



**HAL**  
open science

## **Femmes et guerre en Méditerranée (XVIIIe-XXe siècles)**

Guy Dugas, Marta Segarra

► **To cite this version:**

Guy Dugas, Marta Segarra (Dir.). Femmes et guerre en Méditerranée (XVIIIe-XXe siècles). Presses universitaires de la Méditerranée, 192 p., 1999, 2-84269-353-1. <hal-03264734>

**HAL Id: hal-03264734**

**<https://hal.science/hal-03264734v1>**

Submitted on 18 Jun 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Universite Paul Valéry-Montpellier III  
Fonds Emmanuel Robles – patrimoine méditerranéen

Universitat de Barcelona  
Centre Dona i Literatura

FEMMES ET GUERRE EN MEDITERRANEE  
(XVIIIÈME – XXÈME SIECLES)

*Mélanges offerts à Michel Bideaux et Gabriel Oliver  
sous la direction de Guy Dugas et Marta Segarra*

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA. Dades catalogràfiques

---

**Femmes et guerre en Méditerranée**

Referències bibliogràfiques

Textos en francès, castellà i català

ISBN: 84-475-2324-1 (Publicacions UB)

ISBN: 2-84269-353-1 (Université de Montpellier)

I. Dugas, Guy, dir. II. Segarra, Marta, dir. III. Bideaux, Michel IV. Oliver, Gabriel

V. Université Paul Valéry VI. Universitat de Barcelona. Centre Dona i Literatura VII. Títol

1. Dona 2. Temes i motius en la literatura 2. Guerra 3. Literatura contemporània

4. S. XVIII/XX 5. Homenatges 6. Mediterrània (Regió)

---

© PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

Gran Via, 585. 08007 Barcelona. Tel. 93 403 54 42. <http://www.ub.es/spub/sipub.htm>

© UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY-MONTPPELLIER III-SERVICE DES PUBLICATIONS

Route de Mende, 34199 Montpellier Cedex 5. Tél: 04 67 14 24 06. <http://www.univ-montp3.fr>

1a edició: 2000

Dipòsit legal: B.-12.896-2000

ISBN: 2-84269-353-1 (Université de Montpellier)

84-475-2324-1 (Publicacions de la Universitat de Barcelona)

Queda rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, inclòs el disseny de la coberta, pot ser reproduïda, emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema, sigui aquest elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o electrogràfic, sense l'autorització prèvia per escrit dels editors.

## SOMMAIRE

<i>Introduction</i> .....	1
Guy Dugas : <i>Kahèna, amazone berbère et mythe fourre-tout</i> .....	7
Jean-Georges Martin : <i>La guerre des Camisards dans Les Fous de Dieu de Jean-Pierre Chabrol : des femmes dans la tourmente</i> .....	15
Francisco Lafarga : <i>La mujer y la guerra en el teatro español del siglo XVIII : La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona, de F. Del Rey</i> .....	33
Laura Borràs Castanyer : <i>La duquessa Sanseverina : retrat d'una dona "guerrera"</i> .....	43
Blanca Acinas Lope : <i>La Bonifas (1925) de Jacques de Lacretelle</i> .....	63
Jean-Yves Laurichesse : <i>La Paysanne et l'Amazone : portraits de femmes dans la guerre, par Jean Giono</i> .....	75
Alicia Piquer Desvaux : <i>María Teresa León. Cuentos de la revolución para pequeños y mayores</i> .....	97
Denise Brahimi : <i>Marseille en guerre dans Elle, Adrienne d'Edmonde Charles-Roux</i> .....	113
Carles Besa Camprubí : <i>Entre la pluma y la espada : Bradamante, la amazona escritora de Il Cavaliere inesistente</i> .....	127
Jean-Christophe Martin : <i>La guerre en temps de poésie : Nadia Tuéni, Proserpine des mondes engloutis</i> .....	143
Marta Segarra : <i>Les Guérillères, une chanson de geste au XX<sup>ème</sup> siècle</i> .....	155
Francesco Ardolino : <i>La guerra ficticia en la narrativa d'Amélie Nothomb</i> .....	169
Mar Garcia : <i>Le Blanc de l'Algérie d'Assia Djébar : écriture de la guerre et guerre de l'écriture</i> .....	179



## INTRODUCTION

La guerre – « saint ordre mâle » selon Montherlant, expression des vertus mâles par excellence comme le courage, la fraternité solidaire, le sacrifice sublime de la vie pour un idéal collectif, ou bien des pires défauts : l'agressivité, la violence meurtrière, la lâcheté du traître, du déserteur, de l'espion – n'est-elle une question d'hommes ? Ce sont en effet les hommes qui, depuis des temps immémoriaux, l'ont décidée, faite et dépeinte dans leurs écrits, puisque la littérature et la guerre ont toujours eu partie liée. Le rôle des femmes, dans les guerres réelles et dans la littérature de guerre, a été considéré comme secondaire et surtout passif. Victimes du conflit, des mères pleurent le fils mort au combat ou attendent l'époux parti au front. Pourtant à travers les siècles, bien des figures mythiques ou historiques, des Amazones grecques à la Kahéna berbère et jusqu'à la Pasionaria espagnole, nous offrent de la femme en guerre des images différentes. L'ouvrage collectif que nous présentons se propose de décrire ces femmes de guerre, en guerre ou contre la guerre.

Nous avons quand même délimité le sujet dans le temps – époque moderne, de la fin du XVIII<sup>e</sup> à celle du XX<sup>e</sup> siècle, période de récurrence exceptionnelle de guerres – et dans l'espace: la Méditerranée, du sud et du nord. Les études présentées englobent la littérature française et francophone, espagnole et italienne. Dans le cadre du jumelage entre l'Université Paul Valéry-Montpellier III et l'Universitat de Barcelona, des spécialistes catalans, espagnols et français apportent des contributions très variées où défilent des femmes combattant par l'épée, le fusil ou la plume, dans des guerres de fiction ou des conflits réels aussi marquants pour notre histoire récente que la Grande guerre, la guerre civile espagnole, celle du Liban ou le drame de l'Algérie des années quatre-vingt-dix. Nous avons aussi tenu à ce que l'ouvrage soit multilingue, et il recueille donc des articles en catalan, en espagnol et en français, reflétant ainsi le plurilinguisme de l'espace méditerranéen où se situent nos deux Universités.

L'ordre des articles étant chronologique, c'est la Kahèna, personnage historique de la Berbérie du VIII<sup>e</sup> siècle, aux prises avec les invasions arabes et personnage légendaire dans la plupart des littératures du Bassin méditerranéen, qui figure à l'initiale. On considère généralement kahèna/kahina comme un surnom donné à ce personnage de reine révoltée par ses adversaires, rendant ainsi hommage à ses dons de prophétesse.

Prophétesse et révoltée : c'est ainsi qu'est souvent présentée, au delà du rôle de victime qui leur est traditionnellement assigné, la femme dans la guerre. Tels apparaissent aussi les personnages féminins de femmes et filles de Camisards que nous présente Jean-Georges Martin dans la deuxième contribution du volume, analyse du roman régionaliste et historique de Jean-Pierre Chabrol : *Les Fous de Dieu*.

En 1793, la comédie héroïque était un genre à la mode dans le théâtre espagnol. Francisco Lafarga analyse une de ces pièces, qui met en scène la comtesse de Barcelone dirigeant, en l'absence de son époux, la défense de la ville face au siège musulman. Le personnage de cette reine, appelée « la catholique amazone », est ambivalent car, si le dramaturge souligne son courage et son intelligence guerrière, elle rappelle toujours sa dépendance par rapport au mari absent. Femme d'action, néanmoins dépendante de l'homme. Cette ambiguïté sensible dès la lecture des deux premières contributions, sera aussi, à quelques exceptions près, une constante dans les portraits des femmes guerrières.

Laura Borràs nous parle par contre, dans l'étude suivante, d'une « femme forte » et hardie, mais dans la « guerre psychologique » qui se tient dans les salons, dans un double camp: le politique et l'amoureux. Il s'agit de la célèbre duchesse Sanseverina, maîtresse dans l'art des rapports amoureux, que Stendhal décrit en termes militaires et stratégiques.

Le chapitre suivant nous transporte au XX<sup>e</sup> siècle et à la Grande guerre, qui « hante encore les esprits », selon Blanca Acinas. Jacques de Lacretelle a créé le personnage de Marie Bonifas, véritable héroïne dans la lignée de Jeanne d'Arc et des tricoteuses, qui rachète par son comportement exceptionnel la réprobation sociale que lui a valu son homosexualité latente – cette association entre courage belliqueux et

*inversion* sexuelle ou *virilisation* de la femme étant très fréquent depuis certaines légendes concernant les Amazones. Mais son triomphe sera sans lendemain, car après le temps d'exception que marque la guerre, elle rentre dans les rangs des conventions et des contraintes sociales.

Cette guerre de 14-18, qui devait être la dernière, puis la montée des périls générés en Europe par les fausses solutions du traité de Versailles, ont entraîné dans l'entre-deux-guerres une vague de pacifisme parmi les intellectuels européens fortement traumatisés – parfois jusque dans leurs chairs – par les abominables combats des tranchées. Au nombre de ces pacifistes Jean Giono, dont bien des personnages féminins de Julia, la paysanne du *Grand Troupeau* à Pauline, l'Amazone du *Hussard sur le toit* – incarnent une volonté de dénonciation de la guerre qui poursuivra l'écrivain sa vie durant.

Au-delà des personnages féminins écrits par des auteurs-hommes, lorsque ce sont les femmes qui racontent la guerre on peut se demander si les moyens qu'elles emploient sont autres, si elles tiennent en définitive un discours différent. Deux exemples nous sont ici fournis par Alicia Piquer et Denise Brahim.

María Teresa León, écrivaine un peu oubliée parce qu'elle fut l'épouse d'un poète espagnol célèbre, a exprimé son souci pour les inégalités sociales et les conflits qui en résultent et pour la division au sein des familles espagnoles à cause de la guerre civile dans un genre très *féminin* et en principe peu apte à raconter la guerre, les contes pour enfants, les fables et les histoires légendaires. Alicia Piquer passe en revue ses contes d'avant et d'après la guerre espagnole (écrits en exil) pour montrer comment elle conjugue, chez certains de ses personnages féminins, le dévouement à la cause de la révolution ouvrière et leur libération personnelle.

Edmonde Charles-Roux promène le lecteur de *Elle, Adrienne* sur divers lieux de la deuxième guerre mondiale. L'étude que Denise Brahim consacre à ce roman écorne « un préjugé fort tenace concernant l'écriture

féminine qui ne serait que le lieu des sentiments intimes et non celui de l'Histoire, surtout pas celle des guerres ».

De son côté, Carles Besa glose la récupération que fit Italo Calvino du mythe de l'amazone à travers le personnage de Bradamante, tiré de l'épopée italienne, où la femme guerrière occupe une place remarquable, à la différence d'autres traditions épiques comme la française. L'apport de Calvino dans sa « continuation paraleptique » de l'ouvrage d'Ariosto est fondamental : Bradamante y est non seulement « chevalier » et « demoiselle » mais devient aussi « écrivaine », dans une homologie entre la guerre et l'écriture en tant que « systèmes sémiotiques » se régissant par des stratégies semblables.

De la recreation moderne d'un moyen âge livresque, nous passons à l'évocation transversale de deux combats récents trop réels : le conflit arabo-israélien et la guerre du Liban, en tant que drames fondateurs de la poésie de la Libanaise Nadia Tuéni, associés au drame personnel de la mort de sa fille à l'âge de sept ans. Dans cet univers lyrique, l'enfance devient la clé pour une autre vision de la réalité, hors de la violence meurtrière des hommes. L'oeuvre de Tuéni répond ainsi à la question de Hölderlin : « pourquoi des poètes en temps de détresse ? » – de façon *poétique* : non pas en se situant dans l'espace et le temps de la guerre (puisque « le poème n'est témoignage de rien d'autre que de lui-même »), mais en créant un « temps de poésie » qui neutralise les effets de la violence.

Cependant il y a aussi des femmes qui écrivent *pour* la guerre. « La guerre est une affaire de femme », affirme ainsi sans ambage Monique Wittig qui, à une époque où le combat féministe commençait à battre son plein, a produit une « chanson de geste » moderne, *Les guérillères*, qui ne se limite pas, comme le montre Marta Segarra, à renverser les rôles traditionnels des sexes dans la guerre (les femmes dominantes, les hommes vaincus et maîtrisés), mais revisite d'une façon très originale et enrichissante les mythes en inaugurant une « épopée féminine » – expression que d'aucuns considèrent comme oxymorique.

Avec l'oeuvre d'Amélie Nothomb, objet de l'étude de Francesco Ardolino, nous nous éloignons de la guerre *réelle* pour un monde où fantaisie et réalité sont difficiles à démêler : l'imagination des enfants, qui, dans *Le sabotage amoureux*, mettent en scène une imaginaire guerre de Troie, non moins cruelle que la véritable.

Mar Garcia évoque enfin, à travers *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar, un des conflits actuels les plus douloureux qui ont lieu dans le pourtour méditerranéen, celui de l'Algérie des années 90. Chez Assia Djebar, la guerre est une « expérience fondatrice et obsédante », depuis le « moi en guerre, tiraillé entre deux espaces irréconciliables » jusqu'à la « guerre des signes », qui double celle des armes.

Dans ce trajet multiple qui passe par des époques, des oeuvres et des auteurs, hommes et femmes, très divers, nous pouvons néanmoins repérer des bornes et des chemins parallèles, qui nous montrent par exemple que le mythe de l'amazone est encore vivant puisqu'il suscite des fréquentes relectures et des réactions très vives, parmi lesquelles nous pouvons désormais compter ces *Femmes et guerre en Méditerranée*.

I, per tal de fer palès el multilingüisme de l'obra també en aquesta introducció, acabem en català, tot agraïnt el seu ajut a les institucions i persones que han fet possible aquest treball investigador de conjunt, especialment la Universitat Paul Valéry-Montpellier III i la Universitat de Barcelona, que mantenen un conveni des de fa molts anys, del qual aquest llibre és un dels últims fruits, i que s'ha mantingut en els darrers temps gràcies a l'esforç de dos professors als quals el dediquem, **Michel Bideaux** i **Gabriel Oliver**.

**Guy Dugas** (Université Paul Valéry-Montpellier III)

**Marta Segarra** (Universitat de Barcelona)



## KAHENA, AMAZONE BERBERE ET MYTHE FOURRE-TOUT

Guy DUGAS  
*Université Paul Valéry*

Historiquement, la Kahèna est cette reine berbère de la tribu des Djeraoua, dans l'est algérien (région des Aurès), qui inspira et mena, à la fin du VII<sup>e</sup> et au début du VIII<sup>e</sup> siècles de notre ère, la résistance contre l'envahisseur arabe, porteur de l'étendard vert de l'Islam. La plus grande incertitude pesant sur la présence historique du personnage parmi ce que E.F. Gautier nommait « les siècles obscurs du Maghreb », les historiens, dans leur ensemble, la considèrent avec prudence et circonspection. Le caractère purement oral de la plupart des preuves touchant à son existence apparaît, dans ce cas, comme un handicap à la transmission du savoir historique.

En revanche, la Kahèna a toujours fortement marqué les littérateurs du Maghreb, de quelque origine qu'ils soient, dont l'inspiration – du récit de Keblout dans *Nedjma* de Kateb Yacine au personnage de L'Ogresse chez Nabile Farès et aux romans « sudiques » de Mohammed Khaïr Eddine – a toujours largement puisé aux sources orales. Aujourd'hui encore, le personnage de Kahèna, posé entre l'Histoire et la légende, est dans toutes les littératures consacrées au Maghreb, le plus partagé et le plus populaire. Il convient donc de se demander pourquoi ; quelles images, quels mythes cet épisode de l'histoire du Maghreb peut-il véhiculer, qui fascinent et continuent d'inspirer des générations d'écrivains ?

### 1. Un mythe fondateur

« Un mythe – avance Denis de Rougemont – décrit et illustre, sous une forme dramatisée, certaines structures du réel. » Si le personnage de la Kahèna parle autant à la mémoire collective<sup>1</sup>, n'est-ce pas d'abord parce qu'il renvoie aux fondements même du Maghreb préislamique – un Maghreb déjà pluriel selon

l'expression d'Abdelkébir Khatibi, certaines tribus étant judaïsées, ainsi que l'étaient très probablement les Djeraoua, d'autres plus ou moins christianisées – mais Maghreb susceptible de s'unir, afin de former une Nation en échappant au tribalisme ? Dans *l'Histoire des Berbères* d'Ibn Khaldoun, où la Kahèna apparaît largement, son action parmi les Berbères, faisant suite à celles de Massinissa et Koceïla, signifie, d'abord et avant tout, filiation et union de toutes les tribus<sup>2</sup>. Au vieillard Sel, savant dépositaire de la mémoire du Maghreb qui « dans les écoles des grecs à Carthage, [...] avait appris l'histoire de tous les peuples de la terre », Dihia, la petite princesse de Marcelle Magdinier pose deux questions simples : « Existe-t-il un cheikh au dessus de mon père [habitué à dire] nous Djeraoua ? » et : « Quelle est la cause des maux dont souffre la tribu ? » A cela, Sel – faisant entrer le terme « nation » dans le vocabulaire de la jeune fille<sup>3</sup>, répond tout aussi simplement que tous les maux du groupe proviennent du fameux « désordre berbère », contre lequel s'était précisément élevé Koceïla, « ce grand seigneur maurétanien, latinisé par son baptême et son éducation, [...] un de ces hommes dont on fait des dieux »<sup>4</sup>.

On a déjà mentionné le caractère probablement juif de la tribu des Djeraoua. Fondateur, le mythe l'est donc aussi pour les écrivains sépharades, désireux de se construire à travers lui « un passé plus glorieux, plus ancien », selon l'expression d'Albert Memmi. Non seulement parce qu'il fait la preuve d'un enracinement nord-africain des judaïcités antérieur à la présence arabe, mais surtout en ce qu'il témoigne de profondes différences culturelles entre les civilisations – celle qui va s'éteindre avec ce personnage et celle qui va naître de la propagation de l'islam vainqueur, au Maghreb et dans l'Europe septentrionale. Mythe d'ancienneté, et tout à la fois de concurrence. C'est pourquoi, de Jacques Véhel (*La belle Kahèna*, in *La hara conte*, 1929) à Pol Serge Kakon (*Kahèna la magnifique*, éd. de l'Instant, 1990) et Didier Nebot (*la Kahèna, reine d'Ifrikia*, éd. Anne Carrière, 1998), en passant par des auteurs non sépharades comme Roger Ikor (*La Kahina*, éd. Encre, 1979), tous les écrivains juifs, sans la moindre exception, attribuent au personnage – dont ils judaïsent parfois le nom en Cahena – une origine explicitement juive.

## 2. La Méditerranéenne

Qu'ils le présentent comme animiste ou juif, habité de superstitions primitives ou par une foi bien ancrée, l'ensemble des portraits du personnage dans les œuvres considérées lui accordent incontestablement un ethnotype largement méditerranéen : gouaille et verbe haut, chevelure de jais (lorsque ce n'est de feu), sang chaud, esprit d'entreprise et rancune tenace... ces caractéristiques de Kahèna dans les œuvres qui dépeignent le personnage sur le mode réaliste (d'autres, comme celle de Mohammed Khaïr Eddine le présentant sur un mode carrément fantastique) en font à l'évidence le type de la femme méditerranéenne. S'ajoutent à son apparence physique et à son comportement des caractéristiques familiales ou sociales (nombreuse descendance, prédilection pour les enfants mâles, etc...).

Par ailleurs, les évocations de la Kahèna permettent de remonter, au delà des systèmes sociaux actuels qui donnent une très large prédominance au masculin sur le féminin, aux époques où, dans le bassin méditerranéen, le matriarcat régentait les existences. Ces époques ont fait de la femme un des piliers de la société, importance qui lui est, sur certains points au moins, encore reconnue aujourd'hui.

## 3. La femme victime

L'un des poncifs qui s'attachent le plus aux femmes dans la guerre est indéniablement celui de la femme victime. Parce qu'elles ont toujours opposé des tribus ou des clans très proches, plus tard des familles et des frères les guerres en Méditerranée ne sont pas les moins atroces. Et la femme, pilier de la société méditerranéenne, en est forcément la victime. Ayant donné la vie, elle est généralement frappée dans sa chair par la guerre. Plus atroce encore lorsque dans ces conflits en forme de guerres civiles ou de luttes tribales ou familiales, c'est l'un de ses fils qui tue son frère. De la *mater dolorosa* à la *pasionaria*, de Gorki à Maupassant ou García Lorca, bien des récits présentent ce type d'héroïnes, que le sang versé rend folles ou désespérées. Toujours présentée comme mère, la Kahèna se trouve selon les versions frappée tantôt par la mort physique de son (ou ses) enfant(s) au combat, et tantôt par leur trahison. Une troisième variante, plus subtile et plus spécifique aux littératures considérées le

montre obligée de le(s) faire passer à l'ennemi, dans l'espoir d'une survie du groupe<sup>5</sup>.

Face à des troupes arabes supérieures en nombre et en armement, la Kahèna, après avoir remporté quelques succès (tactique de la terre brûlée), doit finalement s'incliner, victime non seulement de cette supériorité, mais également de défections et de trahisons dans ses propres rangs. L'héroïsme naît donc ici de la solitude du *chef de guerre*.

Mais l'héroïsme de la femme dans la guerre passe aussi par le récit édifiant de sa mort. Dans ce cas précis, plusieurs versions sont fournies : selon certaines sources, la Kahèna serait morte décapitée, sa tête jetée au fond d'un puits ; pour d'autres, elle se serait d'elle-même précipitée dans les flots de la Méditerranée à partir des souterrains de l'amphithéâtre d'El Djem (Tunisie). Puits ou eaux marines ? Quoi qu'il en soit, on note le symbolisme nettement féminin de cette fin – sorte de *regressus ad uterum* rendant le personnage à sa condition première de femme, lui restituant même une dimension maternelle quelquefois mise à mal par son caractère de « chef de guerre » et « chef de tribu » qui ressort principalement des récits.

#### 4. Du chef de guerre...

Ainsi que le rappelle Malek Chebel dans son *Encyclopédie de l'amour en Islam*<sup>6</sup>, le personnage de l'amazone n'est pas familier à la culture arabe ; pas davantage, du reste, à la culture berbère. Il n'est pourtant pas rare de voir la Kahèna dépeinte sous les traits d'un « chef de guerre » furieux que son aveuglante haine de l'Arabe et sa connaissance instinctive et limitée des lois de la guerre conduisent à détruire, bien avant les farouches Beni Hillal, le patrimoine latin d'Ifriqya : « Les soldats de la Kahèna ont rasé les fertiles olivettes ; ils ont achevé la destruction de la ville aux richesses inouïes »<sup>7</sup>.

C'est chez les écrivains arabo-berbères que les vertus guerrières de la Kahèna sont surtout mises en valeur. Contrepoin, sans aucun doute, à la vision antérieure du colonisateur – mais également volonté de valoriser le rôle de la femme en société, et à certains moments de l'Histoire du Maghreb, de la femme en guerre. Dans certains textes algériens des années 60, en particulier, la Kahèna est présentée comme la première de *Moudjahidates*. Ailleurs – chez Nabile Farès, par

exemple ou chez le marocain Mohammed Khair Eddine – elle apparaît comme personnage d'un procès opposant Berbères et Arabes : tantôt témoin, à charge ou à décharge, tantôt encore, comme chez Farès, sur le banc même des accusés.

### 5. Au chef de tribu

Il arrive aussi que l'aspect « chef de guerre » du personnage, masqué par le fort symbolisme qui s'attache à sa fonction de chef de tribu, de reine commandant à des hommes, soit peu retenu. C'est notamment le cas chez certains écrivains coloniaux et cela peut être idéologiquement interprété comme un point de vue conservateur : la femme peut être animée par toutes les passions masculines qui font un guerrier : agressivité, esprit de revanche, haine, etc... et même par quelques autres, plus propres à son sexe, elle a beau manier les armes avec talent, la stratégie guerrière, le « génie militaire », paraissent être, définitivement, affaire d'hommes. Ces écrivains s'en excusent, du reste, quelquefois, à la manière de Vincent Gavini qui précise en *Avant-propos* à son poème historique en deux parties, *Une Reine en Berbérie* :

Nous avons passé sous silence les diverses phases des combats livrés par notre héroïne. Nous nous sommes attachés à décrire l'état d'âme de celle-ci, plutôt qu'à vanter son habileté stratégique. Aurions-nous pu le faire, d'ailleurs ? Qui ne sait que ni la Prophétesse berbère, ni notre Jeanne d'Arc n'ont été des génies militaires !

Elles sont entrées en scène au moment psychologique. Sans plus. Et elles étaient femmes ! De ces femmes qui savent faire preuve d'un patriotisme mystique qui soulève les masses !<sup>8</sup>

La femme garante, par la foi bien plus que par la force, des valeurs fondamentales de la nation, famille et patrie, voilà qui n'est ni très nouveau ni très révolutionnaire ! de Hildegarde de Bingen et Catherine de Sienne à Jeanne d'Arc, le Moyen Age occidental regorge de prophétesse mystiques attachées à une unité qu'on pourrait dire nationale, par-delà tous les clivages ethniques ou religieux. Le rapprochement avec Jeanne d'Arc, très fréquent au sein de ce corpus<sup>9</sup>, n'a donc rien de surprenant. Expansion jugée naturelle de la France de Jeanne d'Arc et de saint Louis, les colonies sont imprégnées plus que toute autre région métropolitaine par cette culture de l'Eglise, qui – en métropole comme dans l'outremer – s'opposera violemment à la France des Lumières<sup>10</sup>.

Reste le rôle de chef de tribu, de femme dominant des hommes, beaucoup plus développé que dans le mythe de Jeanne d'Arc et qui déroge davantage par rapport à l'idéologie conservatrice ici à l'œuvre. Dans la plupart des oeuvres, la Kahèna, succédant à son père à la tête des Djeraoua, passe pour avoir exercé un pouvoir despotique, usant souvent de la violence comme moyen d'autorité. Etonnante image de la Maghrébine, mais dont on imagine tout le parti que l'idéologie coloniale put en tirer à l'encontre de la société arabo-musulmane patriarcale.

## **6. Femmes et guerre - Femmes et Méditerranée – guerres en Méditerranée**

Le bassin méditerranéen passe pour être un des foyers civilisationnels les plus anciens au monde, berceau des principales religions monothéistes. Constant foyer de tensions également, de ce fait même. Sparte et Athènes, Tripoli et Carthage, Carthage et Rome, Rome et Byzance... tout à la fois rivales et héritières. Et pour leurs populations, tout à la fois fraternelles et ennemies, berbères judaïsés, Juifs christianisés, Chrétiens islamisés, Musulmans convertis..., cet éternel dilemme entre endogamie et exogamie, disparition dans l'héroïsme imbécile et l'illusion d'une improbable pureté du sang, ou survie dans le partage obligé, fusse au prix du sang, et la nécessaire compromission.

On comprend qu'une *femme* soit érigée en figure emblématique de ce nœud symbolique : du mythe d'enracinement au poncif de la femme victime, en passant par le stéréotype de l'amazone ou le mythe des fileuses, le personnage de la Kahèna embrasse bien tout le faisceau des représentations possibles de la femme en guerre, de la femme en Méditerranée, de la Méditerranée en guerre. Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que le personnage apparaisse de manière extrêmement récurrente dans toutes les littératures du champ maghrébin (une bibliographie des œuvres dans lesquelles il apparaît, de manière ponctuelle ou comme protagoniste majeur, couvrirait, en un siècle et demi (1850-1999), près d'une centaine de titres).

## NOTES

<sup>1</sup> « La mémoire collective se distingue de l'Histoire. C'est un courant de pensée continu, qui ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient. » Maurice Halbwach : *La mémoire collective*, Paris, P.U.F., 1968, p. 70.

<sup>2</sup> Il est en effet fréquent que ces trois personnages, et tout particulièrement Koceïla et Kahèna, qui sont à peu près contemporains, soient associés, en tant que héros de la résistance berbère, comme dans la titre de la conférence d'Eugène Mercier : « Les héros de la résistance berbère : Koceïla, la Kahèna », in *Recueil de notices et mémoires de la Société d'archéologie de Constantine*, t. 22, 1882, pp. 232-267.

<sup>3</sup> « Qu'est-ce qu'une nation ? veux-tu dire par là que tous les berbères sédentaires et nomades pourraient se mettre d'accord pour faire ensemble de grandes choses ? »

<sup>4</sup> Marcelle Magdinier : *La Kahèna*, Paris, Calmann-Lévy, 1953, p. 27.

<sup>5</sup> Ce thème, alimentant une réflexion sur l'endogamie, mode de vie répandu parmi les tribus berbères anté-islamiques et sa mise à l'épreuve par l'Histoire, est fréquent dans les littératures maghrébines. Voir notamment *Nedjma* de Kateb Yacine et « Les enfants des autres » d'Albert Memmi, in *Le Scorpion, Chronique du Royaume du dedans*, p. 288.

<sup>6</sup> Paris, Payot, 1995, entrée « Amazones », pp. 54-55.

<sup>7</sup> Henriette Célarié, à propos de la ville de Sfax, in *Un mois en Algérie et en Tunisie*, Paris, Hachette, 1924, p. 239

<sup>8</sup> Vincent Gavini : *Une Reine en Berbérie*, « Avant-propos », in *Sur l'aile des brises folles. Poèmes d'Afrique et d'ailleurs*, Alger, France-Empire, s.d.

<sup>9</sup> Outre le poème précédent, citons, sans prétendre à l'exhaustivité, les romans de Georges Grandjean : *La Kahèna (par l'or, par le feu, par le sang)*, Paris, s. éd., 1925, et de Germaine Beauguitte : *La Kahèna, reine des Aurès*, Paris, des Auteurs, 1959. Signalons également que dans *L'Atlantide* de Pierre Benoît, l'aventurier Le Mesge, prisonnier d'Antinéa « s'était vu refuser une thèse sur la Kahèna, dont il souhaitait faire une Jeanne d'Arc antiarabe ».

<sup>10</sup> Lire E. Poulat : *Liberté, laïcité. La guerre des deux France et le principe de la modernité*, Paris, Cujas/Le Cerf, 1988.



## **LA GUERRE DES CAMISARDS DANS *LES FOUS DE DIEU* DE JEAN PIERRE CHABROL : DES FEMMES DANS LA TOURMENTE**

Jean-Georges MARTIN

Lire *Les fous de Dieu* de Jean-Pierre Chabrol, c'est pénétrer de plain-pied dans l'une des périodes les plus singulières de notre Histoire. En effet, quoi de plus surprenant que ces paysans hagards, quoi de plus admirable aussi que ces artisans faméliques qui pendant près de deux ans multiplièrent les exploits, mobilisèrent un nombre sans cesse grandissant de troupes réglées, et soumirent – des semaines durant – les Cévennes montagneuses et les garrigues languedociennes à leur autorité. Bien entendu, et même si la guerre reste d'abord une affaire d'hommes, les femmes – emportées dans le tourbillon de l'insurrection – allaient jouer leur propre partition et apporter – du moins pour certaines d'entre elles – leur contribution à un conflit toujours plus farouche, toujours plus cruel.

Comment réagirent-elles alors ? Quelle attitude petites « raïoles »<sup>1</sup> et jeunes filles du bas pays adoptèrent-elles ? C'est ce que cette étude va s'efforcer de dire, en montrant tout d'abord qu'elles se comportèrent comme le font toutes les femmes, sous tous les cieux et à toutes les époques, lorsqu'elles sont exposées aux dangers d'une révolte, ou aux excès d'un affrontement sans pitié. Mais il faudra également s'intéresser, dans un second et dernier temps, aux nombreuses prophétesses qui peuplent le récit, puisque leurs agissements hors du commun constituent la principale originalité du soulèvement camisard, ou en tout cas ce qui le distingue des autres conflits à caractère religieux.

### **A - Un antagonisme qui suscite des réactions classiques chez les femmes :**

#### **A1 - Les victimes :**

La plupart des femmes mises en scène par l'écrivain cévenol – qu'elles soient catholiques ou protestantes, que leur existence soit historiquement attestée

ou purement fictive – se recrutent d’abord parmi les victimes des troubles ; et qu’il s’agisse des dragonnades, des horreurs commises par les Florentins, des enlèvements en masse comme ceux de Mialet ou de Saumane, ou encore des représailles qu’exercent tour à tour les troupes du roi ou les rebelles en armes, elles subissent de plein fouet des événements auxquels elles ne comprennent rien ou à peu près.

Les premières à faire les frais des attentions toutes particulières des « missionnaires bottés » – c’est-à-dire des dragons – furent les Passevignettes et les Bartavel du Collet de Belle-Poële. C’est donc avec un luxe extraordinaire de détails que Jean-Pierre Chabrol, dès la quatrième page de son roman, décrit les atrocités auxquelles se livrèrent militaires et miliciens lorsqu’ils « foulèrent » l’auberge tenue par leurs parents le long de la Régordane. Ce jour-là, les « drouettes »<sup>2</sup> Passevin, et la Marie-Jeanne Bartavel, avec sa soeur Marie, furent violentées à plusieurs reprises par maints soldats, lesquels s’amusèrent ensuite à uriner sur leurs visages, à les flamber nues à la paille, à les larder d’aiguilles et de dagues, à leur couler du suif bouillant dans les yeux, à les gonfler avec d’énormes soufflets, pendant que roulaient les tambours et que les soudards de la Sainte Eglise Catholique et Romaine braillaient à tue-tête leurs fort licencieuses chansons.

Quant aux habitantes de Montclus, une petite bourgade des bords de Cèze, elles ne furent guère plus chanceuses, même si elles n’eurent pas affaire aux dragons mais aux Florentins. Effectivement, ceux-ci ne le cédaient en rien aux hommes du roi pour la cruauté et la sauvagerie. Aussi, ces miliciens d’un genre nouveau immolèrent-ils, « après force cuisine à leur acabit », l’épouse de l’infortuné Jacques Clat ; puis – s’étant aperçu que l’enfant qu’elle portait tressaillait encore dans son ventre – ils l’ouvrirent au couteau, et promenèrent le petit au bout d’une pique par tout le village. Mais rien n’approche du supplice plein d’horreur qu’ils firent souffrir à trois jeunes magnanarelles des Cévennes, lorsqu’après avoir nourri leurs vers à soie, elles croisèrent leur chemin. Dès qu’ils les virent, ces forcenés – emportés par leur brutale fureur – les entreprirent, les violèrent et – pour les finir – les dispersèrent avec des poires de poudre poussées entre les cuisses.

Plus tard, pour achever de soumettre les paroisses cévenoles déjà fortement ébranlées par le « Razement des Cévennes », le brigadier Planque décida de procéder à une « visite en détail » de la Vallée Borgne. A Saint-André, première étape de son sinistre périple, il ordonna que tous les villageois fussent tirés de leurs lits pour être exécutés devant l'église. Il ouvrit sa boucherie par cinq femmes qui furent égorgées sans autre forme de procès. Parmi elles se trouvait une nommée Pralong qui avait deux filles de six à sept ans. Les petites, auxquelles on venait juste d'arracher leur mère, se jetèrent en lionnes sur l'officier et les soldats pour tenter de la leur reprendre, mais rien n'y fit : la pauvre femme fut massacrée sous leurs yeux, avant que les autres habitantes de Saint-André ne connussent le même sort, les unes passées par les armes, d'autres tuées à coups de sabre, quelques unes à coups de hache.

Dans ce hameau, il y avait une jeune paysanne de dix-huit ans qui s'appelait Marie Combasson. Sa beauté et sa douceur émurent l'un des hommes du brigadier. Il intercédait donc pour elle auprès de son chef, et supplia ce dernier de lui laisser la vie sauve, ajoutant qu'il voulait l'épouser au plus tôt. La belle Cévenole, touchée par tant de sollicitude, remercia le soldat pour la générosité de son geste, mais refusa la faveur qu'on voulait lui faire. Elle déclara qu'elle préférerait mourir avec ses soeurs pour aller jouir, en leur compagnie, de l'immortalité bienheureuse. A peine eut-elle fait cette réponse, qu'elle s'avança vers la potence qui se dressait au milieu de la place, et s'y passa de ses mains la corde à son cou. C'est ainsi que s'acheva sa courte vie, par cet acte d'héroïsme dont les historiens ont conservé le souvenir, comme ils l'avaient déjà fait auparavant pour les martyres de Montclus.

Bien sûr, toutes les victimes ne subissaient pas un sort aussi funeste : certaines moisirent de longues années en captivité, comme Marie Durand qui fut enfermée dans la Tour de Constance ; d'autres – beaucoup plus heureuses – bénéficièrent de la clémence des belligérants quand l'occasion s'en présenta. Témoin la dizaine de femmes, de retour de la foire de Barre, auxquelles Henri Castanet – le jour même de ses noces – fit grâce de la vie, à condition toutefois qu'aucune d'entre elles ne fit du tort aux habitants de Massevaques, lieu d'où il était natif. Témoin encore Mesdemoiselles de Plagnol et de Meyrières qui elles aussi en furent quittes pour la peur ; arrêtées en pleine campagne par Nicolas

Jouany – le vieux rebelle du mont Lozère – elles n'eurent que quelques vexations à essuyer de sa part avant d'être relâchées, trop contentes de pouvoir profiter de la trêve souhaitée par la Reine Anne.

La liste de celles qui eurent à souffrir de la révolte ne se limite évidemment pas à ces quelques victimes, mais la compléter serait parfaitement inutile : aucun portrait supplémentaire – quelle que soit sa force, quelle que soit sa véracité – ne viendrait éclairer le drame cévenol d'un jour nouveau. Non, ce qu'il convient plutôt de retenir ici, c'est la contribution que toutes ces malheureuses apportent au récit. En effet, toutes ces femmes – dont la plupart ont réellement existé – ne sont pas là uniquement pour rappeler les abominations du passé, et faire revivre la mémoire de celles qui furent le plus cruellement suppliciées ; elles incarnent aussi – et peut-être même surtout – les archétypes de la souffrance. Pourquoi ? Tout simplement parce que le récit de Jean-Pierre Chabrol n'est pas seulement un roman d'Histoire ; c'est également une oeuvre à forte résonance épique, où les aventures des grands anciens – autrement dit les révoltés – sont magnifiées et embellies. Or l'épopée renferme dans ses plis le déchaînement dionysiaque de la violence ; elle pense la vie dans la lumière sombre de la guerre. Lecture et écriture spécifiques des conflits, vérité singulière sur les bellicismes humains, elle puise ses racines dans les théomachies, ou dans les gigantomachies qui opposaient Titans et Olympiens dans la mythologie grecque. Présenté comme une manifestation éminemment naturelle, l'affrontement épique va donc souligner – entre autres choses – l'aspect concret de la lutte, et se complaire dans la peinture du sang, des blessures et des tortures. L'on comprend mieux désormais pourquoi l'écrivain détaille avec tant de réalisme les souffrances infligées, les tourments imposés ou les calvaires endurés : c'est par nécessité générique puisque la coloration épique qu'il voulait donner à son roman lui faisait un devoir de ressusciter les cris, les pleurs, les plaies et les déchirements atroces de toutes ces infortunées.

## **A2 - Les révoltées :**

Cependant, face aux événements, toutes les protestantes ou toutes les catholiques ne baissent pas les bras ; et devant les persécutions perpétrées par la Synagogue de Satan, ou celles commises par les gens de la Religion –

Prétendue – Réformée, elles se rebiffent et prennent une part active au conflit. En fait, la résistance qu'elles opposent aux agressions dont elles sont victimes prend différents visages selon les époques et les personnes concernées. Résistance passive d'abord, avec les époux Tafanel mariés depuis cinquante ans mais sans les sacrements papistes ; avec aussi Elodie Vergougnouse qui fit baptiser son fils par le pasteur Cambadécède, quinze jours après le baptême catholique obligatoire ; avec enfin toutes ces mères cévenoles qui, le soir venu, « décatéchisaient » leurs enfants « en défaisant les mille fadaïses, fallaces et faux-fuyants » des curés et des régents d'école, auxquels ils étaient confiés le jour.

Mais bientôt ces différentes formes de désobéissance allaient prendre une tournure plus radicale. Ce furent d'abord les femmes de Grizac qui firent serment de ne passer plus le seuil de l'église, et conseillèrent à leur curé de renier le pape. Puis ce furent toutes celles qui, à l'exemple d'Anne-Jean Felgerolles de la Boulade, refusèrent d'abjurer leur foi, au risque d'être condamnées à de très fortes amendes, d'être séquestrées dans des couvents ou déportées dans des îles lointaines. Enfin, à mesure que les contraintes se multipliaient et que les sanctions s'aggravaient, les réactions des femmes – comme celles des hommes, du reste – allaient se faire de plus en plus brutales. Et dans la troupe de Nicolas Jouany, nombreuses furent celles qui s'emparèrent d'un fusil, d'une hache ou même d'une faux manchée à rebours pour courir sus à l'ennemi, et venger dans le sang la perte d'un être cher, ou la confiscation d'un bien précieux. Fortement affectivisées par les surnoms dont l'auteur les affuble, elles jouent un rôle de tout premier ordre dans le roman. Effectivement, qu'il s'agisse de la Miette, de Marie la promise du grand Fossat, de la Rousse ou de la Florette, elles optimisent – dimension épique du récit oblige – les vertus héroïques des attroupés, puisque toutes – par leur courage, par leur détermination et leur aptitude à lutter – se montrent encore plus enragées que les hommes, malgré la faiblesse de leurs bras et leur peu d'expérience du combat. Mais c'est surtout au cours de la bataille de Val Obscur, qui est ici le type même de l'affrontement épique, que ces vertus vont trouver leur plus belle illustration. L'on y aperçoit notamment des jeunes filles qui achèvent les blessés avec les sabres des soldats morts ; ou encore des ancêtres qui ne s'en laissent pas conter, comme la vieille Désailhène que l'on voit, le corsage en lambeaux, courir sur le fusilier qui vise son mari, courir, poitrine au

vent, pour planter ses ongles dans les yeux de l'ennemi. Quant à Elodie Vergougnouse – sans doute peu au fait des pratiques guerrières – elle s'assoit sur un caporal, dont elle serre la tête à grandes moustaches entre ses genoux, et s'efforce de le tuer en lui coupant la langue avec un couteau, comme l'on en use d'ordinaire avec les poulets. A leurs côtés, tout un peuple de spectres, d'échalias loqueteux, d'escogriffes émaciés, de femmes décharnées, d'aïeules fantastiques, et de squelettes d'enfants « davallent<sup>3</sup> sur la Bête », noire tribu de fantômes qui, de leurs seules mains armés, jettent bas de leurs montures les dragons (horrifiés par cette épouvantable armée du désespoir), et les écrasent sous des pierres énormes qu'ils soulèvent au prix d'efforts surhumains. Une fois de plus, la peinture réaliste des massacres passe donc – comme l'exige l'épopée – par la description fidèle des blessures et des souffrances – aussi atroces soient-elles – qui affligent les divers acteurs de cette affreuse et effroyable mêlée.

D'autre part, à bien lire *Les fous de Dieu*, l'on peut s'étonner du faible nombre de catholiques qui, d'une manière ou d'une autre, s'opposent aux intérêts du parti adverse. En effet, le texte ne mentionne que trois sortes différentes d'oppositions : celle des nourrices sèches de Chamborigaud, celle de la « mamé Pinchinave » et celle des amazones de Mende. Le rôle des premières est assez facile à comprendre, surtout si l'on sait qu'un édit royal commandait aux parents nouvellement convertis de faire élever leur nourrisson par des nourrices catholiques ; situation particulièrement odieuse qui arrache à Samuel, le narrateur, la confession suivante : « elles s'employèrent si bien que mes premiers mots ne furent ni papa, ni maman, mais sainte-vierge, ave-maria, vive-la-croix, la-messe-est-belle, et nombre d'autres de la même farine ».

Avec la « mamé Pinchinave », l'on quitte ces procédés dignes de l'Inquisition pour revenir à un comportement plus compréhensible sur le plan humain, plus proche en tout cas de ce que l'on peut attendre d'une femme en butte aux dérèglements d'un conflit sans cesse plus abominable, sans cesse plus terrible. En fait, c'est lors de la première attaque de Nicolas Jouany contre Génolhac, le 21 décembre 1702, que la vénérable aïeule devait se distinguer. Cette nuit-là – tandis que les révoltés brûlaient l'église et le presbytère, et qu'une fièvre sanguinaire saisissait les petits réformés du bourg – l'alerte nonagénaire courait les rues du côté des Arceaux et des Ayres à la recherche de son arrière-

petit-fils. L'ayant trouvé en train de jouer au ballon avec des reliques que d'autres chenapans avaient dérobées dans la crypte, elle l'attrapa par l'oreille et le ramena d'autorité chez elle, tout en serrant de son autre main, sur sa poitrine, un goupillon d'or qui avait échappé au sac de l'église. Et ce double geste résume à lui seul l'attitude de l'aïeule, puisqu'il nous la présente à la fois comme celle qui se dresse contre les profanateurs, et comme la gardienne de l'intégrité de la famille. D'ailleurs, ce n'est pas le géant Fossat qui contredirait ce dernier point puisqu'après lui avoir fait jurer de respecter tous les siens, l'arrière-grand-mère Pinchinave, pour l'immobiliser, emprisonna ses chevilles si étroitement et embrassa ses sabots si fortement que ceux-ci conservèrent la trace de ses gencives édentées. « Quelle espèce, voleur de sort ! nos enfants fumeront encore le chêne de ses « escloupets »<sup>4</sup>... » ne put-il s'empêcher de murmurer, admiratif devant la ténacité toute cévenole de la vieille femme.

Mais le plus surprenant, peut-être, fut la formation, à Mende, d'un escadron d'amazones, dont l'ardeur et l'envie d'en découdre avec l'ennemi sont restées dans les annales. Les camisards ne s'étant jamais approchés – de près ou de loin – de la capitale gévaudanaise, ces dames patronnesses n'eurent donc guère l'occasion de briller, si ce n'est lors des nombreuses parades qu'elles organisaient régulièrement sous les murs de la ville. Toutefois, il n'est pas interdit de penser que leur allure martiale était de nature à rassurer monseigneur de Piencourt, lequel tremblait de la tête aux pieds à l'idée qu'un jour sa bonne cité épiscopale pourrait être menacée par les mécontents. A sa décharge, il faut dire que le souvenir laissé par les troupes protestantes du capitaine Merle (quand elles occupèrent la ville) était encore particulièrement vif dans la mémoire des pauvres Mendois, comme dans celle de leur malheureux prélat, du reste.

En définitive, que ce soit les armes à la main comme les amazones de Mende, ou de façon plus pernicieuse comme les nourrices sèches de Chamborigaud, rares sont les catholiques du récit qui prennent part directement aux hostilités. Et cette faiblesse de participation s'explique très bien : d'une part, les sources consultées par l'écrivain sont restées étrangement muettes sur cette question ; sans doute parce qu'à l'époque du soulèvement les femmes ne servaient pas dans les rangs de l'armée. Pas plus d'ailleurs qu'elles ne servirent dans ceux des milices catholiques qui fleurirent partout dans la province, à la

différence de leurs homologues protestantes qui – nous l'avons vu – furent nombreuses à se mêler aux troupes camisardes. D'autre part, les papistes appartenant à la religion dominante, elles avaient donc beaucoup moins de raisons de se révolter que les petites réformées ; c'est du moins ce que le déséquilibre numérique entre les interventions respectives des unes et des autres dans le conflit peut laisser supposer.

### **A3 - La femme éternelle :**

Néanmoins, dans *Les fous de Dieu*, les femmes ne sont pas uniquement victimes ou combattantes ; elles connaissent des heures plus paisibles, des heures au cours desquelles elles ont tout le loisir d'accomplir les tâches qui leur sont habituellement dévolues. C'est pour cela qu'elles se montrent tantôt mères attentives, tantôt ménagères accomplies ; comme Elodie Vergougnoise qui allaite son enfant pendant que les dragons se repaissent des Bartavel et des Passevignettes, ou comme les prophétesses qui lavent le linge des atroupés, préparent leurs repas et font cuire des gâteaux dans les fours de la tuilerie des Plos, que Nicolas Jouany rallume à l'occasion pour fondre des balles d'or et d'argent. On en voit aussi qui traient les chèvres et tissent la laine des moutons ; d'autres qui vont acheter la poudre et les souliers nécessaires à la poursuite des hostilités ; quelques unes enfin qui tiennent un commerce, comme Delphine Fugère par exemple, dont l'auberge accueille les notables les plus en vue d'Alès. Bref, on l'aura compris, aucune des occupations auxquelles se livrent d'ordinaire les femmes n'échappe à la perspicacité de Samuel, et les passages qui leur sont consacrés sont si nombreux qu'ils finissent par saturer son témoignage.

En réalité, par la multiplication de ces passages, l'écrivain s'applique à ménager le suspense, et à broser des scènes de la vie quotidienne pour faire alterner moments de détente et moments de tension. Du reste, le livre de Jean-Pierre Chabrol obéit si fidèlement à ce modèle que nous pourrions faire nôtre ce jugement de Lemercier à propos d'Homère et de Virgile : « Les combats, remarque-t-il, y succèdent aux conseils, les fêtes aux travaux, le spectacle des jeux aux effrayantes catastrophes et la pompe des cérémonies aux mouvements impétueux des passions ; le coeur aime à se reposer des commotions qu'il a reçues, et leur continuité l'accable et l'épuise »<sup>5</sup>.

D'une manière plus générale, nous pouvons affirmer que ce schème « tension-détente » constitue l'élément majeur sur lequel s'appuie la construction de l'épopée. Et à cela plusieurs raisons : d'abord le héros – autrement dit celui autour duquel s'organise le roman – ne doit ni succomber, victime d'une destinée tragique, ni écraser trop rapidement les ennemis qui le tourmentent. D'où l'impossibilité pour le récit épique de se limiter à un texte court qui livrerait, du fait même de sa brièveté, une vision unilatérale et sans ombre de la praxis humaine. Il devra donc faire appel à des exposés plus amples et plus développés où les segments d'action – symétriques ou parallèles (redoublement de combats et de triomphes) ou inversés (succès ou échecs) – seront entraînés dans un mouvement spiralé cyclique, avec des péripéties où l'adversaire semble l'emporter, de faux dénouements et des désastres côtoyés : structure progressive, parfois heurtée, qui produit des effets émotionnels forts et dont les discontinuités contrastent avec la continuité de l'épos. En outre, pour ralentir encore davantage l'action, l'écrivain peut faire comme précédemment, c'est-à-dire camper des scènes de la vie calme et agreste. Dès lors, il s'attachera à montrer la praxis humaine sous ses aspects les plus divers, en s'attardant aux différentes activités auxquelles les personnages – qu'ils soient importants ou secondaires – s'adonnent avec une application louable. Dans ces conditions, il ne faut donc pas s'étonner que les portraits de femmes tracés par le romancier soient souvent pour lui l'occasion d'appréhender le monde à travers l'aperception d'un faire ou d'un agir. C'est pourquoi – nous l'avons dit – les femmes se montrent ici agricultrices ou bergères, elles soignent les malades et les blessés, mais veillent aussi à la propreté de chacun, font le ménage, et participent à des festivités de toutes sortes. En conclusion, le récit épique se doit de rendre la vie dans sa totalité – sans négliger aucune conjoncture, aucune circonstance – afin de faire paraître ce qui fut ou ce qui est. Et cette exigence de totalité – heureuse coïncidence – va servir également les intérêts du drame historique. Effectivement, comme l'a si bien noté Georges Lukacs, le romancier d'Histoire doit s'efforcer de reproduire les fondements matériels de la vie d'une période donnée ; il doit considérer les destins individuels, les rapports sociaux dans leur ensemble comme étant indétachables de ces mêmes fondements ; il ne doit pas viser l'appréhension de faits particuliers dont l'authenticité serait comme telle insignifiante, mais envisager

l'époque dans son intégralité pour tenter d'exprimer une totalité historique. Tout compte fait, les femmes, par les différents travaux auxquels elles se consacrent, contribuent à l'harmonieux épanouissement de l'épopée et du roman d'Histoire, puisque la diversité des emplois qu'elles occupent confère au récit de Jean-Pierre Chabrol une image de la vie à la fois globale et organisée.

### **B - Les Prophétesses :**

Commencée le 24 juillet 1702 par l'assassinat de l'abbé du Chaila au Pont-de-Montvert, la guerre des camisards est sans conteste une révolte qui n'a pas d'équivalent dans notre Histoire ; et son originalité, c'est du prophétisme qu'elle la tire. En effet, à la différence de ce que l'on peut remarquer dans l'insurrection vendéenne, où aucun chef, où aucun combattant ne furent visités par l'Esprit, les soldats de l'Eternel s'en remettaient constamment aux inspirations des prophètes, dont ils suivaient aveuglément les avertissements et les recommandations, même les plus surprenants.

Naturellement, les hommes ne sont pas les seuls à vaticiner ; les femmes aussi sont touchées par la grâce, et dans *Les fous de Dieu* leur rôle n'est pas sous-estimé, bien au contraire. Aussi retrouve-t-on, sous la plume de l'écrivain cévenol, le nom des inspirées les plus renommées, les mieux douées, comme – par exemple – celui d'Isabeau Vincent, qui fut la première à avoir reçu le don de prophétie, ou encore celui de la Grande Marie, qui fut la prophétesse préférée de Cavalier.

Mais ce sont surtout les inspirées fictives du récit – à savoir Marie Fossate, la Miette et la Florette – qui vont nous intéresser ici, parce qu'à elles trois elles permettent d'étudier toutes les facettes du prophétisme, toutes les phases du mal divin, de son commencement à sa fin. Effectivement, en examinant de près le comportement des trois jeunes femmes, l'on s'aperçoit que l'inspiration proprement dite débute ordinairement par une étrange pâleur altérant les traits de l'heureuse élue, qui bientôt va tomber à la renverse, les yeux fermés ou révulsés, l'estomac gonflé, la respiration entrecoupée de râles inquiétants ; le corps est alors agité de soubresauts désordonnés, soulevé de terre à plusieurs reprises et rejeté en arrière à chaque fois. Un autre jour, on les voit suffoquer, bondir, bouler et rouler au sol en proie à une crise prophétique des plus aiguës. Une

transpiration abondante, des tressaillements incontrôlés – qui les font frémir comme des poitrails de mules assaillies de taons – achèvent vite de stupéfier leurs frères, devant le spectacle – toujours insolite – de la voix qui pénètre en elles. D'ailleurs, leur stupéfaction est d'autant plus grande que le Verbe choisit souvent la bouche de la plus simple, de la plus humble ou de la plus contrefaite pour s'exprimer. Mais un autre sujet d'étonnement, pour les attroupés battant des mains et criant « miséricorde », c'est la capacité qu'ont certaines fanatiques de prophétiser en français avec éloquence, alors que cette langue est pratiquement inconnue de la majorité d'entre elles. Et à ce propos, le cas de Marie Fossate est si extraordinaire qu'il inspire à Samuel ces quelques lignes peu amènes : « Qui aurait pu penser que la promise du gros bouscassier<sup>6</sup> Fossat pût seulement joindre quatre mots ensemble, même en patois, ou qu'elle eût la hardiesse de parler en compagnie, avant de l'avoir entendue, Marie, la pauvre ! exhorter les foules ? Qui n'a découvert soudain que cette ânesse de Balaam<sup>7</sup> a une bouche d'or n'a pas pris la mesure de l'intelligence céleste ».

Quant aux thèmes abordés par celles à qui le don est communiqué, ils reprennent toujours les mêmes points ; avec pour commencer des appels répétés à la repentance, des appels au cours desquels les prophétesses engagent les fidèles à rejeter l'abjuration, regardée comme la cause principale des maux qui accablent les nouveaux convertis ; elles les incitent aussi à ne plus se soumettre aux commandements de la Bête<sup>8</sup> pour mieux fuir la Babylone<sup>9</sup>, et mieux expier une faute aux conséquences si dramatiques. En clair, elles leur demandent de se laver du grand péché qu'ils ont commis en allant à la messe.

D'autres fois, les fanatiques – peut-être influencées par le souvenir laissé par les prédicants – se plaisent à railler les différentes superstitions et idolâtries qui pervertissent le culte catholique, et encouragent l'assemblée à ne plus honorer les fêtes romaines. Sont ainsi condamnées comme pratiques en désaccord avec les Evangiles : la confession auriculaire, le recours aux indulgences, l'intercession des saints, « l'artificieuse fourberie du purgatoire », le culte marial et l'usage du latin qui maintient le croyant dans l'ignorance de la parole divine.

Comme l'on s'en doute, ces deux premières recommandations allaient bientôt laisser place à une troisième, beaucoup plus virulente, qui pressait le petit peuple huguenot de déclarer la guerre sainte à l'Eglise – assimilée à l'Antéchrist

–, et de « la mettre à l'interdit »<sup>10</sup>. C'est donc bien par les armes, et par les armes seulement, que les « malcontents » pourraient obtenir, selon les promesses de l'inspiration, le droit de suivre le Seigneur et de n'obéir qu'à Sa justice.

Très souvent aussi, celles qui fanatisent font état des visions de ciel et de paradis qui les saisissent dans l'exaltation. Elles décrivent alors les nombreuses tentatives qu'elles réitèrent avant de pouvoir se faire ouvrir les portes du royaume éternel, puis elles montrent les armées d'anges qui « assistent devant le trône de Dieu », et les mille milliers de bienheureux, revêtus de robes blanches, qui chantent des cantiques de louange et de bénédiction.

Plus répandu encore est le don de prémonition dont la plupart des prophétesses sont possédées. C'est lui, notamment, qui guide les fanatiques, quand – animées de l'Esprit –, elles dénoncent devant ceux qui les écoutent la présence d'une personne hostile aux frères unis dans la prière. Et parce qu'il détient de l'interdit<sup>10</sup>, ou parce qu'il porte sur les événements auxquels il assiste un regard incrédule, le fautif met en péril le bon déroulement de la sainte réunion. Ainsi la fille du nommé Nègre, meunier à Saint-Chaptes, se jette-t-elle sur le Badarel – qu'elle ne connaissait pas – pour l'adjurer de se repentir d'avoir voulu garder, à Saint-Andéol-de-Trouillas et par devers-soi, un sac rempli d'or.

Mais les inspirées peuvent également recevoir des prédictions regardant l'Eglise réformée et ses persécuteurs ; dans ce cas-là, elles se penchent sur l'avenir de la communauté protestante, et annoncent – c'est du moins ce que l'on constate le plus fréquemment – les plus grandes et les plus douces consolations qui puissent être désirées.

Ecarter ceux qui sont indignes de combattre, défendre à certains de faire usage de leurs armes, révéler à un frère sa mort prochaine, dicter la marche à suivre pour connaître la victoire... sont quelques uns des autres exemples de prémonitions que l'on rencontre encore dans *Les fous de Dieu*.

Il arrive aussi que les fanatiques soient investies de l'Esprit dans une vision vengeresse, un peu comme celle qui s'empara d'elles sur le mont Lozère, quand l'heure eut sonné de décider du sort du petit lieutenant capturé par Nicolas Jouany au-dessous de Nojaret. Lassé par les incendies qu'avait ordonnés le maréchal de Montrevel, ivre de flammes, le petit peuple du Désert avait formé une énième assemblée qui devait – comme à l'accoutumée – recevoir les grâces

prophétiques. L'inspiration avait alors chargé trois hommes, cinq femmes et deux enfants qu'elle visitait pour la première fois de répéter inlassablement le même commandement : rendre coup pour coup, brûler maison pour maison, raser village pour village. C'est donc cet appel à la vengeance, dans lequel se devine toute l'exaspération des Cévenols devant leur pays en feu, qui allait sceller le destin du jeune officier : celui-ci devait finir ses jours quelques instants plus tard, mussé dans un creux de roche, sous le monceau de cailloux que les attroupés lui avaient lancés pour le lapider.

En revanche, les avertissements reçus par les prophètes peuvent exiger que l'on épargne un prisonnier, même quand ce dernier est un ecclésiastique. Ainsi, à Saint-Martin-de-Corconnas, après avoir mis la main sur le curé du lieu, l'Esprit fit défense à Mazel de lui faire mal aucun. Grand bien lui en prit, puisque quelques années après, ce brave abbé – dont Dieu avait sans doute su toucher le cœur reconnaissant – sollicita en faveur du grand chef rebelle l'évêque de Montpellier, pour qu'il commuât la sentence de mort qui le frappait en peine d'emprisonnement à perpétuité. De la même manière, neuf bourgeois d'Alès, tous anciens catholiques, furent libérés sur les ordres de la Grande Marie, une fois que l'inspiration fut descendue en elle. Tremblant comme un chiot remonté d'un puits, elle leur cria, à travers ses sanglots, que l'Eternel ne voulait point la vie de ceux qui n'avaient jamais tiré les armes contre ses frères, ou qui n'avaient jamais rien entrepris dans le dessein de leur nuire ; par contre, les tourmenteurs, les officiers pris et les soldats blessés n'avaient point de merci à espérer de leur part.

La vénération que les camisards témoignaient à leurs prophètes et à leurs prophétesses était donc sans faille ; et parce que ces derniers prononçaient les recommandations de l'Esprit, ils leur obéissaient avec une confiance totale. Du reste, comme nous l'avons déjà suggéré précédemment, les inspirations se concrétisaient souvent lors des combats, et allaient même jusqu'à leur tenir lieu de véritables stratégies. C'est pourquoi certains historiens n'hésitent pas à voir dans les enseignements transmis aux séditieux par les vaticinateurs la cause première de leurs succès, et l'explication principale de la pérennité d'un conflit qui échappe aux schémas classiques des révoltes populaires. En se plaçant naturellement dans la main de l'Eternel, les insurgés pouvaient effectivement se passer d'officiers nobles pour les conduire durant la bataille, mais aussi dans leur

existence de tous les jours. C'est d'ailleurs un peu ce que dit Samuel lorsqu'il écrit : « Par la voix d'Abraham ou de Salomon, l'Esprit place nos sentinelles, convoque nos assemblées ou nous fait changer de quartier ».

Mais après cette présentation succincte du prophétisme, c'est vers d'autres horizons que se tourneront désormais nos regards. En effet, la présence des prophétesses dans le roman peut permettre de pratiquer une autre lecture des *Fous de Dieu*, une lecture qui s'inspire de Georges Dumézil<sup>11</sup> et de ses travaux sur les mythes. Comme chacun sait, c'est en analysant la naissance de Rome que le célèbre mythologue a pu observer combien les mythes sont soumis à un découpage tripartite. Par la suite, en décryptant le système indien des varna arya – prêtres, guerriers, éleveurs/agriculteurs – il trouve confirmation du bien-fondé de l'idéologie trifonctionnelle ; une idéologie qui – chez les Latins – plonge ses racines dans la triade précapitoline des dieux : Jupiter étant la puissance et le droit de la souveraineté, Mars le dieu fort et guerrier, Quirinus exprimant plutôt ce qui se rapporte à la masse sociale, à la paix vigilante, à la prospérité agricole. Dès lors, si l'on reprend les conclusions de Georges Dumézil, il est possible – selon la conception des trois fonctions hiérarchisées – de partager les peuples entre le sacré, la force et la fécondité. Et de toute évidence, ce découpage se retrouve dans le récit de Jean-Pierre Chabrol avec trop de netteté pour être le seul fait du hasard, ou la seule conséquence d'une heureuse rencontre.

La première catégorie – celle de l'autorité religieuse ou politique – recouvrira donc, quant à elle, une vaste palette de personnages ayant ou non réellement existé. L'on y relève successivement les noms des prophètes et des prophétesses les plus fréquemment possédés de l'inspiration – comme Esprit Séguier, Salomon Couderc, la Grande Marie ou la Miette – , et ceux des différents responsables qui suscitent l'événement. Ensuite, vient la seconde catégorie qui est essentiellement constituée par l'ensemble des guerriers et des divers combattants. Enfin, la dernière classe, résultante d'un agglomérat d'êtres d'une diversité remarquable, exerce une foule de tâches destinées à garantir la survie du groupe. En réalité – nous le savons – tous les types d'activités participent à la naissance de la société aurorale qui voit le jour sur le mont Lozère, après qu'une multitude de vexations iniques eut rejeté, par delà la « rancarède »<sup>12</sup>, les opprimés de la foi. L'existence matérielle des soldats de l'Eternel est donc assurée par

l'exercice des vertus agricoles et artisanales dont ils savent faire preuve à maintes reprises, et ce malgré « la chicheté d'une terre taquine », et la difficulté de se procurer les matériaux indispensables à leur industrie. En bref, la troisième fonction est multiple et diversifiée ; elle permet surtout de perpétuer les acquis des deux premières, de les prolonger jusqu'au triomphe final, ou du moins jusqu'au retour espéré à une situation d'équilibre.

Certes, le cloisonnement des diverses fonctions n'est pas toujours aussi rigoureux que cela, et il n'est pas rare de constater entre elles des transferts d'activités. C'est ainsi, par exemple, que la Grande Marie parcourt la totalité du spectre trifonctionnel : tour à tour prophétesse la plus éloquente de la troupe de Cavalier ou combattante impitoyable lorsqu'elle achève de ses propres mains les ennemis blessés, elle n'hésite pas non plus à « tremper la soupe des attroupés », ou à veiller à ce que les vêtements de la jeune recrue – faite prisonnière dans la plaine d'Alès – ne soient pas souillés par la cognée du Cachebos qui va s'abattre sur son crâne. Bien entendu, l'on pourrait dire la même chose de la Rousse, de la Miette, de la Florette ou de la Marie Fossate, mais également de la pécole<sup>13</sup>, ainsi que Samuel surnomme affectueusement Françoise Isabeau Désailhen, sa promise des Bories. Personnage féminin central du roman, la bien-aimée du jeune homme est donc consécutivement bergère quand elle garde ses chèvres sous Coudouloux ; combattante quand elle prend part à l'expédition des trois châteaux ; et inspirée quand la première elle fanatise dans les « castanets »<sup>14</sup> de Champorus, lors d'une assemblée tenue par les petits Génolhacois.

En fait, cette faculté de glisser avec souplesse d'une fonction à une autre est encore une manière de traduire avec fidélité le souci épique de peindre le monde dans sa totalité. Une trop grande spécificité des personnages – techniquement possible, mais rarement souhaitable – nuirait à cette représentation totalitaire dans la mesure où elle découperait la réalité selon des critères trop artificiels. Et sur ce point précis, *Les fous de Dieu* échappe au manichéisme qui trop souvent préside aux destinées de l'épos. Ici, rien n'est tranché de façon arbitraire : les révoltées ne sont pas uniquement révoltées, les prophétesse ne sont pas seulement des prêtresses inspirées, et les ménagères ou les paysannes savent, à l'occasion, se changer en combattantes au gré d'un soulèvement qui emporte tout le monde dans ses débordements.

En définitive, dans l'ouvrage de Jean-Pierre Chabrol, les femmes – au même titre que les hommes, d'ailleurs – servent aussi bien l'Histoire que le mythe. Eléments incontournables de l'épopée, elles écrivent la légende de ces fières « raïoles », héritières d'une antique lignée, qui prirent les armes contre leur roi pour pouvoir prier Dieu à leur manière ; elles dressent le panégyrique de ces merveilleuses combattantes de la foi ; et – par leur vaillance et leur activité – elles nimbent le petit pays et ses glorieux ancêtres d'une aura magnifique.

## NOTES

<sup>1</sup> Féminin de « raïous » : royaux, ou plutôt : hommes du roi. C'est ainsi que s'étaient baptisés les Cévenols, par opposition aux habitants des provinces voisines qui étaient toutes restées les fiefs de puissants seigneurs. En réalité, ce mot signifie simplement : montagnards. On entend également, dans un sens affectueux : « raïoulet », « raïoulette ».

<sup>2</sup> Filles ou fillettes en occitan.

<sup>3</sup> Descendre. Ici, se jeter sur... De « vallat » : val, vallon, vallée...

<sup>4</sup> Petits sabots.

<sup>5</sup> Népomucène Lemerrier : *Cours analytique de littérature générale*, t. IV, p. 149.

<sup>6</sup> Bûcheron. On dit aussi : « bouscatier ». De « bouscas » : rejets dont il faut débarrasser le pied des châtaigniers.

<sup>7</sup> Expression biblique signifiant que la lumière peut parfois jaillir miraculeusement de la bouche d'une pauvre demeurée ou d'un simple d'esprit. Cette formule tire son origine de Balaam, un devin moabite, que son roi avait envoyé maudire les Israélites. Mais en chemin, l'Eternel lui barra la route ; ne voyant pas ce qui empêchait son ânesse d'avancer, Balaam, en colère, la frappa si violemment que celle-ci s'en plaignit avec une voix humaine. Troublé, Balaam finit par bénir les Israélites.

<sup>8</sup> Tout ce qui a un lien avec l'« hérésie » catholique et romaine : dragons, curés-espions, évêques et tortionnaires de toutes sortes.

<sup>9</sup> L'Eglise catholique, Rome... « L'ire de Dieu sur Ninive et Babylone ».

<sup>10</sup> Sens premier : ce que l'Esprit « mettait à l'interdit », c'est-à-dire « commandait en un lieu de détruire toutes choses et de tuer toute gent ».

Sens second : ce que l'Esprit défendait de toucher, de prendre, de faire...

<sup>11</sup> Georges Dumézil : *Mythes et épopée*, t. III, cf. notamment p. 212 et suivantes.

<sup>12</sup> Frontière rocheuse qui sépare le mont Lozère des vallées attenantes. De « rancs » : gros rochers, souvent en boules ou en oeufs.

<sup>13</sup> Mot à mot : crotte de chèvre. Ici, en parlant de quelqu'un qu'on aime bien : toute petite, « petitette »... Dans le même sens, on dit aussi « bousette » pour désigner un jeune enfant.

<sup>14</sup> Châtaigneraies.



## **LA MUJER Y LA GUERRA EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII: LA DEFENSA DE BARCELONA POR LA MÁS FUERTE AMAZONA DE F. DEL REY**

Francisco LAFARGA  
*Universitat de Barcelona*

Una de las manifestaciones más características y de mayor éxito del teatro español del siglo XVIII fue la denominada comedia heroica. Basada a menudo en hechos o en personajes históricos, la comedia heroica –que no carece de parentesco con el teatro áureo– exalta el honor, el valor, el amor a la patria, y recurre con frecuencia a los golpes de efecto, a las puestas en escena espectaculares, con simulación de asaltos y batallas.

Elementos que, a menudo, disimulaban una construcción dramática endeble o una versificación mediocre, pero que resultaban, según se desprende del número de representaciones, del agrado del público. Este tipo de comedia conoció su auge en el último cuarto de siglo, prolongándose su éxito hasta la época de la guerra de la Independencia, momento en que la realidad, superando a la ficción, proporcionaba sublimes ejemplos de heroicidad y de patriotismo<sup>1</sup>.

En el contexto de la comedia heroica, la presencia de mujeres guerreras constituía –como señala E. Palacios– un atractivo particular. Tenían ilustres precedentes en el teatro barroco con mujeres valerosas que habían actualizado el mito de las Amazonas. Y Palacios cita como ejemplos más significativos *La heroica Antona García* (1755) de J. de Cañizares, *La defensa de la Coruña por la heroica María Pita* (1784) de Valladares de Sotomayor y la *Defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* (1790) de Fermín del Rey<sup>2</sup>.

A estas piezas podrían añadirse otras igualmente interesantes, como *Exceder en heroísmo la mujer al héroe mismo* o *La Emilia*, del citado Valladares, *La más heroica espartana* de Zavala y Zamora, *El valor de las murcianas contra las lunas africanas* de Alonso Antonio Cuadrado, o las

comedias históricas de Luciano Francisco Comella en torno a célebres personajes femeninos (Cristina de Suecia, Catalina II de Rusia, María Teresa de Austria).

Por su vinculación con la ciudad de Barcelona me ha parecido oportuno llamar la atención sobre una de esas comedias, la *Defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* de Fermín del Rey.

Poco se sabe de este autor, aparte de que su oficio era el de apuntador de teatro, que desempeñó principalmente en Barcelona entre los años 1780 y 1786 y en Madrid a partir de esa fecha, en la compañía de Manuel Martínez. Su producción teatral comprende varias traducciones del italiano y del francés, arreglos de obras de otros autores y piezas originales, la mayoría pertenecientes al género de la comedia heroica<sup>3</sup>.

La comedia que nos ocupa, por la temática vinculada a Barcelona, pudo ser muy bien fruto de su trabajo durante su periodo barcelonés; lo es sin duda alguna, pues el manuscrito está fechado en Barcelona en junio de 1782, otra comedia de temática relacionada con Cataluña: *Valor, constancia y ventura de Aragón y Cataluña. Los españoles en Asia*<sup>4</sup>.

A la ausencia de documentos sobre la fecha de composición se une la falta de constancia que la pieza se estrenara en Barcelona: en efecto, la noticia más antigua de que disponemos es una representación en el teatro de la Cruz de Madrid el 30 de mayo de 1788, que hay que considerar fecha del estreno. La comedia se representó de nuevo el día siguiente y no volvió a darse en el teatro hasta enero de 1792, momento en el que gozó –siempre en el teatro de la Cruz– de cinco representaciones consecutivas, con una recaudación más que honorable<sup>5</sup>. En el teatro de Barcelona no constan representaciones hasta julio de 1793 (el 6 y el 7), con reposiciones el 21 y 22 de diciembre del mismo año<sup>6</sup>.

Se conservan de la pieza tres ediciones:

a) *Comedia nueva. Defensa de Barcelona por la más fuerte amazona. Por Fermín del Rey*. Al fin: En Barcelona. Año de 1790. Hallaráse esta Comedia y otras de diferentes títulos en Madrid en la Librería de D. Isidro López, calle de la Cruz, a precios equitativos. 34 pp. 20 cm.

b) *Núm. 265. Comedia nueva. Defensa de Barcelona por la más fuerte amazona. Por Fermín del Rey.* Al fin: Barcelona: Por Juan Serra y Centené, Impresor y Librero, en la bajada de la Canonja. 28 pp. (sin numerar) 20 cm.

c) *Núm. 149. Comedia nueva. Defensa de Barcelona por la más fuerte amazona. Por Fermín del Rey.* Al fin: Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería administrada por Juan Sellent. 32 pp. 20 cm.

La edición a), fechada en Barcelona en 1790, contiene el reparto, que no corresponde al estreno madrileño de 1788, sino a la representación de 1792, por lo que hay que deducir que se ha producido una errata o que la edición fue antedatada. En efecto, en el elenco aparece Isidoro Máiquez, actor llamado a alcanzar enorme popularidad, que debutó en Madrid en la temporada 1791-1792, en la compañía de Manuel Martínez, con lo cual era imposible que estuviera en el reparto de 1788; Máiquez, que hacía el papel de Gastón de Moncada, era a la sazón 9º galán. Encabezaba el reparto la célebre Rita Luna (2ª dama: la 1ª era todavía la más célebre Tirana, que pronto se retiraría) en el papel de Petronila, acompañada del primer galán Antonio Robles en el papel del noble Berenguel de Grumanat. Completaban el reparto María Concha (8ª dama) en el papel de reina Graca, Vicente García (barba) en el de rey de Tremecén y Vicente Sánchez (5º galán) en el del conde Wifredo. Como curiosidad puede añadirse que el propio Fermín del Rey hizo de apuntador y que otro autor dramático del momento, Luis Moncín, cómico también, desempeñó un pequeño papel.<sup>7</sup>

El argumento de la comedia es como sigue. En la Barcelona sitiada por los musulmanes, el conde Wifredo ha dejado encomendada la defensa de la ciudad, durante su ausencia, a la condesa Petronila. En un doble combate singular, el noble Berenguel de Grumanat consigue hacer prisioneros a dos de los caudillos sitiadores, los reyes de Tremecén –antiguo ayo de la condesa y algo enamorado de ella– y de Castellidasens, la esposa del cual, Graca, es desde hace un tiempo rehén de la condesa. Traicionando la confianza de Petronila, el rey de Castellidasens transmite información a los sitiadores, por lo cual es sometido a juicio y condenado a muerte por la sentencia que dicta su

correligionario, el sabio y justo rey de Tremecén, a petición de la condesa. Para repeler el asalto de los moros, los cristianos, al mando de la propia Petronila, salen de la ciudad a su encuentro: la victoria puede lograrse gracias en parte a la llegada de Wifredo con refuerzos terrestres y marítimos.

Aparte del marco y los nombres de los personajes, nada hay histórico o documentado en la acción de la comedia. En efecto, Wifredo el Velloso (Guifré I el Pelós), conde de Barcelona († 897), no estuvo casado con ninguna Petronila de Agramunt, sino con cierta Guinedilda, por lo que no puede tratarse de él en la obra. Podría aludirse a su hijo Guifré II –más conocido como Borrell I– (†911), quien tuvo que repeler al principio de su mandato el ataque de los musulmanes a sus tierras, e incluso a la propia Barcelona. De todas formas, no consta que estuviera casado con ninguna Petronila. La Petronila más célebre de la historia de Cataluña pertenece a una época posterior: se trata de la hija del rey Ramiro el Monje de Aragón, casada en su infancia con el conde Ramon Berenguer IV de Barcelona, matrimonio que produjo la unión de Aragón y Cataluña.

Independientemente de la fidelidad a la historia, la comedia –como no podía ser menos en las de su género– está repleta de lances, episodios extraordinarios no exentos de inverosimilitud, e incluso incongruencias. No pasaron por alto al crítico del *Memorial literario*, que se refiere así a su estreno:

Esta que se llama comedia es una de aquellas representaciones ruidosas de asaltos, batallas y trapisondas, con episodios comunes de retos baladrones, disfraces, prisioneros, minas ignoradas, etc. Lo que hay en ella de particular es que se atribuye a la condesa de Barcelona haber sido educada por un rey moro en su niñez; que fue esposa de Wifredo; que se juntaron más de ocho reyes moros al asalto de Barcelona, y otras fábulas que confunden los personajes, los tiempos y los hechos<sup>8</sup>.

De los tres personajes femeninos de la comedia destaca el de la heroína, la condesa Petronila, aunque no carece de interés –incluso por el papel que tiene asignado– el de la reina mora Graca; el tercero –Laura, dama de palacio– es accidental.

Hay en el personaje de Petronila una dualidad que aparece a lo largo de la pieza: por un lado, es una mujer fuerte, segura de sí misma, valerosa; por el otro, se halla –según sus propias palabras– en una situación de dependencia

respecto de su esposo. En efecto, manifiesta ese carácter accesorio y suplente ya desde el principio de la comedia:

Que a mi valor encargada  
quedó solo la defensa  
de Barcelona, esta plaza,  
que objeto particular  
del Moro, sus bríos causa.  
Esta acción me encargó el conde  
mi esposo, que ausente se halla  
como auxiliar del Imperio. (I, p. 5)<sup>9</sup>

Aunque el cometido de Petronila es la defensa de la ciudad –según encargo de su esposo– las amenazas de los musulmanes la obligan a entrar en acción y a preparar el contraataque. Incluso en ese momento, tras conseguir la victoria, piensa ofrecérsela al conde:

Nobles vasallos, corred:  
conduzcamos a su excelsa  
planta todos los trofeos  
habidos en esta guerra:  
orlen su frente mis lauros  
y las lunadas banderas  
arrastradas a sus pies  
nuestra victoria engrandezcan. (III, p. 33)

Pero Wifredo, justo al fin, cuando no cortés, reconoce el mérito de su mujer y la hace partícipe del triunfo y de la gloria:

PETR. En hora feliz, esposo,  
triumfante a mis brazos vuelvas.  
WIF. Sí haré, pues honran mis triunfos  
tus victoriosas empresas.  
.....  
Francia y Lombardía, absortas,  
el nombre español respetan  
por mi esfuerzo y por el tuyo. (III, p. 34)

No obstante esa dependencia, Petronila es mujer fuerte, que hace alarde de su valor no sólo con palabras, sino también con obras. Aunque su cometido –como queda dicho– era la simple resistencia al asedio, ya en la jornada I, ante las continuas provocaciones de los sitiadores empieza a mostrar su carácter:

Que si el lance lo exigiere  
también sé ceñir la espada,  
que una cosa es no buscar  
la ocasión, y otra excusarla. (I, pp. 6-7)

Ese carácter belicoso alcanza su punto culminante al conocer la traición del rey de Castelladasens, al que ha tratado con miramiento durante su cautiverio. Enojada por la actitud de su rehén y sabedora de las intenciones de asalto final a la plaza, la condesa estalla en una vibrante declaración de valentía y de amor a la patria:

Y cuando héroes tan ilustres  
del lado mío faltaran  
yo sola, vive mi enojo,  
yo sola, yo confiada  
en Dios, brazo omnipotente,  
en su Madre soberana  
y en el Apóstol, de cuyo  
blasón mi nombre se esmalta,  
sabría, vistiendo el pecho  
de acero, y de furia el alma.,  
ocupar diestra el borbón,  
blandir altiva la lanza,  
hacer rostro a los peligros  
y en las moriscas escuadras  
introducir los terrores,  
el pavor, la ira y la saña,  
hasta conseguir dichosa  
o lamentar desdichada  
ruina, precipicio y muerte  
o triunfo, victoria y fama. (II, p. 22)

Y, efectivamente participa en el combate, según se indica en la acotación de la III jornada (p. 31): «Abren las puertas de la ciudad, salen los caballeros con banderas tendidas y en medio la duquesa bizarramente armada (y si puede ser a caballo), forman una batalla a dos caras con varias evoluciones y luego se entran los moros seguidos de los cristianos».

Con todo, no es solamente Petronila la que declara su arrojo; también es vista y aplaudida como valerosa y fuerte por los demás, quienes dedican grandes elogios a sus méritos, usualmente mediante la comparación con algún gran personaje. Así, el rey de Tremecén al principio de la pieza, en el curso de una reunión con otros caudillos musulmanes, dice de ella: «Pues si es terror del moro el gran Pelayo/Petronila es asombro, es furia, es rayo» (I, p. 2). El mismo personaje, exclama tras la victoria de los cristianos:

En hora buena, triunfante  
y orlada de lauros vuelva  
al abrigo de sus muros  
la heroica Pentesilea. (III, pp. 32-33)

Esta alusión a la reina de las amazonas, junto con la curiosa expresión de Grumanat («Católica Amazona» en I, p. 12), son las únicas referencias al mito que aparecen en el interior de la pieza, cuando su presencia en el título parecía anunciar un desarrollo mucho mayor.

A otro célebre personaje femenino de la Antigüedad hace referencia otro de los nobles cristianos, Juan de Cervera, al celebrar la victoria:

VOCES	Viva Petronila, viva.
OTROS	Viva, lidie, triunfa y venza.
CERVERA	Esta acción pone en olvido cuantas la fama pondera de Semiramis: el orbe jamás oyó tan completa victoria entre cuantos triunfos canta Roma, escribe Grecia. (III, p. 32)

El otro personaje femenino de la pieza es la reina Graca, esposa del rey moro de Castellidasens, y rehén de la condesa Petronila, que la trata con mucha deferencia. Enamorada de su marido, se siente feliz cuando este es hecho prisionero y puede reunirse con él en el palacio de la condesa. Intenta disuadirlo de que traicione la confianza de Petronila, pero es rechazada e incluso despreciada por el de Castellidasens por su escaso patriotismo. Con todo, en el momento del juicio de su esposo intercede por su vida, aunque nada puede lograr. Desconsolada con su muerte, achaca a los musulmanes sitiadores, a quienes presenta la cabeza de su marido en una bandeja de plata, el trágico fin de su esposo y, lejos de quedarse con ellos, regresa a la ciudad anunciando una pronta venganza:

Ya los cristianos se aprestan  
a vengarme de vosotros  
que, origen de mis tragedias,  
condujisteis a las aras  
del sacrificio la ofrenda. (III, p. 31)

La *Defensa de Barcelona* constituye un buen ejemplo de comedia heroica, basada en hechos vagamente históricos, que halagaba los valores nacionales y exaltaba el patriotismo de los españoles y, más concretamente, de los catalanes en su lucha por su libertad y su fe<sup>10</sup>. Pero, como hemos visto, esa exaltación pasa, principalmente, por una figura femenina que aparece curiosamente rodeada de hombres que admiran sus virtudes, que se disputan el honor de servirla y que incluso –como el rey de Tremecén– la aman en silencio. En esa confrontación con la guerra, Petronila no es víctima, sino heroína, con un carácter fuerte que resultaba altamente interesante al público de la época.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre la comedia heroica pueden verse las páginas que le dedica Emilio Palacios en la *Historia del teatro español*, Madrid, Taurus, 1988, II, pp. 247-249; y, más concretamente, Rosalía Fernández Cabeazón: *Lances y batallas. Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña, 1990.

<sup>2</sup> E. Palacios en Francisco Aguilar Piñal (ed.): *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta-CSIC, 1996, p. 146.

<sup>3</sup> Puede verse la relación de las obras de este autor en Francisco Aguilar Piñal: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1993, VII, pp. 85-91; y Jerónimo Herrera Navarro: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1993, pp. 376-378.

<sup>4</sup> Hay en la *Defensa* repetidos elogios a Barcelona y a los catalanes. Entre los primeros, el que aparece en boca del caudillo musulmán Alifama: «Esa ciudad que, heroica en tantas lides,/ gloria de España, fábrica de Alcides,/ el orbe admira y su extensión corona» (I, p. 2).

<sup>5</sup> Véase René Andioc y Mireille Coulon: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, pp. 411 y 430.

<sup>6</sup> Véase Alfonso Par: «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española XVI* (1929), p. 609. Con todo, las lagunas existentes en los archivos teatrales de Barcelona pueden ocultar alguna representación anterior.

<sup>7</sup> Véase Emilio Cotarelo: *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, Perales y Martínez, 1899, pp. 469-470, y, del mismo: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Perales y Martínez, 1902, p. 32.

<sup>8</sup> *Memorial literario XIII* (junio de 1788), p. 325.

<sup>9</sup> La comedia está dividida en tres jornadas, como en el antiguo teatro español, sin separación en escenas; en las citas indicaré la jornada con cifras romanas y la página.

<sup>10</sup> Téngase en cuenta que en el momento en que la pieza se representó en Barcelona (julio de 1793) ya habían comenzado las hostilidades entre Francia y España, tras la declaración de guerra en marzo anterior. Es sabido que Cataluña (junto con el País Vasco) fue uno de los escenarios de la contienda y, aunque no puede contemplarse la comedia como una obra de propaganda política (los enemigos son los moros, no los franceses), es cierto que pudo haber cierta intencionalidad en la programación de la misma.



## LA DUQUESA SANSEVERINA: RETRAT D'UNA DONA «GUERRERA»

Laura BORRÀS CASTANYER  
*Universitat de Barcelona*

Coneguda és l'anècdota que reporta el comentari que una adolescent Eugenia de Montijo va escriure la tardor de 1838 al seu pare respecte de Stendhal: «M. Beyle ha desaparegut i no sabem on és, ha ordenat al seu porter que digui a tothom qui preguntí per ell que se n'ha anat de cacera...». Aquesta cacera per a la qual mai no va partir li hauria de reportar la que, a parer meu, és la seva millor peça: *La Chartreuse de Parme*. Parlar de la *Chartreuse* és, sens dubte, parlar d'amor i de guerra o tal vegada més matisadament, d'amor i de política. Això no obstant, parlar de política en el segle XIX és, gairebé inevitablement, parlar de dominació, de contesa militar, de violència, de lluita i de guerra. En aquest sentit, i de manera suficientment eloqüent, la novel·la comença:

*Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan, à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles, César et Alexandre avaient un successeur.*

Però d'aquest exèrcit i de Napoleó se'n parla ben poc, aquí. En el decurs d'aquestes pàgines es parla d'un altre o altres tipus de guerra, d'ordre més psicològic, més subtil. Per això em centraré en la figura de la seva més gran representant, Gina Pietranera, l'esplèndida duquesa Sanseverina, una dona que sap, en tot moment, ubicar-se en una situació de «guerra», en un àmbit que li és hostil. I aquesta hostilitat es manifesta particularment en un camp de batalla ben peculiar: «el saló rebedor<sup>1</sup>». En efecte, aquest és el terreny on es lliuren les més importants batalles de la *Chartreuse* i adquireix la plenitud del seu significat com a lloc d'intersecció de les sèries espacials i temporals de la novel·la. Des del punt de vista temàtic o compositiu, s'hi produeixen les trobades decisives, hi tenen lloc certs desenllaços argumentals i, és clar, s'hi desenvolupen els diàlegs que

adquireixen un relleu excepcional a la novel·la perquè revelen els caràcters i les idees o passions de l'heroïna<sup>2</sup>. Als salons de la *Chartreuse*, doncs, s'hi forgen o destrueixen reputacions, s'hi decideix l'èxit o fracàs d'un projecte... I, finalment, pensa Bakhtin, en ells es revela, de manera concreta i visible, la força omnipresent, el nou amo de la vida i un vell motiu de discòrdia: els diners. Això no obstant, tota vegada que es tracta de Stendhal, la «guerra» –no podia ser altrament– es produeix en un doble terreny: polític i amorós. En un i altre, sempre ens trobarem amb desitjos competidors. Més concretament a les batalles del cor, de manera constant existeix un obstacle entre el subjecte que desitja i l'objecte desitjat, un *terzo incommodo* que dificulta, problematitza i, en alguns casos, arriba a dramatitzar l'acció<sup>3</sup>.

Amor i guerra es succeeixen, es barregen a *La Chartreuse de Parme* apassionadament, tal com és propi de les latituds en què es desencadena l'acció. Ja Balzac va afirmar que aquest llibre expressava admirablement l'amor com és al Sud. Tots els personatges són de sang calenta, febril, tots posseeixen, diu Balzac, una rapidesa mental que no tenen ni els anglesos ni els alemanys ni els russos, que només arriben als mateixos resultats mitjançant els càlculs del somieig, mitjançant les meditacions solitàries, el raonament de l'ànima enamorada i l'incendi de la seva limfa. Tanmateix, aquest apassionament es viu amb igual intensitat –o potser major, si és possible– en temps de guerra, en processos de canvi històrics com els que va viure la Itàlia dels segles XVIII i XIX. *La Chartreuse* ofereix una estranya combinació dels aspectes històric i social, una desequilibrada proporció entre el que és públic i el privat, la barreja de la intriga privada i la político-financera, del secret d'estat amb el secret d'arcova, de la sèrie històrica i la quotidiana.

Parlar de la guerra o de «guerres» en un sentit ampli i en una obra com la *Chartreuse* podria dur-nos per camins força diversos i he preferit centrar-me en allò que ja anuncia el títol, és a dir, fer un retrat d'una de les dones més guerrerres de la literatura mediterrània. Dic això perquè a algú podria semblar estrany que per parlar de guerres i de dones, jo hagués triat el personatge de la duquesa Sanseverina a *La Chartreuse de Parme*, especialment si tenim en compte que la guerra oberta, la guerra que es fa amb exèrcits i on es lluita aferrissadament és present en aquesta obra d'una manera llunyana, gairebé com a teló de fons de les

peripècies d'un esbojarrat Fabricio del Dongo. Però el cas és que dins la *Chartreuse* hi ha altres guerres. Guerres que també tenen víctimes i que poden ser igualment devastadores per l'ànima dels que la pateixen. Certament, tenim guerres d'ordre polític, intrigues i conxorxes, tenim guerres psicològiques, batalles amoroses... que són tan o més decisives que els altres enfrontaments bèl·lics. Les relacions amoroses, en general, estan plantejades des d'un punt de vista ofensiu, i tenen un caire vigorós. Es tracta de relacions difícils, prohibides o perilloses que s'acometen des d'una perspectiva militar i acostumen a seguir una estratègia<sup>4</sup>. I si hi ha un personatge eminentment guerrer en l'obra aquest és, tal com jo veig les coses, la duquesa Sanseverina. Una dona que no es deixa doblegar per les imposicions d'un germà tirànic al qual desobeeix sobiranament en repetides ocasions. Una dona viva i franca que es deixa portar pels seus impulsos, pels seus sentiments agosarats i impetuosos, primer, i que acaba essent la contrarèplica del *Princep* de Maquiavel<sup>5</sup>, després. Una cortesana model, aventatjada alumna de Castiglione, que fa de l'estratègia la seva arma per sobreviure en una cort despòtica i juga amb la seva bellesa i el seu encant per guanyar-se el favor dels seus enemics<sup>6</sup> i sobreviure en un ambient on les circumstàncies li són desfavorables.

*Grosso modo*, la situació que em proposo descriure per exemplificar el caràcter batallador de la nostra protagonista i que els *happy few* coneixen a bastament ve a ser aquesta: a la cort de Parma, essent terriblement desitjada per un rei que l'adora i, alhora, l'execra perquè no ha cedit mai als seus encants, Gina del Dongo ha de fer front a l'ordre de presó dictada contra Fabricio, el seu nebot, al qual estima amb un amor que ni ella mateixa gosa o sap definir. En aquest moment de l'obra la nostra heroïna pren la iniciativa en l'atac, quan és ella qui ha estat ferida. Furiosa, s'encamina decidida cap al palau per fer-li saber al monarca que pensa abandonar els seus estats i amb la seva actitud arrogant aconsegueix una clemència que, això no obstant, serà revocada pel sobirà poc temps després en venjança per la seva altivesa. Però l'escena és tremendament rellevant per allò que a nosaltres ens interessa perquè el duel entre Ranuncio de Parma i la duquesa és un veritable duel de titans. Ella se sap posseïdora d'armes que enverinen el joc del príncep: la petulància, la bellesa, l'arrogància, la ironia, la fermesa..., però les utilitza descompassadament, sense un pla previ, més moguda

per la ira que per la raó, corrent riscos excessius. Això no obstant, mai ningú no ha estat tan desconcertat com el monarca en veure's tan enganyat en les seves previsions<sup>7</sup>. Mentre l'il·lús creia que la tenia dominada i que aconseguiria fer-la seva per la por, ella es mostra més distant i ufanosa que mai. Pressumptuosament, s'acomiada del príncep per infondre-li el temor a la seva partida i ell cau en el parany d'aquella dona brillant i es desfà per aconseguir que la seva presència continuï alegrant la seva cort, d'altra manera avorrida i grisa. Davant de la fermesa de la seva decisió de partir, el rei corre a buscar-la i aleshores ella ataca ferotgement, desmesuradament, per ferir l'adversari, el qual a mesura que veu com creix la seva indignació, s'adona també de fins a quin punt augmenta la seva exaltació amorosa. Aquest *crescendo* d'impertinència aconduïx la situació cap al punt dolç que ella desitjava, però que no estava segura d'aconseguir<sup>8</sup>: ebrí d'ira i d'amor el príncep resol aconseguir aquella dona com sigui, per després matar-la a força de menyspreu. Tocat de mort, accedeix a la petició de la duquessa de signar una carta que eximeixi de perill el seu nebot Fabricio, però el servilisme de cortesà del comte Mosca –igualmente extraviat davant la possibilitat de perdre la seva estimada– fa que el document que la tenacitat i el *savoir faire* de la duquessa aconseguiren aquella nit no sigui més que paper mullat per l'omissió d'una simple frase: «*cette procédure injuste n'aura aucune suite à l'avenir*».

Quan la detenció de Fabricio es consuma comença la lluita a camp obert. El príncep reacciona amb violència, pretén venjar-se d'una dona tan arrogant que havia guanyat la batalla mentre que ell estava disposat a guanyar la guerra. Però, ¿quina és la reacció de la duquessa? En privat es lliura als excessos que provoquen els grans dolors: crits, atacs de ràbia, moviments compulsius... tot buscant unes llàgrimes que no sorgeixen de tan contingudes com estan per la ira i la indignació més absolutes. Aleshores, humiliada, aterrida pel futur que li depara a Fabricio, idea lera com el seu nebot. I com a conseqüència d'aquestes cavil·lacions desesperades, la solució:

*Puisque je ne peux fuir ce lieu détesté, il faut que j'y sois utile à Fabrice: vivre seule, solitaire, désespérée! que puis-je alors pour Fabrice? Allons, **marche, malheureuse femme**; fais ton devoir; va dans le monde, feins de ne plus penser à Fabrice... Feindre de t'oublier, cher ange!*<sup>9</sup>

En efecte, la seva tàctica, com la dels bons estrategues, es basa sempre en el desconcert, en el factor sorpresa. Si tothom esperava veure-la desfeta en llàgrimes per la sort del seu nebot, afligida i demanant clemència al dèspota, ella tenia previstos grans projectes de dissipació: sortiria més que mai i procuraria semblar més ocurrent i atractiva que no pas havia estat<sup>10</sup>, trencaria amb el comte<sup>11</sup> i prendria un nou amant<sup>12</sup> i, encara, del partit rival<sup>13</sup>. Tot estava fredament calculat i aquesta era la manera com havia resolt ser útil a Fabricio. La duquessa era molt conscient que des del dia següent del seu empresonament seria el blanc de totes les mirades. Tenia consciència d'entrar en guerra, per això utilitza una terminologia adequada i diu que és a punt d'entrar en el «*champ de bataille*<sup>14</sup>» (els salons de la cort) i per a tal empresa es mentalitza que ha de fer ús de tot l'aplom i de tota la sang freda de què sigui capaç.

L'envergadura d'aquesta batalla i les successives la proclamen vencedora de la guerra. La duquessa no cessa fins a alliberar el seu nebot i anihilar el seu adversari. Fa ús de tots els seus recursos i proclama l'ordre de mort per enverinament contra sa majestat. Des d'aquell moment viu amb una nova felicitat, pensant que la venjança serà definitiva i fatal<sup>15</sup>. Ferrante Palla –l'executor de la seva voluntat i un altre més de la llarga llista d'homes que cauen rendits als seus peus– percep el to d'autoritat de la seva veu en pronunciar la sentència, un to més propi d'un general que no pas d'una bella dama<sup>16</sup>. Però ella està disposada a anar fins al final i res no li és un obstacle per defensar Fabricio de la mort, davant les creixents i fundades sospites que seria víctima d'un verí a la fortalesa del general Conti.

Mort el monarca, alliberat l'estimat, junts sans i estalvis lluny de Parma, la duquessa organitza una festa popular que s'encadena amb les revoltes esdevingudes a la desaparició del cap d'estat i que provoca el desconcert i la crítica de tota la cort per la seva insolència. Un atreviment que de seguida és oblidat quan la seva presència és reclamada amb urgència pel jove hereu, que, com ho havia estat el seu pare, està als seus peus. Parma és talment avorrida sense ella que la reina mare l'escriu demanant-li que sigui la seva majordoma major. Com ja havia fet en el passat, li demana consell per saber com ha de tractar al seu fill perquè no la menyspreï com ho havia fet el seu pare fins que ella

va canviar les coses. De la duquessa depèn, per tant, que la cort torni a recuperar l'esplendor que només havia assolit amb la seva encantadora presència.

Arribats a aquest punt, una nova estratègia es posa en marxa. No només li preocupa no ser relacionada amb la mort del difunt rei, sinó que ha de procurar per tots els mitjans el casament de Clelia Conti amb el marquès Crescenzi perquè l'amor entre ella i Fabricio no pugui consumir-se. La duquessa està gelosa, tot i que no ho vol reconèixer obertament. Se sap desplaçada del cor del jove i pretén causar-li el dolor de fer-lo desgraciat per l'amor d'una altra, igual com ella és desgraciada perquè no té el seu amor. I tot això s'esdevé d'una manera subtil, gairebé inconscient, perquè allò que més estima i per qui arriba a fer-ho tot a la vida és ell, el *marchesino* del Dongo. Tanmateix, l'ensenyament de Choderlos de Laclos és diàfan en aquest punt: quan una dona llença una sageta al cor d'una altra, rarament erra en el seu tret. Ja tenim la duquessa transformada en una sort de *marquise* de Merteuil sacrificant el seu amor amb el *vicomte* de Valmont per destruir la seva rival amorosa, la presidenta de Tourvel.

Malgrat tot, amb el retorn a Parma, la duquessa Sanseverina procura guanyar-se més i més el favor de mare i fill per tal d'aconseguir un judici just per a Fabricio que, de resultes de l'evasió i de l'incident amb Gilletti, veu tacat el seu honor. Aquest nou objectiu esdevé prioritari, però nous perills l'assetgen perquè el seu etern enemic, el fiscal Rassi, ha esbrinat detalls comprometedors relacionats amb l'afer de l'assassinat del príncep. La duquessa Sanseverina és la majordoma major, però, en realitat, fa les vegades de primer ministre, fins i tot el príncep li demanaria que ho fos, si fos un home<sup>17</sup>. Està bojament enamorat d'ella i està disposat a qualsevol cosa per aconseguir-la. I si bé és cert que, amb la seva perícia i gaudint-se de la privilegiada situació de què disposa, ella convenç mare i fill per destruir uns papers que la comprometien en excés, també comet algunes torpeses que necessiten de molta coqueteria per ser reconduïdes. Finalment, malgrat tot, el nou perill en què es troba Fabricio –de nou a la torre Farnesio pel seu amor vers Clelia i més a prop que mai de morir enverinat– permet que el príncep li arranqui una promesa que es veurà obligada a complir com a darrera prova d'amor pel seu estimat nebot: a canvi d'alliberar-lo, ella es prestarà a *«tout ce que mon amour peut désirer de plus heureux; vous assurerez le bonheur de ma vie entière en mettant à ma disposition une heure de la vôtre, et vous serez*

*toute à moi*<sup>18</sup>». En efecte, la duquessa haurà de repetir per tres vegades i de manera fatal aquesta promesa, en una funesta premonició del seu futur acompliment. La gran duquessa Sanseverina serà humiliada, deshonorada i posseïda pel fill, quan no ho havia aconseguit el pare. El preu a pagar, això no obstant, serà la resolució de fugir de Parma i no tornar-hi mai més. Resolució que, conegut el seu tarannà decidit, posa en pràctica i manté fins al final dels seus dies<sup>19</sup>.

Tanmateix, per continuar parlant de la veritable i majestuosa protagonista de l'obra stendhaliana, cal esmentar un altre tipus de «guerra» que ha enfrontat a crítics diversos que han volgut veure en la *Chartreuse* una mena de *roman à clé* i han resseguit les dades autobiogràfiques del seu autor a la recerca de la duquessa «original<sup>20</sup>», això és, la real. A títol particular sostinc que la duquessa Sanseverina és l'original perquè comparteixo l'opinió d'aquells que pensen que és ridícul mirar de cercar certeses allà on només hi ha suggestions, i voler trobar veritats en el terreny de la ficció<sup>21</sup>. Stendhal és un autor que s'impregna de tot el que l'envolta i que embriaga la seva retina d'Itàlia, dels seus paisatges, els seus costums, la seva gent, la seva llum, la seva llengua, els seus llibres, els seus pintors... per, macerat tot amb el seu geni creador, oferir-nos-en espurnes brillants que il·luminin la nostra mirada. En els períodes de calma l'home medita i aprofundeix en els ensenyaments del passat. Per això la *Chartreuse* és una «guerra» que Beyle havia de lliurar necessàriament per desfogar-se de la seva clausura estèril a Civitavecchia i, alhora, és el fruit d'un llarg procés de sedimentació que, paradoxalment, només va necessitar de cinquanta dos dies de batalla contínua per guanyar-se; i si hem de jutjar pel ressò de la posteritat, per guanyar la guerra d'una manera gairebé incondicional. Durant aquestes set setmanes i tres dies, Stendhal «guerreja» amb la seva memòria i amb el seu geni per tal de pintar-nos i oferir-nos un personatge sensacional, la duquessa Sanseverina, amiga dels francesos i dels revolucionaris com Ferrante Palla. Però si tornem a les «guerres detectivesques» que en pretenen determinar la procedència, no hem d'oblidar el que deia Picasso<sup>22</sup>, això és, que el pintor traïa sovint, en el més petit quadret, per un senzill cop de pinzell o per la predilecció d'un color, la seva nacionalitat, el seu origen o el seu caràcter. I això és el que fa Stendhal, cercar, trobar i traïr per poder crear, poder escriure i poder «pintar».

Des d'ara ens endinsem en una àrdua maniobra que combina la perillositat i l'atractiu d'interrelacionar escriptura i pintura amb la pretensió d'anar més enllà d'una audaç ocurrència momentània. El mateix Stendhal i en una època en què interrelacionar arts diverses podia semblar una arbitrarietat extravagant, va trobar i proclamar dependències mentals i d'estil entre la música i la pintura i entre elles i la literatura<sup>23</sup>. Va establir uns principis i efectes psicològics comuns, així com un joc de transmutacions auditives en sensacions visuals o viceversa que jo vull aprofitar per parlar d'ell i de la seva creació<sup>24</sup>. Acabo d'esmentar Picasso i hi torno tot seguit. Sabut és que Apollinaire es referí a ell com «l'assassí» de l'anatomia amb la ciència i la tècnica d'un gran cirurgià, doncs bé Stendhal també dissectiona perfectament els trets que vol aprofitar de les dones que l'han impressionat i les cus, les unes a les altres, confegint un rostre harmoniosament bell, però torbador per l'essència i la provenença de la seva bellesa ambigua i parcial. El mateix Picasso va afirmar que no hi havia art abstracte, sinó que hom podia començar amb quelcom real i després es podien anar canviant, difuminant totes les emprems de la realitat. També el nostre autor parteix d'una realitat que li ve donada i l'estrafà fins a donar-li una nova forma, un nou aspecte, fins a convertir-la en una realitat «altra». Podríem dir que la literatura stendhaliana, que parteix del que Henri Martineau ha descrit com un *rameau nu* que cristal·litza –per usar un terme del mateix Stendhal– en un *pesant joyau*<sup>25</sup>, es comporta paral·lelament a la recerca de perfecció pictòrica narrada per Balzac a *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Es mou entre el seu espai, el territori que li és propi, i l'atracció de desbordar-lo, és a dir, entre la concreció del cosmos literari i la recerca d'una vida que està més enllà del propi art. Així, poc importa que sota la *Chartreuse* hi hagi els *Origine delle grandezze della famiglia Farnese* o qualsevol altra novel·leta, el que importa és com Stendhal ha sabut bastir l'edifici de la seva obra i l'ha convertit en una peça sublim. Ja ho deia Chateaubriand: «l'écrivain original n'est pas celui qui n'imité personne, mais celui que personne ne peut imiter».

He parlat del nostre autor gairebé en termes de cirurgia plàstica i és que de la mateixa manera que la nostra protagonista canvia a mesura que deixa de ser Àngela del Dongo i esdevé Gina Pietranera, la duquesa Sanseverina o la comtessa Mosca, també són constants les metamorfosis que s'operen entre els personatges històrics, personatges literaris<sup>26</sup> i amors reals de Stendhal com són

Vanozza Farnesio, Angelina Pietragrua, la duquessa San Severino, la comtessa Alexandrina Daru i totes les dones que van passar per la seva vida<sup>27</sup>. Vull dir que Stendhal se m'apareix com una mena de doctor Frankenstein *avant la lettre* que combina trets d'unes i altres per acabar oferint-nos un producte genial i únic, dotat de vida pròpia que s'escapa a simplificacions i reduccions perquè és fruit de l'art.

Però abans també he al·ludit al nostre autor com a pintor i és que, en efecte, ell mateix ens obre el seu terreny literari al de l'art en general i al de la pintura, en particular<sup>28</sup>. Stendhal ens indica que «la Sanseverina està copiada de Correggio», que és la impressió que aquest pintor produeix en la seva ànima<sup>29</sup>, per bé que en alguns moments de la novel·la és descrita com alguna de les «Herodies» de Leonardo da Vinci pel seu somriure voluptuós i la tendra malenconia que inspira<sup>30</sup>. De res no serveixen les detectivesques pistes que porten els crítics d'un personatge històric a un altre, les seves creacions literàries són reals en la mesura que estan dotades de vida pròpia pel mestratge de la ploma del seu creador i només per això, no pas perquè coincideixin més o menys amb algun personatge de carn i ossos. ¿Que potser no és de carn i ossos, la meravellosa duquessa? Una dona apassionada, decidida, valenta, impulsiva<sup>31</sup>, noble, altiva, orgullosa i, tanmateix, que dubta, que té moments de malenconia<sup>32</sup>, que és bella<sup>33</sup> i té por a envellir, pateix per amor, enganya quan se sap enganyada, és expeditiva i arriba fins al final, però creu en les causes justes, menysprea les mesquineses i les injustícies tot i que «*il n'était point à l'usage de la comtesse ce courage ridicule qu'on appelle résignation, le courage d'un sot qui se laisse pendre sans mot dire*<sup>34</sup>»...

Per tot això, des que vaig començar a pensar què diria d'aquesta dona sublim en un article on se m'oferia la possibilitat de parlar-ne, vaig pensar en la duquessa en imatges i, curiosament –o potser no tant– em costava veure-li el rostre, com ens agrada de fer als lectors quan devorem amb avidesa un llibre estimat. Les imatges que em venien al cap eren llibresques i pictòriques, artístiques. I si altres vegades l'havia vist amb cara de *marquise* de Merteuil, ara se m'apareixia com un rostre fugisser, compostat per molts fragments diversos que conformaven una dona picassiana en tots els aspectes. Així, la veia amb el posat enigmàtic de la dona asseguda de cara del carnet «París, 1900», o bé com alguns dels busts o torsos de dones fets a París la primavera del 1907, on Picasso surt a

la recerca de les estructures simplifcades al temps que assaja noves propostes colorístiques («Bust de dona amb els ulls clucs», «Tors de dona de mig perfil esquerre») o, fins i tot, alguns dels estudis per a les «Senyorettes», on les estructures semblen anar a l'uníson amb els colors. També venien a la meua memòria visual quadres com «Dona en un divan» (París, 1910) o «Dona nua» (Cadaqués, estiu de 1910), de l'època cubista, on els fragments eren el tot i parlaven d'un trencament abrupte amb la tradició pictòrica occidental després del de Giotto amb la fórmula bizantina. Els contorns, volums i siluetes de la model es transformen aquí en una estructura linial on la figura és representada a base de plans i obertures transparents i el color queda reduït al joc d'ombres i de llums que velen i desvelen, capciosament, el cos de la dona representada. Com ho ha dit John Walker, el mirall en què la pintura occidental durant milers d'anys ha fixat la natura s'ha trencat en aquest quadre<sup>35</sup>, ben igual que el joc d'investigadors i la creació de la duquesa es trenca com un mosaic en la meua ment. Amb tot, dins d'aquest meu museu particular de suggestions i imatges visionàries, potser la imatge que més repassava mentalment era la de la «noia davant del mirall» (Boisgeloup, març de 1932), on una dona bellíssima, de bellesa torbadora i fragmentada, observa un altre rostre esmicolat que es reflecteix al mirall. Hi ha experts que parlen d'influències de la tècnica dels vitralls, mentre que d'altres es decanten per incloure l'obra en l'època curvista. Jo hi veig la síntesi de la duquesa Sanseverina i totes les dones que ella suposa i, alhora, anul·la. Jo hi veig la rodonesa del cercle que a totes les engloba i defineix, hi veig un símbol de la missió de l'artista, caçador de formes proteiques que s'escapen contínuament.

Vincent Van Gogh en una de les cartes al seu germà Théo ens dóna la pista per comprendre quelcom que ja els sofistes Filòstrat, el jove i el vell, havien dit segles endarrere i que recobra sentit amb Stendhal: que l'exercici artístic és un tot d'interrelacions i que poesia, arts plàstiques i música són parcel·les d'una mateixa disciplina. L'experiència artística pel nostre autor no és un camp aïllat, sinó que, com ho ha formulat Jean-Pierre Richard, les belles arts prolonguen en ell altres sensacions com ara l'amor<sup>36</sup>. Ben significativament, diu Van Gogh que «hi ha quelcom de Rembrandt en Shakespeare i de Correggio en Michelet i de Delacroix en Víctor Hugo i després hi ha quelcom de Rembrandt en l'Evangeli i de l'Evangeli en Rembrandt». Fins i tot parla de les seves versions de quadres de

Millet<sup>37</sup>, Delacroix, Doré o Rembrandt no pas com a còpies sinó com a «traduccions» a una altra llengua, la seva, la del seu estil, la seva retina, la seva empremta, el seu geni. Heus aquí la fusió que permet explicar que per Stendhal, Correggio sigui una influència decisiva. Stendhal també tradueix Correggio a l'univers de les lletres. Sabut és que en els diversos esborranys de la carta que Stendhal havia d'enviar a Balzac com a resposta de la seva elogiosa crítica apareguda a «*La Revue Parisienne*» hi apareix el nom de Correggio en el breu llistat de models d'estil que Beyle contraposa als que Balzac li suggereix. Aquesta inclusió d'un pintor en un llistat d'escriptors no ens ha de sobtar si observem el fet creatiu des d'aquest vessant totalitzador, tremendament antic i modern alhora. Un cop més imagino Stendhal a mig camí de la singular cojuntura de Correggio, que determina un precedent innegable per l'evolució de la pintura barroca, i de les ombres inquietants i deformes de Picasso.

En el famós estudi de l'obra de Stendhal elaborat per Balzac i a propòsit de la distinció que ell opera entre la «literatura d'imatges» i la «literatura d'idees», s'hi llegeix que en literatura la Imatge i la Idea es corresponen al Dibuix i al Color de la pintura. Els exemples que ens dona són prou eloqüents, en aquest sentit: Rafael i Rubens, al primer ningú no escamotejaria l'etiqueta de colorista i al segon ningú no negaria la qualitat de dibuixant. Balzac havia reflexionat llargament sobre la pintura en una de les seves novel·letes del cicle de l'absolut, *Le chef-d'oeuvre inconnu*, apareguda per primer cop l'any 1831. En el seu article sobre l'obra de Stendhal, l'autor de la *Comédie Humaine* es refereix en diverses ocasions a la *Chartreuse* com un «gran quadre» de dimensions fabuloses («cinquanta peus de llarg per trenta d'alçada») amb una execució digna de la finesa dels mestres holandesos, o com un «gran fresc» molt ben pintat, amb tant de color, que penetra profundament en el cor i satisfà fins la ment més difícil i més exigent. La clau interpretativa d'aquest gran quadre que imagina Balzac ens la proporciona el mateix Stendhal en un dels moments de la seva *Histoire de la peinture en Italie*, quan afirma:

*... c'est l'art de bien disposer tout l'ensemble d'un tableau quelque grand qu'il soit, de placer judicieusement les paysages et les gradations de lumière, de manière que l'oeil n'éprouve aucun trouble à la vue de ces immenses compositions, mais est doucement conduit par les divers degrés de lumière à passer successivement d'une partie à une autre*<sup>38</sup>.

A l'*Histoire de la Peinture en Italie* assistim a una mena d'iniciació artística del nostre autor on, a través de la contemplació d'obres d'art pictòriques, reflexiona sobre els seus propis problemes literaris. Perquè no només Balzac reflexiona sobre la línia i el color en pintura, també ho fa Stendhal. I el cert és que per ell la pintura comença essent una reproducció analítica del món i per això valora més el traç i l'expressió que no pas el color: observa els quadres de manera psicològica, parla de línies de força. Entén que l'artista experimenta a la vida real les passions que representa artísticament, busca en els quadres el mateix que a les novel·les. Però més endavant, anirà essent més i més sensible al color i el disseny li semblarà, progressivament, cada cop més sec i sense talent. Si com a exemple de duresa ens parlava de Perugino o dels musculosos personatges masculins de Tiziano, més tard pensa que en les obres mestres de Rafael no s'hi endevinen les línies, els contorns, com en d'altres obres seves, sinó que les formes es distingeixen pel tacte delicat que les uneix, pel retrobament de tons i d'oposicions entre els clars i obscurs, límits veritables dels motius representats. Cada vegada més, sentirà una íntima connexió entre ell i els pintors que delimiten a través de la llum i dels colors, que amb aquests elements donen profunditat, projecten imatges del món quotidià en representacions embellides i ideals. En definitiva, i reprenent l'argument de la recurrència comparativa, gairebé es podria afirmar que Balzac utilitza el símil amb la pintura per fonamentar la bellesa i la profunditat, la força i el detall de la *Chartreuse* de Stendhal: una gran obra que sintetitza –com potser només ho ha aconseguit Rafael i el Frenhofer de l'*Obra mestra desconeguda*– l'escola del dibuix nòrdica i la del color italiana. Frenhofer, tal vegada com Stendhal, és Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese, però també Dürer, Rembrandt, Van Eyck o Memling.

Però a Stendhal li interessa Correggio. Explica Pijoan<sup>39</sup> que quan es llegeixen judicis d'antics i moderns sobre les pintures de Correggio, es troben frases i expressions que intenten descriure la força i personalitat del seu color. És el cas del judici de Pietro Aretino, el qual afirma que Tiziano, Rafael, Leonardo i Giulio Romano han estat superats per Correggio, en el color, tot i que afirma que com a dibuixant és inferior<sup>40</sup>. D'altres parlen dels seus colors «esmaltats», «irisats», «avellutats»; qualifiquen la coloració d'«aromàtica», «balsàmica»,

«perfumada»... Tothom es fascina per l'estranya sensualitat dels matisos de la pell i els vestits de les imatges, però molt especialment, pel seu joc amb la llum, per la recerca constant d'efectes rars de lluminositat. D'aquesta manera s'apropa Stendhal a Correggio, al seu estil, al seu art, però també ho fa perquè admira en Correggio la manera de pintar la naturalesa tal com ell la veu, sense seguir preceptes<sup>41</sup>. En una anotació del diari en la qual parla de Petrarca, diu Stendhal que el seu caràcter és feble perquè com a amador segueix el criteri dels antics. En canvi, considera, «*il y a de la force dans celui qui peint la nature comme il la voit, quelque médiocre que soit son tableau*<sup>42</sup>». Prefereix la força pel sentiment, per la vivesa i la vehemència de l'autor i no pas per la perfecció –una excel·lent descripció d'ell mateix i del seu estil arrauxat i impetuós.

Stendhal dóna forma, en les seves reflexions sobre la pintura, a les seves idees sobre la literatura, sobre la novel·la, i ens explica com tot bell quadre ha de ser, com tot gran amor, una incitació del real a l'imaginari, una sortida de la línia plana vers la profunditat, en definitiva, una invitació al viatge. Correggio, segons Stendhal, pinta igualment les figures situades en un primer pla, com les situades a la llunyania i, hi afegeix, «*de vingt personnages qu'elles enchantent, il n'y en a peut-être pas une qui les voie et surtout qui s'en souviennne de la même manière*<sup>43</sup>». Crec del cert que Richard explica perfectament amb aquesta frase el que de Correggio hi ha en la Sanseverina, que de vint persones diferents que ella encanti, no n'hi haurà cap que la recordi pel mateix, així de canviant, imprevisible, apassionada i imprecisa l'ha pintat Stendhal<sup>44</sup>. Ella fuig a aprehensions, coneixements i certeses. Ella és la gran desconeguda per tots els personatges de la novella, potser per això és la gran desitjada, la gran seductora, la més fascinant de les dones, la que causa més impressions en les ànimes d'aquells que la coneixen. La més heroica pel seu amor, perquè actua sempre d'acord amb els dictats del seu cor, igualment imprevisibles i desconeguts per ella mateixa, com en el cas del sentiment que experimenta vers Fabricio, a mig camí de l'amor, l'amistat, l'admiració..., però que també sap planificar una estratègia amorosa quan és necessari. També per Correggio l'heroisme era estimar, estimar massa, només per la pura bellesa de les coses, ben igual que en la criatura que ell ha inspirat en l'ànima de Stendhal<sup>45</sup>.

L'art de Stendhal és essencialment anímic. Balzac el qualifica del millor exponent de la literatura d'idees, també és cert, però, que és pletòric d'ànima. Una nova coincidència de judicis apropa, novament, en el breu espai d'aquestes pàgines que va reproduint la meua imaginació, Picasso a Stendhal. De Picasso va dir Sebastià Gasch que per ell no existeix altra realitat que la seva realitat interior, i són els moviments de la seva ànima, apassionada i vehement, torturada i inquieta, que aquest pintor genial imprimeix en les seves teles. El mateix podríem dir de Beyle, per qui la realitat és realitat passada pel sedàs del record i de la imaginació artística que es concreta en una melodia, en un quadre, en un paisatge o en un edifici. També afirmava Gasch que en una línia qualsevol de Picasso, en la més simple, la més abstracta i la més verge de significació representativa, s'endevina el misteri del món interior de l'artista. ¿No és això cert en Stendhal? La seva ànima deixa petges profundes en el més petit traç que s'agita i palpita –trèmul– amb aquell estremiment vital que és exclusiu de l'obra intensa. Tots dos, en lliurar-se frenèticament al seu art, corren perills constants. Trepitgen constantment camins eriçats de riscos, i voregen amb freqüència el precipici on d'altres, menys dotats, s'haurien ja estimbat<sup>46</sup>.

Però no voldria jo que aquestes noces híbrides entre la literatura i la pintura per les quals m'he deixat endur i que ara toquen a la seva fi provoquessin els mateixos comentaris de Stendhal que els que van merèixer tots aquells que es van esforçar per entendre i explicar l'obra de Picasso per part seva. Una vegada sembla que va comentar per què tothom volia entendre l'art. ¿Per què no intenten entendre el cant dels ocells?, es preguntava Picasso. També mirava d'esbrinar per què estimem la nit, les flors, tot el que ens envolta sense intentar comprendre-ho, però en el cas de la pintura, com en el cas de la literatura, la gent ha d'entendre-hi. Els crítics, sobretot. No voldria parlar com a crítica, sinó com a lectora, jo. Aquest només ha estat un joc visual i mental que mirava de buscar-li les pessigolles al nostre positivisme històric. Així, he privilegiat la varietat de sensacions i he desfigurat les fronteres establertes juxtaposant quadres a novel·les en un trajecte seguit deliberadament en *zigzag*. L'excentricitat del mètode i la preferència per la fragmentació capriciosa evoquen, d'alguna manera, la varietat prodigiosa de l'energia stendhaliana i penso que, tot plegat, ha d'importar-nos menys per la seva veritat històrica que per la seva presència en les

nostres vides. Com pensa Yves Hersant<sup>47</sup>, l'excés de coneixements acadèmics pot posar en perill la frescor de la nostra mirada. Potser per això he seguit el mètode més segur per disfrutar dels tresors: desconfiar dels mètodes. I si m'he de fixar una regla, que sigui la de no desproveir l'art de la seva capacitat de desconcert.

Sé que Picasso pensava que un artista treballa per necessitat interior, sé que ell creia que un artista només era una part insignificant del món i que no se li havia de concedir més importància que a moltes altres coses que ens satisfan en la vida, encara que no les puguem explicar. Jo no voldria i no he ambicionat explicar res, si de cas, només explicar-m'ho a mi mateixa, sense pretensions de veritat, canalitzant la multiplicitat de sensacions, músiques, paisatges, pàgines de llibre, episodis històrics, rostres anònims en mans de mestres reconeguts que em vénen a la ment cada cop que, sorpresa i sorpresa pel mestratge narratiu de Stendhal, m'endinso dins les pàgines de la meva-seva obra preferida. Aquí queden, doncs, les meves «visions», el meu retrat particular d'una dona singular. Tal vegada algú pensí que he somniat i ara vull permanent i veritable aquest somni. Va errat: com tots els somnis, aquest esdevindrà veritat només ara, en el moment del seu esvaniment elegant.

## NOTES

<sup>1</sup> Bakhtin ha indicat que en les novel·les de Stendhal –com en les de Balzac– apareix aquest nou indret dins del desenvolupament dels esdeveniments de la novel·la, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 397.

<sup>2</sup> Una heroïna que, en el cas de la duquessa, podríem dir que és una heroïna pública en la mesura que és en societat que ha de representar el seu joc i jugar al seu paper.

<sup>3</sup> Les principals relacions amoroses de l'obra afectades d'un tercer element en discòrdia són, a banda de les de la marquesa del Dongo amb el lloctinent francès, Robert, el fruit de la qual relació és el propi Fabricio (el tercer element és, òbviament, el marquès del Dongo), les de la duquessa Sanseverina i el comte Mosca, enterbolides per la passió desmesurada i total de la tieta pel seu nebot, Fabricio. I les d'aquest mateix amb Clelia, que arriben a tenir diversos triangles d'obstacles en diversos moments de l'obra: la duquessa, el seu pare, el general Conti, en el decurs de l'estada a la fortalesa; el seu marit, el marquès Crescenzi, quan es celebren unes noces no desitjades i, finalment, la mateixa *madonna*, de resultes de la promesa que Clelia li va fer de no tornar a veure mai més el seu estimat.

<sup>4</sup> Em refereixo, sobretot a les disquisicions que els protagonistes comparteixen amb el lector a propòsit dels seus amors: la duquessa respecte de Fabricio, el comte Mosca respecte de la duquessa i els seus sentiment envers el seu nebot i el paper que aquests sentiments li permeten jugar a ell. Finalment, Fabricio també traça el que podríem anomenar les directrius de la seva estratègia per aconseguir que Clelia el vagi a veure en un dels seus sermons.

<sup>5</sup> No en va Balzac havia dit que Stendhal «*a écrit Le Prince Moderne, le roman que Machiavel écrirait, s'il vivait banni de l'Italie au XIXème siècle*».

<sup>6</sup> La llavors encara comtessa Pietranera, abans d'acceptar la proposta del comte Mosca per traslladar-se a Parma i casar-se en un matrimoni blanc amb el duc Sansaverina-Taxis, pensa que «*une cour, c'est ridicule, mais c'est amusant; c'est un jeu qui intéresse, mais dont il faut accepter les règles...*» (p. 119), i més endavant, ja a Parma, la diverteix aquella existència de cort en la qual amenaça sempre tempesta (p. 131). Sap que viuria amb més llibertat a Roma o a Milà, però, es pregunta, «*y trouverais-je un jeu aussi attachant?*» (p. 143). Tanmateix, més endavant, es lamenta d'haver cregut que la vida en aquella cort podia ser agradable: «*Hélas! C'est que ni le comte ni moi nous ne vîmes lorsque je quittai Milan: je pensais aux grâces d'une cour aimable; quelque chose d'inférieur, il est vrai, mais quelque chose dans le genre des beaux jours du prince Eugène!*» (p. 282). Des d'ara les cites seran de l'edició de H. Martineau, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.

<sup>7</sup> «*Nous allons voir des larmes répandues par de beaux yeux, se dit-il en se frottant les mains. Elle vient demander grâce; enfin cette fière beauté va s'humilier! Elle était aussi trop insupportable avec ses petits airs d'indépendance!*», *Chartreuse*, p. 248.

<sup>8</sup> Més endavant reconeixerà que la sort havia jugat al seu favor, perquè ella havia estat imprudent, excessivament agosarada en les crítiques i, sobretot, tremendament displicent.

<sup>9</sup> *Chartreuse*, pp. 282-283.

<sup>10</sup> «...*et pas l'ombre de colère contre le prince, reprendre ma gaieté ordinaire, qui paraîtra plus aimable à ces âmes fangeuses, premièrement parce que j'aurai l'air de me soumettre de bonne grâce à leur souverain; en second lieu, parce que, bien loin de me moquer d'eux, je serai attentive à faire ressortir leurs jolis petits mérites...*», *Chartreuse*, pp. 285-286.

<sup>11</sup> «*Il faut me brouiller très ostensiblement avec le comte...*», *Chartreuse*, p. 284.

<sup>12</sup> «*Je prendrai un nouvel amant, du moins on le croira dans le monde*», *Chartreuse*, p. 285.

<sup>13</sup> «*Choisir un amant dans le parti de la Raversi... Si le comte se'n va, ce sera le parti ministériel; là sera le pouvoir*», *Chartreuse*, p. 286.

<sup>14</sup> «*Dans quelques heures, se dit-elle, je serai dans le champ de bataille*», *Chartreuse*, p. 283.

<sup>15</sup> «*De ce moment, une sorte de gaieté reparut dans le caractère de la duchesse. [...] Dès que la vengeance fut résolue, elle sentit sa force, chaque pas de son esprit lui donnait du bonheur*», *Chartreuse*, p. 372.

<sup>16</sup> «*Ferrante était ravi de ce ton d'autorité...*», «*...toujours du même air d'autorité*», *Chartreuse*, p. 370. Hi ha sempre un aire de terribilitat en el rostre, la veu o el comportament de la duquessa quan està executant alguna maniobra que és decisiva per a la consecució dels seus objectius bèl·lics. Així, també Ludovico és sensible als ulls extraviats i terribles que presenta quan vol fer saber a tot Parma que Fabricio s'ha escapat i fa vessar els dipòsits d'aigua del palau Sanseverina i fa il·luminar notòriament el seu palau de Sacca. Diu el text: «*...il la crut devenue folle, tant les regards qu'elle lui lançait étaient singuliers*» (p. 386), «*...mais elle, avec des yeux étincelants, lui dit...*» (p. 386), «*Ludovic leva les yeux sur la duchesse et fut effrayé: elle regardait fixement la muraille nue à six pas d'elle, et il faut en convenir, son regard était atroce*» (p. 389), el subratllat és meu.

<sup>17</sup> «*Il serait divin pour moi qu'elle voulût être mon premier ministre*», *Chartreuse*, p. 447.

<sup>18</sup> *Chartreuse*, p. 443.

<sup>19</sup> Una cosa està clara en el caràcter de la duquessa: «*...elle voulait toujours ce qu'elle avait voulu une fois; elle ne remettait jamais en délibération ce qui avait été une fois décidé*» (p. 371). També tant el comte Mosca com el príncep saben de la seva tossuderia: «*une seule chose reste certaine, c'est que, pour rien au monde, elle ne manquerait aux résolutions annoncées*», p. 300; «*...elle n'était pas femme à revenir sur ses démarches*» (p. 250). «*Combien de fois en votre vie [...] avez vous ouï dire que j'avais déserté un projet une fois énoncé par moi?*» (p. 387), li diu a Ludovico, en una ocasió, sempre en aquesta mateixa idea de la tenacitat.

<sup>20</sup> El mateix ha succeït amb el comte Mosca, en qui s'ha vist des del mateix Stendhal fins a Metternich, amb Clelia, en qui s'ha volgut veure a Magdalena Bignani, Clémentine Curial i tantes altres; i el propi Fabricio, en qui s'ha vist el mateix Stendhal jove, els prínceps de Parma, etc.

<sup>21</sup> Jean Prévost assenyala que «*...plus un roman s'étend, plus le personnage s'éloigne ainsi de ses origines, puis il devient vraiment une création. Pris sur la substance de l'auteur, les personnages s'enrichissent par les résistances que tout roman suppose à la libre expansion du rêve et des êtres rêvés par l'auteur; ils sont d'abord lui et rien que lui, ils sont eux-mêmes à la fin et simplement engendrés par lui: enfants émancipés*», Jean Prévost: *La création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Paris, Mercure de France, p. 355. En una línia similar tenim: «*Nunca mejor demostración de lo vana que es la búsqueda de modelos reales y con nombre propio de los principales personajes novelísticos, por lo menos los de Stendhal. ¿Que la Sanseverina es la Bejioso, la Vanozza, la Pietragrua, la condesa de Montijo?... ¡Pues no, señor: es el efecto que producía Correggio en el alma de Stendhal!*», nota de la traductora Consuelo Berges al pròleg de *La Cartuja de Parma*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, 6ª reimpr., 1996, p. 24.

<sup>22</sup> «L'art modern», *D'ací D'allà*, vol. XVIII, abril, 140, p. 257.

<sup>23</sup> *La cartuja de Parma*, ed. Consuelo Berges, p. 23.

<sup>24</sup> Stendhal viu amb i d'imatges, sons, llums i foscos, colors que insinuen formes... La música i la pintura li serveixen per expressar els seus sentiments, les seves idees. En tot moment es serveix de l'una i de l'altra per acabar de dotar de vida allò que diuen les seves paraules. Hem parlat i parlarem de relacions pictòriques, però en el cas de la música trobem al·lusions a Mozart, a *Le nozze di Figaro*, en particular, per descriure una reacció, un moviment, un gest, com el de Rassi agafat en flagrant delicte, que li recorda el Fígaro del segon acte, de l'interrogatori, *Chartreuse*, p. 295.

<sup>25</sup> *Chartreuse*, «Préface», p. 14.

<sup>26</sup> També s'ha vist en la duquesa la rèplica italiana de la Mathilde de la Mole de *El roig i el negre*, per bé que amb menys «arrogant hauteur than the demanding mistress of Julien Sorel», Gita May: *Stendhal and the Age of Napoleon*, Nova York, Columbia University Press, 1977, p. 265.

<sup>27</sup> El segon capítol de *Vie d'Henry Brulard* (Stendhal: *Oeuvres Intimes*, París, Gallimard, Bibl. La Pléiade, 1955), la seva autobiografia inacabada, comença amb una enumeració de totes les dones que han significat quelcom en la vida del nostre autor, per ser exactes, diu Stendhal: «... je trouvais que ma vie pouvait se résumer par les noms que voici [...] Virginie (Kubly), Angela (Pietragrua), Adèle (Rebuffel), Mélanie (Guilbert), Mina (de Griesheim), Alexandrine (Petit), Angeline, que je n'ai jamais aimée (Bereyter), Angela (Pietragrua), Métilde (Dembowski), Clémentine, Giulia. Et enfin, pendant un mois au plus, Mme Azur dont j'ai oublié le nom de baptême, et imprudemment, hier, Amalia (Bettini)», p. 13. Elles, segueix Stendhal, «ont à la lettre occupé toute ma vie. A elles ont succédé mes ouvrages».

<sup>28</sup> No només Balzac utilitza el símil pictòric, com veurem, per referir-se a l'obra de Stendhal, sinó que arreu en ella hi percebim una sensibilitat especial vers la pintura: la manera com és descrita la marquesa del Dongo, com el retrat de l'«Herodies» de Leonardo, p. 28 –apreciació que més endavant referirà a la duquesa Sanseverina (pp. 271-272), el comentari de Fabricio a Clelia Conti en la seva primera trobada, quan ell diu que anirà a Parma per veure «les beaux tableaux» (p. 101), la reflexió del canonge Borda sobre Fabricio, de qui diu té una fesomia «estil Correggio», «une physonomie à la Corrège» (p. 107), la necessitat del comte Mosca d'esbargir-se i recuperar-se després de les sessions esgotadores en què despatxa amb Ranuncio Ernesto IV tot tancant-se en la seva galeria de pintures (p. 153) i com llavors li ve una «telle soif de la regarder» (la duquesa, de qui té retrats preciosos, p. 407), p. 156, etc. En ocasions el propi autor sembla estar «pintant» un enorme retaule perquè sovint sentim expressions com ara: «¿Comment peindre le moment de désespoir...» (p. 280), repetides al·lusions a Pallagi, Parmiggiano i Correggio, a qui anomena «divin» (p. 399...), personatges que aprofiten estades per veure quadres cèlebres o que miren de distreure l'atenció d'altres tot lloant l'obra del Parmigiano (p. 445)... Tot plegat es tracta d'al·lusions gens discordants amb la personalitat d'algú que ha escrit obres com *Vies de Haydn*, *Mozart et de Métafaste*, *Histoire de la Peinture en Italie* o *Vie de Rossini*.

<sup>29</sup> «Tout le personnage de la duchesse Sanseverina est copié du Corrège (c'est-à-dire produit sur mon âme le même effet que le Corrège)», 16 d'octubre de 1840, *Corr.*, X, p. 277.

<sup>30</sup> *Chartreuse*, p. 271.

<sup>31</sup> «... cette âme toujours sincère, qui jamais n'agit avec prudence, qui se livre tout entière à l'impression du moment, qui ne demande qu'à être entraînée par quelque objet nouveau...», *Chartreuse*, pp. 115-116.

<sup>32</sup> «... il y avait des journées où la comtesse n'adressait la parole à personne; on la voyait se promener sous les hauts châtaigniers, plongée dans de sombres rêveries; elle avait trop d'esprit pour ne pas sentir parfois l'ennui qu'il y a à ne pas échanger ses idées», *Chartreuse*, p. 47.

- 
- <sup>33</sup> «*la beauté est son moindre charme*», pensa el comte Mosca, *Chartreuse*, p. 115.
- <sup>34</sup> *Chartreuse*, p. 43.
- <sup>35</sup> John Walker: *The National Gallery of Art*, Washington-Nova York, 1975, p. 614.
- <sup>36</sup> Jean-Pierre Richard: *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 90.
- <sup>37</sup> En la carta 623 al seu germà Théo, diu Van Gogh: «Com més hi penso més m'adono que té un sentit reproduir els dibuixos de Millet, que no va tenir temps de pintar a l'oli. Per això, quan treballa en els seus dibuixos no es tracta només de la feina de copiar. Es tracta, més aviat, de mirar de traslladar o traduir les impressions del *chiaroscuro* de Millet en un altre llenguatge, el llenguatge del color».
- <sup>38</sup> Stendhal: *Histoire de la peinture en Italie*, II, p. 85.
- <sup>39</sup> Josep Pijoan: *Summa Artis. Historia general del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, p. 422.
- <sup>40</sup> Els apòstols de la cúpula de l'església de San Giovanni a Parma han estat comparats als gegants que sorprenen a Dante en un dels cercles de l'infern perquè són descomunals. De fet, les dimensions de la cúpula el porten a realitzar una obra de proporcions gegantines de la qual se n'ha remarcat l'estil, el traç gruixut, poc delicat, però vigorós, tremendament expressiu.
- <sup>41</sup> Es diu que Correggio és un deixeble de Rafael, que mai no va conèixer el seu mestre. A més també es creu que mai no va viatjar a Roma per aprendre dels mestres, com sí que va fer el seu deixeble, el Parmigiano.
- <sup>42</sup> *Journal*, 4 abril de 1813, p. 1218.
- <sup>43</sup> *Histoire de la peinture en Italie*, I, p. 182 en nota.
- <sup>44</sup> Richard: *op.cit.*, pp. 96-97
- <sup>45</sup> Apunto l'opinió de Jean-Paul Weber que sosté que el nom de la duquesa «Sanseverina» prové de la no-severitat (en francès *sans sévérité*) del personatge, extrem que concorda amb l'opinió que li mereixien al nostre autor els rostres de Correggio: «... *le Corrège cherche des raccourcis gracieux, que ses visages n'ont jamais rien de sévère...* », *Histoire de la peinture en Italie*, I, p. 159, Weber: *Stendhal. Les structures thématiques de l'oeuvre et du dessin*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969, pp. 489-490.
- <sup>46</sup> Sebastià Gasch: «Picasso», *Mirador*, Barcelona, Any II, 69, 22 maig, p. 7.
- <sup>47</sup> Franco Maria Ricci: *Art*, ss. XV i XVI, tom. I, Yves Hersant, introd., Milà, 1990, p. 16.



## LA GRANDE GUERRE: LA BONIFAS (1925) DE JACQUES DE LACRETELLE

Blanca ACINAS LOPE  
*Universidad de Burgos*

Il existe d'incomptables travaux destinés à mettre en relief les signes distinctifs de la guerre et pas forcément pour montrer son côté négatif, même si, jeu du courage ou de la peur, de la fraternité et de l'instinct, la guerre est surtout le lien de la mort et de la souffrance. La première guerre mondiale, 1914-1918, de sa date lointaine, hante encore les esprits<sup>1</sup>. Sa littérature propose des images nouvelles de la guerre, situation extrême et tragique, avatar monstrueux de la société industrielle, lieu propice aux exploits et à la gloire, mais aussi corvée morne et ennuyeuse, mettant l'accent tantôt sur les hauts faits ou sur les misères, les souffrances<sup>2</sup>, le malheur ou le courage à supporter l'ennui. La guerre comme n'importe quelle expérience aux limites de la résistance de l'homme peut devenir une façon de parvenir à une meilleure et plus profonde connaissance de soi, un apprentissage en somme, exaltant ou douloureux. Guerre épreuve formatrice mais aussi véritable tournant dans la vie politique et sociale, des habitudes et de la sensibilité. N'oublions pas d'autre part que ceux qui ont écrit sur la guerre avaient peut être une tout autre aventure à raconter<sup>3</sup>.

Le drame et la tragédie de la guerre ont trouvé dans le roman un vaste domaine pour s'exprimer, donnant naissance à une abondante « littérature de guerre » qui tient à révéler un héros en lui faisant subir une épreuve. Considérons le roman comme objet principal de témoignage sur la vie de l'arrière ou des tranchées, comme réflexion philosophique ou historique, quelquefois terne et triste jugement sur la guerre et la paix. Guerre montrée comme maladie, cauchemar ou scandale, « catastrophe truquée »<sup>4</sup>, « sanglante duperie »<sup>5</sup>, tuerie anonyme, bureaucratique et sédentaire, ou puissance divine d'essence inaccessible<sup>6</sup> et expérience exceptionnelle et enrichissante<sup>7</sup>.

La littérature de guerre dessine à la fois une situation extrême et un contexte dans un jeu sur le tragique qui assure une représentation syncrétique du

réel. La guerre, phénomène de déchéance, est aussi une désorganisation de toutes les apparences et une manière d'indéterminisme. Elle crée une nouvelle hiérarchie fondée sur le courage et l'intégrité; l'imminence de la mort diminue l'omnipotent pouvoir de l'argent, faisant surgir des élites ou des personnages imprévus – comme Marie Bonifas – qui manifestent des plans ou vertus inaperçus dans la vie quotidienne et, qui, dans la solidarité, surpassent les compartiments étanches d'une société rigide et périmée.

Par rapport au roman d'analyse traditionnel, les personnages du roman de guerre – un domaine réservé d'habitude aux mâles<sup>8</sup> – devenant des moyens pour appréhender la guerre ou ficelés dans des épisodes ou chapitres obligés, subissent un appauvrissement, même si l'oeuvre remet en cause bien des données sociologiques.

Mais, classées sous la dénomination de « littérature de démobilisation »<sup>9</sup> apparaissent, vers 1923, des oeuvres où la guerre n'est plus l'objet d'un témoignage historique, l'utilisant désormais comme motif, thème, décor, spectacle de théâtre – Cocteau nous montrera une autre femme, la princesse de Bormes<sup>10</sup>, lancée dans la guerre comme dans un événement sans pareil, pour participer au « seul spectacle qui comptât maintenant » – ou élément d'une aventure intérieure. On assiste à une façon nouvelle d'envisager la guerre permettant le retour des genres traditionnels, après les mémoires, les carnets et les témoignages de la « littérature de guerre » : romans fantaisistes, préoccupations moralistes, roman d'analyse... La guerre n'est plus que l'occasion – assez exceptionnelle sans doute – de découvrir des individus et d'étudier des âmes<sup>11 12</sup>.

Nous avons choisi l'analyse d'un roman de Jacques de Lacretelle: *La Bonifas* (1925), où l'écrivain fait de la protagoniste Marie Bonifas, « une femme pas comme les autres », victime de la réprobation générale, une véritable héroïne. Son ardeur contre les Allemands cache une haine bien plus profonde, et permet une réflexion critique sur l'héroïsme. Ici, la guerre vécue par l'individu, est étroitement associée à sa vie intérieure, constituant une aventure psychologique<sup>13</sup>, explorant les profondeurs obscures d'une femme dans l'ère des hommes sans volonté, « des incertains ». Dans *La Bonifas*, roman à succès – au moins 21

éditions en 1925, année de sa parution – la guerre ne fera acte de présence qu'à la troisième partie. Du « roman de guerre » persistent quelques épisodes: le pillage de sa maison, la tentative de viol, le meurtre du soldat agresseur<sup>14</sup>. C'est la guerre qui rend possible la « réhabilitation » de Marie Bonifas, en favorisant le déséquilibre par la rupture des digues sociales, par la création d'un climat insolite de liberté sous l'occupation, par la mutation brusque des conditions de vie et des interdits sociaux<sup>15</sup>. La guerre assure son bonheur et donne sa véritable profondeur au drame vécu par notre protagoniste. D'où l'on pourrait classer, avec d'autres<sup>16</sup> ce roman au nom péjoratif – *La Bonifas* – parmi ceux qui traduisent le « choc moral » de la guerre<sup>17</sup>. Exemple du roman analytique, tributaire des théories de Bergson, de l'exemple des romans de Dostoïevski ou de Marcel Proust, sans oublier la diffusion au lendemain de la guerre des théories de Freud. Individus en crise où l'on décrit avec précision presque absolue un état morbide ou bien la présence sous les apparences les plus négligeables du quotidien, d'une vie secrète à comprendre, utilisant la guerre comme métaphore des qualités humaines, et aussi des pires. Ainsi, affleurant des profondeurs, des fondements cachés dans l'ordinaire, révélés par l'exceptionnel qui caractérise la guerre, nous assistons à une littérature de la sincérité, même de l'anomalie (Rivière, Mauriac, Lacretelle), pas si loin sous un autre accent, des moralistes, d'où l'exergue de la Rochefoucauld au début du livre de *La Bonifas*.

La griserie du conflit procure aussi une sensation de délivrance dont Lacretelle<sup>18</sup> profite pour montrer une certaine conquête de la vérité intérieure. Grâce à la guerre, par exemple, Marie Bonifas fait la paix avec les hommes. Dans ce sens, le désarroi provoqué par la guerre et l'état d'urgence se révèlent une bénédiction pour Marie Bonifas qui prouve savoir affronter les circonstances difficiles et compromises qui dépassent les hommes de la petite ville de Vermont<sup>19</sup>. La façon héroïque dont Marie maîtrise la situation sert à Lacretelle de réflexion sur des valeurs attribuées à l'homme par la tradition. Lacretelle, lucide et moraliste, analyse son personnage à la lueur de la conflagration qui secoue durement la vie bourgeoise et rétrograde de la ville picarde – huit mille âmes – mais qui gagne en tolérance après cette déchirante expérience. L'existence de Marie Bonifas qui avait tourné au tragique quotidien par l'éloignement progressif

et la censure de ses concitoyens, se voit altérée par la guerre et la misère des hommes qu'elle hait. Sa vie à l'écart par les résistances de son individualisme se voit transformée et apparaît sous un éclairage nouveau. Le paradoxe existant : n'ayant plus d'hommes, Marie Bonifas les remplace et fait bien mieux qu'eux. Lacretelle multiplie également dans une biographie objective – faite d'épisodes juxtaposés, entre la répétition et l'enveloppement, sans véritables transformations : « je n'ai pas changé, nous ne changeons jamais » (p. 338) et dans laquelle la nature de Marie Bonifas, si rien ne peut la transformer, « s'envieillit » –, les signes de l'ambivalence de Marie Bonifas. « Une femme pas comme les autres », attirée par les jeunes filles – pour son homosexualité latente elle est chassée du pensionnat (l'institution Jeanne d'Arc) où elle reviendra en héroïne –, mise au ban, rejetée et calomniée « par des vices qu'elle n'avait point » (p. 314), puis mise en valeur : « Et puis, heureusement, une reine, une bonne reine nous est venue » (p. 251). « Esprit plus vigoureux que fin » (p. 272), caractère farouche, sensibilité tout animale (p. 26), un vrai Hercule, une force de la nature (p. 63), mais aussi une fille solitaire et menacée : « elle songeait à sa laideur, à sa bouche difforme, aux moqueries que l'on chuchotait autour d'elle » (p. 291). « Marie Bonifas n'était pas de la race des Genevièves. Elle appartenait au sang de l'autre vierge guerrière, celle qui portait des habits d'homme et tenait en main une épée "propre à donner de bonnes buffes et de bons torchons" » (p. 266). Lacretelle reprendra le thème de l'amazone<sup>20</sup> –chevauchant jeune sa jument au cours de folles et nocturnes randonnées ou se portant, bien plus tard, elle et sa monture vieilles, au devant de l'envahisseur –, « figure un peu massive, mais de port martial » « elle portait un costume d'alpaga gris foncé. L'étoffe, sur la poitrine bombée, luisait au soleil comme l'acier d'une cuirasse. Elle était coiffée d'un petit chapeau de feutre noir, en forme de tricorne » (p. 259).

« Fille de soldat, (inscrite donc dans une race martiale) a prouvé pendant la guerre qu'elle avait hérité des qualités paternelles. S'est portée spontanément au-devant de l'ennemi afin de soustraire à un bombardement la population civile. Durant l'occupation allemande a assuré l'organisation de la cité. Par sa hardiesse et son activité, s'est montré dans cette tâche l'émule des hommes, tout en ayant donné par une **détermination légitime et irréprochable** la plus haute

idée de la femme française » (p. 307). Lacretelle peindra Marie entre « la pure détermination des grandes inspirées et l'énergie farouche des tricoteuses » (p. 301), poussée semble-t-il par le dévouement ou l'héroïsme, mais pendant ces actes sublimes toute sorte d'images inattendues, parfois cocasses, habitent le cerveau de Marie : « les épaules chétives de Claire, la vision d'une énorme nuque masculine (c'était celle d'un homme d'équipe entrevu à la gare de S\*) ou le souvenir d'un combat entre un chien et un chat... » Réhabilitation? c'était méconnaître l'espèce de Marie Bonifas qui, dans sa gloire vermontienne, arrêtée devant son miroir ne pouvait pas s'empêcher de sourire « c'est drôle... ah! que c'est drôle... » (p. 303).

Femme en fin de comptes maîtresse de sa liberté, elle conteste à l'homme sa suprématie en luttant avec lui sur son propre terrain. « Tous fixèrent sur elle des yeux agrandis par une admiration candide. Ils se disaient : C'est qu'on a fait, nous autres, ça se comprend, mais elle, une femme!... » (p. 308). Marie montre le chemin. Son comportement héroïque ouvre la voie; aux cris populaires de « elle vaut bien un homme » – disent les femmes avec fierté – suivent les réformes.

Lacretelle se garde bien d'exprimer ouvertement la portée des réformes et ne fait qu'esquisser le problème de l'émancipation de la femme, même si le point de vue de l'héroïne est doué d'un étonnant relief. « Disons seulement que toutes les réformes que le bon sens et l'esprit de justice peuvent inspirer à un cerveau qui voit en pleine lumière les petits faits de la vie, la vieille fille tenta de les réaliser. [...] Disons aussi que, sur son initiative Vermont fut une des premières villes où les femmes remplacèrent les hommes dans les usines et les bureaux. Mais elle régla leur emploi et le soumit à certaines prescriptions d'hygiène ; ainsi elle exigea pour les ouvrières des crèches et des salles de repos. [...] A tous les rangs de la société, on lui voua un véritable attachement, on l'aima » (pp. 297-298). Mais Marie montre déjà une image bien nouvelle de la femme dans le désarroi intellectuel et moral de l'après-guerre. Une femme plus vraie, libérée des conventions et du mensonge social ?

Examinons de plus près la place accordée à la femme dans la littérature d'après-guerre<sup>21</sup>, surtout quand, au lendemain de guerre, revient en force « ce formidable problème de la femme et de son affranchissement qui passionne et

tyrannise toute notre génération »<sup>22</sup>. Rappelons l'embarras du droit de vote des femmes, à nouveau posé dès l'arrivée de la paix et la place fixée à la femme dans la vie sociale avec ses contraintes intellectuelles, financières et sexuelles. Contraintes remarquées dans l'éducation peu conventionnelle de Marie chez Mlle Robert : « La femme, de nos jours, vit dans de véritables conditions de barbarie. Les lois de la société lui interdisent toute vocation, lui laissent une seule voie, un seul but, le mariage ; et cela signifie pour elle la perte de tous ses droits, l'abdication de sa personnalité et, le plus souvent, un sort pareil à celui de cette malheureuse (qui se fait battre par son mari) » (p. 82). Les couples autour de Marie montrent ces problèmes et même l'instinct maternel est mis en question. Lacretelle présentera à ce sujet ses caricatures sociales<sup>23</sup>.

Le problème de l'émancipation féminine remet en cause l'institution du mariage<sup>24</sup>, l'égalité des sexes<sup>25</sup> et le rôle de la femme au sein du couple et dans la société. Ainsi, dans *L'Épithalame* (1921) de Jacques Chardonne, où Berthe, la lucide protagoniste se révolte sur l'entrave injuste de la dépendance féminine (foyer, mariage, cantonnement dans des occupations ménagères ou frivoles... ). Dans *Lewis et Irène* (1924), de Paul Morand, le protagoniste masculin s'étonne : « Mais qu'une femme ne fût pas faite pour se sacrifier (et à lui), le stupéfiait ; qu'une femme eût des devoirs ailleurs qu'en amour, le choquait »<sup>26</sup>.

Images de femmes entre la misogynie et l'admiration, le mépris et la fascination ou le scandale et la soumission, après le renversement des rôles facilité par la guerre. On réexamine les principes fondamentaux, remettant en cause l'ordre traditionnel<sup>27</sup> ou essayant d'en retrouver ses assises, « c'est une époque des blasphèmes ou des credos »<sup>28</sup>. Une nouvelle femme « virilisée » s'annonce dans la littérature<sup>29 30</sup>. En 1922 paraîtra *La Garçonne* de Victor Margueritte<sup>31</sup> où la revendication féministe fait partie d'une plus profonde critique sociale qui entame les valeurs de la société bourgeoise, constituant le premier volume de la trilogie « La Femme en chemin ». La même année, Cocteau fait représenter *Antigone*, femme qui contrevient aux lois de la société, sans oublier celle qui exige la soumission de la femme à l'homme, et Marcel Prévost publie les *Dons Juanes* où la femme apparaît sous la forme d'une égale ou d'une rivale de l'homme. Image reprise dans *La Bonifas* quand Mlle Amélie, nonagénaire, confie

à Marie : « on dirait qu'elles n'ont qu'un idéal : rivaliser avec les hommes. Ce ne sont là que de petits signes, mais je me demande s'ils n'annoncent pas de grandes perturbations dans nos moeurs. Enfin... » (p. 332). Réticence au croissant mais paraît-il inexorable changement des mentalités : « pour le reste, notre planète va vite et nous devons suivre son mouvement » (p. 321).

Et aussi une certaine contrepartie est proche. A côté de l'image de la femme « garçonne », se dresse – le terme est emprunté à une oeuvre de Pérochon, *Gardiennes* (1924) – la « gardienne », présente dans des romans comme *Aimée Villard, fille de France* (1923) de Charles Silvestre ou *La Maison de Patrice Perrier* (1924) de Gaston Chéreau. Non loin de Marie Bonifas, l'héroïne de Pérochon – la Misangère – remplace au travail les hommes partis au combat mais à la fois elle restaure avec énergie les défaillances et l'anarchie amenées par la guerre.

Mais il y a bien d'autres images de la femme<sup>32</sup>, forgeant la guerrière et l'amazone un type – avec des différences – d'héroïne littéraire fort à la mode. Ainsi, pendant que pour Delteil ou Mac Orlan cette femme est un guide ou un chef sauveur potentiel au milieu de catastrophes, luttés ou révolutions comme la Bonifas, les héroïnes de Benoît nous montrent une association des vertus réputées mâles – action, audace, autorité – avec la séduction, beauté, et mystère accordés traditionnellement à la féminité.

Mais Marie gardera son corset et son habit d'avant-guerre, loin des cheveux courts, la robe aux genoux et la poitrine plate, elle se méfie de cette silhouette et de cette ligne nouvelle. Marie Bonifas n'est ni aventurière ni belle. Ses traits renforcés lui donnaient son relief et une sorte de mâle beauté « quelle belle expression, et comme on voit bien que ce n'est pas une femme ordinaire ! » (p. 308). Elle préfère son foyer et ses habitudes. Loin de la walkyrie séduisante et hardie, sur son cheval, Marie Bonifas regarde le monde avec des yeux hagards.

La grâce d'une Hippolyté, une Antiopé ou une Penthésilée mêlée de raideur et d'insensibilité contrastent avec la description d'une Marie qui déjà à cinq ans était d'une « apparence peu attrayante, mais robuste » (p. 13). Apte à se dresser contre les mensonges de la vie sociale et bien loin des motifs romanesques et sentimentaux traditionnels, Marie, où prédomine l'affectivité,

cherche toute sa vie à voir clair en elle-même mais sans parvenir à remplir le rôle supposé de la féminité. Cependant elle jouit d'une place dans sa communauté grâce à l'héroïsme et surtout à ce courant d'après-guerre<sup>33</sup>. La paix revenue, Marie, suivant ses inclinations, pourra à nouveau refuser le mariage mais, cette fois-ci, elle ne sera plus proie de la réprobation générale<sup>34</sup>. Malheureusement, malgré les « heures secrètes » de son coeur, sa différence, exaltée pendant la guerre, rentre peu à peu dans l'ordre et se fige dans la platitude des habitudes bourgeoises. « Elle qui, autrefois avait scandalisé si fort, elle se mit à détester et à réprouver tout ce qui s'écartait de la tradition. Sa conversation ne se plut qu'à des sujets sûrs, sanctionnés par l'usage et le monde [...] Même lorsqu'elle parlait de la guerre et racontait ses souvenirs, on ne retrouvait ni le mordant ni la perspicacité dont elle avait fait preuve en ce temps là » (p. 313). Lacretable peindra à la fin de son roman les regrets d'un héros raté<sup>35</sup>.

« Ainsi Marie Bonifas, longuement préparée par une stratégie secrète et trouvant enfin son objectif, avait connu un triomphe sans lendemain dans la guerre des hommes. »

## BIBLIOGRAPHIE

Lacretelle, Jacques de : *La Bonifas* (1925), Paris, Gallimard, 1979.

Alden, Douglas : *Jacques de Lacretelle, an intellectual itinerary*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1958.

Autun, Pierrette d' : *Les femmes et la guerre*, Paris, Jean Renard, 1939.

Baldensperger, Fernand : *La Littérature française entre les deux guerres (1919-1939)*, Marseille, Sagitaire, 1943.

Cruickshank, John : *Variations on Catastrophe: some French responses to the great War*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

Gontier, Fernande : *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Klincksieck, 1976.

Mauriac, François : « La Bonifas par J. de Lacretelle », *Les Feuilles libres*, mai-juin, 1925.

Montherlant, Henri de : *Le Songe* (1922), Paris, Grasset, 1942.

Pomeau, René : « Guerre et Roman dans l'entre-deux-guerres », *Revue des Sciences Humaines*, janvier-mars 1963, pp. 77-95.

Rieuneau, Maurice : *Guerre et révolution dans le roman français 1919-1939*, Paris, Klincksieck, 1974.

Rivière, Jacques : « Les Lettres françaises et la guerre », *La Revue Rhénane*, 1er nov. 1921.

Tonnet-Lacroix, Éliane : *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.

## NOTES

<sup>1</sup> Persistance dans les innombrables monuments aux morts, films ou tableaux inspirés – comme celui d'Otto Dix : *La Guerre* – à Dresde.

<sup>2</sup> « La guerre et des influences inexplicables ont donné à une génération qui est la nôtre le sens de la misère, de la souffrance et de la fatalité. » Pierre Mac Orlan : « La Folie-Almayeur et les aventuriers dans la littérature », *N.R.F.*, juin 1920, p. 932.

<sup>3</sup> Cfr. Maurice Rieuneau : *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 9.

<sup>4</sup> Pierre Drieu la Rochelle : *Plainte contre inconnu*, Paris, N.R.F., 1924, p. 36.

<sup>5</sup> Romain Rolland : *Clérambaut*, Paris, P. Ollendorf, p. 275.

<sup>6</sup> « [...] une résonance lointaine lui revenait, qui roulait de toute une profondeur mystérieuse : "La guerre est divine". Et il s'apercevait que, vraiment, de toutes les choses divines qui nous restent, celle-là est la plus divine, la plus marquée du sceau divin. Et elle est la plus inaccessible dans son essence, et aussi elle est la plus voisine des puissances cachées qui nous mènent ». Ernest Psichari : *L'Appel des Armes* (1913), Paris, Louis Conard, 1945, p. 314.

<sup>7</sup> Theilhard de Chardin dans « La nostalgie du front », *Études*, 20 nov. 1917, pp. 458-467, oppose l'authenticité de la vie du front à l'univers truqué de la vie civile. Aussi Barrès, Kessel ou Montherlant, parmi d'autres.

<sup>8</sup> Nous trouvons dans ces romans véritables hymnes à la force et à la virilité, puisque la guerre permet l'épanouissement des vertus mâles. Chez Montherlant, lieu de l'action virile par excellence : « Saint ordre mâle, saint royaume des forts », *Le Songe*, *op. cit.*, p. 40 ; univers épuré, patrie d'une rude fraternité masculine : « Plus une femme, plus un enfant, plus d'ennemis en gris et en noir, mais un peuple d'hommes bleus, bleus comme lui, tous ses pareils, tous ses frères », *Le Songe*, p. 35.

<sup>9</sup> Ramon Fernandez : *Itinéraire français*, Paris, Éditions du Pavois, 1943, pp. 68 ss. Cfr. René Lalou : *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, P.U.F., 1947, 2 vol. Déjà en 1922 dans son avant-propos à *Les Épargnes*, Maurice Genevoix notait la lassitude du public à l'égard de la littérature de guerre.

<sup>10</sup> Jacques Cocteau : *Thomas l'Imposteur* (1923), Paris, Gallimard, 1965, p. 22.

<sup>11</sup> Cfr. Rieuneau : *op. cit.*, p. 81. Et aussi les moeurs paysans dans les circonstances de la guerre : *Françoise au Calvaire* (1924) de Pierre Champion.

<sup>12</sup> Elianne Tonnet-Lacroix : *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris,

Publications de la Sorbonne, 1991 : « Une certaine sensibilité se traduit par une réceptivité particulière à certains types de problèmes, une certaine manière de les envisager ; par certains goûts, hantises ou obsessions. La sensibilité des hommes d'après-guerre a pu être marquée par ce grand facteur d'émotions individuelles et collectives qu'a été la guerre ».

<sup>13</sup> « Sur les romans de Lacretelle : point de lyrisme, point de décor romanesque, point de suggestion sentimentale ou mystique ; simplement un analyse sobre, directe de vie intérieure, l'exposé lucide et froid de ce qui se succède dans une âme quand cette âme est riche, anxieuse, menacée. La vie naît de la vérité même de l'analyse, de la précision aiguë qui révèle le germe morbide, l'infiltration du mal ou le point d'appui solide de la résistance. L'art et le pathétique sont tout entier dans le choix, l'ordonnance et dans la netteté du style » ; « il n'est pas un récit d'événements développant une intrigue ou décrivant des moeurs, mais une notation d'états psychologiques ». D. Mornet, dans J.-B. Domecq : *La Littérature française au XX<sup>e</sup> siècle*, Tours, Marcel Cattier, 1934, p. 87.

<sup>14</sup> Cfr. *La Bonifas*, pp. 283-284.

<sup>15</sup> Les effets du conflit se font sentir dans l'arrière, faisant la littérature la peinture de ses moeurs en s'attachant à l'image de la guerre avec ses patriotes dévoués, ses bavards, ses lâches, ses égoïstes ou ses profiteurs. Dans *L'Amour et la mort de Jean Pradeau*, de Charles Silvestre l'action corruptrice du conflit – contrairement au cas de la Bonifas – est constamment opposée aux saines vertus traditionnelles. Dans d'autres romans la guerre est uniquement l'épilogue d'une lamentable destinée comme dans *Jean Darien* (1924) de Léon Bopp ou *Le Chèvrefeuille* (1924) de Thierry Sandre. Cfr. E. Tonnet-Lacroix : *op. cit.*, p. 31.

<sup>16</sup> Par exemple, *Le Diable au Corps* (1923) de Raymond Radiguet.

<sup>17</sup> Pierre-Henri Simon : *Histoire de la littérature française au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1963, tome 1, p. 136.

<sup>18</sup> Lacretelle utilise la guerre dans plusieurs de ses romans. Le premier, *La Vie inquiète de Jean Hermelin* (1920) analyse la guerre comme une circonstance de lucidité, de découverte de la vie dans ses aspects les plus élémentaires et les plus authentiques. Dans *La Mort d'Hippolyte* (1923) sert à régler les comptes entre un père et son fils, la guerre comme vengeance et aussi apprentissage.

<sup>19</sup> Seule la guerre facilite un « moment » favorable à ses qualités viriles. Et le narrateur compare son héroïne à « une plante qui, trouvant son climat et sa saison, donne soudain des fleurs admirables ».

<sup>20</sup> Une révilisation du mythe des amazones qui témoigne jusqu'à quel point une femme virilisée frappe les cultures, provoque l'admiration des deux sexes et s'élabore en modèle graphique et expressif, le ressortissant de l'imagination humaine en un mélange de craintive acquiescence.

<sup>21</sup> Voir à ce sujet le chapitre II de la deuxième partie du livre d'Eliane Tonnet-Lacroix : *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, pp. 104-110.

<sup>22</sup> P. Colin : « Après la Garçonne », *Europe*, 15 juillet 1923, pp. 232, 237.

<sup>23</sup> Cfr. *La Bonifas*, p. 312.

<sup>24</sup> Louis Aragon et André Breton : « Démon du foyer », *Littérature*, 12, fév. 1920, p. 14.

<sup>25</sup> H. Barbusse : *Clarté* (1919), Paris, Flammarion, 1928, pp. 51 sq.

<sup>26</sup> Paul Morand : *Lewis et Irène* (1924), Paris, Grasset, pp. 94-95.

<sup>27</sup> L'éternel féminin n'est maintenant pour Henri de Montherland que le fruit des préjugés et de conventions sociales asservissant la femme à l'homme.

<sup>28</sup> R. Lefebvre : « Chronique de la vie intellectuelle en France », *Clarté*, 29 nov. 1919, p. 2.

<sup>29</sup> Pour Eliane Tonnet-Lacroix : « La femme a une image nouvelle, celle d'une femme virile, possédant elle aussi des qualités considérés jusqu'alors comme spécifiquement masculines. Ainsi le courant misogynne tout comme le mouvement féministe concourent également à modifier les traits traditionnels de la féminité et à remettre en cause la condition faite à la femme dans la société. Sportives, femmes d'affaires, guerrières, intellectuelles, beaucoup d'héroïnes les plus caractéristiques de l'époque sont à quelque égard des rivales ou des égales de l'homme, en un mot des "garçonnes" », *op. cit.*, p. 105.

<sup>30</sup> Henri de Montherlant : *Le Paradis à l'ombre des épées*, Paris, Grasset, 1924, p. 140 : Sur les sportives – aspect nouveau de la beauté féminine : « O femme, instrument de l'innétable, à genoux devant votre valeur. Qu'ai-je parlé de vos erreurs, de vos misères, de vos petitesesses? Vous voici totalement justifiée ».

<sup>31</sup> Elle sera accompagnée, la même année, par *Annette et Sylvie* de Rolland ou *Lucienne* de Jules Romains. D'autres portraits de femme, non loin de « la garçonne » seront aussi repris dans *Chéri* (1920) – Léa –, ou *Le Blé en herbe* (1923) – la Dame en blanc – de Colette ou dans *Lewis et Irène* (1924) de Paul Morand.

<sup>32</sup> Cfr. Tonnet-Lacroix : *op. cit.*, p. 109.

<sup>33</sup> Tonnet-Lacroix : *op. cit.*, p. 104 : « d'une certaine manière, en bouleversant les habitudes sociales, en commençant à abolir certains privilèges masculins, la guerre a donc oeuvré dans le sens des revendications féministes particulièrement vivaces depuis la fin du siècle dernier ».

<sup>34</sup> « Je trouve qu'une Marie Bonifas mariée n'aurait plus la même auréole. Et cette opinion prévalut », p. 326.

<sup>35</sup> Voir sur le « raté », personnage-type de l'après-guerre, Jacques de Lacretelle : « P. Brach, Gérard et son témoin », *N.R.F.*, déc. 1922, pp. 749-750.

## LA PAYSANNE ET L'AMAZONE : PORTRAITS DE FEMMES DANS LA GUERRE PAR JEAN GIONO

Jean-Yves LAURICHESSE  
*Université de Perpignan*

Jean Giono a été longtemps identifié au pacifisme des années 30, né lui-même du traumatisme de la « Grande Guerre » et de la montée des périls en Europe. Si cette image d'un Giono pacifiste, comme celle, corollaire, d'un Giono paysan, ne peut plus rendre compte à elle seule d'un univers romanesque autrement riche et complexe, il n'en reste pas moins que la relation à la guerre a profondément marqué cette œuvre, bien au-delà de la pure et simple dénonciation : elle en est, sous des formes très diverses et parfois déguisées, l'un des thèmes majeurs.

### « JE NE PEUX PAS OUBLIER »

Giono a connu à vingt ans les champs de bataille de la Première Guerre Mondiale, et dans les zones les plus exposées : Verdun (où il est commotionné par l'explosion d'un obus), le Chemin des Dames, le Mont Kemmel (où il est légèrement gazé). S'il a eu la chance d'en sortir vivant, il y a perdu des amis, dont le plus cher, Louis David<sup>1</sup>, et gagné des cauchemars qui le poursuivront toute sa vie. En 1934, il participe au numéro d'*Europe* qui commémore à sa manière le début de la guerre. Le texte (repris trois ans plus tard dans *Refus d'obéissance*) s'intitule : « Je ne peux pas oublier » et commence ainsi :

Je ne peux pas oublier la guerre. Je le voudrais. Je passe des fois deux jours ou trois sans y penser et brusquement, je la revois, je la sens, je l'entends, je la subis encore. Et j'ai peur. Ce soir est la fin d'un beau jour de juillet. La plaine sous moi est devenue toute rousse. On va couper les blés. L'air, le ciel, la terre sont immobiles et calmes. Vingt ans ont passé. Et depuis vingt ans, malgré la vie, les douleurs et les bonheurs, je ne me suis pas lavé de la guerre. L'horreur de ces quatre ans est toujours en moi. Je porte la marque. Tous les survivants portent la marque<sup>2</sup>.

De 1934 à 1939, Giono va multiplier les écrits et prises de position contre la guerre de plus en plus menaçante, et bien sûr contre le fascisme. Le plateau du Contadour en Haute-Provence, sur lequel se réuniront chaque année, à partir de 1935, des dizaines de jeunes gens épris de liberté et de nature, sera le foyer vivant de cet esprit pacifique. La déclaration de guerre mettra un terme brutal à l'expérience et Giono, marqué par cet échec et par les épreuves qui suivront, renoncera à tout engagement autre que celui de l'œuvre à faire : parcours exemplaire d'une désillusion.

On ne peut ignorer ce contexte biographique et historique lorsqu'il s'agit d'interroger la représentation de la guerre chez Giono, même dans la perspective spécifique de cet ouvrage collectif. La *Femme*, la *Guerre*, la *Méditerranée*, dans cette problématique à trois termes qui à la fois se limitent et s'enrichissent, nous allons voir que Giono s'inscrit de manière originale, et inscrit aussi son évolution de romancier. Nous en prendrons pour témoins deux œuvres publiées à vingt ans d'intervalle, et que sépare précisément une guerre, la seconde du siècle : *Le Grand Troupeau* (1931) et *Le Hussard sur le toit* (1951), auquel nous adjoindrons *Angelo*, court roman qui, bien que publié seulement en 1958, le préfigure.

Nul ne s'étonnera de voir figurer ici le premier titre : Giono écrit avec lui son roman de la guerre, une fois le succès venu (il a publié en 1929 et 1930 *Colline*, *Un de Baumugnes* et *Regain*). Il le conçoit à sa manière, différente de ses prédécesseurs, les Barbusse, Dorgelès ou Remarque<sup>3</sup>. Il va conduire son récit en faisant alterner les scènes du front, dans lesquelles il investit ses souvenirs personnels, et celles de l'arrière, de cette Haute-Provence décor et personnage de ses romans précédents, à présent dépeuplée de ses hommes valides, où demeurent les femmes, les enfants et les vieux : structure narrative forte et signifiante, qui par elle-même dénonce l'horreur absurde de la guerre.

Plus surprenant sans doute au premier abord est le choix du *Hussard sur le toit*. Ce roman par lequel Giono retrouve à cinquante-six ans, au prix d'un profond renouvellement de son art, la place de premier plan qui était la sienne sur la scène littéraire d'avant 1939, n'est pas un roman de la guerre, mais de l'épidémie. L'intrigue s'y déroule alors que le choléra dévaste le Sud-Est de la

France, vers 1838. Cependant, les dimensions mêmes que Giono donne à cette épidémie, d'une ampleur bien supérieure à celles qu'a connues le XIX<sup>ème</sup> siècle, évoquent les grandes pestes du Moyen-Age, fléau fréquemment associé à la guerre dans l'imaginaire historique. La guerre et l'épidémie, en effet, se ressemblent à bien des égards : elles portent dans une société le désordre, la violence, la mort. Mais au-delà de ces analogies, la dimension militaire est effectivement présente dans *Le Hussard sur le toit*. Son héros, le jeune Piémontais Angelo Pardi, est un colonel des hussards du roi de Sardaigne exilé en France, et son entrée à cheval au pays du choléra, dans le premier chapitre du roman, a tout d'une pénétration en pays hostile : « Angelo avait pris son âme militaire. Il marchait sur Banon à travers cet été grassex, comme sur un point important du plan de bataille à travers les feux de pelotons » (*HT*, 259-260)<sup>4</sup>. Il est vrai qu'il devra affronter des soldats bien réels, ces dragons chargés d'arrêter les voyageurs et de les conduire dans des quarantaines, foyers d'infection d'où ils ont peu de chances de sortir vivant. Mais l'été et le choléra sont des ennemis plus dangereux encore : « Il y a des guerriers de l'Arioste dans le soleil », pense Angelo (242), et bientôt le choléra va « march[er] comme un lion à travers villes et bois » (464), l'image rejoignant celle de la « Bête » apocalyptique évoquée dans un intertitre du *Grand Troupeau* : « Elle mangera vos béliers, vos brebis et vos moissons » (*GT*, 541). Les éléments ne manquent donc pas qui permettent, comme le note Pierre Citron, de « lire [la guerre] en filigrane dans les hécatombes du choléra »<sup>5</sup>.

Dans *Le Grand Troupeau*, l'alternance entre les épisodes du front et les épisodes de l'arrière détermine la répartition des personnages : les hommes jeunes sont voués aux tranchées, leurs femmes sont restées à la ferme. C'est ainsi que se détachent d'un côté les personnages de Joseph et d'Olivier (le premier est déjà sur le front au début du roman, le second y part bientôt), de l'autre ceux de Julia (femme de Joseph) et de Madeleine (sœur de Joseph et « promise » d'Olivier). Les deux femmes vivent à la ferme « Chaurane », sur le plateau de Valensole, avec le père de Joseph et de Madeleine, le vieux Jérôme.

Tout autre est le contexte du *Hussard sur le toit*. Les personnages principaux ne sont plus des paysans. Angelo est le fils d'une duchesse italienne (mais de père inconnu). Quant à l'héroïne, Pauline de Théus, elle est la fille d'un médecin

de village et l'épouse d'un marquis : chacun touche donc à l'aristocratie, mais partiellement, ce qui est sans doute pour Giono une manière de suggérer que l'essentiel n'est pas dans le « sang », mais dans l'« âme » : un terme emprunté à Stendhal et qui apparaît fréquemment dans les romans d'après-guerre. Car avec Angelo et Pauline, Giono s'offre avant tout le plaisir de conduire deux êtres d'exception à travers une épidémie qui sert de révélateur à tout ce que les âmes communes recèlent de lâcheté, voire d'ignominie : il ne s'agit plus de dénoncer la guerre voulue par les puissants et subie par le peuple, mais de montrer comment quelques « happy few » peuvent échapper à la bassesse générale en cultivant en actes une certaine idée de l'honneur et de la générosité.

Il va de soi que des contextes aussi éloignés, quoique situés dans un même espace méditerranéen, vont permettre à Giono d'imaginer deux relations fort différentes de la femme à la guerre.

#### **JULIA OU LA PAYSANNE**

Le *Grand Troupeau* est le roman de l'irruption de la guerre dans cette civilisation paysanne qu'a connue Giono dans sa jeunesse et dont il s'est servi pour élaborer au fil de ses premiers livres son univers romanesque. S'il n'est pas, tant s'en faut, un roman réaliste (la poésie y a une large part), il témoigne pourtant d'une double réalité observée et vécue, celle de la vie paysanne et celle de la guerre. Les personnages y sont construits sur un modèle social traditionnel, qui répartit strictement les rôles masculins et féminins : à l'homme l'autorité, la force physique et les travaux des champs, à la femme l'obéissance, la fécondité, l'entretien du foyer. C'est cet univers que la guerre de 1914 vient perturber gravement en lui enlevant tous ses hommes valides, ce que dit sobrement la première phrase du roman : « La nuit d'avant, on avait vu le grand départ de tous les hommes » (GT, 541).

Cette absence de l'homme se marque d'abord dans les travaux des champs, ce qu'exprime le vieux Jérôme : « Qui s'emmanchera aux bras de la charrue ? Qui se pendra la corne de bouc à la ceinture pour aller faucher ? » (554). Mais si l'homme manque à la terre (la charrue et la corne sont assez clairement ici des

attributs virils), il manque aussi à la femme, dans une logique primitive associant l'une et l'autre autour de l'archétype de la Terre-Mère. C'est donc en remplaçant l'homme dans ses travaux, en reconstituant l'union brisée avec la nature, que la femme va tenter de combler le manque qu'elle éprouve dans son corps. La sensualité liée aux choses de la terre est ainsi fortement développée dans deux épisodes mettant en scène Julia.

Le premier est intitulé : « Julia se couche ». La jeune femme va nourrir les bêtes, tâche naguère dévolue à Joseph, et se découvre profondément troublée par l'atmosphère de l'étable :

Julia chercha la porte le long du mur de l'étable.  
« Savoir si ça sera comme la dernière fois », elle pensait. Et rien qu'à ça, elle en était une braise. Elle releva la clenche de bois : oui, c'était comme la dernière fois ; ça revenait ; ça serait toujours comme ça désormais ; chaque fois qu'elle viendrait ouvrir cette porte, elle aurait cet embrasement du foin frais, cette odeur qui lui faisait sonner les tempes comme un bassin de fontaine, cette odeur de foin et de cheval, cette odeur de vie épaisse qui lui râpait la peau comme une pierre. (567)

Des souvenirs puissamment sensuels lui reviennent alors :

Elle avait pensé au soir de ses noces tout chaviré de vin, et ce linge neuf alors sur sa peau, et ce corset qui serrait bien partout où il fallait, et puis le Joseph qui l'embrassait en écarte-lèvre, à grands coups de bouche, comme s'il mordait dans une tranche de melon. (567)

Du coup, le travail se sexualise, la femme endossant, dans l'ordre du réel comme du symbolique, le rôle de l'homme absent :

Julia monta à l'échelle et prépara le foin en l'arrachant au tas. Ça sent épais, c'est épais sous la langue et sous le nez comme du gros vin. Ça semblait une grande fleur qu'elle ouvrait à coups de fourche. (567)

Puis, sa tâche accomplie, Julia rentre et monte à sa chambre. Giono la décrit dévêtant son corps robuste et sensuel, dont les odeurs animales ressuscitent le passé :

Le Joseph avait toujours sur lui cette odeur vivante, comme l'odeur du cheval, l'odeur du travail et de la force. Quand il se déshabillait, ça vous gonflait le nez : une odeur de cuir et de poil suant. (568)

S'approchant de la fenêtre ouverte, elle semble chercher inconsciemment quelque union cosmique :

Elle avait une grande faim d'être un peu nue tout entière, d'avoir autour de la peau cette belle nuit aigrette, pleine d'étoiles, de se faire prendre comme ça dans les bras froids du vent des Alpes, de ce beau vent laveur qui vous mettait du petit lait dans la cervelle ! (569)

Finalement, elle entre dans le lit où se devine encore la forme de Joseph, « comme un homme d'ombre couché là » (570) :

Le sommeil vint tout de suite, et, juste au bord, Julia renifla sur sa main l'odeur du cheval, puis elle mit sa main entre ses cuisses et s'endormit. (570)

Ainsi la femme, privée de l'homme par la guerre et contrainte de le remplacer dans le travail, utilise cette servitude pour combler le manque : par la médiation des puissantes odeurs végétales que le travail suscite, elle reconstitue imaginativement une relation amoureuse, réalisant une sorte d'*androgynisme paysan*.

Un autre épisode exprime plus complètement encore cette virilisation compensatoire de la femme : il s'agit de la scène de fauchaison. Après avoir soigneusement aiguisé la faux (et elle a retrouvé dans la pierre « l'empreinte des doigts de Joseph »), Julia s'avance dans le champ de blé :

Julia a fait le pas, le premier pas, celui qui décide. Elle s'est trouvée alors à la lisière du champ. Le champ est là, contre elle, il craque doucement sous l'épaisseur du blé. Elle a bien assujéti cette large ceinture de cuir dur et chaud qui lui serre les flancs comme un bras et placé la corne de bœuf juste à la pente de l'aine, à l'endroit où la placent les hommes. Elle s'est penchée ; elle a porté sa force à droite, elle l'a lancée doucement en glissade du côté de la gauche ; alors, la grande faux est entrée dans le blé.

[...]

Julia va, courbée, les jambes écartées, la corne de bœuf battant son ventre, se balançant de droite à gauche dans l'équilibre de cette grande lame plate qui rase le sol comme une hirondelle. (639-640)

Julia n'est pas seulement ici la paysanne qui « fait aussi bien que l'homme », elle est aussi la guerrière. Dans *Jean le Bleu*, publié un an plus tard, Giono surimprimera à une scène de moisson les combats de *L'Illiade* lue en pleins champs par l'enfant :

Je lus *L'Illiade* au milieu des blés mûrs. On fauchait sur tout le territoire. Les champs lourds se froissaient comme des cuirasses. Les chemins étaient pleins d'hommes portant des faux. Des hurlements montaient des terres où l'on appelait les femmes. Les femmes couraient dans les éteules. Elles se penchaient sur les gerbes ; elles les relevaient à pleins bras – et on les entendait gémir ou chanter. Les jeunes hommes plantaient les fourches de fer, relevaient des gerbes et les lançaient. Les chars s'en allaient dans les chemins creux<sup>6</sup>.

Mais à la différence des femmes de cette « *Illiade rousse* », vouées à lier les

gerbes, Julia, armée de la faux, devient à part entière la guerrière qui tranche dans le vif des épis.

Pourtant, si le travail des champs héroïsé par l'épopée apporte à la paysanne une forme d'assouvissement, celui-ci ne peut être que fugitif. Dans le contexte traditionnel du monde paysan, elle est vite renvoyée à sa condition de femme. Interrompue dans son travail par l'arrivée de Gustave, le boucher qui vient chercher une truie malade, elle doit assister en spectatrice à l'action dominatrice de l'homme qui l'écarte rudement : « Va plus loin, plus loin encore. Pas de femmes pour ça. Ce que je veux faire, c'est un travail d'homme » (642). Une fois la bête matée, Julia reste fascinée et désemparée :

Julia se dégonfle de sa grosse respiration. Elle est tout éblouie par ça comme par un éclat de feu. Elle ne sait plus, elle n'est plus rien. Elle reste là, à se gonfler d'air, à se dégonfler sans plus penser. Le soleil lui brûle la joue. Elle appuie sur sa joue la paume moite de sa main.

L'homme ! L'homme ! Un travail d'homme, cette domination.

Tout à l'heure elle a enlevé sa ceinture de faucheuse ; malgré ça, elle sent encore là, au bas de son ventre, le balancement de cette dure corne de bœuf pleine d'eau. (642-643)

Renvoyée à son insatisfaction, Julia va chercher inconsciemment une revanche dans la lutte ambiguë à laquelle elle s'amuse avec un jeune apprenti qu'elle domine de sa force, mais qui à son tour la renvoie à sa féminité frustrée, par le trouble qu'à sa honte il lui fait éprouver. De rage, elle retourne à la moisson guerrière, mais en vain :

Et qu'est-ce qu'on veut dominer ? Et de quoi on peut être maître avec seulement de la chair de femme ? On ne peut même pas renverser un garçon dans la paille sans perdre le sens.

Pas même ce soleil là !

Ah ! Mets ton pied là sur mon cou, écrase-moi, pèse sur mon cou avec ton pied, que tout ce qui est dans mon corps ne monte plus dans ma tête.

Les flancs de Julia ont un souple roulement dans la marche. Cette rondeur qui est le milieu d'elle coule comme une vague de la mer. Elle n'y peut plus faire descendre la dureté de son regard, et de sa lèvre, et de sa tête, et de son cœur ; c'est doux, c'est mûr comme la pêche qui tremble sous une abeille. (647)

L'ordre naturel est rétabli qui distingue les images viriles (le soleil écrasant, l'abeille fécondante) et les images féminines : la mer, le fruit.

Julia apprendra bientôt que Joseph, blessé, a été amputé d'un bras, que la guerre l'a comme symboliquement castré : « Ce bras, ce bras qu'on a coupé ! Mon bras, celui qui venait là autour de moi, si chaud, si dur, si bien solide dans la valse et tout ! Cette main qui était sur moi ! » (655). Elle ne trouvera alors

d'autre issue à son désespoir que de s'abandonner à Toine, le déserteur rencontré au détour d'un chemin, qui a fui la barbarie sociale dans la sauvagerie naturelle, au point que « on ne sait plus qui c'est, tant il a du poil partout, et puis, même dessous le poil, même dans l'œil, on ne peut plus le reconnaître » (665) :

Elle ne sait pas, il a peut-être sauté ou bien il a roulé sur elle comme une grosse pierre, ou bien... elle ne sait pas. Elle a senti une force de bras autour de sa taille, un gonflement chaud qui écrasait ses seins. Elle était ployée en arrière dans un déluge de vent, d'arbre, d'homme. Elle en avait assez. C'est elle la première qui a mordu les lèvres de Toine et gémi le gémissement d'accueil. (666)

Finalement, Julia verra Joseph rentrer à la ferme et elle devra réapprendre à vivre avec cet homme que la guerre a meurtri. Dans une dernière scène, elle se lèvera pendant la nuit pour renvoyer Toine, venu l'appeler à la porte de la ferme, puis rejoindra Joseph dans le lit où il repose, couvrant avec tendresse « ce côté droit qu'il ne peut plus défendre tout seul », avant de placer la main gauche de son mari sur son sein, « rest[ant] là, sous cette main, à respirer et à vivre » (700).

L'histoire de Julia est donc exemplaire de la manière dont Giono peut concevoir, dans l'univers de ses premiers romans, les relations de la femme, de la guerre et de la terre méditerranéenne. La guerre est une force maléfique, non pas naturelle mais technologique et pour tout dire *moderne*. Elle vient rompre l'équilibre d'une vie paysanne qui, si Giono ne l'idéalise pas autant qu'on le croit, représente néanmoins à ses yeux une possibilité pour l'homme de vivre dans une certaine harmonie avec les forces naturelles. Le gigantesque dysfonctionnement qu'elle crée dans l'ordre naturel (que plusieurs intertitres assimilent à une Apocalypse<sup>7</sup>) sépare le paysan méditerranéen de sa terre, l'exile dans un univers non seulement meurtrier, mais septentrional, fait de pluie, de brumes, de boue et de sang. Il installe le désarroi dans les fermes privées d'hommes, « radeaux perdus »<sup>8</sup> sur la mer des hauts-plateaux provençaux, où femmes et vieillards tentent désespérément de survivre. Seul le retour des combattants rétablira l'équilibre. Aussi le roman s'achève-t-il sur la naissance d'un enfant qu'un vieux berger bénit de formules plus païennes que chrétiennes, gage d'un retour au grand ordre cosmique. Cependant, il est

l'enfant de Madeleine et d'Olivier, non de Julia et de Joseph, couple irrémédiablement meurtri par la guerre...<sup>9</sup>

### PAULINE OU L'AMAZONE

La marquise de Théus est à bien des égards aux antipodes de Julia la paysanne. Il est vrai que l'univers de Giono, en vingt ans, s'est transformé. L'idée même d'une héroïne à particule (fût-elle acquise par le mariage) était peu concevable dans les romans d'avant-guerre. Mais entre temps, Giono s'est plongé (dès la fin de 1938) dans l'œuvre de Stendhal<sup>10</sup>. Était-ce déjà, alors que les accords de Munich n'accordaient qu'un dérisoire sursis à la paix, alors que Giono redoublait d'une ardeur désespérée dans son engagement pacifiste, l'amorce d'un éloignement du champ social, d'un repli dans la compagnie imaginaire d'une aristocratie des « âmes sensibles » ? Probablement. Les effets de cette *conversion* sont perceptibles en tout cas dès 1940, dans la brève biographie romanesque que Giono consacre à Melville en accompagnement de sa traduction de *Moby Dick*<sup>11</sup> : *Pour saluer Melville*. Le personnage inventé d'Adelina White, pour lequel le romancier américain éprouve un amour partagé, révolutionne la représentation féminine dans l'œuvre. Giono lui donne la culture, la passion, la liberté qu'il ne pouvait accorder à ses paysannes d'avant-guerre. Le contexte fictionnel du dix-neuvième siècle permet l'expression d'un romantisme moderne qui va s'approfondir et se complexifier à partir de 1945 dans le « Cycle du Hussard », dont Pauline de Théus sera la grande figure féminine<sup>12</sup>.

Le personnage de Pauline apparaît d'abord dans *Angelo*, premier roman écrit de l'ambitieux projet de « décalogie » conçu par Giono en 1945, qui devait mettre alternativement en scène des personnages vivant au XIX<sup>ème</sup> siècle et leurs descendants du XX<sup>ème</sup>. L'abandon de ce projet trop contraignant conduira Giono à laisser de côté ce roman encore inédit, dont la matière sera pour une part reprise dans *Le Hussard sur le toit* (qui devait en être la suite) et qui ne sera finalement publié, à titre de « document », qu'en 1958<sup>13</sup>.

Dans *Angelo*, Pauline est cette jeune femme dont le héros éponyme, qui vient de s'exiler d'Italie, rencontre d'abord le séduisant parfum au château de La

Valette où le reçoit son mari Laurent de Théus, et d'où elle est provisoirement absente. Cette « odeur si belle » qui parle à son imagination hantera le jeune Piémontais pendant son séjour à Aix-en-Provence, avant que le fil de l'intrigue ne le ramène à La Valette, où cette fois il rencontrera Pauline. Dans *Le Hussard sur le toit*, Giono modifie les conditions de la rencontre : elle a lieu dans une maison de Manosque, en pleine épidémie de choléra, alors qu'Angelo est descendu du toit où il s'était réfugié. Brève rencontre, mais les deux jeunes gens se retrouveront un peu plus tard et accompliront ensemble le dangereux périple qui doit ramener Pauline auprès de son mari et Angelo en Italie.

Pauline évoque son adolescence et sa rencontre avec Laurent de Théus dans deux récits qui se recoupent en partie. Celui d'*Angelo* (chapitre VIII) a pour destinataire la sœur de Laurent, Céline de Théus, vieille marquise toute en rondeur et en malice. Celui du *Hussard sur le toit* s'adresse à Angelo, lors d'une veillée de confidences dans un établissement thermal abandonné où les deux voyageurs ont trouvé refuge.

Cette adolescence fait d'emblée de Pauline un personnage exceptionnel. Elle a été élevée par son père, médecin du gros bourg de Rians, dans les montagnes du Var. Le village appartient à cette Méditerranée tragique, si éloignée du Midi touristique, qui est celle de Giono, et que Pauline décrit ainsi à Angelo :

Gros village blanc, dans des rochers, au carrefour de vallons usés, nus comme la main, où coule le vent, le vent seul, continuellement. Gros village usé de vent ; l'angle de tous les murs rongé comme un os par un renard d'hiver. Pays beaucoup plus sauvage que ceux que nous avons traversés, où je ne connais rien de plus triste que le soleil. (*HT*, 589-590)

Dans ce pays dont Giono dit à Jean Carrière qu'il recèle « des endroits [...] qui semblent destinés à abriter des drames presque shakespeariens »<sup>14</sup>, Pauline a vécu une jeunesse assez solitaire. Son père n'était pas un banal médecin de campagne, mais un être pur et généreux : « Mon père était en or » (590). L'absence de mère l'a marquée, comme l'atteste son attention à ce que lui raconte Angelo de la sienne :

Les mères me conviendraient toutes. La mienne était, paraît-il, très jolie, très douce, très malade, et elle me désirait. J'ai eu amplement le temps d'aimer une ombre. Rire à mon père ne m'a jamais complètement satisfaite, même au berceau, si j'en juge par ce qui m'est resté de désirs que rien ne contente. (589)

Cette insatisfaction est la source d'un romantisme qui va porter très tôt Pauline vers une exigence inhabituelle chez une fille de médecin de campagne : non pas un romantisme à la Flaubert, se nourrissant de rêveries vagues (Pauline de Théus n'est pas Emma Bovary), mais un romantisme à la Stendhal : romantisme de l'énergie, celui de Mathilde de la Mole ou de Gina del Dongo. D'où le refus précoce et lucide d'un destin tout tracé pour les jeunes filles de village : le mariage, les enfants. Pauline regarde avec ironie les « jeunes bourgeois » du village lui faire la cour : « ils virevoltaient devant moi comme des pruneaux dans de l'eau bouillante » (594). Sans pruderie mais non sans fierté, elle est ailleurs, dans ce monde personnel de noblesse et de culture que son père, rêveur généreux, l'a aidée à se construire :

« [...] mon père est l'homme le plus merveilleux du monde pour faire de la solitude une joie continue. Bien avant que je sache lire, il m'a fait entrer dans les forêts de l'Arioste, dans les palais de Madrid où Calderon ouvre des portes au fond des placards. Combien de fois n'ai-je pas, de cette petite main-là, giflé Hamlet ? J'étais sûre qu'à la place d'Ophélie j'avais mieux à faire qu'à me noyer. J'ai aimé cent fois éperdument. Ce ne sont pas les beaux hommes qui manquent. Et je vous assure que Roland ne serait pas devenu fou avec moi. »  
(101)

L'évasion est donc possible dans un imaginaire littéraire dont on notera qu'il est aux deux-tiers méditerranéen (l'Italie, l'Espagne) et marqué par la lecture de Stendhal, qui écrivait dans *Vie de Henry Brulard* : « Je sympathise, comme à dix ans lorsque je lisais l'Arioste, avec tout ce qui est contes d'amour, de forêt (les bois et leur vaste silence), de générosité »<sup>15</sup>. Le lien est d'autre part nettement établi, dans *Angelo* tout au moins, entre un père tendrement admiré et les aspirations *romanesques* (pour user d'un terme dont Giono fait un usage abondant et tout stendhalien) de sa fille. Pauline va naturellement reporter cette passion filiale sur un personnage plus âgé qu'elle et capable d'incarner l'irruption du romanesque dans le réel : Laurent de Théus. Cet inconnu que le père et la fille découvrent par hasard, blessé par balle, évanoui dans le lit d'un torrent, et qu'ils recueillent pour le soigner, se révèle être un aristocrate dirigeant la lutte clandestine des légitimistes contre Louis-Philippe et n'hésitant pas à attaquer les diligences des Messageries pour se procurer des fonds. Personnage fascinant par sa prestance, son courage physique, sa force de caractère, son élégance morale, le marquis de Théus, âgé de soixante-huit ans,

n'a rien d'un « prince charmant » de convention : il est une « âme forte » comme Giono aime en inventer à cette époque<sup>16</sup>. Pauline ne peut qu'être séduite : « Il m'accablait de merveilles. Mais il y avait tant d'appétit pour elles en moi que, pas une fois, il ne m'a vue essoufflée ou inquiète. J'étais à son pas dans les hauteurs » (103). En l'épousant, elle échappera aux garçons de Rians et entrera dans le monde d'aventure dont elle rêvait.

C'est pour prouver au marquis qu'elle est bien à sa *hauteur* que Pauline va accomplir un acte qui marque sa naissance comme femme guerrière, comme *amazone*. Au cours d'une promenade à cheval, Laurent de Théus la conduit à l'endroit où il a été blessé plusieurs mois auparavant et retrouve les restes de ses agresseurs, sur lesquels il a eu le temps de tirer avant de s'évanouir :

« Il fallait absolument maintenant que je me fasse connaître, non pas telle qu'on me voit, mais telle que je suis, et qu'il sache que tout ce qui lui appartenait serait aimé et respecté. Il était très important que je le fasse sur-le-champ et sans équivoque ; je lui demandai son pistolet. Il me le donna sans émotion, tout de suite. Je ne suis pas très habile, mais j'y mis tellement de mon âme, que, du premier coup, je fis éclater un de ces sales petits crânes de sel. « Bien, dit-il, ceci va au-delà même de ce que vous pouvez imaginer, mademoiselle. Permettez que je recharge cette arme, rien ne me serait plus agréable que de vous entendre encore. » Et je tirai volontiers une deuxième fois sur les restes de ces hommes qu'il avait abattus pour défendre sa vie. » (105)

Giono renoncera dans *Le Hussard sur le toit* à cet acte d'un baroque macabre quelque peu outré, digne cependant d'une Mathilde de la Mole emportant pour l'enterrer dans une grotte la tête de son amant. Mais dans bien des circonstances, Pauline manifesterait un sang-froid exceptionnel, et souvent l'arme à la main.

Il en est ainsi dès sa première rencontre avec Angelo, descendu de son toit en quête de nourriture et qu'elle surprend sur le palier obscur de l'appartement où elle est restée seule, après le départ de ses tantes, dans cette ville affolée par le choléra :

Angelo était sur la vingt et unième marche, entre le second et le premier quand, en face de lui, une brusque raie d'or encadra une porte qui s'ouvrit. C'était une très jeune femme. Elle tenait un chandelier à trois branches à la hauteur d'un petit visage en fer de lance encadré de lourds cheveux bruns.

« Je suis un gentilhomme », dit bêtement Angelo.

Il y eut un tout petit instant de silence et elle dit :

« Je crois que c'est exactement ce qu'il fallait dire. »

Elle tremblait si peu que les trois flammes de son chandelier étaient raides comme des pointes de fourche. (HT, 374)

Cette première apparition de Pauline manifeste déjà la force de caractère de la jeune femme, qui fait face au danger sans émotion apparente. Elle s'en expliquera plus tard à Angelo :

« Quand j'ai entendu vos pas étouffés dans cette maison de Manosque où j'étais seule en plein choléra, j'ai pris un candélabre et je suis venue voir ce que c'était. Il me faut toujours venir voir. Je ne sais pas fuir. Je n'ai de refuge nulle part, sauf dans ce qui me menace. J'ai tellement peur ! L'audace est mon giron maternel. » (590)

Mais la nature guerrière de Pauline se lit aussi dans les comparaisons dont use le narrateur : visage « en fer de lance », flammes « raides comme des pointes de fourche ». Les attributs symboliques du personnage introduisent dans cette « scène de première vue » une dimension belliqueuse (nuancée cependant par la sensualité des « lourds cheveux noirs ») qui situe d'emblée la relation de Pauline et d'Angelo dans ce champ héroïque qu'ils affectionnent l'un et l'autre. Angelo, comme Pauline, est en effet imprégné de l'Arioste. Il le lui avouera plus tard :

« J'ai souvent rêvé d'être condamné à mort en tête à tête par un potentat, dans une salle de cérémonie tapissée de chants de l'Arioste, par exemple. Les assassins sont derrière la porte et je vais vers eux en regardant le sourire de laine d'Angélique ou les yeux tendres d'une Bradamante au point de croix. Mais c'est la condamnation à mort qui compte. » (599-600)

Si Pauline est d'emblée armée, ce n'est d'ailleurs pas que par métaphore. Lorsqu'Angelo, après avoir accepté le thé et le pain qu'elle lui a offerts, lui propose avant de partir de lui laisser un pistolet pour se défendre, elle lui découvre, cachés sous un châle, « deux forts pistolets d'arçon » (378) !

C'est d'abord de cette audace tranquille qu'Angelo se souvient une fois remonté sur son toit : « Il admirait tout de ce que la jeune femme avait fait en bas. Si j'avais été à sa place, se disait-il, aurais-je réussi aussi bien qu'elle cet air méprisant et froid en face du danger ? » (378). En Pauline, sans qu'il en soit encore conscient, c'est bien l'Amazone qui a conquis le cœur d'Angelo.

Angelo retrouve Pauline par hasard, quelques semaines plus tard, alors qu'il tente de regagner l'Italie. Un barrage de soldats arrête les voyageurs sur les routes. Ici encore, la jeune femme, qu'Angelo ne reconnaît pas aussitôt, arbore une fière contenance : « Angelo remarqua une jupe verte, courte et ronde sur des bottes qu'une cravache battait. La main qui tenait cette cravache n'était

certainement pas matée » (472). Le portrait de Pauline en Amazone se complète : après l'avoir armée, Giono en fait une cavalière. Après les pistolets d'arçon, les bottes et la cravache. Est-il nécessaire de souligner ce qu'ont de « viril » ces accessoires, si l'on s'en tient aux conventions ? Mais Pauline s'est équipée comme pour partir en campagne, elle le racontera plus tard à Angelo : « [...] quand je me suis jetée à l'eau pour en arriver à vous rencontrer et où nous en sommes maintenant, je n'ai emporté que ma jupe de cheval et mes pistolets. On finit par savoir très exactement ce qu'il faut faire contre le choléra » (585).

Après s'être reconnus, Angelo et Pauline vont donc tenter leur chance en contournant le barrage de soldats par les collines : c'est le début d'une équipée qui, par la menace constante des soldats et du choléra, s'apparentera souvent à la guerre, et dans laquelle Pauline, loin de laisser à Angelo toute l'initiative, jouera un rôle actif. Ainsi par exemple, lors d'une escarmouche avec un peloton de dragons, Angelo s'adresse à elle d'une manière fort chevaleresque, mais qui lui impose le rôle passif traditionnellement dévolu aux femmes dans ces circonstances : « Faites-moi la grâce, madame, de galoper droit devant vous. Je vais donner une petite leçon de politesse à ces Jean-foutre » (478). Or, une fois l'affaire réglée avec brio, sabre au poing, dans le plus pur style *cape et épée* (Giono s'amuse volontiers à faire de l'Alexandre Dumas), Angelo s'aperçoit que Pauline a joué sa partie : « Il fut tout surpris de retrouver la jeune femme. Elle n'avait pas bougé. Elle tenait assez gaillardement un de ses pistolets d'arçon pointé vers l'homme étendu ».

C'est encore à son pistolet qu'aura recours Pauline pour faire face à une attaque autrement inquiétante. Alors qu'Angelo s'est éloigné pour aller chercher de l'eau, elle se trouve confrontée à une véritable tentative de séduction menée par un corbeau qui avance vers elle en émettant une étrange « chanson endormeuse » (487) et qui finalement la pique au visage, au risque de lui transmettre le choléra : « Je comprenais tout et je me rendais compte que j'acceptais, que j'étais d'accord. C'est seulement au premier coup de bec que j'ai hurlé et sauté sur mes pistolets » (488). Angelo, alerté par le bruit, l'a effectivement retrouvée « pâle comme une morte, un pistolet à la main » (487). Face à l'obscur séduction de la mort incarnée dans le corbeau, et qui

s'adresse à ce qu'il y a en elle de plus féminin, c'est encore en guerrière qu'a réagi Pauline, même si le pistolet paraît cette fois une arme bien dérisoire.

Peu après, Pauline, un peu confuse de son manque de sang-froid face au corbeau, tient à recharger elle-même le fameux pistolet, se comportant *en homme*, sous l'œil admiratif d'Angelo :

Elle prit son attirail dans une sacoche et fit très habilement sa petite affaire. Elle mit charge pleine avec un petit supplément et elle doubla sa balle de petite grenaille.

« Gardons-nous bien de la pousser dans l'héroïsme, se dit Angelo qui voyait fort clair chez les autres. Voilà de quoi faire sauter trois têtes. »

Il était aussi très intrigué par sa façon de déchirer la bourre avec les dents, comme un troupiér et sans forfanterie.

« Cette charge bien bourrée va donner un fameux recul, dit Angelo.

– Une fameuse *giclée* aussi, dit-elle. Quand mon poignet me fera mal, la balle sera déjà partie à son adresse. » (492)

Enfin, Pauline aura un jour à tirer sur un homme. Les deux voyageurs doivent affronter cette fois des paysans auxquels ces temps troublés ont donné des idées. Après les avoir laissés bivouaquer près de leur ferme, ils s'apprêtent à les détrousser au moment du départ. Ils sont armés de bâtons et d'un fusil. Angelo et Pauline leur font face avec leurs pistolets. Angelo s'avance vers eux en leur ordonnant de jeter leurs armes :

Il continua à marcher sur eux et ils reculèrent. Mais ils ne jetaient ni fusil ni bâtons. Et soudain le pistolet de la jeune femme tonna. Il fit un bruit si extraordinaire qu'en un instant les armes furent jetées et tout le monde aligné contre le mur, sauf un homme qui était tombé et qui se releva et courut s'aligner avec les autres. Il avait la main droite mâchée de chevrotines, peut-être même un doigt arraché. Son sang coulait dans l'herbe.

« Rechargez votre pistolet, dit froidement Angelo, je les tiens. »

« Il faut qu'ils se mettent bien dans la tête... », se dit-il.

« C'est fait, dit assez rapidement la jeune femme. » (HT, 566)

Pauline se révèle une fois de plus le parfait auxiliaire d'Angelo. La petite scène qui va ensuite se dérouler entre eux montre même qu'elle se réserve une marge d'initiative personnelle, dont le colonel de hussards prendra quelque ombrage :

« Félicitations pour tout à l'heure. Vous avez rechargé votre pistolet avec une rapidité déconcertante.

– Elle était faite pour déconcerter : je ne l'ai pas rechargé du tout. Il fallait surtout faire croire que nous étions des êtres merveilleux. C'est souvent plus utile qu'une charge de poudre. Qui pouvait imaginer que je mentais ?

– Même pas moi, dit Angelo. Toutefois, ceci ne me dépasse pas trop mais il est plus prudent que j'en sois prévenu. A la guerre j'aime faire mes mensonges moi-même. » (568)

Ainsi, les relations d'Angelo et Pauline semblent entièrement subordonnées aux nécessités de l'action, ce qui aurait pour effet d'exclure entre eux toute idée de séduction. Celle-ci affleure pourtant à plusieurs reprises, car Pauline est femme et Angelo, plus audacieux dans la guerre que dans l'amour, en est parfois gêné, comme lorsqu'il se croit obligé de lui donner des conseils assez intimes avec un mélange de sérieux et d'embarras assez cocasse :

« Vous allez m'excuser, dit-il en devenant cramoisi sans cesser cependant de regarder la jeune femme en face avec de grands yeux, mais il faut absolument que je vous parle comme à un cavalier de deuxième classe. Vous montez à califourchon. N'êtes-vous pas écorchée ou blessée ? » (502)

Sur la réponse parfaitement sereine de Pauline (« [...] elle parla avec naturel des culottes de cuir qu'elle portait sous sa jupe »), Angelo exprime un soulagement qui trahit l'effort qu'il a dû faire sur lui-même : « Je suis bien content, dit Angelo. Je ne vois pas pourquoi nous ne sommes pas camarades, du fait que vous êtes une femme et moi un homme ».

C'est en effet dans le registre d'un compagnonnage protecteur qu'Angelo souhaite maintenir sa relation à Pauline, pour des raisons complexes qu'il n'est pas possible de développer ici. Il ne peut cependant éviter d'être troublé à plusieurs reprises par la jeune femme, comme lorsqu'elle laisse brusquement paraître son émotion à l'idée qu'il puisse risquer sa vie à un contre dix pour s'évader de la quarantaine de Vaumeilh où ils sont retenus prisonniers (« Je vous défends de vous battre de cette façon-là ») :

Angelo en était encore à ce visage soudain bouleversé et à ces lèvres tremblantes.

« Elle est très belle », se disait-il.

L'endroit où ce visage avait eu ses feux était resté en tache blanche dans sa mémoire. (529)

Dans cet instant, de part et d'autre est franchie fugitivement l'invisible barrière qu'Angelo a instaurée et que la présence constante du danger l'aide à maintenir. Et si, au terme du voyage, il laisse Pauline au château de Théus pour regagner l'Italie où l'attendent d'autres combats, ceux de la liberté de l'Italie, ce n'est pas sans l'avoir auparavant sauvée d'une attaque de choléra, par un acte de dévouement absolu qui pour Giono a valeur d'accomplissement<sup>17</sup>. Pauline

peut alors assumer pleinement face à lui sa féminité, et Angelo lui dire ce qu'il n'avait que pensé dans la quarantaine de Vaumeilh :

Chaque soir, Pauline mit une robe longue. Son petit visage, que la maladie avait rendu plus aigu encore, était lisse et pointu comme un fer de lance et, sous la poudre et les fards, légèrement bleuté.

« Comment me trouves-tu ? dit-elle.

– Très belle. » (635)

On sait d'ailleurs que, dans l'esprit de Giono, Angelo et Pauline devaient un jour se retrouver et avoir un enfant : ce fils que nous rencontrons, devenu père à son tour, dans *Mort d'un personnage*.

Si Pauline fait à bien des égards figure d'Amazone, l'analogie doit donc être nuancée. C'est d'ailleurs ce qu'elle fait elle-même dans une conversation avec Angelo à propos de son mari :

« – [...] Reste qu'il a près de quarante-cinq ans de plus que moi. Et ceci continue à ne pas vous étonner ?

– Non. Ce qui m'étonne, c'est votre façon de souligner son âge, constamment.

– C'est une de mes faiblesses. Aimeriez-vous une Amazone ? Peut-être en suis-je une d'ailleurs, et précisément dans ce cas-là. Ce n'est pas son âge que je souligne, c'est la beauté qu'il peut avoir. Des mariages comme le mien sont toujours suspects d'intérêts sordides. Est-ce vraiment une faiblesse que de vouloir s'en laver à tout prix ? » (593-594)

L'aveu est complexe. En rejetant d'abord la référence mythologique, Pauline s'affirme comme femme : l'Amazone mythique est en effet un être sans « faiblesses », guerrière pure et ennemie des hommes. Si Pauline reprend ensuite le terme, c'est dans une acception plus large, évoquant des qualités de fierté et d'audace nullement incompatibles avec la féminité. C'est d'ailleurs en ce sens que Jean Prévost a pu parler des « Amazones stendhaliennes » :

Son rêve [...] est un des plus fréquents chez les poètes : une femme parfaitement féminine par la beauté et la grâce, parfaitement masculine par l'intelligence et l'énergie. C'est le rêve de l'Amazone antique [...]. C'est Clorinde, que le jeune Beyle découvrant la littérature italienne avait aimée platoniquement, ainsi que Bradamante<sup>16</sup>.

Où l'on retrouve l'Arioste, ici associé au Tasse. Et en effet, c'est bien de Bradamante que semble venir Pauline, guerrière certes, mais guerrière amoureuse et aimée de Roger, le prince païen. Si Pauline est si souvent à cheval et armée, elle est surtout, selon la belle expression venue à Giono alors qu'il n'en était encore qu'à esquisser le personnage, « cette femme au cœur en

arme »<sup>19</sup> : bottes et pistolets ne sont que les garants de sa liberté et de son honneur.

## REVERIES

Portraits de femmes donc, sur fond de Méditerranée. Dans *Le Grand Troupeau*, une Méditerranée terrienne, rythmée par les transhumances et les moissons : le plateau provençal y circonscrit l'espace du drame paysan. Dans *Le Hussard sur le toit*, une Méditerranée ouverte, aristocratique, où d'immenses solitudes (montagnes, vallons, forêts à perte de vue) s'offrent à l'aventure. Mais cette Méditerranée est aussi culturelle, faite des grands textes qui irriguent l'œuvre : textes fondateurs dans *Le Grand Troupeau* (la Bible et, indirectement, Homère), qui s'accordent au côté *primitif* des personnages et des situations, textes modernes dans le « Cycle du Hussard » (l'Arioste, l'Italie stendhalienne), qui orientent l'écriture vers les raffinements du *romanesque*.

Face à Julia et à Pauline, non pas seulement deux hommes, mais quatre : les maris (Joseph et Laurent) et les hommes de rencontre (Toine et Angelo). En effet, si différents soient-ils à bien des égards, si inégalement développés comme personnages, Toine et Angelo ont en commun d'être des déserteurs, des proscrits, que la femme rencontre par hasard. Cependant, la relation des hommes à la guerre a bien changé d'un roman à l'autre. La guerre du *Grand troupeau* est cette guerre de masse que Giono condamne de tout son être : Joseph la subit, Toine la refuse, mais tous deux y perdent leur humanité. Les combats du « Cycle du Hussard » sont d'une tout autre nature. Les plus nobles qualités humaines peuvent s'y exalter. Laurent et Angelo les livrent par idéal et par plaisir, pour le « bonheur fou » qu'ils leur procurent. Giono, jouant du dépaysement temporel (le XIX<sup>ème</sup> siècle n'est guère plus moderne pour lui que ne l'est la Renaissance italienne pour Stendhal) a surmonté la désillusion du pacifisme *réel* en s'échappant dans le *sublime*.

Reste à inscrire dans ces paysages, dans ces combats d'hommes, le destin de deux femmes. Julia a d'abord celui, millénaire, de la Paysanne vouée à la domination masculine. Quand la guerre lui prend son mari, elle se révèle capable d'accomplir les gestes de l'homme et d'en tirer une sorte de

jouissance incomplète, mais découvre en même temps sa dépendance : d'où l'abandon à Toine et finalement, la paix revenue, le retour à l'ordre ancien, même si la guerre a laissé sa marque. Pauline à l'inverse, préparée par son caractère et ses lectures à refuser le sort auquel la voue son sexe, est d'emblée l'Amazone, et le reste auprès du marquis dont elle partage la vie aventureuse. Elle l'est encore auprès d'Angelo, avec lequel cependant la femme s'exprime davantage en elle, quand la réserve vient plutôt de lui : d'où cet étrange amour sublimé dans la générosité.

D'un roman à l'autre, l'univers de Giono a donc changé ses unités de mesures : à la morale de la nature a succédé une éthique du sublime, l'être humain n'est plus soumis aux lois de l'espèce mais, confronté à sa condition tragique, il s'invente des échappées imaginaires. Alors la femme, libérée de la tutelle de l'homme, peut jouer sa propre partie. C'est aussi cela qui se donne à lire de Julia à Pauline, l'une fixée à la terre et à l'homme, l'autre libre de son cœur et de ses actes. Reste que par deux fois, Giono s'est pris à rêver, en faisant accomplir par des femmes, fût-ce de manière symbolique, les gestes de la guerre, à l'éternelle dialectique *en chacun* du masculin et du féminin, à l'horizon de laquelle se profile le mythe de l'androgyme primordial.

## NOTES

<sup>1</sup> Voir son évocation dans le dernier chapitre de *Jean le Bleu* (1932).

<sup>2</sup> *Récits et Essais*, sous la direction de Pierre Citron, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 261.

<sup>3</sup> Henri Barbusse : *Le Feu* (1916), Roland Dorgelès : *Les Croix de bois* (1919), Erich Maria Remarque : *A l'Ouest rien de nouveau* (1928).

<sup>4</sup> Les romans étudiés seront désignés suivant le code de la série *Giono* de la *Revue des Lettres Modernes* : *GT* pour *Le Grand Troupeau*, *HT* pour *Le Hussard sur le toit* et *A* pour *Angelo*. La pagination renvoie à l'édition des *Œuvres romanesques complètes*, sous la direction de Robert Ricatte, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II pour *Le Grand Troupeau*, tome IV pour *Le Hussard sur le toit* et *Angelo*. Pour les citations suivies du même roman, l'abréviation ne sera pas répétée.

<sup>5</sup> Pierre Citron : « Notice du *Hussard sur le toit* », *Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, tome IV, p. 1361. Le critique signale d'ailleurs un épisode commun au *Grand Troupeau* et au *Hussard sur le toit* : l'épisode de la truie qui a dévoré un enfant mort dans un cas, ses porcelets dans l'autre, et qu'on tue.

<sup>6</sup> *Jean le Bleu, Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, tome II, pp. 94-95.

<sup>7</sup> Nous avons cité plus haut celui de la Bête dévoratrice. Voir aussi : « Et il n'y aura point de pitié », « Le cinquième ange sonne de la trompette », « Une grande étoile tomba sur les eaux »...

<sup>8</sup> Titre d'une nouvelle de *Solitude de la Pitié* (1932).

<sup>9</sup> Il semble bien que Julia soit destinée à ne pas avoir d'enfant, comme si le fait d'avoir aidé sa belle-sœur Madeleine à « faire passer » un premier bébé, conçu avec Olivier, mais que la situation ne lui a pas permis de garder (cf. pp. 689-692), lui avait à jamais interdit la maternité.

<sup>10</sup> Sur l'intertextualité stendhalienne chez Giono, cf. notre livre *Giono et Stendhal. Chemins de lecture et de création*, Publications de l'Université de Provence, 1994.

<sup>11</sup> Traduction réalisée en collaboration avec Lucien Jacques et Joan Smith.

<sup>12</sup> Le « Cycle du Hussard » comprend, dans l'ordre de publication : *Mort d'un personnage* (1949), *Le Hussard sur le toit* (1951), *Le Bonheur fou* (1957) et *Angelo* (1958, écrit en 1945).

<sup>13</sup> Cf. Pierre Citron : « Le Cycle du Hussard. Notice générale », *Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, tome IV.

<sup>14</sup> « Entretiens Jean Giono/Jean Carrière », transcription in Jean Carrière : *Jean Giono, qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1985, p. 95.

<sup>15</sup> Stendhal : *Œuvres intimes*, édition établie par Victor del Litto, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 730.

<sup>16</sup> Cf. le titre de la « chronique romanesque » publiée en 1949 : *Les Ames fortes*.

<sup>17</sup> Giono confirmera cette interprétation dans une préface : « L'amour s'exprime ici plus complètement dans ses contraintes qu'il ne s'exprimerait dans ses libertés. S'il faut un paroxysme, il y est quand Angelo dispute Pauline à la mort, qu'elle meurt (presque) et qu'elle ressuscite dans ses bras. » Préface d'*Angelo* (2<sup>ème</sup> version, publiée en 1969), *Œuvres romanesques complètes*, tome IV, *op. cit.*, p. 1189.

<sup>18</sup> Jean Prévost : *La Création chez Stendhal*, 1942, réédit. Paris, Gallimard, « Idées », 1974, p. 472.

<sup>19</sup> « Postface à *Angelo* », *Œuvres romanesques complètes*, tome IV, *op. cit.*, p. 1166.



## MARIA TERESA LEON : CUENTOS DE LA REVOLUCION PARA PEQUEÑOS Y MAYORES

Alicia PIQUER DESVAUX  
*Universitat de Barcelona*

Al evocar el papel desempeñado por la mujer comprometida en cuerpo y alma con la Historia, nos ha venido a la memoria el nombre de María Teresa León. Una más entre aquel grupo de literatas, artistas y pensadoras (María Zambrano, Rosa Chacel, Consuelo Berges, Concha Méndez, Margarita Neiken, Ernestina de Champourcin...) que destacó en el agitado y brillante panorama cultural de España en los años 20-30 de nuestro siglo. Todas ellas tuvieron que proseguir su obra en el exilio y sólo algunas regresaron en la época de la transición, después de la dictadura del general Franco, para morir ya ancianas, aunque logrando asistir al incipiente reconocimiento de sus méritos por parte de crítica y público. Es el caso de María Teresa León, si bien, enferma de Alzheimer al final de su vida, apenas fue consciente del interés que suscitaba. Su caso es si cabe aún más singular que el de sus compañeras de generación, pues su unión sentimental con el poeta Rafael Alberti difuminó, sin lugar a dudas, su importancia como creadora. O quizá, enamorada ella y primera admiradora del ilustre poeta gaditano, prefirió permanecer en discreto segundo plano, pese a ser una prosista de marcado estilo personal, que destacó en varios géneros (novela, relato breve, cuento, autobiografía, ensayo...)¹.

La perspectiva en el tiempo nos permite hoy en día afirmar que su abundante obra, sólidamente construida, no es sólo «hermosa» o «exquisita» sino de intenso dramatismo, y su ideología, tan marcada, lejos de «deslucir» responde a una experiencia vivida y sentida, testimonio de las duras condiciones sociales y culturales existentes. María Teresa libra varios

combates a la vez: como mujer, como revolucionaria soñando con un nuevo orden social<sup>2</sup> y como escritora perfilando pensamiento, temas y estilo propios<sup>3</sup>.

En coherencia con lo que acabamos de manifestar, nos es obligado remontarnos rápidamente a los orígenes que María Teresa León relata en sus *Memorias de la melancolía* (1968)<sup>4</sup>, que explican claramente su elección personal. Nació el 31 de octubre de 1903 en Logroño. La profesión de militar de su padre obliga a la familia a desplazarse a Madrid (donde cursa estudios en un colegio de monjas), a Barcelona, a Burgos... De familia pequeño burguesa, no conoce estrecheces pero sí el contraste entre las dos ramas: la paterna, rígida y provinciana; y la materna, con el ejemplo de sus tíos Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, una de las pioneras en el deseo de lograr una educación igual a la de los hombres<sup>5</sup>. A tenor de la lectura de las *Memorias*, queda patente junto a las sensaciones, imágenes, encuentros, cómo su despertar a la vida era mirado con cierto recelo en el círculo familiar<sup>6</sup>. Se desgranar recuerdos en el acuartelamiento de Barcelona: matrimonio a los diecisiete años, primera maternidad a los dieciocho; primeras desavenencias matrimoniales; muerte de su padre, coronel del ejército, con lo que se cierra su etapa de residencia en Cataluña; su retorno a Burgos, donde nace su segundo hijo en 1925, aunque su matrimonio está definitivamente roto. Es precisamente en esta ciudad castellana donde inicia su labor como articulista en el *Diario de Burgos*, con una treintena de artículos aparecidos entre 1924 y 1928.

En el conjunto de su obra destacan varios compendios de cuentos que nos permiten distinguir las distintas etapas de su evolución creativa. Aunque por coherencia con el tema propuesto nos centremos en los cuentos sociales, nos hemos de remontar a los primeros libros que muestran cómo la lucha particular de la mujer escritora se había iniciado.

*Cuentos para soñar* (1928) están dedicados a su primer hijo, Gonzalo. El título obedece a la inspiración que los formó, pues están escritos a partir de recuerdos e impresiones de la infancia de la propia María Teresa. En el prólogo se insiste en el propósito de modernizar la tradición del cuentista oral, que se pierde, sustituyéndolo por la figura de la narradora: madre o «maestra de escuela moderna» que no sólo será capaz de deleitar al niño con relatos

suggerentes que le entretengan, o le inciten al sueño apacible, sino que también le empujará a «devorar libros»<sup>7</sup>. Como muy bien dice Gregorio Torres Nebrera:

Hay en este comienzo [...] todo un manifiesto –no poco nostálgico– acerca de la pérdida de ciertos componentes culturales, legendarios, literarios, en la educación infantil de los años veinte, que cobra una mayor resonancia formulado en esta última década del siglo<sup>8</sup>.

La voz de María Teresa se une a la de otros escritores que, en aquella época, también preconizaban la literatura infantil y que parecen hoy en día injustamente relegados a un segundo plano: Elena Fortún, Magda Donato, Concha Méndez, Antonio Nobles, Manuel Abril, Salvador Bartolozzi, Palacio Valdés, Sofía Casanova, Emiliano Ramírez Ángel... y loable era también el esfuerzo de esa editorial burgalesa de publicar una colección de cuentos infantiles.

El libro pretende, pues, retomar personajes típicos de una tradición cuentística universal, pero incorporándola al mundo del niño actual: Blancanieves, la Bella Durmiente, el Gato con botas, la Cenicienta, Pulgarcito... desfilan junto con Aladino de las Mil y una noche, el genio Puck, la reina Titania y su marido Oberón (inspirados en la obra de Shakespeare *A Midsummer Night's Dream*) o el Pájaro azul de Maeterlinck. En la primera parte del libro, Nenasol, la protagonista, viaja, acompañada por su hada madrina Blancanieves, hasta el reino de las hadas que se encuentra bajo tierra. En la segunda parte, Nenasol convertida en una diminuta pulgarcita continúa sus aventuras acompañada de Pulgarcito. En las aventuras de Nenasol, los personajes fabulosos se humanizan hasta el punto de anunciarnos esos protagonistas de los próximos cuentos de María Teresa, más rústicos, hombres y niños del campo. Nenasol narra sus peripecias con desparpajo, pasando de un relato a otro como si se deslizara: «Figuraos lo contenta que estaría dando la mano a la "Cenicienta" y deslizándome por una pista de hielo transparente».

Ya en el prólogo la escritora nos explica que prefiere la imbricación de unos relatos dentro de otros para mantener vivo el interés del niño «llevándolo, como en el cine, de una en otra aventura».

Así, los cuentos enlazan y remontan hasta el mito: el país de las Hadas se encuentra en el fondo de un lago helado por el frío invernal. Es como una «mancha de primavera» protegida por un enorme dragón verde esmeralda. Allí se han refugiado las hadas. Pues aquel tiempo feliz en que «el pan se cocía solo sin necesidad de mirarlo» terminó en cuanto apareció la bruja: «los hombres empezaron a temer a la bruja y a olvidarse de las hadas». Ellas deben refugiarse y reducir su presencia sólo para los niños, compartiendo el espacio de los sueños con los personajes de cuentos... hasta que los niños sustituyan los cuentos por los nuevos héroes de historietas y destierren a las hadas ante las nuevas imágenes de violencia y de riesgo que aquéllos propugnan: «Los niños empezaban a ser malos como si fueran hombres». Porque perdida la inocencia, el hombre sólo conoce el Mal... por eso la madre de Nenasol se desespera temiendo lo peor al descubrir la desaparición de su hija. Cuando Nenasol-Pulgarcita y su amigo Pulgarcito, subidos en el Pájaro Azul y con la lámpara de Aladino en sus manos, inician un periplo por el mundo exterior que se ha quedado sin fantasía, descubren que «los hombres han hecho un mundo de hierro y se están quedando sin corazón». Nenasol grita que vuelvan las hadas, pero entonces descubre a Pulgarcito «caído en el suelo. Desde la página de un libro de cuentos, bañado en luz de luna y de esperanza, con su carilla traviesa, su traje remendado y sus zuecos aldeanos. Pulgarcito sonrío». La realidad vence a la fantasía, seguramente el viaje iniciático de Nenasol ha sido un sueño. Mientras corre para regresar al hogar la niña piensa «que la tierra tenía todavía corazón, que olvidé decir a mi hada madrina que eran las madres de los niños las depositarias del corazón del mundo, que todo en ellas era bueno, dulce, amable, que una madre no falta nunca con su cariño».

*La bella del mal amor* (1930) es una colección de seis cuentos castellanos en torno al tema de la «malcasada». De nuevo la intención de renovar un tema heredado del folclore (el romancero de la lírica medieval). El interés de los escritores por los campos de Castilla desde Azorín a Machado, o por el romancero desde el 98 hasta los poetas del grupo del 27, como Alberti, lo encontramos también en María Teresa. Por otro lado, el tema de la frustración amorosa le permite generalizar el sentimiento de víctima del desamor que ella

misma sufre en esos momentos en que ultima su divorcio. El libro está dedicado a su segundo hijo Diego. Los seis relatos presentan dramas rurales en los que la mujer o es víctima de desamor o es vengadora de su misma desgracia. Pasamos de lo específicamente literario a la crítica de un contexto social injusto que constituye el primer paso hacia una literatura de denuncia posterior.

Su segundo libro es recibido con tímidos elogios por la crítica que saluda su prosa cuidada y poética, silenciando sin embargo la violencia y crueldad con que retrata la marginación existente. Fue entonces cuando coincidió con Rafael Alberti en casa de una amiga común. Él leía pasajes de *Santa Casilda* (texto perdido durante largo tiempo y reeditado en 1950 por la Diputación de Cádiz), y sólo ella pudo empezar a hablar de romances antiguos con él. A partir de ese momento (que Alberti poetizó como el arribo «al más hermoso puerto del mediodía») se suceden las escapadas a Mallorca, a París, a Cádiz donde asisten a la proclamación de la República, y a lo largo de cuarenta años sus vidas conocen los mismos riesgos, aventuras, exilios y regresos. En 1932 viajan a cargo de la llamada Junta de ampliación de estudios a la Unión Soviética para estudiar el teatro ruso, dentro de un programa de teatro para el proletariado; conocen a escritores revolucionarios (Pasternak, Kelyin, Fadiev, Gladkov), atraviesan el norte de Europa (coinciden con Bertolt Brecht) en los primeros tiempos del nazismo, se detienen en Francia (para ver a Aragon y Elsa Triolet). A su regreso a España fundan la revista *Octubre*, órgano de los escritores y artistas revolucionarios (aunque sólo publican seis números, que vendían ellos mismos por las calles de Madrid<sup>9</sup>). Regresan a la Unión Soviética con motivo del Primer Congreso de Escritores revolucionarios, donde coinciden con Pozner, Gorki, Malraux... Los sucesos de Asturias dificultan el regreso a España del matrimonio, que conoce un primer exilio, eso sí pasajero, en Estados Unidos, Méjico y Centroamérica... Ese agitado año de 1934 ve la publicación de *Rosa-Fría, patinadora de la luna*, nueve cuentos con ilustraciones del propio Alberti.

El primer cuento, que da título al volumen, toma el nombre del personaje y el hecho de ser patinadora del soneto del mismo título de *Marinero en tierra*

de Rafael Alberti (¿pero acaso Nenasol no quería deslizarse patinando de la mano de su hada madrina?). «Flor del Norte» parte del poema «Madrigal de blanca nieve», del mismo libro de Alberti. «El pescador sin dinero» se inspira de un poema escénico que Alberti incluye en *El alba del alhelí*, si bien su inspiración nace en el cuento tradicional de *El pez prodigioso*. Los seis cuentos restantes muestran la mezcla de elementos verosímiles, maravillosos, mágicos que se combinan todavía en la línea de los cuentos de Nenasol; los animales protagonistas son viejos conocidos de los lectores de fábulas, así como los arquetipos literarios: «el tonto del pueblo», «el pícaro» o «el marino de siete leguas». La moraleja es demoledora, por ejemplo, en la reescritura de la historia del diluvio universal en que María Teresa nos ofrece su particular visión del arca de Noé: una tortuga le hace comprender a Noé que es mucho más práctico utilizar una ballena que siempre flota, viva o muerta. Es gracias a esta tortuga que el mundo renace, si bien la tortuga 427, vigésimo séptima heredera de aquélla, acaba siendo tragada por una alcantarilla, imagen que revela hasta qué punto ese mundo nuevo se ha degradado y se ha vuelto insolidario. En «El oso poeta» imagina a un oso-dibujo de valla publicitaria cansado de su condición de animal-anuncio, que decide abandonar su destino en busca de su novia, una corza. Su aventura en el bosque, en plena noche, cobra tintes fantásticos: es la hora en que «los fantasmas se congelan», «las nubes se azaran de ser agua», y «salen los hombres de palo a proteger los insectos que se comen las uvas del ardor de la luna». Todo es y no es o es al revés, para terminar con las luces del alba cuando nuestro oso desaparecerá ocultado por el papel del anuncio siguiente. La ciudad se constituye como personaje de cuento cruel (Nenasol ya lo pensó al final de su aventura cuando exclamaba que los hombres «habían hecho un mundo de hierro» en el que sólo soñaban los poetas pese a que «no los entiende nadie»). El entorno urbano implanta un nuevo orden: la modernidad conlleva la paridad entre individuos y objetos o máquinas, de tal manera que el individuo es cosificado y el objeto humanizado. El oso que huye de lo que la publicidad cosifica no sólo cumple la función moralizante de la fábula (todo animal humanizado crítica el

ridículo e injusto orden social) sino que también expresa la profunda crisis existencial del yo.

También en «El ladrón de islas» un niño sueña y, como la Alicia de Lewis Carroll, traspasa la pizarra de su escuela en imaginaria singladura. Personaje poético por excelencia, ese niño (como el futuro *cancre* de Prévert sueña a través del cristal de la ventana) transforma las islas de colores del mapa durante una clase de geografía en islas verdaderas, atraviesa mares, sufre diversos destinos (aventurero, pirata, naufrago) hasta despertar. El recurso al onirismo y a las ilusiones o alucinaciones de tipo visual que disminuyen el nivel de conciencia y permiten aflorar toda la afectividad reprimida del subconsciente es lenguaje de poeta moderno que conoce los avances del psicoanálisis. Las imágenes son cada vez más elaboradas y novedosas. Próximas a la estética surrealista: la analogía de la metáfora roza la contradicción o la divergencia, pero nunca el absurdo, pues todo adquiere una explicación maravillosa, de una lógica al revés o de una síntesis de los contrarios. Así, Rosa-Fría sueña que la luna helada organiza una carrera en la que ella debe competir con el Humo de los trenes y de las fábricas, el Vaho de los caballos y de los bueyes; el Ladrido de los perros; las Miradas a los globos «escapados en las tardes sin viento». ¿Cómo, por qué, para qué llegan esos elementos a la Luna?, se pregunta el lector:

Pues, claro; aquí mueren, se acaban de consumir todos los residuos de la Tierra. El agua que duerme en las rocas se evapora las noches de cuarto menguante, y yo la recojo; y la de los estanques parados, con sus festivales de ranas; y las hogueras de la noche de San Juan; y el humo de las casas costeras, que calientan la tarde, llamando a los navíos. Todo llega a la Luna y todo allí se calla definitivamente.

Incluso los cuentos de corte más tradicional aparecen renovados por la manera de llevar la lógica de lo narrado hasta la paradoja: el bobo acaba convertido en un pícaro que se ríe de la tontería de los demás; o Blancanieves termina su huida de la madrastra derretida sobre la tórrida arena de la playa.

Pero demasiados acontecimientos personales y colectivos hieren su sensibilidad y la politización de María Teresa se hace cada vez más acusada: ya no basta su trabajo como redactora en *Octubre* para denunciar la realidad social del país. Su adhesión a la cultura revolucionaria se manifiesta con la

composición de una obra de teatro (*Radio Sevilla*) y de varios libros de cuentos siguiendo la corriente característica en toda Europa, a raíz de la influencia de los escritores surgidos a partir de la caída del zarismo<sup>10</sup>. Escritores como Kuprin, Ehreburg, Ivanov, Zatchenko... que, además, María Teresa llegó a conocer personalmente.

Los *Cuentos de la España actual*, cuya primera edición ve la luz en Méjico (1936)<sup>11</sup> constituyen el testimonio del bienio negro, enmarcado entre los sucesos asturianos de Octubre de 1934 y el triunfo del Frente popular en Febrero de 1936, preludio de la guerra civil. Una cruel lucha de clases queda plasmada a partir de los personajes protagonistas: mujeres oprimidas, envejecidas prematuramente, obreros casi esclavizados por el duro trabajo mal retribuido, niños desvalidos... Las diez narraciones desgranar dramáticamente distintos episodios en los que queda patente un estado social injusto, el hambre de la clase trabajadora o del medio rural, la marginación, la incultura, el odio de clases, la tímida esperanza revolucionaria siempre teñida de violencia. «Liberación de Octubre» nos presenta a Rosa, una mujer con dedos enrojecidos por la lejía, que sólo conoce la felicidad propiciada por el cine de barrio, cuyo matrimonio sin hijos no tiene razón de ser. Pero en la madrugada del 5 de octubre estalla su rabia, agarra el fusil que su marido rechaza y auna su liberación personal a la causa de la revolución colectiva de la revuelta asturiana. «Letreros en las vallas» nos muestra a un sereno que vigila las calles y las fachadas de los barrios acomodados y descubre pintadas revolucionarias, llenas de faltas de ortografía. Aunque recela de la subversión que mina su autoridad, poco a poco asume la lucha proletaria. «Estrella roja» manifiesta la heroicidad inútil de la lucha anarquista. La hijita de un militante muere en la calle. El padre solicita la insignia del Frente Único para la pequeña pues ella también testimoniaba por la causa. En «Intelectual» será el maestro del pueblo, que abandona su labor en la escuela rural (donde lograba un espacio de libertad para los pequeños desheredados), para aportar su experiencia a los revolucionarios, pero acabará muriendo, aunque lo ignoren sus hermanas que sueñan con verle en las altas esferas. Cuatro cuentos recaban el protagonismo de los niños e insisten en todo lo relacionado con la

discriminación de la cultura y de la enseñanza («Sistema pedagógico», «La meada», «Infancia quemada» y «Un examen», uno de los más dramáticos: un chaval se suicida al comprender que nunca alcanzará el listón tan alto). En «El pequeño burgués» encontramos el irónico retrato de la clase pequeño burguesa que María Teresa había conocido en su infancia, incapaz de «rectificar la historia, derrotar el gran capital y hacerse dueña de una vida mejor» y que, obsesionada por su mezquindad consideraba que «aquellos hombres que gritaban “¡revolución!” como energúmenos eran los culpables».

En «El derecho a la nación» se narra la requisa que la guardia civil hace de las cabezas de ganado de un pueblo mísero como pago de impuestos. Sólo «una mujer brava» machaca la cabeza de su única mula para no cumplir con el «derecho de unos pocos». Su acto de coraje resulta inútil ante el miedo y la mansedumbre de los demás.

El apasionamiento junto con el compromiso ideológico y la necesidad de que su mensaje llegue de manera clara y concisa al público destinatario obligan a María Teresa León a simplificar su prosa y radicalizarla hasta el panfleto. En cambio, los ocho cuentos que integran *Morirás lejos* (1942) son fruto de la experiencia de la guerra, pero ya redactados bajo la circunstancia del exilio en Méjico en 1935<sup>12</sup> y muestran una estructura más elaborada. Tres relatos desgranar las secuelas de la guerra: la desilusión, el reguero de muertes, desolación y miserias, el odio y la desesperación, el desarraigo y el exilio. En «El barco» protagonizado por Bartolo «el Manías», crío que «vendía diarios, sin saberlos leer, mientras los otros estudiaban» y que cree la propaganda del partido hasta soñar con un nuevo paraíso «donde los niños patinan alegres sobre el hielo en una ciudad maravillosa... donde los obreros no sufren por falta de trabajo». Gracias a los reportajes cinematográficos que logra entrever por las rendijas de los barracones, «el Manías» mitifica Rusia y, al enterarse de que un barco ruso llega a puerto español, decide cruzar el país. La esperanza del «milagro ruso» le sostiene en su travesía hasta que, al llegar, descubre cómo hombres armados le prohíben el paso y, tras descargar, el barco zarpa de nuevo. Al «Manías» no le ha llegado la hora de su liberación<sup>13</sup>. En «Luz para los duraznos y las muchachas», una joven madre expresa su

antibelicismo al grito de: «Nos hacéis hijos para luego matarlos», mientras que el patético coleccionista de *Morirás lejos* obligado a huir y a perder todo cuanto atesora rebela el absurdo al que aboca la revolución: «Se le han ido desapareciendo de la memoria todos los asideros que con tanta firmeza lo amarraban al pretérito». Es precisamente a través de reminiscencias proustianas que en «El perfume de mi madre era el heliotropo» la niña que despierta a mujer recompone la historia de sus antepasadas tomando conciencia de su futuro destino<sup>14</sup>. Por último en «La hora del caballo» la escritora presenta su peculiar visión del desembarco español en el México precolombino, no a la manera como narran la conquista de Hernán Cortés los libros de Historia, sino como la «hora del caballo» (es decir a la manera de la intrahistoria que tanto emocionó a María Teresa en el episodio de Pérez Galdós «Trafalgar»): la yegua Rabona y su amo Juan Sedeño esperan en la bodega del barco la llegada a Nueva España. Porque animales, enseres, semillas también van a ser el nuevo Continente. El trote de la yegua preñada inagurará la presencia de una España histórica e intrahistórica en tierras aztecas. El éxodo del hambre conduce sin embargo al descubrimiento de una nueva patria<sup>15</sup>.

La labor de cuentista cristaliza en las cinco *Fábulas del tiempo amargo* (1962), donde reencontramos el lirismo de los primeros libros. Concisas, escritas en prosa poética, están organizadas en torno al tema del chivo expiatorio, que agrupa y sintetiza todos los tratados anteriormente. Los más herméticos provienen de distintas leyendas aztecas: «Soledad ¿por quién preguntas?» describe la zozobra, el terror y la serenidad final con la que una doncella virgen acepta su inmolación junto al enemigo vencido. El carácter sangriento del rito religioso sugiere una reflexión sobre la violencia inherente a todo comportamiento social desde sus más remotos orígenes; la misma violencia fundacional representa «Comed, comed que yo ya estoy invitada»: una doncella metamorfoseada en corzo, es cazada en una montería y comida en el festín por su propia familia que no la reconoce. Familia desavenida (la madre llora mientras el hermano criminal se jacta de haber derribado su presa) que sirve de alegoría de tantas otras familias y de la misma España dividida a

causa de la rivalidad trágica entre hermanos. Consecuencia del mismo tema son el éxodo y el destierro, plasmado de forma más personal y onírica en los tres relatos restantes. En «El viaje» la protagonista es arrebatada, durante una pesadilla, al espacio por un águila que la lleva de su tierra de donde ha sido expulsada a otro mundo. La historia integra la diáspora de tantos españoles vencidos y la de los deportados en la contienda mundial. «Las estatuas» relata la nostalgia en el doloroso éxodo, mientras que en «Por aquí, por allá» se expresa el deseo de recuperar la identidad perdida, pero ello sólo es posible en el imposible regreso a la patria<sup>16</sup>.

El testimonio siempre lúcido, sincero y valiente de María Teresa León logra, a partir de la propia coherencia de los cuentos, aunar lo real y lo imaginario, lo vivido y lo soñado, la historia y el mito, lo propio y lo colectivo, la historia y la intrahistoria. En su forma sencilla se condensa con indudable fuerza trágica la expresión del destino. Creemos que a través del cuento (maravilloso, cruel o fantástico) y recreando mitos, ella ha librado batalla en varios frentes de los que a menudo ha salido perdedora, como muchos de sus personajes, pero en el campo literario es sin duda una triunfadora, una *femme de lettres* como pretendía.

## BIBLIOGRAFIA

(Dentro de la amplia bibliografía referida a María Teresa León, nos limitamos a señalar la que hemos consultado personalmente.)

### a) Libros de M. T. León

*Cuentos para soñar*, Burgos, Editorial Hijos de Santiago Rodríguez, 1928.

*La bella del mal amor*, Madrid, Cairel ediciones, 1992 (1ª ed.: Burgos, Editorial Hijos de Santiago Rodríguez, 1930).

*Rosa-Fría, patinadora de la luna*, Madrid, Espasa Calpe, «Austral», 1975 (1ª ed.: Madrid, Espasa Calpe, 1934, nueva ed.: Madrid, Ediciones de la Torre, 1990).

*Cuentos de la España actual*, México, Editorial Dialéctica, 1935.

*Contra viento y marea*, Buenos Aires, Ediciones AIAPE, 1941.

*Morirás lejos*, Buenos Aires, Editorial Americalee, 1942 (incluye 12 relatos de *Cuentos de la España actual* y seis nuevos).

*Las peregrinaciones de Teresa*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1950.

*Juego limpio*, Barcelona, Seix Barral, 1987 (1ª ed.: Buenos Aires, Goyanarte, 1959).

*Memoria de la melancolía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987 (1ª ed.: Buenos Aires, Losada, 1970).

*Una estrella roja*, Madrid, Espasa Calpe «Austral», 1979 (recopila los libros *Cuentos de la España actual*, *Morirás lejos* y *Fábulas del tiempo amargo*).

### b) Estudios sobre M. T. León

Alberti, Rafael: *La arboleda perdida (primera parte)*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

-----: «Mi vida con María Teresa León», *Homenaje a María Teresa León*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 9-11.

Albornoz, Aurora de: «El lugar de María Teresa León», *María Teresa León*, Burgos, Junta de Castilla y León, 1987, pp. 41-48.

Ana, Marcos: «María Teresa León, una mujer comprometida con su tiempo», *Homenaje a María Teresa León*, Madrid, Univ. Complutense, 1990, pp. 41-50.

Marco, Joaquín: Prólogo a la edición de *Una estrella roja*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, pp. 9-23.

MARIA TERESA LEÓN : CUENTOS DE LA REVOLUCION PARA PEQUEÑOS Y MAYORES

Mateo, María Asunción: «Memoria del olvido», epílogo a la edición de *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, pp. 289-293.

Montero, Enrique: «*Octubre*: revelación de una revista mítica», Introd. a la reimpresión facsimilar de la revista *Octubre*, Madrid, Ediciones Turner, 1977.

Schneider, Luis María y Aznar, Manuel: *Inteligencia y guerra civil española y Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, Barcelona, Laia, 1978.

Torres Nebrera, Gregorio: «La obra literaria de María Teresa León (cuentos y teatro)», *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984, Universidad de Extremadura, pp. 361-384.

—: *La obra literaria de María Teresa León (Autobiografía, bibliografía, novelas)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987.

—: *Los espacios de la memoria. La obra literaria de María Teresa León*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Es cierto que algunos relatos de María Teresa León desarrollan poemas o imágenes creadas por Alberti. Por ejemplo, el cuento *Rosa-Fría, patinadora de la luna* parte de un soneto del libro *Marinero en tierra*; o la biografía novelada del legendario Menesteos, que fue objeto de una dedicatoria de Alberti en un poema de su libro *Ora marítima*. Pero la influencia fue mutua, como reconoció el propio Alberti al señalar que muchos de los recuerdos que evoca en su *Arboleda perdida* fueron plasmados magníficamente con anterioridad por María Teresa León en su *Memoria de Melancolía*, tal vez con la novela *Juego limpio*, su obra más viva y original (prólogo de Alberti a *Arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 51).

<sup>2</sup> Con ocasión de un viaje a Argentina como redactora del *Diario de Burgos*, escribió un artículo celebrando la igualdad que se respiraba, y en el que se hacía patente su pensamiento progresista: «Aquí no se distingue el pobre ni el rico; todos son iguales. Este pueblo de aluvión, formado por tantas razas distintas no quiere más vanidad, ni más orgullo que el del esfuerzo personal». Precisamente, ese país (con otros, como Francia, Italia, Rumanía) también la acogerá a ella en su exilio.

<sup>3</sup> Uno de los primeros en afirmarlo fue Joaquín Marco en el prólogo a la edición de cuentos de *Una estrella roja* (Madrid, Espasa-Calpe Austral, 1979, pp. 9-23). Posteriormente quedó claramente expuesto por los participantes en el *Homenaje a María Teresa León* (Madrid, Universidad Complutense, 1990) y, más recientemente, en el completísimo libro a ella dedicada por Gregorio Torres Nebrera: *Los espacios de la memoria. La obra literaria de María Teresa León*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.

<sup>4</sup> Buenos Aires, Losada, 1970; Barcelona, Laia, 1977; Barcelona, Bruguera, 1979 y 1982; Barcelona, Círculo de Lectores, 1979 y 1987 (esta última con prólogo de Rafael Alberti y epílogo de María Asunción Mateo).

<sup>5</sup> De ese círculo familiar recuerda María Teresa León, con especial cariño, la amistad de la escritora Doña Emilia Pardo Bazán, que le regaló, con motivo de su primera comunión, un libro con la dedicatoria siguiente «A la niña María Teresa León deseando que siga el camino de las letras».

<sup>6</sup> «Empezaba pronto su rebelión. A la niña se le iba a desarrollar, junto con las trenzas, un principio de crítica. Esta niña terminará mal».

<sup>7</sup> Insistiendo en el «ejercicio oral de la imaginación» escribe también un sugerente artículo: «La narradora» (*La Gaceta literaria*, 1 julio 1930, nº 85), en que destaca el modelo de mujer intelectual, culta, preparada, que conoce, transmite, adapta a las nuevas exigencias una cultura ancestral, mítica, eterna; depositaria de un saber que tendrá que ir desgranando a través del dominio de un lenguaje metafórico de fácil comprensión.

<sup>8</sup> *Los espacios de la memoria*, p. 65.

<sup>9</sup> En sus *Memorias* María Teresa explica la fundación de la revista *Octubre*, aunque un texto inédito sobre el tema se conserva en la fundación Alberti en El Puerto de Santa María. Texto que encontramos reproducido en Gregorio Torres Nebrera: *Los espacios de la memoria*, pp. 24-27.

<sup>10</sup> No sólo los escritores agrupados bajo la denominación «grupo del 27» practicaron una literatura social revolucionaria. Junto a Alberti (*Consignas; Un fantasma recorre Europa; 13 bandas y 48 estrellas*) o Lorca (*Mariana Pineda*), otros muchos autores practicaron la llamada «novela roja» (Arconada, Díaz Fernández, Arderius, Sender...). Véase Gonzalo Santonja: *Las novelas rojas* (Madrid, Ed. de la Torre, 1994) y *La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939* (Madrid, La productora de Ediciones-El Museo Universal, 1993).

<sup>11</sup> *Cuentos de la España actual, Morirás lejos y Fábulas del tiempo amargo* fueron reeditados por Espasa-Calpe, «Selecciones Austral», 1979, con prólogo de Joaquín Marco.

<sup>12</sup> El exilio es tema también de sus novelas *Contra viento y marea* (1941) y *Juego limpio* (1959).

<sup>13</sup> En *Memorias de la melancolía* se menciona el suceso real que sirvió de inspiración al cuento: «el Manías» era un chiquillo caído muerto en los primeros compases de la guerra, cerca del madrileño Cuartel de la Montaña.

<sup>14</sup> Preludio de otra colección de nueve cuentos: *Las peregrinaciones de Teresa* (Buenos Aires, Botella al Mar, 1950) todavía inédita en España. El libro cuyo elemento unificador es la repetición del nombre de Teresa, protagonista o mera narradora de relatos siempre en torno al sentimiento de abandono y destierro que acompaña la frustración personal, eminentemente autobiográfica. Un concepto de mujer se plasma, voluntariosa frente al desarraigo, reivindicando su autoestima y, a partir de los propios recuerdos, seguir siendo ella misma. Personaje que resume al fin y al cabo su lucha por la vida y su feminismo.

<sup>15</sup> «Una tropa de potrillos milagrosos relinchó, saltando a la vida. De todos los colores: verdes, blancos, azules, rosas... ¡Una catarata de potrillos para la extensión nueva! Saltaron la selva virgen, las pirámides, los volcanes, los ríos, y se hundieron en el día de América que estaba amaneciendo».

<sup>16</sup> «En la falda del viento recliné la cabeza y concluyó mi sueño. Entré menudito, esquivándolos, torciendo las esquinas para que no me siguiesen. Hallé ante mí la sagrada puerta de mi sangre y la franqueé». Pero ella no es como Ulises sino uno de tantos, como Juan el Fuerte, Juan el Bravo, Juan el Panadero... y el tiempo que todo la cambia hace que nadie ni nada la reconozca en un Madrid indiferente y desconocido, extraña en su propia patria. ¿Cómo recuperar entonces la identidad perdida? María Teresa lo intentará una vez más en sus *Memorias de melancolía*.



**MARSEILLE EN GUERRE DANS ELLE, ADRIENNE  
D'EDMONDE CHARLES-ROUX**

Denise BRAHIMI  
Université Paris VII

On imagine mal une histoire de la deuxième Guerre Mondiale qui se priverait de tout ce qu'apporte *Elle, Adrienne*, le roman d'Edmonde Charles-Roux paru en 1971<sup>1</sup>. Son titre, il est vrai, refuse d'évoquer la trame historique et ne signale pas ce « devoir de mémoire »<sup>2</sup> dont on découvre pourtant qu'il a été pour l'auteur une raison primordiale d'écrire. Ceci est indiqué au lecteur dans le roman lui-même, ponctuellement mais en toute clarté. On y voit en effet quel est le souci qui anime et soutient Serge, le jeune héros du livre qui passe toute la durée de la guerre à Marseille et meurt finalement dans les combats menés par les résistants pour la libération de la ville. Dans les pires moments, il se répète encore et encore la phrase : *Un jour, il faudra que les gens sachent* (pp. 448-450), quel que soit le jour, quels que soient les gens. La romancière prend directement à son compte une promesse solennelle du même genre, adressée à de jeunes combattants slovaques qu'elle voudrait pouvoir arracher à l'oubli. Ecrit plus de vingt-cinq ans après la fin de la guerre, *Elle, Adrienne* est un livre qui se souvient et qui ramène ses lecteurs sur quelques lieux de la guerre. Marseille et la Slovaquie sont deux de ces lieux. L'histoire de la seconde nous est racontée dans la longue durée, dont la Deuxième guerre mondiale constitue un épisode important voire décisif et irréversible. S'agissant de Marseille, le récit est ciblé beaucoup plus précisément sur les quatre années de cette guerre, de 1940 à 1944. On pourrait même dire que dans ce roman, Marseille comme ville ne se distingue pas de Marseille en guerre, fait d'autant plus remarquable qu'il n'en est pas ainsi pour la troisième lieu de l'action qui est Paris. Ce qui ne signifie pas que ce lieu puisse être considéré comme secondaire par rapport aux autres puisque c'est à Paris que deux des principaux personnages du livre,

Adrienne et Ulrich, vivent leur histoire d'amour jusqu'à son dénouement. En sorte qu'il nous faut partir d'un double constat, et même ressentir comme une provocation le paradoxe de son aspect contradictoire. D'une part *Elle, Adrienne* est un hommage enthousiaste à ceux qui se sont sacrifiés pour résister aux Nazis pendant la Deuxième guerre mondiale. D'autre part, ses deux héros principaux et manifestement chers au cœur de l'auteur se sont trouvés « par la force des choses » du côté des Allemands. L'un des effets du livre est d'ailleurs de rendre compréhensible et bouleversant le sens de cette expression si usuelle et apparemment si vague : « la force des choses ». Quoi qu'il en soit, parler de la guerre à Paris ou parler de la guerre à Marseille, pour la romancière, ce n'est pas la même chose. Dans un livre d'une telle ampleur, les sujets sont à la fois entrecroisés et susceptibles d'être considérés comme autonomes. On ne s'attachera ici qu'au récit de la guerre en Méditerranée, ce qui est déjà beaucoup puisque ce récit raconte à la fois dans leur ensemble et dans leur détail saisissant les événements qui se sont déroulés à Marseille à partir de 1940 et en tout cas jusqu'au 25 août 1944, date de la capitulation allemande, dix jours après le débarquement des Alliés sur la Côte des Maures. On n'évoquera ici ou là ce qui se passe à Paris et en Slovaquie au même moment que pour faire comprendre l'originalité de Marseille comme lieu de la guerre pendant cette période. Il apparaît très vite qu'à Paris, la relation entre la France et ses occupants a été vécue de manière plus complexe et plus trouble à tous égards; plus romanesque si l'on veut parler littérairement. La situation marseillaise est éclairée par toute la vigueur du soleil méditerranéen, partageant le monde entre ombre et lumière selon le modèle binaire des grandes épopées. Pour ce qui est du troisième lieu du drame, cette Slovaquie pas si lointaine mais pourtant très mal connue des Français, elle est incontestablement évoquée par la romancière comme le lieu d'une tragédie, celle de la fin d'un monde, un monde qui engloutit avec lui non seulement le vieux Comte Norbert mais aussi son fils Ulrich, dont il est dit à la fin du livre qu'il ne peut désormais que durer et non vivre, tant il est vrai que sa vie déchirée est partie en lambeaux, irrémédiablement. De la Deuxième Guerre Mondiale, le roman donne ainsi une vision parfaitement claire à l'égard de ses

engagements, mais aussi fort complexe à un double égard : humainement, dans l'assignation des culpabilités, littérairement dans le traitement de l'histoire collective et de personnages fort différents. Opposé aux deux autres lieux du roman, Marseille est un monde en soi, où l'emporte la clarté méditerranéenne, implacable, dans l'évocation des faits et des sentiments.

**La guerre à Marseille**, c'est une transposition aux accents souvent hugoliens d'événements historiques que la romancière connaît minutieusement, sans que cette minutie s'oppose jamais à la puissance épique des évocations. Les trois temps forts de cette histoire épique sont bien connus des historiens mais rien comme leur évocation littéraire dans *Elle*, *Adrienne* ne peut en dégager la signification et la portée. Ce sont, dans leur ordre chronologique, le sabordage de la flotte à Toulon par les amiraux français le 27 novembre 1942 ; puis l'évacuation et la destruction systématique de la ville basse de Marseille par les Allemands le 17 février 1943 ; et enfin, pendant la dizaine de jours déjà évoqués, entre le 15 et le 25 août 1944, la libération de Marseille par les forces conjointes de l'armée française commandée par le Général de Lattre de Tassigny et de la résistance intérieure qui s'était mise en place depuis 1942. La romancière met au service de ces trois grands moments non seulement son sens du récit mais aussi toute la vigueur de ce qu'on appellerait son engagement si le mot n'avait été tellement galvaudé. Ce qui signifie qu'elle prend position idéologiquement, politiquement, humainement avec une conviction personnelle passionnée et autant de courage dans l'expression de l'enthousiasme que dans celle du mépris.

S'agissant du mépris, on se doute que c'est le sentiment dominant inspiré à l'auteur par le premier des trois moments historiques. Pour dénoncer l'inconcevable incurie des amiraux français à Toulon, la romancière manie brillamment l'invective et le vocabulaire le plus propre à fustiger. Plutôt que d'incurie, c'est de bêtise qu'elle parle, preuve à l'appui. Car ils dormaient, les misérables, et sur leurs deux oreilles, au moment où les SS du premier corps blindé marchaient sur Toulon : *La France dans sa bêtise, sa vertueuse et capitale bêtise, c'était Toulon dans la quiétude de ses amiraux endormis. Car ils*

*dormaient. Personne ne pourra jamais dire le contraire. Ils dormaient en pyjama* (p. 364). La force hugolienne de la vindicte s'appuie sur une parfaite documentation historique, prolongée pour le détail par la capacité visionnaire et par l'invention romanesque. Il n'est pas sûr, pour prendre un exemple, que les pyjamas des amiraux figurent dans les archives concernant cette terrible nuit, mais il y a là une de ces trouvailles d'écrivain qui fixent dans la mémoire, par le rire, ce qu'il ne faudra plus jamais oublier. Monstrueuse dérision de ce sommeil et inexpiable culpabilité de ces crétins hautement gradés. La romancière intrépide nous entraîne avec elle jusqu'au bout d'un mépris et d'une dénonciation précisément ciblés. Elle se fait un devoir de désigner par leur nom quelques-uns au moins des dix-neuf amiraux et commandants de bâtiment qui s'adonnent à leur rêve d'avancement pendant que l'ennemi entre dans la ville. Et lorsqu'elle rapporte une certaine lettre écrite par l'Amiral Marquis : *Je peux vous garantir que jamais les Allemands n'occuperont Toulon* (p. 371), il semble bien que pour cette fois, le détail si détail il y a, soit pleinement historique ! Détail impitoyable en tout cas, la romancière réservant sa pitié à ceux qui la méritent – nombreux dans le livre – et opposés en tout point aux amiraux endormis.

Pendant la destruction de la ville basse de Marseille, on trouve dans le récit romanesque une réponse au sommeil criminel des amiraux français. Durant la nuit qui précède la déportation des habitants, le jeune résistant Serge ne peut détacher son regard de ce quartier qu'il sait voué à l'anéantissement : *Je continuerai à regarder ; je ne peux rien d'autre, je le sais, mais je peux regarder. Ainsi je ne serai pas de ceux qui auront dormi. J'éviterai cette honte* (p. 452). Ainsi se construit le récit épique, à partir des oppositions que l'histoire lui fournit. Mais il y a bien d'autres choses encore dans les pages consacrées par la romancière à la destruction de lieux qu'elle a suffisamment connus pour les réinventer et pour leur redonner par son souffle littéraire la respiration du vivant. C'est ici en effet que prend tout son sens le mot « méditerranéen » s'agissant du conflit mondial et de ses effets les plus spectaculaires, les plus irréversibles. Car c'est la partie la plus essentiellement, la plus humainement

méditerranéenne de la ville de Marseille qui a disparu dans cette opération, ordonnée par Himmler mais déjà programmée par Laval : *On va épurer Marseille qui en a bien besoin* (p. 412). D'un monde aussi divers multiple et bizarre que celui de la ville basse, il faudrait citer toute l'évocation; on peut dire en effet que sous forme de mots, elle fournit les seuls vestiges de ce que la romancière a connu comme un plein avant de n'y retrouver que l'horreur du vide. Sa reconstruction mentale et verbale du quartier disparu prend la forme d'une très longue phrase, dont on ne peut évoquer ici que deux ou trois formules telles que : *cet enchevêtrement de ruelles, de maisons accolées, de porches rafistolés, de fenêtres énigmatiques* (p. 441) ou bien encore : *On eût dit que se fondaient là toutes les races pour ne plus constituer qu'une lourde écume fraternelle, un bouillonnement sans nom* (p. 442). Ecrire la guerre à Marseille, c'était dire comment ce *bloc solide et chaud qu'aucun remous, aussi violent fût-il, n'avait encore entamé* (*ibid.*) a pourtant été pulvérisé, en ce 17 février 1943, par une entreprise de destruction complète, systématique et acharnée. Le monde méditerranéen tout entier a subi là une amputation irréparable. La ville basse de Marseille est un trou béant creusé par la guerre dans la face de cette ville, là où elle s'affirmait comme un *refuge ouvert depuis les premiers âges* (p. 441). Même la libération, avec les trésors d'intelligence et d'audace qui l'ont rendue possible, ne pourra rien contre cela.

De cette libération, le récit était difficile, tant s'y mêlent l'exaltation de moments si intensément attendus et la douleur de morts sacrificielles, comme celle de Serge et de tant d'autres jeunes gens. Ils ont donné leur vie, formule simple et juste dont le roman garde ici le ton. Discrétion et sobriété sont de rigueur, et pas la moindre trace d'enflure héroïque. Pour donner à son récit l'unité et le souffle nécessaires, la romancière choisit une sorte de troisième voie, qui n'est ni l'enthousiasme ni la déploration tragique. Elle associe la libération de la ville à la plus imparable, la plus mobile et la plus gaie des libertés en acte, celle des goumiers marocains dont elle suit la galopade ou l'envol dans la traversée du *djebel marseillais* – jusqu'au moment ultime et bouleversant où les résistants qui sont dans Marseille les voient accourir

comme une masse sombre au bord de l'horizon. Ce magnifique hommage aux « hommes des tabors » utilisés par le Général de Lattre de Tassigny pour la libération de Marseille est précédé dans le roman par une série d'annonces qui laissent prévoir le moment où la romancière va enchanter son lecteur par l'évocation de cette joyeuse vitalité opposée aux forces de mort. Lorsque les Marocains débarquent sur la Côte des Maures, qui mérite plus que jamais son nom, le roman nous a déjà dit à quel point Marseille est une ville africaine, c'est-à-dire une ville qui a besoin (à tous égards et pas seulement économiquement) de ses échanges avec l'Afrique pour vivre : selon la formule de l'auteur, c'est *une punition* (p. 337) pour Marseille que d'être coupée de ce continent voisin. Les goumiers sont une sorte de concentré de cette africanité ou de cette maghrébinité dont la romancière s'amuse à montrer à quel point elle est aux antipodes de la germanité représentée par l'armée allemande. Question de langue pour commencer, essentielle dans un épisode décisif comme la libération de Marseille : *Par défiance des écoutes allemandes, ils utilisaient des mots durs et secs, des mots bizarres sur lesquels soufflait un vent torride. Il fallait, pour comprendre, avoir appris ça tout jeunot, ou avoir fait campagne en Italie, ou bien être né du côté de Bône ou de Bugeaud. Le sabir nord-africain... Qui le connaît sait bien qu'il y a peu de chance pour qu'un homme de Düsseldorf ou de Brême puisse en tirer profit. Langue où un village était toujours un douar et une mesure un gourbi et, de plus, où s'infiltrait la Provence par les plus subtils canaux* (p. 575). Il est clair qu'un des buts de l'auteur, écrivant *Elle, Adrienne*, était de dire avec toute la force dont elle est capable ce que la ville de Marseille doit aux goumiers marocains qui l'ont libérée. Mais l'hommage n'est pas de pure forme et l'analyse va au-delà. Car ces goumiers que les infirmières des beaux quartiers marseillais viennent soigner en toute équanimité ne sont pas les « bons Arabes » naguère mis au goût du jour par Lyautey et qu'elles croyaient pouvoir retrouver. Cette Afrique-là est morte, si tant est qu'elle ait existé ailleurs que dans l'idéologie coloniale. Les goumiers du Colonel Boyer de Latour ne sont pas des images d'Epinal *mais une fois encore le Bon arabe avait payé de sa personne et Aubagne était libérée* (p. 583).

**Marseille ville méditerranéenne** a été sauvée par des Méditerranéens : il y a là une sorte de logique sensible au coeur de la romancière. A bien d'autres moments encore et d'autres façons, elle met en valeur ce caractère méditerranéen de la ville, dans la distance qui à tous les sens du mot la sépare de Paris au sein de son roman. Tout le début du livre, au moment de la retraite ou débâcle, évoque ce mouvement Nord-Sud qui pousse les populations en fuite devant l'avancée de l'armée allemande à franchir la Loire – cette Loire sur laquelle va même s'organiser une improbable tentative de résistance. Au milieu d'*Elle, Adrienne* il apparaît que la ligne séparant la zone libre de la zone occupée devient une fiction: *Il n'y avait plus de zone libre* (p. 335) écrit la romancière. Mais Marseille n'en est pas moins le lieu où s'organise une forme de résistance qui eût été impensable à Paris. Lorsque le jeune héros du livre, Serge, est conduit à Marseille par sa tante Adrienne pour y passer le temps de la guerre, il a fortement conscience, si jeune qu'il soit, de devoir découvrir ce que sont les *Méridionaux* (p. 163) qui habitent cette ville. Il n'a évidemment pas besoin de chercher loin pour en trouver de parfaits exemples, même si cette exemplarité ne veut pas dire que tout soit clair et parfaitement lisible : *Quant à savoir ce qui se passait dans la tête de Minelli pendant que Serge passait aux aveux, impossible. Il était de ces Méditerranéens impénétrables qui accueillent catastrophes et plaisanteries avec le même visage. Absolument inexpressif. Un sérieux de plomb* (p. 211).

A Marseille moins encore qu'ailleurs, les Allemands n'ont chance de comprendre quoi que ce soit à la population française occupée ; ce qui est sans doute une des raisons pour lesquelles ils ont surtout recours à la destruction pour affirmer leur présence dans la ville. Mais il est évident que leur dégoût et leur crainte viennent surtout de la nature même de cette population marseillaise, profondément mélangée, plus que tout autre riche en « métèques » de toute sorte – ces métèques dont ils envoient un certain nombre dans les *camps du Sud-Ouest qui avaient longtemps servi de lieu d'internement aux « rouges » d'Espagne* (p. 258). Toute la région méditerranéenne – Marseille mais Nice également – reçoit un nombre considérable de réfugiés dont certains au moins, ou certaines, sont cachés et

recueillis par la population locale. C'est le cas de l'un des personnages du roman, Josefina, une jeune fille juive de Tchécoslovaquie que Roseline, la femme de Minelli, sauve d'une mort certaine, alors que son mari, gendarme, est supposé être un agent de la politique officielle.

Cette même politique est sabotée systématiquement par une masse de clandestins qui se sont infiltrés dans la population marseillaise, et dont la romancière nous donne une idée à partir de l'un de ses principaux personnages, nommé Miguel. Miguel est un Républicain espagnol, communiste, qui a fui son pays pour continuer ailleurs la lutte anti-fasciste et révolutionnaire. Il dirige un groupe de saboteurs dont beaucoup ont appris comme lui à mener ce genre de combat en Espagne, auprès des volontaires des Brigades internationales. La romancière, par la bouche de Miguel, évoque la diversité des hommes qu'il recrute au sein d'une couche souterraine de la population méridionale qui les absorbe et les abrite clandestinement. Marseille, en particulier la ville basse, a été pour eux ce fameux « refuge » à partir duquel Miguel organise l'action de la résistance pendant l'été 1942. Une action plus facile dans le Midi qu'ailleurs, du fait que, selon Miguel *elle n'existe pas, ici, la phobie de l'étranger. Du moins pas dans le peuple* (p. 324). C'est ainsi que nous assistons, nous lecteurs, aux prodromes de la résistance française, sous la forme d'une manifestation à Marseille, le 1er mai 1942 et d'une autre le 14 juillet de la même année à l'occasion du défilé, qui réassigne à *La Marseillaise* son origine historique, comme dans le superbe film que Renoir lui a consacré : *Soudain quelqu'un se mit à chanter, loin, dans les premiers rangs. On pouvait adhérer à ce chant et le suivre jusqu'à la mer. Pas lieu d'avoir peur. Les manifestants prenaient possession de la Ville, rue après rue, ils se la partageaient, ils se répandaient en tous sens, une cocarde à la boutonnière. Et leur chant s'amplifiait mais personne ne s'opposait. C'était tout naturel, un 14 juillet* (pp. 203-204).

Faisant écho à Victor Hugo dont le souvenir semble proche, et qui est d'ailleurs nommé à plusieurs endroits du livre, la romancière elle aussi évoque la force épique qui à certains moments de l'histoire s'empare du peuple, mais c'est à Marseille qu'elle nous la montre en acte, à la fin de la Deuxième guerre

mondiale. La référence à Paris est explicite, mais ne l'est pas moins la volonté d'opérer ce déplacement : *Six motrices tirées à bras et l'insurrection commençait. Il y a des villes où se lèvent les pavés. A Marseille, c'étaient les tramways. Les portails du dépôt avaient volé en éclats sous la pression du gros serpent de fer. Pour une chicane, c'était une chicane. Comme une énorme souricière ouverte à l'est* (p. 536). Il apparaît donc que dans cette guerre, ce n'est pas Paris mais Marseille, ville de violents contrastes méditerranéens, qui est le lieu de l'épopée. Marseille qui paye très cruellement le prix de cette vocation, par les destructions irréparables dont on a déjà parlé, mais aussi en vies humaines, à l'occasion de bombardements qui sont d'abord ceux des Allemands avant d'être ceux des Alliés. Encore à la Pentecôte 1944, si près de la fin, et alors même que tous les objectifs ont été manqués, ce sont 3.000 hommes qui sont tués d'un seul coup : six cents enterrements par jour, précise la romancière. Mais elle garde la liberté suprême de l'auteur épique, qui est de mêler le détail infime ou comique à l'ampleur des catastrophes ou à l'élévation du sublime : *Six cents enterrements par jour et il avait fallu rembourser les représentations de Madame Popesco* (pp. 487-488). Il y a d'ailleurs dans ce mélange une forme de raillerie méditerranéenne dont le roman donne d'autres exemples, tels que ces considérations d'une tenancière sur l'évolution des prénoms chez les recrues de son bordel : de Liberta ou Matteota à Benita ou Impéria, on peut selon cette Madame Lhoste acquérir une érudition historique sur toute la période ! Ici encore *Elle, Adrienne* suggère une sorte de décentrement par rapport à l'histoire officielle.

Sur les deux autres centres que le roman s'est choisis, Paris ville d'Adrienne et la Slovaquie patrie d'Ulrich, on ne fera que quelques remarques propres à renforcer la définition de Marseille comme lieu de l'épopée. Paris est la ville la plus contraire à ce genre, en ce sens qu'elle est le lieu de l'ambiguïté et de l'indécidable. De cette impossible définition, Adrienne elle-même est l'exemple, Adrienne l'insaisissable dont Ulrich ne cessera jamais de vouloir enfermer l'identité dans des mots, alors même que c'est largement cette impossibilité à le faire qui le séduit. Paris est la ville où même les

collaborateurs – et les collaboratrices parce qu’il y a beaucoup de femmes dans ce rôle – sont en même temps susceptibles de fournir des renseignements aux résistants ; Paris dont Serge se dit, la seule fois où il a l’occasion d’y revenir pour une mission commandée par Miguel, que c’est un autre monde : *Deux jours qu’il était à Paris et déjà pressé d’en repartir. Ce qu’il avait vécu était différent de ce qu’il avait prévu. Rien à voir avec l’état d’exaltation dans lequel il était parti. Un mélange bizarre de fascination et d’écoeurement. Paris était un autre monde* (p. 397). Un autre monde qui apparaît non comme le lieu de la guerre mais comme celui d’une histoire d’amour improbable et pourtant vraie. Paris comme lieu par excellence du genre romanesque.

Dans le troisième lieu d’*Elle, Adrienne*, la Slovaquie, ce qui se joue est la fin d’un monde, mais à dire vrai cette mort de l’Europe Centrale est en acte depuis la Première guerre mondiale. Ici le temps des épopées est fini, elles ne se survivent que dans les ballades populaires, mais pour tous les gens qui avaient leur place dans l’Europe d’hier, comme dit la romancière, c’est le temps de la tragédie qui est arrivé, et l’échec final du nazisme ne peut être vécu comme un gage de renouveau. Il n’y a pas de place dans la nouvelle Europe pour des hommes comme le Colonel Pflazen qui fut le supérieur d’Ulrich à Paris avant de se suicider : un homme qui, ne croyant qu’aux chevaux, n’avait pas envie de survivre dans un monde sinistre de « motorisés intégraux ». Ulrich lui-même, n’ayant pas retrouvé cette Slovaquie qui était sa patrie, ne peut que s’enfoncer dans une apparente survie qui n’est qu’un déguisement de la mort. Ainsi se répartissent dans les espaces d’*Elle, Adrienne* des visions du monde que les bizarreries de l’histoire font coexister au même moment. La nouvelle légende est celle que chantent les goudiers à Marseille en cette fin du mois d’août 1944 : *Beaucoup ont disparu, d’autres poursuivent le voyage* (p. 603). On n’est pas si loin de ce que la romancière appelle « une naïve tentative de bilan » ; d’où il ressort que Marseille est une ville libérée mais exsangue où la vie continue, après le massacre.

**Et les femmes dans tout cela?** Telle est la question désormais inévitable, l’incontournable question de notre fin de siècle. Qu’en est-il des

femmes ou plutôt qu'en a-t-il été dans l'histoire qui nous est contée par *Elle, Adrienne* ? La première réponse consiste à dire que si elle nous est contée, c'est par une femme justement, une femme qui a porté en elle ce projet d'écriture pendant près de trente ans, et qui s'est lancée dans l'immense entreprise de redonner vie à quatre années parmi les plus riches d'événements de l'histoire européenne en général, méditerranéenne en particulier. Nous savons déjà que le projet de *faire savoir* est dans le livre le projet de Serge, ce qui pourrait être une manière d'aborder le problème de l'autobiographie, et de la présence personnelle de l'auteur dans son roman. Problème pour lequel il n'y a d'ailleurs pas à proprement parler de solution, mais une sorte de réponse aussi vague que plausible : oui il y a sans doute beaucoup de la romancière elle-même, c'est-à-dire de la jeune fille qu'elle fut pendant les années de guerre, dans le portrait qu'elle nous donne du jeune homme Serge : à peu près le même âge et sans doute aussi la même sorte d'inclination vers la résistance, à laquelle l'un et l'autre participent, payant leur tribut de chair et de sang. Mais ce serait un sujet de recherche et d'érudition que de prétendre aller au-delà de cette identification partielle. On se contentera de deux remarques qui peuvent sembler de sens contraire. La première consiste à dire qu'en se rendant présente dans le livre sous la forme d'un jeune homme, la romancière récuse par avance la mode actuelle, qui consiste à promouvoir comme actrice principale de l'histoire et de l'Histoire, un personnage féminin. La seconde est le constat du démenti infligé par *Elle, Adrienne* à un préjugé fort tenace concernant l'écriture féminine, qui ne serait que le lieu des sentiments intimes et non celui de l'Histoire, surtout pas celle des guerres rapportées dans le détail de leurs opérations.

Et si maintenant l'on passe de la romancière à son principal personnage féminin, Adrienne dans le rôle-titre, comme on dit au théâtre, c'est pour constater qu'Adrienne n'est justement pas sur le théâtre des opérations. Il est des courages de toute sorte, celui d'Adrienne consiste à choisir l'amour contre la guerre, mais on peut penser qu'elle n'aurait pas choisi la guerre de toute façon, même s'il n'y avait pas eu l'amour. A cette femme d'une autre époque et d'un autre style, le roman reconnaît le droit d'un libre choix, qui de toute manière

ne pouvait être celui d'une jeune fille comme la future romancière entrant à la fois dans la guerre et dans l'âge adulte. En tant que lecteurs, nous sommes partagés entre ce respect du choix d'Adrienne et le pressentiment – transformé à la fin du livre en constat – que ce respect ne sera pas partagé par la foule, puisque nous savons qu'en effet il ne l'a pas été historiquement. La guerre finalement rattrape tout le monde, elle rattrape même Adrienne et son amie Licia dans la retraite qu'elles se sont trouvée près d'Aix-en-Provence, et c'est là que Licia est tuée au moment de la libération, se faisant passer pour Adrienne à qui la foule ameutée veut faire payer sa liaison connue avec un Allemand. Licia est tuée par deux coups de révolver mais il lui a fallu entendre auparavant – et Adrienne les a entendues aussi – les insultes haineuses de la foule : *Quand la haine fait crier des mots tels que putain, salope, baiseuse de Boche, truie, ces mots qu'il faut bien écrire puisqu'ils étaient criés à Licia et que d'autres femmes, des femmes nues, sauvagement battues, des femmes qui trébuchaient et que la foule hilare conspuait, harcelait, des femmes ensanglantées ont été, elles aussi, appelées putain, salope, baiseuse de boche, truie, à ces mots personne n'échappe* (p. 567). La romancière qui a voulu que nous allions un instant au fond de cette horreur reprend sans doute à son compte la conclusion d'un passant inconnu : *c'est la guerre*. Oui, c'est cela aussi la guerre, à Marseille comme ailleurs, puisque l'histoire nous apprend qu'à cet égard la ville méditerranéenne n'a pas différé des autres. A remarquer que c'est une autre femme, Marguerite Duras, qui a eu elle aussi le courage de dire la tragédie d'une « baiseuse de Boche » à Nevers sinon à Marseille. Edmonde Charles-Roux, Marguerite Duras, deux femmes qui se sont totalement impliquées dans la résistance à l'occupation allemande et qui pourtant parlent sans haine mais au contraire avec compréhension, avec compassion, de celles qui ont agi tout autrement. L'auteur d'*Elle, Adrienne* traite de la mort de Licia et de ce terrible dénouement avec autant de sobriété qu'elle en met à évoquer la mort de Serge. De tout ce qui touche à ses sentiments personnels les plus intimes, les plus forts, elle ne donne que quelques indices. Mais ceux-ci, étant amenés à balancer dans l'équilibre du roman tout ce qui nous est dit des événements collectifs, y gagnent une intensité saisissante, qui force le respect – ce même

respect dont nous disions qu'il définit l'attitude de la romancière à l'égard de son personnage, Adrienne.

Que les femmes supposées les moins respectables soient justement celles qui forcent le respect, *Elle, Adrienne* nous en donne une autre preuve, tragique et drôle. Le grand moment que ce livre consacre aux femmes, et à des femmes bien méditerranéennes cette fois, se trouve inclus dans ce point culminant du livre et de la guerre à Marseille qu'est la destruction de la ville basse. Vivaient là, au coeur de la population la plus bigarrée qui soit, les prostituées d'une cinquantaine de maisons closes. Maisons dont, comme leur nom l'indique, on ne les avait jamais vues sortir, jusqu'au jour où les policiers français procèdent sous contrôle allemand à l'évacuation complète du quartier. De ces recluses, la romancière décrit de manière saisissante la soudaine apparition au grand air, mais en se détournant d'un certain pittoresque propre à la littérature coloniale et orientaliste dans l'évocation des bordels méditerranéens. D'emblée, et par delà les détails physiques, elle va à ce qui fait l'être essentiel et exceptionnel de ces femmes : un être-au-delà-de-la-peur, dont les effets sont le seul aspect positif et vengeur de cet affreux moment. Car ces femmes furieuses et déchaînées déversent sur leurs gardes un flot d'« obscénités inimaginables » que tout le monde entend, comme Serge, avec le sentiment d'être vengé : *Du fond de cette boue montait, en mots noirs, la vengeance de la ville* (p. 457). En sorte que leurs imprécations continueront à résonner dans les mémoires, au-delà même du vacarme des explosions qui font qu'en ce *17 février 1943 la ville basse avait cessé d'exister* (p. 458). En ce point du livre c'est à un courage spécifiquement féminin et spécifiquement méditerranéen que la romancière rend hommage. *Elle, Adrienne* remet l'ignominie à ce qui fut sa place véritable, les chambres à coucher des amiraux français à Toulon le 27 novembre 1942 et non pas celles des prostituées marseillaises de la ville basse. Même s'il ne disait que cela, ç'eût été une raison suffisante d'écrire un tel roman, où éclate en pleine lumière méditerranéenne une vérité qu'il fallait arracher à l'oubli : l'implacable et inaltérable opposition du courage et de la lâcheté.

## NOTES

---

<sup>1</sup> Chez Grasset. Les références données dans cet article renvoient à l'édition du *Livre de Poche*.

<sup>2</sup> L'usage de cette expression est plus récent que le roman d'Edmonde Charles-Roux.

## ENTRE LA PLUMA Y LA ESPADA: BRADAMANTE, LA AMAZONA ESCRITORA DE *IL CAVALIERE INESISTENTE*

Carles BESA CAMPRUBÍ  
*Universitat Pompeu Fabra*

En claro contraste con otras tradiciones literarias, en la epopeya italiana el personaje de la mujer guerrera ocupa un lugar muy destacado. El ejemplo sin duda más emblemático corresponde a la figura de Bradamante, recreada por Boiardo en el *Orlando innamorato*, y cuya prolongación —el *Orlando furioso* de Ariosto, del que Italo Calvino siempre se ha mostrado gran admirador— le asigna un papel no sólo más considerable, sino mucho más complejo. En efecto, si en el *Innamorato* Bradamante sólo aparece en los últimos capítulos del poema y sus gestas son pronto olvidadas para dar paso a sus amores con Ruggiero, en el *Furioso* lo heroico y lo femenino guardan una relación que tiene menos que ver con el antagonismo o la oposición que con la paradoja o la ambivalencia<sup>1</sup>.

Para observar esta conjunción de rasgos aparentemente incongruentes entre sí, se puede releer el famoso episodio de la «rocca di Tristano», a lo largo del cual Ariosto parece interesado en evidenciar que Bradamante es a la vez igual y diferente con respecto a los hombres. El argumento de esta parte del poema gira en torno a las leyes hospitalarias que rigen la fortaleza, y en concreto al respeto debido a la regla dada por Tristano al caballero que la atiende:

*che'l cavallier ch'abbia maggior possanza,  
e la donna beltà, sempre ci alloggi;  
e chi vinto riman, voti la stanza,  
dorma sul prato, o altrove scenda e poggi.* (XXXII. 94)

El motivo de la controversia que sigue es en cuál de las dos razones Bradamante puede fundamentar su derecho a hospedarse en el castillo: si por sus hazañas como caballero, pues son precisamente sus artes marciales las que le han permitido llegar hasta allí en solitario (y no, como suele ser costumbre en el género épico, escoltada por un grupo de caballeros); o bien por sus virtudes físicas, como

vencedora en un concurso de belleza en el que rivaliza con otra mujer (Ullania). La respuesta de Bradamante, hasta cierto punto desconcertante si tenemos en cuenta la ideología predominante en la época, consiste no tanto en negarse a aceptar el veredicto del concurso como en rechazar su legitimidad como tal, argumentando que nadie puede realmente identificarla como mujer sin desnudarla primero, y que por lo tanto debe ser considerada como un hombre:

*lo ch'a difender questa causa toglio,  
dico: o più bella o men ch'io sia di lei,  
non venni come donna qui, né voglio  
che sian di donna ora i progressi miei.  
Ma chi dirà, se tutta non mi spoglio,  
s'io sono o s'io non son quel ch'è costei?  
E quel che non si sa non si de' dire,  
e tanto men, quando altri n'ha a patire. (XXXII. 102)*

*Ben son degli altri ancor, c'hanno le chiome  
lunghe, com'io, né donne son per questo.  
Se come cavallier la stanza, o come  
donna acquistata m'abbia, è manifesto:  
perché dunque volete darmi nome  
di donna, se di maschio è ogni mio gesto?  
La legge vostra vuol che ne sian spinte  
donne da donne, e non da guerrier vinte. (XXXII. 103)*

La paradoja o ambivalencia a la que aludía antes se basa en el hecho de que Ariosto, a la vez que pone en duda la división tradicional de los sexos por medio de la exhibición de las habilidades guerreras de Bradamante, no deja de subrayar la feminidad de la heroína; en efecto, en el momento en que se despoja de sus armas, Bradamante descubre sus encantos de doncella:

*La donna, cominciando a disarmarsi,  
s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto;  
quando una cuffia d'oro, in che celarsi  
soleano i capei lunghi e star di piatto,  
uscì con l'elmo; onde caderon sparsi  
giù per le spalle, e la scopriro a un tratto  
e la feron conoscer per donzella,  
non men che fiera in arme, in viso bella. (XXXII. 79)*

La complejidad de Bradamante se pone de manifiesto comparándola con otra amazona no menos famosa. Me refiero a Marfisa, cuya feminidad aparece casi siempre neutralizada por sus rígidos ideales caballerescos. Como si el sentido que tiene de sí misma la separara de su sexo, Marfisa no oculta nunca su casta

intención «*di viver sempremai senza consorte*» –su negativa a reconocer que difiere en nada de los hombres la lleva incluso a competir constantemente con ellos. Por oposición a Marfisa, al final del poema vemos cómo Bradamante acaba perdiendo toda huella de su identidad militar en favor de su nuevo papel de esposa: Ruggiero, como ella deseaba, logra vencerla en combate singular, condición que ella exigía para abandonar su independencia y someterse a la autoridad de un marido. Naturalmente, el triunfo de las ambiciones domésticas de Bradamante acaba destruyendo la ambivalencia característica del personaje, basada en el funcionamiento simultáneo de lo que Giovanni Sinicropi (1981: 242) llama los «etomorfemas» fundamentales de su personalidad –el de doncella y el de caballero– «*legati da solidarietà, cioè da congiunzione logica*»<sup>2</sup>.

Siglos después, Calvino retoma la tradición de la «graciosa guerrera» en *Il cavaliere inesistente*, el último de los relatos de la trilogía *I nostri antenati* (publicados entre 1950 y 1960). Se trata de una fábula que, en palabras de Genette (*op. cit.*: 224), tiene el estatuto aproximativo de «*continuation paraleptique*» de la obra de Ariosto, y cuyo clima de conjunto sería el de un «*travestissement moderne*» de la novela de caballerías en general. Pero por paralíptica y encubierta que sea la continuación (o quizás precisamente por ello), y por mucho que el travestimiento concierna no tanto a una obra singular como a un género, haremos bien en tener presente la Bradamante de Ariosto (tampoco olvidaremos a Marfisa), pues no en vano la amazona protagonista del *Cavaliere* lleva el mismo nombre, y este contrato o pacto por vía nominal basta para garantizar la naturaleza de hipertexto del relato que nos ocupa. Es cierto que Calvino ha negado en más de una ocasión que su *Cavaliere* tenga algo que ver con el *Furioso*, pero al lector erudito –a quien no se le escapa que Ariosto es para Calvino una referencia obligada, además de un verdadero incentivo artístico<sup>3</sup>– le resulta difícil obviar la filiación. En este caso, pues, el carácter de hipertextualidad del texto es un «efecto de cultura» más que una constatación evidente (se notará que lo mismo sucede con el *Furioso* respecto al *Innamorato*...), pero ello no hace más que demostrar, si cabe, el fundamento serio y sabio del ludismo calviniano. No podemos dejar de recordar, en este contexto, que Calvino es autor de una antología comentada de estrofas del *Furioso* (Calvino, 1970), así como de un artículo en el que, poniéndose en la piel del lector *tout court*,

defiende la autonomía del texto (a pesar de reconocer de entrada que se trata de un poema «*che si rifiuta di cominciare, e si rifiuta di finire*»)⁴.

La originalidad del *Cavaliere* radica fundamentalmente en el juego narrativo que propone el autor. Un juego cuya principal trampa no será revelada, siguiendo en ello la más pura tradición del registro fantástico, hasta el último capítulo, y que obligará a releer todo el libro bajo una óptica completamente nueva. En efecto, el lector tendrá que esperar a las páginas finales para descubrir que bajo el disfraz de sor Teodora –la narradora del relato, quien, inesperadamente, irrumpe como tal en el cuarto capítulo, cuando el lector estaba ya convencido de que el narrador era un hombre (y soldado por más señas, dada la familiaridad que demuestra tener de la vida caballerescas)⁵– se esconde un personaje tan aparentemente lejano a ella en principios y acciones como la misma Bradamante («*Sì, libro. Suor Teodora che narra questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa donna*», p. 349). Lo que interesa, pues, es que a los conocidos etomorfemas de «doncella» y «caballero» con que la tradición literaria sintetiza la personalidad de Bradamante, Calvino añade el de «escritora»: dándole la voz, finge concederle simultáneamente los poderes de un prestidigitador capaz de establecer libremente las reglas del juego. Y de paso, la invención de un narrador-sustituto con nombre propio y fuerte identidad y presencia le sirve a Calvino de perfecto camuflaje para conjurar todo atisbo de autobiografismo; un registro ante el cual nuestro discreto autor siempre ha mostrado un vivo rechazo; ya veremos sin embargo, al final de estas páginas, cómo Teodora permite a Calvino un papel muy activo en cuanto a los presupuestos teóricos que salpican el texto bajo la forma de verdaderas declaraciones de poética –y también, seguidamente, que tras la figura de Bradamante emerge con toda claridad un imaginario masculino.

En clave narratológica, diremos pues que en el último capítulo se produce una audaz metalepsis (Genette, 1972: 243-245), un salto de nivel narrativo que nos hace pasar de una narración ulterior-heterodiegética a la forma más alejada de este tipo: la narración simultánea-autodiegética, con la entrada en la historia del yo narrador expresándose en presente –como subraya Genette, lo contrario (el paso del autodiegético al heterodiegético) es bastante más frecuente (por ejemplo, la desaparición del narrador-testigo inicial de *Le Rouge et le Noir* o de *Madame*

*Bovary*). Tecnicismos aparte, lo que hay que destacar es ante todo que la agnición final que revela la identidad de Bradamante bajo la pluma de Teodora –«*un colpo di scena che mi è venuto in mente all'ultimo momento*» (p. 360), según pretende Calvino en la «Nota 1960» (la introducción ulterior a *I nostri antenati*)<sup>6</sup>– produce mucho más que un efecto de extravagancia bufonesca. La pirueta muestra, sobre todo, un claro rechazo por el respeto tradicional de la frontera jerárquica que separa el mundo narrado (el mundo primero, ya existente) y el mundo en el que o desde el que se narra (el mundo segundo, el cual se ocupa de formalizar aquel contenido previo). Al exhibir sin reparos la clara dependencia de la representación respecto a la narración –del enunciado respecto a la enunciación–, *Il cavaliere* se burla de la «*suspension of disbelief*» según la cual lo que sucede en el relato es aceptado sin más por el lector. Porque, en definitiva, si sor Teodora puede permitirse el lujo de salir de su encierro –pues como monja no es más que una «mujer entre mujeres», prisionera de una comunidad que institucionaliza la exclusión y la división de los sexos– para desdoblarse en una mujer que vive la guerra y el amor (la guerra como amor y el amor como guerra) en los campos de batalla (dominio masculino por excelencia), ello es gracias a un acto de *voluntad* narrativa. La escritura es pues en este caso una nueva forma de acción, un arma al servicio de la libertad, y por lo tanto, capaz de crear una realidad compensatoria.

No nos extrañará pues que la monja y la guerrera, aunque destinadas a coincidir sólo en el desenlace, se aproximen una a otra desde el comienzo (dicha aproximación, claro está, es gradual y muy sutil, y sólo reconocible en una segunda lectura del relato). En efecto, en su primera aparición, según un equívoco común en los poemas caballerescos, Bradamante es confundida con un hombre, y poco después, la forma en que es revelada su identidad sexual subraya, paradójicamente, la dualidad del personaje, una dualidad que tiene por función la de neutralizar su feminidad. Estamos ya al final del cuarto capítulo, y Rambaldo, que se encuentra en un verdadero aprieto al tener que luchar en solitario contra dos sarracenos, es de pronto socorrido por «*un cavaliere dalle armi cristiane che sopra la corazza vestiva una guarnacca color pervinca*» (p. 290), y gracias al cual será capaz de ahuyentar al enemigo. Pero el caballero desconocido, una vez cumplida su misión –en la que, de paso, ha quedado demostrada su superioridad técnica

respecto a Rambaldo<sup>7</sup>— se niega a identificarse, lo cual es considerado por Rambaldo —como por todo caballero digno de tal nombre, pues es éste uno de los *topos* del código de la caballería— como una afrenta imperdonable. Momentos después, al llegar a la orilla de un río donde se ha dirigido para calmar la sed, Rambaldo se encuentra de nuevo con su auxiliador. Se trata de una de las escenas clave del relato:

*Giunse al greto, affacciò il capo tra le foglie: il guerriero era là. La testa e il torso erano ancora racchiusi nella corazza e nell'elmo impenetrabili, come un crostaceo; ma s'era tolti i cosciali i ginocchietti e le gambiere, ed era insomma nudo dalla cintola in giù, e correva scalzo sugli scogli del torrente.*

*Rambaldo non credeva ai suoi occhi. Perché quella nudità era di donna; un liscio ventre piumato d'oro, e tonde natiche di rosa, e tese lunghe gambe di fanciulla. Questa metà di fanciulla (la metà di crostaceo adesso aveva un aspetto ancor più disumano e inespressivo) si girò su se stessa, cercò un luogo accogliente, puntò un piede da una parte e l'altro dall'altra di un ruscello, piegò un poco i ginocchi, v'appoggiò le braccia dalle ferree cubitiere, protese avanti il capo e indietro il tergo, e si mise tranquilla e altera a far pipì. Era una donna di armoniose lune, di piuma tenera e di fiotto gentile. Rambaldo ne fu tosto innamorato. (p. 292)*

Al descubrir que sus movimientos han sido espiados por Rambaldo, Bradamante saca un puñal de la cintura y se lo tira, pero no «*col gesto della perfetta maneggiatrice d'armi*» que era ella, sino «*con lo scatto rabbioso della donna inviperita che tira in testa all'uomo un piatto o una spazzola o qualsiasi cosa ha per mano*» (y aquí, pese a que la situación es ciertamente muy poco heroica, aflora ya un imaginario típicamente masculino: la amazona viril, cuando no ejerce sus funciones de guerrera, se ve convertida en una mujer histérica y reducida al ámbito de lo doméstico). Como vemos en el texto citado, el episodio de la aparición de Bradamante se divide en dos momentos, cada uno de los cuales ocupa un párrafo diferente: en el primero de ellos, y aunque ya desde el punto de vista de Rambaldo, Bradamante es descrita objetivamente (sólo sorprende la comparativa «*come un crostaceo*»); en el segundo, destaca la fascinación del joven por el cuerpo de la mujer en el momento, simultáneo a su enamoramiento, en que la ve orinar. Se produce aquí una infracción al principio del *aptum* (Lausberg, 1990: 1055-1062), un desfase o falta de homología entre la situación y el registro utilizado: el vocabulario, elegante e incluso refinado —nótese la triple atribución final: «*armoniose lune*», «*piuma tenera*» y «*fiotto gentile*» aluden respectivamente a las nalgas, el vello pubiano y los humores excrementales—, choca con la circunstancia: una joven sorprendida en el momento de satisfacer sus necesidades corporales. Para algunos

el episodio es excesivamente «hábil», «acrobático» (Almansi, *art. cit.*: 100), «poco convincente» (Jeannet, 1997: 152), en el sentido de que la delicada descripción de Bradamante se vería de algún modo negada o deconstruida por nuestro conocimiento ulterior de que es la propia heroína quien se describe a sí misma en un acto tan poco sublime. Una crítica de este tipo parece omitir una evidencia: la necesidad de aplicar al *Cavaliere* un código de lectura irónico/paródico, que nos hará ver, en cambio, que Calvino pretende aquí subvertir el modelo del amor cortés es obvio que «hacer pipí» y «enamoramiento» pertenecen a campos semánticos alejadísimos, por no decir inconciliables. Sabemos además que desde Andrés el Capellán el enamoramiento pasa por la visión del rostro de la amada, y queda claro que Rambaldo no ha tenido todavía ocasión de ello<sup>8</sup>.

Pero no se trata tan sólo de romper con uno de los *topos* del amor cortés. Como se ve –y aquí quería llegar–, el ser de Bradamante es circunscrito, muy mecánicamente, a su ficha de identificación sexual, identificación que provoca, no menos mecánicamente, el enamoramiento del inexperto Rambaldo, quien, por decirlo de algún modo, no ve cómo es la mujer que tiene ante sus ojos, sino sólo la mujer en tanto que Mujer, restringida a aquello que la define por oposición al varón (un vientre liso, unas nalgas redondas, unas largas piernas). En realidad, pues, esta rapidísima cadena significativa omite o escamotea –por la ausencia de los eslabones que el lector esperaría<sup>9</sup>– la femineidad de Bradamante, quien se ve reducida al puro hecho de ser mujer cuando no es soldado (en cuyo caso es, además, hombre), hasta que no hayamos descubierto, claro está, que es también escritora. Personaje de la metamorfosis, Bradamante es también el personaje de la separación (por eso más arriba aludía a su dualidad), como lo demuestra el hecho de que su temible mitad superior, encerrada en el yelmo y la coraza, contrasta con su otra mitad humana<sup>10</sup>. En definitiva, la coraza actuaría como una especie de membrana que no sólo protege a Bradamante del exterior, sino que también la separa de él, y en cierto sentido de sí misma. Así, en las páginas finales del relato, al abandonar el convento para unirse a Rambaldo, la vemos salir «con las armas puestas», de manera que si se despoja de su indumentaria de monja es tan sólo para recubrir de nuevo su naturaleza de mujer (su ser de carne) con una segunda piel que la devuelve a su ser social y sus funciones profesionales –«*E in fretta mi*

*strappo la cuffia, le bende claustrali, la sottana di saio, traggo fuori dal cassone la mia tunichetta color topazio, la corazza, gli schinieri, l'elmo, gli speroni, la sopravveste pervinca»* (p. 349)–, gracias a las cuales puede todavía soñar con dragones, tropas berberiscas e islas encantadas. Salta a la vista la diferencia de actitud con respecto a la Bradamante ariostesca al convertirse en esposa de Ruggiero... Empezamos ahora a comprender también el sentido oculto de la aproximación entre Bradamante y Teodora, la guerrera y la monja. Porque la monja, en feliz fórmula de Nathalie Heinich (1996: 33), es esta «*filie cloîtrée, définitivement coupée des états de femme*», esta mujer que ha escogido o a la que han impuesto «*cette condition négative qui consiste essentiellement à ne pas se laisser prendre*». El paralelismo entre las dos figuras nos hace comprender también por qué Bradamante estaba destinada a enamorarse de Agilulfo y no de Rambaldo, de una armadura vacía y no de un hombre relativamente normal: como la monja, esclava de Dios –de una sustancia sin forma–, Bradamante sólo puede entregarse a un fantasma –una forma sin sustancia–; de manera que la sustitución de Agilulfo por Rambaldo es una pirueta que sólo puede explicarse en aras del final feliz del cuento, pero que aun así no acaba de convencer (Calvino parece sacrificar a las leyes del género la lógica profunda de los contenidos, según la cual no es fácil entender que Bradamante acabe redimiéndose de su carácter «bárbaro» gracias a un amor del todo injustificado).

La doble condición de Bradamante como amazona guerrera de rígidios ideales y como mujer de fuertes apetitos carnales viene presentada en un detallado (auto)retrato en el sexto capítulo, justo en el centro de la obra. El texto subraya la insatisfacción del personaje en lo moral y en lo psicológico. Bradamante ha entrado en la orden de la caballería por necesidad de reglas severas y precisas y por un deseo insaciable de absoluto –nótese, de nuevo, el paralelismo con la vida monacal, por alejada que ésta parezca de la situación épica–, pero se encuentra, en cambio, con un mundo de aproximación y negligencia, de vino y sudor<sup>11</sup>. En cuanto al amor, no ha hecho más que acumular fracaso tras fracaso, pues ningún caballero parece capaz de colmar su sed de ideal: sus numerosos escauceos son contactos sin consecuencias, caprichos de unas horas, objetos que nada tienen que ofrecer en cuanto son confrontados con la realidad<sup>12</sup>. No sorprende que la

perfección que anhela sólo encuentre su plena realización en Agilulfo, esta especie de hipérbole metafísica, ni tampoco que tanto rigor exprese, «*piú che una vanità femminile [...] una continua sfida ai paladini, una superiorità su di loro, una fierezza*» (p. 302). Pensar en la Marfisa de Ariosto parece en este punto del todo justificado, pues al final del trayecto el lector no ve en Bradamante a la devoradora de hombres, a la mujer de franca y agresiva sexualidad —ésta es, en cambio, la primera imagen que recibimos de ella por boca de otros soldados («*Bradamante o si passa i generali o i mozzi di stalla! Non la prenderai neanche se le metti il sale sulla coda!*», p. 293)—, sino una especie de Diana moderna que se niega voluntariamente al amor, una guerrera intocable, orgullosa y desdeñosa ante la pasión por el hombre (y de nuevo resulta obligado pensar en la monja Teodora como su doble o su *alter ego*). Diríase que la prevención contra los desbordamientos sentimentales del *eros* conduce al personaje a la autorrepresión, como obedeciendo a las exigencias de un superyo excesivamente coercitivo<sup>13</sup>.

Naturalmente, las afinidades que pueden establecerse entre Bradamante y sor Teodora se basan no sólo en una similitud de rasgos de carácter y de personalidad. Lo que subraya el texto son más bien las analogías «objetivas» o exteriores entre la vida militar y la vida conventual. Sin duda, las rutinas diarias de un soldado pueden ser comparables con las de una monja, lo que justifica el uso de términos abiertamente clericales para la descripción de la obediencia que merecen las reglas caballerescas; hasta el punto de que el lector llega a sospechar que está leyendo la obra de una religiosa que deduce de sus propias experiencias (y no de viejos papeles, como pretende en diversas ocasiones, aunque con la ayuda inestimable de su poderosa imaginación) cómo es la existencia en otra esfera de la vida con la que, según cree ella, la suya guarda alguna relación. Sin embargo, a medida que avanza el relato sor Teodora insiste con mayor empeño en sus «problemas narrativos» (de dónde sacar la inspiración, cuál es la mejor manera de organizar el material, qué código escoger para representar la realidad), con lo que tendemos progresivamente a olvidar su naturaleza de monja y a pensar en ella en tanto que escritora en segundo grado del *Cavaliere*. Así, lo que acaba planteándose el lector no tiene ya que ver con las semejanzas entre la guerrera y la monja o el ejército y el convento, sino entre la guerrera y la escritora, el campo de

batalla y la creación. Dicho de otro modo, la cuestión es ahora en qué y por qué contar y hacer la guerra pueden ser consideradas operaciones análogas.

Una primera respuesta, aunque sin duda demasiado vaga y parcial, estriba en el carácter fatalmente irrealista de la literatura, en el que mucho insiste la narradora en las primeras páginas de cada capítulo (a partir del quinto y exceptuando el décimo y el onceavo)<sup>14</sup>. Como si poner al descubierto el grado de artificialidad del acto narrativo significara no sólo eliminar de la historia cualquier sospecha de credibilidad, sino también, y sobre todo, anular cualquier interpretación heroica del tema tratado (cabe recordar que la trilogía *I nostri antenati* se publicó en pleno clima de guerra fría). Como si, banalizando el producto al exhibir sus mecanismos internos, Calvino pretendiera desmitificar el mundo narrado. Quizás no sea casual, en ese sentido, que tal desmitificación sea realizada por una mujer guerrera y no por un soldado hombre: por ser mujer (aunque lo ignore tan a menudo), Bradamante puede tomar distancia, mostrar una «diferencia de valores» con respecto a un mundo dominado por los hombres; y en calidad de guerrera, puede librarse a un ejercicio tan corrosivo como es la autoparodia.

Otra interpretación de esta homología entre guerra y escritura está relacionada más de cerca con las preocupaciones teóricas de Calvino, quien siempre se ha mostrado muy interesado en exponer la «ideología de la forma» subyacente a sus obras, y por lo tanto su propia actitud ante los signos que maneja. Me refiero concretamente a la manera en que sor Teodora, en calidad de personaje-escritor que asume parte del papel que debería ser asignado al propio Calvino, metaforiza su acto creativo. Así, el motivo recurrente de los capítulos VIII y IX (que narran el largo viaje de Agilulfo y su escudero por el Mediterráneo, y que son riquísimos en apuntes metaliterarios) es el ideal de la narradora de que la página adquiera cuerpo y dimensiones de paisaje rupestre, cuando no de transformarla en un sistema de puntos, líneas, números, cruces y flechas que den cuenta de los desplazamientos de los personajes. Esta concepción iconográfica y geométrica de la escritura asimila sor Teodora a un general que dirige los movimientos de su ejército análogamente a como un escritor dispone el material narrativo. Así, en el capítulo VIII:

*Ora devo rappresentare le terre attraversate da Agilulfo e dal suo scudiero nel loro viaggio [...] Traccio sulla carta una linea diritta, ogni tanto spezzata da angoli, ed è il percorso di Agilulfo. Quest'altra linea tutta ghirigori e andirivieni è il cammino di Gurdulú. (p. 317)*

Y más adelante, en el capítulo IX:

*[...] se penso a quanto ancora ho da mettere sulla carta d'itinerari e ostacoli e inseguimenti e inganni e duelli e tornei, mi sento smarrire. [...] Per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. [...] Con la penna dovrei riuscire a incidere il foglio, ma con leggerezza [...]. Meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi, con il dolce paese di Francia, e la fiera Bretagna, ed il canale d'Inghilterra colmo di neri flutti, e lassú l'alta Scozia, e quaggiú gli aspri Pirenei, e la Spagna ancora in mano infedele, e l'Africa madre di serpenti. Poi, con frecce e con crocette e con numeri potrei segnare il cammino di questo o quell'eroe. (pp. 328-329)*

Calvino –es ése un tópic de la crítica (Leroy, *art. cit.*: 73-75)– está fascinado por la discontinuidad: transformar la palabra en línea y la frase en dibujo con el deseo casi de esculpir el pergamino, significa precisamente crear en el carácter polimórfico del signo, y si todos los signos son intercambiables por otros, lo que interesa es el código de desciframiento escogido, el cual puede ser a su vez, gracias a una operación dada, sustituido por otro... El ejército, y con él la guerra –un mundo en el que todo «era severo, esatto, rigoroso, conforme a una regola morale e –nel maneggio delle armi e dei cavalli– a un'estrema precisione di movenze» (p. 301)–, parece en definitiva interesar a Calvino en calidad de sistema semiótico, y por lo tanto, como correlato formal de la escritura. Porque de la misma manera que la vida militar, por las normas exactas que la rigen, tiende a predeterminar el universo, y por lo tanto a crear un orden tranquilizador, la escritura –sobre todo si es metafórica en términos de abstracción geométrica, como es el caso– puede crear un mundo alternativo pero disciplinado, un mundo cuya libertad es vigilada o estructurada por paradigmas lógicos que generan distinción y separación.

Sin duda, es significativo que Bradamante, en su papel de escritora, se identifique con una monja encerrada en un convento; pero no lo es menos que para narrar sus aventuras sueña con transformar la hoja en blanco en un mapa de estado mayor. Por una parte, pues, sus funciones de guerrera parecen ser «sublimadas», recuperadas bajo una forma que las ensalza o engrandece; por otra, en su tarea como escritora no parece abdicar en absoluto de su condición de amazona, como si escribir fuera otra forma de hacer la guerra.

## BIBLIOGRAFIA

- Almansi, Guido: «Il mondo binario di Italo Calvino», *Paragone-Letteratura*, 258, 1971, pp. 99-101.
- Benson, Pamela-Joseph: «A Defense of the Excellence of Bradamante», *Quaderni d'Italianistica*, 4, 2, 1983, pp.135-153.
- Calvino, Italo: *I nostri antenati*, Turín, Einaudi, 1960.
- : *Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*, Turín, Einaudi, 1970.
- : «Ariosto geometrico», *Italianistica*, 3, 1975, pp. 657-658.
- : «Ariosto: la struttura dell'*Orlando Furioso*», en *Saggi (1945-1985)*, vol. I, Milán, Mondadori, 1995, pp. 759-768.
- Dars, Philippe: «*I Libri degli altri* ou soi-même comme un autre», *Strumenti critici*, VIII: 2 (72), 1993, pp. 171-188.
- Frasson-Marin, Aurore: *Italo Calvino et l'imaginaire*, Ginebra-París, Slatkine, 1986.
- Genette, Gérard: «Discours du récit», en *Figures III*, París, Seuil, 1972, pp. 67-282.
- : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
- Heinich, Nathalie: *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, París, Gallimard, 1996.
- Jeannet, Angela M.: «Bajo la luna rampante», en María J. Calvo Montoro y Franco Ricci (coord.): *Italo Calvino: nuevas versiones*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 145-159.
- Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1990.
- Leroy, Hélène: «Le tournant de 1965: science et littérature chez Calvino», en *Novecento: le renouveau de la culture italienne*, ELLUG (Université des Langues et Lettres de Grenoble), 1984, pp. 64-79.
- Sinicropi, Giovanni: «La struttura della parodia; ovvero: Bradamante in Arli», *Strumenti critici*, XV: 2 (45), 1981, pp. 232-251.
- Spinazzola, Vittorio: «L'io diviso di Italo Calvino», *Belfagor*, XLII, fasc. V, 1987, pp. 509-531.

## NOTAS

<sup>1</sup> Recordemos que lo que debe principalmente Ariosto a Boiardo es la fusión entre los elementos épicos del ciclo carolingio y los elementos cortesés del ciclo bretón, elementos que retoma para desarrollarlos en una continuación (una «*gionta*», dice el poeta) irónica e infiel hasta tal punto y con tanta fama posterior que logrará eclipsar (injustamente o no) su modelo. Sobre los problemas teóricos planteados por la posibilidad de que el hipertexto anule a su hipotexto, remito a Genette (1982: 221-223).

<sup>2</sup> Sobre la pasividad final de Bradamante se leerá el estimulante artículo de Pamela Benson (1983), quien hace un repaso de las teorías renacentistas acerca de la mujer y sus responsabilidades sociales y evalúa de acuerdo con ellas la actitud adoptada por el *Furioso*. Benson concluye que «*Because her desire always was to marry Ruggiero and her military exploits were incidental to her domestic goal, Bradamante's submission to her husband is not an humiliation. [...] she freely chooses not to be independent*» (p. 151).

<sup>3</sup> «*Lavorare tenendo aperto davanti a me il testo d'Ariosto è sempre per me uno stimolo creativo*», dijo en su artículo «Ariosto geometrico» (Calvino, 1975: 657).

<sup>4</sup> «*Il difetto d'ogni preambolo al Furioso è che se si comincia col dire: "è un poema che fa da continuazione a un altro poema, il quale continua un ciclo d'innumerevoli poemi", il lettore si sente subito scoraggiato: se prima d'intraprendere la lettura dovrà mettersi al corrente di tutti i precedenti, e dei precedenti dei precedenti, quando riuscirà mai a incominciarlo, il poema d'Ariosto? In realtà, ogni preambolo si rivela subito superfluo: il Furioso è un libro unico nel suo genere e può essere letto –quai direi: deve– senza far riferimento a nessun altro libro precedente o seguente; è un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi» (Calvino, 1995: 761).*

En este mismo estudio Calvino subraya diferentes características (sobre todo formales) en unos términos que son muy aplicables a su propia obra, y en particular al *Cavaliere*. Así, por lo que respecta al método constructivo del *Furioso*, destaca la geometría hecha de simetrías y contrastes, los efectos de montaje, la importancia del movimiento narrativo «*a linee spezzate, a zig zag*», la libertad en el uso de los tiempos verbales, etc. A nivel temático, Calvino se refiere a la idea no lineal que tiene Ariosto del tiempo y del espacio, la cual «*rinnega la chiusa configurazione del cosmo tolemaico, e s'apre illimitata verso il passato e il futuro, così come verso una incalcolabile pluralità di mondi*» (p. 762). En este sentido, Philippe Daros (1993) ha relacionado sutilmente la concepción calviniana del tiempo cíclico con la alusión intertextual (el nombre de Bradamante, como ya hemos dicho, es un buen ejemplo de dicha alusión), la cual «*non seulement [...] s'explique comme un procédé narratif qui formalise, par le mécanisme analogique qu'il implique, la conception calvinienne d'un temps cyclique, mais encore l'intertexte duplique cette conception puisqu'il est choisi PARCE QUE la fiction de cet intertexte rend compte d'une temporalité similaire*» (p. 184).

<sup>5</sup> «*lo che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell'ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era. Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne ha poche: quel che non so cerco d'immaginarlo, dunque; se no come fare?» (p. 284). Como se ve, la declaración de autoría («*quel che non so cerco d'immaginarlo*») contradice abiertamente la*

pretensión ulterior de sor Teodora de que está escribiendo una fidedigna crónica histórica como penitencia impuesta por la abadesa del convento («*lo che scrivo questo libro seguendo su carte quasi illeggibili una antica cronaca*», p. 328). En el mismo sentido, más adelante (en el inicio del capítulo V y del capítulo IX), «*questa storia*» y «*questo libro*» se convierten en «*la mia storia*» (p. 294 y 328; el subrayado es mío).

<sup>6</sup> Declaraciones de esta índole, viniendo de un autor tan disciplinado y de quien es conocida la preocupación por dirigir los movimientos del relato según un programa escrupulosamente diseñado de antemano, son cuando menos desconcertantes... La credibilidad de los enunciados teóricos del Calvino glosador de sí mismo –del Calvino que cubre a posteriori, con su propia voz, la letra del texto– ha sido duramente puesta en duda por Guido Almansi (1971): «*arriverei a dire che esistono due romanzi omonimi di Calvino. Il primo è uno dei più belli della letteratura italiana del dopoguerra, il secondo un brutto romanzo pieno di ambizioni sbagliate. Il primo è il cavaliere inesistente che noi tutti conosciamo; il secondo è il cavaliere inesistente come viene descritto nella introduzione del 1960 a I nostri antenati, tutto diligentemente pre-ordinato e geometricamente costruito in una serie di opposizioni binarie, già bell'e disteso sul lettino operatorio, pronto per il bisturi critico di Roman Jakobson*» (p. 100). Podemos asimismo preguntarnos, con Hélène Leroy (1984), sobre las motivaciones de la aparición de este «yo» crítico tan a menudo prolijo y quisquilloso, y ver en él una especie de «*sur-moi rationalisateur et rassurant propre à neutraliser les bavures de l'inconscient*» (p. 69).

<sup>7</sup> De manera que podría decirse, sin exagerar, que uno gana su combate, mientras que el otro no lo pierde: «*La zuffa si è fatta piú serrata. Ecco che il guerriero pervinca sbalza di sella il suo saracino; quello, appiedato, scappa nella macchia. L'altro s'avventa su Rambaldo ma nello scontro spezza la spada*» (p. 291). Recordemos que, en cambio, en el *Furioso* Bradamante es «vencida» en combate por Ruggiero.

<sup>8</sup> No por azar insistirá en este aspecto de vuelta al campamento: «*non era un soldato, era una donna, bellissima, non so il viso, sull'armatura veste una gonnella color pervinca...*» (p. 293; el subrayado es mío).

<sup>9</sup> En una de las mejores contribuciones sobre el famoso «binarismo» calviniano, Vittorio Spinazzola (1987) se interroga acerca del antipsicologismo del autor, el cual le lleva a preferir los comportamientos a las motivaciones, las actuaciones a los mecanismos internos: «*[...] i segreti sentimentali del cuore restano inviolati. Per corrispettivo, un riserbo analogo viene osservato sulle manifestazioni della carnalità sessuale. L'amore viene considerato come un dato, piuttosto che come un problema*» (p. 521).

<sup>10</sup> No en vano Aurore Frasson-Marin (1986: 93) ha visto precisamente en la coraza la imagen primitiva o embrionaria («*matricielle*») del *Cavaliere*, lo que situaría toda la obra bajo el régimen diurno de la imagen. Según esta autora, el aspecto polémico de la coraza deriva del hecho de que instaura una ruptura entre la realidad y la apariencia, tema central del relato: «*Elle [la cuirasse] obéit bien au schème de la séparation et délimite un nouvel espace, un "dedans" et un "dehors" en même temps qu'elle exprime l'étanchéité complète, l'absence de passage de l'un à l'autre. Elle est l'image concrète de la séparation et de son corollaire, la solitude*» (pp. 77-78).

<sup>11</sup> «*Perché si sa che la cavalleria è una gran cosa, ma i cavalieri sono tanti bietoloni, abituati a compiere magnanime imprese ma all'ingrosso, come vien viene, riuscendo a stare alla bell'e meglio dentro le sacrosante regole che avevano giurato di seguire, e che, essendo così ben fissate, toglievano loro la fatica di pensare. La guerra, tanto, un po' è macello un po' è tran-tran e non c'è troppo da guardar per il sottile*» (p. 301).

<sup>12</sup> «E se le accadeva di incontrare un campione che le pareva rispondesse in qualche misura alle sue pretese, allora si risvegliava in lei la donna dai forti appetiti amorosi. Qui ancora si diceva che ella del tutto smentisse i suoi rigidi ideali: era un'amante a un tempo tenera e furiosa. Ma se l'uomo la seguiva su questa via e s'abbandonava e perdeva il controllo di se stesso, lei subito se ne disamorava e si rimetteva in cerca di tempre più adamantine. Ma chi poteva più trovare? Nessuno dei campioni cristiani o nemici aveva ormai ascendente su di lei: di tutti conosceva debolezze e melensaggini» (p. 302).

<sup>13</sup> De hecho, la elección de Bradamante de convertirse en guerrera parece resultar de una ambivalencia, pues su naturaleza profunda es más bien impulsiva y anárquica: «*Bradamante non era diversa da loro [i cavalieri]: forse questi suoi vagheggiamenti di severità e rigore se li era messi in testa per contrastare la sua vera natura. Per esempio, se c'era una sciattona in tutto l'esercito di Francia, era lei*» (p. 302).

<sup>14</sup> Se trata, claro está, de uno de los «lugares estratégicos» del texto por la negociación que exige el paso del extratexto a la página en blanco. Como ejemplo, cabe destacar el primer párrafo del capítulo quinto, en el que sor Teodora afirma inspirarse en los ruidos de la cocina del convento (en forma de «*acciotolio dei piatti di rame e stagno*») y en los golpes del telar de las hermanas tejedoras para describir el fragor de la batalla («*lance contro scudi e corazze*», «*elmi percossi dalle pesanti spade*», «*un battito di zoccoli di cavalli al galoppo*», p. 294). Lo más interesante es la declaración de poética con que concluye el párrafo: «*e così quello che le mie orecchie udivano, i miei occhi socchiusi trasformavano in visioni e le mie labbra silenziose in parole e parole e la penna si lanciava per il foglio bianco a rincorrerle*». Al determinar de tal modo la cadena de la producción narrativa –de los oídos a los ojos, de los ojos a los labios, de los labios a la pluma–, la narradora revela el proceso creativo como tal, es decir, la incapacidad de la escritura de coincidir con un referente externo. El hecho de que el destinatario ficticio del relato sea el propio libro («*Libro, ora sei giunto alla fine*»: es el íncipit del último capítulo) enfatiza si cabe el carácter cerrado y circular de la comunicación literaria.



**LA GUERRE EN TEMPS DE POESIE**  
**NADIA TUENI : LA PROSERPINE DES MONDES ENGLOUTIS**

Jean-Christophe MARTIN  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

Qui risque plus que le fond, s'aventure jusqu'où tout fondement fait défaut, dans le sans fond.  
Heidegger : *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 356

*Le premier caractère des hommes en guerre, c'est de survivre à un monde englouti*, écrit Jean-Paul Sartre dans le premier carnet des *Carnets de la drôle de guerre*<sup>1</sup>. Être en guerre n'est pas faire la guerre. En effet, si nous suivons le philosophe dans son raisonnement, l'état de guerre est un fait humain et l'individu ne peut pas plus dire non à la guerre que refuser la condition humaine. Il apparaît ainsi que le fait de survivre devient choix, acte propre d'une conscience libre. Cette option devant l'existence, la poétesse libanaise Nadia Tuéni (1935-1983) l'a prise dès son premier recueil, *Les textes blonds* (1963) où elle affirme : *j'ai décidé de vivre / de percer l'interdit / qui rime avec dépit* (TB, 54)<sup>2</sup>. Si la guerre, conflit israélo-arabe en 1967, guerre du Liban, donne aux recueils de ces périodes leurs titres (*Juin et les mécréantes* – 1968, *Liban : 20 poèmes pour un amour* – 1979, *Archives sentimentales d'une guerre au Liban* – 1982, *La terre arrêtée* – 1984), le poème, dans son dire et son chant, *n'est pas le simple pouvoir de donner un sens, après coup, à ce qui déjà subsisterait*<sup>3</sup>. Il paraît donc nécessaire de situer le fait poétique dans sa propre perspective. Situer, comme l'affirme Heidegger, signifie « indiquer le site » et « être attentif au site »<sup>4</sup>, car tout site poétique est lieu d'une parole unique, *affirmation d'une durée qui dure*<sup>5</sup>, déploiement de la conscience dans et par la parole. L'histoire est ainsi temps d'incarnation du dire et lorsque ce temps est déchiré, la viabilité de l'humain est remise en cause. Cet extrême de l'expérience qui est confrontation (de l'homme et du monde, d'Autrui et de la mort) est également un extrême de la conscience, *conatus* (au sens de la conation spinozienne<sup>6</sup>) qui ouvre l'homme à l'être, à son fond, et amène à penser ce hiatus historial en terme de gouffre, déterminant par là même une

nouvelle donne du temps et de l'humain, là où *La nuit qui se promène dessus les plaines vieilles a rencontré la guerre* [et où] *les enfants sont partis loin de dieu et des fleurs, sur une piste longue comme un chagrin* (PRT, 253). C'est à un parcours de cette piste que nous aimerions convier le lecteur.

Quand elle est partie  
ma vie  
s'est scindée en deux (TB, 6)

C'est sous les auspices des schèmes diaïrétiques<sup>7</sup>, pour reprendre l'expression de Gilbert Durand, que s'ouvre la poésie de Nadia Tuéni. La mort de l'Autre majeur (sa fille alors âgée de sept ans) est également point de départ de la parole et inauguration d'une « poétique de la relation ». En tant que lieu *ab origine* du dire poétique, le drame à partir duquel le poète écrit pose l'expérience du gouffre comme irréductible. Le drame devient expérience fondatrice, fondatrice d'un avant et d'un après. La scission de l'être pourrait alors nous introduire à une dialectique des univers irréconciliés : l'un inaccessible, l'autre insurmontable (invivable), mais tout comme la conception du temps chez Bergson (*continuité indivisible et indestructible*<sup>8</sup>), le temps tuénien se mue en « temps de pierre », c'est-à-dire en durée qui, tout en étant ancrée dans l'ici et le maintenant, est ouverte sur ces mondes. C'est ainsi que la rupture s'instaure comme possibilité et que l'enfance, initiatrice et guide, seuil et horizon, devient source de toute perception à venir : *Une main d'enfant pure de savoir / d'une chiquenaude brise le miroir* (TB, 7).

Le miroir brisé, c'est tout un système référentiel qui est remis en cause, c'est une vision du monde qui vole en éclats ; le rapport narcissique à soi (et à l'Autre) devient caduque et les limites du perçu se muent en infini. Lorsqu'éclate l'autre drame, celui de la guerre, « Le temps des ruines » où *Ta main amie et sel, fatigue qui hésite, / miroir plein de miroirs et la guerre plus vaste* (TA, 365), c'est une logique de démultiplication de l'absurdité, de la terrible redondance de la violence ne produisant que la violence qui est à l'oeuvre. A ce chaos spéculaire, l'enfant oppose un système de relations permettant de passer [du] *monde de l'autre côté qui fermenté* (PH, 163), à *l'envers du sanglot*, (TA, 392) pour être *une enfant de Terre* (TA, 392). En dévoilant l'envers, l'enfance engage

à naître au différent, à d'autres raisons / à l'envers des roses (TB, 12). C'est ainsi que, vécu dans les premiers textes comme « arrêté », le temps devient source de résurrection (re-source), individué dirions-nous (*cet âge désorienté qui se tient immobile / en dépit d'une vieille histoire entre la peur et lui, / c'est moi* – PH, 166). Lorsque Nadia Tuéni affirme *Mon temps s'est arrêté* (TA, 343), nous entendons l'entrée dans une autre temporalité où l'expérience du gouffre (dont le projet sera annoncé dès *Les textes blonds* en 1963) passe de la virtualité à la réalisation.

Les gouffres sont communicants  
 les nuits aussi.  
 les soleils sont aimants  
 pas pour longtemps.  
 et moi au fond du gouffre  
 et toi dans le soleil  
 nous nous retrouverons  
 là-bas, vers d'autres nuits  
 gouffre et soleil, mes deux visages ! (TB, 31)

Faire communiquer gouffre et soleil est certainement un des fondements de la démarche poétique de l'auteur. Le couple ainsi constitué, insécable, exprimera à la fois la tension (le drame) et la totalité, et comme le dit Blanchot : *... qui veut être médiateur doit d'abord être déchiré, qui veut assumer le pouvoir de la communication doit se perdre dans ce qu'il transmet et pourtant se sentir lui-même incommunicable, et parce qu'enfin celui qui, saisi par l'exaltation de l'esprit, devient la voie de l'esprit, doit dangereusement prendre sur soi l'origine injustifiable, l'obscur commencement de déploiement universel*<sup>9</sup>. Ce déploiement est, chez le poète, relation de continuité entre haut et bas, dehors et dedans, risque et nécessaire solitude : *il est temps que tu regardes seul / les mers seront moins belles / mais les vaisseaux-nuages auront tous les secrets de la première fois des mots* (JM, 98). Le lieu de la possibilité du dire se façonne peu à peu et rejoint cette « première fois des mots » dans une solitude qui est autonomisation de la parole, naissance de soi au mot, reprise et retour à la simplicité et à la transparence de l'origine. Où situer alors ce lieu d'où partir si ce n'est dans l'incursion violente de l'historicité marquant un avant et un après ?

Il n'y aura pas écriture à partir du drame mais écriture du drame. La différence est d'importance puisqu'elle fait se déployer le texte dans une direction ou dans une autre (texte de circonstance ou circonstance du texte). Le drame n'est plus décor ou fond sur lequel s'inscrivent les événements mais matière première et primordiale du dict poétique – le poème est donc son propre lieu et son propre temps, tenants et aboutissants d'un en-soi éclaté<sup>10</sup>, déploiement intentionnel vers tout alentour où chaque objet n'est plus vécu comme constituant les choses du monde mais appartenant à l'expérience du sujet dans son « acheminement vers la parole ». Ce cheminement ne va pas sans générer son propre mystère<sup>11</sup>, c'est-à-dire sa propre opacité, mais c'est que l'hermétisme de certains poèmes, comme l'a été le surréalisme, est en fait le dire de la transparence dont les objets auraient été retirés de leur signification utilitaire. Le poème est exigeant puisqu'il nous demande de sortir du monde de l'usage pour entrer dans celui des correspondances, des images, et aller vers la transcendance entendue non pas comme un monde supranaturel mais comme dépassement de l'usage. Il est donc temps de regarder seul. Comme le disait Edouard Glissant – *Je suis dans l'histoire ce monstre jusqu'à la moindre moelle de sureau*<sup>12</sup> – cette ré-inscription du dire poétique dans la houle de l'histoire apporte déjà sa réponse à la question qu'Hölderlin posait : « Pourquoi des poètes en temps de détresse ? », en ceci que le poème n'est témoignage et affirmation de rien d'autre que de lui-même. Cette nécessaire refondation du temps, tout vrai dire poétique l'affirme et celui de Nadia Tuéni d'une manière particulièrement poignante puisque ses drames, son *Drame*, n'est pas seulement, comme nous venons de le dire, le lieu d'où l'on part mais celui à partir duquel on écrit, donnant ainsi à la rudesse de ce temps de détresse la possibilité, fragile, frémissante, du commencement du jour qui n'est éclairant que si le poème existe dans l'entier déploiement du dire.

Le poème est donc, comme le dit Maurice Blanchot, non pas *le simple pouvoir de donner un sens, après coup, à ce qui déjà subsisterait... mais le pouvoir même, par le sens qu'il donne, d'amener à la consistance, de permettre de subsister l'écoulement du devenir, langue des dieux, le frémissement dans le commencement du jour*<sup>13</sup>.

Le poète se tourne résolument vers la lumière et rejette l'ombre de la caverne platonicienne : *Dans mes narines une odeur de vie / de cités détruites. / Que tout recommence / depuis la première mouette jusqu'au message du hasard. / L'ombre est absurde.* (RT, 232). La mort n'est plus anéantissement mais, *question nécessaire pour que cette relation avec l'infini ou temps se produise*<sup>14</sup>. Cette poésie de mort, de souffrance, cette poésie de l'abîme, s'inscrit résolument dans l'expérience du gouffre *trois fois noué à l'inconnu*<sup>15</sup>, dont le doublet soleil - gouffre ne serait pas un des avatars, mais la propre mesure rythmique, c'est-à-dire une portée sur les lignes de laquelle montée et descente engendreraient continuité et relation. A la « terre vaine » (Eliot), à cette *géographie à rebours* (PA, 294), Nadia Tuéni adjoint *l'astre des fonds* (TB, 7). La coïncidence des opposés trouve son expression, une fois de plus, grâce à l'enfance : *les cachots de l'enfance ouvrent un jardin bruni au ciel des hautes-mers* (AE, 64). Le processus de création d'un lieu inédit est en marche : *Maintenant je retrouve sous la terre une terre* (PRT, 257), cette terre sous la terre devient pays<sup>16</sup> : *Mon pays comme un très long poème* (PA, 276), c'est-à-dire le lieu même de la parole, de la poésie, ce que l'auteur nomme « la dimension du vent » : *Nous atteindrons par contre la dimension du vent, / avec ce paysage qui dort au fond des mots* (PRT, 262).

Le monde se lit à l'envers disait Italo Calvino dans *Le château des destins croisés* et dans ce « régime de l'inversion », le dialogue de Nadia Tuéni se fait de manière privilégiée avec la mort. Mais *La mort n'est pas la mort quand elle est écrite*<sup>17</sup> car ce mouvement de la conscience vers le fond, le gouffre, qui est aussi et surtout expérience, ne sera pas dissolution mais, comme le suggère Heidegger à propos de Rilke, « totalité de l'ouvert » (*L'en-face des objets ne laisse pas l'homme être immédiatement dans l'ouvert*)<sup>18</sup>. La mort accède alors à un statut inédit et se charge du pouvoir de créer la « réversion de l'aversion »<sup>19</sup> : *rien n'est plus tendre que la mort* (PH, 196), de sorte que *La guerre, ce paysage en révolte contre la mort* (JM, 155), perd son principal allié. Pour que cette « réversion » soit possible et réalisable, il aura fallu persister dans le cheminement (*je persiste quand la terre est finie* (PH, 205), astreindre le réel à prendre d'autres formes (*En inversant le carré de l'hypoténuse on obtient un*

*jardin potager. Il y a toujours une réponse après l'ultime réponse, ce qui donne une réponse sans fin, à des questions sans frontières. Et l'on prend souvent le possible pour le réel, ce qui fausse toute l'architecture de la pensée (TA, 375) et surtout, alors qu'il ne reste plus rien du verset primitif (JM, 117) [remonter] le courant de mes veines vers cet état de langage que l'on nomme soleil (PH, 193).*

Cette remontée vers la lumière, vers le langage, est aussi occasion pour le poète d'avouer ses manquements et ses erreurs, *nul n'a mieux que moi trébuché (PH, 165)* ; c'est le moment d'exposer le travail accompli, *Ce monde pend je crois entre l'étoile et le silence. / Alors, la vie se cache dans l'aine du poète (PH, 175)* et d'énoncer la force du dire, *en te nommant je te crée.../...j'ai pouvoir de mort / sur toi mon amour que j'évoque (PH, 194)*. Le travail est sans cesse à refaire, à recommencer : *Moi je n'ai qu'un amour : une terre sourde. On la dit sans visage ; elle n'est que terre, c'est-à-dire inachevée telle une parole (TA, 385), Vous qui entrez dans la danse du discours, / dansez / sachant / que la chorégraphie des mots est / sans cesse à renouveler, / au Mont Liban (AS, 309)*, car il incombe au poète non seulement d'être à son tour le guide vers la lumière, mais aussi d'émailler le chemin des éléments de reconquête de la perception authentique :

Apprendre par les yeux comment l'on dort en rêve,  
mais savoir ne pas effrayer la mort.  
Inventer nécessairement le passé,  
afin de ne pas craindre la défaillance possible de la terre. (AS, 312)

*Seul doit plaire à l'homme / l'éclat fou de son rire (PH, 201)* écrit Nadia Tuéni dans ses *Poèmes pour une histoire*. Pour retrouver la fonction du rire et réussir à coïncider avec lui, il n'est qu'une source où puiser, celle de l'enfance. Alors, et alors seulement, l'homme pourra « habiter en poète » :

A l'origine il y a un rêveur de terre  
comme une goutte de pluie au soleil  
quand l'hiver n'est plus tout à fait conscient.  
Dois-je dire mon envie d'être  
elle qui est simplement la mort ?  
Dois-je dire l'espace qui se tord les mains  
de n'avoir rien compris au rire de l'enfant ? (PRT, 247)

*La sûreté de notre essence exige un sauvetage des choses hors de leur pure objectivité*<sup>20</sup>. C'est, pensons-nous, exactement ce que fait Nadia Tuéni : sauver les choses – et nous préférierions dire les étants – en dehors de leur pure objectivité. Les choses sont alors sans cette limitation que l'ustensilité leur confère. En ce sens, la poésie ne sert à rien mais *sert* tout. Et lorsque qu'en temps de poésie, comme modalité de l'être de l'étant, la guerre y inscrit une extrême historicité, c'est au risque des choses que le poète s'affronte. Par cet acte (création) les étants accèdent à l'ouvert, à un lieu sans borne, illimité, où tout individu pourra aller à leur rencontre. A la question : comment ce déploiement vers l'ouvert où résident les choses libérées de leur pure objectivation est-elle possible ? la réponse est immédiate : la parole. *La parole est l'enceinte (templum), c'est-à-dire la demeure de l'être*<sup>21</sup>. Le poète est alors celui qui transforme le visible représentable en invisible pressenti par le coeur. Par la poésie, cet espace du coeur infini peut se faire espace de l'homme. « Touché », l'homme peut se retourner, renverser l'objectivation du réel vers un espace rénové, alors seul lieu possible de la coïncidence des opposés (ce n'est pas ici le processus d'individuation proposé par Jung, mais la coïncidence de l'homme avec lui-même, nous ne sommes pas dans le domaine de l'ontique mais bien dans celui de l'ontologie).

il est vrai que le désert est ouverture  
 cependant les montagnes sont défi  
 les montagnes comme désert  
 contiennent des distances intérieures  
 entre l'homme et l'homme  
 traversées seulement par le navire de l'amour. (PR, 413)

Cette possibilité de renversement a exigé du poète qu'il passe lui-même de la vision des choses (la guerre) à la perception du monde invisible (le gouffre). Ce que les Orientaux appellent troisième oeil est chez l'auteur le lieu où *l'homme repense la pensée* (PA, 275), pays à refaire dans la montée du chant : *Ces poètes chantent plus parce qu'ils retournent la séparation contre l'ouvert, et sa détresse, dans le salut de l'entier, parce que, dans la détresse, ils recordent la salvation* (382) *Leur chant au-dessus de la terre sauve ; leur chant consacre l'intact de la sphère de l'être. La détresse en tant que détresse nous*

*montre la trace du salut. Le salut évoque le sacré. le sacré relie le divin. Le divin avoisine le dieu. Ils apportent aux mortels la trace des dieux enfuis dans l'opacité de la nuit du monde*<sup>22</sup>. Cette « opacité du monde », c'est par la voix du chœur tragique que Nadia Tuéni l'exprime et la révèle : *je suis ta coryphée* (TB, 43) et c'est sous la forme de Proserpine, déesse des enfers mais aussi, à l'origine, déesse du blé, que l'auteur s'inscrit au monde :

je suis la Proserpine  
des mondes basculés (TB, 44)

Comme le disait Andrée Chedid dans sa préface au recueil posthume *La terre arrêtée* : « Elle recèle des moissons originales et fécondes ; elle tient le temps » (TA, 399). La poésie ne peut en effet pas avoir lieu en temps de guerre, car la poésie ne va pas vers l'avenir, elle en vient, en ce sens elle est fondamentalement inactuelle. Le temps de guerre, en tant qu'historiale, est cet empêchement de l'actualité de la poésie. C'est la raison pour laquelle le « dire, [demeurant] ce qu'il n'a cessé d'être »<sup>23</sup> (385), a pour mesure le temps destinal, incalculable pour la guerre.

La nuit je faisais des paquets d'étoiles filantes,  
et je gagnais des guerres (AS, 306)

**BIBLIOGRAPHIE. OEUVRES POETIQUES DE NADIA TUENI**

*Les textes blonds*, Beyrouth, Dar an-Nahar, 1963.

*L'âge d'écume*, Paris, Seghers, 1965.

*Juin et les mécréantes*, Paris, Seghers, 1968.

*Poèmes pour une histoire*, Paris, Seghers, 1972.

*Le rêveur de terre*, Paris, Seghers, 1975.

*Le premier rêveur de terre*, Inédit in *Nadia Tuéni – Les oeuvres poétiques complètes*, Beyrouth, Dar an-Nahar, 1986, pp. 244-271.

*Liban : 20 poèmes pour un amour*, édité à Beyrouth en 1979, in *Nadia Tuéni – Les oeuvres poétiques complètes*, pp. 272-295.

*Archives sentimentales d'une guerre au Liban*, Paris, Pauvert, 1982.

*La terre arrêtée*, Paris, Belfond, 1984. Avec une préface d'Andrée Chedid.

*Poèmes retrouvés*, Inédits in *Nadia Tuéni – Les oeuvres poétiques complètes*, pp. 400-414.

## NOTES

<sup>1</sup> Paris, Gallimard, 1995, p. 59.

<sup>2</sup> Les citations renvoient à *Nadia Tuéni - Les Oeuvres poétiques complètes*, Beyrouth, Dar an-Nahar, 1997. Nous ferons suivre chaque citation du titre abrégé du recueil et de la page des *Oeuvres complètes*. Abréviations utilisées : TB (*Les textes blonds*), AC (*L'âge d'écume*), JM (*Juin et les mécréantes*), PH (*Poèmes pour une histoire*), RT (*Le rêveur de terre*), PRT (*Le premier rêveur de terre*), PA (*Liban : 20 poèmes pour un amour*), AS (*Archives sentimentales d'une guerre au Liban*), TA (*La terre arrêtée*), PR (*Poèmes retrouvés*).

<sup>3</sup> Blanchot, Maurice : *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 127.

<sup>4</sup> Heidegger, Martin : *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1962 (pour la traduction française), p. 41.

<sup>5</sup> Blanchot : *ibid.*, p. 126.

<sup>6</sup> Effort par lequel *chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce (conatur) de persévérer dans son être* (*Ethique, III, 6*).

<sup>7</sup> *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 10<sup>ème</sup> éd., 1984, notamment pp. 178-202.

<sup>8</sup> Voir entre autres *La pensée et le mouvant*, Paris, Alcan, 1934, p. 88 ; et *Durée et simultanéité*, Paris, P.U.F., 1968, chap. III.

<sup>9</sup> Blanchot, Maurice : *La part du feu, op.cit.*, p. 131.

<sup>10</sup> *Alors en plein soleil / je meurs d'incohérence / en éclats* (AS, 314). Ces éclats ne nous semblent pas être le lieu d'une fragmentation du moi, car il faut mourir éclaté, comme le faisait Langlois dans *Un roi sans divertissement* pour [prendre] enfin, les dimensions de l'univers. Giono, Jean : *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1979, p. 248.

<sup>11</sup> Voir Jad Hatem et son approche jungienne de l'oeuvre du poète : *La quête poétique de Nadia Tuéni*, Beyrouth, Dar an-Nahar, 1987.

<sup>12</sup> *Soleil de la conscience*, Paris, Seuil, 1956, p. 36.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 127.

<sup>14</sup> *Dieu, la mort, le temps*, Paris, Grasset, 1993, p. 28.

<sup>15</sup> Glissant, Edouard : *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 18.

<sup>16</sup> Car c'est à la Terre transformée en territoire que Nadia Tuéni oppose le lieu vivant en réseau et participant de la diversité (*Ils sont morts à plusieurs / C'est-à-dire chacun seul / sur une même potence qu'on nomme territoire* – AS, 299). La différence entre territoire et lieu est un concept que nous empruntons à Edouard Glissant et dont il dit : *Le lieu vit en réseau ; le Territoire dispose d'un centre et de périphéries*, ou encore : *Le Lieu évolue en éventualités ; le*

*Territoire perdue et se répand en légitimité.* Cité dans *Société et littérature antillaises aujourd'hui*, Actes de la Rencontre de novembre 1994 à Perpignan, *Cahiers de l'Université de Perpignan*, Presses Universitaires de Perpignan, 25, 1997, p. 44.

<sup>17</sup> Jabès, Edmond, in *La quinzaine littéraire*, 582, p. 13.

<sup>18</sup> Heidegger : *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 342.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 385.



## LES GUERILLERES, UNE CHANSON DE GESTE AU VINGTIEME SIECLE

Marta Segarra  
Universitat de Barcelona

« la guerre est une affaire de femme », *Les guérillères*

Monique Wittig, « auteure de fictions gynocentriques », selon le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*<sup>1</sup>, est devenue à partir de la publication de *Les guérillères* (1969), et plus tard *Le corps lesbien* (1973), une des représentantes les plus connues du « féminisme radical » et, plus concrètement, du féminisme lesbien. L'influence de ses textes a été énorme, surtout aux Etats-Unis, où elle réside et enseigne depuis les années 70. Dans le cadre de cet ouvrage sur les femmes et la guerre, nous nous intéresserons au premier livre, *Les guérillères*, en tant qu'actualisation d'un genre périmé, l'épopée, qui naît et vit de la guerre et qui traditionnellement exclut les femmes, comme acteurs et, à plus forte raison, comme auteurs de ce type d'oeuvres littéraires. Sans avoir besoin de souscrire à l'affirmation de Laurence M. Porter (« l'épopée est profondément phallogocentrique »<sup>2</sup>), il est raisonnable d'admettre, avec tous les critiques de M. Wittig, que *Les guérillères* constitue une appropriation féministe d'un genre profondément masculin, puisqu'il trouve sa raison d'être dans une activité, la guerre, dont les femmes ont été écartées ou bien où elles ont joué un rôle très secondaire.

Tous ceux qui se sont penchés sur *Les guérillères* le qualifient d'« épopée ». Plus concrètement, le *Dictionnaire* cité s'y réfère fort justement comme l'« épopée d'une race qui domine l'allégeance au principe féminin : mythologies classiques renversées, féminisées et vision d'un monde archaïque-futuriste qui évoque les Amazones ou l'île de Lesbos sans exclure la planète Vénus »<sup>3</sup>. Monique Wittig, dans un article qu'elle a consacré à son propre ouvrage<sup>4</sup>, l'appelle « poème épique », et se réclame en même temps de Brecht, dans sa dimension épique « révolutionnaire ». Notre propos dans cet article est donc d'examiner jusqu'à quel point *Les guérillères* est comparable aux chansons de geste françaises classiques (c'est-à-dire, du XI<sup>ème</sup>-XII<sup>ème</sup> siècles) et quelles sont les

conséquences sémantiques et idéologiques de cette adhésion avouée à un genre ancré dans une vision du monde très particulière.

Commençons par la question du style. Celui des chansons de geste médiévales est sobre, dépouillé d'ornements, fait de vers brefs et concis regroupés en strophes de longueur variable nommées « laisses », ce qui lui a valu l'appellation de « style roman », dans le sens de l'histoire de l'art et par rapport au gothique<sup>5</sup>. *Les guérillères* n'est pas écrit en vers, mais il est divisé en petits fragments qu'on a comparés aux laisses<sup>6</sup>, des paragraphes formés par des phrases en général brèves et simples sur le plan syntaxique, qui rapportent une action ou décrivent un objet d'un point de vue détaché et *objectif*. Cette simplicité syntaxique est peut-être plus perceptible dans la dernière partie de l'ouvrage (divisé explicitement en trois parties, comme nous le verrons), mais elle est présente tout le long du texte ; des exemples parmi beaucoup d'autres sont les suivants :

Il y a quelque part une sirène. Son corps vert est couvert d'écailles. Son visage est nu. Les dessous de ses bras sont couleur d'incarnat. Quelquefois elle se met à chanter. (p. 16, 1<sup>o</sup> partie)

C'est un animal sans tête et sans queue qui ressemble à une toupie. Il tourne sur lui-même sans proférer un son. Tantôt il est couvert d'écailles, tantôt il est couvert de plumes. On ignore comment il se déplace. (p. 79, 2<sup>o</sup> partie)

Leur violence est extrême. Elles se heurtent avec bravoure. Nulle ne peut leur imposer de frein. (p. 143, 3<sup>o</sup> partie)

L'écriture épique est aussi « itérative »<sup>7</sup> : elle est basée sur la répétition de concepts, d'images, d'expressions... Elle possède non seulement un répertoire de thèmes assez limité (dont les principaux seraient la guerre et l'héroïsme), mais ces thèmes se développent encore moyennant des *motifs* plus ou moins fixes (dont les plus fréquents sont l'« adoubement » d'un nouveau chevalier, la description de l'armement, le combat singulier, les prières...<sup>8</sup>) qui à leur tour sont exprimés par des *formules* ou expressions stéréotypées. La plupart des théoriciens attribuent ce retour constant de motifs et formules au besoin mnémotechnique des exécuteurs – jongleurs, rapsodes... – d'un genre littéraire de transmission et réception orale (à ses débuts). Mais d'autres croient plutôt à un effet de style, qui vise aux effets suggestifs de la répétition rituelle et qui dévoile l'origine cérémoniale de ces textes<sup>9</sup>.

Chez Wittig nous trouvons de même des thèmes typiquement épiques (notamment celui de la guerre) et des motifs qui reviennent régulièrement, certains propres à l'épopée, comme la description des armes, des boucliers, des vêtements des guerrières, des blessures infligées en combat, les références aux chevaux ou les chants funèbres pour les disparu(e)s ; et d'autres appartenant à l'univers symbolique des *Guérillères*, tels que les allusions au soleil et aux mythes solaires, les « eaux noires », putrides, ou marais, toute sorte d'images renvoyant au cercle en tant que symbole du sexe féminin, les chants et danses rituelles (où prédominent aussi les figures circulaires) associés à des jeux envoûtants proches du délire dionysiaque... Nous pouvons y repérer également quelques formules : la plus fréquente – dans un texte qui n'est pas tellement formulaire en comparaison avec les chansons de geste médiévales – est « Elles disent que... » en début de phrase, qui commence en outre bien des *laissez*. Cela produit l'effet bien curieux d'apporter une marque d'oralité dans un texte dépourvu de dialogue (comme la plupart des chansons de geste d'ailleurs), et d'éloigner en même temps l'instance narrative, en attribuant sa responsabilité aux personnages (ce « elles » qui renvoie à un héros collectif). D'autres formules apparaissent, mais elles sont beaucoup moins répétées ; détachons seulement « elles sautent comme des jeunes chevaux sur les bords de l'Eurotas » par sa valeur suggestive, car elle concerne un des motifs épiques traditionnels – les chevaux – et remet également à un des attributs déterminants du « mythe impérialiste »<sup>10</sup> chez Wittig, celui des Amazones<sup>11</sup>.

Les formules sont essentielles au texte épique parce qu'elles contribuent à l'intégrer dans une tradition connue du public ; c'est de là que vient sa puissance allusive, et non de l'originalité des thèmes soulevés ou de la façon dont ils sont traités. Les marques formelles de la tradition dans le texte, appelées des « types » par P. Zumthor<sup>12</sup>, peuvent être à dominante syntaxique-rythmique (c'est le cas des formules), lexicale-sémantique ou figurative. Cette distinction peut très bien s'appliquer aux *Guérillères*: nous y avons repéré des formules, il y a aussi des structures syntaxiques préférées (notamment la plus simple et classique sujet + verbe + objet, en évitant les méandres syntaxiques et privilégiant la coordination et la parataxe) ; des choix lexicaux motivés par le référent (de type « figuratif » donc, comme le cas des chevaux) ; mais aussi d'autres basés sur la sonorité ou les

connotations du mot (« mots choisis pour leur aspect, pour leur son » dit l'auteure elle-même<sup>13</sup>) : parmi ces derniers citons seulement « incarnat ». Un autre procédé réitéré est celui de l'énumération de substantifs, sans virgules entre eux, qui prend parfois des proportions *envahissantes*, comme si le texte se laissait aller dans une ivresse ou un délire (qui constituent eux-mêmes des motifs d'ailleurs) de mots :

Elles disent qu'elles cultivent le désordre sous toutes ses formes. La confusion les troubles les discussions violentes les désarrois les bouleversements les dérangements les incohérences les irrégularités les divergences les complications les désaccords les discordes les collisions les polémiques les débats les démêlés les rixes les disputes les conflits les débandades les débâcles les cataclysmes les perturbations les querelles les agitations les turbulences les déflagrations le chaos l'anarchie. (pp. 133-134)

Celui-ci est un exemple d'autant plus pertinent qu'il s'exerce dans le champ sémantique du « désordre » et de la violence, dans un sens large donc, de la guerre. Nous y apprécions un goût pour la dérivation sonore (notamment à partir de « dé- » et « di- ») qui provoque des remous sémantiques intéressants : à partir de « débandades », le champ sémantique s'élargit et prend une dimension cosmique, jusqu'à culminer dans le « chaos » et l'« anarchie ».

Ces « types » renvoient ici, non pas à une tradition mais plutôt à un « intertexte », que l'écrivaine situe en deux époques très éloignées: le « nouveau roman », d'un côté, et la *Chanson de Guillaume* (fin du XI<sup>ème</sup> s.) de l'autre<sup>14</sup>. *Les guérillères* inclut enfin tout un « enchâssement de textes étrangers, de façon à ce que le lecteur ne puisse pas les reconnaître »<sup>15</sup>, dont seulement quelques-uns sont référencés en fin de volume (de Mao Tsé-toung à Flora Tristan, en passant par Nietzsche, Ponge ou Ricardou, entre autres). Cette multiplication d'intertextes est un procédé typiquement postmoderne qui rejoint néanmoins un trait spécifique de la littérature médiévale, l'inexistence ou la minimisation de l'auteur en tant qu'individu, favorisant la « création collective » ou « populaire » à laquelle certains théoriciens attribuent l'origine du genre épique<sup>16</sup>. Chez Monique Wittig, cette *collectivisation* de l'*autorité* narrative répondrait plutôt aux aspirations révolutionnaires de son ouvrage – caractéristiques d'ailleurs de l'époque où il fut écrit.

Un autre trait constitutif des chansons de geste françaises du moyen âge est leur structure fragmentaire et « lacunaire » – pour utiliser un concept cher à M. Wittig –, entraînée par l'autonomie strophique des laisses et, à un autre niveau, par

le caractère incomplet des versions qui sont arrivées jusqu'à nous. Les laisses forment d'habitude une « unité narrative, dramatique et lyrique »<sup>17</sup> et le lecteur moderne perçoit un certain manque de lien entre elles, qui fonctionnent ainsi par juxtaposition, par accumulation et non par synthèse narrative. Rychner a cependant établi toute une liste de procédés servant à associer les laisses entre elles et à compenser ainsi cette apparente autonomie absolue. Dans *Les guérillères*, les fragments narratifs, ayant en principe la même indépendance que les laisses épiques, sont mis en rapport par le retour régulier de motifs, parfois de formules, et dans quelques cas concrets, de paragraphes entiers (vid. *laisses* n° 52 de la deuxième partie, pp. 132-133, et n° 5 de la troisième partie, pp. 141-142). Mais l'unité de cette oeuvre est surtout apportée par sa structure strictement symétrique: elle est composée de trois parties (I, II, III), précédées par le signe du cercle dans une page blanche, qui comptent chacune le même nombre de fragments narratifs (56), de longueur variable mais assez semblable ; toutes les six pages, en outre, le récit est interrompu par une liste de prénoms féminins en majuscules isolée dans la page blanche<sup>18</sup> ; et enfin le texte entier est précédé et conclu par un « poème » en majuscules terminé par deux variations de la même expression, chargée d'un grand poids sémantique : « tout geste<sup>19</sup> est renversement » (p. 7) et « geste renversement » (p. 205). Cette structure rigide symétrique rappelle d'un côté l'écriture à contraintes telle qu'ont pu la pratiquer certains oulipiens à cette même époque, mais évoque aussi la puissance magique des nombres et insère le texte dans une tradition rituelle et cérémoniale très épique.

La structuration des *Guérillères* est d'autant plus révélatrice qu'elle peut être qualifiée également de géométrique, si nous tenons compte du contenu narratif des parties. En effet, tel que M. Wittig l'a spécifié (ce n'était pas tellement évident pour la critique antérieure à son article), son livre est écrit « à l'envers » : au niveau de l'histoire, la partie III est chronologiquement la première puisqu'elle correspond au début de l'action (la guerre des femmes contre les hommes) ; elle est suivie de la I, décrivant l'époque immédiatement postérieure à la victoire, où les femmes se célèbrent dans des « féminaires » faits de signes et récits anciens ; et la partie II serait enfin une « partie intermédiaire » qui « va et vient du futur [où elles dépassent le stade narcissique et remplacent les féminaires par le « grand registre » toujours ouvert et en construction] au passé »<sup>20</sup>. Au-delà de cet

ordonnance de l'auteure (qui change l'interprétation de l'oeuvre, puisque la guerre contre les hommes devient le premier pas vers un nouveau monde et non la fin d'un processus), nous pouvons encore distinguer deux sous-parties dans II (dont IIa correspondrait au « futur » et IIb au « passé » antérieur à la guerre) qui font de la structure de l'oeuvre un vrai « miroir » :

I      IIa   /      IIb   III.

Ce type de construction est apparentée à celle « étoilée » typique de la chanson de geste, dont la progression narrative n'est pas chronologique mais effectue de fréquents retours en arrière, selon A.Varvaro<sup>21</sup>. La parataxe, privilégiée au niveau syntaxique, s'applique aussi à la structure du texte, qui préfère l'isolement des épisodes à leur enchaînement – ce qui ne laisse pas d'avoir des conséquences sur le plan de la temporalité. Dans le cas qui nous occupe, ces effets ont une forte portée sémantique, puisque le fait que la guerre se situe en fin d'ouvrage lui apporte un sens conclusif aux yeux du lecteur dont elle serait dépourvue si le récit était chronologique.

Une autre caractéristique commune entre la plupart des chansons de geste et *Les guérillères* est le caractère collectif de l'énonciation autant que des personnages. Dans la tradition épique médiévale, ceux-ci sont presque toujours des « types » sans complexité psychologique et presque sans individualité propre ; J. Frappier signale, concernant la *Chanson de Guillaume*, que les noms des personnages y sont rares: la troupe est une « masse » semblable au chœur des tragédies antiques. Ces personnages sans profondeur psychologique sont « extrovertis »<sup>22</sup>, dans le sens qu'ils se définissent exclusivement par leurs actions, sans qu'il y se manifeste aucune introversion psychologique de leur part ou de celle du narrateur. Cela favorise l'importance du geste au-dessus de la parole, propre à toute la littérature médiévale selon Zumthor, qui la rapproche ainsi des procédés narratifs du XX<sup>ème</sup> siècle utilisés dans le cinéma et aussi dans le nouveau roman –l'autre intertexte des *Guérillères*.

Toutes ces observations s'appliquent à ce dernier ouvrage, sauf celle concernant les noms propres : on y apprécie une profusion de noms et surtout de prénoms – exclusivement féminins –, non seulement dans les listes mentionnées qui apparaissent toutes les six pages, mais aussi à l'intérieur du récit. Mais cette

surabondance ne nous permet pas d'individualiser des personnages et surtout pas des *héroïnes*, à de très rares exceptions près. En cela, *Les guérillères* s'éloigne de la célébration de l'héroïsme individuel qui paraît inhérente au genre épique (mais qui l'est moins si nous pensons que les héros ne sont pas des personnages dotés d'une existence individuelle mais des représentants d'une caste, d'une vision du monde, ou même d'une qualité ou d'un défaut, pour les figures secondaires). Les noms propres surgissant dans le récit de Wittig – de façon apparemment gratuite – y jouent alors un rôle qu'on pourrait appeler « connotatif » : au lieu de servir à désigner les personnages, ils semblent posséder un sens en eux-mêmes, un pouvoir de suggestion qui vient de leur sonorité, de leur caractère multiculturel, ou bien aussi de leur capacité à provoquer un effet d'ironie.

La partie III (la première chronologiquement), consacrée à la guerre, est celle qui présente des similitudes thématiques et formelles les plus grandes avec les chansons de geste. Nous y lisons plusieurs passages consacrés à la description des armes des combattantes ; de façon très curieuse, sont mélangées des armes traditionnelles – notamment tranchantes comme celle par excellence du héros épique, l'épée, mais aussi des sabres, des couteaux, tout comme des fusils – avec des armes futuristes dont le maniement mérite une longue description, l'« ospah » par exemple ou les boucliers magiques, sans oublier les flèches, qui évoquent les Amazones (dont le nom proviendrait justement de leur mutilation physique destinée à faciliter le tir à l'arc<sup>23</sup>). Cette importance accordée aux armes, conventionnelles ou merveilleuses, est l'apanage de toutes les traditions épiques selon I. Siciliano, et révélerait l'origine lointaine de l'épopée<sup>24</sup>. D'autres traits communs sont la description des conséquences physiques de la violence au combat (blessures, morts, tortures des prisonniers, et même menace de cannibalisme dans *Les guérillères*<sup>25</sup>...), les chants funèbres en honneur des disparu(e)s (qui, dans la chanson de geste, proviennent de la tradition du « planctus » latin), et les allusions à la stratégie militaire, entre autres.

La présence constante du surnaturel et du merveilleux cotôyant la réalité de la guerre dans le genre épique est aussi recueillie dans cette partie III des *Guérillères*, non plus en tant que référence à un passé mythique et presque oublié comme dans les morceaux précédents, mais parfaitement intégrée dans le récit.

Nous y trouvons non seulement les armes fantastiques mentionnées mais aussi plusieurs éléments mythologiques (notamment les sirènes et l'oiseau phénix, mythe qui ramène à la « femme automêtor, à la fois mère d'elle-même et mère par elle-même »<sup>26</sup>, ainsi que toute sorte de déesses), légendaires (les contes de fées), ou bibliques (Ève sous l'apparence de Méduse). Wittig le définit comme du « merveilleux païen », par opposition au surnaturel d'explication chrétienne qui abonde dans les chansons de geste. Tous les éléments parmi les cités qui appartiennent à notre tradition occidentale ont en commun le processus de *détournement* que l'auteure leur fait subir : les exemples les plus clairs sont peut-être les passages sur la quête de la toison d'or (qui devient « une des appellations qui a été donnée aux poils qui recouvrent le pubis », pp. 60-61) et celle du graal (« la coupe sphérique contenant le sang », p. 62). Cette *féminisation* des mythes ou légendes a certainement une intention parodique et ironique, que l'écrivaine a reconnue : elle aurait voulu « avertir le lecteur qu'il a affaire à des déesses de papier »<sup>27</sup>, effectuer un distancement très brechtien par rapport à ces nouvelles mythologies féminines qui en résultent. Même si ce côté ironique a été souvent reconnu par la critique, il est surprenant de constater que la plupart des lectrices – et lecteurs – des *Guérillères* ont surtout souligné la nécessité de cette sorte de mythologie inversée afin d'établir une « généalogie » féminine qui n'a jamais existé ou qui du moins n'a jamais été reconnue comme telle. Ce qui ne va pas sans rappeler la coïncidence de la naissance de la chanson de geste en France avec la préoccupation de l'aristocratie pour établir une généalogie qui la légitime.

Le propre de l'épopée par rapport à d'autres genres narratifs est cependant, selon A. Varvaro, qu'elle est directement associée à des faits historiques précis (vrais ou supposés historiques, bien sûr). Les actions narrées sont reçues comme « véritables » par l'effet de l'« objectivité épique ». Du point de vue du lecteur moderne, par contre, l'épopée française trahit sans arrêt l'Histoire, et est beaucoup plus fictionnelle que *réelle*. La légende recouvre l'événement historique (qui appartient au passé : le temps de Charlemagne par rapport au XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, où ont été rédigées les chansons), et en même temps cette « geste » est décrite avec un anachronisme flagrant : les armes, les vêtements, les cérémonies appartiennent à l'époque contemporaine des auteurs et non au moment de l'action. Selon certains romanistes, il existe encore des références à un passé beaucoup

plus ancien, celui des mythes indoeuropéens qui auraient survécu dans certains traits des héros épiques<sup>28</sup>. La coexistence ou superposition de ces trois temps (le passé lointain ou mythique, le passé historique et le présent) nous montre la charge idéologique de la chanson de geste, qui possède toujours « une fonction historique et politique » (Auerbach).

L'inscription des *Guérillères* à un genre comme l'épique, tout à fait révolu au XX<sup>e</sup> siècle mais avec une forte cohésion imaginaire et stylistique, est donc très significative : en premier lieu, et en cela personne n'a été dupe, elle apporte à la guerre un surplus de signification ; le texte entier peut être lu non comme une justification, mais plutôt comme une injonction à la lutte, dans une vision simpliste le combat des femmes contre les hommes (c'est pourquoi *Les guérillères* est considéré parfois le paradigme du féminisme *androphobique* ou agressivement séparatiste), et d'une perspective un peu plus accordée aux nuances du récit, à la lutte des classes – dans le dernier fragment « elles » chantent l'Internationale –, ce qui revient au féminisme, puisque pour Wittig celui-ci doit tendre à l'élimination, non des hommes, mais de la « pensée capitaliste-bourgeoise-hétérosexuelle » qui a créé la différence des sexes comme un instrument politique de domination<sup>29</sup>. *Les guérillères* aurait de cette façon la même origine et le même but que les chansons de geste médiévales : la légitimation de la guerre comme activité à effets pratiques et rituels qui justifie la caste productrice et réceptrice du genre, l'aristocratie, dans un tournant du cours de l'Histoire, évoluant du pouvoir féodal au monarchique. Ce poids de l'idéologie est renforcé par le caractère *collectif* de l'oeuvre, comme nous l'avons remarqué, qui s'appuie sur l'absence d'individus – personnages ou héros –, le placement de l'énonciation à l'intérieur du récit et la dette du texte à beaucoup d'autres intertextes.

Monique Wittig insiste beaucoup sur les thèmes de la force, du courage et de la capacité agressive des femmes, revitalisant d'anciens mythes et en inversant d'autres. Cette inversion de rôles et d'attributs donnés aux hommes et aux femmes, des fois exclusivement symétrique à l'instar de la structure « en miroir » du texte, serait trop rudimentaire (bien qu'elle ne cesse pas d'être effective comme révoltant : l'image de l'Amazone suscite encore de nos jours des réactions virulentes, même dans un contexte académique<sup>30</sup>) et manichéenne – comme l'épopée –, si elle

n'était pas compliquée par d'autres effets de sens. Le plus visible, à notre avis, est l'ivresse verbale qui se déploie en maintes occasions, et qui donne un essor inouï à la parole, la transformant elle aussi en geste et en image ; le mot devient un référent en soi et abandonne presque son rôle d'instrument de désignation – ce phénomène affectant également les noms propres, tel que nous l'avons remarqué.

Cette plasticité du mot, typique de la littérature contemporaine, ainsi que la nature « lacunaire », propre à un « collage », d'un texte qui avant sa publication a subi selon son auteure un « montage » des fragments découpés à la façon cinématographique, fait des *Guérillères*, au-delà de l'anachronisme que représente sa parenté avec un genre obsolète, l'épopée, un texte intrinsèquement postmoderne et par conséquent très ancré dans son temps, non seulement du point de vue idéologique, mais aussi et surtout littéraire.

**BIBLIOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE SUR MONIQUE WITTIG**

Anderson, Kristine J. : « Lesbianizing English: Wittig and Zeig Translate Utopia », *L'Esprit Créateur*, 34 (4), hiver 1994, pp. 90-102.

Auerbach, Nina : *Communities of Women : An Idea in Fiction*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1978, pp. 186-191.

Brée, Germaine : « Experimental Novels? Yes, but perhaps Otherwise : N. Sarraute, M. Wittig », in E.G. Friedman et M. Fuchs (eds) : *Breaking the Sequence : Women's Experimental Fiction*, Princeton University Press, 1989, pp. 267-283.

Crowder, Diane Griffin : « Amazons and Mothers? Monique Wittig, Hélène Cixous and the Theories of Women's Writing », *Contemporary Literature*, 24 (2), été 1983, pp. 117-144.

Oppenheim, L. : « The Ontology of Language in a Post-structuralistic Feminist Perspective : Explosive Discourse in Monique Wittig », in A.T. Tymieniecka (ed.) : *Poetics of the Elements in the Human Condition, II : The Airy Elements in Poetic Imagination: Breath, Breeze, Wind, Tempest...*, Dordrecht, Kluwer, 1988, pp. 393-406.

Ostrovsky, E. : *A Constant Journey: The Fiction of Monique Wittig*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1991.

Pérez-Minik, Domingo : « Las guerrilleras de la narrativa francesa: Monique Wittig », *Insula*, 26, 1971, p. 23.

Wenzel, Hélène Vivienne : « The Text as Body Politics : An Appreciation of Monique Wittig's Writings in Context », *Feminist Studies*, 7 (2), 1981, pp. 264-287.

Woodhull, Winnifred et Patricia S. Yaeger : « By Myriad Constellations : Monique Wittig ant the Writing of Women's Experience », in J. Genova (ed.) : *Power, Gender, Values*, Edmonton, Academic Printing and Publications, 1987, pp. 13-30.

Yaeger, Patricia : *Honey-mad Women : Emancipatory Strategies in Women's Writing*. New York, Columbia University Press, 1988.

## NOTES

<sup>1</sup>Christiane P. Mackward et Madeleine Cottenet-Hage.: *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Paris, Khartala, 1996, pp. 624-628.

<sup>2</sup>Laurence M. Porter : « Writing Feminism : Myth, Epic and Utopia in Monique Wittig's *Les Guérillères* », *L'Esprit Créateur*, 29 (3), automne 1989, pp. 92-100.

<sup>3</sup>*Op. cit.*, p. 626.

<sup>4</sup>Monique Wittig : « Quelques remarques sur *Les guérillères* », *L'Esprit Créateur*, 34 (4), hiver 1994, pp. 116-122.

<sup>5</sup>L'expression est de Bertoni, rapportée par Martin de Riquer (*Les chansons de geste françaises*, Paris, Nizet, 1968<sup>2</sup>), auteur aussi des remarques recueillies sur le style épique.

<sup>6</sup>Dominique Duquesne, citée par Marie Miguet-Ollagnier : « Mythes et féminisme dans l'oeuvre de Monique Wittig », in Joelle Cauville et Metka Zupan\_i\_ (eds.) : *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 189-200.

<sup>7</sup>E. Curtius, cité par Riquer (*op. cit.*).

<sup>8</sup>Vid. Jean Rychner : *La chanson de geste : Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Librairie Droz, 1955.

<sup>9</sup>Italo Siciliano : *Les chansons de geste et l'épopée : Mythes, histoire, poèmes*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1968.

<sup>10</sup>Marie Miguet-Ollagnier : *op. cit.*, p. 196.

<sup>11</sup>Selon plusieurs traditions légendaires, les Amazones furent les premières à utiliser la cavalerie ; en tout cas, elles sont étroitement liées aux chevaux, comme l'indiquent la plupart de leurs noms (Hippolyté, Mélanippé, etc.), signale Robert Graves (*Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967).

<sup>12</sup>Paul Zumthor : *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 83-93.

<sup>13</sup>M. Wittig : « Quelques remarques sur *Les guérillères* », *op. cit.*, p. 120. Elle se réfère ici à la troisième partie de l'ouvrage, mais on peut appliquer cela aux deux autres parties.

<sup>14</sup>*Ibid.*, pp. 117, 119. En les incluant dans le « nouveau roman », Wittig nomme Sarraute, Beckett, Butor, Pinget, Ollier, Robbe-Grillet et Simon. Un autre « intertexte » qui n'est pas mentionné mais qui peut être deviné à travers ces énumérations et ces dérivations sonores est Michaux. Rapportons le fragment cité au célèbre « L'avenir », par exemple (in *La nuit remue*), où se déploie le délire sonore ; mais pensons aussi aux inventions verbales : Wittig se plaît autant que Michaux à donner des noms aux animaux fantastiques qui apparaissent dans son univers, ou aux peuples qui participent à la guerre (« Les Ophidiennes les Odonates les Oogones

les Odoacres les Olynthiennes les Oolithes les Omphales celles d'Ormur celles d'Orphise les Oriennes ont passé à l'attaque, rassemblées », p. 149 : du pur Michaux !). D'autres points de rencontre seraient le ton *scientifique*, presque d'ethnologue que prend la narration en décrivant les activités et coutumes d'« elles », distinctif des textes de Michaux situés dans ses pays imaginaires, et encore la fascination commune pour une violence tellement déchaînée qu'elle devient une opération ludique, purement mécanique parfois – un peu dans le style Tarantino, en cinéma... N'oublions pas enfin que la critique de Michaux a souvent évoqué le genre épique par rapport à certains de ses textes.

Quant à la *Chanson de Guillaume*, Jean Frappier informe qu'elle est plus ou moins contemporaine de la *Chanson de Roland*, qu'elle n'a pas la perfection stylistique et structurelle de celle-ci et se caractérise surtout par les contrastes : du sublime au réalisme truculent, c'est plutôt une tragicomédie, avec un héros plus humain que Roland et même un peu caricatural (J. Frappier : *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, I : La Chanson de Guillaume, Aliscans, La chevalerie Vivien*, Paris, Société d'Édition d'enseignement supérieur, 1955).

<sup>15</sup>M. Wittig : *ibid.*, p. 122.

<sup>16</sup>Est ancienne et célèbre la polémique entre les partisans de l'origine « populaire » ou « collective » des chansons de geste (théorie traditionaliste que Gaston Paris a défendue au XIX<sup>ème</sup> s.) et ceux qui soutiennent l'existence d'un individu-auteur, seul responsable de l'oeuvre qui est arrivée jusqu'à nous (Joseph Bédier en a été l'avocat le plus éloquent). Les théories modernes essaient de concilier les deux positions, en soulignant le rôle des légendes dans la rédaction des chansons de geste que nous connaissons, qui restent néanmoins des oeuvres écrites par un auteur concret, même inconnu la plupart des fois.

<sup>17</sup>Vid. J. Rychner, *op. cit.*

<sup>18</sup>Cette question des prénoms a été très remarquée, et interprétée de plusieurs façons : certains y voient une revendication de l'*autorité collective* de l'ouvrage et, en dernier terme, de la responsabilité aussi collective de la révolution des femmes (et on a rappelé l'habitude des intégrantes du M.L.F. au début des années 70 de ne signer qu'avec leurs prénoms pour refuser le patronyme en tant que signe de la domination patriarcale) ; dans cette ligne, la multiculturalité des prénoms suggère la portée universelle de cette révolution. Mais c'est aussi parfois un moyen de rendre hommage à des femmes créatrices du passé, des écrivaines (Teresa, Pernelle, Olympe...), d'évoquer des déesses et des héroïnes – mythologiques ou littéraires – (de Draupadi à Albertine, en passant par Phèdre, Médée, Hélène, Shéhérazade...), sans oublier les fréquentes allusions médiévales (Iseut, Béatrice, Aliénor, Mélusine...) et plus spécifiquement épiques (Berthe, mère de Charlemagne et une des rares héroïnes d'une chanson de geste médiévale, *Berthe aux grands pieds* ; et, ironiquement – l'ironie est assez fréquente dans ces énumérations – Rolande).

<sup>19</sup>Féminisons le substantif et la phrase devient autrement significative : « toute geste est renversement ».

<sup>20</sup>M. Wittig : *op. cit.*, p. 122.

<sup>21</sup>Alberto Varvaro : *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelone, Ariel, 1983.

<sup>22</sup>*Ibid.*

<sup>23</sup>Même si R. Graves (*op. cit.*) n'est pas d'accord avec cette étymologie (*a-mazon* : celle qui n'a pas de sein) et propose une origine arménienne du mot qui en ferait « femmes de la lune ». En ce sens, c'est peut-être révélateur que M. Wittig rapporte le lien entre ces femmes (désignées normalement par « elles », et dont de multiples traits les rapprochent des Amazones classiques) et la mythologie solaire, beaucoup plus que la lunaire, sans doute à cause de sa volonté de rompre avec les attributions traditionnelles de la féminité.

<sup>24</sup> « Au commencement était la caste » écrit Siciliano (*op. cit.*), celle des guerriers, des chefs, des rois, qui se sont unis aux aèdes, aux druides, aux bardes dans une alliance militaire-religieuse ; l'épopée que nous connaissons conserverait quelques vestiges des intérêts des élites qui promurent sa naissance.

<sup>25</sup> Même s'il s'agit plutôt d'une référence ironique : Wittig « déssexualise l'expression "mangeuse d'hommes" (vamp) en la prenant de façon littérale », assure Laurence M. Porter (*op. cit.*, p. 95).

<sup>26</sup> Marie Miguet : « Phénix », in Pierre Brunel : *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1988, pp. 1126-1127.

<sup>27</sup> M. Wittig : « Quelques remarques... », *op. cit.*, p. 122.

<sup>28</sup> Pour les rapports entre chanson de geste et histoire, vid. Victoria Cirlot (textes réunis et présentés par) : *Epopéya e historia*, Barcelone, Argot, 1985.

<sup>29</sup> Vid. Susan R. Suleiman : « (Re)writing the Body : The Politics and Poetics of Female Eroticism », in S.R. Suleiman (éd.) : *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1985, pp. 7-29.

<sup>30</sup> Vid. l'article « Femmes viriles » du *Dictionnaire des mythes littéraires* (*op. cit.*, pp. 593-596) : il est truffé de commentaires très peu *académiques*, depuis le début où l'auteur nous prévient que « ce thème est riche, confus, et souvent abordé sans sérénité, tant il peut aisément verser dans la polémique, la vulgarité ou l'équivoque », jusqu'à des conclusions moralisantes : « Grecs et Scandinaves [l'article est centré sur les Amazones et les Valkyries] laissent souvent entrevoir que pareille entreprise ne va pas sans traverses : à vouloir faire l'homme, la femme échoue souvent et se retrouve conforme à sa nature, dans les périls. Ses larmes tragiques ou ses imprécations de vociférante sont alors, semble-t-il, une arme autrement efficace que tous les javelots ! Il n'empêche que tout un féminisme agressif et fracassant, particulièrement actif, comme par hasard, en pays anglo-saxons ou scandinaves à l'heure actuelle, entend établir une égalité totale entre les sexes, ne plus faire aucune espèce de distinction entre eux ». La conclusion enfin inclut un petit adjectif très symptomatique : « Dans tous les cas, on voit bien que c'est l'aspect de complémentarité **nécessaire** des deux sexes qui se trouve refusé ».

Des positions idéologiques semblables ont fait sombrer aussi dans l'oubli l'oeuvre des écrivaines appelées « Amazones » au début de notre siècle ; plusieurs de ces « femmes de la rive gauche », dont certaines se passaient effectivement des hommes dans leurs vies émancipées et tout à fait libres, ont écrit des oeuvres remarquables qui ne sont plus même rééditées.

## LA GUERRA FICTÍCIA EN LA NARRATIVA D'AMÉLIE NOTHOMB

Francesco ARDOLINO  
*Universitat de Barcelona*

0.

Si es dóna un cop d'ull al conjunt de l'obra d'Amélie Nothomb es constatarà una certa predilecció d'una banda cap a un model d'escriptura fortament mimètic i d'una altra cap a la construcció d'una veu narradora que explica retrospectivament una història de la qual és protagonista. Si resseguim aquestes dues línies, en el primer bloc podríem col·locar *Les combustibles* que és (o quasi és) un text teatral<sup>1</sup> i *Péplum*; en el segon *Le Sabotage amoureux*, *Les Catilinaires* i *Attentat*. Quedaria fora d'aquesta repartició només la primera novel·la, *Hygiène de l'assassin*, atès que és l'única amb narrador heterodiegètic; tanmateix, tot i que sembla sens dubte el més lògic aparellar-la a les del primer grup ja que les parts no dialogades només tenen funció d'introducció i d'acotacions<sup>2</sup>. L'única excepció és la darrera obra, *Mercure*, on –tot i que els diàlegs tenen una funció d'importància cabdal– caldrà reconèixer una ampliació dels esquemes narratius als quals Nothomb ens havia acostumat<sup>3</sup>.

Així, doncs, si d'aquesta divisió que gairebé no deixa espai a l'ambigüitat ja sobresurt una certa constància en la producció de l'Autora, cal afegir que la seva narrativa insisteix sobre motius diferents que són, però, emanacions d'un mateix tema<sup>4</sup> que torna puntualment: la representació d'un conflicte entre els personatges. No es tracta aquí de les tensions implícites que corren en qualsevol text narratiu, sinó de les que enfronten en explícites batalles dialèctiques i ideològiques els actors d'aquests drames novel·lats. Visualitzant cronològicament la seva producció, la fenomenologia d'aquest conflicte és fàcilment esquematitzable:

OBRA	CONFLICTE
HYG:	entre la periodista i Prétextat Tach;
SAB:	entre la protagonista-narradora i Elena;
COM:	entre els tres únics personatges;
CAT:	entre el protagonista-narrador i l'« <i>emmerdeur</i> » Palamède Bernardin;
PEP:	entre la protagonista (que és també jo narrador només al llarg de tres pàgines) i Celsius;
ATT:	entre Epiphane Otos, dit “Quasimodo”, (jo narrador i protagonista) i Ethel.
MER:	entre la infermera Françoise Chavaigne i el Capità Omer Loncours passant per Hazel Englert que esdevé l'objecte de la disputa <sup>5</sup> .

Cal afegir que, en ATT i en SAB, la lluita dels protagonistes és la individualització d'una oposició social més ampla; i en ATT, en particular, Quasimodo radicalitza el contrast amb l'Ethel només al final de la novel·la, palesant la situació d'amor no correspost i portant-la a les extremes conseqüències.

1.

De totes maneres, si el conflicte sembla condició bàsica de tota l'escriptura de la Nothomb, en un parell d'ocasions aflora també la presència de la guerra<sup>6</sup>. En COM és punt de sortida i fantasma que envolta les relacions entre els tres personatges. En SAB és, juntament a l'amor –però no contemporàniament car el precedeix– per una nena italiana (l'Elena), la temàtica de la novel·la. Aquí, l'actitud bel·licista del jo es carrega d'ironia perquè es manifesta en l'exaltació de la guerra entre nens que hauria tingut lloc a Pequín entre 1972 i 1975. El jo narrador explica la seva vida entre els 5 i els 8 anys amb una sintaxi senzilla i un imaginari infantil; al mateix temps, per demostrar la validesa del seu relat, barreja la narració amb citacions i referències «cultes» i amb un llarg ús de sil·logismes. La ironia, camp de tensió o aire de joc<sup>7</sup>, traspasa en el text segons la dialèctica sublim/baix, tant en el pla del significat com en el del significat<sup>8</sup>.

Així, el discurs –que assumeix de prevalença una forma de monòleg diarístic– ha de mantenir una estructura èpica, tot aplicant els paradigmes i els

tòpics del gènere a un univers infantil que lluita per mantenir-se autosuficient, això és «pur». En efecte, la guerra contra els alemanys de l'Est acaba a causa de la intrusió dels adults que obliguen els fills a signar un tractat de pau que els resulta incompreensible (tot i que declamat alternativament en francès i en alemany com un nou jurament d'Estrasburg). Els nens «aliats» busquen i troben un altre enemic, el Nepal («*parce que c'est le seul pays au monde qui n'a pas un drapeau rectangulaire*»)<sup>9</sup>; els nepalesos són inferiors per nombre però superiors per edat i amb ells fa irrupció una violència impura i refutable:

*Lors d'un combat, un Népalais sortit de sa poche un poignard.  
Jusqu' alors, nous nous étions battus avec notre corps – aussi bien le contenant que le contenu. Nous n'avions jamais utilisé des armes.  
L'apparition de la lame provoque sur nous un effet comparable aux deux bombes atomiques sur le Japon. (p. 123)*

La veu narradora sent la necessitat de buscar fora del propi àmbit, dintre la història, la justificació del conflicte –que seria senzillament la continuació de la Segona Guerra Mundial<sup>10</sup>–, obrint el pas als paral·lelismes eventuals; i per això es realitzarà la intervenció dels pares. En canvi, el conflicte «nepalès» és el cant del cigne de l'ídid·li infantil<sup>11</sup>. Abans, sense cap contradicció, es podia afirmar que «*la guerre était le plus noble des jeux*»<sup>12</sup>; ara, l'entrada de l'arma ha escindit el joc de la realitat, i la consciència, que està sorgint, se'n retrau horroritzada. No és pas una casualitat si la bandera blanca que assenyala la rendició coincideix amb la desastrosa declaració amorosa a l'Elena i amb la sortida de la família de Xina. En el temps de la narració, decauen contemporàniament els tres temes que sostenien el llibre i es conclou també aquesta novel·la de (pre)formació.

L'amor i la guerra, darrere el paisatge xinès, es reparteixen dues àrees ben distintes ja que l'Elena mai no participa en les accions militars i el seu germà, el Claudio, fins i tot es taca d'infàmia, revelant als alemanys, sota tortura, la ubicació de l'hospital de camp aliats<sup>13</sup>. Aquest accident familiar no torba l'Elena; al contrari, corrobora la seva actitud d'indiferència amb la qual desvela les mistificacions de l'epopeia. El lector, immersit en el mar semiòtic d'aquesta èpica capgirada accepta les fantasmagories de la protagonista; l'Elena no. I amb aquesta visió realista ridiculitza el comportament de la seva

enamorada. El lector ja estava acostumat als galops a cavall pel barri de San Li Tun, quan l'Elena imposa la sortida del somni en un diàleg provocat per la impaciència exhibicionista del personatge principal:

- *J'ai un cheval*
- Elle me regarda d'un air incrédule. Je jouissais.*
- *Un cheval en peluche?*
- *Un cheval sur lequel je galope partout.*
- *Un cheval, ici, à San Li Tun? Mais où est-il?*
- Sa curiosité m'enchantait. Je fonçai aux écuries et revins au dos de ma monture.*
- D'un regard, ma bien-aimée comprit la situation.*
- Elle haussa les épaules et dit avec indifférence totale, sans même me faire l'aumône d'une raillerie:*
- *Ce n'est pas un cheval, c'est un vélo.* (p. 42)

Tanmateix, hi ha un moment en què l'Elena sembla cedir davant de les raons de l'heroisme.

L'arma secreta, barreja de totes les orines dels aliats –i de llur vòmit– amb tinta de Xina, que abans es ficava als iogurts de les famílies alemanyes i després es feia beure als presoners, esdevé un sistema rutinari de tortura que ja no resulta adequat quan la víctima és el general de l'armada enemiga –finalment capturat al termini d'una batalla. Amb un *coup de scène*, la protagonista orina sobre el cap de Werner sense mans, assolint el cim de la glòria i de la consideració per part dels seus companys<sup>14</sup>. La fama del gest correrà ràpidament per l'escola fins a arribar a les orelles de l'Elena:

- Elle me demanda avec une vague perplexité:*
- *C'est vrai ce qu'on dit?*
- *Que dit-on donc? fis-je sans même la regarder.*
- *Que tu le fais debout, sans les mains, et que tu peux viser?*
- *C'est vrai, répondis-je avec dédain, comme s'il s'agissait d'une chose très ordinaire.* (p. 97)

De totes maneres, l'Elena no fa cap referència a la funció militar del gest; només mostra la seva admiració per una capacitat física de control. I el seu interès ha augmentat després de la nova estratègia de la seva enamorada de respondre amb indiferència a la indiferència.

Immediatament abans de la fallida d'aquesta actitud, la veu narradora reflexiona, preparant el lector a la conclusió, sobre el comportament de l'Elena, tot comparant-la amb l'homònim personatge de la *Iliada*, per comprovar-ne la definitiva incongruència amb la guerra. L'originalitat d'aquesta lectura del mite a

partir de l'experiència quotidiana no rau tant en la idea que l'Helena «*se foutait de la guerre de Troie à un point difficile à concevoir*», sinó en el corol·lari aplicat a la guerra:

*Alors qu'est-ce que la guerre de Troie? Une barbarie monstrueuse, sanguinaire, déshonorante et injuste, commise au nom d'une belle qui s'en foutait autant que possible.*

*Et toutes les guerres sont la guerre de Troie, et toutes les nobles causes pour les beaux yeux desquelles on les livre s'en foutent.*

*Car la seule sincérité de la guerre est celle qu'on ne dit pas: si on fait la guerre, c'est parce qu'on l'aime et parce que c'est un bon passe-temps. Et on trouvera toujours une noble cause aux beaux yeux. (p. 112-113)*

On, en la seva doble accepció d'objecte d'amor i de passatemp, els ulls de la nena es troben coincidint amb els de l'escriptora adulta en una juxtaposició de punts de vista que és el pilar de la novel·la. L'amor i la guerra arriben, finalment, a confrontar-se, però només perquè se'n vegi la idiosincràsia: l'amor per l'Elena no és guerra sinó duel, combatiment singular fet d'orgull i individualisme<sup>15</sup>.

2.

L'atmosfera jocosament bèl·lica de SAB és un cas aïllat sense cap equivalent a la resta de la producció de la Nothomb. La guerra, però, torna a presentar-se en altres ocasions amb les seves característiques més truculentes. A PEP, on el diàleg assumeix proporcions paroxístmiques<sup>16</sup>, l'ombra d'una guerra d'exterminació del Sud del planeta contamina el present de l'«oligarca energètic» Celsius amb la culpabilització de qualsevol acte seu. En COM, la guerra és el fons de les relacions entre els tres personatges. És un cercle que els envolta, a l'espera d'unes sortides suïcides del lloc on es refugien. Més que en SAB, on l'enemic tenia almenys una fisonomia<sup>17</sup>, en COM es tracta d'una figura indefinida, «*les Barbares*», i sempre pluralitzada, com si es volgués remarcar l'aspecte caòtic i primordial de la violència. La dramatització dels tres supervivents s'enfoca en un sistema de valors completament literari. El Professor de literatura, el seu assistent Daniel i la Marina, l'estudiant que surt amb el Daniel, actuen dintre un camp de referència cultural que fracassa davant l'horror de la realitat. Si el Daniel queda vinculat als

seus principis sense voler adonar-se que la guerra ja està perduda, el Professor persegueix paradoxes per trobar una fugida mental, invertint els codis establerts, i la Marina s'aferra a la natura humana. És als enfrontaments d'aquests últims dos on traspassen les definicions més contundents de la guerra i on s'entreveu la posició ideològica de l'Autora:

*MARINA. Les hommes font la guerre. La guerre est dans la nature humaine.*

*LE PROFESSEUR. Vérité implacable. Et les femmes, que font-elles?*

*MARINA. La même chose que les hommes.*

*LE PROFESSEUR. Vous faites la guerre, vous?*

*MARINA. Nous la faisons tous, Professeur.*

*LE PROFESSEUR. Et en quoi consiste votre guerre, Marina?*

*MARINA. Ma guerre est la pire. Elle est pure souffrance, elle est assommante, elle ne laisse aucune chance à l'héroïsme. Ma guerre consiste à avoir froid. (pp. 49-50)*

Després, entre la Marina i el Professor comença un joc de seduccions sàdiques que s'obre amb els passos d'un tango –quan el Professor encara té la predominància– i es tanca amb una inversió de rols on la Marina, abandonant-se-li, s'apropiarà de la calor de l'adversari. Una altra vegada, la guerra exterior s'individualitza en un duel sexual<sup>18</sup>. Com en PEP, la guerra qüestiona la natura mateixa de la vida, tancant l'esperança a un futur moral on retrobar la humanitat perduda<sup>19</sup>.

## CONCLUSIONS

El debat obsessivament centrat en quins llibres s'haurien de cremar per gaudir una mica de calor<sup>20</sup> desvela els paradigmes de COM. L'amenaça de la mort per fred o per bala enemiga porta a l'esclat dels conflictes interpersonals entre els refugiats ajuntats en un espai massa petit: l'eix de l'obra no està en l'anàlisi de la guerra –a la qual es dediquen llargs passatges més descriptius que interpretatius– sinó el comportament de l'individu davant de situacions extremes. La guerra, que aquí hauria de ser real, s'imposa com una metafísica passiva i negativa.

Força diferent és l'apologia militar de SAB. Fins de les primeres pàgines es prepara el lector, amb una mena de proemi, a la deformació formal i temàtica del gènere èpic que s'anirà actuant<sup>21</sup>. Des del model diarístic en

primera persona, des de la indispensabilitat única acordada a l'enemic, fins als actes d'heroisme infantil, la guerra «*épique et terrible du ghetto de San Li Tun*»<sup>22</sup> palesa la deconstrucció virtual d'una codificació literària. I, amb això, canta una guerra que és «*un besoin, une nécessité et un plaisir*»<sup>23</sup>. Per a la narradora, i per al lector que accepti les seves regles de joc.

## NOTES

<sup>1</sup> És clarificadora, pel que fa a la col·locació dintre d'un gènere d'aquesta obra, l'entrevista a la Nothomb de Christelle Prouvost: «Avant-première: rencontre avec Amélie Nothomb pour *Les Combustibles*. Le théâtre peut-il sauver le monde?», *Le Soir*, 6 de maig de 1996: « – Sur la couverture des *Combustibles*, rien n'indique qu'il s'agit d'une pièce de théâtre... – Il n'y a aucun genre littéraire précisé. En l'écrivant, j'espérais bien que ce soit du théâtre, mais je continue à en douter. La création sera l'épreuve du feu. Si le texte ne passe pas à la scène, si j'ai l'impression qu'il sonne faux, je saurai que tout est à recommencer. On peut s'improviser romancier mais pas dramaturge. Ce qui est certain, c'est que je suis dialoguiste, il suffit de lire mes romans pour s'en apercevoir. C'est apparemment le genre littéraire qui me vient le plus naturellement. Le dialogue est un genre bien à part, à mi-chemin entre le roman et le théâtre. J'avais donc des affinités évidentes avec le théâtre».

<sup>2</sup> A partir d'ara les referències a les obres d'Amélie Nothomb (totes editades per Albin Michel) són fetes amb les següents abreviacions: *Hygiène de l'assassin*, 1992 = HYG; *Le Sabotage amoureux*, 1998<sup>2</sup> [1993] = SAB; *Les Combustibles*, 1994 = COM; *Les Catilinaires*, 1995 = CAT; *Péplum*, 1996 = PEP; *Attentat*, 1997 = ATT; *Mercur*, 1998 = MER.

<sup>3</sup> Per un problema de temps (MER ha sortit després de la redacció d'aquest article) no s'analitzarà aquesta novel·la que mereixeria un tractament privilegiat per les seves innovacions: assenyalem aquí que el llibre s'obre amb una pàgina de diari, continua amb narració heterodiegètica i tindrà dues conclusions alternatives amb una nota de l'Autora que precedeix el segon final.

<sup>4</sup> Per la definició (i distinció) de motius i temes es remet aquí a Cesare Segre: *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torí, Einaudi, 1985, pp. 348-351 i *passim*.

<sup>5</sup> El doble final que es proposa a MER crea una complicació ulterior pel que fa a les relacions entre els protagonistes. A més, tornem a trobar molts motius de les altres obres, com ara un personatge d'extrema bellesa (i d'extrema monstruositat) i el segrest de la dona per ocultar-la.

<sup>6</sup> Tres ocasions, si comptem també MER on, amb una analepsi, es descobreix que després d'un bombardeig, el Capità troba i rapta l'Hazel. La segona guerra mundial passa molt més accidentalment per l'illa, on es troben la infermera i l'Hazel, i se'n parla tan sols al segon final del llibre.

<sup>7</sup> «*Spannungsfeld*» o «*Spielraum*»—segons Beda Aleman: «De l'ironie en tant que principe littéraire», *Poétique*, 36, nov. 1978, pp. 385-398— són els termes que haurien de substituir la noció insuficient de «*opposition ironique*». No obstant, en definir «irònica» la veu narradora de SAB s'insinua una interpretació que tendeix a reduir el missatge: perquè la ironia sigui vàlida cal que es pugui suposar un lector empíric que llegeixi el text acceptant com a reals totes les coses que diu. Al propòsit cf. Guido Almansi: *Amica ironia*, Milà, Garzanti, 1984.

<sup>8</sup> La majoria de les crítiques negatives semblen no comprendre aquesta ironia generada per la fricció d'estils. O, en cas d'assumir-la, no n'accepten com a conseqüència l'autoreferencialitat. Així, Alain Salles: «Sabotage romanesque», *Le Monde*, 1 d'octubre de 1993: «*Ce deuxième roman reste classique mais les fautes de goût y sont nombreuses. Amélie Nothomb n'hésite pas à répéter, expliquer sans cesse, appuyer ses effets d'ironie, multiplier les phrases –de moins en moins– provocantes*». Encara que no en compartim les

conclusions, la crítica més lúcida és la d'Alain Busquet, «Premières amours», *Le Figaro*, 17 de setembre de 1993: «*Amélie Nothomb quitte, ici et là, cette enfance crispée, pour dire qu'entre-temps elle est devenue adulte et qu'elle a des lectures. Ce paravent entre elle et son récit est nécessaire: nous sommes donc invités à attendre d'autres réjouissances, peut-être d'un ordre supérieur*».

<sup>9</sup> P. 109.

<sup>10</sup> «*La guerre n'avait pas commencé à Pekin en 1972. Son origine était européenne et remontait à 1939*» (p. 45).

<sup>11</sup> Rectifiquem: aquí també, malgrat el buit ideològic, es persegueix una continuïtat amb la història oficial: «*Nous complétions la politique chinoise. Pendant que les soldats maoïstes investissaient le Tibet, nous attaquions la chaîne de montagnes par un autre flanc*».

<sup>12</sup> P. 35.

<sup>13</sup> El traïment és amplificat per la intervenció de la mare del Claudio que amenaça represàlies en cas de venjances contra el seu fill: això genera el menyspreu contra el delator.

<sup>14</sup> De pas, és interessant notar que la micció de la dona guerrera com a seva diferenciació i identificació és imatge ja utilitzada per Italo Calvino al *Cavaller inexistent* (cap. IV), quan Rambaldo descobreix d'haver lluitat al costat d'una dona (Bradamante) després de veure-la orinar. En SAB, en canvi, l'acte d'humiliació contra el general resol una qüestió ontològica sobre la masculinitat de la guerra que un altre nen havia fet sorgir a la ment de la protagonista:

«— *Ecoute, pour pisser dans les yaourts des Allemands, il faut être un garçon. Cet argument me plonge dans une profonde réflexion. Je ne doutais pas qu'il existait une échappatoire, mais laquelle?*» (p. 70)

<sup>15</sup> Se subscriuen aquí les paraules de Christiane Baroche, «*Les combustibles. Le Sabotage amoureux*», *Magazine littéraire*, núm. 344, juny de 1996, p. 102: «*J'avais des réticences face à l'Hygiène de l'assassin, qui me paraissait trop rhétorique et démonstratif pour être autre chose qu'un exercice de style; me voici séduite, amusée, convaincue devant ce "sabotage" qui rime gaiement avec apprentissage des rapports de force! On finit par comprendre qu'Amélie Nothomb est parvenue à nous faire avaler la guerre de Troie revue et corrigée par ses soins, et à nous obliger à en redemander*».

<sup>16</sup> Malgrat l'ús de la mimesi sigui una de les forces més reconegudes a l'escriptura de la Nothomb, PEP és la seva novel·la més feble perquè gira al voltant d'una anècdota anodina durant les dues-centes i escaig pàgines que componen l'obra: la destrucció de Pompeia s'hauria esdevingut el 2579 dC amb un viatge al passat de Celsius. El jo narrador (que tendeix a dir-se Nothomb encara que mai no ho expliciti), endevinant-lo per una intuïció el 1995, és traslladat al futur perquè no difongui la notícia.

<sup>17</sup> Si bé es tracta d'un cas únic en tot el llibre, en SAB el cap dels alemanys capturat és identificat fins i tot amb un nom (= Werner). En canvi, a COM ni tan sols es fa paraula dels combatents de la pròpia part (si és que n'hi ha).

<sup>18</sup> Especularment, entre la Marina i el Daniel es realitzarà una lluita física ambigua durant la qual, diu una acotació, «*on a parfois l'impression qu'ils font l'amour*» (p. 105).

<sup>19</sup> «*Comment pourrais-je tenir à la vie, depuis que je connais sa vraie nature*» (p. 62) pregunta la Marina al Professor. I encara: «*Une chose est sûre; je ne serai plus jamais comme j'étais avant la guerre [...] Ce serait ignoble que quiconque puisse redevenir comme avant*» (p. 63).

<sup>20</sup> A. Nothomb reconeix la connexió de la idea de base del seu text amb un article de premsa que, parlant de Sarajevo, explicava que la gent tenia tant de fred que cremava els seus llibres. I en treu aquesta consideració: «*Le fait de brûler les livres, on doit bien le*

---

*reconnaître, est un véritable procès de la littérature en tant que victime, mais aussi en tant que coupable. Car, si la littérature avait vraiment rempli son rôle, la guerre n'aurait eu jamais lieu» (C. Prouvost, op. cit.).*

<sup>21</sup> Pel que fa a la voluntària posada en crisi d'un gènere cf. Maria Corti: *Principi della comunicazione letteraria*, Milà, Bompiani, 1976, pp. 151-181.

<sup>22</sup> P. 13.

<sup>23</sup> François Nourissier: «Les dents de lait d'une femme fatale», *Le Point*, 4 de setembre de 1993.

## LE BLANC DE L'ALGERIE D'ASSIA DJEBAR : ECRITURE DE LA GUERRE ET GUERRE DE L' ECRITURE

Mar GARCIA  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

Dans « La guerre des langages », Roland Barthes établit une distinction entre deux sortes de langages : l'*enkratique* et l'*acratique*. Le premier est celui véhiculé par le Pouvoir, par la *doxa*, c'est-à-dire par l'opinion commune. C'est le langage sur lequel se construit l'Idéologie dominante. Il est difficilement repérable, tellement il est senti comme naturel : « tout ce langage enkratique est à la fois (contradiction qui fait sa force) *clandestin* (on ne peut facilement le reconnaître) et *trionphant* (on ne peut y échapper) ». C'est un langage « poisseux », qui, pour subsister, doit évacuer l'Autre de son espace plein, entassé. Le second, le langage *acratique*, rompt avec la *doxa* : il est donc *paradoxal*. A la différence du premier, il ne se construit pas sur une Idéologie, mais sur une Pensée<sup>1</sup>. Or, lorsque le discours acratique passe au Pouvoir, il risque de devenir à son tour *doxa*, et de transformer la Pensée qui s'était érigée contre ou en marge de l'Idéologie en une nouvelle Idéologie dans laquelle il n'y a plus de place pour le para-doxe, pour la polysémie, pour l'ironie, pour l'ambiguïté, en un mot, pour tout ce qui remet en question l'univocité du langage et affiche sa complexité. Même avant de se transformer en *enkratique*, le langage *acratique* est susceptible de se diviser en différents discours opposés. Cette division est concomitante à la faculté du langage de dire la même chose avec des mots différents (synonymie). Or, ce qui n'est qu'une propriété naturelle du langage se construit en « espace de guerre » dès lors que ses usagers transforment « la différence en conflit<sup>2</sup> ». Le langage entièrement désaliéné n'est, bien évidemment, qu'une utopie. De par son histoire et sa culture chaque individu est voué à un langage particulier. Produire du langage, c'est irrémédiablement se situer, s'aliéner en quelque sorte. Le langage « désitué » ne peut être que désir, son espace, l'Ailleurs de l'écriture :

Seule l'écriture, en effet, peut assumer le caractère *fictionnel* des parlers les plus sérieux, voire les plus violents, les replacer dans leur distance théâtrale [...]. D'autre part, seule l'écriture peut *mélanger* les parlers [...], constituer [...] une *hétérologie* du savoir [...]. Seule, enfin, l'écriture peut se déployer *sans lieu d'origine* ; seule elle peut déjouer toute règle rhétorique, toute loi de genre, toute arrogance de système : l'écriture est *atopique* ; par rapport à la guerre des langages, qu'elle ne supprime pas, mais *déplace*, elle anticipe un état des pratiques de lecture et d'écriture, où c'est le désir qui circule, non la domination<sup>3</sup>.

*Le Blanc de l'Algérie* nous paraît ressortir tout entier à la problématique posée ici par Barthes. Ces lignes, que nous choisissons ici comme viatique de notre propre réflexion sur le livre d'Assia Djebar, résument en effet l'essentiel de son projet d'écriture. *Le Blanc de l'Algérie* constitue une douloureuse tentative d'exploration, puis de dépassement de cet « espace de guerre » incarné par la schizophrénie culturelle, historique, linguistique et sexuelle dans laquelle se débattaient les voix féminines des récits précédents. La guerre constitue en effet l'expérience fondatrice et obsédante de l'œuvre d'Assia Djebar depuis *Les enfants du nouveau monde* jusqu'à *Les nuits de Strasbourg*<sup>4</sup>. Mais cette guerre n'est pas seulement narrée. L'originalité majeure de l'œuvre d'Assia Djebar réside à notre avis dans la manière dont la guerre des armes se voit constamment doublée de la « guerre des signes<sup>5</sup> » par le biais d'une écriture fragmentaire et polyphonique, où les voix du Pouvoir sont confrontées aux non-voix des dépossédés, à leur silence, à leur fracture. Le lecteur assiste à l'émergence discontinue et problématique d'un Moi en guerre, mutilé, écartelé, tiraillé entre deux espaces irréconciliables. En ressuscitant les absents, l'imposante prosopopée qu'est *Le Blanc de l'Algérie* parvient péniblement à mettre en avant un Moi qui peut enfin dialoguer avec les morts, bourreaux et victimes, dans une langue de l'absence. Tout en se détachant du témoignage et des cris indistincts des pleureuses, de la colère et de la ferveur, une voix brisée, *blanche*, contourne le retour au rouge en racontant la mort à satiété. Récits mille fois répétés de vies interrompues, écriture de la mort et partant écriture-mort, matérialisation noir sur blanc du conflit qui ne trouve pas de langue pour se dire. La narratrice, déchirée par la perte de l'Autre, s'insurge ainsi contre la violence du sang qu'incarne l'univocité du langage. A celle-ci, elle oppose une réinvention du langage qui remet en question celui utilisé par la *doxa*, source de mort et de négation de l'Autre. La domination linguistique, les cérémonies pétrifiées des pleureuses, les discours creux des politiciens, tout

180

le non-sens que cache le sens trop plein du Pouvoir, sont combattus ici avec la réécriture de l'Histoire par le biais de la multiplication des points de vue – la mort écrite au présent, au passé, parfois au futur, la mort racontée par des témoins directs, par l'histoire officielle –, de l'invention de nouvelles cérémonies funéraires improvisées et de la mise en place d'autres formes de communication – le dialogue avec les morts, en premier lieu, mais aussi le théâtre, le chant, la danse –, par le biais enfin de l'exploration des diverses formes de la pluralité linguistique envisagée ici comme richesse et non pas comme conflit<sup>6</sup>. Un programme humaniste, mais situé aux antipodes de la duperie et de la naïveté reconfortantes. Une Pensée qui parvient à tout moment à contourner l'Idéologie. Une écriture dont le but est de ressusciter les morts contre l'oubli, d'inaugurer une mémoire dont la fonction est aussi bien « attestatrice » qu'« identitaire »<sup>7</sup>. Si l'Algérie reproduit à nouveau les mêmes erreurs que celles de l'ennemi autrefois combattu, c'est parce qu'elle est devenue une nation en proie à une amnésie généralisée. L'écriture est ainsi effort tendu vers l'Indicible de tant de douleur dans une langue qui se veut hors des langues, vers la « recherche irrésistible de liturgie » (p. 12), dans un Ailleurs qui invite à la prise de distance et à la réflexion comme unique issue menacée sans cesse par le silence, par le non-sens.

### 1. « Entre les eaux du sommeil »

*Le Blanc de l'Algérie* présente une structuration fort complexe qui alterne les récits des morts avec des fragments discursifs, souvent en italique, qui s'interrogent fondamentalement sur le but de l'écriture de la mort : « Comment dès lors chasser de tels miasmes, comment – en quelle langue, selon quelle forme esthétique de la dénonciation et de la colère – rendre compte de telles métamorphoses ? » (p. 150). Quatre grands blocs de nature assez hétérodoxe malgré une certaine cohérence – « La langue des morts », « Trois journées », « La mort inachevée » et « Ecrire le blanc de l'Algérie » – présentent une suite de fragments précédés du début à la fin d'un chiffre qui permet leur numérotation à l'intérieur de chaque section. Le premier constat qui s'impose au lecteur est l'énorme brouillage spatio-temporel qui vient contrecarrer la progression implacable de la numérotation. Ce n'est pas ici le lieu d'une analyse exhaustive

des nombreux procédés utilisés par Assia Djébar pour rendre compte de ce bouleversement de la durée et de tous les repères temporels que provoque la mort. La coupure que l'assassinat violent de ces « morts précoces » (p. 91) introduit dans le temps des êtres qui les entourent, la fracture irréversible qu'aucune distance ne saurait atténuer sont envisagées sous tous les angles sans qu'elles puissent pour autant être épuisées : l'*avant* et l'*après* instauré par la mort dépasse toute écriture et tout entendement. Nous nous contenterons de signaler seulement que le livre se construit dès le chapitre inaugural, « La langue des morts », par l'alternance de passages écrits au passé et d'autres où le point de référence temporel est le présent de l'écriture ou avec des passages où présent et passé instaurent ce que l'on pourrait appeler sans trop forcer la métaphore une véritable « guerre des temps » qui évacue toute possibilité de progression. Les dialogues de la narratrice avec les trois amis morts – son beau-frère, l'auteur dramatique Abdelkader Alloula, le sociologue M'Hamed Boukhobza et le psychiatre Mahfoud Boucebcî – ont toujours lieu avant l'aube, « à cette heure ni de nuit ni de jour » (p. 20). La conversation ne devient possible qu'au moment de l'indétermination. Ce temps « ni nocturne ni diurne » (p. 21), symbolise un point intermédiaire entre la clarté aveuglante du jour, représentée par la *doxa*, qui évanouit les images des disparus et l'impasse de la nuit totale. Il est avant tout promesse qui permet de conjurer aussi bien l'espace incontrôlé, noir, de la violence et du chaos que la transparence trompeuse de cette *doxa* qui le recouvre. L'aube n'est pas vraiment possible, l'Algérie est encore, comme la narratrice lorsqu'elle dialogue avec ses chers disparus, « entre les eaux du sommeil » (p. 25)<sup>8</sup>.

Le récit, inséré dans le fragment numéro quinze de la première partie, de la mort d'Ahmed Zabana, le premier Algérien guillotiné dans la prison de Barberousse en 1956, revient encore plus loin en arrière pour annoncer au lecteur l'évocation qui aura lieu tout au long de « La mort inachevée » d'autres disparus qui ne font pas partie du cercle des intimes de la narratrice. Le récit de la mort de Zabana, héros national, est significativement accompagné de celui d'un autre guillotiné, Ferradj, un paysan injustement condamné qui a peur de mourir et «

brame l'horreur du cauchemar » (p. 42). La mort abolira désormais les différences : à la multiplication des perspectives temporelles qui, comme nous l'avons vu, est une constante dès le premier chapitre, se superpose la multiplication des morts : morts héroïques, meurtres, morts « blanches », accidents du hasard : « où gît la différence, pour nous qui restons ? » (p. 95). Cette vérité si simple que la mort lente ou vio-lente est toujours inachevée pour ceux qui ne s'en vont pas et nous rend tous égaux permet à la narratrice de contourner le témoignage partial et partiel. Dans « Trois journées », l'auteur poursuivra son exploration magistrale des valeurs temporelles<sup>9</sup>. Dans le troisième chapitre, les trois « processions » alterneront l'évocation d'autres écrivains disparus avec celle des événements sanglants qui précèdent l'indépendance de l'Algérie. L'interrogation sur la mort dépasse ainsi largement le cadre politique ou intellectuel. L'Algérie n'est pas seulement orpheline de ses héros ou de ses hommes de plume, mais d'un million de victimes, les « anonymes en masse » (p. 120). Le temps de la mort ne saurait se restreindre à l'instant tragique. Il commence avant même que les événements n'aient lieu : les familiers des victimes, parfois les victimes elles-mêmes ont le pressentiment de leur fin. La mort de quatre intellectuels – Albert Camus, Frantz Fanon, Mouloud Feraoun et Jean Amrouche, ces « quatre morts de la première espérance » (p. 122) – qui ne virent pas l'indépendance s'érige en écho de ces pressentiments et prélude aux morts à venir. Le temps de la mort se prolonge également dans celui de l'après-mort : cérémonies funèbres, inhumations, transports de cercueils, hommages posthumes et surtout, souvenir, dialogue avec les morts.

## 2. La réinvention du langage

Saïd Mekbel, le maître de l'humour politique, est tué en 1994. Son crime : « son goût des mots, du mot de toute langue – mot français, arabe et berbère » (p. 252) et de la précision dans le langage, sa haine des bavardages creux du Pouvoir. Le récit de cette mort met en évidence la nécessité de s'engager dans une réinvention du langage et des rituels. Ainsi les amis de M'Hamed Boukhobza refusent de l'enterrer dans l'« accompagnement militaire » (p. 72) et préfèrent, tout comme sa femme, Fatna, « vivre ce deuil dans la recherche du calme » (p. 71). En

revanche, une jeune épouse qui s'aperçoit que son mari est mort alors qu'ils dormaient enlacés « n'invoqua pas la moindre formule liturgique, non. Elle se dressa près du lit et, d'un coup, elle hurla. Telle une louve, elle hurla. » (p. 100). Mais il ne suffit pas de diversifier à l'infini les perspectives et les approches de la mort. La construction de la mémoire passe aussi par une interrogation sur le langage, sur ses rituels. Le livre présente de nombreuses cérémonies funèbres qui tentent de redonner une vraie dimension liturgique au dernier adieu. A l'enterrement du psychiatre Mahfoud Boucebcı, un groupe de femmes organise un concert improvisé où l'on entend aussi bien des hymnes que des slogans politiques : « nous inventions, avec rage, un nouveau rituel » (p. 83). Il s'agit d'une cérémonie « folle » à l'image du médecin des fous assassiné. De la même manière, un « spectacle » est improvisé face au théâtre où Abdelkader Alloula avait créé ses pièces et il est poursuivi au cimetière. Une troupe de comédiens transformera la veillée funèbre du corps de Kateb Yacine en « happening ». L'espace de la vie se prolonge dans celui de la mort et Kader plane sur la foule, heureux comme lorsque le public assistait plus nombreux qu'il ne l'avait prévu au théâtre. La narratrice parvient ainsi à *singulariser* les cérémonies, à les réinventer pour chacun des disparus et à dépasser de cette manière le caractère uniforme et anonyme des cérémonies traditionnelles. Ces nouvelles formes de liturgie n'épargnent pas les scènes de douleur, mais elles veulent avant tout constituer le moment inaugural du long travail de la mémoire. Les morts sont ainsi d'une certaine manière ramenés à la vie. La communication difficile ou problématique que la narratrice avait maintenu avec ses chers disparus lorsqu'ils étaient encore en vie, devient maintenant possible. C'est lorsque Kader rentre dans le coma, qu'elle commence son vrai dialogue avec lui (p. 53). Certains signes semblent également annoncer cette résurrection des disparus. Ainsi, alors que Mahfoud gît mort, « le visage à peine plus pâle que d'habitude », ceux qui l'entourent ont du mal à croire qu'il ne va pas se mettre à parler. Lorsque le cercueil de Kateb Yacine est transporté dans une camionnette, celle-ci tombe en panne et ses amis pensent que le poète n'est pas vraiment mort, que « c'est bien un de ses tours » (p. 185) et qu'il les entend.

Ces manifestations de vie après la mort contrastent avec la « comédie fuméraire » (p. 177) organisée du vivant de Kateb Yacine à l'occasion d'un hommage auquel il assiste, entouré de ses admirateurs. Les participants vantent les qualités de son œuvre, dont le titre est une fois de plus révélateur : *Le Cadavre encerclé*. La priorité est donnée par les organisateurs de la cérémonie à la personnalité du poète, aux bavardages creux des autres, alors que, comme le remarque la narratrice, « deux comédiens auraient pu se dresser et nous lancer à nouveau le feu du texte ! » (p. 183). Kateb Yacine est « embaumé », encerclé comme s'il était déjà mort. Il lui faudra mourir vraiment pour que l'on puisse à nouveau entendre sa voix et son rire. Or, ce qu'il est urgent de ressusciter avant tout, ce n'est pas seulement l'homme, que ses ennemis peuvent si facilement s'approprier, le personnage dont la Pensée peut si vite être transformée en Idéologie, mais son écriture. Les cérémonies autour de Yacine ont beau se multiplier : personne ne le connaît à Arras, où la narratrice se rend à la recherche des traces d'une pièce sur Robespierre – et dont le texte a disparu depuis sa mort – qui avait été représentée dans cette ville une semaine auparavant :

Au théâtre municipal, rien : aucune trace de la représentation. Devant mon insistance, à un guichet, rien ; pas la moindre réponse. Le « Bourgeois sans-culotte », c'était donc le titre de la pièce ? Non, on ne connaissait pas. Kateb Yacine ? Cela ne disait rien aux employés du théâtre d'Arras. Robespierre, bien sûr, et les visages se fermaient. [...] pourquoi soudain aucun texte, pourquoi cet oubli vorace pour une représentation récente ? (p. 191)

A quoi bon ramener en Algérie le corps de l'émir Abdelkader alors que ses poèmes ne sont pas édités, que sa pensée n'est pas étudiée, qu'un de ses descendants qui « ne s'est pas fait connaître comme tel » (p. 269) a été incarcéré et torturé en raison de ses idées communistes ? :

Terre du va-et-vient ; du va-et-vient des morts, des dépouilles, des ossements ; patrie où l'on ne cesse de négocier les cadavres – et comme aujourd'hui hélas, moins leurs œuvres, leurs mots, leur lumière préservée que ce qui reste du corps : un squelette, un ongle, un cheveu, une relique en somme, qui permettra l'érection des statues, le flux des discours, n'importe quelle cérémonie. [...] Les écoles partout s'ouvriront dans la jeune et nouvelle Algérie, les universités se multiplieront : mais on ne trouvera pas encore de place pour la beauté créatrice, pour l'intelligence et la sagesse d'Abdelkader ! (pp. 265-267)

Ce qui reste finalement est donc l'écriture. Ahmed Zabana est mort comme un véritable héros, lui, qui n'avait pas hésité un an avant sa mort à se tirer une balle

dans la tempe pour ne pas être capturé vivant mais qui n'avait pas réussi sa tentative de suicide. Dans la mémoire des Algériens résonnent encore les mots qu'il répéta plusieurs fois dans les couloirs de la mort : « Je meurs, mes amis, et l'Algérie vivra ! », et la phrase qu'il dictait en prison aux moins instruits et que, vingt ans plus tard, des ex-détenus enseignants continueront d'écrire au tableau inlassablement au commencement de leurs cours : « Etudiez !... Le savoir c'est la vie la plus noble et l'ignorance la plus grande mort ! » (p. 41).

Au « théâtre politique si creux » (p. 150), la narratrice oppose le vrai théâtre comme forme d'expression permettant de dire la complexité de l'être humain, sa richesse. Lorsque Kader prononce au théâtre une phrase telle que « la femme est amoureuse du diable » (p. 47), le comédien peut rendre ironique le discours univoque du Pouvoir<sup>10</sup>. Entendant ces propos, la narratrice, qui assiste à la représentation, est prise d'un rire incontrôlable, d'un rire cathartique et libérateur. Le personnage de Gogol représenté par Kader en arabe populaire permet ainsi au public de se distancier du discours de la *doxa* tout en le conjurant:

Ainsi tu [Kader] renoues les coutures, tu rétablis les passerelles dans cette ville noire [...], ce pays noué et qui, sauf avec toi, s'étouffe et s'empuante, mais que toit tu libères de tant de miasmes, le temps d'une représentation en langue populaire [...]. (p. 48)

Quant à la danse, elle constitue avant tout pour la narratrice un moyen de compenser le déficit communicationnel qu'impose le français. Alors qu'elle avait toujours dansé toute seule parce que danser avec un homme ne lui semblait qu'une sorte d'exhibition en public, dans une réunion d'amis, la narratrice découvre avec Mahfoud le « plaisir pur » de danser à deux, se frôlant à peine, « “leurs” danses », c'est-à-dire, celles des Occidentaux (p. 35). L'« ivresse » de la danse avec Mahfoud se transforme ainsi en antidote contre une autre ivresse, celle de « leurs miasmes fiévreux », de « leur suspicion » et de « leurs genuflexions » (p. 36). La reprise du même possessif permet à l'auteur de souligner l'inversion enfin non-conflictuelle – ce qui constitue une nouveauté par rapport aux ouvrages précédents – des signes : une coutume perçue d'abord comme étrangère, et donc comme nocive, peut devenir bénéfique – dès lors qu'elle permet une communication pleine avec l'Autre –, elle peut être pratiquée en toute innocence et remplacer le vide laissé par une religiosité exacerbée et aveugle qui n'est plus

sentie comme propre. La danse instaure ainsi une nouvelle cérémonie de complicité avec l'Autre, une célébration du bonheur simple d'exister qui permet la construction d'une identité propre, problématique mais possible, au « centre des mutations » (p. 32) et en marge de l'asservissement à des conventions préétablies.

Les remarques sur le chant (qui occupe une place importante dans les cérémonies improvisées) se concentrent fondamentalement autour de la figure de Taos Amrouche (pp. 201-208). Cette femme, « presque joyeuse devant l'adversité » alors que l'Algérie « pliait sous le joug ou criait de ses blessures de la guerre » (p. 204), transforme la tradition en un bien précieux dont le poids n'est pas ressenti comme un fardeau mais comme un patrimoine. Taos Amrouche, née de parents christianisés et ayant baigné dans son enfance dans l'italien, l'arabe dialectal tunisois, le français, le berbère kabyle (p. 202) interprète pourtant, ou peut-être parce qu'elle est consciente de la richesse contenue dans cet héritage, de manière magistrale, avec « fougue et gravité » (p. 204) les chants anciens des pèlerins musulmans :

Car elle chante d'abord l'héritage ; elle porte, à travers son petit corps enveloppé de la toge virile immaculée, le visage auréolé de bijoux anciens, elle porte dans sa voix magnifique, altière, toutes les racines : celles qui pèsent et qu'on ne peut renier, qui vous attachent, qui vous transfigurent, qui vous projettent au plus haut, au ciel ! (p. 204)

### **3. Ailleurs**

Les allers-retours dans le temps et dans l'espace à l'image de la vie de la narratrice et de l'Histoire d'une nation témoignent de l'étroite soudure entre identité historique et identité personnelle. La mort permet au Moi de conjurer l'échec, le « gel de paroles » auquel étaient vouées les non-rencontres avec l'Autre présidées de son vivant par la fracture. Aussi les formes que prend ce dialogue avec l'Autre s'inscrivent-elles, par le biais de la mort, sous le signe du dépassement des contraires. La rencontre avec les disparus « couchés là dans ce texte » (p. 261) qui est enfin pleinement présent parce que absent, rend ainsi possible le miracle de « ce langage neuf qui a tout effacé de nos réticences mutuelles, de nos retenues d'autrefois » (p. 20). Le français n'est plus ressenti comme une langue-prothèse qui empêchait ses interlocuteurs de donner libre cours à leurs sentiments<sup>11</sup> :

A présent, chacun de ces chers disparus et moi, à intervalles réguliers, nous parlons pleinement en français. Cette langue coule, ou se tisse, ou s'emmêle, mais ni masquée ni figurante voilée prenant la place d'une autre, la sœur de nuit ; non, elle se déploie entre nous, vraiment elle-même, comment dire, à part entière. Tardivement, notre parler devient si simple ! (pp. 16-17)

Le français intègre, « emmêle » enfin les accents de la langue maternelle et lorsque Kader revient après sa mort converser avec la narratrice, son français est oranais, il « caracole, a des ailes, un glissement » (p. 25). Ce n'est plus la langue uniforme de l'Autre - étranger, la langue du Pouvoir. C'est un français *zébré* de résonances de la langue maternelle : son « accent » et sa « vivacité » permettent de faire le pont entre les deux langues et d'en finir avec les « apparences trompeuses » (p. 28), la « raideur » et la « distance », la « courtoisie cordiale » (p. 159) qui président aux non-rencontres entre les vivants<sup>12</sup>. Cette union entre hommes et femmes ne peut se célébrer que « par le biais, hélas, de la célébration mortuaire<sup>13</sup> » et du dialogue avec les morts.

Toutes les formes de la langue « paradoxale » sont ainsi contenues dans ce récit à titre programmatique: la couleur blanche – « le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu », avait dit Kandinsky (p. 271) – qui revient à satiété tout le long du livre, est à la fois la « non-couleur » (p. 271) qui résorbe toutes les autres, et la « plus riche des couleurs qui trompe le moins possible » (p. 264). Elle incarne successivement l'*oubli* – le blanc est « poussière » et « brouillard » (p. 59), « effacement », (p. 212) –, la *mort* – blanc « linceul » (p. 272), blanc « linge » (p. 61), « maladie blanche » qui emporta Kateb Yacine, « saignée à blanc » de six-cents jeunes en octobre 1988 –, mais aussi la *paix* – « blanc infini » (p. 105) –, la *présence* – « blanc inaltérable » (p. 61) –, le *chant* – la « voix blanche » de Fadhma Aït Mansour, (p. 119) –, l'*écriture* : « Pour l'instant, l'Algérie de la douleur sans écriture ; pour l'instant, une Algérie sang-écriture, hélas ! » (p. 275).

## BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland : *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

Clerc, Jeanne-Marie : *Assia Djebbar : Ecrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Gafaiti, Hafid : *Les femmes dans le roman algérien : Histoire, discours et texte*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Gauvin, Lise : *L'écrivain francophone à la croisée des langues : Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.

Segarra, Marta : *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997.

## NOTES

---

<sup>1</sup> *Le bruissement de la langue*, p. 137.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>4</sup> Les titres de deux ouvrages publiés par Marta Segarra et par Jean-Marie Clerc, respectivement, chez L'Harmattan en 1997 – *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb* (l'expression est de Kateb Yacine) et *Assia Djebbar : Ecrire, transgresser, résister* – se font écho de la présence de la guerre dans l'écriture féminine du Maghreb et, plus concrètement, dans l'œuvre d'Assia Djebbar.

<sup>5</sup> L'expression est d'Hafid Gafaiti. Sur les rapports entre écriture et violence dans les ouvrages précédents, voir son livre : *Les femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et texte*, Paris, L'Harmattan, 1976, pp. 171 et suiv.

<sup>6</sup> Le récit sur Bachir Hadj Ali, secrétaire du parti communiste algérien, arrêté en 1965 et torturé à plusieurs reprises, symbolise le coup fatal que la guerre porte à la mémoire (il est amnésique) et à toute création. Les conséquences du supplice du « tambour allemand » – des coups de gong sur un bidon qui enferme la tête du torturé – sont très parlantes : perte de la mémoire, impossibilité de percevoir les sons aigus (ce qui l'empêche de poursuivre ses travaux de musicologie), impossibilité d'écrire. Il finit par mourir après avoir refusé de se nourrir (pp. 217-225). Les indications de page renvoient à l'édition de 1995 du *Blanc de l'Algérie*, chez Albin Michel.

<sup>7</sup> Marta Segarra : *op. cit.*, p. 41.

<sup>8</sup> L'aller-retour temporel permanent que produit dans la première partie l'accumulation des alternances entre le passé – les souvenirs évoqués des moments partagés avec les disparus – et le présent – le séjour de la narratrice dans une université américaine où elle prépare et prononce plus tard une conférence intitulée de manière significative « *L'inachèvement* dans *Le Premier Homme* de Camus » (nous soulignons), s'érige ainsi en image des allers-retours spatiaux qui président à la vie de la narratrice.

<sup>9</sup> La mort de M'Hamed – première journée – fait l'objet d'onze séquences, dont les dix premières sont rédigées intégralement au présent, dans une écriture qui mime le scénario de film. Cette impression est renforcée ailleurs par l'emploi du vocabulaire filmique – « plan-séquence » (p. 17), présence d'un caméraman dans la cérémonie des adieux à Kader. (Sur les rapports entre écriture et cinéma, voir Jeanne-Marie Clerc: *op. cit.*, passim). La dernière séquence, celle où Fatna, la femme de M'Hammed, reprend son travail après la mort de son mari, est rédigée au passé simple. Ce procédé permet à l'auteur de briser, comme elle l'avait déjà fait dans la dernière séquence de la première partie, la cohérence temporelle. La deuxième journée, celle qui rend compte de la mort de Mahfoud, est rédigée également au passé simple, le temps par excellence du récit littéraire. Pour la troisième et dernière journée – Kader –, la narratrice choisit le présent et omet le récit détaillé des circonstances qui entourent l'assassinat – il est dit seulement que Kader a reçu deux balles dans la tête quand il allait sortir de son domicile pour prononcer une conférence – et le récit commence le lendemain de la mort de son beau-frère. C'est donc sur l'après-mort, sur la cérémonie funèbre,

que la narratrice s'interroge à cette occasion. Actualisation de la mort survenue il y a quelques temps par le présent, éloignement inévitable du présent de la mort qui devient vite du passé, retour au présent pour retracer l'après-mort : autant de procédés pour tenter d'exprimer ce bouleversement des repères temporels que provoque la mort et pour explorer tous les cheminements possibles de la mémoire.

<sup>10</sup> Dans un entretien, l'auteur déclare que Abdelkader Alloula avait réussi à créer un arabe vivant, « une langue de théâtre et de dialogue [...] qui tenait aussi du chant et était au carrefour de plusieurs traditions ». Lise Gauvin : « Territoires des langues », in : *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 18.

<sup>11</sup> La communication ne peut pas avoir lieu en arabe, car la diversité des dialectes oraux transforme deux écrivains presque égaux lorsqu'ils parlent en français (reste la différence du sexe), la narratrice et Kader, en « une bourgeoise des temps anciens » et en « un villageois rude et frustré » (p. 16). Mais en français, le dialogue ne peut s'instaurer de manière accomplie. Il constitue un « voile-suaire » (p. 21) qui empêche l'expression des sentiments : « La langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé », disait la narratrice de *L'Amour, la fantasia* (p. 38). Dans une situation où la pluralité linguistique est source de conflit, où le berbère et les nombreux dialectes oraux de l'arabe et, bien évidemment, le français devraient être supprimés au bénéfice de la seule langue considérée comme nationale, les propos échangés dans les dialogues ou les propos rapportés sont très souvent accompagnés d'indications sur la langue dans laquelle ils ont été prononcés. La langue n'est pas seulement un système d'expression, elle véhicule avant tout une manière d'être au monde. Ainsi, les yeux de Hasna « contemplent en arabe » le cadavre de son père (p. 66). Mais cette manière, contrairement à ce que la *doxa* veut faire croire, n'est pas univoque. Alors que l'arabe de Hasna est « pourpre et vermeil » (p. 66), celui, littéraire, que parlent les étudiants américains avec qui la narratrice passe quelques heures à San Francisco, est une langue « étincelant devant moi telle une fugitive en robe endiamantée de poésie !... » (p. 32). Ces étudiants étrangers font regretter à la narratrice le fait de ne pas écrire sa langue maternelle. L'anecdote du patient de Mahfoud qui commence sa séance en arabe classique, puis passe au français et à un dialecte arabe courant dès qu'il apprend, désespéré, que le psychiatre ne connaît aucun psychothérapeute qui puisse traiter sa dépression en arabe classique, illustre de manière très parlante cette schizophrénie linguistique. Mahfoud ne peut que conseiller au patient de tenter d'être lui-même, c'est-à-dire « simplement algérien » (p. 33).

<sup>12</sup> Le désir de discuter entre écrivains est toujours freiné par la réserve. Comme lorsque un jour à Paris où la narratrice signait des heures durant des exemplaires de son roman dans la même salle que l'écrivain Malek Haddad sans qu'ils osent pour autant échanger le moindre propos. Longtemps après, quand elle lui rend visite à l'hôpital où il est mourant, l'écrivain va enfin la tutoyer et la narratrice sent que pour la première fois ils dialoguent vraiment. La narratrice parle ailleurs de son vif désir de rencontrer l'écrivain Mouloud Mammeri. Ils se rencontrent dans la rue et il ne la reconnaît pas : « J'avais coupé mes cheveux trop court » (p. 166), dit la narratrice qui, divisée entre sa condition de femme et son activité « masculine » d'écrivain, ne parvient pas à trouver sa place parmi les hommes. Comme elle n'ose pas lui proposer un rendez-vous, son éditeur prépare alors une rencontre chez Mammeri. Mais un accident de la route rendra impossible cette réunion qui ne pourra se réaliser qu'après la mort de celui-ci : « [...] si alors je l'avais su mortel, c'est sûr, je me serais délivrée de ma "bonne éducation" raidie, je l'aurais enlacé, embrassé... » (p. 173).

<sup>13</sup> Jeanne-Marie Clerc : *op. cit.*, p. 162.

