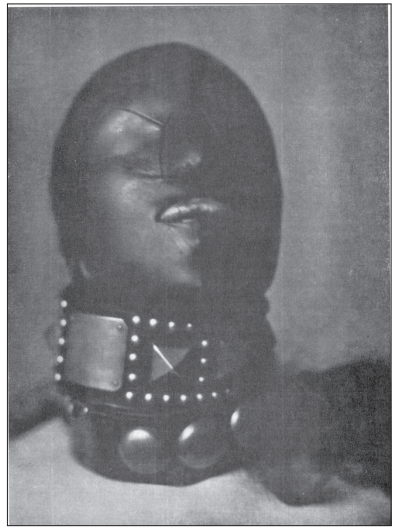


Fig. 3-4 William B. Seabrook, *Masques de cuir*, 1930.

C'est la *chose en soi*, énigmatique et séductrice comme un sphinx ou une sirène, le « résidu suprême », la matrice universelle qu'Hegel considérait « le produit de la pensée, et précisément de la pensée qui recule jusqu'à l'abstraction pure, du moi vide qui se donne pour objet cette identité vide de lui-même[25] ». Hegel lui donnait le nom de *caput mortuum,* une expression empruntée au langage des anciens alchimistes, qui l'utilisaient pour indiquer la phase de la Grande Œuvre où tout semble putréfié, mais en même temps tout est régénéré[26].

Aux images du corps acéphale, dans lequel identité et altérité se mêlent et s'annulent l'une dans l'autre, Boiffard oppose, par excès, la puissance tératogénique du détail disproportionné, qu'il avait déjà expérimenté avec les images du gros orteil, avec le gros plan d'une bouche de femme horriblement ouverte [Fig. 5], destiné à illustrer la voix « Bouche » du *Dictionnaire Critique* [*Documents* n. 5, deuxième année, 1930] écrite par Bataille. Déjà dans l'article « Le gros orteil » Bataille avait parlé de l'intérieur de la bouche comme d'une des parties du corps humain « spécifiquement monstrueuses[27] » ; or, par analogie avec le gros orteil, la bouche criante, représentée en page entière, s'impose comme un détail qui dévore le tout, une subversion totale du mécanisme métonymique. La jeune femme est désormais méconnaissable, inconnaissable, littéralement inconnue à cause de la proximité physique imposée par l'œil du photographe, qui rend tout portrait impossible.

Le fragment organique, agrandi au-delà de toute proportion, empêche toute mise en perspective, pique l'œil, dévore le regard et, en tant que *document*, *image réel*, produit « une image capable de transgresser l'image, […] ou de déborder l'imagination elle-même (l'imagination surréaliste, en particulier)[28] ».

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. Georges Bataille, « Le gros orteil », in *Documents [1]*, *op. cit.*, p. 297.

28. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, op. cit.*, p. 61.

Il est difficile de ne pas penser à la bouche ouverte géante du fameux rêve d'Irma de Freud, pour lequel Jacques Lacan a fait appel à l'informe bataillen, sans cependant jamais le nommer :

> Cela va très loin. Ayant obtenu que la patiente ouvre la bouche […], ce qu'il voit au fond, ces cornets du nez recouverts d'une membrane blanchâtre, c'est un spectacle affreux. Il y a à cette bouche toutes les significations d'équivalence, toutes les condensations que vous voudrez. Tout se mêle et s'associe dans cette image, de la bouche à l'organe sexuel féminin, en passant par le nez. […] Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétas par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi- même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, identification d'angoisse, dernière révélation du *tu es ceci – tu es ceci, qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe*[29].

Toujours par rapport à l'image de la « bouche » de Boiffard, on n'a pas manqué de souligner comment le « gros plan » est lié à l'expérience cinématographique d'Eisenstein, même si *Un Chien andalou* de Buñuel avait déjà usé de la fascination et du recours au « gros plan » dans quelques scènes mémorables, l'œil tranché par le rasoir et la main progressivement envahie par les fourmis. « Papier collant et mouches » [Fig. 6], la dernière image que Boiffard réalise pour *Documents*, publiée dans le dernier numéro de la revue, est en effet une citation d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel. Il s'agit d'une image parmi les plus importantes de toute la revue, l'une des très rares qu'ont été publiées sans un texte de référence, car cette image *est* un texte, et représente en quelque sorte un manifeste : en la considérant du point de vue du procès, la photographie de Boiffard illustre parfaitement ce que Bataille appelait la « dialectique des formes », opposée pour ce qui concerne les résultats à la dialectique hégélienne : d'une part, un contact qui déchire et décompose, met à mort, c'est-à-dire le papier collé ; de l'autre, un procès de séduction fatale et « à la limite de l'horreur », la mouche

29. Jacques Lacan, *Le Séminaire, II. Le Moi dans la thèorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955),* Paris, Seuil, 1978, p. 186 et 208-210.

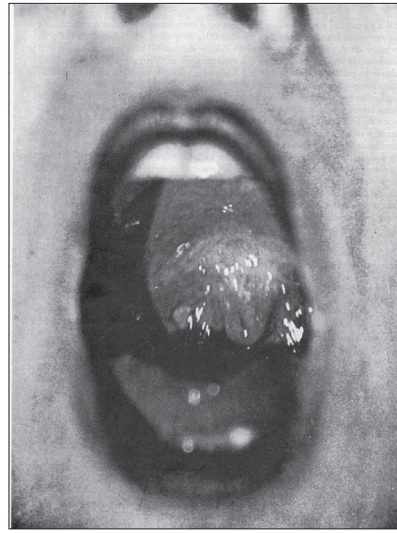


Fig. 5 : Jacques-André Boiffard, *Bouche*, 1930.

Fig. 6 : Jacques-André Boiffard, *Papier collant et mouches*, 1930.

attirée inexorablement vers l'espace de sa propre mort ; enfin, et c'est l'élément décisif, un rapport entre les deux éléments impossible à réduire à une synthèse, une conciliation. Si la tache noire, la mouche, rencontre la tache blanche, le papier, comme l'antithèse rencontre la thèse, nous comprenons alors, sur ce rapport concret, que le contact ne conduit jamais à une conciliation : les éléments se détruisent l'un avec l'autre, le papier emprisonne et condamne à mort la mouche et à la décomposition son cadavre, d'autre part le papier est sali et taché, devient inutilisable à cause du cumul de cadavres sur sa surface. En d'autres termes, la dialectique des formes, qui est résumée dans cette image, est une dialectique hérétique, où la place de la thèse est occupée par la notion de ressemblance (identité), tandis que le deuxième pôle – l'antithèse – est habité par la force subversive, qui ne nie pas totalement la forme, mais la déchire, la déconstruit, l'ouvre, en l'infectant d'une altérité impure qui rende impossible la conciliation sur le plan de la synthèse.

Bibliographie :

Ades Dawn, Baker Simon, *Undercover Surrealism*, London, Hayward Gallery Publishing, 2006.

Ades Dawn, Krauss Rosalind, *Explosante-Fixe (catalogue de l'exposition)*, Centre Georges Pompidou/Hazan, Paris 1985.

Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Bataille Georges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970.

Didi-Huberman Georges, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille,* Paris, Macula, 2003.

Franchi Franca, Galletti Marina, *«Documents», una rivista eterodossa*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

Leiris Michel, *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966.

Lacan Jacques, *Le Séminaire, II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955),* Paris, Seuil, 1978.

Nancy Jean-Luc, *L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2014.

Revues consultées:

Documents, 1 et *2,* Paris, Jean-Michel Place, 1991.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos.....7

Laurence Dahan-Gaida
Introduction.....9

Première partie :
Genre, Société, Identité.....31

Lise Desceul
Identité, altérité, ipséité : la libération de la féminité indo-hindoue dans *Indian Tango* d'Ananda Devi 33

Elaheh Sadat Hashemi
Représentation de l'altérité féminine dans *La Salle des miroirs* d'Amir Hassan Cheheltan : repenser le genre à travers l'Histoire 57

Lilia Androsenko
L'identité à l'épreuve de la différence : la femme, la faute et l'Autre dans *L'Idiot* de Fiodor Dostoïevski.....75

Deuxième partie :
L'altérité dans la construction de la corporéité.....91

Vanessa Ondzaghe
Le corps, cet ennemi qui nous est propre.....95

Mattia Delmondo
La « tragi-comédie de l'altérité » dans le roman *Moi et lui* d'Alberto Moravia 109

Clémence Mesnier
Peau et monstruosité : la surface de l'horreur 127

Troisième partie :
Processus de construction identitaire 145

Andrea Grassi
Parler au nom de l'Autre. Réflexions à partir du film *The stranger* (1946) d'Orson Welles..... 147

Carina Zeiger
L'histoire et l'autre. La recherche du réel historique dans l'œuvre de Robbe-Grillet 165

Andrea Zucchinali
Jacques-André Boiffard : le sabotage de l'altérité 189

FACETTES DE L'ALTÉRITÉ

IDENTITÉ, CULTURE, SOCIÉTÉ

Édition de Clémence Mesnier, Lilia Androsenko, Andrea Grassi
Introduction de Laurence Dahan-Gaida

Dans le débat contemporain, l'Autre est présenté comme une personne dont on n'a pas encore entendu l'histoire. Il s'agit d'une affirmation à première vue paradoxale, si l'on considère, à la suite de la célèbre formule d'Arthur Rimbaud, « Je est un autre », que tout processus de construction identitaire naît inévitablement d'un rapport dialectique entre un sujet et le monde qui l'englobe, à savoir l'Altérité, l'Extérieur, le Divers. Une telle proposition invite par conséquent à concevoir le sujet dans son rapport à autrui. De nombreuses questions émergent alors : selon quelles modalités discursives, sociales et esthétiques l'histoire de l'Autre est-elle racontée et perçue dans les sociétés contemporaines ? Comment et à travers quelles stratégies, lorsqu'elle n'a pas été réduite au silence, la parole de l'Autre a réussi à faire advenir un changement au sein d'une société, à remettre en question ses traditions et sa pensée commune ?

Dans une perspective comparatiste, les articles réunis dans ce volume procèdent à un examen critique des différents aspects de l'Altérité dans les arts et littératures du monde, à travers trois axes : la question du genre, les représentations du corps, et les Arts Visuels.

www.editionsorbistertius.fr

ISBN : 978-2-36783-149-7
ISSN : 2265-0776

9 782367 831497