

1 | 2010

**Les figures du monstre : regards croisés
dans la culture occidentale**

Textes réunis par Béatrice Bijon et Philippe Meunier

🔗 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=133>

Référence électronique

« Les figures du monstre : regards croisés dans la culture occidentale », *Cahiers du Celec* [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 26 juin 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=133>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/celec.133

SOMMAIRE

Béatrice Bijon et Philippe Meunier

Présentation

Gilles Del Vecchio

Les femmes sauvages du *Libro de Buen Amor*

Gaëlle Le Gal

Science divinatoire et observation médicale

Edgard Samper

La *femme à barbe* de José Ribera ou la « rédemption » du monstre

Agnès Morini

Filaura ou le parangon du vice

Patricia Desroches-Viallet

Difformité grotesque, difformité burlesque

Gérard Gacon

Le Snark est-il un monstre ?

Jean-Charles Margotton

Le *Golem*

Jean-Pierre Chassagne

Le *Maître du Jugement dernier* de Leo Perutz

Morgane Kappès-Le Moing

De Hofmannsthal à Calderón

Pierre-Paul Grégorio

Tératologie et propagande

Ulrich Pfeil

L'Allemagne et la hantise de son passé

Emmanuelle Rimbot

Le monstre et le monstrueux dans *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez

Anouk Chirol

Monstres et manipulations dans *Ortopedias* de Juan Urríos

Rosa Maria Fréjaville

Les manifestations de l'horreur dans *Ensaio Sobre a Cegueira* de José Saramago

Clément Lévy

Les monstres du Japon ancien devant les lumières de l'Occident

Jérôme Dutel

Figures du monstre

Petite bibliographie raisonnée

Présentation

Béatrice Bijon et Philippe Meunier

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Ce premier numéro est consacré aux figures du monstre et ce qu'elles supposent comme autant de regards croisés dans les différentes cultures de langues allemande, anglaise, espagnole, française, italienne et portugaise, c'est-à-dire les aires linguistiques représentées dans le laboratoire. La réflexion étayée par ces seize articles s'inscrit dans la problématique du dernier programme quadriennal consacré à l'étrangeté. Cette attention portée au phénomène du monstre, et de manière plus ample aux effets monstrueux, ne saurait étonner si l'on songe à ce que Jean-Jacques Courtine appelle dans le premier volume de la récente et déjà bien connue *Histoire du corps*, « le désenchantement de l'étrange »¹ pour désigner le processus qui englobe l'histoire de la tératologie. Tout au plus peut-on se demander d'un point de vue de l'expérience de la perception des difformités physiques, si la science contemporaine des monstres a su bannir ou a eu raison de ce regard ambigu, fait d'effroi et de curiosité fascinée devant le spectacle de l'énormité corporelle. C'est en ce sens que l'on peut justifier le choix de l'illustration, un dessin au lavis gris de Christian Wilhem Ernst Dietrich, intitulé *L'homme sauvage*. À son propos, le catalogue de la vente de 1775 donne l'indication suivante : « sauvage trouvé dans les montagnes de l'Allemagne dont on a parlé dans plusieurs journaux »². Peu importe à vrai dire qu'il s'agisse d'un monstre bien réel ou non. Ce qui nous intéresse est bien la représentation qu'en fait le dessinateur allemand, fruit d'un imaginaire qui ne lui est pas propre et qui traverse les siècles. Cette curiosité fascinée pour l'hybridisme, pour le brouillage des frontières entre l'humain et l'animal, on le sait, a suscité de multiples représentations iconographiques ou littéraires. Que l'on songe seulement à cette bête fauve de Sigismond enchaînée dans sa tour, puis prince d'un jour dans *La vie est un songe*, ou alors aux portraits « greffés » du photographe catalan contemporain Juan

Urrios, qui seront analysés dans ces premiers cahiers, Le paradoxe troublant de cet « homme sauvage » est à voir dans la prestance élégante et aristocratique de son maintien, la tête animalisée au nez busqué et à la bouche lippue, et surtout une pilosité hypertrophiée qui nous rappelle cette curiosité insatiable et atemporelle pour toute forme d'hypertrichose. Nous en voulons pour preuve les deux exemples consacrés ici aux femmes sauvages et velues du *Livre de bon amour* de l'auteur médiéval espagnol Juan Ruiz ou du fameux tableau de Ribera, *La femme à barbe*. Pourtant, il ne s'agit pas là d'une forme d'intérêt spécifiquement hispanique. Il est remarquable, en effet, que ce soit le portrait d'un homme velu qui fasse la couverture du catalogue de la récente exposition du musée des beaux-arts de Nancy, *Beautés monstres*³. Le peintre bolognais Agostino Carracci met au spectacle (latin *monstrare*) la bestialité de cet Arrigo Gonzales recouvert d'une seule peau de chèvre, accompagné de plusieurs animaux dont un chien de chasse, et placé entre le nain Rodomonte (!) et le fou Pietro. Rien, pourtant, dans cette scène de genre extrêmement élégante et harmonieuse, ne vient dénoncer de façon caricaturale les pathologies physiologiques ou mentales, rendant encore plus troublant l'effet monstrueux. L'hypertrophie pileuse accompagnée de l'hypotrophie du nanisme et du rire du vieux bouffon dans cette représentation de la fin du XVI^e siècle rappelle difficilement que selon l'étymon latin *monere*, toute difformité est un signe du ciel, un avertissement divin, un « prognôstika » qu'on ne saurait interpréter à la légère. On pense dans les pages qui suivent à ce prodige né à Ravenne décrit par le menu détail au début de la première partie du *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, ou bien à la Filaura de l'étonnante nouvelle de Filippo da Molino dont la complaisance à décrire les turpitudes excessives et anormales de son héroïne jette la suspicion sur la dimension exemplaire affichée.

- 2 C'est le premier dictionnaire de la langue espagnole du lexicographe Sébastien de Cobarrubias, *Trésor de la langue castillane ou espagnole* publié en 1611, qui confirme à l'entrée *Monstro* – avec l'ajout de l'édition de 1674 du père Benito Remigio Noydens – la façon dont furent lus de tels prodiges ou autres *mirabilia*, alors même qu'à l'époque émerge peu à peu de l'ombre obscure de l'homme un autre regard, anatomique, qui saura gagner en indépendance :

Monstre : Il faut entendre tout enfantement à l'encontre de la règle et de l'ordre naturels, comme la naissance d'un homme avec deux têtes, quatre bras et quatre jambes, comme cela est arrivé dans le comté d'Urgel, dans une bourgade appelée Cerbera, l'an 1343 où naquit un enfant à deux têtes et quatre pieds. Ses parents et tous ceux qui étaient présents à sa naissance pensèrent superstitieusement que l'enfant annonçait quelque grand malheur qui pourrait être évité s'il mourait, et c'est pourquoi ils l'enterrèrent vivant [...]

(*Noydens*) Et Hérodote dans le livre 7 de ses *Histoires* raconte que lorsque l'armée de Xerxès entra en Europe, une jument sur laquelle il chevauchait, mit bas un lièvre, et parce que la jument est un animal belliqueux et que le lièvre est timoré et couard, on pronostiqua la défaite et la déroute d'une si grande armée⁴.

- 3 Tout se passe comme si non sans humour, Gabriel García Márquez avait retenu la leçon lorsque dans *Cent ans de solitude* un enfant monstrueux, être hybride affublé d'une queue de cochon, fruit d'une des nombreuses unions incestueuses du roman, vient mettre un terme aux cent ans de la lignée des Buendía. Si le monstre est à entendre comme une rupture dans l'ordre de la succession biologique des générations, il engendre de façon inversement proportionnelle et avec une étonnante fertilité une foule d'« histoires » : chroniques, nouvelles, romans, séries de portraits « manipulés », peints ou photographiés comme autant de stratégies de fragmentation, de greffes hétéroclites ou d'extractions derrière lesquelles le lecteur ou le spectateur étrangement fasciné souhaiterait s'affranchir de ses peurs les plus intimes et se protéger du monstre intérieur qui est tapi en lui.
- 4 La galerie des monstres et les multiples figurations de la monstruosité qui hantent les arts depuis toujours n'ont de cesse d'interroger la dialectique inhérente du monstre, son « inquiétante dualité » (*unheimliche Doppelheit*) dont parlait l'historien de l'art allemand Aby Warburg⁵. Le trouble indéniable provoqué par les représentations des monstres émerge en effet de ce que la « beauté qu'ils inventent laisse aussi poindre l'horreur qu'ils refoulent »⁶, devenant ainsi « l'image survivante », la figuration fantomatique de ce qui ne cesserait de s'écrire. Les rictus et bouches tordues des masques de James Ensor laissent deviner l'humain sous les masques,

une « humanité » que l'on peut imaginer plus monstrueuse encore pour qu'il faille la cacher. À travers sa dialectique de la dissimulation et de l'exhibition, du refoulé et du retour du refoulé, la représentation du monstre devient symptôme, qui donne ainsi à voir et à entendre un indécidable (le sujet est-il animal ou humain ?) pour tenter de dire un indicible, un « inassimilable » : « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable »⁷. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, pour paraphraser Didi-Huberman – rejet et appel du gouffre tout à la fois.

- 5 Que ce soit à travers l'éloge de la difformité chez E.T.A Hoffmann, ou comme effet et reflet du clivage de la conscience chez Leo Perutz, ou bien encore dans la façon dont le langage « s'affole » chez Lewis Carroll, l'art et ses monstres, leur caractère unique et leur singularité, produisent un ravissement : lecteur et spectateur se laissent enchanter par ce que l'œuvre offre de rapt d'une partie de soi. Le monstre devient alors une parole signifiante de ce qui ne peut se dire que par déplacement, qui semble alors incarner et témoigner de la division qui est le propre du sujet.

NOTES

1 *Histoire du corps* sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, volume 1 : « De la Renaissance aux Lumières », Paris, Seuil, 2005. « Le corps inhumain », p. 373.

2 Sophie Harent & Martial Guédron (dir.), *Beautés monstres : Curiosités, prodiges et phénomènes*, Paris, Somogy Editions d'art, et Nancy, Musée des Beaux-Arts, 2009, p. 157.

3 *Ibid.*, p. 152-153 pour le tableau en son entier et son commentaire. Il n'est pas non plus anodin que le premier volume de l'*Histoire du corps* cité antérieurement et ce catalogue d'exposition fassent état tous les deux du portrait, peint par l'artiste italienne Lavinia Fontana, d'Antonietta Gonsalvus, la « signorina pelosa », sœur d'Arrigo, représentation saisissante dans son effet paradoxal.

4 Traduction par nos soins de : « Es cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabeças, quatro braços y quatro piernas ; como aconteció en el Condado de Urgel, en un lugar dicho Cerbera, el año 1343, que nació un niño con dos cabeças y quatro pies ; los padres y los demás que estaban presentes a su nacimiento, pensando supersticiosamente pronosticar algún gran mal y que con su muerte se evitaría, le enterraron vivo [...] Y Herodoto en el lib. 7 de sus *Historias*, cuenta que quando el ejército de Xerxes pasó a Europa, parió la yegua que en él iba una liebre, y por ser la yegua animal belicoso y la liebre tímido y cobarde, fue pronóstico del vencimiento y huyda de un tan grande ejército ».

5 Cité par Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 286.

6 *Ibid.*, p. 286.

7 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

AUTEURS

Béatrice Bijon

IDREF : <https://www.idref.fr/060122935>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066629478>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15504276>

Philippe Meunier

IDREF : <https://www.idref.fr/234387270>

Les femmes sauvages du *Libro de Buen Amor*

Gilles Del Vecchio

DOI : 10.35562/celec.137

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

- I. L'élaboration de la figure de la femme sauvage
- II. Le rapport au monstre
- III. La fonction du monstre dans le *Libro de Buen Amor*
- Conclusion

TEXTE

- 1 Le *Libro de Buen Amor* est une œuvre incontournable dans la production littéraire du XIV^e siècle. Cet ensemble composé de 1728 strophes est précédé d'un prologue en prose qui prend soin de préparer à la réception de l'œuvre. L'absence de ce texte liminaire entraînerait le destinataire de l'œuvre vers des difficultés d'interprétation considérables. Malgré ce préambule, le *Libro de Buen Amor* est avant tout caractérisé par sa profonde ambiguïté. L'auteur prétend se placer au service de la communauté chrétienne en s'efforçant d'établir une distinction entre le véritable amour de Dieu et le fol amour de l'homme. La Vierge occupe de ce point de vue un rôle majeur puisqu'elle est identifiée par le poète comme l'intermédiaire le plus efficace qui soit, le seul à pouvoir faciliter le salut de l'âme. Si ce projet est perceptible dans plusieurs passages du *Libro de Buen Amor* et affirmé avec insistance dans le prologue en prose, certains vers plongent le lecteur ou l'auditeur dans la plus profonde perplexité. Comment rattacher les conseils de Sire Amour, qui relèvent davantage d'un art d'aimer, au projet d'ensemble déclaré dès le début ? Le rapport n'est pas plus évident entre un tel objectif et le recours à l'entremetteuse Trottecouvent qui n'hésitera pas à recommander au « Je » poétique de séduire une religieuse. Les tentatives multiples de séduction s'inscrivent apparemment avec

autant de difficulté dans le projet. La justification apportée par le poète est qu'il est impossible de se préserver d'un mal que l'on n'est pas en mesure d'identifier. Dépeindre le mal, le vice, le péché s'inscrit pleinement dans la démarche didactique de l'auteur. Selon Juan Ruiz, le destinataire de l'œuvre n'en sera que mieux préparé et réagira de la sorte de façon à se détourner de tels dangers afin de ne pas renoncer définitivement à la perspective du salut de l'âme : « [...] et nous pouvons nous garder plus efficacement de ce que nous avons vu au préalable. »¹

- 2 Ce qui est totalement révolutionnaire dans le projet de Juan Ruiz, c'est que le lecteur est invité pour la première fois à assumer pleinement la responsabilité de l'interprétation du texte composé. Or, tous les lecteurs ou auditeurs ne disposent pas de la même capacité d'interprétation, tous ne sont pas motivés par les mêmes centres d'intérêt. L'interprétation de l'ensemble n'en sera que plus variée et l'auteur prend bien soin d'affirmer qu'il n'est en rien responsable des erreurs commises en la matière :

Ainsi, tout homme et toute femme, le sage ou celui qui ne l'est pas, celui qui peut comprendre le bien, qui choisit la rédemption et agit selon le bien dans l'amour de Dieu, comme celui qui recherche le fol amour ; dans la voie qu'il aura prise, chacun peut dire à juste titre de mon livre : *Intellectum tibi dabo e çetera*².

- 3 Parmi les folles aventures auxquelles se livre le « Je » mis en scène au fil des vers, l'aventure de la montagne acquiert un relief tout particulier. En premier lieu, parce ce que rien de semblable du point de vue de la trame, de l'espace ni de la forme métrique n'est intégré à aucun autre moment de l'œuvre. En second lieu, parce que l'épisode occupe une position centrale dans le *Libro de Buen Amor* et que le poète a ressenti le besoin de proposer une double version de chaque rencontre. Il est manifeste que le principe de la parodie est activé et que cette parodie prend appui sur le genre de la pastourelle. Un voyageur fait une rencontre dans un espace ouvert. Il entreprend de séduire la femme ainsi rencontrée et qui généralement a la charge d'un troupeau. Elle est en principe en situation d'infériorité par rapport au personnage masculin. Sa beauté est relative. Le poème se referme sur un revers ou sur des ébats érotiques que la bergère n'a pas toujours souhaités³. Dans le cas du *Libro de Buen Amor*, le

voyageur, accablé par les échecs divers et attristé par la mort d'une dame qu'il courtisait, entreprend de découvrir autre chose. Il se lance alors sur les chemins périlleux de la montagne. C'est au cours de cette expérience nouvelle qu'il fera la rencontre de quatre vachères. Le détournement parodique est perceptible dans le traitement du temps et de l'espace, dans le rapport qui s'établit entre ces gardiennes de troupeaux et le voyageur et surtout dans le traitement des personnages féminins assimilables à de véritables femmes sauvages. Ce sont ces êtres parfois monstrueux qui vont à présent retenir notre attention.

I. L'élaboration de la figure de la femme sauvage

- 4 Dans le contexte de tentatives frustrées de séduction, les rencontres effectuées par le voyageur pourraient fournir à ce dernier de nouvelles opportunités. Or ces femmes de la montagne sont extrêmement particulières. Le *Libro de Buen Amor* présente une galerie très complète de femmes à séduire. Le « Je » poétique est successivement confronté à de jeunes dames respectueuses, à des femmes plus légères comme la boulangère Cruz, une veuve, une religieuse, une femme maure. Les montagnardes apportent une dimension complémentaire en offrant l'image de la femme sauvage⁴. Le contexte de la rencontre ne laisse que peu de place à la séduction. La femme n'éveille aucun désir chez le voyageur. Elle lui barre simplement la route. Par ailleurs, son aspect physique n'invite pas davantage à la séduire. Ce sont, dans un premier temps, les proportions de ces femmes qui surprennent le voyageur. Or cet aspect est loin d'être dépourvu de sens. Selon Monique De Lope, le gigantisme constitue un trait de caractère qui rapproche les montagnardes de l'homme ou de la femme sauvage. C'est de cette caractéristique commune aux quatre gardiennes que découle la situation d'infériorité à laquelle se voit confronté le voyageur. Il n'est pas en situation d'affronter ces femmes qui font obstacle à son déplacement. Le gigantisme ne s'exprime pas de façon identique dans tous les cas. Il est déductible dans les deux premières rencontres grâce à la facilité avec laquelle la montagnarde s'empare du voyageur : « Elle me coucha sur sa nuque pour ces bonnes paroles ; / le chemin

fut aisé car sur son dos elle me porta ; / elle m'épargna de franchir les ruisseaux et les côtes » (958 a-c)⁵. La version lyrique de l'épisode confirme la facilité avec laquelle la montagnarde transporte le voyageur et insiste sur la disproportion qui s'établit entre les deux personnages : « elle me coucha sur sa nuque / comme une besace légère » (967 b-c)⁶. La deuxième montagnarde affirme également sa supériorité par rapport au voyageur et suggère une fois de plus que les proportions de la gardienne anéantissent toute possibilité de résistance : « Elle me fit rouler au bas de la côte étourdi » (978 a)⁷. L'absence de référence à cet aspect physique dans les vers consacrés à la troisième rencontre ne doit pas induire en erreur. Juan Ruiz varie les approches afin de diversifier les productions poétiques qui prennent appui sur un genre qui ne laisse que peu de place à la variation. La troisième montagnarde est certainement moins agressive que les précédentes, ce qui peut conduire le lecteur vers une représentation plus féminine. Il n'en demeure pas moins que le voyageur la rencontre en train d'abattre un arbre : « je trouvai, près de Cornejo, où elle taillait un pin, / une montagnarde gauche. Je dirai ce qui m'advint » (993 b-c)⁸. En revanche, la dernière montagnarde est traitée avec beaucoup moins de ménagement. Le portrait proposé est plus détaillé et toutes les parties du corps mentionnées sont, sans exception, caractérisées par ce gigantisme propre à l'homme sauvage :

Ses membres et sa taille sont dignes d'être évoqués (1010 a)⁹.
 Elle avait la tête très grosse, disproportionnée (1012 a)¹⁰.
 l'empreinte de ses pas excède celle d'une jument (1012 c)¹¹.
 Les oreilles plus grandes que chez un bourricot (1013 a)¹².
 le cou noir et large [...] (1013 b)¹³.
 son nez est gros et long [...] (1013 c)¹⁴.
 des dents larges et longues [...] (1014 b)¹⁵.
 les os extrêmement grands, la jambe pas menue (1016 b)¹⁶.
 ses chevilles plus grosses que celles d'une génisse (1016 c)¹⁷.
 plus large que ma main est son poignet (1017 a)¹⁸.
 Son petit doigt est plus gros que mon pouce (1018 a)¹⁹.

5 Ce type de personnage effrayant ne peut que dominer littéralement le personnage masculin qui semble être bien peu de chose comparé à cette force de la nature. Sa situation de voyageur égaré ne fait que le fragiliser davantage. Or, selon Nadine Legrand, le monstre incarne

systématiquement une autorité qu'il applique sur plus faible que lui²⁰. Ces proportions hors du commun sont difficilement compatibles avec la notion de beauté²¹. Le poète fait parfois le choix de rester discret sur la question. Un simple adjectif peut suffire à balayer toute ambiguïté : « gaha, heda » (961 b). Les précisions sont nettement plus nombreuses concernant la dernière rencontre. L'effet de saturation ainsi produit est proportionnel à la monstruosité (fallé me con vestiglo 1008 b / je rencontrais un monstre) de l'être rencontré :

des cheveux courts et noirs, plus encore qu'une corneille déplumée (1012 b)²².

des yeux enfoncés, vermeils [...] (1012 c)²³.

Dans son Apocalypse, jamais saint Jean l'évangéliste n'a vu être semblable, à l'aspect si mauvais (1011 a-b)²⁴.

- 6 La laideur et le gigantisme sont totalement incompatibles avec la notion de féminité et cette absence de féminité est soulignée dans le texte par une série d'éléments qui viennent compléter le portrait de ces femmes sauvages en virilisant fortement les vachères. La troisième gardienne est surprise, nous l'avons signalé, une hache à la main. La deuxième femme rencontrée est qualifiée de « serrana valiente / brave montagnarde » (987 b). La quatrième impressionne par son physique monstrueux et sa voix de stentor ne fait qu'impressionner davantage le voyageur : « boz gorda / forte voix » (1017 c). Les deux premières ont en commun un instrument en rapport avec leur fonction de gardienne de troupeaux mais qui n'est pas dépourvu de valeur symbolique : « elle me lança sa houlette » (963 c) ; « [...] je te ferai tâter de ma houlette » (976 c) ; « Elle m'envoya sa houlette » (991 a)²⁵. Les gardiennes font usage de leur bâton pour menacer et pour agresser le personnage masculin qui a commis l'imprudence de s'aventurer dans cet espace. Cela implique plusieurs choses. Par rapport au modèle parodié de la pastourelle, le personnage masculin ne prend strictement aucune initiative. La situation de détresse dans laquelle il se trouve le place en position d'infériorité. Il est fortement fragilisé et se limite à réclamer de l'aide. À l'inverse, les montagnardes l'interpellent, le menacent et l'agressent : « L'agressivité des "serranas" est un trait de plus qu'elles ont en commun avec les êtres sauvages et surnaturels. »²⁶ Le

processus de virilisation qui contribue à élaborer le personnage des montagnardes trouve dans l'accessoire du bâton sa manifestation la plus complète. C'est par ce bâton que la femme s'impose à l'homme, tout comme l'homme s'imposait parfois par la force à la bergère dans la pastourelle. Ce renversement caricatural dote le bâton d'une forte connotation phallique. La virilisation est confirmée, dans le cas de la dernière montagnarde par les références au système pileux de la vachère : « son cou noir, large, velu [...] » (1013 b) ; « velue, avec de longs poils, couverte de sueur » (1017 b) ; « Plus touffue que la mienne est sa barbe sombre » (1015 a)²⁷. Dans le mode de pensée médiévale, l'homme et la femme s'opposent à tous les niveaux. L'homme est considéré comme chaud et la femme comme froide²⁸, par exemple. Ils doivent dans les deux cas évacuer leurs humeurs. On désigne par le terme « humeurs » les quatre substances liquides qui circulent dans tous les corps des animaux et que l'on associe aux divers tempéraments (flegme, sang, bile, mélancolie). Chez l'homme, cela se caractérise par la barbe qui pousse, chez la femme, par les menstruations. Lorsque ces menstruations ne s'effectuent plus, ou si la femme a trop d'humeur à évacuer, c'est son système pileux qui vient compenser ce besoin²⁹. Elle se rapproche ainsi de l'homme. La femme velue est perçue comme une femme luxurieuse. Ce n'est nullement un hasard si la plus velue des quatre montagnardes est précisément la plus animalisée. Le caractère monstrueux de son aspect physique oblige le voyageur à recourir à des repères concrets afin de faciliter la représentation mentale d'un être qui n'a strictement rien à voir avec la norme. Ce sont précisément ces écarts par rapport à la norme qui définissent la forme monstrueuse selon Gilbert Lascault³⁰. Les points de repères sélectionnés, dans le cas des montagnardes, renvoient tous au monde animal :

croyez bien que c'était une jument à chevaucher (1010 b).
 l'empreinte de ses pas excède celle d'une jument (1012 d).
 des cheveux courts et noirs, plus encore qu'une corneille déplumée (1012 b).
 Les oreilles plus grandes que chez un bourricot (1013 a).
 Sa bouche de doguesse [...] (1014 a).
 les dents larges et longues, très serrées comme chez les ânes (1014 b).
 les sourcils larges et plus noirs que les grives (1014 c).
 ses chevilles plus grosses que celles d'une génisse (1016 d)³¹.

- 7 Par sa morphologie, ses proportions ou ses couleurs, la montagnarde de la dernière rencontre suggère tour à tour une jument, une grive, un mulet, un âne, une corneille, une chienne, un veau. Il s'agit bien là d'une modalité de représentation du monstre, basée sur l'association d'éléments divers et donc sur l'hybridité. Le principe est bien celui de la rencontre illogique d'une espèce et d'une autre³². C'est ce procédé que les enlumineurs du Moyen Âge exploitent comme le signale Marie-Hélène Tesnière :

Des animaux extraordinaires font leur apparition, tel ce corps d'oiseau recouvert d'écailles qui s'achève en queue de dragon. Impossibles à identifier, ces formes animales suggèrent une violence, une agressivité qui paraît comme étouffée, prisonnière d'un labyrinthe de rinceaux feuillus s'enroulant à l'infini. On y a lu le combat symbolique du Bien et du Mal, l'ascension spirituelle de l'âme vers le ciel³³.

- 8 Hybride, la quatrième montagnarde l'est doublement. Mi-homme mi-femme, mi-être humain, mi-animal, elle met un terme à l'épisode de la montagne car il est difficile d'aller plus loin dans l'horreur. Cette montagnarde réunit toutes les caractéristiques qui figurent dans le premier portrait recensé de femme sauvage élaboré par Chrétien de Troyes entre 1176 et 1181 (*Le chevalier au lion*). Le gigantisme, l'hybridité et l'animalisation contribuaient déjà à la mise en place de ce personnage inquiétant³⁴. Contrairement à la pastourelle, ces rencontres ne s'effectuent pas dans un cadre champêtre et bucolique mais dans un espace montagnard hostile. Les gardiennes rencontrées sont donc en parfaite harmonie avec l'espace qu'elles occupent, alors que les conditions climatiques agressent le voyageur qui en vient à craindre pour sa vie.

Cette affinité de l'homme sauvage avec les bois est directement en rapport avec la fonction de protection des animaux que les croyances populaires lui attribuent. Protecteur des animaux sauvages qui hantent les mêmes lieux que lui, il est par la suite le berger des troupeaux qui passent l'été dans la montagne³⁵.

- 9 Or, l'être vivant qui vit à l'écart de la société s'assimile déjà à une brute. Par ailleurs, en tant que femmes sauvages, ces vachères sont en osmose totale avec l'environnement. Elles connaissent

parfaitement les lieux et sont les seules capables de remettre le voyageur égaré sur le bon chemin. Elles ne craignent en rien les conditions climatiques qui fragilisent le voyageur. L'agressivité dont elles font preuve n'est que la manifestation de l'hostilité de l'espace qu'elles défendent. Cette agressivité se manifeste aussi bien sur le plan verbal – « avant que je ne me fâche [...] » (956 b) ; « avant que je ne te dépouille [...] » (956 d) ; « Tu me sembles bien niais pour t'inviter ainsi » (976 a)³⁶ – que sur le plan physique puisque le voyageur, qui évalue mal le degré de dangerosité de ces femmes sauvages, n'est nullement épargné : « Elle me fit rouler au bas de la côte et je tombai étourdi » (978 a)³⁷. Le décalage est considérable entre le voyageur apeuré, affamé et souffrant du froid et ces forces de la nature. Un autre avantage confère aux gardiennes une supériorité incontestable. Elles se fondent dans l'espace – « je trouvai une vachère à côté d'un fourré » (952 b)³⁸ – alors que le voyageur s'y égare : « je m'égarai tout au long de ma route, ne connaissant pas le chemin » (974 d)³⁹. Ceci nous conduit à considérer à présent le rapport au monstre qui s'établit dans le texte de Juan Ruiz.

II. Le rapport au monstre

- 10 Dans tous les cas, le voyageur fait la rencontre de la femme sauvage alors qu'il s'efforce avec difficulté de rejoindre un espace qui lui semble inaccessible. La route est longue, le climat est rude, l'espace est totalement inconnu, le chemin n'est généralement pas le bon. La femme sauvage, si effrayante soit-elle devient l'unique personne susceptible de régler ces difficultés. Elle reste de toute façon l'interlocuteur unique pour le voyageur égaré. La parfaite harmonie, propre à la femme sauvage, entre personnage et espace, fait de la montagnarde un guide potentiel qui pourrait mettre un terme aux difficultés et aux angoisses du voyageur. Cette connaissance parfaite de l'espace est un des éléments qui justifient la supériorité par rapport au « Je » poétique. Les gardiennes de troupeaux sont donc en mesure de replacer le voyageur égaré sur sa route. L'étroitesse du chemin rend la rencontre inévitable et transforme la gardienne en obstacle incontournable : « Elle me barra le chemin tant il était étroit » (954 a)⁴⁰. Les habitants de l'espace montagnard sont les véritables maîtres des lieux. Ils sont à l'origine de l'aménagement de l'espace – « un sentier très étroit, des bergers l'avaient tracé »

(954 b)⁴¹ – et en assurent le gardiennage : « Je garde le passage et perçois le péage » (953 a)⁴². Le motif du chemin figure d'ailleurs au centre des échanges entre le personnage masculin et ces êtres surnaturels qui peuplent la montagne : « Je m'incline, lui dis-je, charmante montagnarde ; / je reste près de vous à moins que vous ne me montriez la route » (975 c-d)⁴³ ; « je lui dis de me montrer le sentier tout récent » (983 d)⁴⁴.

- 11 Toutefois, ces guides ne livrent pas leur connaissance pour rien. Elles savent parfaitement monnayer leur savoir et l'agressivité qui les caractérise ne laisse finalement que bien peu de choix au voyageur. C'est ce qui justifie la quantité considérable de requêtes placées dans la bouche des vachères : « Paie-moi ou tu verras comment on bâte le chaume » (953 d) ; « promets-moi quelque chose avant que je ne me fâche » (956 b)⁴⁵. Le voyageur pleinement conscient de ce que le rapport de supériorité ne tourne pas à son avantage comprend qu'il doit se plier aux exigences des vachères : « Laisse-moi passer, mon amie, je t'offrirai des bijoux de style montagnard » (955 a) ; « je lui promis des bijoux, une broche, ainsi qu'un sac en peau de lapin » (957 d)⁴⁶. L'instinct de survie guide les promesses du voyageur qui promet en sachant pertinemment qu'il ne tiendra nullement ses promesses. Le cas de la troisième vachère est clairement significatif de ce point de vue. Il offre sans condition alors même que cette gardienne de troupeaux n'est absolument pas agressive : « Je lui dis : réclame ce que tu veux, / et je te donnerai ce que tu demandes » (1002 f-g)⁴⁷. Le voyageur, qui en est à sa troisième rencontre, commence à connaître les pratiques locales et sait parfaitement qu'il ne peut poursuivre sa route sans promesses très concrètes. La femme sauvage est une étape sur le chemin que le « Je » poétique a imprudemment choisi de parcourir. Elle garde un troupeau, car la convention le veut ainsi et parce que cette fonction la rapproche davantage de l'espace naturel dont elle est l'incarnation. Mais elle garde aussi et surtout l'espace avec une telle efficacité qu'aucun franchissement n'est envisageable sans son accord. Le savoir qu'elle détient en fait un guide précieux qu'il est préférable de ne pas contrarier. Par ailleurs, les femmes de la montagne sont également susceptibles d'apporter une autre forme d'aide non négligeable. Elles peuvent être source de réconfort. Souvenons-nous que le voyageur affronte un espace qui le fragilise. Cette inversion par rapport au

genre de la pastourelle implique une autre forme de renversement. Le personnage masculin n'est plus en situation de séduire. Sa situation le pousse plutôt à réclamer de l'aide. Une fois de plus, les femmes sauvages constituent l'unique espoir pour le voyageur. Le monstre est donc utile, car si le personnage accepte d'admettre sa domination et s'il fait les promesses attendues, les femmes sauvages ne se montreront pas ingrates. Elles s'empresseront même de soulager la souffrance de l'imprudent et de lui apporter l'aide qu'il réclame et qui prend généralement la forme d'un repas et d'un bon feu. Le pacte ainsi scellé entre les deux partis favorise le passage de l'espace extérieur agressif vers l'espace intérieur de la cabane protectrice :

si tu m'offres quelque chose, tu n'auras plus à craindre la neige
(956 c).
ne redoute pas le givre (966 g).
je t'offrirai un bon repas (967 f).
Elle m'accueillit et me donna de quoi manger (992 a).
et elle me fit un bon feu (1029 c)⁴⁸.

- 12 La femme sauvage garantit de la sorte la poursuite du voyage. Elle indique la route et fournit au voyageur le réconfort matériel qui lui permet de retrouver ses forces. Il s'agit bien là d'un marché car, comme nous l'avons indiqué, cette assistance a un prix. Le jeu de demandes et de promesses en est le principe de base. Or, il existe un autre moyen de régler ses dettes. Il arrive que la gardienne exige un règlement en nature. La dernière montagnarde insiste clairement sur ce type de contrat :

Mon ami, celui qui
chez moi fait escale
me prend pour épouse
ou me donne de l'argent (1027 b-d)⁴⁹.

- 13 Le rapport sexuel qui s'impose au voyageur n'est en définitive qu'un mode de paiement qui lui permet d'accéder aux services de la montagnarde : « Elle m'accueillit et me donna de quoi manger / mais il me fallut payer pour cela » (992 a-b)⁵⁰. Le lien est particulièrement étroit entre le repas proposé dans la cabane et les exigences sexuelles de la maîtresse des lieux. Le repas réconfortant est donc essentiellement servi afin de rendre le voyageur capable de satisfaire

la femme de la montagne. Celle-ci n'hésite d'ailleurs pas à manifester sa déception de façon brutale si la prestation du voyageur n'est pas à la hauteur de ses attentes :

parce que je n'ai pu répondre à ses attentes
elle me dit : Vil, lépreux, rabat-joie !
Comment ai-je pu commettre la folie
d'abandonner pour toi le troupeau ! (992 c-f) ⁵¹.

Le rapport entre femme sauvage et sexualité semble finalement aller de soi :

D'une part, l'homme ou la femme sauvage est lubrique et parfois même la vie sauvage qu'il mène est due à une faute d'ordre sexuel, d'autre part, il est étroitement lié à la nature dans laquelle il vit. [...]. Erotiques, ces créatures le sont sans doute justement à partir du lien qui les unit à la fécondité de la nature et au renouveau printanier ⁵².

- 14 C'est ce que confirme Monique De Lope lorsqu'elle précise :
« L'homme ou la femme sauvage se caractérisent par l'érotisme dont ils sont porteurs. [...]. On remarquera cependant que la femme sauvage des croyances populaires joue de la séduction. Et ce n'est pas, bien entendu, son aspect "sauvage" qui la rend attrayante. » ⁵³
Monique De Lope a très longuement étudié cet aspect du *Libro de Buen Amor*. Selon elle, les promesses effectuées relèvent de la tradition de la demande en mariage et annoncent par conséquent le dénouement érotique de certaines rencontres. La chair établit un autre rapport étroit entre la table et la couche. La chaleur réconfortante du feu est tout aussi significative. C'est précisément en termes de chaleur que le voyageur se réfère à la deuxième montagnarde qui réclame une session supplémentaire : « Elle me pria de rester avec elle ce soir, / car il est difficile d'éteindre l'étope qui brûle » (984 a-b) ⁵⁴. Le point le plus original dans ce domaine est à associer au motif du chemin tout naturellement intégré par le thème du voyageur égaré. La guide montre le chemin parce qu'elle connaît les lieux mais elle montre également un autre chemin plus intime ⁵⁵ : « Entrons dans la cabane sans que Ferruzo n'en sache rien ; / je te mettrai sur le chemin et tu auras un bon repas » (980 a-b) ⁵⁶. En dépit de l'agressivité et de la virilité qui caractérisent la femme de la

montagne, le voyageur exprime parfois sa satisfaction face à la requête de son hôte : « je dus faire selon sa volonté ; / je n'en suis finalement pas mécontent » (971 f-g)⁵⁷.

III. La fonction du monstre dans le *Libro de Buen Amor*

- 15 Dans l'enchaînement d'aventures relevé au fil de l'œuvre, la montagne fait figure de défi pour le « Je » poétique. Le voyage entamé est loin d'être aisé. Le déplacement suppose effort, courage et persévérance. Très vite, le lecteur perçoit que ce qui dans un premier temps suggérerait le courage doit en réalité être interprété comme de l'imprudenc. Le voyageur en fait lui-même le constat : « je tentai l'expérience de la montagne, folle initiative ; / je perdis rapidement ma mule, je ne trouvai de quoi manger ; / qui ne se contente pas de pain blanc agit sans entendement » (950 b-d)⁵⁸.
- 16 Le voyage s'assimile à une véritable épreuve. Il s'agit pour le « Je » poétique de trouver sa route, de surmonter la fatigue, d'affronter la rigueur du climat, de découvrir et de s'adapter aux pratiques locales afin de pouvoir arriver à destination. Tous ces éléments sont concentrés dans les personnages féminins qu'il rencontre. La fatigue du voyage est transposée dans la domination qu'exercent sur lui les montagnardes ainsi que dans l'effort physique qui lui est réclamé par celles qui le placent de force dans leur lit. La rigueur de l'espace et du climat est transposée dans l'agressivité dont les femmes sauvages font preuve à son égard. Le motif du chemin assure la jonction entre l'espace et les personnages féminins. Enfin, ce sont bien ces femmes robustes qui l'initient aux usages de la montagne : « [...] Tu ignores l'usage / selon lequel on dompte les bêtes » (990 e-f)⁵⁹. Il s'agit bien d'une épreuve initiatique. Le voyageur ignorant et imprudent découvre ce qu'il ne connaît pas. Il tire un enseignement de ces expériences qui se répètent. Les deux premières montagnardes doivent lui réclamer le prix du passage. En revanche, il anticipe sur ce point lors de la troisième rencontre. Ses propos maladroits et inadaptés avaient déclenché la colère de la deuxième montagnarde. Il sait tirer parti de cette expérience douloureuse et aborde la dernière gardienne, la plus monstrueuse de toutes, avec un maximum de précautions. La version narrative offrait la vision effrayante d'un être

suraturel. La version lyrique reproduit les propos que le voyageur adresse à la femme sauvage et strictement aucun élément ne laisse transparaître le point de vue transmis dans les vers qui précèdent. Au contraire, une lecture indépendante, déconnectée de la version en *cuaderna vía*, pourrait laisser entendre que le voyageur fait la rencontre d'une charmante et délicate bergère : « serrana hermosa » (1024 c), « bella » (1025 b), « fermosura » (1026 c), « moça » (1027 a), « amada » (1028 e). Le personnage évolue au fil de l'aventure et tire profit de l'expérience vécue. L'épisode de la montagne est donc bien pourvu d'une valeur initiatique. Par ailleurs, le déplacement n'est jamais anecdotique. En prenant la route, le voyageur entreprend une quête. La strophe 973 laisse entrevoir l'objet de cette quête : « Je séjournai dans cette ville et dépensai mon argent ; / je ne trouvai ni puits doux ni fontaine éternelle » (973 a-b)⁶⁰. Ces images bibliques sont l'expression d'une félicité intarissable. Or, la quête n'aboutit pas, loin de là. Cet échec reste néanmoins formateur car il permet au voyageur de prendre conscience de la vanité de son entreprise et de préférer, avec le recul, agir avec davantage de prudence : « qui cherche ce qu'il n'a pas perdu doit perdre ce qu'il a » (951 d)⁶¹.

- 17 Le voyage est donc profitable puisque l'expérience qui en découle conduit vers plus de sagesse. Or, pour que ce voyage se déroule, le contact avec la femme sauvage s'impose. L'hybridité observée jusqu'à présent se répercute sur le rôle de la montagnarde. Elle fait obstacle au voyageur mais lui permet également de reprendre son voyage. La peur qu'elle inspire est caractéristique de l'homme ou de la femme sauvage. Malgré son agressivité, elle est la seule capable de venir en aide au voyageur égaré. Les montagnardes sont les gardiennes des lieux et se trouvent à la frontière entre deux mondes : le monde urbain et civilisé qui est celui du « Je », le monde montagnard agressif. Le col qu'elles défendent farouchement est assimilable à une frontière entre le monde pseudo-réel et le monde surnaturel :

Le monstre symbolise le gardien d'un trésor, comme le trésor de l'immortalité par exemple, c'est-à-dire l'ensemble des difficultés à vaincre, des obstacles à surmonter, pour accéder enfin à ce trésor, matériel, biologique ou spirituel. Le monstre est là pour provoquer à l'effort, à la domination de la peur, à l'héroïsme. Il intervient en ce sens dans de nombreux rites initiatiques. Il appartient au sujet de

faire ses preuves, de donner la mesure de ses capacités et de ses mérites⁶².

- 18 Pour Monique de Lope, cette position intermédiaire justifie l'hybridité de ces femmes. Leur caractère incontournable en fait la base même du rituel initiatique. Elles servent de détonateur à la prise de conscience du voyageur. L'espace dans lequel se produit la rencontre et dont la femme sauvage est l'expression la plus complète est également porteur de sens. La montagne n'est pas un lieu anodin. Les croyances populaires situent les personnages surnaturels dans cet espace précis. La montagne, depuis l'antiquité est l'espace des dieux, des monstres et des démons. La laideur de ces personnages leur confère un aspect diabolique. « Tout être difforme ou laid est ainsi rejeté dans l'ordre de Satan car il ne saurait être à l'image de Dieu. »⁶³ Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la présentation des femmes sauvages intègre de nombreuses références au diable. La valeur symbolique dont est doté l'espace de la montagne incite à penser que le voyageur est en quête de foi. C'est cette aspiration qui semble le pousser à entamer ce périple dans la sierra de Guadarrama. Son itinéraire le conduit vers des cols à franchir. Sa route est faite de sommets à gravir. Son déplacement constitue donc une forme d'élévation : l'ascension de la montagne est figurée comme une élévation vers le Ciel, comme le moyen d'entrer en rapport avec la divinité. Cette initiative du voyageur n'est pas dépourvue de prétention. En ne mesurant pas le degré de difficulté de son entreprise, le « Je » poétique pêche par orgueil. En grande difficulté dans la montagne, il n'a d'autre choix que d'accepter l'aide forcée de certaines gardiennes. Il engloutit la nourriture qui lui est proposée en se laissant parfois aller à la gourmandise (968-969) et peut se montrer satisfait du rapport sexuel qui lui a été imposé dans un premier temps. La luxure vient donc compléter la liste des péchés commis. Ajoutons à cela le mensonge qui lui permet de tromper la troisième gardienne. Le voyageur va d'erreur en erreur, de péché en péché.
- 19 La montagne pourrait bien faire l'objet d'une reconstruction liée à la teneur parodique de l'épisode⁶⁴. Traditionnellement lieu d'élévation, elle correspond plutôt dans ce cas à un itinéraire qui relève davantage de la descente en enfer. Au fur et à mesure que le voyageur

gravit les pentes, il s'enfoncé irrémédiablement dans la faute. La dimension didactique de l'ensemble du *Libro de Buen Amor* et de l'épisode de la montagne en particulier ne doit pas être perdue de vue. Face à cette accumulation d'erreurs, de fautes et de péchés, le châtement est inévitable. Le voyageur souffre tout au long de son déplacement. Les femmes sauvages, au même titre que le froid, la faim et la fatigue, font partie de l'appareil répressif qui sanctionne le pécheur égaré dans tous les sens du terme. Toutefois, cette confrontation avec les vachères est salutaire. Elle déclenche la prise de conscience et le besoin de revenir dans le droit chemin. Le voyageur considère que l'égarément qui s'est emparé de lui ne peut trouver de solution que dans la prière. Le besoin de se purifier de ses fautes le conduit à s'en remettre à la Vierge : « Pour ma part, dès que j'en finis avec cette aventure / je me remis à prier Dieu pour qu'il ne m'oublie pas » (1043 c-d)⁶⁵.

Conclusion

- 20 Le personnage de la montagnarde est le vecteur de tous les bouleversements apportés par Juan Ruiz par rapport au genre de la pastourelle. La monstruosité de ces femmes sauvages est perceptible dans les proportions de ces êtres, dans la laideur qui les rend effrayantes, dans le caractère hybride qui les situe entre être humain et animal ou encore dans la virilisation qui leur confère une nette supériorité physique sur le voyageur. En tant qu'êtres sauvages, elles sont en parfaite osmose avec le milieu naturel et agressif dans lequel elles évoluent. Elles ont une connaissance parfaite de l'espace de la montagne dont elles ne ressentent pas la rigueur. Elles sont, par la même occasion, la transposition de l'hostilité de l'espace et c'est sur le « Je » poétique égaré qu'elles exercent cette hostilité.
- 21 Toutefois, leur aspect monstrueux ne doit pas occulter le rôle primordial de ces gardiennes de troupeaux. Elles sont les guides privilégiés pour l'imprudent qui s'aventure dans ces contrées inconnues et elles apportent le réconfort nécessaire à la reprise du voyage. Elles sont donc ambiguës – hybrides pourrait-on dire – d'un autre point de vue. Elles font obstacle et facilitent la reprise du voyage. Cette aide précieuse a tout de même un prix et le bénéficiaire de ces services devra payer de sa poche, voire de sa personne. La

satisfaction parfois ressentie par le voyageur s'explique par le fait que l'ambiguïté, la monstruosité, le surnaturel fascinent. De cette fascination naît, chez le voyageur, une réaction étrange entre rejet et attraction. L'appétit sexuel des montagnardes doit être assimilé à la fertilité de la nature dans laquelle elles évoluent.

- 22 En faisant obstacle au passage du voyageur, elles lui imposent une épreuve : surmonter sa peur, endurer les coups, payer, donner satisfaction. La progression géographique mais également morale est à ce prix. En ce sens, l'aventure de la montagne est un véritable parcours initiatique dont le voyageur ressort transformé. Le « Je » vient de subir un échec supplémentaire. Pensant s'élever, il vit en réalité une descente en enfer et prend conscience de l'ampleur des erreurs commises. La femme sauvage aura donc eu le mérite de déclencher chez le voyageur une réaction salutaire qui le ramène, temporairement au moins, à la prière.

NOTES

1 Toutes les citations en espagnol de l'œuvre de Juan Ruiz proviennent de l'édition suivante : Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Edición de G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Clásicos Castalia, 1988. La phrase citée dans cette première note est issue du prologue en prose, p. 110 : « [...] mejor nos podemos guardar de lo que ante hemos visto. » La traduction des citations prend appui sur la version française élaborée sous la direction de Michel Garcia. Le découpage du texte, en particulier, oblige parfois à quelques adaptations : Juan Ruiz, *Livre de Bon Amour*, Texte castillan du XIV^e siècle, Paris, Éditions Stock / Moyen Âge, 1995.

2 *Libro de Buen Amor*, Prólogo, p. 110 : « E así este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación e obrare bien, amando a Dios ; otrosí al que quisiere el amor loco ; en la carrera que andudiere, puede cada uno bien dezir : Intellectum tibi dabo, e çetera. »

3 Raimón Vidal livre, à propos de la pastourelle, les recommandations suivantes : « Si tu veux faire une pastourelle, tu dois parler d'amour de la façon que je vais t'enseigner : tu abordes une bergère et tu veux la saluer ou la requérir d'amour ou lui dire quelque chose ou la courtiser, ou discuter avec elle sur quelque point. Et tu peux lui donner un autre nom de bergère

selon les bêtes qu'elle gardera. Et ce genre est assez facile à comprendre, et tu peux lui faire six ou huit couplets et une musique nouvelle ou une musique qui a déjà été utilisée. », Raimón Vidal, *Razos de Trobar*, Edition de Paul Meyer, *Romania VI*, 1877, p.355.

4 « Basically a descriptive enumeratio of the caricaturesque wild woman of the sierra, it is contrived as a photographic negative of the ideal woman described at 431-435, 443-445, 448 of Don Amor's address. » p. 224 : Tate R. B., « Adventures in the sierra », *Libro de Buen Amor' studies*, Edited by G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis Books Limited, 1970, p. 219-229.

5 Echó me a su pescueço por las buenas rrespuestas
e a mí non me pesó por que me llevó a cuestras ;
escusó me de passar los arroyos y las cuestras. (958 a-c)

6 en su pescueço me puso,
como a çurrón liviano (967 b-c)

7 Derribó me cuesta ayuso e caí estordido (978 a)

8 fallé cerca del Cornejo, do tajava un pino,
una serrana lerda. Diré vos qué me avino. (993 b-c)

9 Sus mienbros y su talla non son para callar (1010 a)

10 Avía la cabeça mucho grande sin guisa (1012 a)

11 mayor es que de yegua la patada do pisa (1012 c)

12 Las orejas mayores que de añal burrico (1013 a)

13 el su pescueço negro, ancho [...] (1013 b)

14 las narizes muy gordas, luengas [...] (1013 c)

15 dientes anchos e luengos [...] (1014 b)

16 los huesos mucho grandes, la çanca non chiquilla (1016 b)

17 sus tovillos mayores que de una añal novilla (1016 c)

18 18 Más ancha que mi mano tiene la su muñeca (1017 a)

19 El su dedo chiquillo mayor es que mi pulgar (1018 a)

20 Nadine Legrand, *Le Monstre et la monstruosité dans les contes de Perrault*, Maîtrise de Lettres Modernes dirigée par M. Mc Kenna, Université de Saint-Etienne, Année 1993-1994, p. 41 : « Dans tous les cas, on constate que le monstre est en fait l'incarnation de l'autorité et que cette autorité, il l'applique sur plus faible que lui. »

- 21 « Cette laideur, conçue comme une difformité, touche au merveilleux et met en évidence la parenté de l'homme sauvage avec le monde surnaturel. », Monique De Lope, *Traditions populaires et textualité dans le « Libro de Buen Amor »*, Montpellier, Publications du Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, Collection Etudes Sociocritiques, Université Paul Valéry, 1984, p. 131.
- 22 cabellos chicos e negros, más que corneja lisa (1012 b)
- 23 ojos fondos, bermejos [...] (1012 c)
- 24 En el Apocalipsi, Sant Joan Evangelista
non vido tal figura nin de tan mala vista (1011 a-b)
- 25 arrojó me la cayada [...] (963 c)
[...] yo te faré que mi cayada midas (976 c)
Enbió me la cayada (991 a)
- 26 Monique De Lope, *op.cit.*, p. 137.
- 27 el su pescueço negro, ancho, velloso [...] (1013 b)
vellosa, pelos grandes, pero non mucho seca (1017 b)
Mayores que las mías tiene sus prietas barvas (1015 a)
- 28 « La raison pourquoy les femmes se peuvent degenerer en hommes, c'est que les femmes ont autant de caché dedans le corps que les hommes descouvrent dehors, reste seulement qu'elles n'ont pas tant de chaleur ny suffisance pour pousser dehors ce que par la froidure de leur température est tenu comme lié au-dedans », Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, édition critique et commentée par Jean Céard, Genève, Librairie Droz, 1971, p. 30.
- 29 Voir à ce sujet l'article de Jacobo Sanz Hermida intitulé « Una vieja barbuda llamada Celestina », *Celestinesca*, vol. 18, n° 1, 1994, p. 17-34.
- 30 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973, p. 21.
- 31 ca bien creed que era grand yegua cavallar (1010 b)
mayor es que de yegua la patada do pisa (1012 d)
cabellos chicos e negros, más que corneja lisa (1012 b)
Las orejas mayores que de añal burrico (1013 a)
Su boca de alana [...] (1014 a)
dientes anchos e luengos, asnudos e moxmordos (1014 b)
las sobreçejas anchas e más negras que tordos (1014 c)
sus tovillos mayores que de una añal novilla (1016 d)

32 « Dans son *Dali et moi* (« Arts et artistes », Gallimard, 2005), Catherine Millet rappelle la définition du monstre que propose Severo Sarduy et qui, inspiré du théâtre de Calderon, l'envisage comme « la rencontre illogique d'une espèce et d'une autre », avant-propos de Philippe Forest à *La Littérature et ses monstres*, sous la direction de Daniel Servane, Maëlle Levacher et Hélène Prigent, Nantes, Éditions Cécile Defaut, Collection « Horizons comparatistes », Université de Nantes, 2006, p. 9.

33 Marie-Hélène Tesnière, *Bestiaire médiéval, Enluminures*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2005, p. 15.

34 « Un rustre qui ressemblait à un maure, immense et excessivement hideux, bref, une créature si laide qu'on ne saurait l'exprimer en paroles, était là, assis sur une souche, une grande massue à la main. Je m'approchai du rustre, et je vis qu'il avait la tête plus grosse que celle d'un cheval de somme, ou de n'importe quelle autre bête ; les cheveux en désordre, un front pelé qui mesurait bien deux empan en largeur ; de grandes oreilles velues comme celles d'un éléphant ; de gros sourcils et un visage plat, des yeux de chouette et un nez de chat ; la bouche fendue comme celle d'un loup ; des dents de sanglier aiguës et jaunâtres ; la barbe noire et les moustaches tordues ; et le menton soudé à la poitrine, avec une longue échine déformée et bossue. » : Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, Traduction, présentation et notes de David F. Hult, La Flèche, Le livre de poche, Lettres Gothiques, Collection dirigée par Michel Zink, 1994, p. 71-73.

35 Monique De Lope, *op.cit.*, p. 128.

36 antes que me enoje [...] (956 b)

antes que te despoje [...] (956 d)

Semejas me, diz, sandío, que así te convidas (976 a)

37 Derribó me cuesta ayuso e caí estordido (978 a)

38 fallé una vaqueriza çerca de una mata (952 b)

39 erré todo el camino, commo quien lo non sabía (974 d)

40 Detovo me el camino, commo era estrecho (954 a)

41 una vereda angosta, vaqueros la avían fecho (954 b)

42 Yo guardo el portadgo e el peaje cojo (953 a)

43 Omillo me, dixе yo, serrana fallaguera ;
o morar me he con vusco o mostrad me la carrera (975 c-d)

44 dixе le que me mostrasse la senda, que es nueva (983 d)

- 45 Paga me, si non verás commo trillan rrastrojo (953 d)
promete me qué quiera antes que me enoje (956 b)
- 46 Dexa me passar, amiga, dar te he joyas de la sierra (955a)
mandé le prancha con broncha, e con çorrón de coneja (957 d)
- 47 Dixel : pide lo que quisieres,
e dar te he lo que pidieres (1002 f-g)
- 48 non temas, sim das algo, que la nieve mucho moje (956 c)
non ayas miedo a la escarcha (966 g)
que bien te daré que yantes (967 f)
Hospedó me e dio me vianda (992 a)
e diom buena lumbre (1029 c)
- 49 Pariente, mi choça,
el que en ella posa
con migo desposa
o me da soldada (1027 b-d)
- 50 Hospedó me e dio me vianda,
mas escotar me la fizo (992 a-b)
- 51 por que non fiz lo que manda,
diz : Roín, gaho, envernizo !
Commo fiz loca demanda en dexar por ti el vaquerizo ! (992 c-f)
- 52 Michel Zink, *La Pastourelle, Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Éditions Bordas, 1972, p. 91-93.
- 53 Monique De Lope, *op.cit.*, p. 127.
- 54 Rogó me que fincasse con ella esa tarde,
ca mala es de amatar el estopa, de que arde (984 a-b)
- 55 La dimension érotique de l'épisode de la « sierra » a été étudiée par Monique De lope, *op. cit.* Cet aspect est également traité par Edgar Paiewonsky Conde, « Polarización erótica medieval y estructura del *Libro de Buen Amor* », *Bulletin Hispanique*, n° 74, 1972, p. 331-352.
- 56 Entremos a la cabaña, Ferruzo non lo entienda ; meter te he por camino
e avrás buena merienda (980 a-b)
- 57 ove de fazer quanto quiso ;
creo que fiz buen barato (971 f-g)
- 58 fui a provar la sierra e fiz loca demanda ;
luego perdí la mula, non fallava vianda ;

quien más de pan de trigo busca sin seso anda (950 b-d)

59 [...] Non sabes el uso
comos doma la rres muda (990 e-f)

60 Estude en esa çibdat, e espendí mi cabdal ;
non fallé pozo dulce nin fuente perenal (973 a-b)

61 quien busca lo que non pierde lo que tiene deve perder (951 d)

62 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, Collection Bouquins, 1982, p. 644.

63 Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Cultures et civilisations médiévales, 1993, p. 10.

64 « [...] si nous supposons que le poète égaré au lieu de trouver sur son chemin une jeune fille pure et charmante, rencontre une femelle monstrueuse et lubrique, le résultat de notre opération est très exactement une *serranilla*, c'est-à-dire l'équivalent ibérique de nos pastourelles franco-provençales », Michel Zink, *La Pastourelle, Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Éditions Bordas, 1972, p. 87.

65 E yo, desque salí de todo aqueste rroído,
torné rrogar a Dios que me non diesse a olvido (1043 c-d)

AUTEUR

Gilles Del Vecchio

IDREF : <https://www.idref.fr/073982210>

ISNI : <http://www.isni.org/000000037446146X>

Science divinatoire et observation médicale

Regards croisés sur la monstruosité dans *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán

Gaëlle Le Gal

DOI : 10.35562/celec.139

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

I. Le débat sur l'étiologie du corps monstrueux

1.1. La divination

1.1.1. La représentation du corps monstrueux comme prodige

1.1.2. Une science incertaine

1.2. *Curiositas physica* : les prémices d'une science médicale

1.2.1. La démarche médicale

1.2.2. La séparation de la théologie et de la médecine

II. Tératologie et fiction littéraire : le prolongement axiologique du discours sur le monstre

2.1. La moralisation de la pratique médicale

2.1.1. La métaphore chirurgicale de l'anatomie du gueux

2.1.2. Monstruosité morale

2.2. Un écho au prodige de Ravenne : le fils de Pantalon Castellet

2.2.1. Parenté thématique et structurelle des deux récits

2.2.2. L'accomplissement du pronostic de salut

III. L'articulation augustinienne d'une pensée théologico-médicale sur le monstre

3.1. Pensées d'Aristote et de saint Augustin sur le corps monstrueux

3.1.1. La confrontation de deux points de vue sur le monstre

3.1.2. Des regards convergents sur le monstre

3.2. L'augustinisme du texte

Épilogue

TEXTE

1 Le roman picaresque espagnol a saisi le caractère irrationnel et sidérant du gueux, dont l'énormité en fait l'une des figures majeures du monstre au Siècle d'Or. Guzmán de Alfarache, le « héros de la marge »¹ alémanien, est un exemple probant de cette mixité

ontologique. Le gueux y apparaît sous les traits d'un être emporté, en proie aux impulsions d'une bestialité latente, comme l'attestent la médiocrité de cœur et l'esprit démesuré de vengeance par lesquels il se distingue d'ordinaire. Humain de par son hominité et inhumain au regard de sa moralité désaxée², deux natures cohabitent en cet être hybride, vicieux et transgressif, prêt à se livrer à toutes les abjections pour satisfaire son besoin de reconnaissance.

- 2 Il est une relation intime entre l'autobiographie fictive du gueux et la monstruosité ontologique que le récit concrétise et problématise tout à la fois, en donnant chair au monstre. Deux approches confirment l'imbrication des dimensions anatomique et axiologique de la monstruosité. Un cas tératologique, scientifiquement avéré, – le monstre de Ravenne – ouvre cette réflexion corporelle de la monstruosité, en s'articulant dans le prolongement moral du portrait paternel. Un second type de monstre illustre la perméabilité de la frontière entre difformité et perversion. Le monstre artificiel qui clôt symétriquement la première partie, est doublement monstrueux : le gueux est appréhendé comme monstre en raison de sa difformité apparente. En outre, à cette époque, le comportement mimétique consistant à singer la Création en façonnant de grossières copies monstrueuses, est considéré comme particulièrement choquant et irrévérencieux. À tel point qu'Ambroise Paré, dans son traité *Des monstres et prodiges*³, range des récits similaires de gueux pathomimes, aux côtés de cas authentiquement pathologiques, parmi lesquels figure le prodige né à Ravenne. L'intertextualité avec les traités médicaux met en relation les enjeux littéraire et scientifique du questionnement sur le monstre.
- 3 Les deux sciences qui se disputent alors l'étiologie du monstre, engagent des réponses d'origine, ou transcendante, ou naturelle. La science divinatoire, issue de la christianisation de la tératomancie antique, voit dans le monstre le signe céleste d'événements à venir. Cette représentation traditionnelle du monstre comme prodige cherche les causes divines de son apparition : c'est l'interprétation que propose le récit concernant la naissance insolite du monstre de Ravenne. Cette conception se voit relayée dès la fin du XVI^e siècle par l'émergence d'un discours médical qui prélude au fondement de la tératologie moderne. Un savoir médical, fondé sur l'observation anatomique, s'exerce à identifier les mécanismes physiologiques de la

difformité et cherche une cause rationnelle à l'apparition des monstruosité. Au livre III de la première partie, Guzmán, qui simule des plaies pour mendier, cherche à échapper au regard suspicieux des médecins et des chirurgiens, capables de déceler l'imposture.

- 4 C'est de la perception du monstre que partira notre analyse : qui regarde le monstre et que nous dit le texte de la manière de concevoir la monstruosité au début du XVII^e ? La science et la foi sont-elles incompatibles ou se complètent-elles dans leurs explications ? Et comment le récit intègre-t-il le débat idéologique sur le monstre à une réflexion anthropologique sur la monstruosité du gueux ?

I. Le débat sur l'étiologie du corps monstrueux

- 5 Deux réflexions sur le corps monstrueux encadrent la première partie du *Guzmán de Alfarache* : le monstre de Ravenne, au seuil du récit, et le monstre artificiel, à la fin du livre III. Pardelà l'opposition entre cas authentiquement tératologique et pathologie simulée, il nous importe de considérer la perception du corps jugé monstrueux, par l'une ou l'autre des sciences du monstre. Examinons tout d'abord l'approche ésotérique de la divination à travers l'exemple du monstre de Ravenne.

1.1. La divination

L'an 1512, alors que de cruelles guerres ravageaient l'Italie, il naquit à Ravenne, peu avant qu'elle ne fût pillée, un monstre étrange qui mit le monde en grand étonnement :

Au-dessus de la taille, il avait le tronc, la tête et le visage d'un homme, mais au front une corne. Il était sans bras, à la place desquels nature lui avait posé deux ailes de chauve-souris. Au milieu de la poitrine il portait l'Y de Pythagore et une † bien dessinée entre l'estomac et le ventre. Il était hermaphrodite, les deux sexes parfaitement formés, n'avait qu'une cuisse et une jambe, un pied griffu de milan, et un œil sur l'os du genou. Chacun admirait grandement ces monstruosité ; et les doctes, considérant que les monstres sont d'ordinaire signes célestes, se mirent à en tirer explication. Il s'en fit plusieurs, mais la seule bien reçue fut la

suiuante : que la corne signifiait la superbe et l'ambition ; les ailes l'inconstance et la légèreté ; l'absence de bras, défaut de bonnes œuvres ; le pied d'oiseau de proie, avarice, usure et voleries ; l'œil au genou, l'amour des choses basses et mondaines ; les deux sexes, la sodomie et la bestialité. Ces vices régnaient tous pour lors en toute l'Italie et lui faisaient encourir le châtement de Dieu par le fléau de ces guerres et dissensions. Mais la † et l'Y étaient de bonnes marques, car l'Y en la poitrine signifiait vertu et la † sur le ventre promettait que s'ils refrénaient leur sensualité et receuaient la vertu dans leur sein, Dieu apaiserait son ire et leur donnerait sa paix⁴.

1.1.1. La représentation du corps monstrueux comme prodige

- 6 L'aberration du corps monstrueux appelle un discours cohérent qui redonne sens à l'insolite : la divination, qui s'achoppe à l'énigme du monstre interspécifique, se tourne vers la théologie pour expliquer l'étiologie monstrueuse. Cette sacralisation du monstre est loin d'être nouvelle. Le récit s'en remet à une tradition interprétative qui depuis l'Antiquité romaine, confiait à des Aruspices, le soin de prédire l'avenir en déchiffrant les signes célestes. Le déchiffrement du prodige incombe, dans le texte, à des personnes désignées de manière équivoque sous le nom de « doctes », qui s'adonnent à une pratique païenne ancestrale pour réinsérer la monstruosité dans l'ordre cosmique de la Création. À quoi tient la fortune de ce modèle interprétatif ? Le monstre de Ravenne est intuitivement présenté comme hybride, androgyne. Cette composition est le fruit d'une perception imaginative et analogique, propre à l'expérience sidérante, qui trouve une justification dans la cosmovision sacrée, propre au christianisme et aux religions polythéistes de l'Antiquité. Pour l'homme de l'Âge classique, qui tente d'appriivoiser l'étrangeté et de la ramener dans l'ordre du connu, Dieu a ordonné le monde en créant un réseau de signes qui entrent en correspondance les uns avec les autres par leur forme. La théorie des signatures attribue ainsi la découverte de la pharmacopée à la ressemblance visuelle entre la maladie et la forme de la plante médicinale qui en guérit. Il en va de même pour le corps monstrueux, dont la difformité évoque des formes animales : vu à travers le prisme de l'analogie, le monstre de Ravenne est un hybride d'homme, d'oiseau et de ruminant, un être

interspécifique contre nature, qui n'a rien à envier aux chimères fantastiques de la mythologie. Pour reprendre les propos de Pierre Ancet, l'homme de cette époque « ne cherche pas à le ramener à une humanité déformée, il ne se demande pas si ce qu'il voit est de l'ordre d'une ressemblance plus supposée que constatée. Car ce qu'il voit a valeur de signe. »⁵ Partant de cette hybridité fondamentale du monstre, la tératomancie fait du monstre de Ravenne un prodige, un texte sacré et prophétique sur lequel un groupe d'herméneutes se livrent à une glose exégétique.

1.1.2. Une science incertaine

- 7 L'interprétation sémiologique du monstre de Ravenne s'effectue en deux étapes, clairement dissociées dans le récit. Dans un premier temps, une perception intuitive, et sans doute largement partagée, associe les difformités corporelles à des éléments hétérogènes, empruntés à diverses espèces animales. L'analogie pense la difformité en terme de substitution d'une partie du corps humain par son corrélat chez l'animal. C'est de cette représentation que part le travail interprétatif de la divination, qui cherche l'analogie du corps animal au symbole. L'ensemble des projections axiologiques alimente un discours prophétique controversé, partagé entre négativité de la bestialité, et positivité des symboles de la croix et du *bivium*. Au demeurant, la divination élabore un discours abouti sur le monstre. Mais s'agit-il pour autant d'une science ? La rhétorique, efficace et convaincante, pourrait le faire croire. La description du monstre de Ravenne présente l'armature solide et rigide des démonstrations scientifiques. La distribution tripartite de l'explication – contextualisation, tératoscopie, tératomancie – tient de la stratégie discursive. Il s'agit d'abord de reconstituer les étapes du raisonnement divinatoire pour donner une impression de rigueur scientifique. L'atermoisement de l'interprétation sémiotique, livrée seulement dans la dernière partie, ménage par ailleurs un effet de révélation particulièrement efficace. Si l'on ajoute à cela l'histoire textuelle du récit, repris dans de divers traités médicaux, on pourrait gager de la caution scientifique de l'interprétation. Cependant, ce serait sans compter la mention significative, dans le récit remanié par Mateo Alemán, de plusieurs autres compréhensions du monstre. L'ambivalence des signes conduit à penser que les pronostics

divinatoires se limitent à de vaines conjectures chimériques. Dès lors que la tératologie ancienne se montre incapable d'élaborer un discours univoque sur le monstre et que l'on dénombre autant de spéculations ésotériques que de subjectivités, la divination perd tout crédit au regard de la science des monstres.

- 8 Ce point de détail, qui ébranle les fondements de la divination, prépare l'anamorphose du discours sur les monstres visible au livre III de la première partie où la médecine prend le relais de la divination pour aborder la question tératologique. Débarrassée du « démon de l'analogie », qui faisait du monstre le vecteur d'un message divin, la médecine commence à interroger le corps monstrueux pour ce qu'il est et à chercher les raisons physiologiques de la monstruosité.

1.2. *Curiositas physica* : les prémices d'une science médicale

1.2.1. La démarche médicale

- 9 Le récit offre de suivre pas à pas la démarche médicale et les tâtonnements d'une tératologie moderne au chapitre 6 du livre III, où Guzmán, qui feint d'être atteint d'une maladie incurable, s'expose à l'examen des chirurgiens engagés par le cardinal de Rome pour le soigner. Cet épisode consacre le point final et culminant d'un cycle de la mendicité, où Guzmán simule les plaies, et donne sa monstruosité artificielle en spectacle dans les rues d'Italie. Le défi, pour les deux chirurgiens, chargés d'examiner la jambe ulcérée de Guzmán, est de comprendre les mécanismes de la monstruosité. Il s'agit en l'occurrence de reconnaître un authentique cas tératologique de symptômes provoqués ou simulés, et de confondre l'infâme simulateur. La narration épouse le cheminement de la démarche médicale, qui lie la monstruosité à une raison purement physiologique. Dans un premier temps, les chirurgiens évaluent la gravité du mal : « Au premier examen les chirurgiens crurent que c'était mal d'importance ». ⁶ Puis, ils s'intéressent aux circonstances d'apparition des symptômes pour en déterminer l'origine. Des incohérences physiologiques faussent le diagnostic, comme en atteste la dubitation des deux spécialistes : « Les chirurgiens m'avaient déjà vu et revu plus de cent fois » ⁷. Guzmán se retrouve

dans une situation limite où il doit sacrifier sa jambe à l'amputation ou souffrir la punition de l'imposture :

J'en ai pour deux heures à souffrir, à moins qu'il ne me jettent dans le Tibre. Je les passerai du mieux que je pourrai. Et s'ils me coupent la jambe, je n'en serai que plus à l'aise pour mendier, et j'aurai bénéfice assuré, si toutefois je n'en meurs point.⁸

La médecine a finalement raison de la mystification, car l'un des deux spécialistes détermine l'origine du mal. Cet épisode illustre les premiers tâtonnements de la médecine pour diagnostiquer la monstruosité.

1.2.2. La séparation de la théologie et de la médecine

- 10 Une suspicion nouvelle s'installe autour de la figure du monstre que la science médicale entreprend de sonder. La théologie ne se posait pas la question de savoir si la monstruosité était réelle ou factice. La divination s'intéressait au monstre en tant que signe : la démarche médicale oriente l'observation anatomique vers une nouvelle *sémiotikè* qui prend le corps monstrueux comme signe d'une pathologie corporelle, sans en référer à l'autorité divine. Le monstre devient accessible au raisonnement humain, capable de diagnostiquer les symptômes, et de comprendre les causes physiologiques de la monstruosité. La solution de l'énigme des monstres est ainsi relocalisée dans le corps.
- 11 C'est à la représentation traditionnelle du monstre qu'en appelle le gueux, qui engage un bras de fer avec les chirurgiens, représentants des convictions médicales sur le monstre. Au chapitre 5 du livre III, Guzmán est confronté à la rationalité cartésienne de l'examen médical, qui remet en cause l'efficacité du mal de jambe dont il se plaint. Le gouverneur de la ville de Gaète lui fait remarquer l'incohérence de ses symptômes :

Le voilà qui me regarde au visage et me dit : – Avec ces couleurs et cet embonpoint, car tu es gros, dru et droit, comment as-tu ce mal de jambe ? L'un ne va pas avec l'autre. Je lui répondis, troublé : – Je ne sais, Monsieur. C'est le Bon Dieu qui l'a voulu⁹.

- 12 Désarmé face à la force des arguments allégués par le gouverneur, Guzmán s'en remet à la volonté divine pour échapper au discours médical susceptible de faire la transparence sur l'origine de ses symptômes. Le gueux s'en réfère au sacré et se range sous la protection de la volonté divine afin de relativiser la force du raisonnement humain et de minimiser l'impact de l'observation. Mais c'est peine perdue, car ce pis-aller n'a pas raison du chirurgien qui l'examine peu après : « Il envoya quérir un chirurgien pour m'examiner. Celui-ci vint et m'inspecta soigneusement. Il fut d'abord troublé, car il ne savait ce que c'était. Mais il ne tarda point à se détromper. »¹⁰ Avec le nouveau regard porté par la médecine sur le monstre, l'univers monstrueux quitte la sphère de l'insolite et du sacré au profit « d'une sécularisation et d'une rationalisation des modes d'observation »¹¹, selon Jean-Jacques Courtine. Le discours aseptisé de la médecine menace de compromettre la mise en scène du monstre sacré par un « désenchantement de l'étrange », et une rationalité invasive qui empiète sur le domaine naguère réservé à la foi.
- 13 Guzmán engage un bras de fer avec le savoir médical, en faisant valoir son astuce pour mettre la médecine en échec et l'empêcher de lever le voile de son imposture. « Un matin que je me levais comme d'habitude, j'avais une jambe telle que je l'eusse pu soumettre aux plus habiles de la profession. »¹² Par son astuce, Guzmán entre en compétition avec le savoir des chirurgiens qu'il défie de pouvoir expliquer son ulcère à la jambe. À Gaète, le gueux s'était contenté de mettre en scène le regard en appliquant linges et enduits sur sa jambe, pour qu'elle paraisse ulcérée. Guzmán a compris la leçon ; il met au point un dispositif plus complexe pour simuler le chancre :
- Quoiqu'il y eût bien des façons de contrefaire les plaies, celle que j'avais alors se faisait avec une certaine herbe qui la rendait si hideuse qu'à la voir on l'eût jugée incurable, du moins sans le secours d'un puissant remède, car elle avait tout l'air d'un chancre. Il me suffisait d'interrompre trois jours l'application de ma drogue pour que la Nature rendît la chair aussi parfaite et saine qu'auparavant¹³.
- 14 Conscient que la médecine s'appuie sur des symptômes pour déterminer l'origine physiologique du mal, Guzmán se prend au jeu et utilise une plante pour provoquer des réactions cutanées que les

chirurgiens ne seront en mesure ni de contester ni d'expliquer. En semant le doute dans l'esprit des chirurgiens, l'opération a pour but d'ébranler la foi aveugle en la médecine en suggérant un certain relativisme des connaissances médicales. Il est dans l'intérêt de notre imposteur de ramener les éminents spécialistes à l'humilité de la condition humaine face à la toute-puissance de Dieu et à ses mystères. Hélas pour Guzmán, le savoir du plus expérimenté des deux chirurgiens a raison de son imposture. Le dénouement de l'épisode consacre la victoire de la pensée rationnelle aux dépens d'une perversion de la sacralisation monstrueuse.

II. Tératologie et fiction littéraire : le prolongement axiologique du discours sur le monstre

15 Nous venons de confronter deux démarches, l'une théologique et sémiotique, l'autre médicale et expérimentale. Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur des passages du texte alémanien où étaient exposés des discours ou des pratiques scientifiques. De manière plus ou moins explicite, les praticiens de ces « arts » divinatoires ou médicaux figuraient dans la diégèse, et le texte les prenait à témoin de ce type de pratiques. Il nous importe à présent de montrer comment la fiction utilise ces démarches scientifiques pour en venir au sujet moral de l'œuvre.

2.1. La moralisation de la pratique médicale

2.1.1. La métaphore chirurgicale de l'anatomie du gueux

16 Francisco Ramírez Santacruz a montré l'ampleur de l'imaginaire médical qui affleure dans de nombreuses métaphores du *Guzmán de Alfarache*, ainsi que les affinités particulières qu'entretient l'auteur avec la pensée médicale. Prenons un exemple. « Ils faisaient de moi dissection », ¹⁴ constate Guzmán, traqué dans le moindre de ses faits et gestes par les serviteurs facétieux du cuisinier auprès duquel il

trouve un temps refuge. L'expression est métaphorique. Les pages et les laquais, qui s'improvisent en chirurgiens de l'âme, anatomisent le comportement de Guzmán au moyen de tests et d'expérimentations, afin d'établir des preuves tangibles de sa monstruosité latente. L'image du gueux écorché se fait l'écho du souci de transparence qui anime André Vésale lorsqu'il procède publiquement à la dissection d'un corps féminin dans la cour de l'université de Padoue afin d'exhiber la « fabrique du corps humain ». Des thèses nouvelles sont avancées sur l'étiologie du monstre : on cherche les raisons physiologiques de la monstruosité, sans en référer à une cause surnaturelle. Guzmán fait les frais de ce nouveau savoir sur les mécanismes de la monstruosité, au livre III de la première partie, lorsqu'il tente de se faire passer pour un monstre.

- 17 « Ils faisaient de moi dissection » : l'assertion métaphorique n'est pas loin de recouvrer son sens littéral au chapitre 6 du livre III, lorsque le gueux pathomime s'expose à l'examen des chirurgiens engagés par le cardinal de Rome pour le soigner. « Je restai aussi muet qu'un cadavre, car j'étais saisi, et fus longtemps à me reprendre, à la vue de tant de préparatifs pour couper et cautériser »¹⁵. Les chirurgiens improvisent un théâtre de l'anatomie où le gueux, placé sur le devant de la scène, ne fait pas bonne figure. Le récit établit des liens thématiques et structurels entre les deux épisodes de l'examen médical et des brimades entre domestiques, quelques chapitres auparavant. L'emploi d'un lexique chirurgical à des fins littéraires atteste de la démarche médicale du protagoniste qui entend coucher ses erreurs passées sur le papier et livrer un examen de conscience en mettant son âme à nu. Un réseau lexical rapproche le plan moral de la pathologie physique, par le biais de références à des maladies.

2.1.2. Monstruosité morale

- 18 Mais revenons-en à notre point de départ, à notre *pícaro* éprouvé par les pages et les laquais de la maison. L'image chirurgicale fonctionne à plusieurs niveaux. Dans l'épisode des brimades entre domestiques tout d'abord, l'image de l'incision renvoie simultanément au vécu corporel de Guzmán, et au mobile poussant les domestiques à lui infliger divers tourments. Il n'était pas peu fréquent, nous dit le texte, que Guzmán s'endorme paisiblement au coin du feu... « Mais lors ces marauds de laquais et de pages me baillaient coups de poêle sur le

cul, me donnaient l'anguillade ou le moine, m'appliquaient mouches de cire ou m'enfumaient les narines de leurs camouflets »¹⁶. Guzmán joue le rôle du patient : il souffre dans son corps de ces mascarades qu'il ne peut ébruiter. L'image hyperbolique de la passivité douloureuse constitue un niveau de compréhension de l'expression, mais ce n'est ni le seul ni le plus évident. Transposé au domaine moral, Guzmán devient le sujet d'expérimentation de ceux qui ne croient pas à son angélisme affecté : « ils préparaient des appâts pour me mettre à l'épreuve et disposaient quelque pièce de monnaie en lieu où je la devais nécessairement trouver. »¹⁷ Tout est mis en œuvre pour le pousser à la faute : en bons praticiens, les apprentis chirurgiens de l'âme, cherchent à révéler les vices de Guzmán. La démarche est analytique et expérimentale : les pages et les laquais s'emploient à diagnostiquer le mal qui sommeille en lui. Rapporté à l'ensemble de la diégèse maintenant, la métaphore chirurgicale a son importance : d'abord, parce qu'elle anticipe une situation critique dans laquelle Guzmán échappe de justesse à la table d'opération ; ensuite, parce qu'elle assure le lien fécond entre expressions littérale (dissection physique) et figurée (anatomie de l'âme) de la pratique médicale. Opération du corps ou de l'âme, extraction du mal ou de la maladie, difformité corporelle ou monstruosité morale : la métaphore sert de ligature à une écriture de la médecine et de la morale. Le terme de « anatomía », utilisé dans le texte espagnol, n'est d'ailleurs pas anodin. C'est le même terme que l'on trouve de manière imagée sous la plume de Robert Burton dans son *Anatomie de la mélancolie*. C'est ce terme d'anatomie que l'on utilise à l'époque dans le sens d'observation méticuleuse et approfondie d'un phénomène, en référence à l'art médical de Vésale, et au sérieux prêté aux dissections anatomiques. Or, on l'aura compris, les suspicions qui pèsent sur Guzmán ne sont pas d'ordre purement physiologique. La pathologie est morale : là où les médecins du corps dissèquent les membres et mettent en évidence des lésions organiques, nos praticiens de l'âme se livrent à l'anatomie d'une monstruosité viscérale, ils révèlent le vice qui ronge de l'intérieur, sans toutefois être visible de l'extérieur.

19 Cette analogie féconde entre pathologie du corps et maladie de l'âme n'est certes pas nouvelle. Les Pères de l'Église filaient déjà la métaphore dans leurs sermons moraux¹⁸. Ce qui fait l'originalité de Mateo Alemán, c'est le choix du monstre, en ce qu'il permet de

superposer deux domaines de connaissance de la *physis* – la médecine et la divination – que l'on peut aisément transposer au domaine moral et spirituel. Là où le champ métaphorique de la médecine et de la maladie condamne les comportements déviants et sermonne, la figure sibylline du prodige lance une prophétie apocalyptique, elle menace les méchants, mais son rôle, ne l'oublions pas, est de tirer l'alarme d'un désastre à venir pour forcer l'homme à faire usage de sa volonté et à choisir la voie contraire qui lui évitera une fin funeste.

2.2. Un écho au prodige de Ravenne : le fils de Pantalon Castellet

2.2.1. Parenté thématique et structurelle des deux récits

20 Retenons de l'analyse du monstre de Ravenne deux caractéristiques notoires : la description d'un monstre physique (tératoscopie) et le discours prophétique qui l'accompagne (tératomancie). Or, au chapitre 5 du livre II de cette première partie, un autre passage, similaire de par sa structure et ses thématiques, vient prolonger le discours divinatoire et faire le lien avec la dimension ontologique du monstre. Expliquons-nous. Au détour de quelques pérégrinations au cours desquelles notre gueux s'exerce à l'art de simuler des plaies pour mendier, le narrateur propose, à la fin du chapitre 4, de marquer un temps d'arrêt dans le récit pour écouter une histoire : « Fais halte en ce relais et t'y repose un peu : l'étape du chapitre prochain t'apprendra ce qui advint à un gueux de mon temps qui mourut à Florence. »¹⁹ Un mendiant, nommé Pantalon Castellet, mutile son enfant pour lui assurer un avenir prospère dans la profession de gueuserie. Cet enfant devenu adulte, puis vieillard, décide, sur son lit de mort, de racheter ses péchés en léguant l'argent qu'il avait amassé à son seigneur naturel. Avant de passer à l'interprétation proprement dite de cette histoire, considérons quelques points de convergence avec l'histoire du monstre de Ravenne. Ces deux récits intercalés constituent une pause dans le récit, une digression qui s'articule à la narration par le biais de l'analogie. C'est la notion d'artifice, cette expression du malin, qui fait le lien entre l'outrecuidance de Guzmán

qui singe les monstruosités de la Création, et la prétention irrévérencieuse de Pantalon Castellet qui entend refaçonner un enfant selon sa propre imagination. À cette différence près que les monstruosités artificielles de l'un ne sont qu'apparat, celles de l'autre, déformation et défiguration irréversibles. Et c'est, en définitive, la monstruosité physique qui relie le monstre artificiel au monstre de Ravenne. Voici comment procède le mendiant pour remodeler le corps de son fils :

commençant par la tête, il la lui tordit et la lui portait en arrière, ou presque, le visage rabattu sur l'épaule droite. Les paupières, dessus et dessous, n'étaient que chair vive. Le front et les sourcils, rôtis, étaient creusés de mille rides. Son corps, bossu et recroquevillé, n'avait ni forme ni apparence humaine. Ses jambes déboîtées et mortes passaient par-dessus les épaules. Il n'y avait de sain en lui que les bras et la langue²⁰.

- 21 La technique descriptive est sensiblement identique à celle employée pour le monstre de Ravenne : les monstruosités sont passées en revue de haut en bas, de l'ensemble du corps aux parties. Là encore, deux éléments positifs, insérés à la fin de la description, viennent en contrebalancer la négativité. À l'instar de la croix et de l'Y sur le corps du prodige, la santé des bras et des jambes constitue la marche de manœuvre grâce à laquelle le fils du mendiant pourra exprimer sa liberté, en paroles et en actes. Autre similitude : plusieurs points de détail nouent des liens entre les deux récits enchâssés, ainsi qu'entre cette matière textuelle hétérogène et la trame principale du récit. Il en est ainsi pour la relation père-fils, qui constitue le nœud de cette histoire. Dans sa folie démiurgique, Pantalon Castellet condamne son fils à embrasser une vie d'oisiveté à laquelle il n'était pas prédestiné par nature, puisque l'enfant était né sain. C'est du péché du père dont il est question, ainsi que l'indique la périphrase « le fils de Pantalon Castellet » que nous employons faute de mieux, pour nous référer au fils dont le nom n'est jamais prononcé. Or, cette fable s'intercale dans la narration au moment où Guzmán, rejeté par sa famille génoise, se prend à imiter les monstres, comme si ses racines paternelles (son oncle, et par-delà, son propre père) étaient à l'origine de sa monstruosité physique et de sa déchéance morale ; comme si Guzmán était victime dans son corps d'une malignité reçue en

héritage. La chronique du monstre de Ravenne, raconte la naissance d'une progéniture monstrueuse, sans impliquer directement la responsabilité parentale dans la glose interprétative ; néanmoins, c'est par analogie avec le père de Guzmán que cette figure est convoquée. D'autres détails troublants, tels que la temporalité et la toponymie, invitent à sceller entre eux les deux récits intercalés, et à les comprendre dans l'articulation du parcours existentiel du gueux. Dans ses recherches sur le caractère autobiographique du *Guzmán de Alfarache*, Edmond Cros a montré la contemporanéité des naissances du père de Guzmán et du monstre de Ravenne²¹. À son tour, le narrateur raconte « ce qu'il advint à un gueux de [son] temps »²². Le monstre artificiel se situe dans le prolongement de la monstruosité initiale, attribuée à la figure paternelle, ce que confirme la toponymie. Ravenne, Gênes : le dénominateur commun est l'Italie, et plus précisément les espaces portuaires, lieux de mixité par excellence et de refuge pour les apatrides tels que le père de Guzmán. Les géniteurs respectifs de Guzmán et de l'enfant martyrisé sont tous deux originaires de Gênes, et c'est sur cette digression sur les Génois que rebondit le narrateur pour introduire l'histoire de mutilation qui nous intéresse :

quoiqu'en matière de cruauté l'Italie, dit-on, l'emporte, et sur tous les Italiens les Génois, je ne crois pas que la terre en soit cause, mais seulement leur pauvreté et avarice. C'est au point qu'en parlant des plus riches d'entre eux, gorgés de tous biens, leurs propres concitoyens les appellent Maures blancs. Et eux, pour s'en revancher et leur jeter le chat aux jambes, répondent que d'abord sent la vesse qui premier l'a faite, et que cela n'a pas été dit pour eux, mais pour les marchands de Gênes, qui portent leur conscience en une poche trouée, par où la perdent et pas un n'en a²³.

Comment ne pas voir dans cette amorce une allusion cinglante au père, originaire du Levant, dont la famille s'installa momentanément à Gênes pour se livrer au commerce, et dont les déboires l'amenèrent à abjurer sa religion pour en embrasser une autre ? Ainsi donc nous avons voulu montrer que cet épisode intercalé prolonge d'une certaine manière la problématique de la filiation de la monstruosité lancée au chapitre premier.

2.2.2. L'accomplissement du pronostic de salut

- 22 Voyons à présent les implications de la reconduction de cette question. Si l'histoire du fils de Pantalon Castellet peut être considérée comme une variation sur le thème de l'hérédité monstrueuse, elle offre néanmoins des clefs nouvelles pour aborder cette problématique. En premier lieu, la contextualisation de la description est déterminante. Comme pour le monstre de Ravenne, une description du monstre prend acte de la mutilation, mais elle ne constitue pas une finalité en soi. Le corps monstrueux constitue le point de départ à l'exaltation d'une trajectoire morale et existentielle. C'est lorsque malade, le vieillard prêt à rendre l'âme, se rend compte qu'il s'est enrichi dans le péché, qu'il décide de s'amender. Le texte dit ainsi :

Lorsqu'il se vit réduit à cette extrémité et contraint de choisir entre le salut et sa damnation, comme il était de bon sens, il fit réflexion sur soi-même, et jugea qu'il n'était plus temps de rire ni de se gausser, et que les confessions de bienséances n'étaient plus de raison²⁴.

- 23 La prophétie du monstre de Ravenne évoquait déjà, de manière figurée, ce choix salutaire de la foi, pour s'abstraire des passions du corps. Vu à travers le prisme de la divination, le monstre se décomposait en une série de formes monstrueuses, renvoyant, par analogie, à une liste de péchés capitaux. Par-delà la description d'un cas clinique, c'est le pouvoir figuratif de la difformité qui intéressait notre auteur, en ce qu'il exprime et imprime, par le sens de la vue, le vice et le malin contenu dans chaque homme. Le fils de Pantalon Castellet, doué d'entendement, utilise sa volonté à bon escient ; après s'être confessé et avoir écouté les remontrances d'un ecclésiastique, le vieillard choisit de restituer l'argent amassé au Grand Duc qu'il nomme son héritier et son exécuteur testamentaire. Ce don gratuit lui permet de gagner sa considération.

Le Grand Duc – précise le récit –, en puissant prince et généreux seigneur, fit fonder avec cet argent des services à perpétuité pour le

salut et repos de son âme, montrant par là qu'il était un exécuteur fidèle et plus encore un noble cœur²⁵.

24 Ainsi donc, le mérite de cette fable consiste à nouer ensemble les deux grandes orientations ontologiques et tératologiques à donner au mot monstre, autour de la problématique du rachat et de la rédemption du pécheur qui anime l'ensemble de l'œuvre. Dans un double rapport d'analogie, les deux récits intercalés se répondent l'un l'autre, et entrent en interaction avec la trame narrative principale. Disposés en miroir de part et d'autre du *Guzmán de Alfarache* de 1599, les deux récits monstrueux à valeur exemplaire s'interrogent, se confrontent. Le fils de Pantalón Castellet accomplit, d'une certaine façon, le renversement axiologique annoncé par la prophétie du monstre de Ravenne : le corps du vieillard se trouvant affaibli par la maladie, son âme repousse les passions de l'avarice et l'infirmes fait usage de sa volonté pour l'orienter vers le bien, et s'adonner à une spiritualité longtemps oubliée. C'est en d'autres termes la crise du corps qui permet à l'âme de se rendre compte qu'elle est proche d'un point de non retour, et qu'il lui faut racheter ses erreurs. La filiation monstrueuse est porteuse d'un déterminisme, pas d'une fatalité. L'exemple du monstre artificiel montre qu'en dépit des influences négatives et des contraintes qui pèsent sur l'homme, il reste toujours libre de remédier à sa situation de pécheur. Ces considérations générales nous amènent à cette analogie seconde entre les discours intercalés et le parcours vital du gueux. Le narrateur écrit depuis les galères où il purge sa peine. Il prend la plume pour raconter sa vie passée qu'il expie, et convie tous les lecteurs à différencier ce qu'il était de l'homme averti qu'il est devenu, selon la prescription bien connue : « Lis de ton mieux ce que tu liras ; ne ris point de mes devis et prends garde d'en laisser échapper les avis. »²⁶ La distinction, très nette dans le récit, entre le personnage impulsif et transgressif, et le narrateur volontiers moralisateur, prend acte d'une cassure ontologique, que le narrateur développe dans sa seconde partie de 1604, à travers les derniers chapitres consacrés à la conversion du galérien, touché par la grâce au moment même où il faisait l'expérience de la marginalité la plus marquée. La prophétie monstrueuse, et son prolongement à travers l'histoire de l'enfant rendu monstrueux par son père, sont une gageure : la première partie du *Guzmán de Alfarache* – qui aurait dû rester la seule si un

auteur apocryphe ne s'était chargé d'en rédiger la suite – ne faisait pas suffisamment progresser l'action dans le temps pour réconcilier le personnage de Guzmanillo avec le narrateur-galérien rédimé. Il lui fallait, pour accréditer le non-dit du texte, esquisser un schème de pensée capable d'exprimer la réversibilité du mal en bien dans les situations les plus critiques. C'est la figure polyfacétique du monstre qui a été choisie pour exprimer cette tension. Dès lors que ce postulat avait été posé, et que la scission ontologique entre le personnage et le narrateur allait se résoudre dans le texte par le récit de la conversion de Guzmán, il devenait inutile de reprendre la figure du monstre dans la seconde partie, publiée quelques années plus tard en 1604.

III. L'articulation augustinienne d'une pensée théologico-médicale sur le monstre

25 Le récit alémanien fait du monstre un vecteur sémiotique puissant, capable d'incarner le mal sous ses formes corporelles et spirituelles, et, plus intéressant encore, il fait de lui un commutateur axiologique, c'est-à-dire, l'expression d'un renversement possible des valeurs. Pour comprendre les enjeux de cette vision complexe de la monstruosité qui affecte l'âme et le corps, il nous faut revenir au sens tératologique du mot monstre, et faire un détour par la pensée des Anciens.

3.1. Pensées d'Aristote et de saint Augustin sur le corps monstrueux

3.1.1. La confrontation de deux points de vue sur le monstre

26 Au détour du débat épistémologique sur le monstre, le récit confronte deux systèmes de pensée : la tératologie médicale, d'inspiration augustinienne, et la tératomancie divinatoire, imprégnée d'aristotélisme. Ces regards croisés sur le monstre prennent part à la réactualisation de la controverse antique sur l'origine du mal et de la

laideur dans la nature. Aristote, Cicéron, Pline et saint Augustin avaient pris part à un grand débat sur l'anomalie monstrueuse pour répondre à cette question : pourquoi y a-t-il des monstres sur terre ? Aristote postulait un échec de la nature ; Pline au contraire, y voyait l'expression d'une toute puissance de la nature, en quête de variété et de renouvellement des formes. Dans un dialogue intitulé *De divinatione*, Cicéron mettait, quant à lui, en débat l'argument de la divination à travers un dialogue entre Marcus et Quintus. Pour Quintus, fervent partisan des idées stoïciennes, l'anomalie avait valeur de signe. Si la thèse divinatoire trouve une résonance chez ses lecteurs et passe à la postérité, Cicéron s'était pourtant gardé de défendre un seul point de vue, et prêtait aux participants de la joute verbale des arguments de validité égale. S'inspirant de la lecture de Pline, saint Augustin considère quant à lui que le monstre a été envoyé sur terre pour rappeler aux hommes la grandeur et l'harmonie de la Création. La fascination des hommes pour l'insolite avait émoussé en eux la capacité à s'émerveiller devant la beauté des plantes, des animaux, de l'homme et de la nature en général. L'entendement humain, limité, ne parvenait pas à voir l'harmonie du monde environnant. Il lui fallait, pour prendre conscience de la complexité merveilleuse de la nature, que le cours naturel connaisse des sursauts exceptionnels, que la nature engendrât des monstres hideux, pour que l'homme prenne conscience de la formidable complexité de l'Œuvre divine en apparence si simple et si évidente.

- 27 De la réflexion menée par ces quatre penseurs, l'Âge classique retient deux orientations principales consignées dans la préface de l'ouvrage d'Ambroise Paré intitulé *Des monstres et prodiges* : le prodige « du tout contre nature », tributaire de l'approche aristotélicienne, qui exclut le monstre de l'ordre naturel, et le monstre « outre nature », que saint Augustin réintègre dans l'ordre de la Création. Dans son *De generatione animalium*, Aristote établit une taxinomie tératologique et s'interroge sur la biologie du monstre, qu'il qualifie despectivement de jeu de nature – *lusus naturae*. Placé au rebut de la nature, le monstre consomme l'échec de la matière. Pour les lecteurs classiques d'Aristote qui exploitent l'argument *a silentio*²⁷ de la divination, le monstre, envoyé par Dieu aux pécheurs, est contre nature. Il va à l'encontre du cours ordinaire de la nature (au sens aristotélicien), mais sa présence est surtout extraordinaire, elle engage la volonté de

Dieu. Le monstre de Ravenne tel qu'il est présenté dans le récit obéit à cette relecture d'Aristote. Le monstre n'a pas d'existence propre en dehors de cette exposition anatomique visant à déchiffrer le mystère de ses symboles. Son corps n'est qu'une surface sémiotique, un parchemin griffonné dans un langage abscons. C'est l'image statique de ses difformités qui intéresse le récit, en ce qu'elle renseigne sur le sens à donner à son apparition. Contre nature, le monstre n'est pas considéré en tant qu'être vivant : il n'est pas à sa place. Le monstre de Ravenne illustre cette collusion d'une philosophie naturelle qui minimise l'intérêt en soi du monstre et d'une métaphysique divinatoire qui prend le monstre comme vecteur d'un message apocalyptique pour l'humanité.

- 28 Revenons à présent au livre III, où Guzmán prend l'initiative de remédier à sa santé naturelle en créant artificiellement des monstruosité. Le regard porté sur les infirmités est très différent. La pensée médicale, qui récupère l'idée d'un monstre « outre nature », prend la difformité comme objet d'étude et s'emploie à ramener le monstre à un ordre physiologique. Il s'agit de mesurer l'écart à la norme pour ramener le malade à l'état normal de santé. Avec le monstre artificiel, Mateo Alemán offre un point de vue controversé sur le monstre. L'émergence d'un discours médical est à rapprocher, selon Elena del Río Parra, de la résurgence d'un augustinisme²⁸ qui valorise positivement la singularité du monstre comme objet d'étude. Le monstre, que la science médicale réintègre au cours naturel acquiert un intérêt en soi : dorénavant, le corps est intrinsèquement signifiant par ce qu'il révèle de lui même ; il cesse d'être le simple instrument pour accéder aux vérités métaphysiques. Pour l'auteur de la *Cité de Dieu* comme pour la médecine, le monstre permet, par contraste, d'apprécier la complexité et la beauté de ce qui est ordinaire en ce monde. Pour résumer, le récit confronte deux perceptions du corps monstrueux : pour la divination, le corps stigmatisé est le support d'écriture d'un dessein universel inscrit à même la peau. Idéalisé dans ses représentations et dans ses fonctions, le corps fait le lien entre l'âme humaine et l'ordre cosmique. Pour la médecine, en revanche, le corps ne renvoie qu'à lui-même. La discipline se veut scientifique et aspire de plus en plus à envisager les maladies et autres affections de l'organisme comme des phénomènes purement immanents et accessibles à la compréhension

de l'homme. Le corps, et en l'occurrence, le corps monstrueux acquièrent un intérêt en soi pour les médecins qui le valorisent, tandis que la divination continue de mépriser le monstre pour ce qu'il est. Ces visions du corps monstrueux qui cohabitent dans le texte sont-elles pour autant incompatibles ?

3.1.2. Des regards convergents sur le monstre

- 29 En dépit de leur radicale opposition, les deux systèmes de pensée ne s'excluent pas dans le *Guzmán de Alfarache*, même s'il est souhaitable de hiérarchiser le rôle de ces conceptions dans l'économie du texte. Le prodige « du tout contre nature », tributaire d'une pensée aristotélicienne de l'exclusion, fait du monstre une erreur méprisable. À l'inverse, pour saint Augustin, qui croit en la nécessité contrastive du mal pour faire apprécier le bien, la monstruosité a sa place dans l'ordre naturel de la Création. Le monstre « outre nature », récupéré par la pensée médicale, devient objet d'étude d'un état pathologique, parfois réversible. Monstre hybride à double nature ou état pathologique, ces deux conceptions entrent-elles vraiment en compétition ? Un agencement différencié de ces approches permet de hiérarchiser la pensée du monstre. Contrairement à l'épisode du monstre artificiel, qui s'articule directement à la problématique de la monstruosité ontologique du gueux, le récit intercalé du prodige se situe sur un plan narratif de second ordre. Le récit intercalé du monstre de Ravenne, qui présente le monstre comme un prodige, ne satisfait guère d'un point de vue scientifique. Le monstre de Ravenne est employé comme référent culturel pour sa force visuelle et son pouvoir suggestif. De nombreux traités médicaux mentionnent la prophétie du monstre.
- 30 Comme l'a montré Philippe Rabaté,²⁹ toute l'habileté de Mateo Alemán consiste dans la réécriture d'un texte médical, en accentuant ou en amplifiant certains traits – comme le détail des deux sexes parfaitement formés – pour faire fonctionner cette matière textuelle hétérogène avec la description du père de Guzmán, et de façon plus générale, avec la fiction du gueux. La description a un rôle figuratif : elle assure le lien avec l'idée d'une filiation de la monstruosité. L'appréhension augustiniennne du mal – physique ou moral – tel qu'il est mis en œuvre dans la démarche médicale, constitue le modèle analytique de référence. Mateo Alemán met en débat la vision

nouvelle du monstre qu'induit cette démarche avec le modèle aristotélicien, revu et déformé par le greffon de la divination. En reléguant le prodige à la simple métaphore, le récit alémanien se défait de l'influence d'Aristote : le monstre alémanien embrasse une conception augustinienne de la monstruosité. Le monstre de Ravenne sert de référent culturel, de moteur narratif uniquement, tandis que les monstres artificiels mettent en lumière un schéma interprétatif précis.

3.2. L'augustinisme du texte

- 31 Revenons à présent sur le livre III du *Guzmán de Alfarache*, et sur la notion d'artificialité. Dans son traité *Des monstres et prodiges*, Ambroise Paré traite les gueux pathomimes comme d'authentiques cas tératologiques. On pourrait y voir au moins deux raisons. D'abord, parce que, véritable ou feinte, la monstruosité est avant tout affaire de diagnostic pour qui tente de percer les mystères de la génération humaine et animale. Ensuite, parce qu'un tel travestissement fait ressortir un vice intérieur, qui affecte, non point le corps, mais l'âme du gueux. La tradition médicale, héritée de l'Antiquité insiste clairement sur le caractère indissociable des dimensions physique et spirituelle de l'homme. Le monstre, tératologique ou ontologique, est un être mixte habité par la malignité. Pour saint Augustin, qui croit en la nécessité contrastive du mal pour faire apprécier le bien, la monstruosité – y compris celle de Guzmán – a sa place dans l'ordre naturel de la Création. Transposé au plan moral, l'augustinisme médical laisse entendre qu'un renversement axiologique est possible pour le monstre artificiel, qui s'est fourvoyé en empruntant la voie du vice. Cette réversibilité du mal (physique ou moral) en bien accrédite la lecture de Michel Cavillac,³⁰ convaincu de la sincérité du gueux rédimé, lorsque, confiné dans la marginalité la plus dégradante, le galérien avoue avoir été touché par la Grâce, et avoir pris conscience de ses péchés. C'est au service du comite, sur la galère à laquelle l'ont condamnés ses crimes passés que Guzmán fait l'expérience de la conversion :

Les malheurs commençaient désormais à me dessiller les yeux et à me faire voir la lumière de ceux qui suivent la vertu. C'est pourquoi après une ferme protestation de mourir plutôt que de commettre

jamais chose indigne ni vile, j'avais seulement la mire à bien servir mon maître, à tenir ses habits nets, à bien dresser son lit et veiller au bon ordre de sa table³¹.

- 32 Conformément aux théories augustinienes sur la Grâce, la voie de la rédemption se présente sous la forme d'une révélation lumineuse. C'est dans la nuit que la vérité s'impose à Guzmán comme une évidence : les déboires et les malheurs qu'il a connus par le passé ne tiennent ni de la fatalité ni du mauvais sort. Bien au contraire, ces épreuves sont autant de possibilités de rachat pour qui apprend à les traverser dignement. L'exemple du Christ souffrant la Passion montre que les maux endurés courageusement sur terre sont un bien pour l'homme pieux en quête de Salut. C'est ainsi que Guzmán s'endort et se réveille métamorphosé :

En ce discours et plusieurs autres qui en découlèrent je passai grande partie de la nuit et non sans verser bien des larmes, sur quoi je m'endormis et, quand je me réveillai, je me trouvai tout autre : ce n'était plus moi-même, ni ce vieux cœur d'auparavant. J'en rendis grâces à Dieu et le suppliai de me tenir en sa sainte garde³².

Selon saint Augustin, Dieu insuffle la volonté de vouloir ce qui est bon. C'est précisément ce qui se passe avec le gueux qui, victime de sa volonté pervertie, exerçait sa mémoire et son imagination à tramer diverses bourles pour abuser les bonnes gens. Guzmán, qui souffre la punition de ses exactions, reçoit de Dieu ce don gratuit de droite volonté, qui lui permettra de se convertir et de faire l'expérience de la bonté.

- 33 Or, la réhabilitation du gueux, ontologiquement monstrueux, prend paradoxalement appui sur la vision contraire du monstre comme prodige. Tributaire de la pensée d'Aristote qui voit dans le monstre « du tout contre nature », un rebut de la nature et une erreur méprisable, la pensée divinatoire pourrait illustrer une lecture antithétique de la fin de l'œuvre : si, comme le monstre de Ravenne, en marge de la Création, le gueux, en marge de la société, n'avait aucune prétention à pouvoir aspirer à une réhabilitation de son humanité, la quête du Salut dont il est question au dernier chapitre serait vidée de sa substance. Mais, l'imbrication structurelle des deux récits monstrueux dans l'économie de l'œuvre annule le conflit

idéologique. Contrairement à l'épisode du monstre artificiel qui superpose la figure du gueux à celle du monstre tératologique, le monstre de Ravenne ne s'applique pas directement à l'un ou l'autre des personnages. L'insertion de cette matière intertextuelle hétérogène se fait sous le mode de la simple analogie conceptuelle. Outre « l'efficacité mnémotechnique »³³ du monstre de Ravenne comme figuration visuelle du monstrueux, c'est surtout l'interprétation exégétique du monstre qui intéresse la problématique du gueux. La narration qui dévirtualise le potentiel scientifique du discours divinatoire prend l'anecdote de la naissance du monstre de Ravenne comme référent culturel. La figure expressive et symbolique du monstre sert moins d'argument scientifique pour défendre la divination face à la médecine que comme symbole de renversement moral. La description du monstre qui ouvre le récit est programmatique, en ce que ce symbole de laideur et d'imperfection exprime la potentialité d'une inversion de valeurs. Appliquée à l'autobiographie fictive du gueux, la mise en tension de cette inversion prend tout son sens dans la première partie de l'œuvre où le personnage et le narrateur restent deux entités clairement séparées sur le plan axiologique. Ainsi, la description du monstre de Ravenne sert en quelque sorte d'articulation pour assurer la cohésion et l'unité des deux entités fictives.

Épilogue

34 Au terme de cette analyse, il appert que le récit confronte deux regards sur la monstruosité qui s'interrogent et se complètent. Le texte alémanien matérialise ce « pluriperspectivisme » qu'évoque Elena del Río Parra au sujet des perceptions du monstre à l'Âge classique. Le récit croise les regards de la divination et de la médecine, du corps et de la morale pour mener une réflexion à deux niveaux. Tout d'abord, le récit met en débat l'étiologie du monstre, en confrontant une tradition sacrée à l'émergence d'un discours médical et rationnel sur la monstruosité qui vient relayer les croyances anciennes. Mais, au détour de cette exaltation anatomique, le texte entérine une pensée augustinienne, qui facilite la compréhension générale de l'œuvre. Dans l'articulation d'une pensée théologico-médicale, le récit pense la monstruosité morale du gueux en terme de réversibilité. Nous l'avons vu, la piste de la divination ne tient pas sur

le plan épistémologique. En revanche, le récit intercalé du monstre de Ravenne fonctionne tout à fait comme clef d'interprétation symbolique : il exprime la possibilité d'une transmutation du négatif en positif. Or, c'est précisément cette tension entre bien et mal qui était nécessaire, dans la première partie des aventures du *pícaro*, pour justifier l'écart de moralité entre le narrateur de l'autobiographie fictive, repenté de ses fautes et assagi, et le jeune fripon qu'il était avant sa conversion. Dans un chapitre préliminaire intitulé « Declaración para el entendimiento deste libro », Mateo Alemán avait établi quelques présuppositions de lecture, pour donner plus de vraisemblance au récit : pour comprendre la fracture ontologique entre le Guzmán de l'action et le Guzmán de la rédaction, il fallait postuler que la vie du gueux avait pris un tournant décisif après les aventures jusqu'alors racontées. L'œuvre de 1599 se présentait formellement comme la première partie d'une autobiographie qui devait retracer la vie du gueux jusqu'à sa situation présente de forçat repenté. La figure ambivalente du monstre évoquait justement cette potentialité de renversement du mal en bien, si chère à la pensée augustinienne. Le monstre devenait donc un autre élément d'unité et de cohérence dans cette première partie, dans la mesure où le monstre en venait à exprimer sous forme de potentialité l'état de fait que présupposait l'écriture atalayiste. Les deux figures tératologiques qui encadrent la première partie attestent de cette volonté de clôturer l'œuvre de 1599 tout en la laissant paradoxalement ouverte. Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que la narration évacue la figure du monstre dans la seconde partie, qui opère précisément la réunion ontologique du personnage de Guzmanillo avec le narrateur. Dès lors que la narration dans la deuxième partie s'apprête à rejoindre la situation d'énonciation, le symbole de mixité morale devient superflu. C'est pourquoi la seconde partie privilégie la métaphore médicale de la thériaque et des poisons pour préciser l'imminence de la conversion du gueux.

NOTES

1 À l'expression « anti-héros », communément employée pour désigner le gueux, mais néanmoins problématique, Cécile Bertin préfère celle de « héros de la marge », qu'elle cite notamment dans le titre de l'ouvrage

coordonné par ses soins : *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, Paris, Le Manuscrit Recherche-Université, 2007.

2 J'emprunte la distinction entre « hominité » et « humanité » pour définir le ressenti face au monstrueux à Pierre Ancet, qui l'utilise, dans un autre registre, pour décrire le moment de la rencontre sidérante avec la monstruosité physique. Voir *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 9.

3 Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, Jean Céard (éd.), Genève, Droz, 1971.

4 Nous citons le texte d'après la traduction de Jean-François Reille et Maurice Molho, *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 77-78. Nous reportons ci-dessous le texte original, tiré de l'édition de José María Micó, à laquelle nous nous référerons toujours pour citer : « El año de mil y quinientos y doce, en Ravena, poco antes que fuese saqueada, hubo en Italia crueles guerras, y en esta ciudad nació un monstruo muy estaño, que puso grandísima admiración. Tenía de la cintura para arriba todo su cuerpo, cabeza y rostro de criatura humana, pero un cuerno en la frente. Faltábanle los brazos, y diole naturaleza por ellos en su lugar dos alas de murciélago. Tenía en el pecho figurado la Y pitagórica, y en el estómago, hacia el vientre, una cruz bien formada. Era hermafrodito y muy formados los dos naturales sexos. No tenía más de un muslo y en él una pierna con su pie de milano y las garras de la misma forma. En el ñudo de la rodilla tenía un ojo solo.

De estas monstruosidades tenían todos muy gran admiración; y considerando personas muy doctas que siempre semejantes monstruos suelen ser prodigiosos, pusiéronse a especular su significación. Y entre las más que se dieron, fue sola bien recibida la siguiente: que el cuerno significaba orgullo y ambición; las alas, inconstancia y ligereza; falta de brazos, falta de buenas obras; el pie de ave de rapiña, robos, usuras y avaricias; el ojo en la rodilla, afición a vanidades y cosas mundanas; los dos sexos, sodomía y bestial bruteza ; en todos los cuales vicios abundaba por entonces toda Italia, por lo cual Dios la castigaba con aquel azote de guerras y disensiones. Pero la cruz y la Y eran señales buenas y dichosas, porque la Y en el pecho significaba virtud; la cruz en el vientre, que si, reprimiendo las torpes carnalidades, abrazasen en su pecho la virtud, les daría Dios paz y ablandaría su ira », Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache I* [1599], José María Micó (éd.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas [86], 1987, p. 141-142.

5 Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 42.

- 6 *Romans picaresques espagnols*, *op. cit.*, p. 309. « A los dos cirujanos les pareció de la primera vista cosa de mucho momento. », *Guzmán de Alfarache*, éd. cit., I, III, 6, p. 425.
- 7 *Ibid.* « Habíanme mirado y dado cien vueltas. », p. 425.
- 8 *Idem* « Dos horas son de trabajo, si ya no me sepultan en el Tíber. Pasarélas como pudiere, y si me cortan la pierna quedaré con mejor achaque y cierta la ganancia, si no es que me muero. ».
- 9 *Ibid.*, p. 303. « miróme al rostro, y dijo : — Con esos colores y frescura de cuerpo, que estás gordo, recio y tieso, ¿cómo tienes así esa pierna ? No acuden bien lo uno a lo otro.
Respondíle turbado : — No sé, señor, Dios ha sido servido dello. », I, III, 5, p. 417.
- 10 *Idem* « Mandó llamar un cirujano que me examinase. Vino y miróme de espacio. A los principios turbélo, que no sabía qué fuese; mas luego se desengañó ».
- 11 Jean-Jacques Courtine, « Le désenchantement des monstres », *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Ernest Martin, Grenoble, Jérôme Millon, coll. Mémoires du corps, 2002, p. 9.
- 12 *Romans picaresques espagnols*, *op. cit.*, p. 308. « Levantéme una mañana, según tenía costumbre, y mi pierna que se pudiera enseñar a vista de oficiales », I, III, 6, p. 423.
- 13 *Idem*, p. 308-309. « Aunque el fingir de llagas hacíamos de muchas maneras, las que tenía entonces era con cierta yerba que las hacía de tan mal parecer, que a quien las viera parecieran incurables y necesitadas de grande remedio, teniéndolas por cosa cancerada. Pero si solos tres días dejara la continuación de aqueste embeleco, la propia naturaleza pusiera las carnes con la perfección y sanidad que antes tenían. », I, III, 6, p. 425.
- 14 *Ibid.*, p. 215. « En mí hacían anatomía. », I, II, 5, p. 310.
- 15 *Ibid.*, p. 309. « A todo enmudecí como un muerto, que no estaba en mí ni lo estuve en mucho rato, viendo tanto preparamiento para cortar y cauterizar », I, III, 6, p. 425.
- 16 *Ibid.*, p. 215. « dábanme los bellacos de los mozos y pajes mucho del sartenazo, culebras y pesadillas; echábanme libramientos, ahogándome a humazos », I, II, 5, p. 309.

17 *Idem.*, p. 215. « Otras veces para probarme hicieron cebaderos, poniéndome moneda donde forzosamente hubiese de dar con ella. », I, II, 5, p. 310.

18 Voir l'article de Bertrand Lançon : « *Magna theriaca*. La médecine dans la pensée des lettrés chrétiens de l'Antiquité tardive (IV^e-VI^e siècles) », *Tradición e innovación de la Medicina Latina de la Antigüedad y de la Alta Media Edad*, Actas del IV Coloquio Internacional sobre los « textos médicos latinos antiguos », Manuel Enrique Vázquez Buján (éd), Santiago de Compostela, Servicio de publicacións e intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1994, p. 331-341.

19 *Romans picaresques espagnols*, *op. cit.*, p. 296. « Descansa un poco en esta venta, que en la jornada del capítulo siguiente oirás lo que aconteció en Florencia con un pobre que allí falleció, contemporáneo mío, en quien conocerás el tacto nuestro si es como quiera bueno. », I, III, 4, p. 409.

20 *Ibid.*, p. 299-300. « comenzando por la cabeza, se la torció y traíala casi atrás, caído el rostro sobre el hombro derecho. Lo alto y bajo de los párpados de los ojos eran una carne. La frente y cejas quemadas, con mil arrugas. Era corcovado, hecho un cuerpo un oவில்lo, sin hechura ni talle de cosa humana. Las piernas vueltas por cima de los hombros, desencasadas y secas. Tenía sanos los brazos y la lengua. » I, III, 5, p. 413.

21 Edmond Cros montre comment Mateo Alemán s'inspire de sa vie pour écrire le personnage de Guzmán. Ses travaux mettent en évidence une correspondance entre l'année de naissance de Guzmán et celle de l'auteur. Par voie de conséquence, le père du gueux et celui de Guzmán seraient tous deux nés aux alentours de 1512, date de l'apparition du monstre de Ravenne. Voir Edmond Cros, « El autobiografismo en Guzmán de Alfarache », *Mateo Alemán : introducción a su vida y a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971, p. 145-162.

22 22 Voir note 19.

23 *Ibid.*, p. 297. « Y aunque dicen que en materia de crueldad Italia lleva la gala y en ella más los de la comarca de Génova, no creo que va en la tierra, sino en la necesidad y codicia. Diciéndose destos que lo tienen todo, sus mismos naturales ciudadanos vinieron a llamarlos moros blancos. Ellos, para vengarse y echarles las cabras, dicen que quien descubre la alcabala, ése la paga; que no se dijo por ellos ni se ha de entender sino por los tratantes de Génova, que traen las conciencias en faltriqueras descosidas, de donde se les pierde y ninguno la tiene. », I, III, 5, p. 410.

24 *Ibid.*, p. 300. « Viéndose en este punto y en el de salvarse o condenarse, como era discreto, revolvió sobre sí, pareciéndole no ser tiempo de burlas ni de confesiones para cumplir con la parroquia. », I, III, 5, p. 413-414.

25 *Ibid.*, p. 301. « El Gran Duque, como príncipe tan poderoso y señor generoso, mandó que de todo ello se le hiciesen algunas memorias perpetuas, que le ordenó por su alma, como buen cabezalero y mejor caballero. », I, III, 5, p. 414.

26 *Ibid.*, p. 62. « Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo. », I, « Al discreto lector », p. 110.

27 Jean Céard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle* [1977], Genève, Droz, Collection Titre Courant [2], 1996.

28 Elena del Río Parra met en relation l'enthousiasme du chirurgien face à l'étrangeté du corps monstrueux qu'il cherche à analyser et la démarche de saint Augustin qui fait du monstre un être utile, permettant, par sa laideur exceptionnelle, de faire redécouvrir la beauté et l'harmonie de ce qui est commun dans la nature : « autores de corte agustiniano como fray A. de Villamanrique habían observado que “lo común engendra menosprecio”, y que la única forma de ser digno de estimación consiste en ser “raro, único y singular”. La reflexión de Villamanrique puede extenderse a ciertos ámbitos del pensamiento del siglo XVII español, donde el empeño por apartarse de lo usual se prosigue a costa de cualquier cosa, monstruosidad incluida. La idea proviene originariamente del pensamiento de San Agustín, quien sostiene que los monstruos deben existir para poder, por contraste, definir y resaltar lo normal; además, éstos están sometidos a la intervención divina, que no crea nada sin causa justificada. Los seres deformes no sólo pertenecen al orden natural, sino que son útiles a la naturaleza, haciéndola hermosa, “y que se tenga en más”; por ello son seres que deben ser juzgados por el orden natural, no por el moral. », Elena del Río Parra, *Una era de monstruos : Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2003, p. 42.

29 cf. Philippe Rabaté, « Du portrait du père à l'évocation du monstre de Ravenne : la description chez Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*, Première partie, I, 1). », *Description et fiction de Jean de la Croix à Vargas Llosa. L'inquiétante étrangeté de l'écriture descriptive*, M. Aranda (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 117-141.

30 Michel Cavillac souligne les implications théologiques de cette fracture ontologique : « En vérité, la seule théologie orthodoxe susceptible d'expliquer de façon cohérente le “retournement” du Gueux, et la paradoxale transmutation rétrospective du mal en ferment du bien, est l'augustinisme dont l'une des idées-forces était justement que “dans la création, il n'est pas jusqu'à ce qu'on appelle un mal (*etiam peccata*) qui ne soit bien ordonné et mis à sa place de manière à mieux faire valoir le bien”, car “le Dieu tout-puissant, puisqu'il est souverainement bon, ne laisserait jamais un mal quelconque exister dans ses œuvres s'il n'était assez puissant et bon pour *faire sortir le bien du mal lui-même*”. », *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache (1599-1604)*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et IbéroAméricaines de l'Université de Bordeaux, 1983, p. 72.

31 *Romans picaresques espagnols*, *op. cit.*, p. 740. « Ya con las desventuras iba comenzando a ver la luz de que gozan los que siguen a la virtud y, protestando con mucha firmeza de morir antes que hacer cosa baja ni fea, sólo trataba del servicio de mi amo, de su regalo, de la limpieza de su vestido, cama y mesa. », II, III, 8, p. 505.

32 *Ibid.* p. 741. « En este discurso y otros que nacieron dél, pasé gran rato de la noche, no con pocas lágrimas, con que me quedé dormido y, cuando recordé, halléme otro, no yo ni con aquel corazón viejo que antes. Di gracias al Señor y supliquéle que me tuviese de su mano. », II, III, 8, p. 506.

33 « La deformidad, en cualquier de las artes, es un estado mnemotécnicamente eficaz », Elena del Río Parra, *op. cit.*, p. 11.

AUTEUR

Gaëlle Le Gal

La femme à barbe de José Ribera ou la « rédemption » du monstre

Edgard Samper

DOI : 10.35562/celec.141

Droits d'auteur
CC BY 4.0

NOTES DE L'AUTEUR

Nous empruntons l'expression à Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, chapitre IV « Monstres et merveilles » : « le monde chrétien avait procédé à une véritable "rédemption" du monstre », p. 114.

Attention : la note 1 initialement placée sur le titre est devenue, en stylage Métopes, une NDLA. Le flux débute donc dans le corps de l'article avec la note 2.

TEXTE

- 1 La monstruosité a une longue histoire, qu'il sera impossible de résumer en quelques pages. Pour en circonscrire la problématique, il nous a donc semblé préférable de choisir une époque et une toile précises : le XVII^e siècle espagnol et le *Portrait de Magdalena Ventura avec son mari et son enfant* (196 x 127, Fondation Medinaceli de Séville), peint en 1631 par José Ribera. Le commanditaire, troisième duc d'Alcala et vice-roi de Naples de 1629 à 1631, cultivé et collectionneur, possédait, dans son palais sévillan (Casa de Pilatos), des portraits de nains et autres êtres difformes. Le peintre, installé à Naples depuis 1616, représente son modèle âgé de 52 ans, de face et donnant le sein au dernier de ses enfants. À droite, sur le piédestal qui sert de support à une nature morte, une longue inscription latine relate les détails du cas. Parlant de cette toile, l'ambassadeur de Venise recueille, dans sa correspondance du 11 février 1631, son impression lors de la visite à l'atelier de Ribera : « dans les appartements du vice-roi se trouvait un peintre très célèbre qui faisait le portrait d'une femme des Abruzzes, mariée et mère de nombreux enfants, laquelle possède un visage totalement viril, avec une barbe noire très belle de plus d'un pied de long, et la poitrine entièrement velue ; son excellence me fit l'honneur de me la montrer comme une chose merveilleuse et certes c'en est une »². La merveille, dans le climat esthétique et intellectuel de l'époque, désigne un prodige de la nature, ce qui sort des normes : le bizarre, l'extravagant, le monstrueux, l'exotique. « Le monstre est bien au sens le plus ancien du terme une merveille, c'est-à-dire un événement que ses racines étymologiques (*mirabilis*) rattachent au champ du regard (*miror*) »³. Il correspond à une apparition imprévisible, une

apparition de l'inhumain que Le Goff analyse magistralement dans *Un autre Moyen Âge*⁴. En effet, si depuis l'Antiquité, les hommes craignent ou vénèrent les monstres, l'imaginaire médiéval ne modifie qu'à peine cet héritage et se borne à l'incorporer « à la pastorale chrétienne de la damnation et du péché »⁵. Cette interprétation religieuse tend à se séculariser aux XVe et XVIe siècles en Europe, à travers les cabinets de curiosités et autres chambres des merveilles. Tout en refusant les monstres, l'esthétique classique les intègre. Cependant, dans cette histoire de la tératologie, nous ne percevons pas de développement linéaire de la pensée. Très préoccupée du sujet, la Renaissance donne, du monstre, une définition très large et accorde au concept une extension qui englobe aussi bien les animaux découverts aux Amériques que les éclipses, les comètes ou les corps bicéphales. Elle en offre deux lectures, qui, toutes deux, « s'éloignent de la tératologie aristotélicienne, qu'il s'agisse de l'interprétation divinatoire, récusée pour des raisons religieuses mais qui demeure une constante tentation, ou de l'interprétation, d'origine augustinienne, qui se préoccupe d'intégrer les monstres à la beauté du monde »⁶. Ce sont ces deux visions qui entrent en concurrence à la fin du XVIe siècle, à l'époque qui retient notre attention. La « *femme à barbe* » de Ribera, ainsi que de nombreuses autres toiles, comme curiosité exposée à nos yeux, comme exception tératologique, s'ordonne dans l'espace de l'art et confirme la complémentarité art/nature. Le modèle vivant, d'une grande force plastique, provoque-t-il dégoût, répulsion, horreur ou épouvante ? Est-il vraiment un être monstrueux ? Ribera se contente-il de reproduire une réalité comme l'exigeait alors le genre du portrait ? Nous pensons que le peintre construit, en vérité, une mise en scène surprenante et d'un pathétisme indéniable. Ce tableau à clé, cette image-texte se transforme en un complexe hiéroglyphe dont la totalité du sens aujourd'hui nous échappe.

- 2 Dans l'Europe médiévale, qui ramène tout à Dieu, le monstre pose au christianisme des problèmes d'interprétation : si la nature peut se tromper, l'erreur de Dieu est impensable. Saint Augustin, dans *La Cité de Dieu*, interprète le monstre comme le signe d'une entité supérieure à l'homme, une preuve irréfutable du terrible pouvoir divin, et un avertissement⁷. Il s'agit donc d'une création intentionnelle et « utile ». L'imaginaire populaire, lui, classe les

monstres dans l'univers du Mal : emblèmes terrifiants du désordre, ils ornent nos cathédrales romanes et gothiques⁸, peuplent les tableaux de Jérôme Bosch, Andrea Mantegna dans *Le Triomphe de la Vertu* (1499-1502, musée du Louvre) ou Mathias Grunewald dans le retable d'Isenheim (Colmar)⁹.

- 3 Les cabinets de curiosités constituent, à partir du XVI^e siècle, une réalité européenne¹⁰. Pensés initialement comme des lieux où rassembler tout ce que la nature peut produire d'extraordinaire (qu'il s'agisse de productions humaines ou naturelles), ils juxtaposent animaux rares naturalisés, fossiles divers, entassent coquillages, pirogues indiennes, tableaux et médailles. Pour organiser ces collections d'objets, apparaît alors un système de classification : les *naturalia* (représentant les règnes minéral, végétal et animal), les *artificialia* (regroupant les créations de l'homme comme l'orfèvrerie ou les automates) et les *exotica* (composées d'objets venus d'ailleurs). Ces collections impériales, propres à une société aristocratique avide de surprises, récusait toute idée d'une nature régulière et cohérente et les cabinets se transformèrent très vite en un modèle de l'universel devenu privé. À partir des années 1560-1570, sans doute dans le but de déchiffrer les mystères de l'univers, des princes de la maison de Habsbourg, comme Ferdinand du Tyrol au château d'Ambras, près d'Innsbruck, ou Rodolphe II, constituent des Wunderkammer, « chambres de merveilles », espace étrange et magique qui regroupe et amoncelle merveilles de l'art et merveilles de la nature, galeries de monstres humains et prodiges, portraits de nains, de géants ou de femmes à barbe¹¹. Ces chambres alimentaient une compétition entre collectionneurs princiers et cette ostension coïncida avec l'essor du culte dynastique des Habsbourg. Le monstre, loin d'être un accident de la création devenait une émanation de la nature que l'homme apprivoisait d'une certaine manière en le transformant en œuvre d'art. Le fait de collectionner ces « bizarreries », parfois créées de main d'homme, dévoila donc une autre caractéristique du cabinet de curiosités : son aspect ludique. Jeu humain, il faisait écho au jeu divin de la création.

- 4 À la fin du XVI^e et au XVII^e siècle, des médecins se mettent à réfuter l'invocation de Dieu dans l'apparition des monstres. Ils insistent sur la spécificité du travail du médecin et son enjeu différent de celui du théologien. Cette émergence d'un discours plus scientifique n'a été

possible que lorsque médecins et chirurgiens se sont dégagés du contexte religieux, qu'ils ont cherché à vérifier les sources iconographiques et livresques, et qu'ils se sont ralliés à une autre conception de la nature que celle qui était largement répandue. Leur étude s'est peu à peu nourrie de la diffusion des progrès réalisés en anatomie par André Vésale et en embryologie par Fabrice d'Acquapendente puis par William Harvey. L'œuvre d'Ambroise Paré s'inscrit dans ce renouveau scientifique qui marque la Renaissance : auteur de plusieurs ouvrages de chirurgie, Paré est à l'origine de progrès considérables dans le domaine de l'anatomie descriptive. Son livre *Des monstres et prodiges* (1573)¹² est un ouvrage encyclopédique, qui se présente comme un catalogue de cas étranges dans lequel l'auteur collectionne, un peu comme dans un cabinet de curiosités, des descriptions de divers monstres « contra naturam » (contre nature) ou « praeter naturam » (au-delà de la nature) qu'il considère comme autant d'illustrations du caractère infini de la création divine. Montaigne, dans ses *Essais* (livre II, chapitre XXX), démystifie les supposés miracles et autres monstres et invite à observer les choses plutôt qu'à rechercher les causes. Selon lui, à force d'assigner aux événements insolites une origine surnaturelle, on s'aveugle sur leur vraie nature, qui est immanente et contingente. L'influence de la conception augustinienne des monstres, exprimée dans la *Cité de Dieu*¹³, se retrouve implicitement chez Montaigne qui explique : « Ce que nous appelons monstres ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises [...] De sa toutesagesse il ne part rien que bon et commun et réglé ; mais nous n'en voyons pas l'assortiment et la relation ». Montaigne enchaîne pour conclure son chapitre : « Nous appelons contre-nature ce qui advient contre la coutume ; rien n'est que selon elle, quel qu'il soit. Que cette raison universelle et naturelle chasse de nous l'erreur et l'étonnement que la nouveauté nous apporte ». L'analyse de Montaigne, qui n'est postérieure que de quelques années à la publication du traité de Paré sur les Monstres, s'éloigne de la vision du chirurgien qui privilégiait « l'étonnement » par rapport à la « raison universelle et naturelle » et invoquait la colère de Dieu et l'intervention du démon parmi les causes des monstres¹⁴.

5 À partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, on assiste, dans toute l'Europe, à la divulgation d'une fantastique profusion d'images de

monstres sous la forme d'imprimés, feuilles volantes, brochures, gravures ou toiles peintes. Ce statut très particulier de l'image n'étonne guère : que les monstres soient montrés et qu'ils suscitent, à la Renaissance et à l'Age classique, la publication d'ouvrages illustrés est conforme à l'étymologie la moins discutée du mot « monstre », dérivée du verbe *monstrare*. On se précipite pour admirer la famille des « Velus » ou « Pelosi » qui traverse l'Europe de cour en cour. Cette famille dont le père Pedro González, découvert aux Canaries, fut accueilli à la cour d'Henri II de France, puis cédé au pape qui l'offrit aux princes de Habsbourg, était atteinte d'une hypertrichose congénitale qui rappelait les monstres légendaires : l'homme singe ou l'homme des bois¹⁵. La maladie se traduit en effet par une pilosité fœtale qui demeure après la naissance et s'accroît sans cesse jusqu'à ce que tous les téguments, à l'exception des paumes des mains et des faces plantaires, soient recouverts de fins poils d'environ dix centimètres de long. Le Kunsthistorisches Museum de Vienne possède un portrait anonyme de Petrus Gonzalez (papier marouflé sur panneau 13,2 x 9,5), mais le véritable sujet de fascination fut la propre fille de Petrus, Antonietta, qui avait hérité de la particularité génétique de son père. Il nous en reste le magnifique tableau peint à Parme, en 1583-85, par Lavinia Fontana et qui se trouve au château de Blois. L'artiste s'est efforcée de compenser l'aspect physique de la fillette par la tendresse de son regard¹⁶.

- 6 L'Espagne des Habsbourg n'échappe pas à cet élan de curiosité suscité par ces « phénomènes de la nature ». Les inventaires mentionnent, au palais royal de l'Alcázar de Madrid, un grand nombre d'œuvres de ce genre, comme le double portrait d'Eugenia Martínez Vallejô peint par Juan Carreño de Miranda (*La Monstrua habillée* et *La Monstrua nue* du Musée du Prado, 1680) ou, auparavant, les nains et bouffons de Vélasquez¹⁷ et autres êtres maltraités par la nature comme *le Pied-bot* du même Ribera (Louvre). Les femmes barbues ne faisaient pas partie des gens de cour comme les nains ; elles pouvaient cependant être contemplées par les monarques comme ce fut le cas pour Brígida del Río, connue comme la Barbuda de Peñarranda, qui vint à la cour de Philippe II dans les dernières années du XVIe siècle et que représenta Juan Sánchez Cotán en 1590 (Musée du Prado). Comme la Magdalena de Ribera, il s'agit non plus d'un cas d'hypertrichose, mais d'une forme d'hyperplasie surrénale,

l'hirsutisme, qui, chez la femme, est un développement excessif du système pileux au visage et sur le tronc. Cette anomalie déchaîna la verve burlesque de Quevedo et Luis Galindo, lequel dans ses *Sentencias Filosóficas y verdades morales que otros llaman proverbios y adagios castellanos*, ensemble de proverbes réunis autour de 1660, indiquait que les femmes barbues « sont de condition masculine et toutes luxurieuses ; cette propriété leur vient de leur abondante et humide chaleur, comme on peut le remarquer chez les lièvres, animaux libidineux, à ce point velus qu'il leur pousse même des poils sur les pattes, chose que l'on ne voit chez aucun autre animal »¹⁸.

- 7 La vision de Ribera semble bien différente. L'artiste qui, à Rome dès 1615, avait fréquenté le cercle des caravagesques et adopté un naturalisme ténébriste, choisit ici un pathétique plus concentré : aucun débordement, aucune fureur de peindre, aucun *contrapposto* ou figure serpentine. Ribera s'éloigne de l'énergie paroxystique qui avait nourri le maniérisme et qui régissait encore la représentation du corps humain. Le tableau est d'un format suffisamment grand (1,96 x 1,27) pour que le personnage soit peint grandeur nature, ce qui crée l'impression d'être devant un spectacle réel et donne au modèle une présence saisissante. Ce choix du cadrage en pied, rigoureusement frontal par la position du buste et de la tête ainsi que l'inscription du corps de Magdalena dans l'axe vertical de symétrie du tableau, au centre de la toile, vouent cette composition à l'immobilité et lui confèrent une hiératique monumentalité. L'espace n'est pas profond et Magdalena et son enfant se découpent sur le fond sombre de la pièce dépourvue de toute architecture. Cette sorte de nuit opaque qui les entoure arrête le regard du spectateur, forcé de se concentrer sur les personnages représentés au premier plan. Le mari n'apparaît qu'en perspective d'effacement, à la fois diminutive et chromatique, ce qui a pour effet d'estomper les formes et de brouiller les contours. Le portrait présente une gamme étroite de couleurs qui n'empêche pas les variations dans les carnations des trois personnages ou dans la gamme des ocres. Pour rompre la dominante brune, presque monochrome, du fond et du sol, Ribera adopte une palette faite de tonalités douces et de couleurs primaires comme le rouge orangé du linge et le jaune du manteau, les plus chaudes du spectre. Dans ce monde installé dans la vie quotidienne, on ne trouve pas de véritable narration et encore moins de prétention scientifique ; il y a bien une

mise en scène, mais les protagonistes n'apparaissent nullement idéalisés. Le pouvoir dramatique évident provient de cet éclat de lumière du premier plan, projeté traditionnellement de la gauche et qui éclaire le visage, laissant la partie droite du corps plongée dans une demi-obscurité. La densité modérée des ombres qui modèlent le visage de Magdalena ne construit pas d'oppositions véhémentes comme c'est parfois le cas dans le ténébrisme caravagesque. Le visage de cette créature monstrueuse, miroir de l'âme, siège de la pensée et sobre résumé de notre nature divine, que viennent à peine adoucir la coiffe et la large collerette de dentelle, exprime la bonté et la chaleur humaines. En quoi ce regard qu'elle adresse au spectateur de l'époque fragilise-t-il un ordre établi ? Fascinante et repoussante, l'effigie de Magdalena est-elle cet autre qui envahit l'espace intouchable, celle qui renvoie une image inquiétante du corps, celle dont la différence la relègue à la frontière externe de la réalité et dont la monstruosité ne permet pas la vie en société ? Le monstre est, par essence, une figure du fantastique parce qu'il inaugure l'indécision du réel : une femme barbue s'apprête à allaiter un nouveau-né à l'âge de cinquante-deux ans. Le trouble du regard est à son paroxysme : confusion des sexes, des âges et des fonctions corporelles. Il y a bien là transgression des classifications, transgression de la limite naturelle et, selon Michel Foucault : « le monstre, depuis le Moyen Age [...], c'est essentiellement le mixte », mixte d'abord d'espèces et de règnes, d'individus, de formes et de sexes¹⁹. La monstruosité produit l'écart et, en même temps, le réduit : Magdalena remplit cet intervalle entre l'être et l'apparence.

- 8 Mais, en 1631, le monstrueux n'est plus un symbole du mal. Retrouvant la tératologie augustinienne et reprenant l'étymologie du monstre qui tire aussi son nom de *demonstrare* (montrer en signifiant), l'Eglise considère que toute figure monstrueuse ne peut être tenue pour une erreur de la nature car elle est issue de la volonté divine. Le monstre concourt, par sa particularité, à la beauté du monde. Dieu, créant les monstres, obéit à une exigence de son art. L'artiste, lui, participe pleinement de cette harmonie. Ribera n'exhibe aucune virtuosité dans la représentation de son personnage ; sa stratégie de la fascination est ailleurs. Le portrait, par sa construction et le choc frontal qu'il impose, exige le déchiffrement d'un message. Si Ribera déconcerte le spectateur, il ne le tient pas pour autant à distance : il

l'inscrit, au contraire, dans un rapport vivant avec l'œuvre d'art puisque l'inscription latine du piédestal de droite, à la façon des phylactères anciens, et la nature morte dictent au spectateur-lecteur de s'approcher pour lire et découvrir les minuscules objets à contenu symbolique²⁰. Le peintre, dans le texte lapidaire, outre les précisions sur le cas présent, mentionne sa condition de chevalier de l'Ordre du Christ décerné en 1626 et, surtout, met l'accent sur ce *magnummiraculum*, c'est-à-dire, étymologiquement, cette chose extraordinaire qui étonne et qui détient une signification spirituelle. Même si le code nous échappe en partie, la toile garde l'attrait d'un mystère à élucider. Au XVIIe siècle, la symbolique religieuse parcourt tout un éventail, du séculier au mystique. La discrète et insolite nature morte posée sur le piédestal, bien que située au bas de la hiérarchie des genres, dévoile, sans aucun doute, le sens du tableau de Ribera. Les deux objets associés (escargot ou coquillage, d'une part, et fuseau ou quenouille, d'autre part) deviennent le vecteur idéal du message.

- 9 L'image de l'escargot, animal qui se renferme dans sa coquille pendant le froid ou la sécheresse pour ressortir ensuite, régénéré, le printemps venu, a été interprétée par la doctrine chrétienne comme une allusion à la résurrection de Jésus-Christ²¹. Escargot ou coquillage, qu'il soit terrestre ou marin, sa forme hélicoïdale constitue un glyphe universel de la temporalité, de la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement²². À l'époque, on retrouvait d'ailleurs fréquemment des collections de coquillages dans les cabinets de curiosités au titre des raretés de la nature. Enfin, Gilbert Durand consacre une page très éclairante à ce sujet où l'escargot est présenté comme un symbole lunaire privilégié. Coquillage, il a l'aspect aquatique de la féminité et de la fertilité²³. Coquillage spiralé tel qu'il semble apparaître dans le tableau, il est au cœur de spéculations mathématiques et représente l'équilibre dans le déséquilibre, l'ordre dans le désordre, la pérennité dans le changement. Mais, dans tout système symbolique, chaque animal est ambivalent et la charge signifiante de l'escargot-coquillage permet alors une autre lecture possible, en rien contradictoire. Au XVIIe siècle, on avait déjà une assez bonne connaissance anatomique de l'escargot et des modalités de sa reproduction : hermaphrodite, il peut, par la réversibilité de ses organes sexuels, assurer sa

descendance. Cette prétendue asexualité de l'escargot est assimilée à l'enfantement virginal de la Vierge. Aussi quelques peintres et enlumineurs font-ils de ce gastéropode l'attribut de Marie. Pour l'église de l'Observance de Bologne, Francesco del Cossa peint une *Annonciation* et souligne le rebord inférieur du panneau par un escargot magistralement commenté par Daniel Arasse (1470, détrempe sur bois, Dresde)²⁴.

- 10 L'autre objet, fuseau ou quenouille, représente un attribut féminin. Il symbolise un engagement d'une femme au foyer, son soin et sa vie laborieuse. Dans une signification plus profonde, rattaché à la triade des Parques, il devient l'outil du destin et du déroulement des jours. Preuve de l'inexorabilité de la mort et de la renaissance de la vie, il apparaît dès le Ve siècle après Jésus-Christ dans l'iconographie mariale paléochrétienne comme symbole du travail de la Vierge, accompli pour le bien propre, de son mari et de son Dieu (*Tb* 2, 11-12 ; *Prov* 31, 13-19). Ainsi représente-t-on volontiers ce fuseau dans plusieurs scènes de l'Annonciation où Marie file sa quenouille, ce qui renvoie aussi à Eve, la mère primitive, souvent peinte dans la même attitude²⁵. Il est à peine besoin de rappeler que, dans la société homérique, Andromaque travaille au fuseau et au métier à tisser comme le font aussi Pénélope, Circé, Calypso ou Hélène. Cependant, ces détails ne peuvent condenser à eux seuls la signification de l'ensemble. Encore faut-il les rattacher aux figures principales.
- 11 Dans cette toile, le choc visuel est provoqué par la violente opposition entre l'aspect étonnamment viril de Magdalena et ce sein lourd et fécond, matière féminine par excellence. Si Ribera élimine la chevelure qui tendrait à renforcer l'image de la féminité, en revanche (souvenons-nous du tableau de Sánchez Cotán) il accentue volontairement le caractère lactifère et nourricier. En jouant ainsi sur la métonymie, il inscrit le personnage dans la lignée des madones allaitantes (type *Galaktotrophousa*), archétypes de la Mère, et nous présente une scène codifiée, voire ritualisée.
- 12 Vierge et barbue ? Antinomie insoutenable ou réminiscence de vieilles légendes ? Sainte Wilgeforte (*Virgo fortis*) était une princesse chrétienne du XIe siècle. Contrainte à un mariage forcé alors qu'elle avait fait vœu de chasteté, Wilgeforte invoqua la protection divine. Le

miracle eut lieu et elle se retrouva affublée d'une épaisse barbe, décourageant totalement son prétendant. De colère, son propre père, roi païen, la fit crucifier. Le supplice de la crucifixion étant exclusivement réservé aux hommes, Wilgeforte est l'unique sainte de la chrétienté à être représentée crucifiée.

- 13 Mais revenons un instant sur la fonction de l'allaitement et les représentations de la lactation. Le geste même symbolise le besoin universel de croire en la régénération et la résurrection, puisque le sein de la femme génitrice est corne d'abondance et son lait breuvage d'immortalité. Ce symbolisme provient d'une longue tradition médiévale qui remonte à l'Égypte ancienne où la déesse Isis apparaît souvent allaitant son fils Horus. À partir du XIIe siècle, les *Maria* ou *Virgo lactans* sont très nombreuses dans l'art européen²⁶. Cette image se développe en relation avec la théologie de l'Incarnation. Il s'agit de montrer Dieu vraiment fait Homme, Jésus né d'une hiérogamie, nourri par sa mère. Ces Vierges allaitantes présentent tantôt le sein (droit davantage que gauche) à l'enfant assis ou couché sur leurs genoux (dans une posture très semblable aux statuettes d'Isis) (Luis de Morales²⁷, Jean Fouquet²⁸), tantôt c'est l'enfant qui prend le sein dans ses mains et dans sa bouche (Van der Weyden²⁹, Van Eyck³⁰, Vinci³¹, Greco³², Zurbarán³³). Cette deuxième catégorie, où l'enfant tête (alors que dans la première, il n'a pas le sein en bouche), semble moins ritualisée et hiératique. On retrouve également, avec la dévotion à la Sainte Famille, l'image d'une mère donnant le sein à son enfant pendant un moment de repos lors de la fuite en Égypte (Patinir,³⁴ Orazio Gentileschi³⁵, Rembrandt³⁶). La tradition picturale associe Joseph à ces moments familiers, au cœur même de cette trinité terrestre, mais toujours en retrait, comme dans l'Adoration des Mages ou des Bergers, voire endormi. Dans la toile de Ribera, même s'il s'agit d'une commande guidée par le goût du merveilleux et la curiosité, et, au fond, d'un véritable témoignage d'un phénomène monstrueux, il n'en demeure pas moins que le peintre capte l'inévitable drame humain de cette singulière, inouïe et déroutante alliance matrimoniale. Le père nourricier et protecteur, humble, obscur et enveloppé de silence passe modestement au second plan. Dans quel abîme intérieur devait résider cet homme qui pose devant nous ?

- 14 En 1563, le concile de Trente mit un terme à cette vogue des Vierges allaitantes en interdisant la nudité dans la peinture religieuse. Toujours est-il qu'à partir de là, il fallut trouver d'autres cadres pour montrer l'allaitement. Et ce furent les « charités », très nombreuses au XVII^e siècle, qui devinrent les symboles de la fécondité et de l'amour maternel³⁷. Dans l'idéologie du catholicisme conquérant, donner son sein devenait une forme de don fait à autrui, aux pauvres et aux affamés (Andrea del Sarto³⁸, Jacques Blanchard³⁹, Guido Reni⁴⁰).
- 15 Dans cette scène de famille toute simple où un homme et une femme entourent leur dernier enfant, la fonction de la figure monstrueuse n'est plus de délimiter les frontières de l'humain, de brouiller les catégories ou de provoquer un désordre des formes. Ribera pose un nouveau regard sur ce que l'on appelait encore « monstre » à l'époque, un regard pathétique davantage que terrifiant. Il instaure, dans un monde saturé de valeurs religieuses, un rapport iconographique entre son portrait et l'imaginaire pictural du spectateur. Par sa définition de l'iconologie, Panofsky nous a appris à nous attacher à la combinaison particulière des « valeurs symboliques » de l'œuvre d'art. Dans la toile de Ribera, les références sacrées sont trop nombreuses pour qu'on puisse s'arrêter à une interprétation uniquement profane et littérale, celle d'un spectacle monstrueux digne d'être exposé au regard. Si l'on établit une comparaison avec l'autre « femme à barbe », peinte par Sánchez Cotán, comment interpréter dès lors l'inscription latine, la nature morte, la lactation et la présence du père ? Nous sommes invités à chercher, au-delà du cas concret et particulier de Magdalena, un sens qui transcende la simple ostension. L'existence monstrueuse est à replacer dans les desseins de Dieu, au même titre que l'on retrouve l'image de la divinité dans l'homme souffrant, le jeune garçon atteint d'un pied-bot du musée du Louvre, le petit mendiant napolitain qui arbore à la main droite un texte écrit où le peintre exhorte à la charité chrétienne et à la nécessité des œuvres de miséricorde. Dans le portrait de cette famille des Abruzzes, ne serait-on pas en présence d'une hiérophanie⁴¹, d'une représentation sacrée par inversion, une sorte d'icône mariale par antinomie. Comme l'indique l'inscription latine, le monstre est un signe divin et le monstrueux est de l'ordre du miraculeux davantage que de l'ordre du merveilleux.

Avec ce tableau de Ribera, nous atteignons ce que Jean-Jacques Courtines appelle le « désenchantement des monstres »⁴².

- 16 À l'âge baroque, le prodigieux, l'incroyable sont les substantifs du monstrueux. Insupportable mais aussi sacré, il est ce que l'on fuit et qui fascine en même temps. Il plonge évidemment ses racines dans ce mélange de proximité et de distance qui fait tout le paradoxe de « l'étrangement inquiétant ». À l'époque de Ribera, l'ordre de la nature n'est pas si assuré que l'Eglise voudrait bien le faire croire ; il n'est pas si fiable que la Renaissance le pensait, c'est-à-dire une norme intangible. La Nature est pleine d'imperfections et d'irrégularités, mais demeure une création surnaturelle où le monstre n'est plus jamais l'expression du courroux divin. L'essence du caravagisme de Ribera n'est pas à chercher dans l'utilisation du clair-obscur, mais bien davantage dans la reproduction attentive du spectacle quotidien et dans la volonté de faire communiquer le spectateur avec la vie intérieure d'êtres saisis dans leur singularité. Lorsque la figure du monstre s'éloigne à la fois de la superstition et de la simple observation scientifique, peut se créer alors une alliance du sacré et de l'insolite. Quel fut le regard de Ribera porté sur son modèle ? Par le dépouillement chromatique de la toile et l'austérité de la composition, mais aussi la richesse du dispositif pictural que nous avons étudié, sans doute un regard curieux et fasciné avec une ombre de compassion. S'il y a laideur dans ce tableau ou dans tous les autres de Vélasquez représentant des êtres difformes, alors cette laideur vaut par elle-même ; elle n'est pas seulement le faire-valoir de la beauté. L'art ne se résume pas au seul effet de la beauté, il existe encore une paradoxale beauté de la laideur. La monstruosité participe, pour Ribera, d'une insaisissable substance de l'humain ; elle est une image de la condition humaine en voie de rédemption.

NOTES

2 Cité dans *De Greco à Picasso*, exposition du Musée du Petit Palais, 1987-88, catalogue sous la direction de José Manuel Pita Andrade, chapitre III, « Ribalta, Ribera et la peinture à Valence », p. 138. La citation, en espagnol : dans l'ouvrage de Alonso E. Pérez Sánchez et Nicola Sinosa, *Jusepe de Ribera, el Españoleto*, Madrid, Lunwerg, 2003, p. 96.

- 3 Voir *Histoire du Corps*, sous la direction d'Alain Corvin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *De la Renaissance aux Lumières*, volume dirigé par Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2005 (chapitre VIII : « Le corps inhumain » de Jean-Jacques Courtine), p. 382.
- 4 Paris, Gallimard, 1999. Cette notion d'apparition se trouve déjà dans *L'Imaginaire médiéval* de 1985.
- 5 *Ibid.*, p. 460.
- 6 Voir l'article de Jean Céard, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *Les représentations du monstrueux. Imaginaire & Inconscient. Études psychothérapeutiques*, 2004, n° 13, p. 17-26.
- 7 Nous avons consulté l'édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon avec la collaboration de Sophie Astic, Jean-Yves Boriaud, Jean-Louis Dumas (*ŒUVRES, II*), Paris, Gallimard, 2000, Bibliothèque De La Pléiade.
- 8 Cf. Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1993.
- 9 Voir Claude Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du moyen âge*, Paris, Payot, 1980 ; Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999 et Héctor Santiestebán Oliva, *Tratado de monstruos : ontología teratológica*, México, Plaza y Valdés, 2003.
- 10 Voir, à ce sujet : A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998 et Pierre Martin et Dominique Moncond'huy, *Curiosité et cabinets de curiosités*, Neuilly, Atlande, 2004.
- 11 Cf. Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, p. 78. Voir aussi, du même auteur, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVIe siècle*, Paris, Découvertes Gallimard Arts, 2004. Également de Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002 et de Julius von Schlosser, *Les cabinets des merveilles de la Renaissance tardive*, trad. Fr. Lucie Marignac, Paris, Macula, 2003.
- 12 Cf. l'édition L'Œil d'Or, 2005.
- 13 Édition citée.

14 On peut consulter le livre-exposition virtuel de la BIUM conçu autour d'un ensemble d'ouvrages des XVI et XVIIe siècles : *les Monstres de la Renaissance à l'âge classique. Métamorphoses des images. Anamorphoses des discours*. Textes et sélection des images : Annie Bitbol-Hespériès, 2003 (<http://www.bium.univ-paris5.fr>).

15 En 1592, un scientifique bolonais, Ulisse Aldrovandi (1522-1607), fit venir cette famille monstrueuse de Ténérife. Il examina tous les membres de cette famille et décrivit leur cas dans son livre illustré de gravures sur bois, lequel recevra le titre de *Histoire de Monstres (Monstrorum historia)*. Cf. l'édition de Paris, Belles Lettres, 2002 et l'article de Marie-Elisabeth Boutroué, « Le cabinet d'Ulisse Aldrovandi et la construction du savoir », *Curiosités et cabinets de curiosités*, Neuilly, Atlande, 2004, p. 43-63 (avec une bibliographie importante) ou <http://www.curiositas.org/document.php?id=153>.

16 Il existe une documentation abondante sur cette fillette : voir l'ouvrage de Francesca Pellegrino, *Mondes lointains et imaginaires*, traduit de l'italien par Claire Mulkai, Paris, Hazan, 2007. Lavinia Fontana (1552-1614), connue aussi sous le nom de Lavinia Zappi, était une femme-peintre italienne.

17 Cf. Jesús Sáenz de Miera, « Lo raro del Orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid », *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994, p. 264-287. Voir aussi les pages consacrées aux toiles de Carreño de Miranda : Fernando Bouza et José Luis Betrán Tinieblas Vivientes, *Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del Siglo de Oro. Magos, brujos y hechiceras en la España Moderna*, Barcelona, Debolsillo, 2005. Enfin, le célèbre ouvrage de José Moreno Villa, écrit à Mexico en 1939 : *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*, Sevilla, Doble J, 2008. Dans ce dernier ouvrage, l'auteur établit la liste chronologique de tous les nains de la Cour (p. 1923) et dépouille les archives madrilènes afin de donner des renseignements sur tous ces personnages (salaires, niveau de vie à la Cour...).

18 « son de condiciones ahombradas y muy lujuriosas, y es porque esta calidad les proviene de la abundancia cálida y húmeda, como se experimenta en las liebres, animales lujuriosísimos y por eso tan vellosos que hasta en las plantas crían pelo, que no se halla en ningún otro animal », Ms 9777-9781 BNM (30B) ; citation extraite de Pilar Vega Rodríguez, « Linajes

de calvas, barbas y cabelleras », *Cuaderno del Matemático*, n° 11, décembre 1993.

19 Dans *Les Anormaux*. Cours au Collège de France, 1974-1975, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999, p. 58.

20 Cf. *De Greco à Picasso...*, *op. cit.*, p. 138 : « En magnvm natvræ / miracvlvm / magdalena ventvra ex / oppido acvmvli apvd / sannites vvlgo el a- / brvzzo regni neapoli / tani annorvm 52 et / quod insolens est cvm / annum 37 ageret coi / pit pvbescere eoque / barba demissa ac pro- / lixa ext vi potivs / alicvivs magistri barbati / esse videatvr qvam mv / lieris qvae tres filios / ante amisertit qvos ex / viro svo felici de amici / qvem adesse vides ha / bverat / iosephvs deribera his / panvs christi crvce / insignitvs svi tem / poris alter apelles / jvssv ferdinandi II / ducis III dealcala / neapoli proregis ad- / vivum mire depinxit / XIII calend / mart / anno CIDDCCXXXI » (le texte latin du catalogue présentait quelques erreurs que nous avons corrigées).

21 Voir Lucia Impelluso, *La nature et ses symboles*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Paris, Hazan, 2004, pp. 112 et 341.

22 Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaires des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1989.

23 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 360.

24 Voir le magnifique ouvrage de Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne*, Paris, Hazan, 1999 et, surtout, « Le regard de l'escargot », *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.

25 Cf. *l'Encyclopédie des symboles*, édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 556.

26 Voir : Maurive Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Paris, Arthaud, 1933 ; Marie-Claude Delahaye, *Tétons et tétines*, Paris, Editions Trame Way, 1990 ; Philippe Gillet (sous la direction de), *Mémoires lactées. Blanc, bu, biblique : le lait du monde*, Paris, Autrement, Coll. Mutations/Mangeurs, 1994 ; Victor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Forma, 1996 ; Sylvie Barnay, *La Vierge. Femme au visage divin*, Paris, Découvertes Gallimard, 2000 ; Yvonne Knibiehler, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2002 et Didier Lette et Marie-France Morel, *Une histoire de l'allaitement*, Paris, La Martinière, 2006.

- 27 Musée du Prado.
- 28 Dans le volet droit du diptyque de Melun (Musée d'Anvers).
- 29 Musée de Chicago.
- 30 Musée de Francfort.
- 31 L'Hermitage.
- 32 *La Vierge au bon lait*, Hôpital Tavera de Tolède.
- 33 Musée Pouchkine de Moscou.
- 34 Staatliches Museum de Berlin.
- 35 Musée de Birmingham.
- 36 Pinacothèque de Munich.
- 37 On distinguait la charité romaine et la charité chrétienne. Dans cette dernière, on voyait généralement une femme allaitant un bébé et entourée de nombreux enfants d'âges différents. Dans la charité romaine, on voyait une jeune femme donnant le sein à un vieillard. Voir : *L'allégorie dans la peinture - La représentation de la charité au XVIIe siècle*, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Caen, 1986.
- 38 Louvre.
- 39 Louvre.
- 40 Metropolitan Museum of Art de New York.
- 41 Dans le sens où l'entend Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 17 : « quelque chose de sacré qui se montre à nous ».
- 42 *Introduction à Ernest Martin, histoire des monstres de l'Antiquité jusqu'à nos jours* [1880], Grenoble, J. Million, 2002, p. 7-27.

AUTEUR

Edgard Samper

IDREF : <https://www.idref.fr/073380628>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000077319512>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15577535>

Filaura ou le parangon du vice

Agnès Morini

DOI : 10.35562/celec.142

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Quelques précisions liminaires sur le texte dont nous proposons l'étude. Il s'agit d'une nouvelle de Filippo da Molino qui figure dans un recueil collectif intitulé *Cent Nouvelles Amoureuses des Académiciens Incogniti*, publié en trois fois : en 1641 pour les trente premiers récits, deux ans plus tard pour les trente suivants (composés entre 1641 et 1643 par vingt auteurs) et en 1651 pour le volume complet de ces nouvelles signées au bout du compte par quarante quatre auteurs appartenant au cénacle vénitien des Incogniti. Celle qui nous intéresse est la neuvième nouvelle de la troisième partie du volume. Quant à son auteur, nous n'en connaissons pas autre chose que cette contribution à la *centuria* « amoureuse » de ces académiciens¹.
- 2 De quoi retourne-t-il ? Filaura, de noble origine², se distingue dès son plus jeune âge³ par ce que condamne d'emblée l'expression pléonastique « bizarreries extravagantes »⁴ avant même que soit définie la faute, à savoir se montrer plus attirée par les jeux de guerre que par les travaux d'aiguille et de lecture propres à sa condition⁵. Il est vrai qu'elle est aidée en cela par des qualités physiques qui s'avèrent essentielles à la vraisemblance du récit : de fait, sa dextérité au maniement des armes est servie par « des membres déliés » et une « une carrure du corps, qui [sied] fort à la vigueur masculine »⁶. Fille unique de parents qui ne voient en ses penchants qu'« emportements puérils »⁷ et « bravades », la demoiselle est en outre secondée par un maître d'armes qu'elle va très vite surpasser. Et quand les parents s'aperçoivent de leur trop grande complaisance envers les goûts de leur fille, ils ont beau croire qu'un bon mariage et une aspiration « naturelle » à la maternité la remettront dans le droit chemin, rien n'y fait, ils se heurtent à une « aversion » pour ce remède qui prouve

combien Filaura est passée du stade des caprices d'enfant à la rébellion ouverte⁸. À sa mère qui, lui concédant le choix du parti, lui demande cependant de penser à ses devoirs en se mariant pour assurer la descendance familiale, elle répond en effet :

que non seulement elle n'enten[d] épouser aucun homme, mais, si cela lui [est] permis par les circonstances et les usages, qu'elle enten[d] les persécuter tous, toujours et âprement ; que jamais elle ne pourr[a] se soumettre à aucun d'eux ; que ceux-ci ne sont réputés supérieurs que par préjugé et manque d'intelligence de leur sexe, et non par un privilège de la nature, et ce bien qu'ils aient des qualités de très loin inférieures à celles des femmes. Elle la pri[e] de laisser mûrir cette opinion avec le temps, ayant la ferme intention de se faire connaître, contre l'avis général, comme supérieure aux hommes bien qu'étant femme⁹.

- 3 La première occasion d'illustrer ces intentions est fournie à Filaura par deux soupirants rivaux, l'un aussi prompt qu'elle à tirer l'épée, l'autre maître dans l'art de manier la plume. Inattendue dans sa relative sympathie pour le second et sa haine du premier, Mario, Filaura s'ingénie à les dresser l'un contre l'autre et n'hésite pas à venir les voir tomber tous deux au terme du duel auquel elle les a poussés. L'un des deux meurt, l'autre pas, qui doit toutefois s'exiler pour éviter une sanction, et sa lettre d'adieu est « lue par Filaura avec un rire méprisant »¹⁰. Non content, Flavio, le survivant, n'obtient en réponse qu'un « plus loin il s'en ira, plus cela m'agréera »¹¹. Entre temps, les parents de Filaura doivent soudoyer les magistrats pour effacer des minutes du procès les accusations contre leur fille, clairement désignée comme responsable du duel et de la mort de Mario et, peu après, autant affligés de vieillesse et de maladie que par les « désobéissances extravagantes »¹² de leur fille, ils s'éteignent, la laissant libre d'aller parcourir le vaste monde, ce qu'elle fait en compagnie d'un vieux serviteur, Fidenzio¹³, le seul à savoir qui se cachera désormais sous le vêtement et le nom masculins qu'elle adopte à partir de là : une petite coupe de cheveux avant de partir¹⁴ et le tour est joué, Filaura devient en effet Filauro !
- 4 Elle quitte son pays de nuit pour n'être ni reconnue ni entravée dans ses projets, traverse la Péninsule pour passer en France (où elle se distingue comme juge-arbitre au cours de deux duels) puis en

Flandres, où elle s'enrôle dans le troisième régiment d'un certain colonel Fidlinger (qui doit plusieurs fois la vie à sa hardiesse¹⁵). Là, elle asseoit bien vite sa réputation de « jeune homme preux »¹⁶ (dans une ville assiégée par les Espagnols), se signale lors d'un assaut mais, bien qu'engagée à plein temps dans un monde pour le moins viril, soit qu'elle soit, nous dit-on, « divertie par les opérations martiales », soit qu'elle parvienne à contenir « les stimulations internes de ses sens par son aversion antipathique envers les hommes », toujours est-il qu'elle « rest[e] [...] vierge »¹⁷. On prend même soin de préciser qu'elle résiste aux avances de quelques compagnons de régiment que sa virilité séduit. En revanche, c'est une courtisane qui fait trembler ses bases : en effet, celle-ci, qui s'est éprise de Filaura, croyant provoquer sa jalousie¹⁸, se laisse voir en compagnie d'un galant, et le spectacle trouble tant Filaura, qu'elle se propose aussitôt de vivre ce qu'elle vient de voir. Elle se rend chez une prostituée de renom et lui propose rien moins que de la remplacer pour une nuit, lui laissant bien sûr ses gains en compensation. Pour ne pas manquer son but, la nuit où elle prétend mettre son projet à exécution, elle invite quelques compagnons d'armes à venir visiter la courtisane, comme elle dit avoir elle-même l'intention de le faire (« chose dont elle avait l'habitude de se vanter d'autres fois pour nourrir l'idée qu'elle était un homme »¹⁹) ; elle leur propose même de lui succéder très vite dans le lit de la courtisane en question, car « elle enten[d] ne pas en jouir longtemps »²⁰ : « la porte laissée entrouverte, ils pourr[ont] tous se satisfaire ; qu'ils ne viennent pas en troupe, cependant, mais un ou deux à la fois, sans parler, afin de ne pas être reconnus au moment de l'échange »²¹. La manœuvre réussit « selon ses desseins »²², mais elle ne s'arrête évidemment pas là et récidive par un accord de même nature avec d'autres prostituées, invitant à chaque fois « les chambrées de son régiment »²³. Mais bientôt, cela ne lui suffit plus. Entendant parler d'un lupanar portugais fort célèbre²⁴, elle s'embarque pour Lisbonne, et l'on mesure la corruption à laquelle elle est parvenue, puisque, nous dit-on, pour satisfaire curiosité et sensualité, elle décide de partir en « ne s'arrêtant pas à la longueur du voyage, ni à l'inconfort et aux dangers de la mer »²⁵. En voyage, pas de temps perdu pour Filaura, à chaque fois qu'elle peut « prendre du plaisir avec quelqu'un » sans être reconnue, elle ne s'en prive pas – et le texte joue sur la bivalence d'un pronom indéfini qui est à la fois « quelqu'un » et « chacun », autant dire tout le monde²⁶ ; et alors

qu'un des passagers semble avoir repéré son manège, elle l'égorge dans son sommeil et jette son corps à la mer.

- 5 C'est ensuite à Lisbonne, alors qu'elle sort de la maison close où elle vient de passer accord avec deux pensionnaires – et on remarque qu'elles seront désignées comme « des amies »²⁷ –, que Flavio la rencontre. Pas très sûr de l'avoir reconnue, il enquête pour en savoir plus et apprend que le supposé Filairo « se vantait d'être si vigoureux qu'il avait passé accord non pas avec une, mais avec deux [prostituées], et qu'il avait versé de l'argent en abondance »²⁸. C'est alors que lui, qui, nous dit-on, fréquente d'ordinaire peu cette maison²⁹, décide de passer la nuit dans la chambre contiguë à celle où doit se rendre Filaura afin de s'assurer de son identité :

L'accord avec les deux courtisanes le faisait hésiter, et il lui vint plus d'une fois à l'esprit qu'elle pouvait effectivement s'être transformée en homme, comme il se souvenait de l'avoir lu dans de nombreux récits d'auteurs sincères, et puisqu'elle disait vouloir partager le lit de femmes, ses infâmes indécences ne lui vinrent pas à l'idée³⁰.

- 6 Flavio réussit à convaincre la voisine de chambre de Filaura d'écouter ce qui se dit et se fait à côté. Il entend ainsi de la bouche-même de Filaura, au discours direct donc, ce qui a été exposé sous forme de sommaire lors de la première expérience du genre qu'a faite Filaura en Flandres³¹. Quoi qu'il en soit, Filaura s'exprime assez clairement pour que Flavio soit cette fois tout-à-fait sûr d'avoir retrouvé son ancien amour, sous un jour cependant si inattendu qu'il se trouve « plongé dans la stupeur, [croyant] rêver en entendant pareilles extravagances »³². Alors, sous prétexte de vérifier *de visu* ce que ses oreilles lui ont révélé, il se met dans la file d'attente des aspirants au lit de Filaura – « il se rang[e] parmi les premiers pour jouir de la dissolue »³³ – et, son tour venu, exprime alors son intention de jouir de la belle en la regardant – « acceptez que je jouisse de vous par un seul sens. Le plaisir du toucher est insipide s'il n'y entre pas celui de l'œil »³⁴. Filaura refuse et intime à Flavio l'ordre de la prendre dans le noir ou sinon, de ne pas l'empêcher de se satisfaire avec d'autres si les règles du jeu ne lui conviennent pas, non sans le menacer de lui faire payer son insolence plus tard, si elle le retrouve sur son chemin. Flavio s'exécute, « écoeuré à l'extrême par les lascivités sordides » de Filaura³⁵. Peu après, débarrassée de lui, « elle s'épuis[e] jusqu'à

l'approche du jour avec de nombreux autres »³⁶. Et par ailleurs, « endurcie dans ses dissolutions, elle continu[e] ainsi de nombreuses nuits » jusqu'à ce que ses prouesses arrivent aux oreilles de la « gouvernante » du lupanar, laquelle la fait expulser, « redoutant qu'en tant qu'étrangère, d'autant qu'elle était informée de ses insatiables lascivités, elle contribue à une épidémie »³⁷. Si bien que Filaura, craignant les échos de cette affaire, quitte Lisbonne pour s'en retourner dans sa patrie, mettant tout de même à profit le voyage en mer pour ne pas perdre « ses habituelles mœurs dissolues »³⁸, ce qui lui coûte finalement la vie :

Tandis qu'elle prenait du plaisir avec un marin, à la nuit tombée, placée à côté d'un canon et qui plus est, appuyée sur lui, le Ciel voulut qu'un vent gaillard, qui s'était soudain levé, fît plonger le navire, si bien que le fût du canon se soulevant, il l'envoya d'un seul coup à la mer ; le marin qui était en train de faire l'amour avec elle [...] ne put ramener les voiles à temps, de sorte que la misérable fut la proie des eaux, lesquelles ne furent sûrement pas suffisantes pour laver les si nombreuses souillures de son âme sordide³⁹.

Nous n'insisterons pas sur la possible interprétation érotique de ce passage assez grossièrement crypté, mais nous nous contenterons de conclure que Filaura meurt comme elle a vécu.

- 7 Si l'on retient que le monstre est « un signe des dieux » (en l'occurrence du Diable), un « prodige » (ici, au regard du vice), un « phénomène contre-nature », en somme une personne effrayante de par un caractère et un comportement marqués par une excessive déformation (difformité) mentale et sociale, alors Filaura entre à plein titre au catalogue des monstres exhibés dans les études présentes.
- 8 Il n'est, pour s'en convaincre, qu'à examiner le lexique attaché à la description du personnage et de ses « faits d'armes ».

Le premier verbe qui définit d'emblée Filaura, à peine achevée la première phrase (celle réservée à l'habituel « il était une fois » – ou équivalent – permettant de situer l'action et de nommer le ou les protagonistes du récit), c'est le verbe « traviare », « s'éloigner du droit chemin ». Or, Filaura s'en détourne triplement, puisqu'elle trahit son sexe, les lois de son pays et sa famille, comme il est spécifié deux fois dans le texte⁴⁰. Et sans doute n'est-il pas trop hasardeux de

remarquer que la corruption « ternaire » participe d'un écart véritablement sacrilège.

- 9 Le deuxième terme qui qualifie les agissements de Filaura nous éclaire lui-aussi grandement sur son dévoiement (elle est du reste à la fois dévoyée et déviante), c'est celui d'extravagance, qui dit bien l'« errance » (*vagare*) en dehors du sens commun ou de la norme. On en relève cinq occurrences, dans la forme substantivale ou adjectivale, dont la première comme adjectif pléonastique de « bizarreries »⁴¹ ; une autre fois, il est accolé à « caprice »⁴², mot lui-même employé deux fois dans le récit ; mais c'est aussi l'adjectif « extravagant » qui désigne génériquement la faute première de Filaura, sa « désobéissance ». En somme, ces mots prononcent déjà clairement la condamnation morale du personnage. Or, il s'y ajoute la série des : « sordides lascivetés »⁴³ ou « dissolutions »⁴⁴, « infâmes malhonnêtetés », «⁴⁴ souillures » de l'âme, « humeur pécheresse » et « férocité », pour achever d'accabler la « cruelle », l'« infâme » ou la « misérable », comme on l'appelle encore⁴⁵. On remarquera qu'avec « férocité », c'est la dégradation au rang animal du comportement « instinctif et sauvage » de Filaura qui est soulignée. De même que si la dissolution ne désigne que la débauche, le dérèglement ou l'écart, la férocité comme l'infamie y ajoutent un mouvement vers le bas, qui tire en quelque sorte le personnage vers l'inhumain (le subhumain), d'ailleurs « inumana » apparaît au moins une fois pour la qualifier. Mais, souvenons-nous de la déclaration de Filaura à sa mère, quand elle explique son intention de se révéler « supérieure aux hommes bien qu'étant femme » : elle montre que Filaura pêche décidément par l'écart et la démesure à la fois, ne se contentant pas de son état (elle renie sa féminité par l'habit et par les mœurs), ni d'égaliser les hommes pour entrer, en quelque sorte, dans leurs rangs, mais aspirant au contraire à se situer au-dessus d'eux ; elle échappe du même coup aux deux catégories humaines.
- 10 Revenons à présent aux manifestations de la singulière rébellion de Filaura à l'ordre établi, en observant tout d'abord l'insensibilité du personnage à la mort – celle de ses parents, qui ne lui tire pas la moindre larme⁴⁶, mais aussi celle des deux amants qu'elle manipule –⁴⁷, voire certaine délectation à la regarder en face⁴⁸, un goût que confirme l'intrépidité de Filaura/Filairo au champ de bataille, mais aussi le chatiment impitoyable qu'elle réserve à qui découvre son

secret (on songe à ce marin qu'elle passe par dessus bord dans son voyage des Flandres au Portugal, parce qu'il l'a démasquée), sans compter les menaces assassines qu'elle profère contre quiconque lui ferait obstacle (Flavio manque en faire les frais) et dont on a la preuve qu'elles ne sont pas de vains mots. On remarquera ensuite la fréquence avec laquelle sont soulignés les sentiments et les attitudes relevant de la haine et du mépris : « odiare » [haïr] et affines (« détester ») apparaissent cinq fois et « avversione » [aversion], deux fois ; on compte trois occurrences de « mépris » ou « méprisant » pour caractériser le ton ou le comportement de Filaura, et on ajoutera, dans un même ordre d'idée, un geste sans ambiguïté envers sa mère – « dans un éclat guerrier, elle tourna le dos à sa mère et s'en alla »⁴⁹ – ainsi que les humiliations par deux fois infligées à Flavio.

- 11 Toutefois, c'est dans le degré qu'on mesure la violence des sentiments et de la perversion de Filaura : ce qu'elle éprouve n'est pas une simple haine, mais un « excès de haine » ; l'objet de son aversion n'est pas un homme en particulier, mais tous les hommes ; elle ne souhaite pas seulement n'en épouser aucun, mais encore les persécuter tous⁵⁰ ; quand elle rêve de leur bannissement, ce n'est pas de sa ville, mais du monde entier qu'elle voudrait les voir exclus ; quand elle expérimente l'amour, c'est en épuisant tout un régiment, puis toutes les chambrées d'un autre ; plus « malhonnête » que les « malhonnêtes » – nous nous référons au nom donné au lupanar de Lisbonne où séjourne Filaura⁵¹ ; c'est naturellement dans le sens, aujourd'hui vieilli, de « contraire à la pudeur, inconvenant ou indécent » qu'il faut comprendre le mot –, elle surprend en débauche les pensionnaires les plus aguerries d'un bordel de Lisbonne⁵², et ainsi de suite⁵³. D'où cette suggestive rivalité métaphorique :

Et cette nouvelle Amazone, ne se montrant pas inférieure à Hercule, qui força cinquante vierges en une nuit, soutint dans le même temps le tournoi avec cinquante jeunes soldats affamés, qui, trouvant chez elle un corps ferme aux chairs tendres, eurent là l'occasion de prendre bien du plaisir⁵⁴.

- 12 Précisons au passage que le mythe de l'Amazone est convoqué à plusieurs reprises dans le récit⁵⁵. En tout cas, il ressort de ces remarques que Filaura n'existe que dans le « trop », l'exagération, l'extrême. En proportion, toutefois, de l'insatisfaction qui la distingue.

- 13 Car s'il est un autre mot qui la caractérise, c'est bien celui d'« insatiable ». De fait, si tendue qu'elle soit vers l'assouvissement de ses appétits amoureux (qu'on observe à ce propos la récurrence du verbe « satisfaire »), Filaura ne ressort jamais que « fatiguée » de ses ébats, mais certes pas « comblée »⁵⁶ – « elle s'épuisa mais ne se satisfit point »⁵⁷, peut-on lire encore – si bien qu'elle ne répond à rien d'autre qu'à la dynamique d'un vain désir (dont sa nymphomanie n'est qu'une forme exacerbée et pathologique), ce que justifie le nombre extraordinaire, littéralement parlant, des amants qu'elle consomme ou l'impression que nous avons qu'aucun autre temps que celui de cette consommation effrénée n'existe plus dès lors qu'elle découvre les plaisirs des sens – « ne perdant jamais une occasion de prendre du plaisir »⁵⁸. C'est ce que déplore indubitablement Flavio quand il lui déclare : « votre nature est capable de tout »⁵⁹, et c'est ce qu'il expérimente quand l'ordre lui est par deux fois d'obéir aux injonctions amoureuses de Filaura : « ou tu t'emploies à me satisfaire, ou tu ne m'empêches pas de le faire avec d'autres », « ou tu recommences, ou tu cèdes la place à d'autres »⁶⁰.
- 14 Définie, nous l'avons dit, par le « trop » et même le « hors », Filaura l'est aussi par le « contre » ou l'« anti- ». C'est précisément à cela que le récit doit son exemplarité. Nous savons déjà que le « genio » [tempérament] de Filaura est « totalement contraire à », et on sait à quoi, mais le récit dessine aussi son portrait *a contrario*, c'est-à-dire en nous disant ou montrant ce qu'elle n'est pas, ce qui est évidemment une autre manière d'exprimer l'anormalité du personnage :

Les femmes ne doivent pas être de cruelles déesses jouissant des cadavres de leurs victimes, mais des divinités bienveillantes, qui n'acceptent d'autres sacrifices que ceux d'âmes vertueuses⁶¹.

- 15 C'est Flavio qui le dit. En réalité, Flavio d'une part, Modesta, d'autre part, sont deux personnages qui incarnent ce dont Filaura ne laisse de s'écarter. Le premier, poète, figure de l'amoureux sincère et docile (il tue pour elle, risque la prison et s'exile) ; il se soumet au désir de Filaura, mais n'abdique pas pour autant sa raison ; lucide, il ne franchit pas les limites de la prudence (du moins ne les franchit-il plus, il a retenu la leçon de sa première mésaventure). La seconde, une prostituée, se laisse sauver par Flavio (il la ramène en Italie et la

place au couvent) : elle est donc littéralement remise sur « le chemin du salut » et devient « un exemple de sainteté » ; elle fait, en somme, ce que Filaura ne fera jamais. La rédemption de l'une renvoie bien à la perte de l'autre⁶². En d'autres termes, Filaura et Modesta sont la face sombre et la face lumineuse l'une de l'autre. De fait, quelle autre fonction pourrait bien avoir cet épisode édifiant en fin de récit, si ce n'est, par contraste et symétrie, de préparer la fin tragique et ô combien édifiante de l'histoire : « ceux qui ne savent pas que par [...] ces vanités on touche au but du repentir [...] sont ceux qui meurent avant de l'avoir expérimenté. »⁶³ Ainsi va le destin de Filaura, naufragée à tous égards.

- 16 D'autres symétries méritent d'être évoquées pour leur efficacité à évaluer le personnage de Filaura.

C'est d'abord sa curieuse aversion pour Mario⁶⁴. En effet, on pourrait s'attendre à ce qu'elle apprécie en lui des qualités ou des défauts qu'elle s'est efforcée elle-même d'acquérir. Or, précisément pas, ce qui nous est expliqué en ces termes : « celle-ci haïssait Mario en plus de ses mœurs, le sachant d'une même humeur bizarre qu'elle ; [...] elle voulait révéler son extravagant caprice »⁶⁵. On voit que Mario est défini par les mots-mêmes qui décrivent Filaura⁶⁶. Force est alors de conclure qu'en détestant Mario, c'est elle-même que Filaura abhorre, qu'elle s'avère incapable de supporter la confrontation avec un autre elle-même. De ce fait, quand Mario meurt, elle n'a plus à s'affronter, elle se soustrait à sa propre image en même temps qu'elle reconquiert un terrain sur lequel son « jumeau » ne pouvait être que son rival.

- 17 Il découle en outre de la gemellité de Filaura et Mario que le premier duel, celui qui oppose Mario à Flavio à l'instigation de la belle, préfigure le duel amoureux qui oppose cette fois Filaura/Filairo à Flavio (le vocabulaire qui marque le bref dialogue qui suit leurs ébats, pour topique qu'il soit, confirme ce parallèle⁶⁷). Or, dans les deux cas, c'est Flavio qui l'emporte. Sans panache, il est vrai (la première fois il est blessé, condamné et il doit fuir son pays ; la deuxième fois, il déclare forfait devant les exigences sexuelles de Filaura), mais il y trouve son salut, dans tous les sens du terme.

- 18 Ce qui participe grandement de l'anormalité de notre personnage, c'est par ailleurs le fait qu'elle cumule les perversions, du moins ce qui

est considéré comme tel, entre réelles et potentielles. Ainsi sa chute dans le vice est déclenchée par une scène de voyeurisme :

Elle se fit voir un jour au lit avec un jeune amant qui, dans leurs ébats, opérait sans savoir qu'il était observé, tandis que la rusée, le trompant avec de fausses flatteries obscènes, regardait ailleurs et pensait à quelqu'un d'autre. Filaura, confrontée par hasard à cet acte, en fut troublée [...] la nature agissant en elle, qui était à la fleur de l'âge, d'un tempérament ardent et sensible, et qui jouissait d'une pleine liberté, cet acte eut le pouvoir de l'encourager dans les plus vives résolutions d'assouvir sa faim sans se faire reconnaître ni compromettre son secret⁶⁸.

- 19 On soulignera au passage la facilité avec laquelle ladite chute se produit : « un seul exemple de lasciveté suffit à susciter en elle les incitations les plus grandes »⁶⁹. D'autre part, faux homme, elle est courtisée par d'autres hommes⁷⁰, mais faux homme derrière le déguisement duquel existe une vraie femme, elle est aussi convoitée par d'autres femmes⁷¹, suggérant dans les deux cas des amours dites contre-nature. Et puis, sa pratique de l'acte amoureux exclut tout lieu supposé normal (les seuls lits dans lesquels on la voit sont ceux des bordels ; on la suggère aussi familière des ponts de navires...), elle exclut toute forme de familiarité avec le partenaire (qui doit être inconnu, anonyme, non-identifiable ; mais auquel elle doit rester elle-même inconnue), toute mesure réputée ordinaire (nous faisons allusion au nombre pour le moins exceptionnel de ses amants) ; elle bouleverse même les usages du commerce amoureux, *stricto sensu*, puisque Filaura paye pour profiter des clients de ses complices et leur laisse même ses gains, ajoutant de la sorte la gratuité, c'est-à-dire l'absence d'excuse, à la lubricité. Le vice ainsi superlativisé, Filaura en devient le comble, un parangon à l'envers, c'est-à-dire un contre-exemple ou un anti-modèle : son noir destin peut alors servir les intentions moralisatrices du récit :

Puisse le présent personnage servir d'exemple aux parents pour qu'ils ne permettent pas à leurs filles d'âge encore tendre, même si elles sont filles uniques, des libertés qui sont impropres à leur sexe ; et qu'il serve de frein à ces femmes qui, abandonnant toute raison pour les démangeaisons des sens, sont alors, dans leurs plus belles années, abandonnées par la protection du Ciel.⁷²

- 20 En conclusion, on l'aura compris, Filaura est une « anomalie », au sens moderne du terme (à savoir une « déviation du type normal », hors et contre ce dernier), et d'une singularité si extrême que sa monstruosité ne fait aucun doute. Mais son exemple est d'autant plus dangereux, et donc d'autant plus puissamment destiné à servir d'épouvantail, que le texte laisse entendre en filigrane que Filaura pourrait bien incarner un fantasme ordinaire : « toutes les femmes avaient la même volonté qu'elle de satisfaire leur désir, mais n'osaient pas »⁷³ ; elle serait au bout du compte comme toutes les autres femmes, le courage du passage à l'acte en plus, quoique modéré par le secret identitaire⁷⁴. Le récit ajoute alors, à l'horreur bénéfique de la vision du mal incarné, le frisson de la crainte que, sous le bon ordre apparent, sous la nécessaire hypocrisie sociale, ne serpente l'attrait libertaire pour l'interdit. Et si la thèse est d'une misogynie fort banale pour l'époque et pour le genre⁷⁵, elle suggère toutefois un univers mental féminin propre à aiguïser l'imaginaire érotique des lecteurs.
- 21 Dans un recueil qui ne cache pas son programme, voici de quoi balancer systématiquement les textes entre l'intention édifiante déclarée et les libertés qu'autorisent aussi bien la dénonciation que la prétériton. Or, dans cette dynamique, il faut bien constater que le balancier penche toujours fort complaisamment du côté du spectacle ô combien délectable du libertinage, quand il ne s'attarde pas à cette autre morceau de choix qu'est l'étalage de ses plus morbides sanctions, pourvu que soient garanties les sensations fortes ! Au royaume des Incogniti, baroque oblige, bien malin qui pourrait savoir, d'Eros ou de Thanatos, celui qui l'emporte...

NOTES

1 Notre édition de référence est *Cento Novelle Amoroze dei Signori Academici Incogniti. Divise in trè parti...*, Venetia, Presso li Guerigli, 1651. La nouvelle de F. da Molino, se trouve aux p. 55 à 66 de la 3^{ème} partie.

2 « Nacque in una delle prime Città della Lombardia di Parenti, che tra i primi della sua Patria non erano secondi Filaura » [Elle naquit dans une des premières familles lombardes, de parents qui, parmi les plus grands, n'étaient pas au second rang]. La graphie des citations italiennes a été modernisée ; on a maintenu les doubles ou simples consonnes archaïques,

mais supprimé le « h » initial et uniformisé les flexions verbales, pour n'indiquer que les retouches majeures.

3 « nel principio del terzo lustro » [au début du troisième lustre], soit sa quinzième année.

4 « bizzarrie stravaganti ».

5 « Si dimostrava ardentemente vaga del maneggio di qual si voglia sorte d'armi » [Elle aimait ardemment le maniement de toute sorte d'armes], en d'autres termes, elle était « più inclinata agli essercizi di Bellona, e di Marte, che d'Aranne, e Minerva » [plus attirée par les exercices de Bellona et de Mars que par ceux d'Ariane et de Minerve].

6 « la scioltezza delle proprie membra », « quadratura di corpo, che s'addattava d'assai al maschile, e vigoroso ».

7 « puerili vivezze ».

8 Au début du récit, cependant atténuée par la litote « non pronte ubbidienze » [peu promptes obéissances], comme pour souligner les illusions qu'entretiennent encore les parents de Filaura, voire leur déni de l'évidence.

9 Avec ce que l'auteur désigne ironiquement de « solito brillante humor » [habituelle humeur brillante] ; « [...] che per non solo intendeva non accompagnarsi, ma (se le fosse stato permesso dal possibile, e dall'uso) sempre acerbamente perseguirli. Che mai avrebbe potuto soggettar se stessa ad alcun uomo, che non per privilegio di natura, ma per sola opinione, e poco spirito del loro sesso era superiore ; benché con doti di gran lunga inferiori alle femminili. Che la pregava a lasciarla maturar bene col tempo questa sua opinione, con pensier certo di farsi conoscer al dispetto della commune più che uomo, benché femmina. »

10 « con riso di sprezzo letta da Filaura ».

11 « quanto più lontano anderà più mi sarà cosa grata » ; désespéré de tant d'ingratitude et de cruauté, il lui envoie son épée gravée d'une devise qui sied à la dame : « Di ferro hà il cor, chi sol il ferro brama » [Qui n'aspire qu'à croiser le fer à un cœur de fer].

12 « disobediienze stravaganti ».

13 Le seul homme qui échappe à sa haine, comme le précise par deux fois le texte, mais surtout parce qu'il est utile à ses desseins (« non odiato da lei per li suoi fini » [qu'elle ne haïssait point en raison de ses desseins] ; « tu

solo fra tutti gli uomini sei esente dal mio odio » [toi seul, parmi tous les hommes, échappes à ma haine]), d'où la symbolique de son nom.

14 « fattisi accorciar un poco i capelli » [s'étant fait raccourcir les cheveux].

15 Et à « la bontà del destriere » [et à la bravoure du destrier].

16 « giovine prode ».

17 « o divertita dalle martiali operazioni, o domando gli interni stimoli del senso coll'antipatica avversione a gli uomini, conservossi [...] incontaminata ».

18 « invaghitasi di lei doppo tentate le blandizie, l'offerte, l'espressioni d'amore, stim [...] colpo valevole la gelosia ».

19 « cosa, che soleva milantar' altre volte per farsi creder huomo ».

20 « per poco intendeva goderla ».

21 « lasciata poi la porta socchiusa si sarebbero tutti sodisfatti : che non andassero in truppa, ma uno, o due per volta, senza parlar, perché non fossero conosciuti nel cambio ».

22 « come havea disegnato ».

23 « le camerate del suo terzo ».

24 L'arrivée de Filaura à Lisbonne et le pacte qu'elle scèle aussitôt avec deux prostituées de l'endroit offre prétexte à une digression de presque une page (sur les 11 du récit) sur l'institution de cette maison close, son fonctionnement (obligations aux résidentes, choix de la « gouvernatrice », rémunération des médecins et des « barbiers »), tarification des clients au prorata du temps consommé, etc.), et son utilité publique (« smorzar gl'incentivi della gioventù » [éteindre les ardeurs de la jeunesse], « così si teneva lontana dalla gioventù l'infettion gallica per quanto era possibile » [on tenait ainsi à distance de la jeunesse, autant qu'il était possible, le mal français]).

25 « né stimando la lunghezza del viaggio, né l'incommodo, e pericolo del Mare ».

26 « sodisfarsi con ogn'uno ».

27 Et que l'une d'elles avoue ne pas envier Filaura (« io non vuò dir d'invidiarvi » [je ne peux pas dire que je vous envie]), ce qui en dit long sur la hiérarchie du vice entre les deux femmes.

28 « così vigoroso si prometteva, che non una sola, ma con due havea patteggiato, e contato abbondante danaro ».

29 « poco per altro frequentata da lui »

30 « L'accordato con le due cortigiane lo teneva in forse ; e più d'una volta le cadde in pensiero [...] che effettivamente si potesse esser tramutata in maschio, come in molte narrazioni di viridici Auttori sovvenivali haver letto : ed a che diceva voler dormir con donne, non mai venutole in mente le di lei infami dishonestà. »

31 « Vi chiedo per favore, [...] che vi contentiate unirvi con l'amica vostra vicina, lasciando a me il posto del vostro letto [...] dovendo, nel mentre verranno gli amanti per l'una, o l'altra, mandarli a me » [Je vous demande la faveur de vous contenter de retrouver votre amie voisine, me laissant la place dans votre lit et, tandis que viendront des amants pour l'une ou l'autre de vous, que vous me les envoyiez].

32 « immerso nello stupore, e credeva sognarsi, nell'udir stravaganze tali »

33 « si mise trà primi per goder della dissoluta »

34 « contentatevi, che con un senso solo vi goda. È insipida la sodisfazione del tatto senza l'interesse nel gusto dell'occhio ».

35 « nauseato molto dalle sordide lascivie di costei » ; plus tard, après avoir quitté Filaura, il est en proie au remords : « rimordevalo della praticata oscenità » [il regrettait l'obscénité accomplie]. Il se rachète en proposant à celle qui lui a permis de reconnaître Filaura de la sortir du lupanar pour aller couler des jours tranquilles et chastes dans un couvent italien — « La condusse in Italia, ed in un Convento di Rimesse fù un essemplar di santità » [Il l'emmena en Italie, et, dans un couvent de retirées, elle fut un modèle de sainteté] —, le projet donnant lieu à une digression moralisante sur le thème du repentir et destiné à montrer que d'un mal peut sortir un bien, comme il est explicitement dit avant que Flavio disparaisse du récit : « ammirabile la Divina providenza, che dallo scuro d'una sola curiosità, ne fece uscir' il chiaro di questo bene » [admirable Divine Providence qui, de l'obscurité d'une seule curiosité tira la clarté de ce bien].

36 « con molti altri prima dell'avvicinarsi del giorno si stanc » ; il est en outre précisé qu'elle laisse à ses complices un « salaire » donnant la mesure du nombre des amants reçus : « fù numeroso per la copia de' concorrenti » [il fut abondant en raison du nombre des concurrents].

37 « indurata nelle sue dissolutezze, continu molte notti così », « dubitando, che come forastiera potesse partecipar di qualche infezione, massime informata delle sue insaziabili lascivie ».

38 « il solito dissoluto costume ».

39 « mentre trastullavasi con un della medesima [nave], imbrunita la sera, vicina anzi appoggiata ad un canone (fù voler del Cielo) che un gagliardo vento levato all'improvviso facesse piegar il vascello, si che sollevatosi il pezzo, di peso la gett nel mare ; né il marinaio, che la godeva [...] poté far mainar a tempo : onde la miserabile fù preda dell'acque, che tutte forse non furono a sufficienza per lavar le tante lordure di quella sozza anima. »

40 L'indication « traviando [...] dal sesso, dagli istituti comuni del paese, e da' famigliari di sua Casa » est reprise dans ce « genio totalmente contrario al sesso, paese, e loro casa ».

41 Rappelons que « bizarre », en italien « capricieux », renvoie à ce qui s'écarte de l'ordre commun et s'avère, de ce fait, inhabituel et inexplicable.

42 « Détermination arbitraire, envie subite et passagère fondée sur la fantaisie et l'humeur » : ici, c'est de cette dernière qu'il s'agit, laquelle « humeur » est cependant tout autre que « passagère » et définitivement ravageuse, d'où la connotation éminemment négative du concept dans ce récit.

43 Qu'on entend dans « sordide lascivie », mais aussi dans « le lordure di quella sozza anima ».

44 Voir « le sue dissolutezze », mais aussi « il solito dissoluto costume » ou « la dissoluta ».

45 À bien entendre comme celle dont la conduite mérite l'indignation et le mépris.

46 « Non ebbe sentimento l'inumana, né meno per quattro stille di pianto » [Elle n'eut aucun sentiment, l'inhumaine, pas même au point de verser deux larmes].

47 Au besoin masquée par une « finta pietà » [compassion feinte], qui ajoute l'hypocrisie (et la prudence) à la panoplie des sentiments négatifs dont le personnage fait preuve.

48 Quand Mario et Flavio se battent à mort, elle vient voir le résultat de ses manigances et « sodisfatta la crudele della creduta morte dell'uno, e dell'altro ; sotto finta pietà ordin al Cocchiero che girasse al ritorno, per non

contaminarsi diceva della vista di due cadaveri, per verità per non soccorrere l'uno, l'altro, che per anco non fosse spirato ... ».

49 « con brio guerriero rivolte le spalle alla Madre si partì ».

50 On trouve dans ce passage déjà cité un exemple emblématique de l'emploi qui est fait des indéfinis « tous » ou « aucun », des adverbes « jamais » ou « toujours », de la négation et autres éléments rhétoriques d'un discours radical : « Rispose [...] rincrescergli aver il Padre per non poter, vivendo lui, odiar *tutti* gli uomini ; che per *non solo* intendeva *non* accompagnarsi, ma (se le fosse stato permesso dal possibile, e dall'uso) *sempre* acerbamente perseguitarli. Che *mai* avrebbe potuto soggettar se stessa ad *alcun* uomo, che *non* per privilegio di natura, *ma* per *sola* opinione, e *poco* spirito del loro sesso era superiore ; benché con doti *di gran lunga* inferiori alle femminili. Che la pregava a lasciarla maturar bene col tempo questa sua opinione, con pensier certo di farsi conoscer al dispetto della commune più che uomo, benché femmina » ; ailleurs encore : « vorrei *non* di questa *sola* Città, *ma di tutto* il mondo fossero sbanditi *tutti* gli uomini » (c'est nous qui soulignons).

51 « Questa casa chiamasi delle dioneste » [on appelle cette maison la maison des malhonnêtes].

52 En effet, son audace ne laisse pas d'indigner la prostituée avec laquelle elle pactise : « Stupì colei, e benché in un lupanario, detest tanta dionestà » [celle-ci fut stupéfaite, quoique dans un lupanar, et elle jugea qu'une telle malhonnêteté était détestable],

53 Comme c'est le superlatif qui permet de souligner son extraordinaire talent d'escrimeuse : « nell'uso di questa ricreazione, la rese [Balerino, son maître d'armes] non solo svelta, e veloce ne' moti, ma pratico non poco nel giuoco di scherma la perfezion (non tanto per la di lui cognizione, quanto per la piena brama della discepola) nelle più sicure garde, ne' più forti colpi, nelle più industrie ritirate, che imaginar si potesse ; in modo, che ammirando il Maestro ben presto s'avvidde esser divenuto scolare della discepola » [dans la pratique de ce divertissement, il la rendit non seulement leste et vive dans ses mouvements, mais, fort expert au jeu d'escrime, il la perfectionna (moins grâce à son savoir que grâce au désir de son élève) dans les gardes les plus sûres, dans les coups les plus forts, dans les retraites les plus élaborées qu'on pût imaginer, de sorte que le maître d'abord admiré s'aperçut bientôt qu'il était devenu l'élève de son élève].

54 « E questa nova Amazzona non cedendola ad Hercole, che stor 50. Vergine in una notte, sostenne in tanto giro d'hore l'incontro di 50. giovini soldati bramosi, che trovato un corpo sodo, con carni morbide hebbero occasione di ben sodisfarsi ».

55 Elle est effectivement qualifiée une première fois de « Mégère », mais le sera ensuite de « nouvelle Amazone », de même qu'elle avoue que « essendo nata in una delle prime città d'Italia, se avesse ritrovato seguito il suo parere, colà avrebbe eretto un novo Imperio d'Amazzone ; ove gli uomini adoperati al solo uso della generazione in resto esclusi, come schiavi gli avrebbe trattati » [étant née dans une des premières familles d'Italie, si elle avait été suivie dans son opinion, elle aurait érigé un nouvel Empire d'Amazones, où les hommes, réservés au seul usage de la génération et exclus du reste, auraient été traités en esclaves]. Sa haine du genre masculin est en outre décelable dans le commentaire cynique par lequel elle accueille la promesse de Flavio de tuer Mario pour elle : « Così mi felicitassero i perigli di tutti quelli del suo sesso » [si tous les dangers encourus par ceux de son sexe pouvaient m'apporter un tel bonheur], ainsi que dans sa réaction à l'exil de Flavio : « vorrei non di questa sola Città, ma di tutto il mondo fossero sbanditi tutti gli uomini » [Je voudrais que tous les hommes soient bannis non pas seulement de cette ville, mais du monde entier].

56 « stanca ma non sazia ».

57 « si stanc ma non si sodisfece ».

58 « non mai perduta occasione di sodisfarsi ».

59 « la vostra natura [è] capace d'infinito ». Dans un discours-sermon à Modesta, la prostituée qui l'aide à démasquer Filaura, Flavio distingue toutefois la « nature », du côté de laquelle il se place indiscutablement, de la « sensualité » [senso] —de fait, peu avant, n'a-t-il pas déclaré à Filaura : « in queste sensualità sodisfo alla natura, e non al senso » ? [dans ces ébats, je satisfais à la nature] ; « la natura infuse questo ardente appetito negli individui per la conservazione sola, e propogazione della specie, ed il senso protervo la fa praticar con tanta sfrenatezza per destruzion anco degli stessi corpi » [la nature ne donna aux individus cet ardent appétit que pour la conservation et la propagation de leur espèce, et son arrogante sensualité le pousse à l'exercer de manière effrénée pour la destruction-même des corps].

60 « o godi a mia sodisfazione, o non m'impedir' il sodisfarmi con gli altri ». « o replicate, o date luogo ad altri ». Filaura n'hésite d'ailleurs pas à renvoyer

sans ménagements un Flavio qui n'est, selon elle, pas assez vaillant (« Siete troppo debile : governatevi » [Vous êtes trop faible ; rhabiliez-vous]. La riposte donne toutefois à Flavio la victoire morale sur Filaura (cf. notre n. 63).

61 « Le donne non devono esser fiere Deità, per goder di vittime di cadaveri, ma Numi benigni per aggradir olocausti d'anime virtuose ».

62 À cet égard, on trouve peu crédible la parenthèse du narrateur justifiant Filaura, lorsqu'elle affirme ne pas faire autre chose que ce dont rêvent toutes les femmes, par ce « per conestare in qualche parte le sue impudiche risoluzioni » [pour quelque peu embellir ses résolutions impudiques], à aucun moment le personnage ne semble, en effet, effleuré par le moindre regret ni par quelque vague aspiration au repentir. Bien au contraire, elle manifeste une obstination certaine à se vautrer dans la débauche.

63 La citation exacte est : « Chi non sa, che col volo di queste vanità, non si arriva, che alla meta del pentimento [...] perché per lo più si giunge alla morte prima di praticarlo. »

64 Le texte interpelle le lecteur par un « Udite stravaganza » [Ecoutez quelle extravagance]

65 « odiava oltre il suo uso costei Mario, conoscendolo del suo umor bizzarro ; [...] voleva far conoscer il suo stravagante capriccio »

66 On le dit encore d'« humeur guerrière » [humor guerriero] (comme il est question du « brio guerriero » de Filaura et que celle-ci est qualifiée de « valorosa guerriera »), et comme elle, animé de « férocité ».

67 « Se così stimate l'inimico a fronte, mi persuado vedervi a prima faccia sù le ritirate [c'est Filaura qui tourne ici en dérision les faiblesses sexuelles de Flavio] ; così è, replic egli, valorosa guerriera [...]. Adopro più volentieri la penna che la spada ... » [si c'est ainsi que vous affrontez l'ennemi, je suis sûre de vous voir battre en retraite à la première occasion ; en effet, valeureuse guerrière (elle est peu après qualifiée de « ribaude »), répliqua-t-il [...]. Je manie plus volontiers la plume que l'épée...].

68 « Si fece vedere un giorno in letto con un giovine suo amante, che nel godimento, operava senza supporre esser osservato ; mentre la scaltra, ingannandolo, con finte vezzose laidezze mirava, ed era col pensiero in altra parte. Filaura incontratasi per accidente in quell'atto si commosse [...] operando in lei la natura, nel fior de gli anni in un focoso e morbido temperamento, ed in una piena libertà, ebbe forza quell'oggetto d'eccitarla

alle più vive risoluzioni di sodisfarsi senza farsi conoscere né voler precipitar la sua secretezza. »

69 « Un solo essemplio lascivo valse per suscitare in lei gl'incentivi maggiori ».

70 « Fu tentata da molti, benché credutola del sesso ; né l'oro la vincè, né l'aura de gli onori la pieg » [Elle fut mise à l'épreuve par beaucoup, qui la tenaient pour quelqu'un de leur sexe, mais l'or ne la vainquit point, pas plus que les miroitements des honneurs ne la fit plier].

71 On pense certes à la jalousie de celle qui lui fait assister au spectacle décisif de ses ébats avec un amant, mais aussi à ce que suggèrent ses tractations avec deux prostituées portugaises pour ensuite prendre leur place, ce qu'elle ne leur explique pas d'emblée : « pateggi con due delle più belle di goderle la notte susseguente, che volentieri fu accettata per la sua bellezza, e per la cortesia, che loro us » [elle prit accord avec deux des plus belles pour les visiter la nuit suivante, ce qu'elles acceptèrent volontiers compte tenu de sa beauté et de la courtoisie dont elle usa avec elles].

72 « Voglia d'essemplio a genitori la presente, e non permettere in età tenera alle figliole (benché uniche) libertà lontane dal sesso : e serva di freno a quelle donne, che ne' proriti del senso abbandonando affatto la ragione sono nel più bel fior degli anni abbandonate dalla protezione celeste. »

73 « tutte le donne tenevano la medesima volontà al sodisfarsi, ma non l'ardire ».

74 « per esser sola di quell'humore, se ben tutte le altre per timor restavano, non si scopriva » [étant la seule de cette humeur, bien que toutes les autres ne se retinsent que par crainte, elle restait cachée].

75 « Se tutte le donne fossero come lei risolte, non tanta libertà, ed autorità pretenderebbero gli uomini sopra il loro sesso » [Si toutes les femmes étaient aussi résolues qu'elle, les hommes ne prendraient pas autant de liberté avec elles et n'useraient pas d'autant d'autorité contre leur sexe].

AUTEUR

Agnès Morini

IDREF : <https://www.idref.fr/055241581>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000052207135>

Difformité grotesque, difformité burlesque

Le cas de la *Fiancée du roi* (*Die Königsbraut*) d'E.T.A.

Hoffmann

Patricia Desroches-Viallet

DOI : 10.35562/celec.143

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Éloge de la difformité

Du grotesque au burlesque

La norme de la Nature

TEXTE

- 1 Pour Wolfgang Kayser, auteur d'une étude sur le grotesque qui fait encore référence aujourd'hui¹, l'expérience la plus tangible du grotesque est sans conteste celle qu'offre une déambulation dans le Musée du Prado, avec quelques temps d'arrêt, notamment devant les célèbres *Ménines* de Vélasquez² : dans ce tableau qui a pour personnage principal l'angélique infante Marguerite, entourée de ses demoiselles de compagnie et également d'un groupe de nains, décalé au premier plan et redoublant celui que forment les courtisans, situés en retrait³, beauté et difformité sont mises en regard, en un jeu de contraste d'autant plus saisissant que cette a-normalité n'apparaît pas, nous dit Kayser, comme « quelque chose de tout à fait autre », mais comme « partie intégrante de cette cour »⁴.
- 2 C'est également dans une cour, mais cette fois en son centre, qu'est placé le monstrueux « roi des légumes » mis en scène par Hoffmann dans *La fiancée du roi*, un conte rédigé en 1821 et publié dans le 4ème et dernier volume des *Frères Sérapiion*⁵. Rarement peut-être un texte d'Hoffmann a-t-il divisé aussi nettement la critique, pour peu qu'elle s'intéresse à ce récit assez bref, souvent éclipsé par d'autres productions unanimement reconnues, elles, comme chefs

d'œuvre (*Le Vase d'or*, *L'homme au sable*, *Princesse Brambilla* pour n'en citer que quelques-unes...). Tantôt jugé comme une démonstration de « fantastique comique » certes virtuose, mais tournant à vide – en somme, un « grand divertissement »⁶, rien de plus –, tantôt salué comme une performance avantgardiste en matière de « comique fantastique absolu », selon les termes de G. Vitt-Maucher⁷ – un éloge que lui fera par ailleurs Baudelaire, nous y reviendrons –, le conte reste un « étrange produit hybride »⁸, né du croisement de multiples influences (du conte populaire à la *commedia dell'arte*, en passant par les contes de fées français et leurs transpositions allemandes au XVIIIe siècle⁹).

- 3 Nous l'aborderons sous l'angle, certainement plus consensuel, de la difformité et de son lien manifeste avec la grotesque, non sans reprendre au préalable la question posée d'emblée par W. Kayser : la simple présence, dans une représentation, d'un élément ou d'une figure difforme suffit-elle pour que l'on puisse lui appliquer le qualificatif de grotesque¹⁰ ? La réponse était déjà partiellement contenue dans l'évocation des *Ménines* : c'est en s'inscrivant dans un « contexte », en tant qu'élément à la fois structurel et signifiant, que la forme singulière du monstrueux relève du grotesque¹¹.
- 4 Qu'en est-il chez Hoffmann et plus spécifiquement dans la *Fiancée du roi* ? Dans quel ensemble la difformité qu'incarne l'horrible créature briguant les faveurs d'une belle jeune fille de la campagne vient-elle s'intégrer ? Sa mise en perspective avec d'autres manifestations du difforme dans l'œuvre, essentiellement narrative, d'Hoffmann permettra un premier rattachement à l'univers de la grotesque, certes probant, mais non suffisant pour ce conte traité sur le mode de la *burla*. S'il opère le passage du grotesque au burlesque, le rire apparaîtra aussi comme le correctif d'une difformité qui, aussi paradoxal que cela puisse paraître au premier abord, se rapporte à la Nature, ainsi que le stipule le sous-titre du conte : « ein nach der Natur entworfenes Märchen », soit « un conte élaboré d'après nature ».

Éloge de la difformité

- 5 Résumons tout d'abord, pour plus de clarté, l'histoire qui nous est exposée en six chapitres, systématiquement introduits par un

sommaire moins destiné à véritablement renseigner le lecteur qu'à l'initier à une forme d'« arabesque humoristique¹² », comme par exemple lorsque le narrateur auctorial s'amuse à souligner le caractère indispensable d'un chapitre pour l'économie même du conte¹³. Un gnome faisant irruption un beau jour dans le petit village de Dapsulheim¹⁴ veut emporter dans son univers souterrain – on songe ici, entre autres réminiscences possibles, au mythe de Perséphone – la jeune et belle Anna de Zabelthau, qu'une prédilection quasiment innée pour la culture potagère semble prédisposer à un tel dessein. Afin de ne pas éveiller la méfiance du père, le sieur Dapsul de Zabelthau, féru de sciences occultes et donc susceptible de découvrir le pot aux roses, le prétendant se fait passer pour le descendant d'une haute lignée d'esprits élémentaires, le baron Porphirio de Ockerodastes. Si le sieur Dapsul, voyant son propre projet de mariage avec une sylphide par là même favorisé, se laisse aisément duper, la Demoiselle Annette, elle, n'éprouve au premier abord que de l'aversion pour « l'affreux baron »¹⁵ ; elle appelle alors à la rescousse son fiancé « humain », l'étudiant Amandus de Nebelstern, « au reste un gai et franc jeune homme »¹⁶, mais suffisamment influençable pour croire le premier venu, qui voit en lui un « prodigieux génie poétique »¹⁷. Néanmoins, la révélation par le baron lui-même de son rang au royaume des légumes (il n'est rien de moins que le roi *Daucus Carotta Ier*) amadoue la jeune fille sensible aux titres, au point qu'elle accepte de devenir sa fiancée. S'ensuit une période d'entente harmonieuse entre les trois personnages, jusqu'à ce que le sieur Dapsul découvre la véritable origine de son futur gendre, un gnome « de la plus basse espèce »¹⁸. Afin de convaincre sa fille du sort funeste qui l'attend, il lui fait alors entrevoir la face cachée, proprement répugnante, du royaume souterrain et cherche à la libérer de l'emprise du « gnome ennemi¹⁹ », n'hésitant pas à l'affronter dans un duel pour ainsi dire culinaire²⁰ qui échoue lamentablement. Le salut peut encore venir d'Amandus, mais ce dernier, revenu entre-temps de la ville, est engagé par le « roi des légumes » comme poète de cour. Une démonstration de son talent provoque de tels maux de ventre chez son monstrueux mécène que ce dernier disparaît sous terre sans demander son reste. Le mariage des deux jeunes gens peut alors avoir lieu : « tout est bien qui finit bien », comme le veut la formule consacrée...

- 6 Au beau milieu du conte, précisément dans le troisième chapitre, apparaît donc une créature qui s'apparente à un monstre, soit si l'on prend la deuxième acception proposée pour ce terme par le dictionnaire Robert à un « être vivant ou organisme de conformation anormale (par excès, défaut ou position anormale de certaines parties de l'organisme »²¹. Voici comment le narrateur nous la dépeint :

Pour ce qui était de l'élégance de ses formes, le baron était loin de pouvoir être comparé à l'Apollon du Belvédère et au Gladiateur mourant : car, outre qu'il avait trois pieds de haut à peine, le tiers de son corps consistait en une énorme tête qu'ornaient agréablement un long nez recourbé et deux gros yeux saillants en forme de boule, et comme le corps était aussi assez long, il ne restait que quatre pouces environ pour les cuisses²².

- 7 La difformité se traduit ici par une disproportion frappante entre la tête, d'une taille anormale, et la partie inférieure du corps, réduite au strict minimum. Cette anomalie touche également le cavalier envoyé en éclaireur, un « petit homme » qui, en dépit de l'impression produite par une tête rendue « informe » par sa grosseur²³, n'a « rien qui rappelât un nain »²⁴, relève le narrateur, essentiellement parce qu'il est doté d'un long buste.
- 8 Ce « petit monstre »²⁵, ainsi que le qualifie celle sur laquelle il a jeté son dévolu, n'est pas une figure isolée dans l'univers narratif d'Hoffmann. Par sa difformité, bien qu'atténuée par ces « agréables ornements » du visage que sont le nez et les yeux (pourtant jugés protubérants !) et même par une certaine grâce de l'ensemble²⁶, le baron Porphirio figure en bonne place dans ce « cabinet de curiosités » qu'Hoffmann, des *Fantaisies à la manière de Callot* (1814-1815) aux *Frères Sérapion* (1819-1821) s'est plu à se constituer : le « Magister Tinte » (« Maître Encre ») dans le conte *Das fremde Kind* (*L'enfant étranger*), un nain avec une « tête informe » et de toutes petites et fines « jambes d'araignée » qui contrastent « étrangement » avec un corps très large²⁷, l'« horrible enfant difforme » (« abscheuliche[r] Wechselbalg »²⁸) que Lothar, un autre des « Frères Sérapion », dépeint dans un bref récit précédant la lecture du conte *Die Brautwahl* (*Le choix de la fiancée*), une « chose » à mi-chemin entre l'homme et l'animal, pourvue notamment de « deux cornes » et manifestement invertébrée²⁹ ; le « Petit Zachée surnommé

Cinabre » (*Klein Zaches genannt Zinnober*), autre exemple, certainement plus connu que le précédent et plus monstrueux encore, de « Wechselbalg » que nous évoquerons plus loin ou encore « Maître Puce » (« Meister Floh »), le « petit monstre » (« kleine[s] Ungeheuer ») qui apparaît dans la troisième aventure du conte éponyme d'Hoffmann et frappe tout particulièrement par la configuration anormale et proprement fantastique de ses membres, les bras (situés dans le prolongement de la « tête d'oiseau » de cette étrange créature³⁰) et les jambes (« deux pattes très fines, puis, plus loin, deux autres »³¹) étant munis d'une « double articulation »...

- 9 Dans sa pratique du récit comme dans celle, qui lui est étroitement liée, du dessin (et de la caricature), Hoffmann semble donc prendre un réel plaisir à représenter l'anormalité (« das Abnorme »), comme le souligne Hyun-Sook Lee³², et éprouver une nette prédilection pour des figures de nains dotés d'une trop grosse tête. En matière de difformité, sa source d'inspiration est double. Outre la lecture de récits que produisent, à la même époque, d'autres auteurs romantiques (Achim von Arnim notamment et son *Isabelle d'Égypte*, qui attire Hoffmann par sa mise en scène d'une figure de mandragore³³), celle de « chroniques anciennes », de véritables « mines » selon Lothar pour qui veut écrire des « récits, contes, nouvelles et drames »³⁴, vient nourrir une imagination naturellement fertile. Les monstres découverts dans ces « étranges et folles fables » complètent alors la collection de créatures fantastiques que conçoit, la plupart du temps en rêve³⁵, Hoffmann. Cette veine est alimentée également par des représentations plastiques de la difformité, comme la série des « bossus » (« i gobbi ») de Jacques Callot, ce graveur français du début du XVIIe siècle qu'affectionne tout particulièrement Hoffmann, au point de lui emprunter sa « manière », comme l'annonce le sous-titre de ses *Fantaisies*.

Pourquoi ne puis-je me rassasier à la vue de tes ouvrages bizarres et fantastiques, ô toi maître sublime ! Pourquoi toutes tes figures, dont souvent un seul trait hardi suffit à marquer les contours, restent-elles si bien gravées dans mon esprit³⁶ ?

Cette question, qui ouvre l'essai consacré à J. Callot au début des *Fantaisies*, mérite en effet d'être posée : pourquoi Hoffmann éprouve-t-il une telle fascination pour toutes ces formes de monstruosité que

sont le nanisme, la gibbosité ou encore l'excroissance de certaines parties du corps ?

- 10 Il est possible de trouver un élément de réponse dans le portrait que brosse Gabrielle Wittkop-Ménardeau du jeune Hoffmann, manifestement peu gâté par la nature :

À cette époque, son corps et son visage ont déjà pris cet aspect caractéristique qui ne subira que d'infimes modifications au cours des ans. Le jeune homme est d'une taille largement au-dessous de la moyenne, très maigre, un peu penché en avant. Ses cheveux d'un noir bleuté tombent en désordre sur le front haut placé, le nez est busqué, le menton en galoche, le teint jaune, la grande bouche semble fermée sur un secret ; les yeux, magnifiques et myopes, de la couleur de la pierre de lune, brillent et scintillent d'un feu inquiétant entre les longs cils. Cette *silhouette de mandragore* toute entière est animée de mouvements permanents, gigotant, gesticulant continuellement. C'est ainsi qu'il apparaît à sa première élève, qui devient aussi son premier amour³⁷.

- 11 Ces diverses imperfections physiques, au premier rang desquelles figure l'anormale petitesse de la taille, entrent de manière systématique dans la composition des monstres hoffmanniens. Cela vaut bien sûr pour le « petit baron » de Porphirio tel que nous l'avons découvert précédemment, ce « vilain petit homme jaune »³⁸ qui brigue les faveurs de Demoiselle Annette et semble affecté du même syndrome que son fébrile créateur : une gesticulation permanente. En lien avec ce que l'on pourrait appeler ici, tant ce motif végétal semble prégnant chez Hoffmann³⁹, le « complexe de la mandragore », la représentation du difforme semble donc opérer comme une auto-critique non dénuée d'humour, voire comme une catharsis plus ou moins consciente : Rüdiger Safranski, dans son récent essai sur le romantisme, ne parle-t-il pas d'Hoffmann comme du « petit gnome aux traits mobiles »⁴⁰ ?
- 12 Venons-en enfin au « petit monstre » qui apparaît d'emblée dans le conte du *Petit Zachée surnommé Cinabre*⁴¹. Le visage de « l'affreux avorton » (« de[r] abscheulich[e] Wechselbalg ») fait également penser à « une petite mandragore », en raison de la difformité de ses traits (« un long nez pointu », « deux petits yeux noirs et flamboyants », l'ensemble étant « sillonné de rides profondes »⁴²) ;

mais là n'est pas la seule de ses ressemblances avec l'univers végétal, comme le confirme la description de son corps :

La tête de ce phénomène était enfoncée entre ses épaules ; le dos était marqué par une excroissance en forme de courge et, juste au-dessous de la poitrine, de petites jambes aussi minces que des baguettes de courdrier pendaient, de sorte que le gamin ressemblait à un radis fendu en deux⁴³.

Plus loin, alors qu'il tente de se maintenir en selle sur un grand cheval, ce « singulier petit monstre » (« [dies] seltsame kleine Ungetüm ») sera même comparé à une « pomme plantée sur une fourchette et dans laquelle on aurait taillé un masque grotesque »⁴⁴.

- 13 C'est précisément cette corrélation cocasse avec des éléments végétaux, exploitée à l'extrême dans le conte de la *Fiancée du roi*, qui donne à la représentation du difforme chez Hoffmann sa signification profonde, qui, en d'autres termes, lui vaut son caractère « grotesque ».

Du grotesque au burlesque

- 14 Par son lien avec le monde végétal, la représentation du monstrueux « roi des légumes » s'apparente à la grotesque, soit, si l'on reprend la définition de G. Vasari, cette « catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner les surfaces murales où seules des formes en suspension pouvaient trouver place »⁴⁵. La profusion d'éléments hétérogènes, l'hybridation effaçant les frontières entre le domaine végétal ou animal et celui de l'humain, ainsi que le jeu d'une imagination débridée en sont les principales caractéristiques, appliquées pour l'essentiel à la représentation de « difformités monstrueuses » :

Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artistes : ils inventaient ces formes en dehors de toute règle, suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en pattes de grues et peignaient ainsi une foule d'espiègleries et d'extravagances. Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué⁴⁶.

- 15 Hoffmann s'est lui-même essayé à la réalisation de grotesques, comme en témoigne par exemple la couverture⁴⁷ réalisée pour le *Chat Murr* (*Kater Murr*). Néanmoins, c'est dans la mise en scène de créatures grotesques, directement inspirées des figures « à moitié humaines, à moitié bestiales » de J. Callot, que l'auteur des *Fantaisies* excelle. Nous nous contenterons de citer ce passage des *Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* (*Abenteuer der Silvester-Nacht*) où le narrateur, après avoir bu du punch (« boisson favorite » de ce double d'Hoffmann qu'est le maître de chapelle Kreisler⁴⁸ !), voit apparaître une étrange créature « aux jambes d'araignée, avec des yeux de grenouille » qui vient lui réclamer sa « femme »⁴⁹, la belle Julie, autre exemple de cohabitation (mais officialisée cette fois par le mariage !) entre difformité monstrueuse et beauté angélique. Dans la *Fiancée du roi*, on trouve également ce que le « petit homme » (« der Kleine ») croisé dans les *Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* – un personnage aux allures de revenant, dépossédé non de son ombre comme le célèbre Peter Schlemihl, mais de son reflet – nommé un « tableau d'avertissement » réalisé à la manière de « Bruegel⁵⁰, Callot ou Rembrandt »⁵¹, trois références interchangeable aux yeux d'Hoffmann en matière de grotesques. Il s'agit de la vision « en négligé »⁵² du royaume, qui révèle à la jeune promise séduite par l'apparente magnificence de ce dernier la réelle « extraction » du pseudo Baron de Porphirio :

Juste ciel ! qu'aperçut-elle en place du beau potager, en place de la garde des carottes, des pages Lavande, des princes Salades, et de tout ce qui lui avait paru si magnifique ? Elle vit un marais profond qui paraissait rempli d'une vase dégoûtante, et dans cette vase s'agitait un peuple affreux qui sortait de la terre. De gros vers s'entrelaçaient lentement ensemble, pendant que des espèces d'escargots rampaient avec de gros oignons, qui, avec une laide figure humaine, coassaient, louchaient de leurs yeux jaunes, et avec les petites griffes qu'ils portaient auprès des oreilles s'efforçaient de les saisir par leur grand nez et de les tirer dans la vase ; tandis que de grandes limaces nues dans leur paresse écœurante se roulaient l'une sur l'autre, et leurs longues cornes sortaient du gouffre.

Demoiselle Annette, à cet affreux spectacle, fut sur le point de s'évanouir. Elle mit sa main devant sa figure, et s'enfuit rapidement⁵³.

- 16 Toutefois, à l'exception de cette vision d'épouvante que seule la médiation de la magie permet de percevoir (Anna est enveloppée au préalable, « de la tête aux pieds », d'une « quantité de rubans jaunes, rouges, blancs et verts »⁵⁴ par son père féru de cabale), la représentation grotesque de la difformité s'accompagne dans le conte d'un souci d'esthétisation. Ainsi, le corps contrefait du « petit Baron » n'est pas dépourvu d'une certaine grâce, ni même d'une certaine harmonie, aussi paradoxal que cela puisse paraître : sa partie inférieure, pourtant rachitique, semble « assez bien utilisée » (elle se termine par les « pieds les plus jolis et les plus barons que l'on pût imaginer »⁵⁵) et même les chutes du bancal personnage s'apparentent aux « évolutions d'une danse »⁵⁶. Quant à la description de l'arrivée de sa cour à Dapsulheim, un « ballet en miniature » pour Gisela VittMaucher⁵⁷ – « rien n'est plus beau à voir » disait Baudelaire⁵⁸ –, elle illustre de manière magistrale la transposition, dans le domaine narratif, de la « manière » de Callot, parvenant à « rassembler dans un petit espace un nombre infini d'objets⁵⁹ » sans que cette profusion nuise à l'harmonie de l'ensemble :

Un beau et long cortège monta la rue. En tête s'avançaient de soixante à soixante-dix cavaliers de petite taille montés sur des chevaux jaunes, leurs habits étaient jaunes aussi comme celui de l'ambassadeur. Ils portaient des bonnets pointus et des bottes de bois d'acajou. Ils précédaient une voiture attelée de huit chevaux jaunes et du plus pur cristal. Environ quarante autres voitures moins brillantes, et attelées tantôt de six, tantôt de quatre chevaux, suivaient la première. Une foule de pages, de coureurs et d'autres domestiques s'agitaient de toutes parts couverts de riches costumes [...] ⁶⁰.

- 17 Surtout, c'est par sa mise en scène humoristique que le « roi des légumes » sort du lot de créatures grotesques imaginées par Hoffmann. L'effet produit par le déploiement de toute sa cour est à la fois « étrange » et « comique »⁶¹ ; de même, son « ambassadeur » est « d'une tournure assez singulière et drôle »⁶². Cette dimension comique n'est certes pas étrangère à la nature même de la grotesque, qui consiste, nous l'avons vu, « en une foule d'espiègeries et d'extravagances » (des « peintures fantasques » dira Montaigne⁶³). Toutefois, dans le conte de la *Fiancée du roi*, son amplification est

telle qu'un basculement s'opère, d'une forme de grotesque fantastique – celle-là même qui, d'après W. Kayser, naît de la découverte mi-amusée, mi-effrayée de l'étrangeté du monde⁶⁴ – à un type de grotesque essentiellement ludique, presque jouissif, proche de l'univers de la *commedia dell'arte*, et pour lequel le terme de burlesque paraît plus approprié.

- 18 En témoigne l'utilisation du motif de l'hypertrophie de la tête, marque de fabrique du grotesque « homme-carotte » *Daucus Carota* 1er. Cette difformité est l'objet d'un long développement théorique, placé dans la bouche de l'érudit Dapsul : étayé tout d'abord par un syllogisme de son propre cru (« la beauté c'est la sagesse, la sagesse est dans la pensée, et la tête est le symbole physique de la pensée »⁶⁵), il s'achève par la formulation d'un idéal pour le moins cocasse, celui d'une humanité faite de corps tronqués, se résumant à l'éminence (au propre comme au figuré) de la tête :

Plus la tête est grosse et plus sont grandes la sagesse et la pensée ; et si l'homme pouvait regarder tous les autres membres comme des articles de luxe qui lui sont donnés pour lui nuire, il arriverait au sublime de l'idéal.

D'où viennent toutes les peines, tous les ennuis, toutes les dissensions, toutes les disputes, en un mot les causes de ruine des mortels ? N'est-ce pas des désirs impies des membres ? O quelle tranquillité, quelle béatitude s'établiraient sur la terre si l'humanité était privée du corps, des bras et des jambes ! De là l'heureuse idée des sculpteurs de représenter en buste les grands hommes d'État et les grands savants pour désigner d'une manière symbolique la nature supérieure qui doit vivre en eux en vertu de leur place ou de leur livre. Ainsi, ma fille, qu'il ne soit plus question de laideur ou d'autres reproches de ce genre adressés au plus noble des esprits. Tu es et demeures la fiancée du magnifique Porphirio de Ockerodastes⁶⁶.

- 19 Le lecteur ne sera alors pas étonné d'apprendre, au détour d'une lettre envoyée par la prosaïque Anna à son fiancé Amandus (qui s'est mis en tête de devenir poète et, du même coup, la perd !), qu'un buste de Charlemagne trône dans la salle de réception familiale⁶⁷. Même coiffé d'un chapeau de paille par la jeune fille dont les « sens terrestres et grossiers » sont peu perméables à la « céleste

sagesse »⁶⁸ (ayant utilisé son carton à chapeaux pour envoyer du tabac à son fiancé, elle s'en sert comme d'une simple patère), ce buste incarne l'aspiration de Dapsul à se tourner exclusivement vers la sphère céleste – projet qu'un trop grand attachement aux « besoins terrestres⁶⁹ » (« je mange horriblement »⁷⁰, confesse-t-il sans retenue à sa fille) vient manifestement encore trop souvent contrecarrer...

20 Repris plus loin dans une version végétale, lors du duel opposant le radis rebelle⁷¹ au « roi des légumes », cet éloge de la difformité sur le mode burlesque nous renvoie au traitement spécifique des images du corps dans la culture comique populaire, telles que les a disséquées Mikhaïl Bakhtine dans son étude sur Rabelais⁷². Qu'il s'agisse du ventre ou du phallus (dont le nez est un traditionnel substitut) ou encore de certaines parties du visage, dont la tête – mais seulement lorsqu'elles se transforment, précise Bakhtine, « en formes d'*animaux* ou de *choses* » et deviennent donc « grotesques », au sens rappelé plus haut –, ces éléments sont « l'objet de prédilection d'une *exagération positive*, d'une hyperbolisation » et peuvent même « se séparer du corps, mener une vie *indépendante* », le restant du corps étant ainsi « relégué au second plan »⁷³, voire tronqué comme en rêve le sieur Dapsul. Même si Bakhtine continue d'employer ici le qualificatif de grotesque⁷⁴ là où le terme de burlesque nous semblerait plus justifié, il conforte notre découverte, chez Hoffmann, d'une difformité qui prête essentiellement à rire.

21 Le conte de la *Fiancée du roi* ne serait-il alors, comme le jugent souvent sévèrement certains critiques, qu'une simple farce carnavalesque, mettant en scène un « répugnant épouvantail » (« widerwärtige[r] Popanz »⁷⁵) ? De nombreuses scènes de « rabaissement », trait marquant du « réalisme grotesque » pour Bakhtine (soit le « transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité »⁷⁶), invitent à aller dans ce sens : celle du combat final⁷⁷ dans la cuisine entre le pseudo magicien Dapsul et le « gnome ennemi »⁷⁸ en est un très bon exemple, surtout si l'on pense en la lisant à son versant mythologique dans le célèbre *Vase d'or* d'Hoffmann (le duel du « Prince des esprits » salamandre contre la sorcière-betterave, libérant Anselme du « principe hostile » qui l'empêchait d'accéder à l'univers poétique d'Atlantis⁷⁹). Ici, les

armes se réduisent à des ustensiles ménagers et le combat à une recette de cuisine, dont Dapsul fait lui-même les frais (il finit « cuisiné » à la place du gnome), ce qui rappelle bien sûr le *Quichotte* de Cervantès, une référence pour Bakhtine en matière de « carnaval grotesque ». En outre, « divertissant » (« ergötzlich ») est le qualificatif sur lequel s'accordent les Frères Sérapion à l'issue de la lecture du conte⁸⁰ et qu'il nous faut replacer, pour en saisir toute la portée, dans la terminologie hoffmannienne, opposant ce qui est simplement « drôle » (« d[as] Drollig[e] ») à ce qui s'avère « véritablement comique » (« [das] wahrhaft Humoristisch[e] » ou « [das] wahrhaftig Komische »), soit ce curieux mélange de joie et de douleur que seule la dualité foncière de la nature humaine peut expliquer⁸¹.

- 22 Pour autant, le traitement burlesque de la difformité dans le conte de *La Fiancée du roi* n'est pas dénué de profondeur, ni même d'ironie, au sens où l'entend Hoffmann⁸². S'il se rapproche du rire carnavalesque, c'est également parce qu'il fonctionne lui aussi comme correctif. Le malencontreux (en apparence) coup de bêche donné sur la tête d'Amandus, difforme au second degré (le poète en herbe a, dirait-on familièrement, « pris la grosse tête » !) ne relève pas d'un simple comique de situation ; de la même manière, dans une des scènes de la *commedia dell'arte*, Arlequin vient au secours d'un bègue en lui donnant un coup de tête dans le ventre, ce qui permet de le faire « accoucher » du mot compliqué qu'il ne parvenait pas à prononcer. Ainsi, par ce coup reçu sur la partie (métaphoriquement) hypertrophiée de son corps – un « geste traditionnel » selon Bakhtine⁸³ –, Amandus est définitivement guéri de sa « folie » poétique.
- 23 Cet aspect correctif induit nécessairement la présence d'une norme, à l'aune de laquelle peut être mesurée la difformité burlesque : dans la *Fiancée du roi*, un « conte élaboré d'après nature »⁸⁴, c'est bien la Nature qui remplit cette fonction normative.

La norme de la Nature

- 24 Que la Nature soit choisie comme référence dans un récit où la difformité, l'anormalité ont une place aussi prépondérante peut surprendre et ce, même si sa conception élargie en tant que

natura naturans – notamment dans le contexte spécifique du XVI^e siècle, ainsi que le relève A. Muzelle, soucieux de relativiser la notion d'art mimétique appliquée à la grotesque⁸⁵ – autorise bien des écarts : « [...] de raison il n'y en a aucune, fors de dire que Nature se joüe en ses œuvres », en concluait Ambroise Paré dans son traité sur les [M]onstres et prodiges⁸⁶ (1573), illustrant l'extraordinaire capacité de la Nature à se faire « chambrière du grand Dieu⁸⁷ ». Rappelons également que nous avons ici affaire à un « conte » (« Märchen »), soit, par définition⁸⁸, à un récit où le merveilleux (y compris sous ses formes les plus horribles) trouve une justification « naturelle ».

- 25 En fait, ce n'est pas dans le sens d'une reproduction mimétique qu'il faut comprendre la mention mise en exergue au récit. Rares sont en effet les descriptions qui prennent « réellement » la nature pour objet, à l'exception de cette scène d'orgie naturelle que nous le verrons, ouvre le conte. Comme le relève G. Vitt-Maucher, Hoffmann nous livre plutôt un « conte sur l'essence de la nature »⁸⁹, trahissant nettement l'influence de la *Naturphilosophie* de G. H. Schubert⁹⁰. Le domaine qui échoit en héritage au sieur Dapsul, revenu sur ses terres natales après avoir mené pendant quelques années une vie aventureuse⁹¹, et qui se réduit alors au petit village de Dapsulheim – appellation métonymique qui résume à elle seule la manière dont fut administré le riche patrimoine familial en l'absence de Dapsul – apparaît en effet comme un microcosme concentrant les différentes composantes de « l'organisme » naturel : inorganiques et métalliques tout d'abord (l'anneau d'or et les ustensiles de cuisine utilisés comme armes contre le gnome), végétales ensuite (le monde potager dans toute sa variété), humaines enfin (l'hybride « roi des légumes » et sa cour). Entre les règnes de l'inorganique et du végétal, comme entre l'existence de l'homme et le développement des végétaux existe une corrélation (« Wechselbeziehung »), idée-clé chez Schubert, qui organise l'ensemble et lui donne son sens, chaque élément aspirant à accéder à l'étape supérieure de son évolution naturelle : la forme humaine pour l'animal, l'Idéal pour l'homme – une « philosophie de la nature » qu'illustrent, dans la *Fiancée du roi*, tant le désir d'union d'un esprit élémentaire avec une mortelle que les élans mystico-cosmiques du « magicien » Dapsul, et ce, en dépit des « rabaissements⁹² » opérés par le narrateur⁹³. Plus encore,

l'omniprésence du thème de la fertilité, de la productivité dans le conte – sa force à la fois « motrice » et « (ré)conciliatrice » pour G. Vitt-Maucher⁹⁴ – s'explique par la valeur particulière qu'accorde Schubert aux temps de floraison, de fécondation et d'accouplement, moments où ce phénomène de corrélation « internaturelle » est le plus probant.

- 26 « C'était une année bénie », constate le narrateur auctorial en guise d'entrée en matière, avant de dérouler les images d'une nature littéralement saturée :

Dans les champs, le grain, l'orge et l'avoine verdoyaient et fleurissaient, les jeunes paysans s'en allaient dans les pois verts, le bétail foulait le trèfle, et les arbres étaient rouges de cerises malgré la voracité des moineaux. Tout être trouvait chaque jour à la grande table de la nature une pâture abondante [...] ⁹⁵.

- 27 La personnalité des principaux protagonistes du conte est également placée sous le signe de la productivité : Anna entretient une relation affective, héritée de sa propre mère (dont l'attachement à un troupeau de chèvres lui avait valu en son temps le sobriquet de « fille aux chèvres⁹⁶ »), avec son jardin potager (les carottes sont ses « Möhrenkinder »⁹⁷ et une fois « adopté », le petit Baron se laisse alimenter comme un enfant⁹⁸) ; de son côté, Dapsul se dit aimé d'une sylphide à laquelle il souhaiterait s'unir⁹⁹ – une possible variation du *leitmotiv* de la productivité – ; enfin, Amandus connaît des élans de création poétique dont sa prosaïque fiancée est la première destinataire. Néanmoins, chez tous les trois, cette productivité a un caractère excessif : si la jardinière passionnée est trop profondément ancrée dans le monde terrestre, l'adepte invétéré des sciences occultes est, lui, trop tourné vers le domaine céleste ; quant au poète impénitent, il s'est laissé entraîner à « faire dans l'excès »¹⁰⁰, comme le constate, peut-être en une forme d'autocritique, le narrateur, porté parfois lui aussi, nous le verrons, à « dépasser les bornes ». Or, la démesure est inscrite d'emblée dans la nature elle-même, à la « table » de laquelle tous viennent « faire bombance à satiété »¹⁰¹ sans l'épuiser pour autant, puisque la moitié des cerises restent sur l'arbre malgré la « voracité » des moineaux. De cette prodigalité anormale découle « tout naturellement » le comportement excessif

de l'homme, comme l'atteste la fin de la description orgiaque de la nature :

[...] mais les légumes étaient surtout si admirablement beaux dans le jardin du sieur Dapfuhl de Zabelthau que mademoiselle Annette ne se possédait plus de joie.

- 28 Le goût immodéré de la jeune fille pour la culture potagère ne peut être qu'encouragé par le spectacle d'une nature ayant perdu tout sens de la mesure, *a fortiori* lorsque l'on est soi-même déjà guetté à l'origine par la difformité : si des « yeux bleus et clairs » (un invariant dans la constitution des personnages féminins chez Hoffmann), confèrent à Annette une certaine beauté, ses « formes » présentent en revanche « un peu trop de rondeur »¹⁰² ; en outre, alors qu'elle pense être la droiture même, comme elle l'écrit à son « cher Amandus » dans l'un de ses post-scriptum à tiroirs, son écriture demeure « quelque peu tordue »¹⁰³. En d'autres termes, et pour reprendre le sous-titre du conte, c'est bien « d'après nature » que se conçoit la difformité d'Anna, sa « pathologie » (une absence de rapport équilibré, mesuré, avec la nature organique) étant induite par une nature prête à tous les excès, comme au surgissement en cette année « bénie » – on relèvera ici l'ironie du narrateur – d'une créature monstrueuse.
- 29 Enfin, cette productivité semble s'appliquer à la langue elle-même, avec tous les risques de difformité que cela comporte. En témoigne cette scène étonnante où tout le « petit peuple » de la cour potagère s'anime en « mètres » antiques :

[...] plus de cent petits hommes, partie sur les pieds, partie sur la tête, se mirent à danser, comme l'avait fait le courrier, des pyrrhiques, des trochées, des spondées, des dactyles, des choriambes, que c'était un plaisir de les voir¹⁰⁴.

- 30 À l'instar de l'« habile écuyer gymnaste » qui les a précédés et a réalisé une vraie performance en écrivant son message « sur la terre de la cour » grâce à « toutes sortes de mouvements » réalisés autour de son cheval¹⁰⁵, les petits personnages font ici la démonstration de la capacité productive, créatrice de cette langue du corps qui est la leur. L'énumération de termes techniques, plus symptomatique

encore dans le texte allemand où elle procède en dix temps, est la marque d'une « prolifération automatique » de la langue elle-même, comme l'analyse G. Vitt-Maucher¹⁰⁶. Ce qu'elle reconnaît comme un mode de narration moderne, voire avant-gardiste – en tout cas résolument nouveau¹⁰⁷ – peut aussi être identifié comme une forme d'expression maniériste, qui parviendrait à rendre compte de l'animation de la langue, calquée sur celle des corps, au prix même de son inflation, de sa déformation¹⁰⁸...

- 31 Ainsi, c'est à un autre tableau que nous fait penser pour finir le traitement, dans la *Fiancée du roi*, d'une difformité « d'après nature » : il s'agit du portrait de Rodolphe II, réalisé en 1591 par Arcimboldo (1527-1593), un assemblage composite d'éléments végétaux censé représenter le « prince des collectionneurs »¹⁰⁹ en Dieu Vertumne. La symbolique attachée à cette divinité, qui incarne les « changements qui se manifestent dans la nature, et surtout le passage de la floraison à la fructification »¹¹⁰ (Vertumne était le Dieu fétiche des jardiniers) ne fait que renforcer le parallèle avec notre grotesque « roi des légumes », dont l'arrivée est associée à un moment d'extraordinaire fécondité (« magique » ou « magnétique » selon Schubert) de la nature tout entière.
- 32 Toutefois, là où le peintre maniériste ose l'écart par rapport à la norme (l'image idéale et supérieure de l'homme de la Renaissance), l'écrivain postromantique, affichant même dans cette histoire de jardin potager (trop) amoureusement cultivé une sensibilité *Biedermeier*, cherche manifestement à la rétablir. À l'issue du conte, après que la créature monstrueuse, terrassée par les « vers sublimes »¹¹¹ de son tout nouveau poète de cour (qui n'est autre qu'Amandus), a regagné son royaume souterrain avec armes et bagages, l'héroïne semble définitivement « vaccinée » contre tout excès de culture potagère. Toutefois, derrière ce traditionnel retour à l'ordre, garanti par la structure même du conte, transparissent d'autres enjeux, d'ordre poétologique tout d'abord. La question, envisagée sous l'angle de la difformité, du juste rapport de l'homme à la Nature est aisément transposable au domaine de la création poétique. Dans la discussion qui s'engage après la lecture du conte, Ottmar, l'un des Frères Sérapion, souligne en effet le danger pour un poète qui donnerait libre cours à son imagination fantastique de prendre la « mesure de sa force comme la norme de ce qui peut être

offert à l'esprit humain »¹¹² ; l'œuvre produite aurait alors beau paraître « géniale », elle ne présenterait jamais ce caractère achevé que seule « la plus grande des pondérations » – « die größte Besonnenheit », principe de création majeur chez Hoffmann – peut lui conférer¹¹³. Dans la *Fiancée du roi*, texte tardif et souvent présenté par la critique¹¹⁴ comme le « produit d'un délassement de l'esprit » (« Entspannungsprodukt »), la difformité que pourrait engendrer la simple subordination au pouvoir de l'imagination est essentiellement corrigée par le rire. Porté à un degré « absolu », comme le relève Baudelaire dans son essai sur *L'essence du rire*, il devient « l'expression de l'idée de supériorité [...] de l'homme sur la nature »¹¹⁵.

- 33 Enfin, replacé dans son contexte historique, le conte peut également se lire comme une allégorie de la « difformité » qui a atteint l'Allemagne dans les décennies qui ont précédé la phase dite de Restauration (à partir de 1815) : difformité politique, due essentiellement aux changements opérés par ces deux « monstres » que furent la Révolution française et l'occupation napoléonienne (comment ne pas faire le parallèle entre cette cour potagère que le narrateur s'amuse à nous dépeindre et celle qu'Hoffmann avait côtoyée à Bamberg¹¹⁶, réduite sur le plan politique à un état végétatif depuis que le grand-duché de Berg, d'abord annexé par la Bavière en 1802, était passé sous administration française ?) ; difformité culturelle également, liée au repli des poètes eux-mêmes dans la haute sphère de l'idéalisme (au point de se défilier, comme Amandus, lorsqu'il est question d'un duel contre le « gnome ennemi »). C'est donc en « véritable reine » que Demoiselle Annette règne finalement sur son potager, laissant aux servantes le « travail des mains »¹¹⁷, non sans avoir appris à ses propres dépens que, sans mesure ni norme(s), nul ne peut « cultiver [son] jardin »...

NOTES

1 Wolfgang Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, G. Stalling Verlag, [1957], 1961.

2 Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656/57, Madrid, Musée du Prado.

- 3 Nous renvoyons ici à l'analyse éclairante que propose pour ce tableau Michel Foucault, en ce qui concerne notamment son organisation interne, dans le premier chapitre de son essai sur *Les mots et les choses* (Paris, Gallimard, 1966, notamment p. 27 suiv.). Plus loin, l'auteur précise que le « véritable centre de la composition » est en fait occupé par le couple de souverains, Philippe IV et son épouse (cf. p. 30).
- 4 « [...] der Kontrast wirkt um so greller, weil es eben nicht das Häßliche und Unnatürliche als etwas ganz anderes ist, sondern als Teil dieses Hofstaates », W. Kayser, p. 18.
- 5 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*. Herausgegeben von E. T. A. Hoffman, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1819-21], 1979, vol. 1 (Die Königsbraut, p. 945-993). C'est à cette édition que nous ferons référence par la suite, en utilisant l'abréviation Kb, suivie du numéro de la page concernée. *Contes des Frères Sérapien*, trad. d'Emile de La Bédollière, Paris, G. Barba, 1871 (*La Fiancée du roi*, p. 42-53).
- 6 Nous reprenons ici le jugement de Thomas Cramer : « Die Groteske wird so übertrieben, daß sie vollkommen sinnlos wird, und nur noch das technisch-artistische Spiel der komischen Phantastik übrigbleibt – ein großer Spaß » (*Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann*, Munich, W. Fink, 1970).
- 7 « eines der frühesten und größten Produkte absoluter fantastischer Komik », Gisela Vitt-Maucher, « E. T. A. HOFFMANS DIE KONIGSBRAUT : "ein nach der Natur entworfenes Märchen" », *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*, 30, 1984, p. 42.
- 8 « seltsame[s] Zwittergebilde », *ibid.*
- 9 Cf. sur ce point Alfred Behrmann, « Zur Poetik des Kunstmärchens. Eine Strukturanalyse der "Königsbraut" von E. T. A. Hoffmann », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Beiheft 8 (*Erzählforschung* 3, Wolfgang Hauberichs éd., Vandenhoeck & Ruprecht), 1978, notamment p. 119 suiv.
- 10 « Läßt sich eine einzelne, isoliert gesehene Gestalt wie etwa ein Zwerg, läßt sich ein einzelner, isoliert gesehener Gegenstand wie etwa ein gotischer Wasserspeicher schon eindeutig als grotesk bezeichnen? Reicht die klare äußere Form des Mißgestalteten, Häßlichen dazu aus? », W. Kayser, p. 60.
- 11 « Erst im Zusammenhang, als Teil einer Struktur und als Träger eines Gehaltes, bekommt die einzelne Form Ausdruckswert und gehört sie zum

“Grotesken” », *ibid.*

12 La formule est empruntée à A. Behrmann : « humoristische Arabeske », p. 113.

13 Ainsi, le deuxième chapitre est suivi de la mention suivante, proprement réflexive : « welches das erste Ereignis und andere lesenswerte Dinge enthält, ohne die das versprochene Märchen nicht bestehen kann » (Kb, 951) / « qui contient le premier événement et d'autres choses dignes d'être lues et sans lesquels le conte promis ne pourrait exister ». Nous proposons ici notre propre traduction, dans la mesure où ces sommaires – une pratique récurrente chez Hoffmann – ne sont pas toujours traduits dans la version française que nous allons utiliser par la suite, celle d'Émile de La Bédollière (cf. bibliographie). Signalons qu'il existe d'autres traductions de ce conte d'Hoffmann, dont celle de Madeleine Laval (*Les Frères de Saint-Sérapion*, éd. par Albert Béguin et Madeleine Laval, Paris, Phébus, 1982, vol. 4, p. 237-291) ; si nous avons opté pour la traduction d'É. de La Bédollière, certes plus ancienne et – nous le relèverons au cours de notre étude – souvent imparfaite, c'est essentiellement en raison des illustrations qui l'accompagnent, notamment celle de l'étrange prétendant, particulièrement intéressante pour notre propos (cf. note 26).

14 Cette arrivée est en fait préparée par la découverte, dans les plants de carottes que cultive amoureusement la jeune Anna, d'un anneau d'or – un motif que l'on peut croire emprunté à l'univers du conte (comme dans *Die neue Melusine* de Goethe, un texte présentant une parenté frappante avec celui d'Hoffmann), mais que Vinzenz, l'un des « Frères Sérapion » qui nous raconte l'histoire de la « fiancée du roi » affirme avoir tiré d'une anecdote « réelle » (cf. E. T. A. Hoffmann, 1979, p. 994) – qui entoure les racines de « la plus belle et la plus tendre des carottes » (LB, 44). Une fois mis au doigt de la jeune fille, cet anneau ne peut être ôté, même lorsque son père use d'une « lime mystique » (LB, 46) pour l'en libérer.

15 « der häßliche Baron » (Kb, 964).

16 « sonst ein heiterer unbefangener Jüngling » (Kb, 949) ; nous citons ici dans la traduction d'É. de La Bédollière (notée en abrégé LB, avec mention ensuite du numéro de page, soit pour le passage précédemment cité : LB, 43).

17 « ein ungeheures poetisches Genie » (*ibid.*) ; nous donnons ici notre propre traduction, souhaitant mettre davantage l'accent sur l'adjectif

« ungeheuer » (littéralement « monstrueux »), particulièrement signifiant dans le contexte de notre étude.

18 « ein Gnome [...] jenes niedrigsten Geschlechts » (Kb, 982 / LB, 50).

19 « ein feindseliger Gnome » (Kb, 968 / LB, 47).

20 Le « cabaliste » Dapsul tente en fait d'emprisonner le « roi des légumes » dans une casserole où « mijotent » déjà ses « fidèles vassaux », mais il finit lui-même « cuisiné » (cf. Kb, 986 suiv. / LB, 51-52).

21 *Le nouveau Petit Robert*, texte remanié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, article « monstre », p. 1434.

22 LB, 46 (« Was seinen Wuchs betraf, so war der Herr Baron bei weitem nicht dem Apollo von Belvedere, ja nicht einmal dem sterbenden Fechter zu vergleichen. Denn außerdem, daß er keine volle drei Fuß maß, so bestand auch der dritte Teil dieses kleinen Körpers aus dem offenbar zu großen dicken Kopfe, dem übrigens eine tüchtige lang gebogene Nase, sowie ein Paar große kugelrund hervorquellende Augen keine üble Zierde waren », Kb, 963-964).

23 « trotz seines unförmlich dicken Kopfs » (Kb, 961-962).

24 LB, 46 (« [...] deshalb nahm sich der Kleine [...] gar nicht so zwergartig aus [...] », Kb, *ibid.*).

25 « kleine[r] Unhold » (Kb, 970) ou encore « de[r] klein[e] abscheulich[e] Unhold » (Kb, 986, soit « l'horrible petit monstre »). Le terme allemand « Unhold » désigne à la fois un esprit malin, tel qu'on le rencontre dans le conte populaire, parfois sous la forme d'un kobold (un terme auquel recourt également la jeune Anna, en l'associant aux mêmes adjectifs, lorsqu'elle exprime par exemple son refus d'épouser « l'horrible petit kobold » / « de[r] abscheulich[e] klein[e] Kobold », Kb, 968), et un monstre, dans l'acception donnée en 4^{ème} position par le dictionnaire Robert (*op. cit.*) pour ce terme, soit une « personne effrayante par son caractère, son comportement (spécialement sa méchanceté) ». C'est donc sur les deux tableaux, celui de l'univers du conte et celui de l'usage courant du terme, que joue cette appellation de « Unhold », récurrente dans le texte d'Hoffmann.

26 Cette atténuation est particulièrement manifeste dans l'illustration, réalisée par Valentin Foulquier, que l'on peut trouver dans l'édition de la traduction de La Bédollière (LB, 48 ; cf. reproduction n° 1) : contre toute

attente, c'est plutôt le « magicien » Dapsul qui pourrait paraître repoussant et non le petit baron de Porphirio qui vient se pendre à son cou.

27 « Der Mann mochte kaum mehr als einen halben Kopf höher sein als Felix, dabei war er aber untersetzt; nur stachen gegen den sehr starken breiten Leib die kleinen ganz dünnen Spinnenbeinchen seltsam ab. Der unförmliche Kopf war beinahe viereckig zu nennen, und das Gesicht fast gar zu häßlich, denn außerdem, daß zu den dicken braunroten Backen und dem breiten Maule die viel zu lange spitze Nase gar nicht passen wollte, so glänzten auch die kleinen hervorstehenden Glasaugen so graulich, daß man ihn gar nicht gern ansehen mochte », E. T. A. Hoffmann, 1979, p. 497. Nous retrouvons dans cette édition les illustrations réalisées à l'origine par Theodor Hosemann, dont celle qui représente la première rencontre des deux principaux protagonistes du conte (deux enfants) avec leur curieux précepteur, le « Magister Tinte » (cf. reproduction n° 2, p. 481 dans notre édition de référence).

28 Il est difficile de traduire précisément en français le terme équivoque de « Wechselbalg », désignant dans le meilleur des cas (c'est-à-dire lorsque la créature ainsi qualifiée présente encore un lien de parenté avec la nature humaine) l'enfant d'une sorcière et d'un incube ou d'un sorcier et d'une succube, « substitué » (d'où le premier terme de la composition « Wechsel- ») par leurs géniteurs à un nourrisson « humain » et placé dans le berceau de ce dernier, et dans le pire des cas un monstrueux rejeton totalement étranger à l'espèce humaine, tels ceux que peuvent engendrer les gnomes. Nous renvoyons sur ce point aux éclaircissements apportés par Paul Sucher dans son introduction au conte du *Petit Zacharie* (E. T. A. Hoffmann, *Petit Zacharie / Klein Zaches*, traduit et présenté par Paul Sucher, Paris, Aubier, 1946, cf. notamment p. 37).

29 « Alle Freude und Hoffnung des Herrn Lützens wurde aber verwandelt in bittres Herzeleid und tiefen Gram, als seine Hausfrau statt des holden Knäbleins, das die Barbara Roloffin prophezeit, einen abscheulichen Wechselbalg zur Welt brachte. Das Ding war ganz kastanienbraun, hatte zwei Hörner, dicke große Augen, keine Nase, ein weites Maul, eine weiße verkehrte Zunge und keinen Hals. Der Kopf stand ihm zwischen den Schultern, der Leib war runzlicht und geschwollen, die Arme hingen an den Lenden, und es hatte lange dünne Schenkel » (E. T. A. Hoffmann, 1979, p. 523).

30 « Wie schon erwähnt, war die Kreatur kaum eine Spanne lang; in dem Vogelkopf staken ein Paar runde glänzende Augen und aus dem

Sperlingsschnabel starrte noch ein langes spitzes Ding, wie ein dünnes Rapier hervor, dicht über dem Schnabel streckten sich zwei Hörner aus der Stirne. [...] Das Wunderlichste und Seltsamste war aber wohl die Gestaltung der Arme und Beine. Die ersteren hatten zwei Gelenke und wurzelten in den beiden Backen der Kreatur dicht bei dem Schnabel », E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 716. Nous renvoyons ici à la traduction de Madeleine Laval (*Maître Puce. Conte en sept aventures survenues à deux amis*, Paris, Phébus libretto, 1980, cit. p. 78).

31 « [...] ein Paar Füße und denn weiterhin noch ein Paar, beide zweigelenkig, wie die Arme », *ibid.*

32 « Hoffmann als Zeichner zeigt, so wie als Erzähler, Freude an der Darstellung der abnormen Figuren », Hyun-Sook Lee, *Die Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E. T. A. Hoffmanns*, Francfort / Main, Berne, NewYork, 1985, p. 182.

33 Il est directement fait allusion dans *La fiancée du roi* à cette « racine de mandragore » (« Alraunwurzel ») comparée à une silhouette humaine en raison de sa forme fourchue et dotée, selon la croyance populaire, de pouvoirs magiques ; mais contrairement à « l'effroyable gémissement » que produirait la mandragore au moment de son extraction, venant « traverser le cœur des hommes » (*Kb*, 44), c'est une sorte de « rire amical » que croit percevoir demoiselle Annette. Indépendamment de cette inflexion humoristique, ce motif de la mandragore est, nous le verrons, particulièrement signifiant dans la vie et l'œuvre d'Hoffmann.

34 « – Eines Tages trat er [Lothar] an mein Bett [...] und sprach: “Die schönsten reichsten Fundgruben für Erzählungen, Märchen, Novellen, Dramen, sind alte Chroniken. [...]” », E.T.A. Hoffmann, 1979, p. 518.

35 Dans une lettre adressée à Kunz le 19.7.1812, Hoffmann évoque l'apparition dans ses rêves d'« horribles démons, de marmots fantastiques » (« gräßliche Dämonen, fantastische Knirpse » (cit. dans H.-S. Lee, 1985, p. 183), qu'il se plaît ensuite à fixer sur le papier.

36 Traduction de Henri Egmont (1840), dans *Les romantiques allemands*, éd. établie et présentée par Armel Guerne, Paris, Phébus libretto, 2004, p. 461 (« Warum kann ich mich an deinen sonderbaren fantastischen Blättern nicht sattsehen, du kecker Meister! – Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn? », E.T.A. Hoffmann, *Fantasie-und Nachtstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1844/45] 1979, p. 12).

37 « Um diese Zeit haben seine Figur und sein Gesicht bereits das charakteristische Aussehen angenommen, das sich im Laufe der Jahre kaum noch wandeln wird. Der junge Mann ist von weit unterdurchschnittlicher Größe, sehr hager, ein wenig vorgebeugt. Sein blauschwarzer Schopf hängt unordentlich in die hohe Stirn, die Nase ist gebogen, das Kinn schuhförmig aufwärts gekrümmt, der Teint gelb, der sehr große Mund scheint über einem Geheimnis versiegelt zu sein; die Augen, herrlich und kurzsichtig, von der Farbe des Mondsteins, glänzen und funkeln von beunruhigendem Feuer zwischen den langen Wimpern. Die ganze *Alraungestalt* wird von ständigem Zappeln, von unaufhörlichem Gestikulieren in Bewegung gehalten. So erscheint er seiner ersten Schülerin, die auch seine erste Geliebte wird » (G. Wittkop-Ménardeau, *E. T. A. Hoffmann*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt (rowohlts monographien), 1966, p. 18, termes soulignés par nous). Nous proposons ici notre propre traduction.

38 « kleiner garstiger Mensch », Kb, 970 (LB, 47).

39 Cf. note 33.

40 « Bald nennt man ihn den “Gespenster-Hoffmann”. Er wird der Star der Frauentaschenbücher. Es beginnen seine Berliner Tage und Nächte um den Gendarmenmarkt herum. Man geht zu “Lutter und Wegner”, um *den kleinen Gnom mit den beweglichen Gesichtszügen* dort sitzen und zechen zu sehen [...] », R. Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Munich, C. Hanser Verlag, p. 220 (termes soulignés par nous).

41 L'expression « [d]er kleine Wechselbalg » figure en première position dans le sommaire du premier chapitre. Cf. E.T.A. Hoffmann, *Späte Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966 (*Klein Zaches genannt Zinnober*, p. 5-100, cit. ici p. 7). Nous nous référons ici à la traduction de Madeleine Laval (*Le Petit Zachée surnommé Cinabre*, Paris, Phébus libretto, 1980).

42 « Vom Gesicht konnte ein stumpfes Auge nicht viel entdecken, schärfer hinblickend wurde man aber wohl die lange spitze Nase, die aus schwarzen struppigen Haaren hervorstarrte, und ein Paar kleine schwarz funkelnde Äuglein gewahr, die, zumal bei den übrigens ganz alten eingefurchten Zügen des Gesichts, ein klein Alräunchen kund zu geben schienen », *ibid.*, p. 8 (p. 26 pour le texte français).

43 « Der Kopf stak dem Dinge tief zwischen den Schultern, die Stelle des Rückens vertrat ein kurbisähnlicher Auswuchs, und gleich unter der Brust

hingen die haselgertdünnen Beinchen herab, daß der Junge aussah wie ein gespalteter Rettich », *ibid.*

44 « [...] er war mit seinem Auswuchs auf Brust und Rücken, mit seinem kurzen Leibe und seinen hohen Spinnenbeinchen anzusehen wie ein auf eine Gabel gespießter Apfel, dem man ein Fratzengesicht eingeschnitten », *ibid.*, p. 27 (p. 52 dans la traduction française). Nous renvoyons ici au dessin de Theodor Hosemann représentant précisément cette scène (cf. reproduction n° 3 ; p. 65 dans l'édition de référence).

45 G. Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, Naples, 1859, chap. XXVII (« Come si lavacin le grottesche su lo stucco ») / *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes italiens*, cit. dans la traduction d'A. Muzelle (2006, p. 24-25). Comme le rappelle ce dernier, il s'agit donc d'une « appellation métonymique », l'endroit où fut découvert ce type de peinture décorative (des « grottes », soit en fait des espaces souterrains situés dans l'ancien palais de Néron sur l'Esquilin) étant à l'origine de la dénomination choisie à l'époque de la Renaissance (cf. *ibid.*, p. 21).

46 *Ibid.*

47 Sa bordure inférieure est ornée notamment d'une figure de sphinx associée à des béliers.

48 Nous renvoyons ici à la 12^{ème} veillée du *Vase d'or* (*Der goldne Topf*) dans les *Fantasiestücke* où l'archiviste Lindhorst tend au narrateur (intervenue en tant que tel dans le récit), une « coupe d'or » contenant ce breuvage « magique » concocté par ses soins (il finit même par s'y plonger !), afin de l'aider à achever son œuvre (« “Hier”, sprach er [der Archivarius Lindhorst], “bringe ich Ihnen das Lieblingsgetränk Ihres Freundes des Kapellmeisters Johannes Kreisler [...]” », E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 252).

49 « In dem Augenblick schwankte eine tölpische, spinnenbeinichte Figur mit herausstechenden Froschaugen herein und rief, recht widrig kreischend und dämisch lachend: “Wo der Tausend ist denn meine Frau geblieben?” » (E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 260).

50 Il est ici question d'un des fils de Pieter Bruegel, celui qui porte le surnom de « Bruegel d'Enfer » (1564-1638).

51 « “Trink nicht, trink nicht – sieh sie doch recht an! Hast du sie nicht schon gesehen auf den Warnungstafeln von Breughel, von Callot oder von Rembrandt?” – Mir scheuerte vor Julien, denn freilich war sie in ihrem

faltenreichen Gewande mit den bauschigen Ärmeln, in ihrem Haarschmuck so anzusehen, wie die von höllischen Untieren umgebenen lockenden Jungfrauen auf den Bildern jener Meister », E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 268.

52 « das Reich im Négligé » (Kb, 984 / LB, 51).

53 LB, 51 (« Hilf Himmel! Was erblickte sie statt des schönen Gemüsegartens, statt der Karottengarde, der Plümagedamen, der Lavendelpagen, der Salatprinzen und alles dessen, was ihr so wunderbar herrlicherschien war? – In einen tiefen Pfuhl sah sie hinab, der mit einem farblosen ekelhaften Schlamm gefüllt schien. Und in diesem Schlamm regte und bewegte sich allerlei häßliches Volk aus dem Schoß der Erde. Dicke Regenwürmer ringelten sich langsam durcheinander, während käferartige Tiere ihre kurzen Beine ausstreckend schwerfällig fortkrochen. Auf ihrem Rücken trugen sie große Zwiebeln, die hatten aber häßliche menschliche Gesichter und grinsten und schielten sich an mit trüben gelben Augen und suchten sich mit den kleinen Krallen, die ihnen dicht an die Ohren gewachsen waren, bei den langen krummen Nasen zu packen und hinunterzuziehen in den Schlamm, während lange nackte Schnecken in ekelhafter Trägheit sich durcheinanderwälzten und ihre langen Hörner emporstreckten aus der Tiefe. – Fräulein Ännchen wäre bei dem scheußlichen Anblick vor Grauen bald in Ohnmacht gesunken. Sie hielt beide Hände vors Gesicht und rannte schnell davon », Kb, 983-984).

54 *Ibid.* (« Aus einer großen Schachtel holte Herr Dapsul von Zabelthau eine Menge gelbes, rotes, weißes und grünes Band, und umwickelte damit unter seltsamen Zeremonien Fräulein Ännchen von Kopf bis Fuß »).

55 *Ibid.*, p. 46 (« Dieser kleine Spielraum war aber gut genutzt, denn an und vor sich selbst waren die freiherrlichen Füßchen die zierlichsten, die man nur sehen konnte », Kb, 963-964).

56 *Ibid.* (« [...] so daß jenes Umstülpen mehr der angenehme Schnörkel eines Tanzes schien »).

57 « Ankunft und Gebaren des Gemüse-Hofstaates, mit einem ganzen Heer von kleinen Reitern, über 40 winzigen Kutschen und Scharen von kleinen dickköpfigen Pagen, Läufern, Dienern, gleicht einem schwindelerregenden Miniatur-Ballett, einem fantastischen Traumgeschehen in Farben und Bewegungen, dessen einziger Erzählzweck darin liegt, die magische Animierung des Pflanzenreiches konkret zu veranschaulichen », G. Vitt-Maucher, p. 54.

58 : « Dans le conte intitulé : *Daucus Carota, le Roi des Carottes*, et par quelques traducteurs *la Fiancée du roi*, quand la grande troupe des Carottes arrive dans la cour de la ferme où demeure la fiancée, rien n'est plus beau à voir », C. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Œuvres*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Pléiade, 1932, vol. 2, p. 165-183, cit. ici p. 181.

59 « [...] in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammen[zum]drängen [...] », E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 12 (traduction d'H. Egmont, *op. cit.*, p. 46).

60 LB, 46 (« Ein schöner langer Zug kam die Straße herauf. Voran ritten wohl an sechzig, siebzig kleine Reiter auf kleinen gelben Pferden, sämtlich gekleidet wie der Abgesandte in gelben Habiten, spitzen Mützen und Stiefeln von poliertem Mahagoni. Ihnen folgte eine mit acht gelben Pferden bespannte Kutsche von dem reinsten Kristall, der noch ungefähr vierzig andere minder prächtige, teils mit sechs, teils mit vier Pferden bespannten Kutschen folgten. Noch eine Menge Pagen, Läufer und andere Diener schwärmten nebenher auf und nieder in glänzenden Kleidern angetan [...] », *Kb*, 963).

61 « [...] so daß das Ganze einen ebenso lustigen als seltsamen Anblick gewährte », *ibid.* (nous proposons ici notre propre traduction).

62 LB, 46 (« ein kleiner Reiter von ziemlich sonderbarem possierlichen Ansehen », *Kb*, 961).

63 « Considérant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance, et, le vide tout autour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasmagoriques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la vérité, que crottesques et corps monstrueux, rappedez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite ? », M. de Montaigne, *Essais*, Gallimard, NRF, Pléiade, 1962, I, XXVIII, p. 181 (cit. par A. Muzelle, *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, PUPS, Paris, 2006 p. 24, note 8).

64 « Die groteske Welt ist unsere Welt – und ist es nicht. Das mit dem Lächeln gemischte Grauen hat seinen Grund eben in der Erfahrung, daß unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt sich unter dem Einbruch abgründiger Mächte verfremdet, aus den Fugen und Formen gerät und sich in ihren Ordnungen auflöst », W. Kayser, p. 38.

65 LB, 47 (« Alle Schönheit liegt in der Weisheit, alle Weisheit in dem Gedanken, und das physische Symbol des Gedankens ist der Kopf! », Kb, 968).

66 *Ibid.* (« Je mehr Kopf, desto mehr Schönheit und Weisheit, und könnte der Mensch alle übrigen Glieder als schädliche Luxusartikel die vom Übel, wegwerfen, er stände da als höchstes Ideal! Woraus entsteht alle Beschwerde, alles Ungemach, alle Zwietracht, aller Hader, kurz alles Verderben des Irdischen, als aus der verdammten Üppigkeit der Glieder? – O welcher Friede, welche Ruhe, welche Seligkeit auf Erden, wenn die Menschheit existierte ohne Leib, Steiß, Arm und Bein! – wenn sie aus lauter Büsten bestünde! – Glücklich ist daher der Gedanke der Künstler, wenn sie große Staatsmänner oder große Gelehrte als Büste darstellen, um symbolisch die höhere Natur anzudeuten, die ihnen inwohnen muß vermöge ihrer Charge oder ihrer Bücher! – Also ! meine Tochter Anna, nichts von Häßlichkeit, Abscheulichkeit oder sonstigem Tadel des edelsten der Geister, des herrlichen Porphyrio von Ockerodastes, dessen Braut du bist und bleibst ! », Kb, 969). La traduction de La Bédollière édulcore le texte original (comme l'illustration de V. Foulquier embellit « l'affreux baron », cf. note 26), en omettant de mentionner dans la liste des parties inutiles du corps les « fesses » (« Steiß »).

67 Cf. LB, 44 (Kb, 953).

68 *Ibid.*, p. 47 (« [...] da sehe ich denn zu meinem Leidwesen, wie wenig die himmlische Weisheit deinen verstockten irdischen Sinn zu durchdringen vermag! », Kb, 968).

69 *Ibid.*, p. 45 (« [...] da ich noch immer viel zu sehr an irdischen Bedürfnissen hänge, und daher der gehörigen Weisheit ermangle », Kb, 959).

70 *Ibid.* (« [...] ich fresse erschrecklich! »).

71 « [...] quelqu'un de ta famille a-t-il jamais eu une tête aussi grosse que moi et mes parents ? Nous avons l'esprit, la sagesse, le tact et la courtoisie et tandis que vous traînez dans les écuries et les cuisines [...] nous jouissons de la compagnie de personnes plus élevées, et nous sommes salués par des cris de joie lorsque nous élevons nos vertes têtes », *ibid.*, p. 50 (Kb, 979).

72 M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

73 *Ibid.*, p. 315.

74 Plus précisément, chez Bakhtine, le « système d'images » de la culture comique populaire du Moyen Âge et de la Renaissance est désigné comme étant une forme de « réalisme grotesque ».

75 Kb, 971 (nous relevons cette expression qui n'apparaît pas dans la traduction de La Bédollière).

76 M. Bakhtine, p. 29.

77 Cf. LB, 51-52 ; Kb, 987-988.

78 *Ibid.*, p. 47 (« feindseliger Gnome », Kb, 968).

79 E. T. A. Hoffmann, *op. cit.* (*Der goldne Topf*, p. 179-255, cf. notamment 10^{ème} veillée).

80 « Die Freunde hatten, während Vinzenz las, mehrmals hell aufgelacht und waren nun einig, daß, wenn die Erfindung des Märchens auch nicht eben besonders zu rühmen, doch das Ganze sich nicht sowohl im wahrhaft Humoristischen als im Drolligen rein erhalte ohne fremdartige Beimischung und eben daher ergötzlich zu nennen sei », E. T. A. Hoffmann, 1979, p. 994.

81 Nous renvoyons ici aux propos d'un des deux protagonistes du récit intitulé *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*, exposant l'essence du « véritablement comique » : « Jetzt lassen Sie uns von dem wahrhaftig Komischen sprechen! – Wer mag denn die Ironie wegleugnen, die tief in der menschlichen Natur liegt, ja die eben die menschliche Natur in ihrem innersten Wesen bedingt und aus der mit dem tiefsten Ernst der Scherz, der Witz, die Schalkheit herausstrahlen. [...] Die krampfhaften Zuckungen des Schmerzes, die schneidenden Klagetöne der Verzweiflung strömen aus in das Lachen der wunderbaren Lust, die eben erst von Schmerz und Verzweiflung erzeugt wurde. Die volle Erkenntnis dieses seltsamen Organismus der menschlichen Natur möchte ja eben das sein, was wir Humor nennen und so sich das tiefe innere Wesen des Humoristischen, welches meines Bedünkens mit dem wahrhaftig Komischen eins und dasselbe ist, von selbst bestimmen », E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 654.

82 À sa manière, le sieur Dapsul illustre parfaitement la dualité de la nature humaine, l'appel du ventre faisant souvent obstacle chez lui, comme nous l'avons relevé, à l'élévation de l'esprit ; de même, la correspondance du « poète » Amandus manifeste un tiraillement permanent entre exaltation poétique et nécessité prosaïque, comme dans cette lettre où, après avoir fait preuve de sa capacité à « aimer sous forme de sonnet » (« hör, o höre, wie ich nur sonettisch zu lieben, von meiner Liebe zu sprechen vermag »,

Kb, 950), il vient réclamer à sa jeune fiancée, en un post-scriptum particulièrement dégrisant, « quelques livres de tabac de Virginie » (LB, 44).

83 A. Bakhtine, notamment p. 302 *suiv.*

84 La traduction que propose M. Laval (cf. note 12) pour ce sous-titre programmatique, un « conte véridique », ne nous paraît pas rendre compte du rôle tenu par la Nature dans la *Fiancée du roi*, d'où le choix de la présente formule, certes littérale, mais plus conforme à la teneur idéologique du conte.

85 « [...] l'invention de figures grotesques peut participer d'un mode de représentation mimétique au sens large : le peintre imite la nature considérée comme une *natura naturans* susceptible de générer des merveilles », A. Muzelle, 2006, p. 22, note 4.

86 A. Paré, *Des monstres et prodiges*, édition critique et commentée par Jean Céard, Genève, Droz, 1971 (cf. notamment chap. XXXIII « À présent nous parlerons des monstres marins », cit. ici p. 102). L'auteur relève par exemple l'intervention d'un « grand ordre de nature » dans la constitution étrange d'un monstre « de merveilleuse grandeur », aux dents « semblables à celles d'un grand sanglier, estant couvert d'escailles » et indique *en marge* : « Nature maistresse ouvriere de toutes choses » (p. 107).

87 *Ibid.*, p. 117. Dans le chapitre XXX de ses *Essais* (« D'un enfant monstrueux »), Montaigne parvient à un constat identique : « Ce que nous appelons monstres ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises ; et est à croire que cette figure qui nous estonne, se rapporte et tient à quelque autre figure de mesme genre inconnu à l'homme. De sa toute sagesse il ne part rien que bon et commun et réglé ; mais nous n'en voyons pas l'assortiment et la relation. [...] Nous appelons contre nature ce qui advient contre la coustume ; rien n'est que selon elle, quel qu'il soit. Que cette raison universelle et naturelle chasse de nous l'erreur et l'estonnement que la nouvelleté nous apporte » (Montaigne, *Essais*, II, Paris, Flammarion, [1580], 2008, p. 709).

88 Cf. notamment sur ce point Max Lüthi, qui présente ce traitement spécifique du merveilleux dans le conte comme un critère de distinction essentiel par rapport à la légende (« Sage ») : « Die Ergriffenheit, Gebanntheit des Sagenerzählers und der in der Sage vorkommenden Gestalten unterscheidet sich von der Selbstverständlichkeit, mit der der Märchenerzähler das Ungewöhnliche, Wunderbare berichtet und die

Märchenfigur ihm begegnet » (M. Lüthi, *Märchen*, édition n° 9, Stuttgart / Weimar, Metzler, [1962] 1996, cit. ici p. 7).

89 « Hoffmann beschreibt also nicht naiv und direkt *die Natur*, sondern er schreibt ein Märchen *über das Wesen der Natur* [...] », G. Vitt-Maucher, p. 45.

90 Hoffmann connaissait bien les écrits de ce philosophe (né en 1780 et décédé en 1860) qui détermina le romantisme des premières décennies du XIX^E siècle, notamment *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresde, 1808) et *Die Symbolik des Traumes* (Bamberg, 1814) ; ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les années où Hoffmann découvre la pensée de Schubert coïncident avec celles où il opte plus nettement pour la littérature, soit autour de 1813 / 1814. Ainsi, avec ses trois passages consacrés au « mythe d'Atlantis », le *Vase d'or* offre un bel exemple de transcription littéraire de cette nouvelle « philosophie de la nature » développée par Schubert à la suite de Schelling.

91 Nous renvoyons ici à la présentation, sous la forme d'une de ces analepses que le narrateur auctorial s'amuse à développer – dans le même paragraphe est également condensée, comme « en contrepoint » selon l'expression d'A. Behrmann (p. 110), l'enfance de sa fille Anna – de la *vita* du sieur Dapsul, « trop charmé par l'or éclos au soleil d'un plus haut monde pour apporter une grande importance aux choses terrestres » (LB, 43).

92 Cf. *supra*, note 76.

93 Ainsi, comme l'explique Dapsul à sa fille, la quête d'une union avec une mortelle n'est pas aussi « avantageuse » dans le cas des « rois des gnomes » que dans celui des esprits élémentaires : « hypocrites, malicieux, méchants et cruels », les premiers ne sont mus que par un désir de vengeance envers les « enfants de la terre », leur seul but étant que « la nature humaine, dégénérée et maltraitée comme les gnomes, rentre dans la terre pour ne jamais reparaitre à la surface » (LB, 50-51 ; Kb, 983). Nous relèverons également qu'à l'inverse, Dapsul souhaite « se rendre digne d'une alliance » avec un être doté d'une « nature supérieure », mais qui n'est autre qu'une sylphide, devant son patronyme à la spécificité de son nez – « pointu », cela va de soi chez Hoffmann (cf. LB, 47 ; Kb, 969) !

94 « Fruchtbarkeit ist die Grundsituation, die das Märchengeschehen auf jeder Ebene vorantreibt, und die Kraft, die das anscheinend Widersprüchliche miteinander verknüpft », G. Vitt-Maucher, p. 49.

95 LB, 42 (« Auf den Feldern grünte und blühte gar herrlich Korn und Weizen und Gerste und Hafer, die Bauerjungen gingen in die Schoten, und das liebe Vieh in den Klee; die Bäume hingen so voller Kirschen, daß das ganze Heer der Sperlinge trotz dem besten Willen, alles kahl zu picken, die Hälfte übriglassen mußte zu sonstiger Verspeisung. Alles schmauste sich satt tagtäglich an der großen offenen Gasttafel der Natur », Kb, 945).

96 Ce surnom s'applique bien à l'épouse défunte du sieur Dapsul et non à sa fille, comme pourrait le laisser croire la traduction de La Bédollière, confuse, voire erronée, pour le passage concerné (LB, 46). Nous rappelons donc ici le texte original : « Du bist mein Kind – das ich zwar nicht mit einer Sylphide, Salamandrin oder sonst einem Elementargeist erzeugt, sondern mit jenem armen Landfräulein aus der besten Familie, die die gottverlassenen Nachbarn mit dem Spottnamen: Ziegenfräulein, verhöhnten, ihrer idyllischen Natur halber, die sie vermochte, jeden Tages eine kleine Herde weißer schmucker Ziegen selbst zu weiden auf grünen Hügeln [...] » (Kb, 961).

97 Pour ce terme, créé pour l'occasion et difficile à rendre justement en français, à moins d'user du même principe de composition qu'en allemand (« enfants-carottes » ?), La Bédollière propose simplement « carottes » (LB, 43).

98 « [Herr Porphyrio von Ockerodastes] ließ sich von Fräulein Ännchen mit Butterbrot füttern [...] » (Kb, 978).

99 Cf. *supra*, note 93.

100 « sich auf die Überschwenglichkeit [...] legen » (Kb, 949), expression également difficile à transposer en français (« [cet homme] le poussa à accoucher de quelques œuvres », traduit La Bédollière, qui s'éloigne ici beaucoup du texte original).

101 Nous préférons ici traduire stricto sensu la tournure plaisante « sich satt schmausen ».

102 LB, 43 ; Kb, 946.

103 « N. S. Du mußt mir das aber beileibe nicht übelnehmen, ich bin dennoch, schreibe ich etwas krumm, geraden Sinnes und stets deine getreue Anna » (Kb, 954). Nous donnons ici notre propre traduction, ce passage ne figurant pas dans la traduction de La Bédollière.

104 LB, 46 (« [...] über hundert kleine Herrlein, die den Kutschen und den Pferden entstiegen, tanzten wie erst der Kurier zum Teil auf den Köpfen,

dann wieder auf den Füßen, in den zierlichsten Trochäen, Spondäen, Jamben, Pyrrhichien, Anapästen, Tribrachen, Bachien, Antibachien, Choriamben und Daktylen, daß es eine Lust war », Kb, 964).

105 Cf. *ibid.* (« [Der Reiter] schien absteigen zu wollen, plötzlich fuhr er aber mit der Schnelligkeit des Blitzes unter dem Bauch des Pferdes hinweg, schleuderte sich auf der andern Seite zwei-, dreimal hintereinander zwölf Ellen hoch in die Lüfte, so daß er sich auf jeder Elle sechsmal überschlug, bis er mit dem Kopf auf dem Sattelknopf zu stehen kam. So galoppierte er, indem die Füßchen in den Lüften Trochäen, Pyrrhichien, Daktylen u. s. w. spielten, vorwärts, rückwärts, seitwärts in allerlei wunderlichen Wendungen und Krümmungen. Als der zierliche Gymnastiker und Reitkünstler endlich stillstand und höflich grüßte, erblickte man auf dem Boden des Hofes die Worte: "Sein Sie mir schönstens begrüßt samt Ihrem Fräulein Tochter, mein hochverehrtester Herr Dapsul von Zabelthau!" », Kb, 962).

106 « Auch die oben erwähnte akkumulative Darstellungstechnik, fast ein automatisches Überhandnehmen der Sprache selbst, verdeutlicht sich in der zehngliedrigen nominalen Aufzählung dieses Beispiels », G. Vitt-Maucher, p. 54.

107 « Nicht die Erzählung ist neu, sondern das Erzählen. Sprache, in Wörtern und syntaktischen Strukturen, die traditionell als Mittel zur Verwirklichung und Mitteilung bestimmter vorgefaßter Sinngebung diente, wird in der *Königsbraut* zum Zweck selbst: der Sinn der Sprache, der mannigfaltig in den Formen der Sprache selber ruht, entfaltet sich im Erzählen zu Sinn und Bedeutung des Märchens », *ibid.*, p. 58.

108 Rappelons ici la définition que Marianne Thalmann donne du maniérisme : « Es geht dabei um eine Erscheinung, die nicht nur auf die Stilperiode von 1520-1650 eingeschränkt werden darf, sondern als unklassischer und antinaturalistischer Ausdruckswille das Leben nicht in der Ausgewogenheit der Kräfte, sondern in seiner Unrast zu fassen versucht. Statt das Verborgene zu sublimieren, wie es sich jede klassische Richtung zur Aufgabe macht, unternimmt es der Manierismus, das Verborgene darzustellen, selbst um den Preis der Deformation » (M. Thalmann, *Romantik und Manierismus*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1963, cit. ici p. 14).

109 L'expression est empruntée à Patrick Mauriès, qui, dans son ouvrage abondamment illustré sur les *Cabinets de curiosités* (Paris, Gallimard, 2002), réserve une place de choix à l'empereur Rodolphe II. En tête

du 3^{ème} chapitre (« Le collectionneur », p. 129) figure une reproduction du tableau d'Arcimboldo.

110 Cf. F. Guirand et J. Schmidt, *Mythes Mythologie. Histoire et dictionnaire*, Larousse, 1996, p. 869.

111 LB, 52 ; Kb, 990.

112 « [...] mag jeder tragen was er kann, jedoch nur nicht das Maß seiner Kraft für die Norm dessen halten, was dem menschlichen Geist überhaupt geboten werden darf », E. T. A. Hoffmann, 1979, p. 994.

113 « Wer weiß es denn aber nicht, daß jeder auf diese jene Weise erregter Seelenzustand zwar einen glücklichen genialen Gedanken, nie aber ein in sich gehaltenes geründetes Werk erzeugen kann, das eben die größte Besonnenheit erfordert », *ibid.*, p. 995.

114 C'est le cas notamment de Walther Harich (vol. 2, p. 206).

115 Cf. Baudelaire, *op. cit.*, p. 175. Au terme de son essai, l'auteur revient sur cette idée en précisant : « Et pour en revenir à mes primitives définitions et m'exprimer plus clairement, je dis que quand Hoffmann engendre le comique absolu, il est bien vrai qu'il le sait ; mais il sait aussi que l'essence de ce comique est de paraître s'ignorer lui-même et de développer chez le spectateur, ou plutôt chez le lecteur, la joie de sa propre supériorité et la joie de la supériorité de l'homme sur la nature » (*ibid.*, p. 183).

116 Engagé comme « chef de musique » par le directeur du théâtre municipal de Bamberg, Hoffmann se rendit en 1808 dans cette ville de Franconie et y résida jusqu'en 1813.

117 LB, 52 (« Fräulein Ännchen hatte einen Abscheu gegen das Handhaben des Spatens bekommen und herrschte wirklich wie eine echte Königin über das Gemüsereich, da sie dafür mit Liebe sorgte, daß ihre Vasallen gehörig gehegt und gepflegt wurden, ohne dabei selbst Hand anzulegen, welches sie treuen Mägden überließ », Kb, 993).

AUTEUR

Patricia Desroches-Viallet

IDREF : <https://www.idref.fr/055851673>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000048460453>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14479432>

Le Snark est-il un monstre ?

Gérard Gacon

DOI : 10.35562/celec.144

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Le Snark, présumé monstre (il faut que justice soit dûment rendue et que l'instruction suive un cours rigoureux) comme tout monstre génère un questionnement spontané et déstabilisant : à la seule mention du titre de l'œuvre de Lewis Carroll, *La Chasse au Snark*, l'auditeur généralement s'inquiète : « C'est quoi un Snark ? » À quoi Lewis Carroll répond au dernier vers de son texte : « Car le Snark était bien un Boudjeum, voyez-vous. » (« For the Snark was a Boojum, you see »), éclaircissement ultime autant qu'initial puisqu'à l'en croire, c'est ce vers qui mystérieusement a surgi dans son esprit le 18 juillet 1874 lors d'une promenade dans la campagne du Surrey alors qu'il séjournait chez ses sœurs.
- 2 L'identité de cette créature inquiétante née de nulle part (donc forcément quelque part monstrueuse, espèce d'alien obsédant) après question à son créateur relève bien d'un genre de tératomorphisme puisque c'est, précisera ailleurs Carroll, l'appariement de réalités, autant animale que linguistique, condensées en un tout unique : « Snark », dit-il, serait l'assemblage, ou mot-valise (« portmanteau word ») de « Snail » (escargot) et « shark » (requin) (soit en français « escarquin » ou encore de « Snake » (serpent) et « shark » encore (soit « serquin ») : le bricolage génético-sémantique est acte de création, de nature mythique, du monstre : cette créature siamoise bizarroïde ne peut que déstabiliser.
- 3 Mais il convient de situer aussi le récit à l'attention des non lecteurs de l'œuvre. Quelques précisions : le Snark vit sur un territoire hors carte ou quelque part sur une carte blanche (mot français qui a cours en anglais, et peut-être Lewis Carroll donne-t-il aussi à son public carte blanche pour toute forme d'interprétation), lieu accessible par

bateau uniquement (l'aspect odysseéen parodique, voire gullivérien, se profile en filigrane) et fait l'objet d'une chasse (comme l'indique d'emblée le titre *La Chasse au Snark (The Hunting of the Snark)*¹. Et le monstre ici ne fait pas exception au thème de la proie cynégétique privilégiée, tout comme le Golem, la créature de Frankenstein ou le vampire. Toutefois traquabilité n'est hélas pas traçabilité pour autant et l'énigme reste entière, pour l'instant.

- 4 Donc pour résumer la geste-épopée : un équipage de dix membres débarque sur un rivage inconnu, mais idéalement snarkoyeux, et tous veulent en découdre avec le mythe Snark. Particularité signifiante : aucun n'a de nom propre mais tous se définissent par rapport à leur métier et chaque métier commence par la lettre « B » : le « Bellman », crieur des rues ou avec sa cloche « Bedeau-crieur », le « Boots », garçon d'étage, cireur, (le « Brosseur »), le « Barrister » ou « Bâtonnier », le « Broker », huissier ou recors (le « Basochien »), le « Billiard marker », garçon de billard d'un café (donc « Buvetier »), le « Banker » (« Banquier »), le « Baker » (« Boulanger »), le « Butcher » (« Boucher ») et enfin, exception animale, le « Beaver » (castor ou plutôt « Bièvre »), lequel est du reste dentellier au fuseau à plein temps, activité qui par ailleurs présente en anglais la caractéristique de comporter un triple « B » : « bobbin lace » et peut être perçu comme métaphore de l'écriture. Cette omniprésence du « B » ne peut qu'être fonctionnelle, et n'a rien de monstrueux en soi ; elle est juste a priori intrigante.
- 5 Le texte pour sa part se divise en huit parties, ou plus techniquement en « fits », c'est-à-dire en chants ou parties de poèmes narratifs, mais aussi (polysémie perturbante et insidieuse) en « crise », en accès paroxystiques et spasmodiques, et encore en approche de la mort. Le sous-titre, complété par « An Agony », bien sûr là aussi laisse préfigurer des temps de combat, de lutte (origine grecque de « agon ») et aussi de combat final, celui que mènera le Boulanger.
- 6 Trois autres créations sont plus animales : le « Jubjub », oiseau que l'on ne voit pas mais dont on entend le cri-note-chant (écho possible de « jug-jug », chanson à boire, ou de « hubbub », tohu-bohu, ou encore écho du bégaiement de l'auteur qui parfois signait « BB »), mais volatile qui soude l'amitié entre le Bièvre et le Boucher et qui retrace l'évolution du verbe avec les trois stades du cri originel

transformé en note puis en harmonie. Le « Bandersnatch », apparu chez Alice, est de retour : monstre qui relève de quelque crétaqué cauchemardesque, doté de « cruels crocs qui claquaient en tous sens » et se lançant dans de « fuageurs assauts » (« furieux et rageurs ») (« Whose frumious jaws / Went savagley snapping around », VII) ; son nom évoque le lien qui l'attache au banquier (« bond », lien, et « bander/banker » plus l'arrachement (« snatch ») : en français : le « ligatarache » ? Le « Boojum » enfin, qui a pour particularité d'évoquer la terreur enfantine (le « Boo ! » qui fait peur) et le jeu « Peek a boo... boo ! ») : surprise ludique peut-être apprivoisée mais qui n'en déclenche pas moins comme un frisson existentiel. Il faut noter encore une certaine assimilation possible au monde des humains puisque ce nom a lui aussi une initiale en « B » ; quant à sa finale en « jum », elle peut évoquer, nous dit Carroll, un soupir ou le bruit du vent difficilement identifiable : « Certains crurent percevoir/ Qui flottait, errant et las, un soupir, / Un peu comme "djeum", mais les autres dirent croire/ À une brise qu'on entendait bruire » (VIII, 7) (« Some fancied they heard in the air/ A weary and wandering sigh/ That sounded like « -jum », but the others declare/ It was only a breeze that went by. ») Le monstre redoutable relève finalement du subjectif mais plus encore de l'indicible.

- 7 Cette réalité duelle Snark/Boojum est présentée lors du récit autobiographique du Boulanger : grâce à un oncle snarkologue averti autant qu'oracle, il sait tout des dangers que représente la chasse au Snark. Le Snark en soi, dit l'oncle, peut être quasi domestiqué, « Pour battre le briquet, il est parfait » (« And it's handy for striking a light » (III, 7), source donc d'une certaine lumière. Le vrai problème, c'est alors ce double monstrueux du Snark, le Boojum : le rencontrer revient à se voir condamné à l'effacement, à l'abolition (sans que l'on puisse connaître la nature du processus : dévoration, combustion instantanée, précipitation dans quelque gouffre d'éternité ?) : « Mais, Ô toi, brilleux neveu, garde-toi du jour/ Si ton Snark est un Boudjeum ! Car alors/ Tout doux, d'un coup, tu t'effaceras pour toujours,/ Plus jamais on ne reverra ton corps. » (« But oh, beamish nephew, beware of the day,/ If the Snark be a Boojum! For then/ You will softly and suddenly vanish away,/ And never be met with again! » III, 10) Et voilà pourquoi au seul nom de Boojum le Boulanger

s'effondre et s'évanouit : la figure monstrueuse et angoissante de l'abolition occupe l'espace : « Mais si c'est un Boudjeum que ce jour-là je croise, / L'instant d'après (je ne le sais que trop), / D'un coup je m'effacerai dans l'ombre surnoise... / Cette pensée m'est un odieux fardeau ! » (« But if I ever meet with a Boojum, that day, / In a moment (of this I am sure) / I shall softly and suddenly vanish away - / And the notion I cannot endure ! » III, 14) Et voilà pourquoi il livre au Snark chaque nuit un combat mi rêve, mi délire où le Snark malgré tout paraît apprivoisable.

- 8 Peut-être en fait, après tout, cette réalité biface n'est-elle que monstrueuse en apparence, peut-être la quête s'en trouve-t-elle banalisée, et pourquoi cela ? Peut-être (3^{ème} fois) parce que, au bout du compte, chacun porte en soi cette réalité (à son insu généralement)... Explications.
- 9 Le texte en effet (à rebours toujours) se termine par trois chants : 8, 7 et 6 qui tous trois décrivent trois formes d'abolition ou d'évanouissement (« The Vanishing », titre du chant-crise 8). Le premier rapporte la fin du Bâtonnier qui sombre dans le délire d'un rêve judiciaire (où il voit le Snark à la fois juge et avocat vociférant et dont il ne sort qu'à grand mal au son de la cloche-glas du Bedeau-Crieur qui le déclare perdu à jamais pour le groupe. Le deuxième fait état d'une autre fin : celle du Banquier qui, parti seul chasser avec furie le Snark, rencontre le Bandersnatch (paronomase possible, on l'a vu, de « Banker », version avant l'heure du trader krachophile) et sombre dans une folie d'outrage langage qui le réduit à exécuter une espèce de danse macabre pour pallier sa logotomie. Le troisième, et dernier bien sûr, est réservé au Boulanger, snarké dès le départ et innommé lui aussi ou plutôt sur-nommé puisqu'il fait l'objet de neuf « appellations » : il reste emblématique de l'abolition suprême, victime héroïque d'une disparition glorieuse où s'affirme comme en écho le « B » existentiel d'un « Boo » principal débouchant sur l'imprononçable d'un vide de révélation ultime quasi extatique : « Au mitan du mot qu'il tentait de prononcer, / Au beau mitan de ses grands rires fous, / C'est d'un coup qu'il s'était à jamais effacé... / Car le Snark était bien un Boudjeum, voyez-vous... » (« In the midst of the word he was trying to say, / In the midst of his laughter and glee, / He had softly and suddenly vanished away - / For the Snark was a Boojum, you see. » VIII, 9) Pourquoi ces trois fins sont-elles plus

particulièrement emblématiques (et tranchent-elles sur la quatrième proposée dans le texte, celle du chant V où le Boucher et le Bièvre scellent le pacte d'une solidarité fraternelle et terrestre scellée par le souvenir du chant du Jubjub, double « B » d'une fin humainement viable mais aussi quelque part « figée » puisqu'ils sont « cimentés » dans leur indéfectible amitié) ?

- 10 Parce que de tout l'équipage ces trois personnages sont ceux qui comportent un « A » juste après le « B »... Oui, dira-t-on ; et après ? Et bien justement : tout est là : si le « A » représente les origines, l'alpha de l'existant (initiale signalée d'emblée dans « Agony » interprétable en « À disparu » ou, à rebours, en « parti, en route pour « A »), ce « B-be-être » contigu des trois avatars exemplaires les prédispose à renouer avec ce « A » mythique. Et en plus ils sont présentés dans un rapprochement progressif de cette entité initiale : le « Barrister », par son « R » constitutif est le plus éloigné (et intervient donc en premier dans le triptyque) : on le pourrait dire « barré » de la vérité, perdu qu'il est dans les fantasmes du rêve ; le deuxième, le « Banker », par le « N » se voit, lui, « banni » de l'ultime connaissance, et c'est donc, logiquement, le troisième, le « Baker » qui, grâce au « K », 11^{ème} lettre de l'alphabet, se rapproche le plus de cette vérité partagée au point de tomber dedans, assumant sa destinée lexicographique. Ce nom même de « Baker » peut s'interpréter comme étant un exemple supplémentaire de « mot-valise » (le lecteur suivra-t-il ce que d'aucuns considéreraient comme étant un délire herméneutique grave ?) : en effet « Baker » peut se voir comme contraction, à l'instar de « Snark », de « B-maker » ou « fabricant d'existence », ce que le texte en fait confirme implicitement en présentant ce héros (ou anti-héros) comme n'ayant qu'une seule et unique spécialité : le gâteau de mariage, le « bridecake » (I, 13), instrument symbolique d'un mariage mystique avec l'Un, l'unité originelle retrouvée.
- 11 Autre et dernière remarque : ces trois prétendants à une forme de Connaissance partagent le « A » originel qui se retrouve au cœur même de cette réalité (peut-être de moins en moins monstrueuse) baptisée « SNARK », et cette présence/absence mythique elle-même n'existe en fait que parce qu'elle se compose des lettres caractéristiques des trois personnages : le « N » du « Banker », le « R » du « Barrister », et le « K » du « Baker ». Cette réalité abstraite ne

serait donc en définitive qu'une projection triple de l'humain : immanence linguistique et originelle. Ainsi le monstre au départ effrayant ne serait que l'écho, le reflet d'un soi socialement diversifié. En est-il plus rassurant pour autant ? Affaire d'appréciation individuelle sans doute. Une constatation s'impose : il « est », aporie inévitable de la condition humaine.

- 12 Mais, dira-t-on encore, oui, peut-être, mais il ne s'agit pas du « Nark », mais bien du « Snark »... Et le « S » dans tout ça ? Il y a bien en effet un « S » ; quelques possibilités sont envisageables : d'abord, lu à rebours encore, on lit « Krans », mot d'origine sud-africaine dérivé du néerlandais et désignant une « élévation précipiteuse » ou couronne de rochers, Olympe revisité d'où va se jeter le Boulanger, belle incarnation d'ironie lexico-dramatique ; ce « S » peut également signifier une pluralité humaine et se faire écho d'expérience à partager, les trois paradigmes narratifs étant multipliables à l'infini (infini perceptible dans le « 8 » du chant final pour peu qu'on lui fasse faire 180 degrés...) ; ce même « S » peut encore être symbole d'un mythe procréateur, reflet d'un Serpent-« Snake » fondateur d'humanité postlapsérienne ; il peut encore matérialiser un mouvement d'unification entre ciel et terre, d'évolution en ouverture vers le haut et d'involution, de courbure vers le bas. Et puisque Carroll était mathématicien de profession, « S » est, outre un symbole mathématique, aussi 21^{ème} lettre de l'alphabet et peut donc aussi — somme isopséphique — représenter, annoncer le nombre 3 : les trois représentants de la quête-enquête humaine, le trinitaire de la Vérité, puisque, ainsi que l'affirme le Bedeau-crieur (une des incarnations de Lewis Carroll, maître du jeu), « Mes propos, triplés, du vrai sont garants. » (« What I tell you three time sis true. » I, 2). C'est ici que le Snark peut bien être « figure » de monstre par excellence puisqu'en anglais « figure » veut dire entre autres « nombre, chiffre », et une rapide vérification isopséphique établit l'isopsèphe (somme des nombres obtenus par la place de la lettre dans l'alphabet puis additon des chiffres composant le nombre obtenu) de « Snark » à 63, soit $6+3=9$: 9, nombre de l'accomplissement d'un cycle avec l'inévitable retour à l'Un (puisque 10 suit 9 et se réduit à 1), ce que totalise de fait « Boojum » dont la somme est 76, soit $7+6=13=1+3=4$ et 4 vaut : $1+2+3+4=10$, soit $1+0=1$! Quod erat demonstrandum : de la démonstration comme démontage du monstrueux...

- 13 Donc ce Snark devient monstrueusement dangereux quand il est Boojum, mais le problème est qu'il ne peut qu'être Boojum, condition même de la présence de l'humain sur terre. Aussi n'est-il en fait très probablement qu'en nous, et seul le miroir pourrait nous en renvoyer l'image, mais oserons-nous seulement le contempler et passer au-delà ? Alice l'a fait, et nous ne pourrions que finir par la suivre, toutes et tous sans exception.

NOTES

1 Lewis Carroll, L., *La Chasse au Snark*, trad. de Gérard Gaçon, Paris, La Différence, [1876], 1999. *The Hunting of the Snark*, Harmondsworth, Penguin, 1967.

AUTEUR

Gérard Gaçon

IDREF : <https://www.idref.fr/030164281>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000047796182>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12163643>

Le Golem

Jean-Charles Margotton

DOI : 10.35562/celec.146

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

La légende du golem

Le golem romantique : A. von Arnim – *Isabelle d'Égypte*

Le Golem de Paul Wegener

Le Golem de Gustav Meyrink

Conclusion

TEXTE

- 1 « Ce que nous appelons monstres ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises ; et est à croire que cette figure qui nous estonne, se rapporte et tient à quelque autre figure de mesme genre inconnu à l'homme ». Voilà ce qu'écrivait Montaigne dans les *Essais*¹. Ces propos n'ont, semble-t-il, pas réussi à apaiser ni la crainte, ni la curiosité que suscitent les étranges créatures que nous appelons monstres. Et qui sont multiples. Et il est peu probable que deux jours d'étude suffiront à faire le tour, sinon du concept, en tout cas de la réalité polymorphe qu'il désigne.
- 2 En fait de monstres, l'Allemagne est assez bien placée. Heinrich Heine disait aux Français de son temps : « Laissez à nous autres Allemands les horreurs du délire, les rêves de la fièvre et le royaume des fantômes. L'Allemagne est un pays qui convient aux vieilles sorcières, [...] aux golems de tout sexe et [...] aux mandragores »².
- 3 Le golem, donc : voilà une créature encore bien inscrite dans la monstruosité imaginaire qui produit aussi bien le cyclope que le croquemitaine et les ogres des contes de notre enfance, mais monstre lointain aussi et assez intempestif, monstre bien inoffensif

quand on songe aux monstres réels qui ont surgi dans l'Histoire au cours du XXe siècle et qui sont donc notre passé immédiat.

- 4 Voire. L'imaginaire, comme le mythe, n'est pas toujours enfoui dans un ailleurs innocent et inoffensif. Déjà, les monstres qu'ont vus et mis en scène les Romantiques allemands ont eu des prolongements bien au-delà de la fin du romantisme comme mouvement littéraire. Et ces monstres-là ne nous parlent peut-être pas seulement du royaume de la fantaisie ou de l'imagination inquiète d'esprits coupés du réel ; ils peuvent bien nous parler, de manière indirecte, du monde réellement existant.
- 5 Nous indiquerons donc rapidement l'origine du motif, entre mythe, légende et réalité historique. Puis nous évoquerons le golem tel que l'ont vu les Romantiques allemands. Les deux points essentiels, ensuite, seront, d'une part, la reprise du motif par le cinéma allemand muet et, d'autre part, la manière dont le motif s'intériorise chez Gustav Meyrink dans son roman *Le Golem*. Deux traitements bien différents d'un sujet qui, apparemment, intéresse toujours en Allemagne puisque un nouveau roman est paru l'an dernier, faisant revivre sous le titre *Golem, frère silencieux*, le monde de Prague à l'époque de Rodolphe II et du rabbin Löw³. La légende du golem a ceci en commun avec les mythes d'exister au travers des variantes qu'elle inspire, mais plus que les différences entre ces diverses versions, ce qui doit surtout nous intéresser, c'est la question de ce que révèle cet intérêt pour la figure du golem : c'est à cette question que nous essayerons de répondre.

La légende du golem

- 6 Il s'agit, comme on sait, d'une très ancienne tradition hébraïque, qui s'est formée dans les communautés juives médiévales d'Europe orientale⁴. Elle s'appuie sur un terme de l'Ancien Testament, le mot *golem* qui n'apparaît qu'une fois dans la Bible, un *hapax* donc, qu'on trouve dans le Psaume 139, « Dieu voit tout », verset 16 : le terme a le sens de « masse informe, embryon, ébauche, créature non encore élaborée » (« mon embryon, Tes yeux le voyaient »). Le Talmud l'interprète comme l'état précédant la création d'Adam. Le sens moderne, « être artificiel à forme humaine, animé par un texte biblique fixé sur son front » (Le Robert), apparaît en hébreu médiéval

au XII^e siècle dans les légendes juives d'Allemagne. Ces légendes parlent donc d'un être humanoïde, artificiel, fait d'argile, animé par l'inscription d'un verset biblique ou du mot « Aemeth » (la vérité, cf. Amen), inscription qu'on a placée, selon les versions, sur son front, entre ses dents ou sur sa poitrine. La tradition existait en Europe centrale avant l'épisode (décisif) de l'opération magique attribuée le plus souvent à un Grand Rabbin, Rabbi Löw de Prague. Löw aurait su trouver la formule magique donnant vie à une statue de glaise pétrie de ses mains. Ce serviteur colossal et obéissant, mais dépourvu de la parole, aurait représenté un secours pour la communauté juive du ghetto de Prague. Mais il aurait été un danger aussi, dans la mesure où la créature pouvait se révéler plus forte que son créateur pour peu que celui-ci oubliât d'ôter à temps la formule, ou encore d'effacer sur son front la première lettre du mot « Aemeth » : le mot « Meth » signifie alors « mort », et le golem retourne à son état de glaise amorphe et inanimée. On peut se demander à quelle menace répondait, sous l'Empereur Rodolphe II à Prague, la création d'un golem. On sait que Löw, mort centenaire en 1609, et dont on voit la tombe dans le vieux cimetière juif de la ville, discutait souvent avec l'empereur. Mais évidemment, si l'on considère la longue histoire des pogroms, des persécutions, de la Shoah, des diasporas et des exils, il n'est guère étonnant de voir émerger, dans la mythologie juive, la figure d'un être salvateur. Et il n'est guère étonnant non plus que la légende ait inspiré de nombreuses œuvres : des films (de 1914 à 2006), des récits romantiques, le *Frankenstein* de Mary Shelley et bien d'autres créations encore.

- 7 Dans la légende se tissent plusieurs éléments mythiques intéressants : l'utopie de la création sans intervention féminine, l'idée de la puissance du verbe, du langage sacré, l'image du démiurge, le thème de la rivalité entre l'homme et Dieu. On peut voir des corrélats de la légende dans le mythe de Faust, le thème de l'apprenti-sorcier, la figure de Superman, etc. L'homme, de créature, devient lui-même créateur d'un homme artificiel, grâce à l'influence « sidérale » et la force magique du mot. Les motivations peuvent être diverses : appétit de pouvoir (comme chez Faust), orgueil de l'intellect (il s'agit d'une création qui ne passe pas par le sexe, par le corps), mise en jeu d'une force créatrice semblable à celle de l'artiste, ou encore utilitarisme, et le golem est alors tiré du côté du robot, de l'esclave, du côté de la

productivité... Comme dans *Faust*, la magie est ici ambivalente et le danger que représente la créature échappant au contrôle du magicien rejoint le thème de l'*hybris* antique.

Le golem romantique : A. von Arnim – Isabelle d'Égypte

- 8 Faisons le saut de la légende juive médiévale aux années du romantisme en Allemagne. La légende a été rapportée par Jacob Grimm, en 1808, et c'est ainsi qu'elle parvient à Achim von Arnim, un des grands noms du romantisme allemand, peu connu en France et assez peu en Allemagne aussi, sans doute du fait du caractère souvent étrange et biscornu de ses récits. Il reste malgré tout celui qui, avec son ami Brentano, a contribué de manière décisive à la redécouverte des chansons populaires allemandes.
- 9 En 1812 paraît, avec d'autres nouvelles, *Isabelle d'Égypte*, long récit à la fois historique (par l'évocation de Charles Quint), légendaire (l'héroïne est Bella, la reine des tziganes) et fantastique (ou merveilleux) par plusieurs figures et épisodes. La légende du golem est non seulement évoquée, mais aussi thématisée dans ce récit, et elle est liée, entre autres, à un autre motif légendaire-merveilleux du même genre, celui de la mandragore, que Tieck avait déjà mentionnée au début de son récit fantastique de 1804, *Der Runenberg (La Montagne aux runes)*. Au centre du texte d'Arnim se trouve une scène où l'étrange atteint un degré maximal, avec un groupe de personnages comportant : une femme-golem, un hommemandragore, un mort-vivant (Peau d'ours, « Bärnhäuter ») et une sorcière⁵ !
- 10 Un mot sur la fable de ce récit compliqué : instruite par sa nourrice Braka, la jeune Bella, avec l'aide de son chien, déterre une nuit une mandragore (97, 105). Celle-ci deviendra peu à peu un vrai personnage ; sorte de gnome, dont on trouvera plusieurs avatars chez Hoffmann, il sera, dans le cœur de Bella, un rival de l'archiduc, le futur empereur Charles Quint. L'histoire, en effet, se passe au début du XVI^e siècle, aux Pays-Bas espagnols, où l'archiduc d'Autriche est né, à Gand, en 1500. Il est possible qu'une des raisons du choix de cette histoire soit le destin de Charles Quint qui finit par abdiquer, s'éloigner du monde et mourir en ermite en 1558 ce qui n'était pas

pour déplaire aux Romantiques. De même, Arnim utilise l'histoire d'une certaine Marguerite dont le jeune archiduc eut une fille, mais il la remplace par la « reine des gitans », fidèle en cela à la manière dont les Romantiques ont idéalisé le monde nomade, peu bourgeois et donc pour eux anti-philistin, des bohémiens, alors qu'au contraire, les traits d'antisémitisme sont fréquents et marqués. Grâce à son union avec Charles, Bella sera celle qui, à travers son fils, délivrera son peuple de l'exil – la légende raconte, en effet, que les tziganes ont été chassés de leur pays pour avoir refusé l'asile à la Sainte Famille en fuite – et le peuple tzigane retournera ainsi en Égypte.

- 11 Or, Bella, dont le récit suit la maturation et les errements affectifs jusqu'à ce qu'elle devienne la maîtresse de Charles, est impliquée une seconde fois dans une opération magique : Charles, jaloux, décide de créer un double de Bella afin d'écarter Cornelius, la mandragore qui a su se faire aimer de Bella. Ce double est un golem et on assiste à la fabrication de cette autre créature artificielle et trompeuse : l'opération magique se réalise grâce à un miroir où Bella se reflète et qui garde les données physiques et mentales qui la caractérisent à ce moment (205). Déjà la mandragore, transformée en petit homme tyrannique, symbolisait le danger que la créature de l'homme s'émancipe et asservisse son créateur. L'idée est encore plus nette avec le golem. Le récit contient une scène qui rappelle le thème d'Amphitryon quand on voit les deux Bella ensemble, la vraie et son sosie (231). La scène se reproduit plus loin, en présence de Charles (qui a été trompé lui-même par le golem), mais la rencontre mène ici à la destruction de la fausse Bella (267-269). Vers la fin, Cornelius, la mandragore, sera lui aussi détruit (303).
- 12 Très clairement, mandragore et golem sont, dans le discours romantique du texte, des emblèmes à la fois de l'illusion et des faux-semblants auxquels les hommes se laissent prendre, et de la finitude de l'humanité, esclave de ses sens, de sa cupidité, et fermée à la spiritualité. Charles doit subir des épreuves qui correspondent à une ascèse, et Bella a un rôle de médiatrice pour lui comme pour son peuple.

Le Golem de Paul Wegener

- 13 Le thème du golem a été très tôt porté au cinéma, dès 1914, comme nous allons voir, et parmi les nombreuses productions suivantes, il y eut un film français de Julien Duvivier en 1935, et un film américain a été tourné sur le sujet il y a deux ans. Il n'est guère surprenant de trouver un film sur la légende du golem parmi les films muets de la grande époque du cinéma expressionniste allemand, friant de créatures et d'histoires étranges, avec ses Docteur Caligari, ses Nosferatu, ses Faust etc. Un film de 1919 était intitulé : *La mandragore et le golem*.
- 14 Le film que nous allons évoquer rapidement est un *remake* d'un film de 1914 qui a été perdu et dans lequel Paul Wegener (1874-1948) jouait déjà le rôle-titre, alors qu'il est aussi le metteur en scène du film de 1920, *Le Golem – comment il vint à la vie*. Le scénario est inspiré par un drame de 1908 de Arthur Holitscher, auteur juif communiste d'origine hongroise (*Der Golem*). Les deux œuvres reprennent la légende pragoise de la créature façonnée à partir d'un bloc de glaise par le Rabbi Löw, le Maharal de Prague : grâce à une formule magique, le golem, doué d'une force surhumaine, exécute fidèlement les ordres de son créateur, mais il peut être destructeur si celui-ci perd le contrôle sur lui. Ici, la formule magique, est cachée dans une étoile fichée dans la poitrine du golem. Le Rabbi est un sage qui désire aider son peuple : en effet, le golem lui permet de faire revenir l'Empereur sur sa décision de chasser les Juifs du ghetto. Le golem est ainsi une figure juive du salut, comme Esther dans l'Ancien Testament ou, dans un monde plus moderne, le personnage de Superman. Mais si le Grand Rabbin est un sage, son assistant, un apprenti-sorcier, veut se servir du golem pour assouvir sa jalousie et éliminer son concurrent auprès de la fille du Rabbi dont il est amoureux. La catastrophe est évitée, miraculeusement, grâce à un enfant innocent qui, en jouant avec le golem, arrache la fameuse étoile.
- 15 Alors qu'on sait que le film perdu de 1914 avait été tourné à Prague, celui de 1920 a été réalisé, comme la plupart des films de cette époque, en studio⁶. Les décors de Hans Poelzig, inspirés par la vieille ville de Prague telle qu'on se l'imaginait et très caractéristiques du

cinéma expressionniste, sont utilisés pour suggérer une atmosphère étrange et angoissante, celle des ruelles moyenâgeuses, oppressantes du ghetto. Le film a recours également à la fameuse esthétique du clair-obscur, pour refléter la dualité du monde humain. En réalité, le vieux ghetto avait été presque entièrement rasé vers la fin du XIX^e siècle pour des raisons d'assainissement. Dans le film de Wegener, le golem est clairement lié au ghetto, à un monde représenté comme dominé par une crainte permanente, par des sentiments collectifs primitifs, il est à l'image de ces ruelles tortueuses, de ce petit univers refermé sur lui-même, coupé par des murailles et une énorme porte du monde extérieur, lequel n'est représenté que par le palais de l'empereur, où se déroule la fête des roses, ainsi que par un pont décoré d'une statue de la Vierge Marie. Ce ghetto biscornu et légèrement grotesque, avec ces personnages au chapeau pointu qui leur était imposé, c'est le monde des sombres pulsions, des confusions mystiques. Seul le Grand Rabbín dépasse cet horizon borné. La première scène le montre en haut de sa tour, observant les constellations pour en tirer une prédiction de l'avenir bien sombre qui attend la communauté. Au contraire, c'est au plus profond de la cave de son laboratoire qu'il façonne le bloc de glaise pour en tirer la figure du golem. Ainsi, une géométrie simple et efficace marque la représentation du monde. Le golem, tiré du monde du bas sera animé par une parole donnée par le monde des esprits, convoqué par le pouvoir magique du sage. Entre la tour et le laboratoire, un escalier en colimaçon, sorte d'oreille énorme et étrange, est un peu l'équivalent spatial du golem, lui-même mélange monstrueux du haut et du bas. Ici, la fonction libératrice du golem est clairement indiquée puisqu'il empêche par sa force l'écroulement du palais impérial ce qui fait revenir l'empereur sur sa décision de bannir les juifs du ghetto. Mais l'intérêt du film glisse de plus en plus vers l'idée nouvelle d'une émancipation presque aboutie du robot sans âme vers un être sensible, doué non seulement de désirs envers la fille du rabbin, mais aussi de sentiments de tendresse envers une petite fille. Que celle-ci arrache, comme par jeu, l'étoile de la poitrine du monstre et le condamne ainsi à redevenir matière morte, est ressenti par le spectateur presque comme une injustice qui déçoit son attente. Il est vrai que la même ambiguïté se retrouve chez la créature de Frankenstein et, à la fin du film de Murnau, chez Nosferatu, le vampire.

Le Golem de Gustav Meyrink

- 16 Le roman de Meyrink se situe bien par plusieurs points dans la lignée romantique. Le romantisme se prolonge en effet au-delà des années 20 du XIX^e siècle qui marquent la fin du romantisme allemand dans son expression la plus pure en littérature. Déjà le choix du motif du golem est caractéristique, mais plus encore la personnalité de l'auteur, adepte des pratiques occultes, du spiritualisme et de l'orientalisme ésotérique, du yoga et de la méditation – pratiques qu'il mènera jusqu'à leur terme ultime dans la manière dont il organisera son suicide à Starnberg : tout cela inscrit Meyrink dans le courant postromantique influencé par Nietzsche et opposé à l'orientation dominante, positiviste et scientifique, de la pensée européenne au tournant du siècle. Il s'agit, le plus souvent, comme l'avaient déjà suggéré Novalis et d'autres, de trouver dans les profondeurs du moi le secret d'un accord avec les forces universelles de la vie, une sorte de mysticisme sans dieu, une recherche de la totalité du corps et de l'âme. Chez Hoffmann, cette aspiration ne trouvait guère son aboutissement que dans le royaume spirituel de la musique et conduisait par ailleurs l'esprit inquiet à connaître des expériences proches de la folie, comme on le voit dans le *Marchand de sable* ou dans l'apparition troublante du double du héros dans les *Élixirs du diable*. Chez Meyrink, l'aspect nocturne et inquiétant l'emporte, en particulier dans l'image de la ville qui se présente sous les espèces d'un ghetto monstrueusement labyrinthique et sombre. Quant au moi, il est obscur à lui-même et ressemble à la pièce inaccessible où se produit la rencontre avec le golem, avatar monstrueux du moi lui-même.
- 17 Gustav Meyrink est né le 19 janvier 1868 à Vienne. Il était le fils illégitime d'un baron allemand et d'une actrice. En 1883 (donc l'année de la naissance de Kafka), sa mère se rendit à Prague. Meyrink (qui ne choisit ce patronyme qu'en 1917, deux ans après la publication du roman) a habité à Prague comme banquier pendant vingt ans et l'a souvent dépeint dans ses œuvres. En 1892, alors qu'il avait 24 ans, la veille de l'Assomption, il s'appêtait à mettre fin à ses jours, un pistolet à la main, bien déterminé à se tuer. À ce moment, il entendit un bruit léger : quelqu'un avait glissé un minuscule livre sous sa porte. Le titre en était *La vie après la mort*. Meyrink fut frappé par cette coïncidence

troublante et il commença alors à s'intéresser à la littérature occulte. Il se convertit au bouddhisme en 1927 et pratiqua le yoga jusqu'à sa mort. En 1902, il fut accusé de fraude dans la conduite de ses affaires bancaires. Il resta deux mois en prison, avant d'être disculpé et lavé de tout soupçon, mais il choisit malgré tout d'arrêter sa carrière de banquier. Cette expérience de la prison est évoquée dans son roman le plus célèbre, le *Golem* dont il conçoit le sujet en 1907 alors qu'il vit depuis un an à Munich. En 1911, il s'installe dans la petite ville bavaroise de Starnberg et c'est dans sa maison du bord du lac qu'il se suicide par le froid en 1932.

- 18 *Le Golem* a été publié en 1915. C'est un roman bien étrange, divisé en vingt chapitres dont tous les titres sont des monosyllabes. Un long rêve, l'essentiel du texte, est pris dans un récit-cadre qui introduit un narrateur couché dans le lit d'un hôtel (on l'apprend dans le dernier chapitre), donc coupé de chez lui et en proie à un demi-sommeil qui s'apparente à un délire : c'est cet état second qui suscite d'ailleurs le « rêve » qui occupe dix sept des vingt chapitres.
- 19 Ce rêve semble en effet déclenché par des images obsessionnelles et par la question « Wer ist denn ich? » (« Qui est donc je ? »⁷) liée à l'anecdote d'une substitution de chapeaux, le narrateur s'identifiant comme malgré lui au propriétaire de l'autre chapeau, Anasthasius Pernath. Le roman est alors pour l'essentiel le récit, souvent fort confus et déroutant, des tribulations de ce rêveur dans la Prague de la fin du XIX^e siècle, à l'époque de l'assainissement de la ville et de la destruction du ghetto (à partir de 1893).
- 20 Ce que le texte a à nous dire passe par le récit des impressions, rencontres, hallucinations et rêves d'un moi dont ne sait pas, en fin de compte, s'il est ou non Athanasius Pernath, cette indécision même étant porteuse de sens puisque le thème de la recherche de soi-même par le moi, de son passé, de son identité, est central. Mais ce sens passe d'une manière plus originale par l'organisation topographique du monde représenté.
- 21 En effet, la topographie symbolique est essentielle, au moins autant que l'image évanescence du golem ; le monstrueux, c'est d'abord la ville telle qu'elle est décrite et perçue. Dans Prague, dont on ne sort pas, il y a, implicitement, une opposition entre les deux rives de la Moldau, deux mondes, dont l'un, le plus important, est le ghetto juif

(Josefov), l'autre la rive de Mala Strana ; l'un est horizontal, labyrinthe, obscur, marqué par la saleté, la décomposition, la laideur et la mort, l'autre renvoie à la verticalité, la nature, la catholicité avec la cathédrale, mais aussi, avec la ruelle des Orfèvres où le roman s'achève, aux savoirs secrets des alchimistes. Entre les deux, le pont Charles dont il est souvent question, mais dont il est curieusement dit qu'il s'est écroulé un printemps à la fonte des neiges. D'ailleurs, dans le dernier chapitre, le narrateur doit prendre la barque d'un passeur pour traverser le fleuve.

- 22 À l'intérieur du ghetto, on repère à nouveau une topographie signifiante. L'appartement du narrateur, un artiste-artisan qui restaure des œuvres d'art, est au cœur du ghetto (où cet Allemand, vivant au milieu d'autres communautés, semble habiter depuis longtemps, « depuis une génération ») alors qu'il n'est pas juif et se considère clairement comme étranger à ce milieu qu'en règle générale il méprise et exécute (« ces gens-là », 58). La rue Hahnpassgasse le sépare de la boutique du brocanteur Aaron Wassertrum, qui, d'emblée, est présenté comme une figure négative absolue, c'est « l'autre côté ». Mitoyen de l'appartement se trouve un « atelier » plus ou moins secret, dont l'accès semble compliqué, mais possible depuis le couloir. Cet atelier (où Angelina, la femme que le narrateur aime sans doute depuis son enfance, reçoit le Dr Savioli, son amant – lieu donc des amours interdites), possède une trappe dans le sol. Par là, le narrateur parvient, au bout d'un long périple nocturne à travers le sous-sol labyrinthe du ghetto au lieu le plus secret, le plus central peut-être de cette topographie (en tout cas, la scène où le narrateur y parvient est à peu près au centre du texte), la pièce « inaccessible » qui serait l'ancre du golem. En effet, les gens racontent qu'on n'a jamais trouvé la porte d'accès de cette pièce, au troisième étage d'un immeuble ; on a cherché à y entrer par la fenêtre grillagée en faisant descendre par une corde un homme depuis le toit, mais la corde s'est cassée. Or, c'est exactement ce qui se produit de nouveau juste avant la fin du roman, à la fin en tout cas du « rêve » qui en constitue la partie essentielle, sauf que, cette fois-ci, c'est le narrateur lui-même qui tente en vain l'expérience. Il semble qu'il faille interpréter la chose comme le signe que le monde secret symbolisé par cette pièce (genre mystère de la chambre jaune) n'est accessible

que « de l'intérieur », ce qui est bien en accord avec l'orientation spiritualiste du roman.

- 23 Il y a concomitance entre le golem et cette pièce secrète, métaphore d'un passé caché, perdu, refoulé. Les maisons du ghetto, sales et délabrées, promises à la destruction, sont, pense le narrateur, les « maîtres secrets » de la rue (58), ce sont elles qui suscitent d'ailleurs la première évocation du golem. Cette première allusion est conforme à la légende connue, mais celle-ci reçoit un correctif important dans le roman, car, en fin de compte, le golem n'a pas grand chose à voir avec la créature façonnée par le kabbaliste Löw et qu'on retrouve dans le film de Wegener. Ce qu'on appelle ici « golem » est plus difficile à définir. Il est différent selon les personnes qui l'aperçoivent, et même pour le narrateur, il se présente sous plusieurs formes. C'est plutôt un moule dans lequel on se glisse, une forme à laquelle le narrateur s'identifie à plusieurs reprises, comme ces vieux habits qu'il trouve dans la pièce secrète et enfile pendant la nuit qu'il y passe. Quand, le lendemain, il aura retrouvé le monde extérieur, il sera lui-même pris pour le golem, à cause de ces vieux vêtements moisis, et fera fuir les rares passants des rues. Le golem, c'est le monstre auquel le moi s'identifie dans des moments de crise, c'est, lit-on, non pas un personnage, mais un « négatif de photographie » (p. 54), un être en creux, potentiel, qui se matérialise parfois – Zwakh, un ami du narrateur, pense que c'est « tous les 33 ans » (76) –, un contenant à contenu variable. D'ailleurs Pernath a tendance, dans ses nombreuses hallucinations, à voir partout son double, et donc à voir le golem partout, dans le visiteur qui, au début du « rêve » lui apporte le livre étrange à réparer (ce qui rappelle l'anecdote du visiteur de Meyrink), dans la figure de bois que taille Vrieslander, une autre connaissance du narrateur, ou encore dans la carte de tarot nommée le Bateleur du jeu qu'il trouve dans la pièce secrète. Or, Hillel, le bon rabbin, père de Myriam, enseigne au narrateur (148) le sens secret du jeu de tarots, il lui fait comprendre que la crise qu'il traverse est positive et que ses rencontres avec le golem sont le signe du passage du « sommeil » à « l'éveil » (106).
- 24 Il y aurait ainsi, à travers ce motif du « réveil spirituel » et à la manière de Hermann Hesse auquel cette sorte de gourou paternel fait songer, une forme de dialectique à l'œuvre dans l'histoire confuse de ce moi qui se raconte : d'un côté, la traversée d'un monde de

ténèbres (le ghetto), d'un labyrinthe, correspondant à une plongée dans le fantastique et l'onirique, avec même un passage de plusieurs mois dans une prison ignoble, un monde qui serait incarné en particulier par le golem revisité, et, de l'autre, la perspective d'un retour sur soi, une découverte enrichissante, un peu dans le sens de Novalis et de son idée du chemin mystérieux qui conduit vers l'intérieur. « Ici, le voyage au loin est un voyage au dedans », écrit J. Pierre Lefebvre, traducteur du roman⁸. On peut penser qu'à la fin, le moi s'est réalisé dans « l'hermaphrodite » formé avec Myriam, couple idéal représenté sur la porte du palais, au bout de la ruelle des Orfèvres. Après restitution de son chapeau, le narrateur voit cette porte se refermer sur le passé douloureux et confus qui correspond à son « rêve », à ses années de golem. Sauf qu'ici, la dialectique n'aboutit pas clairement à une épiphanie, puisque le « rêve » ne débouche pas vraiment sur une réalité assignable : le narrateur, par un dédoublement renouvelé, s'aperçoit certes lui-même aux côtés de Myriam à la terrasse du palais qui domine Prague, mais le couple reste inaccessible au narrateur, la porte du palais se referme. Le remplacement du golem par l'image de l'hermaphrodite signifie au fond le remplacement d'un monstre par un autre, utopique et non plus catastrophique, celui-là.

- 25 Dans ce jeu des identités fluctuantes, le golem polymorphe est l'autre, le reflet monstrueux et muet du moi. Mais, la monstruosité et ses ambiguïtés sont aussi présentes à l'extérieur. Car l'autre, pour le narrateur, c'est aussi le Juif, le roman dit cela sans détour, c'est l'habitant multiple du ghetto, la foule anonyme, mais surtout le brocanteur Aaron Wassertrum, figure centrale de la négativité : cupide, criminel, fourbe, d'une laideur repoussante avec becde-lièvre, un monstre suscitant dégoût et fascination chez le narrateur. Et cette négativité n'est pas vraiment compensée par la figure positive de son contraire, le « rabbin » Hillel (comparé à Moïse justement, ce qui renforce l'opposition avec « Aaron ») et de sa fille Myriam. Comme Meyrink qui vécut vingt ans à Prague, le narrateur n'est pas juif, mais vit parmi eux, il est repoussé/fasciné par eux et épouse (au moins en rêve) Myriam, la fille du rabbin admiré. Comme si le rêve consistait à former l'hermaphrodite idéal avec la représentante d'une humanité par ailleurs détestée. L'étudiant phytique Charousek, un ami du narrateur et qui poursuit Wassertrum de sa haine, manifeste une

forme encore plus aiguë d'antisémitisme (160). Or, il finit par révéler que ce dernier est en réalité son père et, à la fin, on apprend qu'il s'est ouvert les veines sur la tombe de celui à qui le liait donc un amour-haine qui était aussi une détestation de soi.

- 26 La question de l'autre est déclinée également selon l'idée que le moi individuel est multiple, que l'individu n'est pas séparable de la suite des êtres qui ont été ses ancêtres. La question de l'identité du moi reste, de toute façon, ouverte. Pour Meyrink, l'entité spirituelle est supérieure à ses incarnations, et l'individu peut être identifié à un être d'une autre époque.
- 27 La multiplicité des figures du monstre comme « l'Autre » (Pernath, le golem, le juif honni etc), forme une constellation qui est à l'origine du caractère étrange et déroutant de ce texte. D'ailleurs, le narrateur « rêveur » est autre également pour les personnages qui l'entourent ; au cours d'une scène de demi-sommeil cataleptique, il entend ses amis dire qu'il est tenu pour fou (p. 84), qu'il a fait un séjour en asile. C'est en fait un inconnu qui vient d'on ne sait où (comme le K. du *Château* de Kafka), son oubli/refoulement du passé est lié à sa folie, on a « muré », « verrouillé » (86) son passé, lit-on.
- 28 D'une part, cette histoire de refoulement, de moi étranger à lui-même et au monde, est évidemment un thème bien inscrit dans les années freudiennes de la Monarchie. Et de ce point de vue, la reprise du mythe du golem est ici beaucoup plus moderne que dans le film de Wegener. Mais le dispositif sémantique du texte fait penser avant tout à l'image attachée à la ville de Prague, dont le nom tchèque (Praha) signifie, dit-on, « seuil » et dont Meyrink a dit : « Prague est bien la ville-frontière entre ici et l'au-delà. »⁹ Ce dispositif reflète plus particulièrement la situation de la minorité allemande ou germanophone à Prague (les Allemands qui étaient 15 % de la population en 1880, ne représentaient plus que 7,5 % en 1900, ils vivaient dans le centre de la ville et 40 % d'entre eux étaient juifs). Ces mondes (tchèque, juif, allemand) se côtoient sans se rencontrer vraiment. Mais le texte reflète aussi la tonalité mélancolique et nostalgique d'une minorité qui pressent que son temps est compté (le roman paraît en 1915, trois ans avant l'éclatement de la Monarchie) et qui cherche à retenir un passé perdu. Le roman est un peu un *À la recherche du temps perdu*, qui caractérise aussi les romans de Leo

Perutz. Chez Meyrink, le moi est coupé de son passé à plusieurs reprises : il est dit qu'une « expérience hypnotique » d'un médecin a provoqué son amnésie (285) et il ne parvient pas vraiment à retrouver le passé de son enfance. Bien plus, les mois passés dans la prison sont à nouveau une rupture analogue puisqu'à la sortie, il ne retrouve plus le vieux ghetto qu'il a connu (295), que tout n'est plus qu'un champ de ruines (le quartier reconstruit ne sera évoqué qu'à la toute fin, dans le récit-cadre). Donc le monde vécu par le moi est de multiple façon un monde qui lui est devenu étranger.

- 29 Ajoutons que dans le roman le plus célèbre du jeune compatriote de Meyrink, Leo Perutz (1884-1957), sont évoquées également, dans le dernier chapitre, les transformations profondes qui, à Prague, ont fait disparaître presque totalement l'ancien ghetto. Et qu'il y est également, bien que fugitivement, question du golem, le serviteur du « Rabbi suprême » Löw, « son serviteur silencieux, l'œuvre de ses mains, qui portait entre les lèvres le nom de Dieu »¹⁰.

Conclusion

- 30 Reste à tenter de voir ce qu'ont de commun les avatars du golem qui viennent d'être évoqués. À première vue, en effet, tout semble séparer la créature muette du rabbin, dans la tradition juive et le film de Wegener, et le fantôme polymorphe qui poursuit le narrateur du roman de Meyrink.
- 31 D'abord, ce qui est souligné : le lien entre golem et magie. Même chez Meyrink, la légende juive est rappelée qui thématise le désir de l'homme de transgresser ses limites, de se faire l'égal du Créateur, mais qui montre aussi que le produit de cette *hybris* transgressive est un être hybride justement, et même grotesque d'une certaine manière, dans la mesure où ce mélange du chthonien et du spirituel, de la glaise et de l'esprit, offre une image de l'homme lui-même, mais une image déformée, inachevée puisque le golem ne parle pas. Alors que *l'homunculus* de Faust est pur esprit, le golem est l'Autre de l'homme en tant que créature instinctive, pure matière, force sans âme et potentiellement destructrice. Sur ce canevas, les œuvres brodent différemment, le film suggère, chez la créature primitive, non seulement un pouvoir salvateur, mais même une possibilité de rédemption, l'accession à une sensibilité supérieure et délicate, alors

que chez Meyrink, le golem est un double persécuteur, obsédant et inquiétant.

- 32 Par ailleurs, la légende est liée à l'univers du Moyen-Âge, un monde fermé et étouffant qui est celui d'une ville labyrinthique que la modernité n'a pas encore touchée. L'étrange créature semble le produit de ce que la ville a de monstrueux et de bizarre. Et conjointement, le golem, comme créature du ghetto¹¹, révèle un regard sur le monde juif qu'on pourrait sans doute facilement dénoncer comme antisémite, n'était, dans les deux œuvres modernes, plus que chez Arnim, la présence d'une indéniable ambiguïté : le ghetto du film et ses habitants sont ridicules, avec ce grouillement de fourmilière en attente d'un sauveur, et celui de Meyrink est même repoussant à plus d'un titre ; mais, par ailleurs, le rabbin Löw du film est le seul personnage positif (en face d'un empereur ectoplasme) et dans le roman, le couple Hillel et sa fille Myriam équilibrent un peu la figure caricaturale du brocanteur.
- 33 Enfin, il ne manque pas de moments, dans ces diverses œuvres, où l'histoire du golem semble pouvoir se lire comme une réflexion sur la capacité créatrice de l'artiste, sur le pouvoir fascinant, dangereux, jamais parfaitement réalisé de créer hors de soi un monde à son image. Le monstre comme double, comme chez Meyrink, et chez Arnim où le golem devient le double de l'héroïne. Il n'est guère étonnant, au demeurant, que le thème puisse suggérer cette lecture, dans la mesure où il reste attaché à la tradition romantique dans laquelle, comme on sait, tout renvoie, d'une manière ou d'une autre, à la problématique de l'art et de l'artiste.

NOTES

1 *Les Essais*, II, chap. XXX « D'un enfant monstrueux », Paris, Flammarion, 2008, p. 709.

2 Cité par Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris, Losfeld, « Le Terrain vague », 1965, p. 67.

3 Mirjam Pressler, *Golem stiller Bruder*, Weinheim, Verlag Beltz & Gelberg, 2007.

4 Sources, entre autres : Encyclopédie Wikipedia, Dictionnaire Le Robert (1992), et le site Internet http://mdmondes.free.fr/encyclopedie/fiches/an_nexgol.htm.

5 A. von Arnim, *Isabelle d'Égypte*, Paris, Aubier-Montaigne, édition bilingue, s. d., p. 211. Pour la suite, nous indiquons les numéros de page directement après les citations.

6 Voir sur ce film : *Enzyklopädie des fantastischen Films*, 4ème édition, Corian, Juin 1987. Et *Les Monstres, du mythe au culte*, dirigé par Albert Montagne, *CinémAction*, Corlet Publications, n° 126, 2008 (en particulier p. 108 sq.).

7 Gustav Meyrink, *Le Golem*, trad. (avec préface) de J. Pierre Lefebvre, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 37. Nous indiquerons dans la suite la page directement après la citation.

8 *Ibid*, préface, p. 31.

9 « Gustav Meyrink », *Cahiers de l'Herne*, Paris, 1976, p. 183.

10 Leo Perutz, *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953), Hambourg, rororo, 1990, p. 16.

11 « *Le Golem*, comme on sait, est le roman du ghetto pragois » : Jean-Jacques Pollet, cité par Václav Richter, <http://www.radio.cz/fr/article/68399>.

AUTEUR

Jean-Charles Margotton

IDREF : <https://www.idref.fr/034260595>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121224538>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12503379>

Le Maître du Jugement dernier de Leo Perutz

Quand le monstre vous tient... ou les abîmes de la conscience

Jean-Pierre Chassagne

DOI : 10.35562/celec.148

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Selon Paul Ricoeur dans *Finitude et culpabilité*, le monstre serait le « moyen détourné par lequel nous nous immergeons dans l'archaïsme de l'humanité »¹. Force est de constater que la figure du monstre apparente la fiction littéraire à un univers non structuré par le logos. Cette dimension mythique est également présente, sous forme symbolique, dans la peinture viennoise au début du XX^e siècle sous le pinceau de Klimt dans sa frise Beethoven². En littérature, le monstre est souvent le point de cristallisation des désirs secrets ou des angoisses d'un personnage, voire du lecteur, dont il neutralise la volonté de savoir ou de comprendre. De ce fait, il est source d'ambivalence car il peut être à la fois le symptôme de la fuite de soi-même et le lieu de surgissement du refoulé ou celui de la manifestation symbolique de ce que l'on veut dissimuler.
- 2 Dans *Le Maître du Jugement dernier* de Leo Perutz, qui fut publié à Vienne en 1923, un monstre mystérieux soupçonné d'être à l'origine de multiples suicides inexplicables fait l'objet d'une enquête des amis de sa dernière victime, Eugen Bischoff. Les investigations des détectives amateurs les conduisent sur les traces d'un être diabolique et difforme d'origine italienne qui, depuis la Renaissance, aurait le pouvoir de terrifier des artistes et de les pousser à attenter à leurs jours. Voilà du moins la piste vers laquelle convergent tous les indices décryptés. L'enquête menée débouche sur l'identification du monstre et apporte donc la preuve de l'innocence du baron Yosch injustement soupçonné par la famille de l'acteur Bischoff. Cependant, la fiction ne se clôt pas par ce constat. Lui est en effet adjoint une note de l'éditeur fictif, qui fait office de récit cadre et invalide toutes les

déductions savamment élaborées dans le récit enchâssé. Ce dernier peut *a posteriori* être apparenté à des Mémoires romancés dans lesquels Yosch, leur auteur, a soigneusement effacé toute trace de sa culpabilité en l'imputant à un monstre qui est le produit de son imagination. Le lecteur abusé est donc invité à relire ce texte comme l'aveu involontaire d'une faute. Ce faisant, il pourra repérer comment la figure du monstre est instrumentalisée et se révèle être un lieu de focalisation des angoisses refoulées de Yosch.

- 3 Notre analyse s'attachera à suivre, dans un premier temps, les étapes de l'identification du monstre et de sa métamorphose au cours de l'enquête. Puis nous observerons comment l'auteur s'ingénie à mettre en scène la monstruosité par une stratégie narrative déroutante génératrice d'ambivalence. Enfin, nous étudierons les rapports entre la figure du monstre et le clivage de la personnalité du baron.
- 4 Les investigations de l'ingénieur Solgrub et du docteur Gorski sur les circonstances de la mort de leur ami ont tous les ingrédients d'une enquête à la Sherlock Holmes secondé par le docteur Watson. Il s'agit en effet pour ces deux détectives amateurs, dont les professions font d'eux les représentants d'un positivisme rigoureux, de collecter et d'interpréter tous les indices susceptibles de lever le mystère sur le suicide de Bischoff et d'autres artistes morts dans des circonstances similaires. Par un pied de nez au rationalisme, Perutz convoque paradoxalement l'esprit scientifique pour apporter la preuve de l'existence de l'irrationnel. La thèse d'un monstre sanguinaire aura donc d'autant plus de crédibilité qu'elle sera étayée par une argumentation minutieuse et sans faille. La recherche de détails significatifs se répartit sur les vingt-deux chapitres du roman de façon à ménager un suspense croissant. Entre le chapitre un et le chapitre douze, aucun indice nouveau ne vient modifier la représentation que se font du monstre les enquêteurs. Puis, à partir du chapitre dix-sept, ces derniers se rapprochent de plus en plus vite de la « vérité », ce qui coûtera la vie à Solgrub. Dans le dernier chapitre, le lecteur assiste finalement au triomphe de l'esprit de déduction du Dr Gorski dont la perspicacité est en mesure de lever totalement le voile sur l'identité du monstre.
- 5 Dès le premier chapitre curieusement intitulé *Préface en guise de postface*, Yosch, le narrateur homodiégétique, présente le monstre

comme « un ennemi invisible qui n'était pas de chair et de sang mais un spectre terrifiant, un revenant des siècles passés », puis comme un « monstre sanguinaire »³ (10). Comme l'indique le titre du chapitre, il s'agit là d'un récit rétrospectif. Le baron connaît donc, au moment de la rédaction, la véritable identité du monstre, mais prend de toute évidence le parti de ne la divulguer que progressivement, en respectant scrupuleusement les étapes de l'enquête relatée. Le monstre est ainsi d'emblée instrumentalisé et devient un ressort du suspense. Sa présentation initiale l'apparente bien, comme le souligne Ricœur, aux peurs archaïques dans la mesure où son origine se perd dans la nuit des temps et où il n'est pas identifiable en tant qu'être vivant obéissant aux lois de la nature. Son aspect terrifiant est en outre renforcé par le motif du sang des victimes qui sera récurrent dans le roman.

- 6 Au cours d'un épisode relaté au chapitre cinq, le monstrueux resurgit dans une vision du personnage principal sous la forme symbolique de la « Grande Faucheuse ». Peu après le suicide de son ami Bischoff, le baron Yosch erre, tel un somnambule, dans le jardin de son hôte, et croise le jardinier qui vaque à ses occupations. Mais cette rencontre se transforme immédiatement en vision d'épouvante : « Je le vois là, devant moi, qui me regarde fixement et brandit la faucille avec laquelle il coupe l'herbe. [...] Mais pendant un instant, il a ressemblé à l'image de la mort dans les vieux livres »⁴ (46). Cette réminiscence culturelle n'a *a priori* rien à voir avec la figure du monstre, mais la terreur qu'inspire cette vision au baron est de même nature que l'angoisse de mort suscitée par l'être maléfique. Elle est donc un indice dissimulé du sentiment de culpabilité de ce protagoniste qui n'en clame pas moins son innocence à chaque page de son récit.
- 7 Ce n'est qu'au chapitre douze que les progrès de l'enquête, essentiellement dus à la perspicacité de Solgrub, permettent de cerner le monstre d'un peu plus près. Le coupable n'ayant pu entrer dans la pièce fermée de l'intérieur où l'on a découvert le cadavre de Bischoff⁵, l'ingénieur qui s'appuie par ailleurs sur d'autres indices en déduit que le monstre est « un être épouvantable à la corpulence impressionnante dont l'obésité est probablement pathologique et qui est donc condamné à l'immobilité ». Puis il rajoute : « C'est une créature abominable, un être humain dégénéré »⁶ (111-112). Cette caractérisation situe donc la monstruosité à la frontière de l'humain.

Le monstre est d'autant plus terrifiant qu'il emprunte à l'homme son image pour la déformer et la souiller. Tous les attributs de la monstruosité présents dans l'iconographie ou la littérature occidentales sont convoqués ici : la difformité, le gigantisme, la laideur, le pathologique et la perversion. Mais jusque là, le monstre est encore apparenté à l'espèce humaine, fut-elle dégénérée.

- 8 Les contours de son image se précisent au chapitre dix-sept lorsque les enquêteurs découvrent le cadavre d'une nouvelle victime, Mlle Poldi. L'être maléfique ne serait pas vivant, mais mort depuis longtemps, et il aurait le pouvoir de s'insinuer dans le psychisme de ses proies pour les pousser au suicide. Il aurait un rapport avec la langue italienne et serait entreposé dans l'appartement d'un usurier collectionneur, le Juif Alvachary. Solgrub suggère que, pour le neutraliser, il faudrait le brûler. On retrouve là un motif apparenté aux flammes de l'enfer dans lesquelles doivent se consumer les péchés de l'humanité déchue.
- 9 Deux chapitres plus loin, après que le monstre a terrassé Solgrub qui avait annoncé vouloir se soumettre à une « expérience », Gorski et Yosch découvrent chez Alvachary un énorme atlas du XVI^e siècle. Les dernières pages de celui-ci contiennent le récit manuscrit, en vieil italien, d'un certain Pompeo di Bene. Or il s'avère que Bischoff et Solgrub ont tous deux lu ce récit avant leur mort. Le rapport entre le monstre et ce document ne se précisera qu'au terme du chapitre suivant exclusivement constitué du texte de Pompeo di Bene. Ce dernier est donc un récit enchâssé dans les mémoires de Yosch et il contient la clé de l'énigme exposée dans son récit cadre, tout en explicitant le titre du roman. Il relate les mésaventures de Chigi, un peintre italien du XVI^e siècle en mal d'inspiration et passé à la postérité sous le nom du « Maître du Jugement dernier ». Le lecteur peut relever une similitude entre la destinée de ce peintre et celles de Bischoff et de Mlle Poldi. Tous trois sont des artistes tourmentés par les défaillances de leur inspiration. Pour sa part, Chigi recourt à la science occulte d'un médecin, Messire Salimbeni, qui lui fait respirer les effluves d'un mélange végétal en combustion. Chez l'artiste autrefois soupçonné d'un meurtre, ce mélange hallucinogène déclenche des visions apocalyptiques terrifiantes qui lui font perdre la raison et son identité. Après s'être réfugié dans un monastère, Chigi, frappé de démence, conquerra la notoriété en peignant toute

sa vie des scènes du Jugement dernier d'une vérité terrifiante. Le récit se termine par la recette du mélange d'herbes qui a causé son malheur. À ce point précis de l'enquête, il apparaît que le monstre n'est plus identifiable à un être vivant, mais qu'il relève de la magie noire et opère au fil des siècles par le biais du texte écrit. Par ailleurs, il semble avoir une fonction expiatoire puisqu'il révèle les fautes cachées, ou du moins les sentiments de culpabilité de ses victimes qu'il pousse à l'auto-châtiment. Il n'en reste pas moins que l'innocence de Yosch est désormais prouvée. Il est donc d'autant plus surprenant de voir le baron, dans le chapitre suivant, se soumettre à son tour à l'épreuve de la drogue en fumant le reste du tabac contenu dans la pipe que fumait Bischoff peu avant sa mort. Sauvé de justesse par ses amis, Yosch apportera néanmoins la preuve que le monstre qui guette chacun de nous n'a pas de réalité matérielle, mais qu'il est bel et bien issu de notre inconscient, le lieu de toutes les angoisses refoulées. En proie au délire, le baron se voit menacé par un lépreux qui le terrifie. Or si l'on se souvient que la lèpre est décrite par Dante comme la punition des faussaires⁷, on peut se demander de quel crime le baron se sent coupable. Puis il se retrouve, toujours sous l'emprise de la drogue, dans un asile psychiatrique où sa démence est constatée. Enfin, il est terrorisé par des visions du Jugement dernier dont certains détails sont de toute évidence inspirés de l'*Apocalypse* de Jean. Ses amis l'empêchent juste à temps d'attenter à sa vie. Le mot de la fin appartiendra au positiviste Gorski : la drogue confectionnée par Messire Salimbeni a la propriété de stimuler l'imagination créatrice des artistes. Mais selon le médecin rationaliste, cette imagination est indissociable de la « terreur ancestrale de l'homme préhistorique dans sa solitude et son abandon »⁸ (205). Nous voilà donc ramenés aux peurs archaïques évoquées par Ricœur, à cela près que Gorski en propose une explication psychanalytique. Selon lui, la drogue maléfique réveillerait les terreurs inconscientes que chacun porte enfouies au plus profond de lui.

10 Si le roman se terminait au chapitre vingt deux, il se donnerait incontestablement à lire comme un thriller fantastique dans lequel l'enquête aboutit à l'élucidation d'une énigme. Mais, comme nous l'avons indiqué plus haut, la *Note de l'éditeur* invalide cette interprétation en révélant la nature romanesque de ces Mémoires qui « perd[ent] tout rapport avec la réalité » (209-210) et témoigne[nt]

d'« une révolte contre le passé irrémédiable »⁹ (221) ! Ceci nous invite à relire le récit de Yosch pour y déceler l'ambiguïté avec laquelle la figure du monstre est mise en scène par une stratégie d'écriture qui se joue du lecteur tout en lui donnant des clés d'interprétation dissimulées.

- 11 Comme souvent chez Perutz, la structure narrative de ce roman apparaît à la relecture comme un dispositif savamment calculé pour piéger le lecteur tout en lui fournissant par la bande des indices de décodage du récit. Dans le cas présent, l'auteur s'ingénie, par cette construction narrative d'une complexité machiavélique, à mettre en scène un monstre dont l'importance et le diabolisme croissent au fil du récit. Tout se passe donc comme si ce texte, du fait de sa structure en trompe-l'œil, était lui-même contaminé par le monstre qu'il met en scène pour mieux égarer son destinataire. Ou bien comme si le véritable monstre était à chercher au cœur de l'écriture. À chaque occurrence de ce motif, le lecteur perspicace peut interpréter certains détails comme des clins d'œil de l'auteur l'invitant à remettre en question la validité de l'interprétation programmée par l'intrigue. C'est ainsi que des mises en abyme et l'emboîtement des récits sur trois niveaux parasitent ou entravent la compréhension immédiate des Mémoires de Yosch.
- 12 Deux références culturelles apparaissent *a posteriori* comme des mises en abyme incitant à dépasser le niveau de la première interprétation. Il s'agit de l'évocation du scherzo du *Trio n° 1 en si majeur* de Brahms, puis de celle des tableaux du peintre Chigi consacrés au Jugement dernier. L'une est placée au chapitre trois, l'autre au chapitre vingt, soit au début et à la fin de l'intrigue, et toutes deux semblent accréditer la thèse selon laquelle un monstre serait à l'origine des suicides en série. Elles fonctionnent comme deux miroirs déformants réfléchissant les contours incertains du monstre et entre lesquels se déploient les étapes de l'enquête dont le but est de cerner l'identité de cet être maléfique. Le deuxième mouvement du trio de Brahms est exécuté dans le salon de Bischoff par son épouse Dina, Yosch et le Dr Gorski, ceci juste avant le suicide du comédien. Or, dans le commentaire que nous donne à lire Yosch de cette pièce musicale apparaissent pour la première fois les motifs des visions infernales et du Jugement dernier. Par le recours réitéré au champ lexico-sémantique de l'enfer chrétien (« rire

fantomatique », « ronde de personnages démoniaques », « rire sardonique et tonitruant de Satan », « démons de l'enfer », « Jugement dernier », « Satan triomphe de l'âme pécheresse », « le rire désespéré de Judas », « cauchemar de ce tribunal divin »¹⁰ (20-21), Yosch programme déjà l'horizon d'attente de son lecteur et plante le décor dans lequel va pouvoir naître et se développer la figure du monstre à laquelle il a déjà été fait allusion dans le chapitre introductif. Néanmoins, les mélomanes avertis ne peuvent qu'être frappés par la subjectivité débridée du baron qui plaque un commentaire angoissé et fantasmatique sur une musique plus féerique et exaltée que démoniaque ou oppressante. Le musicien amateur présente d'ailleurs clairement *a posteriori* son interprétation comme une hallucination provoquée par cette musique : « Le rêve du Jugement dernier s'évanouit, le cauchemar de ce tribunal divin m'abandonna et me libéra »¹¹ (21).

- 13 Tout se passe donc comme si l'interprétation du trio avait le pouvoir de délivrer, par anticipation, le coupable de son sentiment de culpabilité, ce juste avant son forfait. Son angoisse incompréhensible à première vue, de même que cet épisode tout entier, prennent cependant un relief particulier si l'on s'intéresse aux circonstances de la genèse du trio de Brahms. La première version de ce dernier est en effet une composition de jeunesse marquée par la profonde amitié du compositeur pour son homologue Robert Schumann et par son amour platonique pour Clara, l'épouse de celui-ci. On peut donc déceler comment Perutz joue sur l'analogie des constellations de personnages pour faire naître une tension dramatique à partir d'une situation réelle attestée par la biographie du compositeur, dont certaines composantes extradiégétiques surimpressionnent rétrospectivement le récit de Yosch. Tous les ingrédients de l'intrigue sont déjà présents dans l'épisode biographique de référence : la peur panique de Schumann de sombrer dans la folie et de commettre un meurtre, sa tentative de suicide peu de temps après, l'amitié tendre qui unit son ami Brahms à son épouse. Perutz intègre ces éléments dans son récit en modifiant la donne : l'amitié de Brahms pour Clara Schumann se métamorphose en amour bafoué de Yosch pour Dina, ce qui devient le mobile possible du délit ; la terreur ne s'empare pas du suicidaire, mais de son ami et rival. Ce dernier est par ailleurs en proie au délire de persécution, comme en atteste son analyse

extrêmement inattendue et troublante du trio. À la lecture des *Notes de l'éditeur*, en fin de roman, le scherzo de Brahms apparaîtra comme la version musicale du thème de la faute associé à la vision du Jugement dernier. L'ambiguïté du commentaire musicographique de Yosch annonce donc l'ambiguïté du récit qui l'englobe. Alors que le narrateur tente d'installer son lecteur dans un univers fantastique où règne en maître un monstre redoutable, on peut déceler dans les méandres monstrueux du texte les indices dissimulés de la culpabilité de l'autobiographe.

- 14 Au chapitre vingt, le récit des mésaventures de Chigi a une fonction similaire de mise en abyme des *Mémoires de Yosch*. Le peintre qui a sombré dans la démence, passe le reste de sa vie dans un couvent où il peint inlassablement les monstres qui l'habitent, à savoir ceux du Jugement dernier auquel il a assisté sous l'emprise de la drogue. Cette compulsion de répétition, à laquelle s'ajoute le fait qu'il se représente chaque fois parmi les damnés, est un aveu voilé de sa faute. Or il s'agit pour Yosch, comme pour Chigi, d'exorciser un sentiment de culpabilité par la création artistique, en l'occurrence, par la fiction littéraire. Le titre du roman ne renvoie donc pas exclusivement au peintre italien. Par un effet de miroir, il désigne aussi l'auteur des *Mémoires* qui met lui-même en scène le Jugement dernier monstrueux auquel le confronte le tribunal de sa conscience. Cependant, aucun des deux « créateurs » ne parvient à se libérer de ses démons intérieurs. C'est pourquoi l'ambiguïté de leur œuvre reflète le clivage d'un moi écartelé entre la nostalgie de l'innocence et le sentiment dévorant de culpabilité.
- 15 Parallèlement à cela, le jeu avec les trois niveaux de narration crée un réseau de sens souterrain qui tantôt corrobore, tantôt invalide la thèse de l'existence d'un monstre. Rappelons pour mémoire que le récit de la vie du peintre Chigi est enchâssé dans les *Mémoires de Yosch* qui sont eux-mêmes inclus dans le récit-cadre constitué par la *Note de l'éditeur*. Pour le lecteur, ce dispositif spéculaire est de nature labyrinthique, car on a tour à tour l'impression de s'égarer sur de fausses pistes, puis de retrouver une vision cohérente des faits et du monstre. Mais les révélations de l'éditeur font finalement voler en éclats les certitudes acquises au cours de l'enquête. Dans ce dédale de la narration, le lecteur perd pied, il sombre dans un abîme sans fond pour se retrouver en fin de compte face à un monstre de chair

et de sang qui n'est autre que Yosch lui-même tourmenté par sa personnalité clivée.

- 16 Les Mémoires du baron posent donc le problème de l'identité multiple et insaisissable de leur auteur. À travers ce texte sont présentés trois niveaux de conscience inextricablement imbriqués, à savoir l'individu Yosch à l'époque des faits relatés, le personnage de fiction qu'il devient sous sa propre plume et le faussaire, l'auteur des Mémoires, qui retouche rétrospectivement les faits pour donner de lui une image plus conforme à ses souhaits et à la norme. Cet éclatement de son identité est signalé dès le premier chapitre sans que le lecteur naïf puisse déjà mesurer toutes les implications de l'aveu involontaire du narrateur :

Mon histoire se trouve derrière moi - une liasse de feuilles volantes - et j'ai fait une croix dessus. Qu'ai-je encore à voir avec elle ? Je l'écarte de mon chemin, un peu comme si c'était un autre qui l'avait vécue ou imaginée, un autre qui l'avait écrite, et pas moi¹². (11)

- 17 Mais, à un deuxième niveau de lecture, ce passage se révèle être un indice du clivage du moi de Yosch. À la lumière de la psychanalyse freudienne en plein essor à l'époque de la parution du roman, cette révélation involontaire fait apparaître le monstre comme une projection des angoisses et des pulsions qui tourmentent le baron. Parvenu à ce constat, le lecteur est en mesure de réinterpréter de nombreux passages des Mémoires dans lesquels se manifeste ou est évoqué le comportement psychotique de leur auteur.
- 18 Ainsi donc, une fois disparu le monstre en tant que phénomène, apparaît le psychisme monstrueux de son créateur. La monstruosité est alors réinterprétée comme un effet du clivage de la conscience. Les soupçons de Dina et de son frère Félix ne sont pas dénués de fondement dans la mesure où la jeune femme a épousé Bischoff après sa rupture avec Yosch. Celui-ci pourrait donc bien avoir cherché à éliminer son rival pour recouvrer les faveurs de Dina. Le portrait que brosse Félix du baron remplit ce dernier d'effroi, mais ne soulève aucune objection de sa part. Le frère de Dina dépeint le rival de Bischoff comme un homme dangereux, calculateur et prêt à tout pour reconquérir celle qui s'est détournée de lui :

[...] comme s'il ne s'était agi que d'une activité sportive ou d'une partie d'échec passionnante, comme si l'enjeu était la coupe due au vainqueur d'une course et non le bonheur de ma sœur. [...] Car vous poursuiviez un seul et même but ; tout le reste, tout ce qui pouvait exister dans votre vie, disparaissait derrière lui, et cela vous rendait invincible. Pour moi, il était clair que ce couple allait à sa ruine parce que vous en aviez décidé ainsi¹³. (68)

- 19 Il apparaît ici que nul amour véritable, ni aucune passion n'est là en jeu. Le seul mobile du fiancé éconduit est une *hybris* monstrueuse qui lui rend insupportable tout échec et tout abandon. On remarque par ailleurs la dimension obsessionnelle de son désir de briser le bonheur du couple Bischoff. Or, ce n'est pas la dernière fois qu'est donné à entendre au lecteur un avis aussi négatif sur le baron. Quelques pages plus loin, les deux enquêteurs alarmés par les soupçons de Félix sont amenés à analyser le comportement de leur camarade qu'ils décrivent comme un être dépourvu d'humanité dont la monstruosité psychique ne laisse aucun doute. À en croire le docteur Gorski, il serait « capable de tout, [...] même capable d'un meurtre » et « ce ne serait pas le premier qu'il commettrait »¹⁴ (84). Si l'on se souvient que cette conversation n'est que pure fiction, puisqu'elle est insérée dans le roman autobiographique de l'homme suspecté, il apparaît que Yosch nous livre là une image de lui monstrueuse qu'il suppose être celle de ses proches, mais qu'il porte en réalité en lui-même.
- 20 N'a-t-on pas là affaire aux symptômes caractéristiques de la schizophrénie et de la paranoïa ?
- 21 Si tel est le cas, le monstre persécuteur imaginé par le baron est bien une objectivation de ses propres pulsions et obsessions refoulées. Et l'on rejoint alors la définition que donne Julia Kristeva de l'abject. Selon elle, l'abject serait « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. [...] L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience [...] »¹⁵. Par voie de conséquence, la découverte en soi de cette insupportable facette de son être conduirait le sujet à l'abjection de soi. Aussi peut-on considérer que, dans le cas qui nous intéresse, Yosch expulse hors de lui cette abjection ou haine de soi et que celles-ci se matérialisent dans la figure du monstre. Ce dernier s'apparente ainsi à ce que Freud a décelé dans le mot allemand « *das Unheimliche* », « l'inquiétante

étrangeté ». Selon le psychanalyste viennois, cette dernière serait en réalité une part familière, secrète et intime de l'être, mais elle serait vécue comme étrangère tellement elle inspire d'horreur et d'angoisse au sujet qu'elle habite.

- 22 Si l'on en croit les propres déclarations du baron dans ses Mémoires, lorsqu'il fait allusion à ses souvenirs de jeunesse et à ses multiples liaisons amoureuses, il nous apparaît comme un sujet narcissique et frustré. En effet, ayant pris la décision d'attenter à ses jours pour fuir le sentiment de culpabilité qui le ronge, il entreprend de brûler son courrier intime qu'il redécouvre sans pouvoir reconstruire la cohérence de sa vie sentimentale passée. Il retrouve trace de ses anciennes aventures galantes qui ne lui ont laissé aucun souvenir. Par exemple il s'avère incapable de mettre un nom sur une photographie, ou encore il retrouve le journal intime d'une jeune femme morte prématurément dont il ne nous livre pas l'identité. Puis il met la main sur quelques lignes écrites en langue étrangère sur le portrait de l'une de ses amantes, mais il constate qu'il n'a jamais tenté d'en comprendre la signification. Ce que nous devinons de ses liaisons passées, à savoir son incapacité à aimer, éclaire d'un jour nouveau sa relation avec Dina. Il semble en effet que cet homme n'ait cherché que sa propre image dans le regard des femmes qui ont traversé sa vie, ce qui explique son acharnement à détruire le bonheur de celle qui l'a laissé sur le bord du chemin. En proie au complexe d'abandon, il ne peut supporter l'expérience du vide. Face à Félix venu lui demander des comptes, il prend un plaisir évident à détruire dans les flammes le portrait de celle qui est en fait le mobile de son crime. Puis quand son innocence n'est plus remise en question, il ne tente pas de reconquérir la jeune femme, car son seul objectif était en réalité d'éliminer celui qui avait blessé son orgueil en le supplantant auprès d'elle.
- 23 Aussi n'est-il pas étonnant de le voir projeter dans la figure du monstre toute sa culpabilité refoulée. Dès le premier chapitre introductif, il avait constaté que « nous sommes tous des créatures ratées, des échecs de la grande volonté du Créateur. Nous portons en nous sans le savoir un ennemi formidable »¹⁶ (12).
- 24 Les motifs de l'ange déchu et du péché originel qui affleurent ici sont mis en relation avec le monstre vengeur, cet « ennemi formidable »

qui n'est curieusement pas présenté comme une entité à part entière, mais comme un autre soi-même étrange et inquiétant (*unheimlich*) dont la mission serait de châtier son double pour les fautes commises. Le thème du clivage de la personnalité de Yosch est repris dans le dernier chapitre du roman. Il est placé cette fois dans la bouche de Gorski que le narrateur autorise à tirer toutes les conclusions scientifiques résultant de l'enquête. Selon le médecin, le monstre aurait son origine dans le subconscient et chaque être humain porterait en lui-même son Jugement dernier. Mais n'oublions pas que les commentaires pseudo-scientifiques du Dr Gorski font en réalité partie du récit fictionnel de Yosch. Faut-il donc voir dans cette conclusion un éclair involontaire de lucidité du narrateur ou une suprême duplicité visant à masquer la vérité ? À la lumière de la *Note de l'éditeur*, il semble que le clivage de la personnalité du baron touche ici à son comble. En effet, alors que l'autobiographe rédige ses Mémoires pour se prouver à lui-même et au monde son innocence, sa démonstration est parsemée de détails et d'aveux inconscients qui non seulement l'accusent, mais ouvrent aussi involontairement des pistes à une interprétation clinique de son cas pathologique. Aussi l'analyse que fait Schopenhauer de la démence dans *Le monde comme volonté et comme représentation* semble-t-elle particulièrement éclairante dans ce contexte :

[S]i le chagrin causé par cette pensée ou par ce souvenir est assez cruel pour devenir absolument insupportable et dépasser les forces de l'individu, alors la nature, prise d'angoisse, recourt à la folie comme à sa dernière ressource ; l'esprit torturé rompt pour ainsi dire le fil de sa mémoire, il remplit les lacunes avec des fictions, il cherche un refuge au sein de la démence contre la douleur morale qui dépasse ses forces¹⁷.

- 25 Or, c'est bien dans le même sens que vont les conclusions de l'éditeur fictif lorsqu'il constate que le récit de Yosch « perd tout rapport avec la réalité » (210) et qu'il interprète la falsification des faits comme un déni, à savoir « une révolte contre le destin et l'irréremédiable »¹⁸ (211). L'étrangeté que distille le baron par le recours au monstre est donc bien un indice ou une émanation de son étrangeté au monde.
- 26 Si l'on replace *Le Maître du Jugement dernier* dans le contexte culturel autrichien des premières décennies du XX^e siècle, le monstre

apparaît comme une figure emblématique du scepticisme viennois quant à la capacité de l'être humain à mettre en pratique le fameux précepte socratique du « Connais-toi toi-même » réactualisé par Nietzsche à la fin du siècle précédent¹⁹. Sur le mode ludique du roman à suspense qui procure à Perutz un plaisir évident, l'auteur revisite les questionnements des dernières décennies relatifs à la nature et au fonctionnement du psychisme. Avant Freud, d'autres intellectuels viennois s'étaient en effet interrogés sur l'aptitude de l'homme à se connaître en profondeur. Confronté, à cette époque, à un monde radicalement nouveau qui résiste à toute interprétation univoque, le sujet se voit dépouillé des certitudes héritées du passé et menacé d'une dissolution de son moi. À la fin du XIX^e siècle, Ernst Mach²⁰ avait déjà analysé l'ébranlement de toute certitude identitaire. Sa thèse selon laquelle « le moi ne peut être sauvé »²¹ avait, depuis longtemps déjà, été commentée et diffusée auprès d'un large public par Hermann Bahr. Après l'effondrement de l'empire austro-hongrois en 1918, la perte d'une identité culturelle et nationale se greffe sur la crise de l'identité au niveau psychique. Elle est cruellement ressentie dans les milieux intellectuels et littéraires. L'essor de la psychanalyse freudienne ne fait qu'accentuer le doute quant à la capacité du sujet conscient de se connaître par le seul exercice de la raison. La figure du monstre semble donc particulièrement adaptée pour exprimer le doute vertigineux qui s'est emparé à l'époque des investigateurs de la conscience humaine.

27 Enfin, il ressort de notre analyse que la figure du monstre présente un intérêt non négligeable sur le plan littéraire. Sous la plume de Perutz, elle se situe en effet au point de jonction de plusieurs genres littéraires dits mineurs qu'elle renouvelle et féconde en en subvertissant les codes. Grâce au monstre, le roman policier s'enrichit d'une dimension fantastique et, ainsi, ne se limite pas à une banale chasse au coupable. D'autre part, le fantastique est instrumentalisé par le personnage principal, de telle sorte que la signification de l'intrigue ne s'épuise pas dans cette dimension irrationnelle qui est dépassée en fin de récit. Enfin, les genres des Mémoires et du roman psychologique sont pervertis par la mise en perspective d'une crise identitaire caractéristique de la Modernité. La prise en compte du pathologique bouleverse en profondeur la structure narrative du récit épique. Elle apparente le roman

pérutzien à une esthétique expressionniste déjà bien ancrée en Allemagne dans les années vingt. Au symbolisme esthétisant à l'œuvre dans la peinture de Klimt, à une perspective eschatologique, succède une vision plus angoissée de l'humanité : le monstre n'y figure plus comme un obstacle passager à l'avènement d'un nouvel Âge d'or ; il devient le paradigme de la fragmentation dans un monde où l'étrangeté est souveraine.

NOTES

- 1 Paul Ricœur, *Finitude et culpabilité II, La symbolique du Mal*, Paris, Aubier, 1960, p. 33.
- 2 La Frise Beethoven a été réalisée en 1902 pour la quatorzième exposition de la Sécession à Vienne. Illustration de la Neuvième Symphonie de Beethoven, elle montre l'aspiration de l'humanité au bonheur. Celui-ci sera atteint lorsque les forces du Mal seront dépassées et que les cohortes célestes pourront entonner l'hymne à la joie. Le deuxième panneau de cette fresque est consacré au monstre géant Typhon, une sorte de gorille terrifiant escorté sur sa droite des gorgones figurant la maladie, la folie et la mort, et sur sa gauche d'allégories de la luxure, de la concupiscence et de l'excès. Seuls la poésie et l'art, représentés sur les panneaux suivants, permettent à l'homme de surmonter ces fléaux pour accéder à l'idéal d'humanité qui trouve son accomplissement dans un baiser final transfigurant la création toute entière.
- 3 Nous citerons d'après les deux éditions suivantes et indiquerons la page à la suite de la citation : Leo Perutz, *Le maître du Jugement dernier*, trad. de Jean-Claude Capèle, Paris, Fayard, 1989. *Der Meister des Jüngsten Tages*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003 : « [...] eines unsichtbaren Feindes, der nicht von Fleisch und Blut war, sondern ein furchtbarer Revenant aus vergangenen Jahrhunderten. [...] das bluttriefende Ungeheuer [...] » (7-8).
- 4 « [...] wie er dasteht und mich anstarrt und die Sichel schwingt und die Halme mäht [...] aber einen Augenblick lang sah er aus wie auf einem alten Bilde die Gestalt des Todes » (42).
- 5 On pense bien entendu au *Double assassinat de la rue Morgue* d'E. A. Poe ou au *Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux.

- 6 « Eine Art Ungeheuer, ein Mensch von gewaltiger Körperfülle, wahrscheinlich krankhaft dick und infolgedessen zu völliger Unbeweglichkeit verurteilt ». [...] « Ein Ungestüm. Eine menschliche Entartung » (104).
- 7 Cf. Alighieri Dante, *La divine comédie, L'enfer*, XXIX, XXX.
- 8 « [...] die Urweltangst der einsamen Kreatur » (192).
- 9 « [...] jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit verliert. [...] Auflehnung gegen das Geschehene und nicht mehr zu Ändernde! » (196-197).
- 10 « Ein gespenstisches Gelächter, [...] Karnevalsrasen bocksfüßiger Gestalten, [...] Satans Gelächter, [...] dröhnend [...], Bachanal der Hölle, [...] der Jüngste Tag, [...] Satan triumphiert über die sündige Seele, [...] einem Judaslachen der Verzweiflung, [...] der Alpdruck des Weltgerichts » (18-19).
- 11 « Der Traum vom Jüngsten Tag verflog, der Alpdruck des Weltgerichts wich von mir und gab mich frei » (19).
- 12 « Meine Geschichte liegt hinter mir, ein Stoß loser Papiere, ich habe ein Kreuz darüber gemacht. Was habe ich noch mit ihr zu tun? Ich schiebe sie beiseite, als hätte sie ein anderer erlebt oder erdacht, ein anderer geschrieben, nicht ich » (9).
- 13 « [...] als wäre das Ganze nur sportliche Arbeit oder reine aufregende Partie auf dem Schachbrett, als ginge es um einen Rennpokal und nicht um das Glück meiner Schwester. [...] denn Sie hatten nur ein einziges Ziel im Auge, und alles andere, das es in ihrem Leben gab, verschwand neben diesem einen – das machte Sie unüberwindlich. Für mich stand es fest, dass diese Ehe in Trümmer gehen werde, weil Sie es so wollten » (63-64).
- 14 « Jede Gewalttat [...] auch einen Mord [...], es wäre nicht sein erster » (79).
- 15 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 12.
- 16 « Wir alle sind Gebilde, die dem großen Willen des Schöpfers mißlungen sind. Wir tragen einen furchtbaren Feind in uns und ahnen es nicht » (10).
- 17 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. de A. Burdeau, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 249. :
« [...] wenn nun ein solcher Kummer, ein solches schmerzliches Wissen, oder Andenken, so quaalvoll, daß es schlechterdings unerträglich fällt, und das Individuum ihm unterliegen würde, – dann greift die dermaaßen

geängstigte Natur zum Wahnsinn als zum letzten Rettungsmittel des Lebens: der so sehr gepeinigte Geist zerreißt nun gleichsam den Faden seines Gedächtnisses, füllt die Lücken mit Fiktionen aus und flüchtet so sich von dem seine Kräfte übersteigenden geistigen Schmerz zum Wahnsinn [...] ».

18 Cf. cit. 9

19 Cf. « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » (1874) in *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, 1990.

20 Cf. Ernst Mach, *L'Analyse des sensations*, trad. de F. Eggers et J.-M. Monnoyer, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996. La version originale parut à Vienne en 1885.

21 « Das Ich ist unrettbar », cf. Ernst Mach, *op. cit.* Selon Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, Coll. Perspectives critiques, 1990, « le réductionnisme systématique de Mach ramène le moi et le monde à des "complexes de sensations" analysables sous forme de processus biophysiques élémentaires. Les jeunes Viennois verront dans ce "phénoménisme intégral" la plus cruelle des démystifications de toutes les certitudes identitaires » p. 53.

AUTEUR

Jean-Pierre Chassagne

IDREF : <https://www.idref.fr/150102550>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121968326>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16252203>

De Hofmannsthal à Calderón

Les monstres de *La vie est un songe* et de *La tour*

Morgane Kappès-Le Moing

DOI : 10.35562/celec.149

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Sigismond

Basile

Olivier et Rosaure

TEXTE

- 1 Trois siècles séparent *La vie est un songe* (1635) et la dernière version de *La Tour* (1926). Il serait trop long de s'arrêter sur les similitudes de leur contexte respectif, à la fois caractérisé par le déclin politique et l'apogée culturel. Mais disons toutefois que, dans l'écriture de Hofmannsthal, l'oubli et la mémoire se conjuguent pour donner naissance, à partir de réminiscences nombreuses et souvent insaisissables, à des créations originales qui s'inscrivent dans la tradition pour lui redonner vie¹. Plus précisément, comme le remarque Claude Magris dans *Le Mythe de l'Empire*, la mémoire de Hofmannsthal se distingue par sa prédilection pour les siècles d'or, autrichiens ou non². On n'est donc guère surpris de découvrir que les pièces de Calderón ont particulièrement séduit le dramaturge autrichien. Outre *La Tour*, il a écrit *Le petit théâtre du monde* et *Le grand théâtre de Salzbourg*, qui ne peuvent que faire penser à l'*auto sacramental* intitulé *Le grand théâtre du monde*.
- 2 Par ailleurs, avant de devenir *La Tour*, l'œuvre de Hofmannsthal, dans sa première version, s'intitulait *La vie, un songe*. Comme le laisse entendre le titre, et malgré une créativité qui annonce les versions futures, le texte, par endroit, s'apparente à une traduction. Dans *La Tour*, en dépit de grandes différences, le cœur de l'intrigue reste

identique à celui de *La vie est un songe*. Le prince Sigismond, ignorant qu'il est l'héritier du roi de Pologne, Basile, est enfermé dans une tour parce que les astres ont annoncé qu'il écraserait son père. Sigismond, endormi, est transporté au palais royal, menacé d'être reconduit en prison s'il se montre violent, promis au trône s'il fait preuve de mesure. Tant dans *La vie est un songe* que dans *La Tour*, le prince réagit brutalement. Chez Calderón, de nouveau endormi, il se réveille dans sa geôle sinistre ; on lui fait croire que son expérience palatine n'était qu'un rêve. Chez Hofmannsthal, le prince est condamné à mort par son père. Dans les deux pièces, Sigismond est porté au pouvoir par une révolte. La référence de Hofmannsthal à Calderón est donc évidente.

- 3 Son originalité ne l'est pas moins, puisque la révolte de *La Tour*, par exemple, est bien différente de celle de *La vie est un songe*. Elle est annoncée dès le début de l'œuvre et devient le sujet central des deux derniers actes, sur les cinq qui composent la pièce. C'est d'abord une révolte nobiliaire, très vite dépassée par une révolution populaire, conduite par le brutal Olivier. En outre, s'il s'agit pour Sigismond, dans chacune des œuvres, de se vaincre lui-même, cette victoire a des visages bien différents. Dans *La vie est un songe*, il assume noblement ses responsabilités princières. Dans *La Tour*, il refuse d'agir, d'être manipulé. Le silence et la passivité sont les seuls moyens de préserver sa pureté³.
- 4 Il semble inutile de s'étendre sur d'autres jeux de ressemblances et de dissemblances pour constater que *La Tour* entretient avec *La vie est un songe* des liens complexes, des liens qui sont tout aussi complexes, on s'en doute, lorsqu'il s'agit des figures monstrueuses des deux œuvres. Plutôt que de partir d'une définition unique du monstre et de voir dans quelle mesure certains personnages s'y conforment, et puisque, d'après Pierre Ancet, « le concept de monstre renvoie plus à une expérience subjective qu'il n'est une détermination d'objet »⁴, nous tenterons plutôt de caractériser les figures qui se disent, que l'on dit ou qui semblent monstrueuses, tant d'un point de vue moral que physique, pour voir s'il existe des traits communs entre les monstres de *La Tour* et ceux de *La vie est un songe*.

Sigismond

- 5 Le terme « monstre », sous la forme d'un substantif ou d'un adjectif, apparaît dans chacun des textes dès le premier acte. Dans *La vie est un songe*, le mot désigne d'abord Sigismond qui, vivant dans des conditions infra-humaines, semble lui-même devenu infra-humain. Le prisonnier apparaît au milieu d'une nature et d'une tour monstrueuses parce qu'anthropomorphiques, qui illustrent et annoncent l'essence hybride de Sigismond, prince-prisonnier, mort-vivant et hommefauve. C'est ainsi qu'il se définit lui-même, se présentant comme un « monstre humain », « l'homme des fauves / et le fauve des hommes »⁵. Comme l'a montré Roberto González Echevarría, Sigismond est un monstre, non pas parce qu'il ressemble à un fauve, mais parce que deux essences contraires cohabitent en lui⁶.
- 6 Dans *La Tour*, Sigismond n'est jamais présenté comme un monstre mais il apparaît comme un animal, et plus exactement comme un canidé. Ayant « une peau de loup autour des reins », puis directement appelé « homme-loup », le prince de Pologne qui est aussi, dès le début, désigné comme tel⁷, semble être une créature menaçante. Mais très vite, le chef de poste, Olivier, déclare qu'il « [se] le dresser[a] comme un chien d'arrêt »⁸. Un peu plus tard, le médecin envoyé par Julian, gardien et père spirituel de Sigismond, évoque le « chenil »⁹ où vit le prince, confirmant ainsi sa condition canine, soumise et domestique. À la fois homme-loup inquiétant et homme-chien à qui l'on jette des pierres, Sigismond est aussi, dans *La Tour*, un être hybride. Il est hors de la norme et brutalement soumis à elle, menaçant et méprisé, comme le veut sa condition monstrueuse. Sa parenté avec les chiens et les loups évoque quelque lien satanique, et l'on découvre en effet que c'est là ce que craint son père Basile. Se rappelant la prophétie qui l'a poussé à faire enfermer Sigismond, le roi évoque la rébellion qui annonce la venue du prince dont le « visage est comme le visage d'un démon »¹⁰. Le terme « démon » revient ensuite plusieurs fois dans la bouche de Basile¹¹, révélant sa terreur¹².
- 7 La monstruosité de Sigismond est pourtant bien vite remise en question, dans chacune des pièces. Dans *La vie est un songe*, le

prisonnier démontre une humanité paradoxalement raffinée dans son célèbre monologue sur l'apparente absence de liberté humaine. Par ailleurs, peu après, Rosaure en appelle à l'humanité de Sigismond pour calmer la colère qui s'empare de lui lorsqu'il découvre sa présence :

Si tu es bien un être humain
qu'il me suffise de me jeter à
tes pieds pour être épargnée¹³.

- 8 Et l'homme-fauve, touché, retient ses élans furieux. Dans *La Tour*, c'est le médecin envoyé par Julian que le prisonnier reconnaît comme un homme bon¹⁴ et qui affirme non seulement l'humanité du prince mais sa grandeur, déclarant que « cet être est la quintessence des plus hautes aspirations humaines »¹⁵. La monstruosité n'empêche donc pas l'humanité ; le monstre, rejeté loin des hommes, fait partie d'eux malgré tout. Et l'on comprend, grâce au médecin de *La Tour*, que la monstruosité peut même être l'indice d'une nature supérieure.
- 9 Avant d'en arriver là, demandons-nous ce qui fait la monstruosité des princes dans les deux pièces. Chez Calderon, la monstruosité physique de Sigismond est l'indice d'une monstruosité morale, caractérisée par des pulsions d'une extrême violence. Cette violence, la pièce le suggère, est créée, et non contenue, par l'enfermement. Elle est, en tout cas, presque absente chez le Sigismond de Hofmannsthal. D'ailleurs, on l'a dit, jamais le prince n'est dit monstrueux. Et, à une exception près, celui-ci se montre pacifique¹⁶.
- 10 Il est vrai que l'exception est de taille puisque Sigismond, dans *La Tour*, agresse son propre père. Mais il ne fait que se défendre devant un être qui lui refuse froidement toute affection, ne voyant en lui qu'un héritier, et non pas un fils. En effet, lorsque le prince lui demande : « Donne-moi le baiser de paix, mon père », le roi lui réplique : « Assez. Je n'aime pas t'entendre parler ainsi. Ressaisis-toi, prince de Pologne ». Basile se laisse ensuite aller à la griserie du pouvoir, s'imaginant pareil à Dieu, capable d'être à la fois un et multiple en s'alliant avec son fils¹⁷. C'est alors que Sigismond le frappe et l'empoigne, parce que le roi nie les liens naturels qui les unissent¹⁸.

Basile

- 11 En montrant que Basile répète l'abandon qui donne naissance à l'intrigue, la violence de Sigismond souligne la monstruosité essentielle des rois dans les deux œuvres, rappelant qu'ils ont fait enfermer leurs fils à leur naissance. À travers son prince, Hofmannsthal porte un regard moderne sur l'intrigue empruntée à Calderón, et plus particulièrement sur le personnage du roi, mettant en évidence le crime des deux Basile contre ce qui apparaît, à son époque, comme une loi de la nature – l'amour d'un père pour son fils.
- 12 Tentons donc de brosser le portrait des rois afin de voir si leur monstruosité va au-delà de l'abandon fondateur. Commençons par le Basile de Hofmannsthal qui se caractérise, avant tout, par sa petitesse. Basile est incapable de régner sans conseiller¹⁹. Impulsif et ingrat, capable de condamner celui qu'il vient de porter aux nues²⁰, il est tyrannique, comme tous les faibles. On le voit bien lorsqu'il échappe à la violence du prince et qu'il s'enivre des ordres qu'il donne pour préparer l'exécution de Sigismond et Julian. Dans la même scène, il n'hésite pas à déshonorer un vieux courtisan en lui demandant devant toute la cour de lui amener ses deux belles nièces²¹. Le roi est généralement, dans la *comedia* baroque, le garant de l'honneur de ses sujets. On le constate à la fin de *La vie est un songe* quand Sigismond répond à cette exigence en mariant les personnages. En revanche, dans *La Tour*, le roi est une source de déshonneur.
- 13 On pourrait encore ajouter que Basile, dans l'œuvre de Hofmannsthal, est un lâche plus proche d'un personnage de *gracioso* que de celui d'un roi²². Il est lâche notamment parce qu'il refuse de voir ce qu'il sait pertinemment. Ainsi, alors qu'il est sur le point de rencontrer Sigismond, il expose à son confesseur la crainte que lui inspire l'éventuel échec de l'expérience : « Certains ne manqueraient pas de déclarer alors : la victime de la raison d'État n'a pas su maîtriser sa tête égarée »²³. Ayant été traité comme une bête, Sigismond risque fort de se comporter comme telle. Basile sait ce qu'on pourra lui reprocher. Il se doute probablement que le reproche serait fondé. Mais il refuse de l'admettre. Ce refus de lucidité, il ne le partage qu'en partie avec le Basile caldéronien. Celui-ci ne reconnaît qu'à la fin de la

pièce qu'en tentant d'éviter la catastrophe, il l'a lui-même provoquée²⁴. Il le fait tardivement, mais il finit par admettre la réalité.

- 14 De façon plus générale, le roi de *La vie est un songe* n'est pas aussi négatif que son homonyme de *La Tour*. Son neveu Astolphe le dit « plus enclin aux études qu'adonné aux femmes »²⁵. Il ne représente donc aucun danger pour l'honneur des dames de la Cour. Il est vrai, on l'a beaucoup dit, c'est un roi-savant et c'est là une anomalie. Il participe de l'omniprésence de l'hybridité dans l'œuvre et donc du désordre dont le dénouement devra venir à bout. Basile commet le péché consistant à se détourner des affaires publiques pour se pencher sur :

ces cercles de neige, ces
baldaquins de verre, que le soleil
illumine de ses rayons, que la lune
découpe en tournant, ces orbes de
diamants, ces globes cristallins
qu'ornent les étoiles, où trônent
les signes des astres²⁶.

- 15 Néanmoins, la poésie de sa description céleste, que la traduction ne peut exprimer, interdit de le considérer comme un personnage totalement dépravé. Elle révèle plutôt la dangereuse fascination de l'homme baroque devant la beauté de la Création. Le langage, dans *La vie est un songe*, semble être un facteur de rédemption pour les personnages, alors que c'est le silence qui joue ce rôle dans *La Tour*.
- 16 Par ailleurs, le Basile de *La vie est un songe* règne seul. Il décide seul de faire venir Sigismond au palais, et il le fait, entre autres raisons, à cause des scrupules qu'il présente à sa cour :

aucune loi ne déclare en effet
que si je veux empêcher quelqu'un d'être un tyran sans foi ni loi,
je puisse l'être moi-même et que
si mon fils est un tyran,
pour qu'il ne commette pas de crimes,
je sois réduit à en commettre aussi²⁷.

Ce fond de conscience morale n'existe pas chez le personnage de Hofmannsthal. S'il reçoit son fils au palais, c'est sur la suggestion de Julian, on l'a dit. C'est aussi, probablement, parce que son neveu, c'est-à-dire son héritier le plus direct en dehors de Sigismond, vient de mourir. C'est enfin parce que la révolte le menace dès le début de la pièce ; elle le menace alors qu'en enfermant Sigismond, il pensait s'en préserver²⁸ et que Julian lui promet qu'« en [s]e montrant bon avec celui-là, [il] gagnera les cœurs »²⁹.

- 17 Le Basile de Calderón est un mauvais roi, ce n'est pas un monstre. Il est soumis à son amour propre ainsi qu'à la terreur que lui inspire la violence annoncée du prince³⁰ et il dissimule sa faiblesse en prétendant vouloir protéger son royaume. Comme l'affirme Walter Benjamin, Hofmannsthal, en revanche, « déroule tout ce qui était enchevêtré. La monstruosité de la violence paternelle et le martyre de l'existence du prince y sont mis en évidence »³¹. D'ailleurs, chez le dramaturge autrichien, contrairement à ce qui se passe dans *La vie est un songe*, c'est pour caractériser le roi, et non Sigismond, que l'adjectif « monstrueux » apparaît dans l'œuvre. Le médecin déclare en effet à deux reprises que la réclusion du prince est un « forfait monstrueux »³² et Basile est, bien entendu, le principal responsable de l'enfermement de son fils. Il est donc monstrueux parce qu'il a fait enfermer le prince, et pourquoi l'a-t-il fait enfermer, sinon pour préserver son pouvoir ? On l'a dit, c'est pour cette même raison qu'il le fait venir au palais. Le désir de pouvoir régit ses actes les plus opposés ; il semble à l'origine de toute chose.
- 18 Revenons-en à l'expression du médecin qualifiant l'enfermement du prince de « forfait monstrueux ». Ce faisant, il ne désigne pas seulement le roi, mais aussi Julian, le geôlier, qui, ainsi que l'a noté Walter Benjamin, « aime Sigismond, tout en cherchant à tirer profit de lui pour satisfaire ses propres ambitions »³³. Dans le premier acte, Julian apprend que le neveu du roi est mort. Il espère alors s'élever avec celui qui est désormais le seul héritier de la couronne. Et le médecin voit immédiatement ce partage entre l'amour et l'ambition. Il lui déclare en effet : « Le cœur et le cerveau doivent être un. Or vous avez consenti à la division satanique »³⁴. Julian, concerné par l'adjectif « monstrueux », est lié au démon. Basile, puisqu'il s'est montré « monstrueux » en faisant enfermer son fils, est sans doute démoniaque, lui aussi. C'est en tout cas ce que déclare Sigismond au

roi lorsque celui-ci refuse de le traiter avec l'affection d'un père :
« Qui es-tu, Satan, pour me ravir père et mère ? »³⁵.

- 19 Sigismond affirme que Basile est un démon parce que celui-ci ne voit en lui qu'un héritier avec lequel il espère devenir invincible. Autrement dit, le démon qui habite Julian et Basile, le démon qui définit leur monstruosité, c'est la soif de pouvoir. Sigismond, en refusant obstinément toute forme de pouvoir, démontre donc définitivement que sa monstruosité n'était qu'apparente et que la nature démoniaque que Basile craint de découvrir en son fils n'est que le reflet de ses propres désirs et de ses propres craintes³⁶. Basile croit son fils monstrueux parce qu'il lui prête sa propre soif de pouvoir.
- 20 Concluons, à propos du Basile de Hofmannsthal, en disant qu'il obéit à ses instincts sans aucune réflexion, des instincts qui le poussent à dominer et à tuer ses sujets, à jouir et à se jouer d'eux. Il incarne le désir de toute-puissance, mais se définit par la faiblesse. Autrement dit, sa monstruosité naît aussi du contraste entre la petitesse de son caractère et la grandeur de sa condition royale. Il serait médiocre s'il n'était pas roi. Caricature royale du monstre qui sommeille en chaque homme, Basile est finalement l'indice d'une civilisation décadente parce que dérégulée – une civilisation qui s'apprête à être submergée par les instincts destructeurs.

Olivier et Rosaure

- 21 C'est le personnage d'Olivier qui incarne cette vague dévastatrice. Olivier est une invention de Hofmannsthal. Le meneur de la véritable révolution qui dévaste toute l'élite de *La Tour* n'existe pas dans *La vie est un songe*. Le peuple dans son ensemble apparaît, dans la bouche de Clothalde, comme un « monstre aveugle et déchaîné »³⁷. C'est un monstre, donc, mais un monstre collectif, informe, sans personnalité³⁸. Olivier, quant à lui, est doté d'une véritable individualité et d'un rôle-clé dans la pièce. Ainsi, c'est lui qui prononce les premiers mots de celle-ci, tout comme Rosaure dans *La vie est un songe*. Rosaure, on l'aura compris, est le dernier personnage dont nous aimerions encore dire quelques mots. En effet, son rôle dans *La vie est un songe* est bien loin d'être banal, ce qui rend son absence, dans *La Tour*, encore plus significative³⁹.

- 22 Elle apparaît comme un être hybride, femme habillée en homme, parlant d'elle-même au féminin comme au masculin⁴⁰. Et l'androgynie de Rosaure a une signification toute particulière. En effet, malgré sa part masculine – ou grâce à elle ? – Rosaure éclipse, par sa beauté, celle de l'autre personnage féminin, la princesse Etoile⁴¹. Et cette beauté joue un rôle décisif dans la victoire de Sigismond sur lui-même. La première fois qu'il voit Rosaure, et bien qu'elle porte un costume d'homme, le prisonnier se sent transformé, parce qu'elle en appelle à son humanité, on l'a dit, mais aussi parce que « plus [il la] regarde, / plus [il] désire [la] regarder »⁴². Lorsqu'il la revoit, « vêtue d'un casque, portant une épée et une dague », dans le dernier acte de la pièce, le prince est tenté d'assouvir le désir que lui inspire cette beauté⁴³. Mais il décide finalement d'aider la jeune femme à recouvrer son honneur⁴⁴. C'est là que se produit sa conversion définitive, alors même que Rosaure se dit « monstre composée d'une double substance »⁴⁵. La beauté de la jeune femme révèle donc son pouvoir civilisateur quand elle est androgyne, puisque c'est lorsque que Rosaure est dotée d'attributs masculins qu'elle permet à Sigismond de se vaincre lui-même. Au contraire, lorsqu'elle se présente au prince vêtue en femme, ce dernier veut la violer⁴⁶. On pourrait donc aller jusqu'à dire que la part masculine de Rosaure permet à Sigismond de renoncer à la jeune femme en suscitant en lui un désir qui ne relève pas de la sexualité. Ou, pour adopter un regard plus moderne, avançons plutôt que la masculinité de Rosaure éveille sans doute chez le prince un désir sexuel qui, parce qu'il doit être refoulé, lui permet de sublimer ses pulsions, d'assumer ses responsabilités princières.
- 23 Nous voilà bien loin du personnage d'Olivier et de son caractère monstrueux. Mais c'est justement cet éloignement qui est intéressant. Paradoxe baroque, la dissemblance peut se révéler convergence. Revenons donc quelque peu sur nos pas. Rosaure et Olivier ouvrent tous deux leur pièce respective. On est donc tenté de s'interroger sur les liens qui les unissent – ou qui les opposent. Essayons, pour le savoir, de caractériser le chef de la révolution. Olivier se définit par l'action, une action brutale consistant à utiliser les autres, sans respect pour rien ni personne⁴⁷. Il veut manipuler Sigismond pour régner à travers lui et se montre incapable de comprendre que le pouvoir n'intéresse pas le prince. Constatant le silence de ce dernier,

il lui déclare en effet : « Tu ne réponds pas ? [...] Ce que tu veux, c'est le pouvoir et non l'apparence du pouvoir »⁴⁸. C'est donc, de nouveau, un monstre qui, lui aussi diabolique, puisqu'il se présente comme « dragon à plusieurs queues »⁴⁹, se définit par le désir de pouvoir. Et aucune faiblesse ne vient entraver ce désir.

- 24 Olivier, bien que son nom soit ironiquement signe de paix, incarne une force menaçante, secrète et omniprésente, infiltrée dans tous les autres mouvements de révolte et s'en nourrissant. C'est, selon Jacques Le Rider, la « préfiguration de la brute fasciste »⁵⁰. C'est aussi, à notre avis, une incarnation de la masculinité à l'état brut, dans sa dimension la plus dévastatrice et, en cela, c'est le personnage le plus monstrueux de *La Tour*. En effet, dans l'œuvre de Hofmannsthal, la monstruosité, animale et démoniaque, est liée à la masculinité, à l'action et à la violence, au pouvoir. Pour s'en convaincre, on peut penser aux mots que Sigismond prononce juste avant de se jeter sur son père, la seule fois où il se montre brutal dans *La Tour* : « Je suis là maintenant ! – Je veux ! Je n'ai rien d'une femme ! Mes cheveux sont courts et se hérissent. Je sors mes griffes ! »⁵¹. Le désir de pouvoir qu'exprime le « je veux ! », l'animalité démoniaque qu'évoquent les griffes et les cheveux qui se transforment en poils bestiaux, sont donc liés au rejet de la féminité.
- 25 Remarquons à ce propos, avec Walter Benjamin, que *La Tour* ne comporte « aucun rôle féminin d'importance »⁵². Par ailleurs, on l'a dit et répété, c'est Olivier qui ouvre l'œuvre, et Rosaure n'apparaît pas. Nuançons à présent cette affirmation. Sigismond, au début de *La Tour*, tape « sur des rats et des crapauds » à l'aide d'un « os de cheval ». Los confirme sans doute sa condition canine. Mais n'est-ce pas, également, une réminiscence de *La vie est un songe*, et plus précisément de cette fameuse monture, de cet « hippogriffe violent » qui ouvre la pièce de Calderón et qui annonce l'hybridité monstrueuse de Rosaure tout comme cette dernière annonce celle de Sigismond ? Cet hippogriffe n'est plus qu'un cheval, à l'état de cadavre, de squelette désarticulé. N'est-il pas évoqué pour souligner l'absence de Rosaure, la mort de Rosaure, l'avènement d'une civilisation où la féminité, donc l'androgynie, sont vouées à disparaître ? Il ne reste plus rien du monstre androgyne de Calderón. Ainsi, tout comme le personnage de Rosaure et sa volonté de reconquérir son honneur annoncent le Sigismond de *La vie est*

un songe, ce cadavre chevalin de *La Tour* annoncerait la mort du Sigismond de Hofmannsthal...

- 26 En effet, rappelons que le prince précise qu'il n'a rien d'une femme lorsqu'il se montre violent avec son père. N'est-ce donc pas, dans le reste de l'œuvre, le personnage le plus féminin – donc le plus androgyne ? On sait que le silence et la passivité qui le caractérisent sont liés à la féminité dans d'autres œuvres de Hofmannsthal⁵³. Homme au caractère féminin – selon les critères qu'il présente lui-même – le Sigismond de *La Tour* n'est peut-être pas si éloigné de la femme au caractère masculin qu'est Rosaure⁵⁴.
- 27 Quoi qu'il en soit, dans *La Tour*, les hommes, les pères – Basile et Julian – sont omniprésents⁵⁵. Si l'on ajoute leur dimension satanique à la signification du personnage d'Olivier, si l'on accepte l'idée selon laquelle Olivier est bien une « préfiguration de la brute fasciste », si l'on constate la quasi absence de féminité dans l'œuvre de Hofmannsthal, la volonté délibérée de se passer de Rosaure ou même celle d'affirmer sa mort, on peut inscrire *La Tour* dans une réflexion propre à son époque – on peut penser à Freud qui, dans *Malaise dans la civilisation*, consent à la femme un « rôle correctif face aux menaces totalitaires »⁵⁶. En effet, c'est dans un monde presque exclusivement masculin, où les hommes sont battus par le plus masculin d'entre eux, que la monstruosité humaine peut triompher.
- 28 Par ailleurs, on vient de le dire, parmi tous les personnages de *La vie est un songe* et de *La Tour*, deux semblent androgynes. Rosaure l'est ouvertement ; le Sigismond de Hofmannsthal l'est plus implicitement. Et tous deux possèdent un relief particulier. Rosaure et le prince de *La Tour* préservent la civilisation, ou du moins, représentent ses plus hautes aspirations lorsque tout espoir est perdu. Finalement, Calderón et Hofmannsthal semblent laisser entendre que les sociétés qui laissent place à l'androgynie, à la monstruosité apparente – qui n'est, en fait, qu'équilibre entre les contraires – offrent des remparts à la monstruosité véritable. Et cette monstruosité véritable, osons le dire, résiderait dans la masculinité la plus pure.

NOTES

1 « Ramener la vie dans la *Bildung* morte, sortir de l'historicisme pour trouver un style personnel et affirmer son originalité : tel est le défi que Hofmannsthal se propose de relever. C'est cette recherche qui fait sa modernité. Il ne songe pas toutefois à rompre avec la *Bildung*, car il pressent que celle-ci entretient un code culturel, une sociabilité intellectuelle, littéraire et artistique que les modernes risquent de détruire sans savoir comment les remplacer », Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal, historicisme et modernité*, Paris, PUF, 1995, p. 26.

2 « Les siècles d'or de la civilisation danubienne font peser comme une ombre splendide et royale sur la vie nue du temps présent, créant un sentiment que le meilleur, la fleur de la vie, la dignité et la valeur se trouvent dans une époque antérieure, dans le passé, et que l'activité de l'esprit doit avant tout être une œuvre de conservation, de sauvetage ». Entre autres raisons, Hofmannsthal s'est tourné vers le théâtre baroque de Calderón en raison de « son amour, tout autrichien, pour l'héritage des siècles d'or, cette admiration aristocratique de la "royauté" qui le poussait, comme l'a écrit Curtius, à se faire le contemporain des siècles ennoblis par la tradition, auréolés d'une splendeur majestueuse », Claude Magris, *Le mythe et l'empire dans la littérature autrichienne moderne*, Paris, Gallimard, 1991, p. 271 et 280.

3 Par ailleurs, le lieu de l'action, la Pologne, est une étrange atopie dans *La vie est un songe* : apparemment insulaire, elle évoque des horizons lointains qui découragent le public de chercher dans l'œuvre le reflet d'une situation politique réelle. D'aucuns diront que Calderón détourne le regard du public pour mieux dépeindre le malaise de la Monarchie Catholique déclinante, mais il semble toutefois hasardeux de chercher plus précisément dans la pièce quelque évocation historique précise. Dans *La Tour*, en revanche, la référence à une situation politique réelle est plus évidente, puisqu'il n'est pas anodin de situer l'action en Pologne à une époque où, entre les deux Guerres mondiales, le devenir de l'Europe centrale semble bien incertain. Voir J. Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal*, p. 197.

4 Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 16.

5 Pedro Calderón de la Barca : *La vie est un songe*, édition bilingue de Bernard Sesé, Paris, Flammarion, 1992, « monstruo humano » et « soy un

hombre de las fieras / y una fiera de los hombres », v. 209 et 211-212.

6 Et ces deux essences, dit Roberto González Echevarría, continueront de cohabiter au-delà du dénouement puisque le prince, lorsqu'il semble rétablir l'ordre, n'a pas abandonné les peaux de bêtes qui le vêtent dans sa prison. L'auteur avance que cela fait de Calderón un dramaturge moderne, qui peint le monde comme il est, et non comme il devrait être selon la doctrine de l'époque. R. González Echevarría, « El "monstruo de una especie y otra" in *Calderón de la Barca*, ouvrage collectif du CERS publié sous la direction d'Edmond Cros, Montpellier, Presses de l'Imprimerie de Recherche, 1982, p. 27-58.

7 Olivier parle de Sigismond en disant : « Le prince qui va tout nu, avec juste une peau de loup autour des reins », p. 4 / « Der Prinz, der nackig geht, mit einem alten Wolfsfell um den Leib ? », p. 385, et l'un de ses subordonnés lui répond : « Dis : le prisonnier. Évite d'avoir l'autre mot à la bouche. Cela pourrait finir devant le bailli », p. 4 / « Sprich : der Gefangene. Nimm das andere Wort nicht auf die Zunge. Es bringt dich vor den Profosen », p. 386. Les citations en français renvoient à une traduction de Bernard Kreiss : *La Tour*, Paris, L'Avant-Scène, 1986. Les citations en allemand renvoient au troisième volume des *Dramen* de l'auteur autrichien, Francfort, Fischer Verlag, 1979.

8 *Ibid.*, p. 5, / « Den richt ich mir ab wie ein Hund », p. 388.

9 Les références à la condition canine du prince se trouvent aux pages 4, 5 et 6 de l'édition française, aux pages 385-389 de l'édition allemande.

10 *Ibid.*, p. 16, / « und sein Gesicht ist wie eines Teufels Gesicht », p. 406.

11 Le roi demande à son ancien conseiller, le grand aumônier, de juger le prince : « On verra bien, alors, si c'est un démon et un rebelle », *ibid.*, p. 18, / « obdieser ein Dämon ist und ein Aufrührer », p. 411. À Julian, qui est venu le prier de mettre le jeune homme à l'épreuve, Basile avoue : « Nous craignons d'apercevoir dans tes yeux l'image reflétée d'un démon » p. 19, / « Wir fürchten, in deinem Aug das Spiegelbild eines Dämons zu gewahren », p. 412.

12 Et le roi n'est pas le seul à s'interroger sur la nature démoniaque de Sigismond. Même sa mère adoptive, une paysanne, qui le revoit après sept années de séparation, exprime son inquiétude et s'interroge de la façon suivante : « On dit qu'il lui a poussé des griffes. Des yeux rouges comme ceux des oiseaux de nuit ? », *ibid.*, p. 21, / « Ists wahr, daß ihm Krallen gewachsen sind? Glühende Augen, wie bei einem Nachtvogel? », p. 415.

Enfermé loin des regards humains, fascinant par le mystérieux contraste entre sa misère extrême et sa nature princière, dont le secret ne semble pas si bien gardé, Sigismond ne peut que susciter les rumeurs. Comme si elles étaient contagieuses, les craintes du roi se répandent parmi ses sujets.

13 P. Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, « Si has nacido / humano, baste el postrarme / a tus pies para librarme. », v. 187-189

14 H. von Hofmansthal, *La Tour*, p. 7, p. 391 de l'édition allemande.

15 *Ibid.*, p. 9, / « Dieses Wesen [...] ist eine quinta essentia aus den Höchsten irdischen Kräften », p. 394.

16 Olivier, devant le cadavre de Julian, déclare : « C'était ton geôlier. Il t'a traité plus mal qu'un chien, et maintenant, il a payé » / « Er war dein Kerkermeister. Er hat dich gehalten, ärger wie einen Hund, und jetzt ist ihm vergolten ». Le prince lui répond : « Tu te trompes. Il ne m'a pas traité comme il en avait reçu l'ordre, il m'a traité comme il en avait formé le dessein, accomplissant sa tâche spirituelle », *ibid.*, p. 46, / « Du bist irre. Er hat mich nicht gehalten, wie ihm befohlen war, sondern er hat mich gehalten, wie er ausgesonnen hatte in der Erfüllung seines geistigen Werkes », p. 463.

17 Il déclare au prince : « Il n'y a plus qu'un seul roi en Pologne. [...] Mais il chemine sous deux formes [...] ! », *ibid.*, p. 30, / « Es ist es auch von nun an nur ein König in Polen [...] aber er wandelt in zwei Gestalten », p. 433.

18 La confrontation du roi et de Sigismond se trouve p. 29 et 30, p. 430-435 de l'édition allemande.

19 Basile se laisse humilier devant la cour pour tenter d'obtenir l'avis de son ancien favori, qui s'est retiré dans un monastère, *ibid.*, p. 17, p. 408 de l'édition allemande. Un peu plus tard, lorsque Julian lui propose de faire venir le prince au palais, il s'exclame : « Un conseiller ! Enfin un conseiller ! [...] La proximité d'un homme fidèle, quel trésor ! Conseiller ! Consolateur ! », p. 19, / « Ein Berater ! Endlich ein Berater ! [...] Die Nähe eines treuen Mannes, welch ein Schatz ! Berater ! Tröster ! », p. 412-413.

20 Basile tente ainsi de convaincre Sigismond de se défaire de Julian, qu'il accuse d'avoir enchaîné et maltraité le prince, alors que la responsabilité de l'enfermement lui revient forcément.

21 Le roi s'interrompt à plusieurs reprises pour dire à un vieux courtisan, d'abord à voix basse, que ses « deux jeunes nièces sont fort belles », p. 33, / « Deine beiden jungfräulichen Nichten sind sehr schön », p. 438. Il ajoute un peu plus tard : « Amène-nous les deux jeunes filles ce soir, et soit

personnellement le gardien de leur honneur. Ordonne toute chose, prends les clés de notre pavillon de chasse, sois notre maître de cérémonie. Va ! Va ! » / « Führe Uns die beiden Fräulein herbei, heute abend, und sei du allein der Wächter irher Ehre. Ordne alles an, nimm die Schlüssel Unseres Jagdschlusses an dich, sei Unser Zeremonienmeister. Geh ! Geh! », p. 439. Bien évidemment, la référence au soir et au pavillon de chasse contredit la condition de « gardien de leur honneur » que Basile prétend garantir au vieux courtisan. Sans respect pour son âge, il lui enjoint avec une ironie cruelle d'assumer un rôle infâme, le déshonorant ainsi devant toute la cour puisque les exclamations finales montrent bien qu'il a abandonné le ton confidentiel de sa première requête.

22 En effet, lorsqu'il est forcé de signer son acte d'abdication, Basile remarque que, sur le document, « le plus important manque. La somme pour mon entretien n'est pas indiquée » / « Die Summe für meinen Unterhalt ist nicht genannt »). Puis il constate avec soulagement : « Mais ma vie et mon entretien me sont garantis » / « Mein Leben und mein Unterhalt sind mir gesichert ! ». Et c'est finalement la panique qui s'empare de lui lorsqu'on lui annonce qu'on lui réserve la tour où il a fait enfermer son fils. Il « se cramponne à un pied du trône » / « [Basilius] klammert sich an den Fuß des Thronsessels », renonçant à toute majesté *ibid.*, p. 39-40, p. 449-450 de l'édition allemande.

23 *Ibid.*, p. 27, / « Welche werden auch dann noch sagen : das Opfer des Staatsräson sei seiner verstörten Sinne nicht mächtig gewesen », p. 427.

24 « Qui veut fuir le danger, dans le danger accourt ; / ce dont je me gardais de ma perte est la cause ; / moi-même, oui, moi-même, j'ai détruit ma patrie ! » / « Quien piensa que huye al riesgo, al riesgo viene. / Con lo que yo guardaba me he perdido ; / yo mismo, yo mi patria he destruido », P. Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, v. 2457-2459.

25 *Ibid.*, « mas inclinado / a los estudios que dado / a mujeres », v. 535-537.

26 *Ibid.*, « Esos círculos de nieve, / esos doseles de vidrio, / que el sol ilumina a rayos, / que parte la luna a giros, / esos orbes de diamantes, / esos globos cristalinos, / que las estrellas adornan, / y que campean los signos », v. 624-631.

27 *Ibid.*, « pues ninguna ley ha dicho / que por reservar yo a otro / de tirano y atrevido, / pueda yo serlo, supuesto / que si es tirano mi hijo, / porque él delitos no haga / venga yo a hacer los delitos », v. 773-776.

28 Basile au Grand Aumônier : « J'ai mis cette créature hors d'état de nuire, dans une tour aux murs épais de dix pieds, et ainsi la révolte ne devait pas trouver de chef ; mais alors – je te le demande – comment se fait-il que cette révolte ait quand même gagné mon royaume ? », H. von Hofmansthal, *La Tour*, p. 18, / « Wenn ich das Geschöpf unschädlich gemacht habe in einem Turm mit Mauern, zehn Schuh dick – und des Aufruhr soll zu keinem Haupt gelangen –, zu welchem Ende – ich frage dich ! – ist dann des Aufruhr über mein Reich gekommen ? ».

29 *Ibid.*, p. 27, / « Die Milde gegen den einen wird die Herzen überwinden », p. 426.

30 Il suffit, pour s'en convaincre, de constater l'omniprésence de la première personne dans les vers suivants : « sous ses pieds il allait m'écraser, / et que je me verrais / devant lui prosterné, / – quelle horreur j'éprouve à dire ces paroles ! – / les cheveux blancs de mon visage / à ses pieds servant de tapis », P. Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, « había de poner en mí / las plantas, y yo rendido / a sus pies me había de ver / – ¡con qué congoja lo digo ! –, / siendo alfombra de sus plantas / las canas del rostro mío », v. 720-725.

31 Walter Benjamin, « *La Tour* de Hugo von Hofmannsthal » in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, vol. II, p. 44.

32 H. von Hofmansthal : *La Tour*, p. 7 et 9, / « ein ungeheurer Frevel », p. 390 et 393.

33 W. Benjamin, *op. cit.*, p. 45.

34 H. von Hofmansthal: *La Tour*, p. 12, / « Herz und Hirn müßten eins sein. Ihr aber habt die satanische Trennung gewilligt », p. 398-399.

35 « Wer bist du, Satan, der mir Vater und Mutter unterschlägt ? », p. 433 (p. 30 pour l'édition française). Le caractère diabolique de Basile est aussi évoqué, sous la forme d'une moquerie, dans une scène entre Sigismond et Anton, le serviteur de Julian. Le prisonnier a fait un feu dans sa cellule et affirme à son interlocuteur : « Mon père était dans le feu » / « Mein Vater war im Feuer ». Le domestique répond : « Et il avait l'air de quoi, ton père ? Un visage de feu, un manteau de fumée, un ventre de flamme bleue, des souliers rouges ? » / « Wie hat er denn ausgeschaut ? Ein Feuergesicht, ein rauchiger Mantel, ein glüblauer Bauch und rote Schuh ? », *ibid.*, p. 21, p. 414 pour l'édition allemande.

36 Dans la deuxième version de *La Tour*, Basile affirme qu'il désire reconnaître en Sigismond ce qu'il était lorsqu'il était jeune, confirmant ainsi la projection plus implicite de la dernière version de la pièce.

37 P. Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, « monstruo depeñado y ciego », v. 2478.

38 Certes, le Soldat 1 se distingue quelque peu, en demandant à Sigismond de le récompenser parce qu'il l'a libéré de la tour. Mais son anonymat suffit à prouver que ce n'est qu'un élément dramatique permettant au prince de démontrer son sévère sens de la justice.

39 On pourrait ajouter à ce que l'on va dire, pour insister sur l'importance de Rosaure, qu'elle s'adresse à sa monture monstrueuse, qui vient de la désarçonner. Autrement dit, elle est déjà tombée de son cheval-hippogrieffe quand s'ouvre la pièce, comme si sa chute était inévitable, et elle choisit ensuite de descendre de la montagne où elle est tombée. Elle semble choisir de se perdre pour mieux se retrouver. Et c'est ce qu'elle va faire. Dans le dernier acte, de nouveau montée sur un cheval hybride qui, cette fois, ne la désarçonne pas, et que Clarin présente explicitement comme un « monstre de feu / et de terre, et de mer, et de vent » / « monstruo es de fuego, tierra, mar y viento », v. 2681, elle convainc Sigismond de l'aider à restaurer son honneur. Rosaure est le personnage le plus emblématique de *La vie est un songe*, qui annonce et résume à elle seule la réflexion caldéronienne sur la liberté humaine. En deux mots, l'homme est tombé – c'est le péché originel – mais peut choisir de se relever. Elle annonce donc le parcours du prince.

40 Certes, la *comedia* espagnole compte de nombreux personnages de femmes masculines. Dans son *Arte nuevo de hacer comedias*, qui date de 1609, Lope de Vega remarquait déjà la prédilection du public pour les personnages féminins en costume d'homme.

41 Astolphe, séduit par la beauté d'Etoile et sans doute plus encore par l'assurance d'obtenir le trône en épousant celle qu'il pense être, avec lui, la seule héritière de Basile, semble pourtant prêt, au moins un instant, à l'abandonner pour Rosaure, qu'il a aimée et qu'il a déshonorée. Découvrant qu'elle habite au palais sous un faux nom, Astolphe déclare à Rosaure : « L'âme en effet ne ment jamais, / et si elle voit l'apparence d'Astrée, / c'est bien Rosaure qu'elle aime en toi », *ibid.*, v. 1895-1897, / « [...] el alma nunca miente ; / y aunque como a Astrea te mire, / como a Rosaura te quiere ». Sigismond, ébloui par les ors du palais, a chanté les louanges d'Etoile, mais

déclare que Rosaure est « le soleil / à la flamme duquel / resplendit cette étoile » / « [...] el sol, a cuya llama / aquella estrella vive », v. 1593-1595.

42 *Ibid.*, « y cuando te miro más / aún más mirarte deseo », v. 225-226.

43 « Rosaure est en mon pouvoir ; / mon âme adore sa beauté ; / jouissons de cette occasion ; / que l'amour enfreigne les lois / de la noblesse et de la confiance / qui l'ont fait se jeter à mes pieds » / « Rosaura está en mi poder ; / su hermosura el alma adora. / Gocemos, pues, la ocasión ; / el amor las leyes rompa / del valor y confianza / con que a mis plantas se postra », v. 2958-2963.

44 « Tournons-nous v. l'éternité » / « acudamos a lo eterno », v. 2982, et « Vive Dieu ! de sa réputation / je ferai la conquête, / avant de faire celle de ma couronne » / « ¡Vive Dios ! que de su honra / he de ser conquistador / antes que de mi corona », v. 2989-2991.

45 *Ibid.*, « monstruo de una especie y otra », v. 2725

46 *Ibid.*, v. 1573 à 1683.

47 « Les hommes, tu les regarde comme si c'étaient des cailloux », lui dit Aron, l'un de ses lieutenants, H. von Hofmansthal, *La Tour*, p. 5, / « du schaut auf Menschen , wie einer auf Steine schaut ». En outre, il utilise le peuple pour prendre le palais d'assaut, mais le fait chasser par ses lieutenants qui n'hésitent pas à « abaisse[r] leurs piques », p. 47, / « Aron, Jeronim und Indrik halten ihre Piken quer und drängen das Volk aus dem Saal », p. 463.

48 *Ibid.*, p. 47, / « Gibst du keine Antwort ? (...) also willst du die Macht und nicht Schein », p. 465.

49 *Ibid.*, p. 24, / «Ich bin ein Drach mit vielen Schweifen », p. 420.

50 J. Le Rider, *op. cit.*, p. 197.

51 H. von Hofmansthal, *La Tour*, p. 30, / « Ich bin jetzt da ! – Ich will ! An mir ist nicht wom Weib ! Mein Haar ist kurz und sträubt sich. Ich zeige meine Tatzen », p. 434.

52 W. Benjamin, *op. cit.*, p. 45. La paysanne qui fut la mère adoptive de Sigismond ne fait que passer dans la pièce, tentant d'obtenir du prisonnier qu'il s'apaise en se tournant vers le Christ. Julian note avec mépris la vanité de l'intervention. Cette femme, semble-t-il, n'est présente que pour mieux souligner l'absence des femmes en général. Dans la deuxième version de l'œuvre, le personnage est plus complexe, proche de Basile dans la mesure où la mère adoptive refuse à son fils la maternité qu'il lui réclame, se

montrant froide et pieuse quand il lui demande de l'emmener. La réflexion de l'auteur porte alors sur l'absence des liens les plus essentiels et charnels entre les êtres, sur la solitude, et non seulement sur la féminité et la masculinité.

53 On pourrait d'ailleurs caractériser le prince à l'aide de ce qu'écrit Jacques Le Rider à propos de la *Lettre de Lord Chandos*, composée par Hofmannsthal en 1902 : à partir du moment où, condamné à mort par son père, il pourrait obtenir le pouvoir, porté par les mouvements de révolte qui agitent successivement le royaume, son comportement correspond à une « attitude d'attente silencieuse et d'écoute que l'on pourrait presque qualifier de passive – on serait tenté de dire féminine », J. Le Rider, *op. cit.*, p. 92.

54 Dans la deuxième version de l'œuvre, le médecin affirme que Sigismond n'est ni homme ni femme, mais au-dessus de ces deux catégories, confirmant donc la supériorité de l'androgynisme sur les autres êtres humains.

55 Au moment de l'action, le père adoptif de Sigismond, époux de la paysanne précédemment mentionnée, est mort, et Sigismond parle de lui comme de « l'homme », et non comme de son père, H. von Hofmannsthal, *La Tour*, p. 21, / « Wo ist aber der Mann », p. 415.

56 J. Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1990, p. 141. Freud dit aussi que les femmes « se sont transformées en obstacle au progrès de la culture, quand celui-ci dépassait les simples intérêts de la famille et de la sexualité ».

AUTEUR

Morgane Kappès-Le Moing

IDREF : <https://www.idref.fr/087747766>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000113832920>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16256999>

Tératologie et propagande

Le cas de Joaquín Arrarás et ses *Memorias íntimas de Azaña*

Pierre-Paul Grégorio

DOI : 10.35562/celec.151

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

- I – Azaña avant juillet 1936 : hydre ou phénix ?
 - II – Azaña ou la monstrueuse aberration nationale
 - III – Des *Mémoires* « pédagogiques »
 - IV – Un Monstre au microscope
 - Un physique cauchemardesque
 - La démesure dans l'horreur : le baume d'un esprit tourmenté
 - La foire aux monstres : quand l'anormalité devint la règle
 - V – De l'utilité d'un Monstre : l'annonce du Héros
- Conclusion

TEXTE

- 1 Dès 1931, pour l'Espagne antirépublicaine, Manuel Azaña - « le Monstre » - fut l'incarnation diabolique d'un système politique dévastateur. Logiquement, cette répulsion haineuse s'accrut sous le régime franquiste. Toutefois, l'insulte comporta des nuances entre 1931 et 1939. La publication de certains passages de son journal fut, en effet, intelligemment instrumentalisée par l'appareil de propagande franquiste, pendant et après la guerre. En réalité, la survie du souvenir du Monstre s'avéra vitale à la légitimation du sauveur providentiel.

I – Azaña avant juillet 1936 : hydre ou phénix ?

- 2 Pour la droite espagnole, Azaña instilla sa propre perversité au nouveau régime. Il annonçait le Mal chimiquement pur, corrodant les fondements de l'identité nationale. Ainsi, sortis de leur contexte, ses commentaires justifiaient les appels à la résistance contre une révolution prolétarienne encore inavouée¹. Paradoxalement, selon l'opposition la plus réactionnaire, le sens des institutions républicaines était subrepticement dévoyé. Le mythe d'un Azaña rancunier et antipatriote était né et les attaques *ad hominem* expliquèrent alors la marche suicidaire du système². Certains militaires dénoncèrent son sectarisme, ce « scorpion » qu'il couvait en son sein. La cause en aurait été cette « réputation de pédé connue partout en Espagne »³, colportée par des tracts anonymes. Malgré tout, l'agression publique restait encore relativement bridée. La victoire de la CEDA, en novembre 1933, sonna l'heure de l'hallali.
- 3 Emilio Mola, le « directeur » de juillet 1936, dépeignit Azaña comme un homme dont « le cœur [...] est un nid de rancœurs⁴ ». Le « raffinement démontré dans le châtement de ses adversaires »⁵ inspirait le dégoût et la peur. Il méritait, de ce fait, une place à part dans l'univers de la tératologie. Après l'échec sanglant de la gauche, en octobre 1934, ce « sinistre personnage »⁶, accusé à tort d'être l'instigateur des troubles à Barcelone, fut emprisonné. Pourtant, González Ruano n'y vit aucun signe d'arbitraire. Bien au contraire. Il n'apprécia guère la mansuétude démontrée car, assurait-il, Azaña, « dont l'incorruptibilité des complexes l'assimile à un monstre, n'aurait sans doute pas arrêté grand monde en cas de victoire dans cette sombre bataille. Nous savons bien que les ennemis politiques de cet homme et de sa clique auraient été pourchassés et que, au nom de la révolution, toute sorte d'actes barbares auraient été commis »⁷. Toutefois, malgré cette vindicte, seules les difformités morales et la perversité politique faisaient d'Azaña un être monstrueux. Le zoomorphisme ne faisait pas encore partie de l'arsenal avilissant, destiné à détruire sa crédibilité et sa dignité. Sans doute ses ennemis considéraient le spectre révolutionnaire à jamais enterré dans les mines des Asturies. La République serait donc promptement

annihilée... Le 10 mai 1936, trois mois après la victoire du Front Populaire, l'homme qui se battait « contre sa patrie sur les barricades du séparatisme catalan »⁸ fut élu Président. La donne avait donc radicalement changé. Puis la guerre civile éclata.

II – Azaña ou la monstrueuse aberration nationale

- 4 Avant juillet 36, Azaña avait incarné l'immoralité portée au Pouvoir par la République. Avec le conflit, il fut érigé en symbole de toute démocratie. Il n'était plus le corrupteur mais le parfait accomplissement d'un système légal, capable de laisser s'épanouir une telle engeance. Le 18 août, Mola – encore lui – tonnait sur *Radio Castilla* : « Seul un monstre, un monstre à la complexe nature psychologique d'Azaña, a pu encourager une telle catastrophe ! Un monstre qui ressemble davantage à l'absurde expérimentation d'un nouvel et extraordinaire Frankenstein qu'au fruit des amours d'une femme. Il serait injuste de le condamner à la disparition, après notre victoire. Azaña doit être enfermé afin que d'éminents phrénologues étudient son cas, peut-être le plus intéressant de dégénérescence mentale »⁹. Par contre, un régime qui se reconnaissait dans une telle aberration de la nature devait périr : la guerre trouvait là sa pleine justification... Pourtant, les mêmes discours répétaient à l'envi que, privé de tout pouvoir politique, Azaña était l'objet otage de ses propres nervis¹⁰. Après la guerre, Joaquín Arrarás reprit l'antienne d'un homme « abandonné, solitaire et prisonnier dans sa retraite de Montserrat¹¹ ». Aussi, la capacité de nuisance d'Azaña découlait d'une pensée fétide au service d'une insanité apocalyptique : la résistance dantesque aux forces du Bien. Dans la mythologie naissante, décapiter Azaña, même symboliquement, priverait l'Ogre républicain de sa force la plus maléfique : la vision d'un avenir sans contraintes morales, pure émanation d'un intellect pervers. En somme, sous la propagande, apparaissait la conviction que les discours présidentiels gardaient toujours une réelle force de mobilisation populaire. Il fallait donc rendre inaudible cette parole et la stériliser en semant la zizanie chez l'ennemi. La publication du journal volé vint à point nommé.

- 5 Le larcin concerna trois carnets sur neuf¹². Sous la garde de Rivas Cherif, consul à Genève et beau-frère d'Azaña, ils étaient théoriquement à l'abri. Ils furent néanmoins dérobés par le vice-consul Antonio Espinosa San Martín, avant sa défection en décembre 1936. Nicolás Franco, frère du *Caudillo*, en prit connaissance et les transmis à Joaquín Arrarás, chef du Service de Propagande nationaliste. Entre le 21 août et le 14 novembre 1937, ABC de Séville publia des extraits choisis, mais non manipulés¹³, de ces *Mémoires secrètes et intimes d'Azaña*. L'ensemble était signé J. pour, de toute évidence, Joaquín Arrarás en personne.
- 6 La publication avait un double but. D'une part, dans une logique de propagande interne, l'« abominable homme politique »¹⁴, lui-même, confirmait sa noirceur d'âme. Le mois précédent, la lettre collective des évêques avait exalté la pureté d'intention des chefs *nationaux*... La croisade rédemptrice libérerait donc le pays du satrape. D'autre part, alors que Salamanque possédait les carnets depuis plus de six mois, ces révélations devaient saper l'unité républicaine, malmenée par les événements catalans de mai et apparemment retrouvée avec le premier gouvernement de Negrín. Dans ce premier article, J. annonçait, en effet, que, pour Azaña, ministres et députés n'étaient que « des créatures grotesques et méprisables, des végétations de la pourriture démocratique¹⁵ ». L'opération déstabilisatrice se révéla cependant un total échec. En effet, « les gens avaient d'autres soucis, il y avait une guerre, une autre génération avait occupé le devant de la scène et, dans la rue, on se souciait comme d'une guigne de ce que Azaña avait écrit en 1932 sur les uns et sur les autres »¹⁶. En outre, la configuration politique de la République en guerre avait déjà largement débordé, voire décrédibilisé, le courant incarné par le Président... Il fallut donc attendre la fin du conflit pour voir apparaître ces carnets volés, sous forme de livre, avec des arrière-pensées logiquement très différentes.

III – Des Mémoires « pédagogiques »

- 7 La publication de ces *Mémoires intimes* – mais plus secrètes – recherchait sans doute d'abord un succès de librairie de ce « magnifique livre¹⁷ ». Mais pas uniquement. La victoire réaffirmait

« l'esprit de guerre ». Sous tension permanente, la population devait s'avérer plus aisée à contrôler : les « Alerte, Espagnols ! », quotidienne litanie à la radio, rappelaient que l'ennemi se terrait. Les vaincus, coupables de *subversion* selon la « Loi sur la Responsabilité politique » du 9 février 1939, devaient abandonner tout espoir de réconciliation. Expiation et/ou rééducation : telles étaient leurs seules alternatives. La parution des *Mémoires*, alors qu'Azaña était en France, dépassait donc le puéril acharnement sur l'exilé honni. Dans l'optique d'une société totalitaire, elle devenait un outil supplémentaire d'endoctrinement dans les zones récemment occupées, à commencer par Madrid.

- 8 L'enkystement pathogène de corps étrangers aux tissus sains de la Nation et le caractère thérapeutique du conflit sous-tendaient un discours où l'exemplarité de l'Histoire nationale naissait de son incontestable caractère linéaire. Morale car univoque, elle acquérait le statut de Vérité quasi révélée dont la diffusion, dans une sorte d'évangélisation profane, opérerait avec une parfaite fonctionnalité politique à but prophylactique. C'est pourquoi, la structure du livre, tout comme l'ordre des articles dans ABC, ne furent pas innocents. Tout répondait aux exigences d'un efficace conditionnement du lecteur et aux impératifs du culte de la personnalité développé. Cependant, le recueil offrait un avantage supplémentaire : sa lecture suivie décuplait l'ampleur de l'horreur infrahumaine dénoncée. Aussi, les légères variations entre le livre et les articles s'avérèrent significantes en fonction, justement, des objectifs fixés. Pour parachever l'œuvre de dénigrement, les *Mémoires* étaient illustrées par Joaquín de Alba Santizo, *Kin*, au coup de crayon assassin, qui transforma les leaders républicains, jadis craints et haïs, en inoffensifs objets de curiosité afin de favoriser la catharsis du lecteur. Quoi qu'il en soit, Arrarás revendiqua toujours le plus grand souci d'objectivité...
- 9 En 1937, J. s'en remit à « l'avis d'un grand professeur »¹⁸ de graphologie. Les conclusions, largement prévisibles, de l'anonyme éminence diagnostiquaient : « Homme bilieux et cardiaque [...] Brusques changements d'humeur [...] Réfractaire à la tendresse et à l'amour [...] Goûts féminins [...] Montre des signes caractéristiques de pyorrhée chronique. Ses excès et sa rancune, et ses autres qualités perverses, peuvent être dus à cette maladie, qui martyrisa sa bouche dès l'enfance, le privant de ses dents. Azaña n'a jamais pu rire à son

aise. Cette entrave a bridé ses élans et aiguisé son esprit critique. [...] Tout comme le plus insignifiant des moustiques, agrandi des millions de fois, deviendrait un épouvantable dragon qui sèmerait la terreur, Azaña, grossi sur son piédestal de gouvernant, montra les anomalies caractéristiques du fruit d'un incubé¹⁹ ». Il était également qualifié de vermoulure et de mite. Cependant, on peut douter de l'existence du graphologue. En effet, en 1939, Arrarás transformait Azaña en « taon d'Ateneo et annélide du Registre des dernières volontés²⁰ ». Le goût pour l'entomologie comme arme de dénigrement, laisse à penser que le professeur de 1937 et le compilateur de 1939 n'en faisaient qu'un... En fait, l'alibi de la science s'avérait moins vital après la victoire. Celle-ci justifiait par elle-même toutes les imprécations déversées. Cependant, Arrarás apportait une preuve supplémentaire de l'essence monstrueuse d'Azaña : ses propres aveux. À lire, donc, « avec la même précaution qu'un chimiste manipulant des poisons²¹ ».

- 10 Dans son préambule, Arrarás reprenait l'un des derniers passages de *El jardín de los frailes*. Azaña y avouait à Don Mariano, un augustin devenu ami, une éternelle insatisfaction intérieure, doublée d'une obsédante quête de perfection. D'où sa foi vacillante. Sombre et lucide, il savait que, depuis sa naissance, « un personnage m'accompagne, qui n'est sans doute pas un ange. Il ronchonne sans arrêt, mécontent de moi, comme si je pouvais lui offrir une vie meilleure, sans pour autant me dire qui il est, ni ce qu'il prétend. À force, j'en ai assez de lui. Le tuer serait un plaisir, mais je ne puis. [...] C'est un monstre²². » Arrarás coupait alors opportunément le récit : Azaña s'était toujours cru possédé par un démon. Le lecteur ignorerait donc que Don Mariano, ému par son angoisse, lui répondait : « Que Dieu te fasse écouter le monstre afin de devenir un jour notre fils prodigue »²³... La citation tronquée certifiait la véracité des jugements portés depuis toujours contre Azaña. Cet homme n'avait jamais ignoré sa perversité. Par comparaison, les qualités du Héros de la nouvelle Espagne s'imposaient spontanément.

IV – Un Monstre au microscope

Un physique cauchemardesque

- 11 « Manuel, les Verrues » : ce surnom traduisait la laideur d'un visage déformé où les excroissances tumorales induisaient la malignité intérieure. L'action politique menée entre 1931 et 1933 en était l'abominable conséquence, « les deux ineffables années aux verrues²⁴ ».
- 12 La victoire avait enfin permis d'en surmonter le souvenir obsédant par l'analyse méticuleuse. Restait cependant une question sous-jacente : toute laideur était-elle nécessairement monstrueuse ? Manifestement, non. Sauf à vouloir accuser le Créateur ... La hideur devenait anormalité terrifiante lorsque l'âme martyrisée du sujet trouvait le réconfort dans l'exaction jouissive. Azaña était le paradigme de ce processus dévastateur.

MANUEL AZAÑA, vu par *Kin*



(*Memorias íntimas de Azaña*, p. 304)

- 13 Il se savait différent, condamné à l'exécration de son prochain. Mais, refusant sa croix, il conceptualisa sa frustration aliénante et donna forme, par la pensée, à la « froide exsudation de sa

chair gélatineuse²⁵ ». Trop lâche pour exorciser son abjection, cet inadapte avait fait de son monstre intérieur le levier de sa reconnaissance sociale. Égotiste compulsif, voire « amoureux de lui-même »²⁶, il l'érigea en norme universelle. Dans sa perversion, sa rancune sans bornes ne naissait pas d'une jalousie malade, mais de l'affront subi par sa supériorité trop longtemps ignorée. Il « hait son prochain »²⁷, concluait Arrarás, et cette exécration donna enfin un sens à son existence.

- 14 La pyorrhée disparue, le recueil martelait son incapacité physique à exprimer « le rire, la joie, l'amour, l'optimisme, le printemps²⁸ ». Azaña avait très tôt assumé sa marginalisation forcée, grandissant « solitaire, torve et méfiant comme une hyène²⁹ ». La quête d'une source d'auto-estime compensatrice le poussa donc vers l'écriture. Méprisant la beauté physique, il se façonna artificiellement une image exquise, « avec une coquetterie féminine³⁰ ». Mais la littérature montra vite ses limites. Il se voulut alors le démiurge d'un chaos inégalé. Il « rêva d'être Robespierre »³¹, tyran au pouvoir de nuisance absolu qui anéantirait le vieux monde, avant d'en reconstruire un autre à sa mesure, peuplé de sous-hommes. D'où sa névrose destructrice, une fois au faite de sa puissance. Tout vestige antérieur – la vraie Espagne – devait disparaître. Aussi, si parfois Azaña devenait l'émule de Napoléon, il était plus volontiers comparé à Néron, jouant « de la cithare en contemplant l'incendie de Rome³² ». En somme, la laideur extrême, vécue sans la résignation et la modestie chrétiennes, débouchait inéluctablement sur les pires aberrations mentales. La *cruzada* avait donc bien été une guerre de libération contre l'Hydre d'Alcalá de Henares. Et la traque impitoyable que cette dernière subissait encore après sa chute, était alors d'autant plus justifiée.

La démesure dans l'horreur : le baume d'un esprit tourmenté

- 15 Parangon du Monstre, « avec ses difformités physiques et psychologiques »³³, Azaña transcendait consciemment ses tares par une obsédante volonté dans l'excès. D'où sa capacité à inspirer la terreur. Sous la plume d'Arrarás, Azaña s'imposait en inattendue réincarnation de la Chimère, tant la complexité de la nature humaine

lui était étrangère. Sa malfaisance en découlait : « perversi, cruel, infâme : outre de haines et d'échecs, vessie de fiel [*infligeant à*] tout un pays sa cruauté et ses aberrations »³⁴. Exécrant la Tradition, il avait rêvé d'une Espagne, repère d'infirmes immoraux. Un seul exemple suffisait pour étayer la thèse. Recourant à un néologisme, tant sa dépravation était humainement inimaginable, Arrarás voyait en lui non un démocrate honni, mais un « éphébocrate furtif »³⁵. En filigrane, se posait alors une deuxième question. Toute monstruosité, même ouvertement revendiquée, était-elle définitivement rédhibitoire ? Méritait-elle forcément l'ultime châtiment ? Pour Azaña, l'évidence s'imposait. Fière de ses tares, « son âme endurcie, comme une terre asséchée »³⁶ avait toujours méprisé toute pénitence rédemptrice. Cette suffisance coupable était le sceau de sa nature abhorrée. Il avait finalement rendu lui-même criminelle sa différence en se fermant, par vanité, à la Bonne Parole, politique et spirituelle. Comme un avertissement aux « rouges » réfractaires à la repentance...

- 16 Ainsi, en refusant d'assumer sa propre infériorité, cet « avorton des loges et des Internationales »³⁷ s'était exclu d'abord de l'Espagne éternelle, puis de l'Humanité. Le condamner à la disparition – et non plus à l'expertise médicale – relevait donc du devoir moral et non du sentiment de vengeance, réprouvé par tout bon chrétien. En pourchassant l'homme, l'Espagne rendait à nouveau un immense service à la Civilisation. Dans la même veine, s'inscrivait alors l'obstination à effacer toute trace de la cour immonde de l'Inverti, nauséabonde galerie d'horreurs.

La foire aux monstres : quand l'anormalité devint la règle

- 17 Arrarás mit en scène une pléiade de créatures grotesques, hideuses et déshumanisées. Le zoomorphisme prit alors toute sa place. Le socialiste Indalecio Prieto jaillissait « comme un gorille traverse la forêt. Des branchages brisés, des hurlements, un halètement et un vent de panique autour de lui »³⁸.

INDALECIO PRIETO, vu par Kin



(*Memorias íntimas de Azaña*, p. 78)

- 18 Rivas Cherif se muait, à la lecture des confidences de son beau-frère, en « rat à lunettes³⁹ ». Leur civilité n'était plus qu'un vague maquillage, craquelé par la vésanie de la guerre et cachant à peine leur bestialité. Sous la plume de Kin, Gordón Ordax, vétérinaire de son état, devenait un hippopode, un fer à cheval en guise de rosette. Cette transmutation insidieuse en avait annoncé une autre, plus dramatique pour l'Espagne, puisque il était devenu « un fauve enragé, effrayant et affamé »⁴⁰.

GORDON ORDAX, vu par Kin



(*Memorias íntimas de Azaña*, p. 149)

- 19 Par une funeste erreur de la nature, ces êtres avaient hérité d'une apparence d'hommes... ou de femmes. Pourtant, ces dernières ne s'apparentaient même pas aux femelles des espèces animales. Elles appartenaient à la catégorie des « révolutionnaires, et par conséquent [*des*] êtres ambigus »⁴¹ : des viragos, selon Arrarás. Hybrides ou mutants, ces énergumènes, affranchis par la République, avaient donné libre cours à leurs pulsions.

MARGARITA NELKEN, vue par Kin



(*Memorias íntimas de Azaña*, p. 168)

- 20 Cependant, même dans ce domaine, il existait une hiérarchie. Ainsi, Santiago Casares Quiroga - président du Gouvernement le 17 juillet 1936 - méritait mieux qu'une simple comparaison animalière. Cible privilégiée de la presse antirépublicaine, il incarna la terreur front populiste⁴². Dominé par sa « froideur d'ophidien »⁴³, il avait progressivement sombré, comme Azaña, dans l'innommable jusqu'à devenir « un cas tératologique propre d'une baraque de foire, comme le cochon à deux têtes ou le chien à huit pattes⁴⁴ ». Arrarás décrivait alors, avec délectation, la soumission d'Azaña qui avait toujours prodigué des attentions « presque énamourées »⁴⁵ à son complice. « Les monstres s'attirent »⁴⁶, concluait Arrarás, laissant au lecteur le loisir de définir le type d'attraction mutuelle...

CASARES QUIROGA, vu par Kin



(*Memorias íntimas de Azaña*, p. 109)

- 21 Les liens vicieux, jadis noués dans les sphères du pouvoir, avaient désormais été tranchés. Mais, une fois encore, ces diatribes posaient implicitement un problème. Ces créatures malfaisantes avaient été acclamées, un jour, par des milliers d'Espagnols qui avaient défendu ensuite les idéaux qu'elles proclamaient. Devait-on dès lors assimiler tout républicain à un monstre ? Pendant la guerre, la question supposait la réponse : les rangs républicains regorgeaient d'individus vendus à l'anti-Espagne, corrompus dans l'âme par leurs maîtres moscovites. Ni Espagnols, ni étrangers : juste des bêtes à abattre... ou à exposer. Queipo de Llano avait ainsi promis à ses auditeurs sévillans un grand divertissement lors de l'exhibition publique d'un prisonnier républicain de haut rang « car je veux leur offrir ce spectacle. Il s'agira d'un spectacle hilarant »⁴⁷. Avec la paix, la perspective devait évoluer. En apparence.

- 22 Le réquisitoire lapidaire final contre Azaña transformait la victoire de Franco en miracle des temps modernes. Elle avait rendu à la vie nationale toutes les victimes de ce « suffrage pseudo démocratique corrompu et corrupteur⁴⁸ ». Aussi avaient-elles payé le prix de leur extrême indigence politique et pâti, surtout, du monstre de leur ignorance. La nouvelle Espagne se chargerait de leur apporter la lumière. D'ailleurs, la rédemption était devenue une réalité avant même la fin du conflit : Azaña « outragea le titre d'Espagnol et les Espagnols le maudirent⁴⁹ ». Il serait désormais définitivement voué aux gémonies car, nul n'en doutait, l'Espagne avait enfin à sa tête l'anti-Azaña.

V – De l'utilité d'un Monstre : l'annonce du Héros

- 23 Arrarás s'attarda sur les trois apparitions de Franco dans le journal d'Azaña. La méfiance réelle de ce dernier se mua, sous la plume du thuriféraire franquiste, en peur irrépressible : « il tombe sur un nom et, sur le champ, il se recroqueville et se ride comme une limace⁵⁰ ». Un nouveau miracle car Azaña eut la soudaine prémonition de sa propre fin. Il avait pressenti que « dans cet homme se trouvait toute la puissance de l'éclair qui devait les foudroyer »⁵¹, ses sbires et lui. Toutefois, Arrarás ne releva pas le non-sens de cette longue passivité suicidaire de la Bête sanguinaire – pendant cinq ans ! –, inexplicablement tétanisée face au Preux Chevalier. Non que cela eût la moindre importance. Propagande oblige, l'essentiel était ailleurs. À travers cet épisode, Arrarás faisait du mort-vivant exilé la preuve de la prédestination de Franco. Le *Caudillo* – synthèse bienheureuse de Saint Georges, Moïse et l'Archange Gabriel – était indubitablement né pour accomplir cette mission. Tout compte fait, telle était sans doute la finalité première de la publication de ces *Mémoires intimes*. Or, dans cette conclusion à la gloire du Sauveur, s'insinuait un paradoxe troublant. En résumant sa gloire immarcescible au triomphe sur Azaña, Arrarás offrait aussi involontairement un viatique pour l'éternité à l'abomination à visage humain. En effet, sans le Monstre exécré, Franco aurait-il jamais occupé une place dans le Panthéon national ? Lui serait-il alors, peu ou prou, redevable ? Comme si, finalement, la revendication de la légitimité du pouvoir exercé devait

comporter la nécessaire pérennité, dans la mémoire collective, de celui dont on abhorrait jusqu'au nom. Mais en cet été 1939, il est vrai, l'Espagne n'avait que faire de cette épineuse question⁵².

Conclusion

- 24 La publication de ces *Mémoires* de Manuel Azaña, même incomplètes, fut l'occasion de justifier *a posteriori*, une fois encore, le déclenchement de l'horreur, tout en faisant porter l'entière responsabilité aux ennemis de l'Humanité. Apanage du vainqueur, le régime franquisme réécrivait l'Histoire grâce aux commentaires parus pendant la guerre, expurgés des passages désormais jugés inutiles. Au service, naturellement, d'une exigence immédiate de nature politique.
- 25 Le discours officiel, peaufiné pendant le conflit, chercha à ancrer dans les esprits l'idée d'une anomalie congénitale de ces Espagnols, traîtres à leur Patrie. La pensée antinationale, source de la barbarie républicaine, avait facilement empoisonné ces êtres dont les tares témoignaient de leur infériorité. Des créatures cauchemardesques avaient souillé l'Espagne de leur animalité. Elles avaient flatté les plus bas instincts d'un peuple trompé mais qui, au fond, restait foncièrement sain. La guerre avait donc été l'opération purificatrice des « résidus moraux déjà fermentés dans [le] cerveau »⁵³ d'hommes comme Azaña. Une fois assainie, toute l'Espagne s'abandonnerait au libérateur. En diabolisant Manuel Azaña, le régime naissant, aux vellétés totalitaires, s'adonnait parallèlement au culte de la personnalité. Cependant, cette stigmatisation du Président profitait également de manière autrement plus subtile au militaire galicien. Victime puis bourreau du Monstre d'Alcalá, Franco avait enfin terrassé une Bête combattue, avant même la guerre, par les vrais patriotes. De juillet 1936 à avril 1939, il avait repris leur flambeau, signe d'une indéniable communion d'esprit. Une manière détournée, en somme, de faire silence sur son allégeance passée à la République... Quoi qu'il en soit, l'anéantissement de cette galerie d'êtres hideux devait suffire à sa légitimité. Il devait aussi ôter tout espoir aux compatriotes rétifs qui, en cachette, se reconnaissaient encore en Manuel Azaña et ses idéaux. Ils sauraient désormais que le

« monstre démocratique » ne ravagerait plus l'Espagne. Le règne de l'anormalité historique était enfin aboli.

L'ŒUVRE DE MANUEL AZAÑA. *Kin*



(*Memorias íntimas de Azaña*, p. 304)

NOTES

1 Il promet, par exemple, de « triturer, arracher cette organisation avec la même volonté [...] que j'ai mis à défaire d'autres éléments moins menaçants pour la République », / « triturar, arrancar esta organización con la misma resolución [...] que he puesto en deshacer otras cosas menos amenazadoras para la República », Marco José María, *Manuel Azaña*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 175. Azaña visait les structures du caciquisme : la droite répandit l'idée d'une destruction de l'Armée.

- 2 Les caricatures satiriques en faisaient un mégalomane. Azaña, prisonnier de ses pulsions autocratiques, ne se droguait pas à la cocaïne, mais à la vanité.
- 3 fama de maricón era conocida en toda España », Cité par Marco, *op. cit.*, p. 173.
- 4 « el corazón [...] es un nido de rencores », Mola Vidal Emilio, *El Pasado, Azaña y el porvenir*, Madrid, Bergua, 1934, p. 158.
- 5 « el refinamiento empleado en el castigo de sus adversarios » , *Idem.*
- 6 « siniestro personaje », *idem.*
- 7 « cuyos complejos insobornables le equiparan al monstruo, no hubiera detenido sin duda a muchas personas en caso de vencer en la oscura contienda. Sabemos bien que se hubiera cazado a los enemigos políticos de ese hombre y de su cuadrilla, y que se habrían cometido en nombre de la revolución todo género de salvajadas », *El de los tristes destinos*, ABC, Madrid, 11/10/34.
- 8 contra su patria desde las barricadas del separatismo catalán », *idem.*
- 9 « ¡Sólo un monstruo, un monstruo de la compleja constitución psicológica de Azaña, pudo alentar tal catástrofe! Monstruo que parece más bien la absurda experiencia de un nuevo y fantástico Frankenstein que el fruto de los amores de una mujer. Al final de nuestro triunfo, pedir su desaparición me parece injusto. Azaña debe ser recluido para que, escogidos frenópatas, estudien su caso, quizá el más interesante de degeneración mental », Rubio Cabeza Manuel, *Diccionario de la guerra civil española*, Barcelone, Planeta, 1987, p. 78.
- 10 Dès le 29 août, Queipo de Llano claironnait que « personne ne s'intéresse à Azaña ». Cf. Gibson Ian, *Queipo de Llano*, Barcelone, Grijalbo, 1986, p. 435
- 11 « abandonado, solitario y triste en su retiro de Monsterrat », Joaquín Arrarás, *Memorias íntimas de Azaña*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939, p. 33.
- 12 Ils couvraient les périodes juillet 31/ février 33 et juin-août 33.
- 13 Avec quelques commentaires introductifs, Arrarás se borna à trier les morceaux jugés utiles, isolés de tout contexte éclairant.
- 14 del abominable político », ABC, Séville, 21/08/37.
- 15 « entes grotescos y despreciables, vegetaciones de la podredumbre democrática », *idem.*

16 « la gente estaba en otras cosas, había una guerra, otra generación había ocupado el primer puesto de la escena y maldito el interés popular por saber lo que Azaña había escrito de unos y otros en 1932 », Santos Juliá, *Introducción*, in Azaña Manuel, *Diarios, 1932-1933*, Barcelone, Crítica, 1997, p. XX.

17 « libro magnífico », *Informaciones*, Madrid, 24/08/39.

18 ABC, Séville, 21/08/37.

19 « Hombre bilioso y cardíaco [...] Alternativas bruscas de carácter. [...] Refractario a la ternura y al amor. [...] Gustos femeninos [...] Tiene signos definidos que acusan la piorrea crónica. En gran parte su destemplanza y su rencor, y otras cualidades perversas, pueden ser debidas a esta enfermedad, que desde niño martirizó su boca, dejándole sin dientes. Azaña jamás ha podido reír a sus anchas. Esta prohibición contuvo sus expansiones, agudizando su espíritu crítico. [...] De la misma manera que el más insignificante mosquito, agrandado millones de veces, se convertiría en un espantoso dragón que sembraría el terror, Azaña, amplificado en su pedestal de gobernante, descubrió las anormalidades características de un producto de incubo », *idem*.

20 « tábano de Ateneo y anélido del Registro de últimas voluntades », Arrarás, *op. cit.* p.5.

21 « con la misma precaución del químico que opera con venenos », *ibid*, p. 6.

22 « me acompaña un personaje, que no debe de ser un ángel, rezongando de continuo, descontento de mi, como si yo pudiese darle mejor vida, sin acabar de decirme quién es ni qué pretende. Estoy, al cabo, aburrido de él. Matarlo sería un placer y no puedo. [...] Es un monstruo. » (*Ibid.*, p. 28).

23 « Dios haga que escuches al monstruo y seas un día nuestro hijo pródigo », Manuel Azaña, *El jardín de los frailes*, Madrid, Alianza Ed., 1982, p. 173.

24 « el inefable bienio de las verrugas », Arrarás, *op.cit.*, p. 79.

25 « exudación fría de su carne gelatinosa », *ibid*, p. 310.

26 « enamorado de sí mismo », *ibid*, p. 6.

27 « odia al prójimo », *idem*.

28 « la risa, la alegría, el amor, el optimismo, la primavera », *idem*.

29 « solitario, torvo y desconfiado como una hiena », *idem*.

- 30 « con femenil coquetería », *ibid*, p. 31.
- 31 « Soñó con ser Robespierre », *ibid*, p. 331.
- 32 « con que Nerón tañía la cítara contemplando el incendio de Roma », *ibid*, p. 183. Ce parallèle n'était pas innocent : au mois d'avril, la propagande rebelle attribua la destruction de Guernica à l'incendie déclenché par les *gudaris*.
- 33 « con sus deformidades físicas y psicológicas », *ibid*, p. 31
- 34 « Pervertido, cruel, infame: bolsa de odios y de fracasos, vejiga de hiel (*infligiendo a*) todo un país su sevicia y sus aberraciones », *ibid*, p. 31-32.
- 35 « efebócrata furtivo », *ibid*, p. 118.
- 36 « Alma yerta, como un secaral », *ibid*, p. 332.
- 37 « el aborto de logias e Internacionales », *ibid*, p. 6.
- 38 « como un gorila atraviesa el bosque. Ramajes tronchados, aullidos, jadeo y una ola de pánico a su alrededor », *ibid*, p. 78.
- 39 « una rata con lentes », *ibid*, p. 36.
- 40 una fiera rabiosa, horripilante y hambrienta », *ibid*, p. 147.
- 41 « revolucionarias, y por tanto (...) seres ambiguos », *ibid*, p. 293.
- 42 Jusqu'en 1975, il sera injustement accusé d'avoir commandité l'assassinat de Calvo Sotelo, le leader du Bloc National, juste avant le conflit.
- 43 « su frialdad de ofidio », Arrarás, *op.cit.*, p. 108.
- 44 « un caso teratológico propio de barraca, como el cerdo de las dos cabezas o el perro de las ocho patas » *ibid*, p. 107.
- 45 « casi amorosas », *idem*.
- 46 « los monstruos se atraen », *ibid*, p. 108.
- 47 « porque quiero concederles ese espectáculo. Va a ser un espectáculo hilarante », ABC, Séville, 07/08/36.
- 48 « un sufragio seudodemocrático corrompido y corruptor », Arrarás, *op.cit.*, p. 6.
- 49 « Ultrajó el título de español y los españoles abominaron de él », *ibid*, p. 331.
- 50 « tropieza con un nombre y en el acto se encoge y arruga como las babosas », *ibid*, p. 307.

51 « en aquel hombre estaba en toda su potencia el rayo que había de fulminarlos », *ibid*, p. 310.

52 Dans un manuel d'Histoire, en vigueur pendant plus d'un quart de siècle, Azaña fut le seul républicain de gauche nommé. Les élèves découvraient ainsi sa fuite... avant la victoire finale de Franco. Cf. Agustín Serrano de Haro, *España es así*, 20e éd., Madrid, Ed. Escuela Española, [1940] 1946, p. 294.

53 residuos morales ya fermentados en su cerebro » , Arrarás, *op.cit.*, p. 5.

AUTEUR

Pierre-Paul Grégorio

IDREF : <https://www.idref.fr/19039868X>

ORCID : <http://orcid.org/0000000162953489>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/gregorio-pierre-paul>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000457975773>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/17028766>

L'Allemagne et la hantise de son passé

De la construction et la déconstruction du « monstre Hitler »

Ulrich Pfeil

DOI : 10.35562/celec.153

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

1. Le recours à l'extraordinaire pour expliquer l'inexplicable : Hitler comme monstre
2. Rejeter le monstre pour découvrir la banalité du mal
3. Les figures de l'immonde : Hitler et la société allemande

TEXTE

- 1 À la fin de la Deuxième Guerre mondiale, on a fait le bilan du « Troisième Reich ». Entre 1941 et 1945 les nazis firent périr les trois quarts des juifs de l'Europe occupée, soit environ 5,5 millions de personnes. L'extermination fut pratiquée selon des méthodes industrielles et bureaucratiques sans précédent dans l'histoire ; ce fut aussi la première fois qu'un génocide visa à éliminer jusqu'au dernier enfant ou vieillard d'un peuple désarmé, l'objectif étant de déshumaniser les juifs et d'effacer leur mémoire. Ce génocide fut perpétré selon différentes méthodes : par la faim dans les ghettos de Pologne, par balles sur le front de l'Est par les unités mobiles des *Einsatzgruppen*, par le travail forcé et par les chambres à gaz dans les camps de concentration et d'extermination. À leur descente du train à Auschwitz, les hommes étaient séparés des femmes et des enfants, les effets personnels devaient être abandonnés sur place. Dans les camps mixtes, une partie des déportés était sélectionnée pour travailler dans le camp. Les autres étaient dirigés vers des chambres à gaz dans lesquelles était introduit le Zyklon B. Les corps étaient ensuite, selon les cas, incinérés ou enterrés dans d'immenses fosses

communes, tandis que tous leurs effets personnels étaient récupérés, triés et réexpédiés en Allemagne à bord des mêmes trains.

- 2 Ces horreurs ont pris fin en janvier/février 1945, comme en témoigne Primo Levi :

24 janvier. La liberté. La brèche dans les barbelés nous en donnait l'image concrète. À bien y réfléchir, cela voulait dire plus d'Allemands, plus de sélections, plus de travail, ni de coups, ni d'appels, et peut-être, après, le retour. Mais il fallait faire un effort pour s'en convaincre, et personne n'avait le temps de se réjouir à cette idée. Autour de nous, tout n'était que mort et destruction. Face à notre fenêtre, les cadavres s'amoncelaient désormais au-dessus de la fosse. En dépit des pommes de terre, nous étions tous dans un état d'extrême faiblesse : dans le camp, aucun malade ne guérissait, et plus d'un au contraire attrapait une pneumonie ou la diarrhée ; ceux qui n'étaient pas en état de bouger, ou qui n'en avaient pas l'énergie, restaient étendus sur leurs couchettes, engourdis et rigides de froid, et quand ils mouraient, personne ne s'en apercevait. [...]. J'ai vu aussi des enfants... C'était un tableau terrible : ils avaient le ventre gonflé par la faim, les yeux vagues, des jambes très maigres, des bras comme des cordes, et tout le reste ne me semblait pas humain, comme si c'était cousu. Les gamins se taisaient et ne montraient que les numéros qu'on leur avait tatoués sur le bras¹.

Le général soviétique ayant dirigé la division qui a libéré Auschwitz exprime des impressions et sentiments similaires :

Le jour de mon arrivée à Auschwitz, on avait compté sept mille cinq cents rescapés. Je n'ai pas vu de gens « normaux ». Les Allemands avaient laissé les impotents. Les autres, tous ceux qui pouvaient marcher, avaient été emmenés le 18 janvier. Ils avaient laissé les malades, les affaiblis ; on nous a dit qu'il y en avait plus de dix mille. Ceux qui pouvaient encore marcher, peu nombreux, se sont enfuis alors que notre armée s'approchait du camp²

- 3 Dès 1945, nombreux sont ceux qui se sont posé la question de savoir si on pouvait expliquer les « crimes sans nom », pour reprendre l'expression de Winston Churchill (1941), cette énigme du mal absolu avec un noyau proprement incompréhensible et donc inexplicable,

pour la qualification duquel le juriste Raphaël Lemkin a créé en 1944 le mot « génocide ».

- 4 Cette question du vide langagier face aux crimes monstrueux a été au cœur d'une série d'articles dans la revue « Die Wandlung » sous le titre « Aus dem Wörterbuch des Unmenschen » (« Du dictionnaire du monstre ») publiée par les intellectuels allemands Dolf Sternberger, Gerhard Storz et Wilhelm Emanuel Süskind dès le mois d'août 1945. Tandis qu'ils prétendaient en 1945 qu'une langue pourrie pourrissait aussi l'homme, ils stipulaient dans la préface d'une réédition en 1968 que cette causalité marchait aussi dans l'autre sens. L'emploi de la langue par des monstres donne aussi à la langue un caractère monstrueux³.
- 5 Mais cette approche plutôt linguistique n'a pas convaincu, parce qu'elle offrait aux « Mitläufer » et aux bourreaux la possibilité de se décharger de toute responsabilité en avançant leur rôle de victime d'une langue qui les aurait séduits et corrompus. Mais surtout, elle ne donnait pas de réponses aux questions que l'historienne française Annette Wieviorka formule dans la préface de son livre « Auschwitz expliqué à ma fille » :

Pourquoi les nazis ont-ils voulu supprimer les juifs sur la planète ? Pourquoi ont-ils dépensé tant d'énergie à aller chercher aux quatre coins de l'Europe qu'ils occupaient, d'Amsterdam à Bordeaux, de Varsovie à Salonique, des enfants et des vieillards, simplement pour les assassiner⁴ ?

- 6 Aujourd'hui encore, la Shoah nous paraît d'autant plus déconcertante et traumatisante qu'elle a été perpétrée à l'instigation d'un des pays les plus modernes du monde, célèbre pour ses réussites scientifiques et techniques et pour son abondance d'artistes, de philosophes et d'écrivains. Le haut niveau culturel et intellectuel de maints participants dépourvus d'états d'âme a également frappé la postérité. Devant la dimension monstrueuse des crimes du « Troisième Reich », toute explication semble échouer comme le confirme le meilleur biographe de Hitler, l'historien britannique Ian Kershaw : « On pourrait soutenir qu'une explication intellectuellement satisfaisante du nazisme est impossible [...], le phénomène semble dépasser toute analyse rationnelle »⁵. Mais là où la compréhension s'arrête, s'ouvre

un espace pour la fascination de l'horreur dont profitent des films, la littérature et même certains documentaires.

1. Le recours à l'extraordinaire pour expliquer l'inexplicable : Hitler comme monstre

- 7 Cette incompréhension devant cette réalité hors norme que fut le système concentrationnaire a donné naissance à la figure du monstre qu'incarne par excellence Hitler. Pour le dire avec les mots de Michel Crépu : « Il est celui devant qui l'espèce humaine n'en finit pas d'éprouver ce qui la sépare de lui », lui qui semble avoir passé la frontière de l'humain⁶.
- 8 Le « monstre Hitler » apparaît déjà dans les premières considérations des résistants conservateurs en Allemagne autour de l'année 1942. Selon Hans Walz, l'un des proches de Robert Bosch, la chute d'Hitler serait inévitable, mais il évoque en même temps la question de savoir s'il faut aussi le tuer ? Il souligne que l'assassinat de Hitler serait certainement justifié, parce qu'il s'agissait d'un « monstre », mais ne vaut-il pas mieux le juger devant un tribunal pour ne pas faire de lui un martyr⁷. Par son suicide, Hitler a échappé à un procès, mais il est devenu très vite l'incarnation du Mal, surtout suite au procès de Nuremberg et à la stratégie des accusés de se présenter comme de simples exécutants, en rejetant la responsabilité des crimes sur Hitler. Ils refusaient en général toute culpabilité personnelle et contribuaient à l'élaboration d'un démon qui tenait les rênes du pouvoir dans ses mains⁸.
- 9 La première grande biographie de Hitler de l'historien britannique Alan Bullock a largement contribué à une interprétation centrée sur le Führer⁹, tout comme le livre notoire de Golo Mann, fils de Thomas Mann, « Deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts » (« L'histoire allemande au 20^e siècle ») dans lequel celui-ci essaie de présenter le « Troisième Reich » comme une aventure d'un seul malfaiteur (« Bösewicht ») qui avait imposé sa volonté à l'Allemagne et par l'Allemagne à une grande partie du monde¹⁰. Par ailleurs, le mythe du Führer véhiculé déjà avant 1933 par le NSDAP et poussé à son

paroxysme pendant la « guerre totale » par le ministre de la propagande, Joseph Goebbels, a, d'une certaine manière, trouvé son prolongement dans la réduction du national-socialisme à un « hitlérisme » (Hans Buchheim)¹¹. Certes, le « monstre Hitler » est né avant 1945, mais il a grandi grâce à une vision très personnalisée de l'Histoire selon laquelle les « grands hommes » font l'Histoire.

- 10 Très répandues furent également les études psychanalytiques recherchant les origines du « monstre Hitler ». La psychanalyste Alice Miller, dans son livre de 1983 « Am Anfang war Erziehung » (« C'est pour ton bien »), recourt à la figure du monstre pour expliquer des comportements violents d'Hitler par ses traumatismes infantiles :

Est-il toujours possible dans l'Allemagne d'aujourd'hui d'échapper à la prise de conscience que sans les maltraitances des enfants, sans une forme de dressage faisant plier l'enfant basée sur la violence pour lui inculquer l'obéissance aveugle, il n'y aurait pas eu d'Hitler et ses partisans ? Et ainsi pas de millions de victimes assassinées ? Probablement chaque personne pensante dans la période de l'après guerre s'est demandée de temps à autre comment est-il possible qu'un humain invente une gigantesque machine de mort et trouve des millions de personnes pour le soutenir ? Le monstre Adolf Hitler, meurtrier de millions de personnes, le maître de la destruction et de la folie organisée, n'est pas venu au monde en étant un monstre. Il n'a pas été envoyé sur terre par le diable, comme certaines personnes le pensent, il n'a pas non plus été envoyé par le ciel pour remettre de l'ordre en Allemagne, pour lui donner l'autoroute et la sauver de la crise économique, comme beaucoup d'autres pensent toujours. Il n'est pas né avec des « gènes destructeurs », parce qu'il n'existe pas de telles choses. Notre mission biologique est de préserver la vie, pas de la détruire. La destructivité humaine n'est pas innée, et les traits héréditaires ne sont ni bon ni mauvais. La manière dont ils se développent dépendent du caractère de chacun, qui est formé au cours de la vie, et dont la nature dépend, à son tour, des expériences que l'on a, et par dessus tout, de l'enfance et de l'adolescence, et surtout des décisions qui font de nous des adultes. Comme chaque autre enfant, Hitler est né innocent, seulement pour être élevé, comme tant d'autres enfants à cette époque, d'une façon destructrice par ses parents qui l'ont fait devenir un monstre. Il était le survivant d'une machinerie d'annihilation qui dans le tournant du siècle en Allemagne était appelée « dressage d'enfant » et que

j'appelle « le camp de concentration dissimulé de l'enfance », qu'il n'est jamais permis de reconnaître pour ce qu'il est¹².

- 11 L'enfance de Hitler semble être un champ propice pour toucher les racines de la haine qu'il a éprouvée par rapport aux juifs, pas seulement chez Alice Miller, mais également dans la littérature, comme en témoigne la citation suivante :

Quand l'un des monstres sacrés de la littérature américaine s'attaque au pire monstre de l'Histoire, cela fait forcément des étincelles ! Avec *Un château en forêt*, premier tome d'une trilogie à grand spectacle, Norman Mailer retrace en 450 pages hallucinées, tourbillonnantes d'énergie négative, l'enfance d'un chef nommé Adolf Hitler¹³.

- 12 Le romancier s'interroge sur l'immixtion, bien réelle à ses yeux, de Satan dans notre monde et traquant l'instant où le mal s'insinue dans les existences les plus banales : ascendance incestueuse, violence des rapports d'Adolf Hitler avec son père, sexualité perturbée, et même, selon certains, absence d'un testicule... « Le syllogisme est tentant : puisque Hitler a envoyé à la chambre à gaz des millions de personnes, il arrachait forcément, enfant, les ailes des mouches et battait ses camarades de classe, de préférence juifs ».
- 13 Chercher les origines du monstre dans la jeunesse d'Hitler reste donc un motif d'actualité comme en témoigne le film hollywoodien « Hitler : The Rise of Evil » (« Hitler : Der Aufstieg des Bösen » ; « Hitler : La montée du mal ») de 2002 que la chaîne américaine CBS avait annoncé comme « Téléfilm de l'année », diffusé en deux parties en prime time le dimanche et mardi soir, mais s'avéra finalement être une sorte de soap-opéra, ce que reflète également le commentaire de l'acteur écossais Robert Carlyle : « Hitler était le fucking greatest monster que j'ai jamais joué ». L'hebdomadaire « Der Spiegel » commentait : « Hitler pour les nuls »¹⁴.
- 14 Retrouver dans le petit enfant le pervers qui se cachait dans le dictateur meurtrier s'avère fort peu convaincant et perpétue la figure du monstre qui empêche de rechercher toute explication rationnelle en recourant au surnaturel. Cette thèse est également confirmée par la récente biographie de Heinrich Himmler par l'historien Peter Longerich¹⁵, ainsi que le souligne Franziska Augstein dans la

« Süddeutsche Zeitung » du 5 novembre 2008 : Analyser la jeunesse de Himmler ne nous donne pas d'indices pour expliquer son parcours de monstre humain pendant le « Troisième Reich ».

2. Rejeter le monstre pour découvrir la banalité du mal

- 15 C'est le film « Max » du metteur en scène Menno Meyjes qui essaie de déconstruire le « monstre Hitler » par des moyens cinématographiques. Dans l'immédiat après-guerre, Max Rothman, un célèbre marchand d'art moderne, rencontre un vétéran de la Grande Guerre, le jeune Adolf, artiste débutant, le prend sous son aile et l'encourage à exorciser sur la toile ses traumatismes, ses haines et ses angoisses. Lui rêve d'être reconnu comme un grand artiste et aspire aussi au mode de vie de Max. Mais le jeune homme, voyant son travail sur l'image d'une Allemagne futuriste rejeté, se retournera vers son autre talent, oratoire celui-là : la politique. Ce jeu dangereux de Max est alors voué à l'échec et met en branle la plus horrible tragédie du XX^e. Par le biais de cette rencontre fictive, Meyjes a essayé de démythifier la figure d'Adolf Hitler en dressant la figure du monstre avec des traits humains :

Si nous ne parvenons pas à faire revenir Hitler dans le domaine de l'humain, nous le positionnons en dehors de notre imagination. Il serait réduit à un monstre, né d'un nuage de soufre, avant de faire des ravages en Europe pendant douze ans pour enfin disparaître dans un nuage de carburant.

- 16 Lever des tabous autour du personnage d'Adolf Hitler, telle a aussi été l'intention du cinéaste allemand Dani Levy qui a essayé dans son film de 2006 « Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler » (« La vérité vraiment la plus vraie sur Adolf Hitler ») de s'en approcher en présentant une comédie, ce qui, jusqu'à nos jours, est souvent considéré comme de mauvais goût et donc malvenu, parce que la présentation sous forme de comédie ne peut pas renoncer à une humanisation d'Hitler, source fréquente d'après certains d'une relativisation du Mal. Mais peut-on reprocher cela à Dani Levy, metteur en scène d'origine juive quand il ridiculise Hitler dans sa vie

privée pour ôter à ce soi-disant monstre son aura démoniaque ? En inventant une histoire à caractère ironique, il se distancie volontairement de films plus réalistes comme « La chute » pour ne pas donner à cet « homme cynique et psychologiquement dévasté l'honneur d'une présentation réaliste ». Par ce choix, il se réfère à de grands modèles cinématographiques : « Sein oder Nichtsein » (1942) de Ernst Lubitsch et surtout la parodie de Hitler « Le dictateur » de Charlie Chaplin (1938) qui introduit dans la culture de masse une nouvelle acceptation du mot « dictature ». Les réactions partagées du public et de la presse spécialisée montrent quand même que l'homme à moustache reste encore aujourd'hui un défi pour le cinéma allemand. Le metteur en scène Oliver Hirschbiegel, a lui aussi, en préparant le film « La chute », éprouvé ce même sentiment :

Je ne croyais pas que l'on ait le droit de visualiser Hitler [...]. Mon premier réflexe était : On ne le montre que de derrière ou dans le off comme un fantôme, comme un ombre qui erre par les pièces du bunker. Bernd Eichinger m'a convaincu que ce n'était pas possible. La clé du film est cette figure et il faut la représenter. C'est une grande erreur de montrer les dirigeants nazis de manière diabolisante. Certains font encore croire aujourd'hui qu'il s'agissait à l'époque d'une exception, comme s'il y avait eu des monstres introduits par un grand démon¹⁶.

- 17 Et effectivement, le portrait que brosse Hirschbiegel d'Hitler ne correspond pas à ce qu'il est convenu d'en montrer, à savoir un monstre sanguinaire, incarnant le mal absolu. Évoquer ses interminables discussions avec Speer sur l'Art, sa complicité avec Eva Braun, sa bienveillance à l'égard de sa secrétaire, sa tendresse pour les enfants et pour la chienne Blondi, c'est briser un tabou. Il est visiblement inconcevable que l'homme qui est responsable de la Shoah apparaisse sous les traits d'un être humain ordinaire. Pourtant, le dire ne remet nullement en cause l'atrocité des crimes qu'Hitler a commis ou encouragés ; au contraire, ils n'en sont que plus intolérables. Humaniser les responsables de la Shoah par les scènes de vie quotidienne et rappeler que Hitler n'était pas un diable ou un extra-terrestre, mais qu'il appartient bien à l'espèce humaine, nous empêche de nous exonérer de tels crimes. En revanche, dévisager Hitler dans l'espoir d'y trouver la marque du monstre, c'est refouler

l'évidence que la Shoah fut bien l'œuvre des humains ou pour le dire avec les mots de Primo Lévi :

Il faut rappeler que ces fidèles, et parmi eux les exécuteurs zélés d'ordres inhumains, n'étaient pas des bourreaux-nés, ce n'étaient pas – sauf rares exceptions – des monstres, c'étaient des hommes quelconques. Les monstres existent, mais ils sont trop peu nombreux pour être vraiment dangereux ; ceux qui sont plus dangereux, ce sont les hommes ordinaires, les fonctionnaires prêts à croire et à obéir sans discuter, comme Eichmann, comme Höss, le commandant d'Auschwitz, comme Stangl, le commandant de Treblinka, comme, vingt ans après, les militaires français qui tuèrent en Algérie, et comme, trente ans après, les militaires américains qui tuèrent au Viêt-nam¹⁷.

- 18 Le procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem en 1960 a mis en évidence l'implication d'hommes ordinaires dans le génocide juif. En observant le procès, la philosophe Hannah Arendt a forgé l'expression de « banalité du Mal » : l'expression, qui déclencha une très vive polémique, ne le dédouanait pourtant en rien parce qu'elle n'avait pas l'intention de caractériser les actes de banals, mais ôter du Mal comme catégorie morale son vocabulaire métaphysique¹⁸. Ce qui choqua H. Arendt et bien d'autres pendant le procès Eichmann, c'était ce fossé entre la personnalité du bourreau, sa normalité stupéfiante et la cruauté inimaginable des crimes commis. Écrire ce livre était finalement la tentative de retrouver des paroles face à la stupeur ressentie par la présence de cet homme ordinaire.

3. Les figures de l'immonde : Hitler et la société allemande

- 19 S'interroger sur la banalité du mal comme caractéristique de l'espèce humaine, chez Hitler comme chez ses principaux lieutenants ne permet pas de faire l'économie d'une question centrale : comment Hitler a-t-il pu s'imposer en Allemagne et faire triompher son idéologie ? Dans son article « Après la catastrophe », C.G. Jung définit les troubles mentaux de Hitler, en insistant en même temps sur la prédisposition des Allemands de l'époque à recevoir son discours :

Si l'on veut préciser le diagnostic qui s'impose pour Hitler, il faut sans doute s'arrêter à celui de Pseudologie fantastique, c'est-à-dire à cette forme de l'hystérie qui est caractérisée par une aptitude particulière du malade à croire à ses propres mensonges [...]. Jamais le peuple allemand ne se serait laissé prendre aux gesticulations d'Hitler [...] si ce personnage [...] n'avait pas été le reflet d'une hystérie communément allemande¹⁹.

- 20 Autrement dit, il n'y aurait pas eu le personnage Hitler si les Allemands de l'époque ne s'étaient pas laissés convaincre par l'idéologie du national-socialisme.
- 21 Ce débat sur l'individuel et le collectif, sur les rapports entre Hitler et la société allemande, a été posé depuis longtemps. Pendant la guerre, en 1942, l'émigré juif allemand Franz Leopold Neumann, élève de Max Horkheimer, publia en anglais la première édition de son ouvrage « Behemoth. The structure and Practice of National Socialism » (version élargie en 1944 en langue anglaise ; publication en allemand en 1977). Béhémoth tout comme Léviathan sont des références bibliques du Livre de Job, le premier, le seigneur des terres, le deuxième, le seigneur des eaux. Dans l'eschatologie juive, il est le symbole du démon et du mal, le symbole de la rage de rébellion contre tout ordre, la Bête, la force animale que l'homme ne peut domestiquer. Dans son livre, Neumann reprenait la métaphore utilisée par Thomas Hobbes à propos de la guerre civile anglaise qui est réduite dans son « Béhémoth » de 1668, à un acte de sédition de la part d'une populace inculte et brutale tandis que la guerre civile dans « Léviathan » (1651) était assimilée à une maladie. Mais, comme l'a constaté Enzo Traverso, Hobbes ne les a pas traités avec beaucoup de rigueur philosophique : « Ce sont pour lui de simples métaphores politiques de l'anarchie et de l'ordre, de la désobéissance et de l'autorité souveraine, de la guerre civile et de l'État »²⁰.
- 22 Neumann se sert de « Béhémoth » pour décrire le système de pouvoir national-socialiste raciste et impérialiste, mais rongé par les contradictions internes qu'il n'arrive pas à surmonter. Aux yeux de Neumann l'Allemagne nationale-socialiste était « un non-État, un chaos, un règne du non droit et de l'anarchie »²¹ et le dernier niveau de radicalisation de l'arbitraire dictatorial au-delà de la souveraineté traditionnelle. Dans ce régime de non-droit, cet « Unstaat », s'engage

un combat entre l'État (le Léviathan) et le parti/mouvement (le Béhémoth) pour imposer leurs aspirations totalitaires donnant naissance à une société, dans laquelle les classes dirigeantes contrôlent directement la population avec brutalité et violence. Cet état d'urgence permanent contraint le régime à l'expansionnisme, à l'intérieur comme à l'extérieur. En étudiant parallèlement les mécanismes du pouvoir au sommet du régime et les formes du pouvoir, c'est-à-dire les relations entre le régime et la population, Neumann présente Hitler davantage comme un médiateur que comme un dictateur absolu et ouvre des perspectives permettant d'analyser les structures et les responsabilités des dirigeants dans la Shoah²².

- 23 Neumann devait ainsi ouvrir la voie aux fonctionnalistes face aux intentionnalistes. Ceux-ci insistent sur *l'intention*, sur la volonté d'exterminer les juifs qu'a manifestée Adolf Hitler clairement dès « Mein Kampf », avant de la mettre en œuvre avec tous les moyens de l'État nazi ; les fonctionnalistes s'interrogent davantage sur les conditions de réalisation d'une telle action. Comment la mise en œuvre du génocide a-t-elle été possible ? Ils mettent l'accent sur le fonctionnement de la société dans son ensemble, sur ses mécanismes, sur la pluralité des acteurs en jeu, etc. Pour eux, le génocide est le résultat d'un processus décisionnel et organisationnel étalé dans le temps, entre l'été 1941 et l'automne 1942, dans lequel Hitler s'est contenté de donner de vagues directives. Dépassant cette querelle entre les deux approches, l'historien britannique Ian Kershaw explique dans son livre « Hitler », que le Führer a toujours été au centre des décisions, même s'il ne donnait pas tous les ordres lui-même :

Hitler doit faire preuve des qualités que les gens ont investies en lui. Auprès des membres de son parti d'abord, ensuite en tant que dirigeant du Reich, il doit être le grand chef qui sait tout, qui peut tout faire et qui ne se trompe jamais. Cela explique qu'Hitler est toujours assez distant, qu'il ne s'implique pas dans les discussions de son entourage. Et en même temps, il est condamné à des succès constants pour entretenir la dynamique de ce pouvoir charismatique. C'est pourquoi j'ai dit qu'Hitler était une création de la société allemande, bien que, évidemment, il ait beaucoup participé à cette création²³.

Il faut faire place à une interprétation sur plusieurs niveaux refusant un déclencheur unique comme le souligne Édouard Husson :

La Shoah [...] est le résultat de la convergence monstrueuse entre la volonté de Hitler, telle qu'elle s'exprime déjà dans *Mein Kampf* en termes assez vagues, le zèle des membres de l'appareil nazi qui « travaillent dans le sens du Führer » (Ian Kershaw) et l'adhésion partielle ou complète de milliers d'« individus ordinaires » (Goldhagen/Browning) en Allemagne et en Europe²⁴.

- 24 Si les historiens semblent être parvenus à faire la synthèse de cette longue controverse historiographique, le cinéma reste fasciné par le personnage d'Hitler qui continue à occuper une place centrale. Revenons au film « La chute ». On peut certainement approuver la critique de l'historien allemand Hans Mommsen pour qui la réduction de l'Histoire à une histoire de personnes ne serait pas appropriée pour transporter une meilleure compréhension du processus historique. Mais est-ce que le film relativise les crimes du nazisme en perdant de vue les grands contextes de l'Histoire, les origines de la dictature et sa stabilité relative ? Je ne crois pas, car peut-on reprocher à un film de ne pas être exhaustif ? Ne faut-il pas concéder à Oliver Hirschbiegel ou à Steven Spielberg dans « La liste de Schindler » une liberté artistique sans avoir à la base une volonté d'occulter mais d'orienter le zoom sur une scène choisie volontairement à un moment donné. En outre, si l'on en croit les réactions des élèves après avoir vu le film, il permet à cette jeune génération de mieux comprendre une partie essentielle du « Troisième Reich » comme en témoigne le commentaire d'une élève : « Pour la première fois, j'ai perçu Hitler comme un être humain et pas comme un monstre ».
- 25 Pour conclure : Les interactions entre les différents niveaux semblent aujourd'hui le chemin à prendre pour s'approcher d'une explication de l'inexplicable si on croit Ian Kershaw : « On ne peut pas mettre en doute la responsabilité d'Hitler, ni le fait qu'il soit un antisémite fanatique, mais c'est le système nazi qui, en se radicalisant progressivement va entraîner le génocide juif »²⁵. Ce processus explique à mon sens l'impression de Primo Levi que les SS à Auschwitz se comportaient « sans être pourtant des monstres congénitaux : il y avait assez peu de monstres, de malades mentaux,

de tortionnaires », « je n'ai pas rencontré de monstres, mais des fonctionnaires ». Pour comprendre des génocides dans l'histoire, au présent et peut-être dans l'avenir, il faut se souvenir qu'« il n'y a plus aujourd'hui de monstres mais seulement des actes, des formes et des situations monstrueux qui bafouent l'ordre moral, social ou naturel. Il n'y a plus de monstres, mais seulement des monstruosités commises par les hommes »²⁶. Hitler est et reste alors une possibilité anthropologique que nous pouvons toujours retrouver. Mais réactualiser le « monstre Hitler » pour diaboliser un adversaire d'aujourd'hui (Saddam Hussein, Milosevic etc.) à partir de similitudes entre les personnages et leurs actes ou entre les régimes pour justifier des interventions militaires contre le Mal est un abus rhétorique et relativise les crimes monstrueux du nazisme.

NOTES

- 1 Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987.
- 2 Général Petrenko, *Avant et après Auschwitz*, Paris, Flammarion, 2002.
- 3 Cf. Victor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue*, Paris, Pocket, 1998.
- 4 Annette Wieviorka, *Auschwitz expliqué à ma fille*, Paris, Seuil, 1999, p. 10s.
- 5 Ian Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, 1997.
- 6 Michel Crépu, « Où est-il ? », in : *Revue des deux mondes*, 12 (2008) (La place du monstre).
- 7 Joachim Scholtyseck, *Robert Bosch und der liberale Widerstand gegen Hitler 1933 bis 1945*, Munich, Beck, 1999, p. 399 et 488.
- 8 Cf. Annette Weinke, *Die Nürnberger Prozesse*, Munich, Beck, 2006 ; Annette Wieviorka, *Le procès de Nuremberg*, Paris, L. Levi, 2006.
- 9 Cf. Alan Bullock, *Hitler. Eine Studie über Tyrannei*, Düsseldorf, Droste, 1953.
- 10 Cf. Golo Mann, *Deutsche Geschichte des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts*, Francfort/M., Fischer, 1960.
- 11 Cf. Hans Buchheim, *Das Dritte Reich. Grundlagen und politische Entwicklung*, Munich, Kösel, 1958.

12 Alice Miller, « Adolf Hitler : how could a monster succeed in blinding a nation ? », in : <http://www.thisisawar.com/AbuseNature.htm>. « Is it still possible in today's Germany to escape the realization that without the mistreatment of children, without a form of child-rearing based on violence to inculcate blind obedience, there would not have been a Hitler and his followers? And thus not millions of murdered victims either? Probably every thinking person in the post-war period has wondered at some time or other how it could have happened that a human being devised a gigantic machinery of death and found millions of helpers to set it in motion. Yet the monster Adolf Hitler, murderer of millions, master of destruction and organized insanity, did not come into the world as a monster. He was not sent to earth by the devil, as some people think, nor was he sent by heaven to "bring order" to Germany, to give the country the autobahn and rescue it from its economic crisis, as many others still believe. Neither was he born with "destructive drives", because there are no such things. Our biological mission is to preserve life, not to destroy it. Human destructiveness is never inborn, and inherited traits are neither good nor evil. How they develop depends on one's character, which is formed in the course of one's life, and the nature of which depends, in turn, on the experiences one has, above all, in childhood and adolescence, and on the decisions one makes as an adult. Like every other child, Hitler was born innocent, only to be raised, as were many children at the time, in a destructive fashion by his parents and later to make himself into a monster. He was the survivor of a machinery of annihilation that in turn-of-the-century Germany was called "child-rearing" and that I call "the concealed concentration camp of childhood," which is never allowed to be recognized for what it is ».

13 François Dufay, « Hitler, l'enfance d'un monstre », in : *Le Point*, 4/10/2007. Voir aussi pour la citation suivante.

14 Marc Pitzke, « Das fucking größte Monster », in : *Spiegel online*, 21/5/2003.

15 Cf. Peter Longerich, *Heinrich Himmler. Biographie*, Munich, Siedler, 2008.

16 « Ich habe lange nicht geglaubt, dass man Hitler darstellen darf », in : *Hamburger Abendblatt*, 11 septembre 2004.

17 Primo Levi, *Appendice à Si c'est un homme*, Paris, Presses Pocket, 1976, p. 211s. Primo Levi essayait de répondre à la question : Comment s'explique la haine fanatique des nazis pour les juifs ?

- 18 Cf. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*, New York, Viking Press, 1963.
- 19 C.G. Jung, « Après la catastrophe », in : *Aspects du drame contemporain*, Genève, Georg, 1993, p. 139ss.
- 20 Enzo Traverso, *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914–1945*, Paris, Stock, 2007, p. 243.
- 21 Franz Neumann, *Béhémoth. Structure et pouvoir du national-socialisme*, Paris, Payot, 1987, p. 9.
- 22 Cf. Enzo Traverso, « Entre Béhémoth et Léviathan : penser la guerre civile européenne (1914–1945) », in : Pietro Causareno et al. (éd.), *Le XX^e siècle des guerres*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2004, p. 486–499.
- 23 Ian Kershaw, *Hitler 1889–1936 : Hubris*, Paris, Flammarion, 1998, p. 9.
- 24 Édouard Husson, « Shoah », in : Elisabeth Decultot, Michel Espagne, Jacques Le Rider (éd.), *Dictionnaire du monde germanique*, Paris, Bayard, 2007, p. 1053.
- 25 Cf. Ian Kershaw, *Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick*, Reinbek, Rowohlt, 1994, p. 148ss.
- 26 Éric Coulon, « La vie-qui-se-montre », in : *Revue des deux mondes*, 12 (2008) (La place du monstre), p. 115.

AUTEUR

Ulrich Pfeil

IDREF : <https://www.idref.fr/055809197>

ISNI : <http://www.isni.org/000000038349663X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13610222>

Le monstre et le monstrueux dans *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez

Emmanuelle Rimbot

DOI : 10.35562/celec.155

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 La réflexion sur la figuration du monstre dans les cultures occidentales nous a invitée à nous interroger sur le statut du monstre et du monstrueux dans une œuvre majeure de la littérature hispano-américaine de la seconde moitié du XX^e siècle. *Cien años de soledad*¹ retrace en quelque cinq cents pages les cent ans d'histoire tumultueuse et truculente d'une dynastie condamnée dès sa genèse à une lente dégradation par une malédiction séculaire, celle de la tentation et du tabou de l'inceste, qui planera sur chacun des membres de la famille, conditionnera leur comportement et déterminera leur destinée. Ces cent années sont aussi les cent ans de vie et de déclin progressif du village qu'elle a fondé pour s'y établir, insérés dans un siècle douloureux de lutte sociale et de guerres civiles, entre les années 1840 et 1940².
- 2 Quelques mots pour situer l'histoire dans le roman : le couple formé par José Arcadio Buendía et Úrsula Iguarán, dont les deux familles sont liées par un siècle de mariages, se voit contraint de fuir leur village d'origine pour en fonder un nouveau, Macondo, et échapper ainsi à une double culpabilité : celle d'avoir consommé leur union, malgré les avertissements de l'épouse et les « prédictions sinistres »³ de sa propre mère, sur le risque et « la honte d'engendrer des iguanes »⁴ ou des enfants à queue de cochon ; et celle d'avoir assassiné un homme ayant outragé la virilité de l'époux, au sujet de la virginité encore intacte d'Úrsula un an après le mariage. La genèse de la dynastie Buendía et la fondation du village de Macondo sont entachées d'une double faute, celle de l'inceste et celle du crime.

- 3 La présence du monstre et du monstrueux, incarnée par la présence de créatures hybrides, comme signe d'une malédiction ou d'un avertissement ou d'une punition de Dieu ne constitue pas seulement un axe central de l'œuvre et de sa structure narrative. En fournissant un inépuisable matériau poétique ainsi que des ancrages dans les mythologies universelles que l'écrivain actualise et renouvelle à sa guise, elle répond également à une constante de la littérature latino-américaine, celle de trouver ou de réinventer une écriture capable de prendre en charge la réalité régionale, nationale et continentale dans tous ses excès, ses singularités, ses aberrations, son monumentalisme, voire sa monstruosité.
- 4 Le tabou de l'inceste et l'engendrement d'une créature hybride comme châtiment est un élément structurel du roman. Les événements s'enchaînent suivant une logique interne précise, sous forme de réactions et de répétitions cycliques, le plus souvent inconscientes. Bien qu'elle inaugure le début des cent ans de la dynastie, la consommation de l'union du couple fondateur est en réalité la reproduction d'une première transgression de l'interdit :

Une tante d'Ursula, mariée à un oncle de José Arcadio Buendía, eut un fils qui porta toute sa vie des pantalons flottants aux jambes réunies en une seule, et qui mourut, vidé de tout son sang, après quarante-deux ans d'existence dans le plus pur état de virginité, car il était né et avait grandi pourvu d'une queue cartilagineuse en forme de tire-bouchon avec une touffe de poils au bout. Une queue de cochon qu'au grand jamais il ne laissa voir à aucune femme, et qui lui coûta la vie le jour où un ami boucher s'offrit à la lui couper d'un coup de hachoir⁵.

- 5 De cette angoisse permanente, héritée d'un premier inceste, vont découler les peurs, les admonestations et les transgressions qui sous-tendent la structure de l'œuvre, en déterminant les comportements et les actes de bon nombre de personnages. Úrsula Iguarán – dont le nom n'est pas sans suggérer un jeu de mot qui signifierait *engendreront des iguanes*⁶ – n'aura de cesse de persécuter sa descendance pour la protéger tout en la conduisant inconsciemment à sa perte. C'est cette obsession de l'inceste qui conditionnera les rapports de leur fille Amaranta à l'amour, à la sexualité et aux hommes, imprimant chez elle « dureté de cœur », « amertume

concentrée », « amour démesuré » et « invincible lâcheté »⁷. C'est cette obsession qui conduira cette femme à repousser les hommes extérieurs à la famille et à noyer au contraire ses frustrations dans une « passion fangeuse »⁸ avec deux descendants de ses propres frères. Le premier est Aureliano José, son neveu direct, fils de son frère le Colonel Aurélien Buendía et de Pilar Ternera, femme de ménage de la maison Buendía, diseuse de bonne aventure, bête femelle dans ses beaux jours, puis successivement entremetteuse, conseillère et matrone de maison de tolérance. Un deuxième adolescent fera les frais de la convoitise d'Amaranta : José Arcadio, arrière-petit-fils de son frère José Arcadio et de la même Pilar Ternera, avec lequel elle se livrera « à l'acte le plus désespéré de sa vieillesse, lorsque, baignant le petit José Arcadio, trois ans avant son départ pour le séminaire, elle l'avait caressé de tout autre façon qu'une grand-mère avec son petit fils, mais comme l'eût fait une femme vis-à-vis d'un homme »⁹. Sans entrer dans une lecture psychanalytique, et hors de propos, du désir de la descendance faite de pouvoir s'unir à ses propres frères, c'est bien le problème de la lutte entre l'amour et l'effroi, entre le désir et l'interdit qui poussera Amaranta à se consumer dans ces rapports charnels endogamiques et pédophiles, quoique inaboutis.

- 6 La tentation de l'inceste n'épargne pas non plus les hommes. On verra un José Arcadio pétrifié de désir pour Pilar Ternera : « Il aurait voulu ne pas la quitter d'une seconde, il aurait voulu qu'elle fût sa mère, ne plus jamais sortir du grenier, et qu'elle lui dît quel phénomène !, qu'elle le touchât à nouveau et lui redît quel phénomène ! »¹⁰. Les deux jeunes cibles des attouchements d'Amaranta se précipiteront l'un après l'autre dans une passion irrépressible. Plus tard, ce sera au tour des derniers membres de la famille, Amaranta Úrsula et Aureliano Babilonia, tante et neveu, encore une fois, de sceller par leur union le destin de la dynastie en donnant naissance à une créature hybride, un enfant à queue de cochon, tel que l'avaient prédit Úrsula Iguarán, sa mère avant elle, puis sa fille Amaranta :

Ce n'est qu'après l'avoir retourné sur le ventre qu'ils remarquèrent qu'il avait quelque chose de plus que le reste des hommes, et ils se penchèrent pour l'examiner. C'était une queue de cochon¹¹.

- 7 Après deux jours d'errance et de désarroi suite à la mort en couche d'Amaranta Úrsula, Aureliano se ravise et retourne dans la maison, pour n'y découvrir que le corps abandonné de l'enfant : « Ce n'était plus qu'une outre gonflée et desséchée que toutes les fourmis du monde étaient en train de traîner péniblement vers leurs repaires souterrains »¹². Par cette dernière mention de la malédiction s'achève l'histoire de la famille ainsi que le roman : c'est à cet instant précis qu'Aureliano, dans un éclair de lucidité, comprend la mystérieuse épigraphe codée figurant sur les parchemins du gitan Melquiades, ami de José Arcadio Buendía. Melquiades, fuyant la solitude du monde des morts, s'en était retourné auprès des vivants, pour se consacrer à l'écriture en sanskrit, sa langue natale, des cent ans d'histoire de la dynastie. Voici ce que dit l'épigraphe : « Le premier de la lignée est attaché à un arbre – il s'agit de José Arcadio Buendía, le fondateur devenu fou, ligoté au tronc d'un châtaigner puis abandonné à son sort jusqu'à en périr – et les fourmis sont en train de se repaître du dernier »¹³. Ces parchemins racontent l'histoire familiale depuis la fuite du couple fondateur jusqu'à la naissance du monstre qui devait refermer le cycle sur lui-même, « l'animal mythologique qui devait mettre un point final à la lignée »¹⁴.
- 8 L'accomplissement de la malédiction annoncée dès le début par les prédictions des femmes puis par les prophéties de Melquiades, s'accompagne d'une fin apocalyptique sous la forme d'un vent de plus en plus violent, qualifié d'« ouragan biblique » à la « puissance cyclonique » arrachant portes, fenêtres, toitures et fondations, transformant le village en un tourbillon de poussières et de décombres¹⁵. Sur cette vision s'achève le cycle de l'histoire familiale, ainsi que le roman, dont la construction n'est pas sans rappeler celle de la *Genèse*, avec la naissance d'un monde et d'une humanité, des épisodes d'exode, des avertissements, des transgressions avec leurs châtiments correspondants, des fléaux tels que canicules, déluges et invasions d'insectes, puis une apocalypse qui annonce simultanément une révélation, celle de l'origine de l'histoire familiale, suivie immédiatement d'une fin du monde.
- 9 Le terme de monstre appliqué à l'enfant à queue de cochon apparaît moins dans le roman que dans la critique autour de l'œuvre. Le statut du monstrueux dans l'écriture du réalisme magique, chez García Márquez, rompt avec une tradition qui voudrait que le monstre,

comme personnification des angoisses, soit quelque chose de terrifiant ou constitue une menace. S'il est vrai que la seule idée d'enfanter des iguanes, des tatous ou des enfants à queue de cochon effraie les aînées de la dynastie, et suscite leur honte par anticipation, ce n'est jamais le cas pour les hommes, et ce ne sera pas non plus le cas pour les derniers membres de la famille. La difformité n'effraie pas, ne provoque pas de rejet, pas plus qu'elle n'étonne. Elle inspirerait au contraire des réponses pragmatiques entrant dans la logique d'un bon sens populaire, comme ce service rendu par l'ami boucher de l'oncle, ou comme la remarque de la sage-femme, à la naissance du dernier Buendía :

Ils ne se firent pas de mauvais sang. Aureliano et Amaranta Úrsula ignoraient le précédent qu'il y avait eu dans la famille, et ne se souvenaient pas davantage des avertissements épouvantables d'Úrsula, et la sage-femme acheva de les tranquilliser en émettant l'avis que cette queue inutile pourrait être coupée au moment où l'enfant pousserait de nouvelles dents¹⁶.

- 10 Dans *Cien años de soledad*, le monstrueux s'associe en permanence au merveilleux, et signe l'omniprésence de l'extraordinaire et son assimilation dans le quotidien, avec la spécificité suivante, propre à l'écriture de García Márquez : par une inversion des valeurs et des repères, le merveilleux, le monstrueux et l'anormal sont souvent vécus comme la norme, tandis que l'ordinaire, pour peu qu'il soit aperçu pour la première fois, étonne ou émerveille. Nul ne s'inquiétera de voir s'élever Remedios la Belle dans les cieux, telle la Vierge lors de l'Assomption, on regrettera tout juste qu'elle se soit envolée avec les draps. Le spectacle du bloc de glace, en revanche, s'avère être une « prodigieuse expérience » et provoque une vive émotion esthétique, gonflant les cœurs de joie « au contact même du mystère »¹⁷. Car l'écriture de García Márquez rend compte d'une imprégnation des esprits par les mythes, les légendes et les prodiges, les superstitions, les multiples histoires locales amplifiées par des décennies de transmission orale, en particulier celles racontées par la grand-mère de l'écrivain. La « métamorphose de l'objet commun en sujet extraordinaire », voire monstrueux, est une des clés de lecture de l'œuvre. Elle renvoie d'ailleurs, très précisément, et non sans malice, au regard porté depuis la Découverte, par les explorateurs,

cartographes et chroniqueurs européens médusés par l'inconcevable réalité américaine, et tentés d'y reconnaître les créatures issues de l'imaginaire médiéval européen.

- 11 Taraudée par le tabou de l'inceste, le personnage de Ursula cherchera chez ses fils la confirmation de sa peur. À la naissance de chacun, elle s'assurera que toutes leurs parties sont bel et bien humaines, après avoir eu maintes occasions d'en douter, de se convaincre, par exemple, que le « profond grognement » de l'un d'eux dans son ventre était « le premier indice de la terrible queue de cochon », au point de prier « Dieu qu'il lui laissât mourir ce rejeton dans le ventre » pour ne pas avoir à affronter la honte¹⁸. La découverte de la taille monumentale de leurs sexes, perçue à travers le prisme de ses hantises et de ses superstitions, est immédiatement interprétée comme un signe équivalent à l'anomalie d'enfanter des enfants monstres : « Elle pensait que la disproportion dont il se trouvait affecté était quelque chose d'aussi contre-nature que la queue de cochon du cousin »¹⁹. Cette frayeur n'épargnera pas non plus les enfants des générations suivantes, comme le jour où elle aperçoit l'un des ses arrière-arrière-petit-fils, nu, « les cheveux en broussaille, arborant un sexe impressionnant, semblable aux excroissances charnues d'un bec de dindon, comme s'il ne se fût pas agi d'un être humain, mais de la définition encyclopédique d'un anthropophage »²⁰. C'est pourtant cette même peur qui poussera Úrsula à mettre son propre fils entre les mains de Pilar Ternera, en piquant sa curiosité au sujet de la disproportion de l'organe de son fils, et provoquant chez cette femme l'envie d'en avoir le cœur net. Cet épisode est fondamental, car c'est de cette femme de mauvaise vie, et non d'ultérieures épouses légitimes, que naîtra la descendance de la dynastie. Plus tard, ce sont les extravagances de sa progéniture qu'Úrsula attribuera à l'accomplissement de la malédiction.
- 12 Mais en tout état de cause, le monstrueux n'amène pas de contemplation. Des femmes à barbe et autres hommes-vipères sont montrés à la foule, mais le commerce de leur exhibition relève des activités des gitans, communauté étrangère à Macondo. La seule créature qui apparaît comme monstre en tant que tel dans le roman, est le Juif errant, sous la forme d'un être hybride « issu du croisement entre un bouc et une femelle hérétique »²¹. Accusé d'avoir apporté la canicule et provoqué la mort de milliers d'oiseaux, il est à la fois

étranger et – au sens propre comme au figuré – bouc émissaire. On l'accuse également par anticipation d'engendrer des avortons chez toutes les jeunes mariées du village. Le roman contient une multitude de références à des créatures mythologiques appartenant à la culture européenne. Mais ces références sont fréquemment inversées ou réinterprétées. Le mythe n'aboutit pas. La venue du Juif errant, représenté sous une forme démoniaque inspirée de l'endriague d'*Amadis de Gaule*²², n'est finalement pas la cause de la canicule, ni de la mort des oiseaux, pas plus que les femmes du village n'enfanteront d'avortons suite à son passage. Sous la convocation permanente des monstres et des prodiges empruntés aux mythologies classiques universelles, l'enfant monstre engendré par la faute de l'inceste n'est finalement qu'un avatar de l'hybridité monstrueuse, la « dérisoire copie d'un archétype mythique »²³, l'enfant n'étant pourvu finalement que d'un appendice aussi accessoire que ridicule.

- 13 Tout se présente dans le roman comme si le monstrueux était ailleurs. On la trouve tout d'abord dans la monstruosité d'une condamnation qui plane sur la famille depuis sa genèse jusqu'à sa disparition, suite à la double transgression du crime et de l'inceste. La monstruosité se loge dans l'irrémédiable circularité de l'histoire familiale, dont les membres, poussés par l'impétuosité de leur sang, rendus sourds aux avertissements contre la malédiction, prennent une part active, bien qu'inconsciente, à leur propre déchéance. L'enfant à queue de cochon est un monstre qui n'en est peut-être pas un ou qui, du moins, s'avère l'élément le moins monstrueux du roman, bien que la prédiction de sa venue constitue le fil conducteur de la diégèse. Monstrueuses, plutôt, sont la mort et la vision du corps sec du nouveau-né, entraîné par des hordes de fourmis vers leurs repaires souterrains. Monstrueuses sont également les morts en couche de deux femmes de la maison Buendía, Amaranta Úrsula, perdant « tout son sang qui jaillissait sans qu'on pût l'arrêter »²⁴ et, avant elle, Remedios Moscote, réveillée « au beau milieu de la nuit baignant dans un chaudron bouillant qui avait explosé dans ses entrailles avec une sorte de rot déchirant, [et qui] mourut au bout de trois jours, empoisonnée par son propre sang avec une paire de jumeaux en travers du ventre »²⁵. Monstrueuse fut la mort de José Arcadio Buendía, ligoté à son châtaigner, avec pour seule compagne

sa propre folie, et monstrueuse celle de Rebeca, découverte après des dizaines d'années de réclusion volontaire, « dans son lit de solitude, recroquevillée comme une crevette, la tête pelée par la teigne et le pouce enfoncé dans la bouche »²⁶. Monstrueuse la concupiscence d'Amaranta, la veuve vierge, envers ses jeunes neveux, et dont la condamnation morale transparait en filigrane à travers la répugnance que suscite l'image rampante et visqueuse du vers et du mollusque, utilisée pour évoquer l'attouchement incestueux et sordide de la vieille fille²⁷ :

[Aureliano José] sentit les doigts d'Amaranta comme des petits vers chauds et impatients qui cherchaient son ventre. Feignant de dormir, il changea de position pour éliminer toute difficulté et sentit alors la main, débarrassée de la bande noire qui l'entourait, plonger comme un mollusque aveugle entre les algues où nichait son attente²⁸.

- 14 Monstrueux encore, les renvois permanents à l'animalité, que l'on trouve dès qu'il est question de corps et de sexualité. Si la queue de cochon est le signe de la malédiction qui pèse sur la famille, elle s'insère dans le réseau, plus vaste, des images animales associées aux humains. L'anomalie morphologique est le résultat d'un acte sexuel, elle renvoie au mythe fondateur de la procréation. Il n'est donc pas étonnant que dans *Cien años de soledad* la prégnance du désir, les pulsions et l'instinct de la reproduction fassent partie intégrante de la malédiction et que le recours à la métaphore tellurique ou animale puisse en traduire, selon le cas, la vitalité ou l'immoralité. Les actes sexuels les plus féconds ne sont pas exempts de violence, certains sont même des sortes de viols consentis, mais ces actes sont décrits dans le texte au moyen d'images valorisées ou valorisantes²⁹.
- 15 La monstruosité de l'inceste, en revanche, est rendue par des images qui transforment l'union charnelle en acte sordide. Le désir refoulé, corrompu d'emblée car contre-nature, du dernier Aureliano, celui dont la semence engendrera l'enfant monstre de la fin du cycle, est décrit comme d'« interminables tripes macérées », puis « comme le terrible animal parasite qu'il avait couvé durant son martyre »³⁰, tandis que la jeune femme, Amaranta Úrsula, retirera sa main en rétractant ses doigts « comme un mollusque »³¹. Le faisceau de métaphores associant les images du parasite et de l'incubation à l'acte sexuel sur le point de se consommer est présenté à travers tout ce

qu'il peut comporter de répugnant, comme si encore une fois le désir réprimé, parce qu'il est de nature incestueuse, comportait intrinsèquement le germe de la malédiction, comme s'il préfigurait la gestation du fœtus monstrueux. En ce sens, nous rejoignons les précisions apportées par Pierre Ancet, sur la question de la nature anténatale du monstre ³².

16 Monstrueuse encore sera l'élimination des dix-sept fils naturels du colonel Aureliano Buendía, assassinés un même soir de mercredi des cendres, de coups portés en plein cœur de la croix de cendre indélébile qu'ils portaient tous au milieu du front. Une fois encore, les références empruntées à la culture européenne, à la tradition biblique en l'occurrence, sont transformées, transposées. Les fils, d'abord bénis par cette marque, signe d'une élection divine, seront ensuite identifiés puis tués par cette même marque devenue à la fois la cible des coups mortels et le signe d'une nouvelle malédiction. Contrairement à Caïn, porteur lui aussi d'une croix sur le front, qui le protège d'une mort violente, les fils du colonel seront assassinés de manière brutale. De la même façon, l'exode auquel est contraint le couple fondateur pour fuir les fantômes du passé débouche sur la recherche d'une « terre qui ne leur avait été promise par personne » ³³, sur la recreation d'un paradis que n'existera jamais, et sur la fondation d'un village dont la destruction était écrite dès le départ. L'apocalypse de la fin ne débouche nullement sur un cycle de mille ans de bonheur, car il est écrit dans les parchemins, dès le début, qu'« aux lignées condamnées à cent ans de solitude, il n'était pas donné sur terre de seconde chance » ³⁴.

17 L'errance est incarnée dans le roman, non pas par le monstre hybride, piégé puis tué par les habitants de Macondo, mais à travers un personnage au statut très particulier. Il s'agit de Melquiades, le gitan, dont la simple mention de l'origine suffit à englober les idées d'errance, d'exclusion et de quête perpétuelle d'une place en ce monde. Décrit sur le mode de l'hyperbole, il est présenté comme un « gros gitan à la barbe broussailleuse et aux mains de moineau », vêtu d'« un grand chapeau noir pareil aux ailes déployées d'un corbeau, et un gilet de velours tout patiné par le vert-de-gris des siècles » ³⁵. Suivi de près par la mort, cet être, prodigieux et lugubre à la fois, porte les stigmates de toutes sortes de maladies et de fléaux ayant frappé l'humanité entière ³⁶. On trouve, dans la description qu'en fait

le narrateur de *Cien años de soledad*, des éléments renvoyant à celle du Juif errant de la tradition iconographique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles : celle d'Ashaverus, peint en vénérable vieillard, vagabond et solitaire. Porteur également de la connaissance et du poids de la condition humaine, personnage à la fois prophétique et maudit, Melquiades revient à Macondo après sa mort, ne pouvant supporter la solitude, et s'enferme dans l'atelier de José Arcadio Buendía, pour y entreprendre la patiente consignation codée de l'histoire tragique des Buendía, histoire dont il est le dépositaire sans pour autant en être le révélateur. La critique a attribué à Melquiades la fonction d'un narrateur interne dont le récit, enchâssé dans la diégèse, ne sera connu du lecteur que dans les dernières lignes du roman, à l'instant précis où le dernier survivant des Buendía déchiffrera les circonstances de sa propre mort sur les parchemins, dans le déchaînement d'un cyclone qui fera disparaître le petit univers fermé de la dynastie Buendía. Melquiades serait alors le double de l'écrivain, et comme lui, il est le dépositaire de destinées sur lesquelles il n'a pas de pouvoir. Dans cette mise en abyme, en effet, où le microcosme constitué par le village de Macondo est en réalité une synecdoque de la Colombie, de l'Amérique latine, voire de l'humanité entière³⁷, l'écrivain n'a d'autre pouvoir que celui de l'écriture ; ses personnages ont une existence en dehors de lui, car leur histoire est déjà écrite. L'apparition de l'enfant monstre ne sera que le levier qui permettra au dernier homme de la lignée l'accession à la connaissance du tragique de sa propre histoire.

- 18 Bien que l'écrivain ait abondamment puisé dans le fonds des représentations du monstrueux appartenant aux fondements de la culture européenne, la monstruosité dans *Cien años de soledad* tient moins de l'essai littéraire tératologique, que du signe, des implications génétiques qui permettent de construire la diégèse, mais aussi et surtout d'une monstruosité métaphysique à déceler dans le sens même que l'écrivain donne au destin de ses personnages. Quinze ans après la parution du roman, García Márquez se voit attribuer le Prix Nobel de Littérature en 1982 et prononce un discours qu'il est tentant de mettre en perspective avec le sens du texte :

Je me risque à penser que c'est cette réalité hors du commun et pas seulement son expression littéraire qui, cette année, a mérité l'attention de l'Académie suédoise des Lettres. Une réalité qui n'est

pas celle du papier mais qui vit avec nous et détermine chaque instant de nos indicibles morts quotidiennes, et qui alimente une source de création insatiable, pleine de joie et de beauté, de laquelle le Colombien errant et nostalgique que je suis n'est qu'un numéro tiré au sort. Poètes et mendiants, musiciens et prophètes, guerriers et malandrins, tous créatures de cette réalité démesurée, nous avons peu fait appel à l'imagination, car le plus grand défi, pour nous, était le manque de moyens conventionnels pour rendre notre vie crédible. Voilà le nœud de notre solitude³⁸.

Le discours s'achève sur un clin d'œil à la dernière phrase de *Cien años de soledad* : « que les lignées condamnées à cent ans de solitude aient enfin et pour toujours une seconde opportunité sur cette terre ».

- 19 À l'enchantement européen face à cette Amérique imaginée et imaginaire, résultat de projections des démons et merveilles de la *Vieille Europe* sur des réalités indicibles car trop violemment étrangères, García Márquez oppose l'idée de la profonde solitude d'un continent voué, depuis plusieurs siècles, à nourrir désir d'exotisme et quête d'étrangeté, à demeurer indéfiniment l'Autre de l'Europe, son antithèse ou son monstre.

NOTES

- 1 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 18^e édition, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, [1967] 2007, 550 p.
- 2 Durant ces années, la Colombie sera le théâtre de nombreuses guerres civiles locales et nationales, entre libéraux et conservateurs, en particulier la guerre des mille jours, de 1899 à 1902.
- 3 G. García Márquez, *op. cit.*, p. 108.
- 4 *Ibid.* p. 107.
- 5 G. García Márquez, *ibid.*, p. 392.
- 6 Carmen Arnau, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Península, 2e édition, [1971] 1975, p. 88, note 37.
- 7 G. García Márquez, *op. cit.*, p. 364.
- 8 *Ibid.*, p. 392.

- 9 « [...] el acto más desesperado de su vejez, cuando bañaba al pequeño José Arcadio tres años antes de que lo mandaran al seminario, y lo acariciaba no como podía hacerlo una abuela con un nieto, sino como lo hubiera hecho una mujer con un hombre », *ibid.*, p. 392.
- 10 « Quería estar con ella en todo momento, quería que ella fuera su madre, que nunca salieran del granero y que le dijera qué bárbaro, y que lo volviera a tocar y a decirle qué bárbaro », *ibid.*, p. 113.
- 11 « Sólo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo. », *ibid.*, p. 543.
- 12 « Era un pellejo hinchado y reseco que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín », *ibid.*, p. 546.
- 13 « El primero de lo estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas », *ibid.* p. 547.
- 14 « [...] el animal mitológico que había de poner término a la estirpe », *ibid.*, p. 549.
- 15 *Ibid.*, p. 548-549.
- 16 « No se alarmaron. Aureliano y Amaranta Úrsula no conocían el precedente familiar, ni recordaban las pavorosas admoniciones de Úrsula, y la comadrona acabó de tranquilizarlos con la suposición de que aquella cola inútil podía cortarse cuando el niño mudara los dientes », *ibid.*, p. 543.
- 17 *Ibid.*, p. 104
- 18 « Ella, en cambio, se estremeció con la certidumbre de que aquel bramido profundo era un primer indicio de la temible cola de cerdo, y rogó a Dios que le dejara morir la criatura en el vientre », *ibid.*, p. 363.
- 19 « Pensaba que su desproporción era algo tan desnaturalizado como la cola de cerdo del primo », *ibid.*, p. 113.
- 20 « [...] desnudo y con los pelos enmarañados y con un impresionante sexo de moco de pavo, como si no fuera una criatura humana sino la definición enciclopédica de un antropófago », *ibid.*, p. 409.
- 21 « [...] como un híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje », *ibid.*, p. 465.
- 22 D'après Susana Wahnón, "El Judío errante en *Cien años de soledad*", in Rosa Pellicer, Alfredo Saldaña Sagredo, *Gabriel García Márquez. Quinientos*

años de soledad, Zaragoza, Ediciones de la Universidad, Actas del Congreso de 1992, 1997, p. 49.

23 Jacques Joret, *Gabriel García Márquez, coetáneo de la eternidad*, Amsterdam, Rodopi, 1984, p. 50.

24 « Amaranta Úrsula se desangraba en un manantial incontenible », *op. cit.*, p. 543.

25 « [...] la pequeña Remedios despertó a media noche empapada en un caldo caliente que explotó en sus entrañas con una especie de eructo desgarrador, y murió tres días después envenenada por su propia sangre con un par de gemelos atravesados en el vientre », *ibid.*, p. 184.

26 « la encontraron en la cama solitaria, enroscada como un camarón, con la cabeza pelada por la tiña y el pulgar metido en la boca », *ibid.*, p. 385.

27 Brian J. Mallett, *L'expression métaphorique dans l'œuvre de Gabriel García Márquez*, thèse de doctorat, sous la direction de Paul Verdevoye, Université Paris III, 1980, p. 144.

28 « Sintió los dedos de Amaranta como unos gusanitos calientes y ansiosos que buscaban su vientre. Fingiendo dormir cambió de posición para eliminar toda dificultad, y entonces sintió la mano sin la venda negra buceando como un molusco ciego entre las algas de su ansiedad », *ibid.*, p. 246.

29 Gabriel García Márquez reprend d'ailleurs, d'une façon très personnelle, les métaphores telluriques du roman latino-américain, en attribuant à l'érotisme violent qui caractérise la sexualité de certains personnages, la puissance des mouvements de la terre : « potencia ciclónica asombrosamente regulada » *ibid.*, p. 190 ; « en el pantano humeante de la hamaca » *ibid.*, p. 191 ; « un hombre cuyo poder tremendo exigió a sus entrañas un movimiento de acomodación sísmica » *ibid.*, p. 513 ; l'orgasme comme « temblor de tierra », *ibid.*, p. 119.

30 *Ibid.*, p. 522.

31 *Ibid.*, p. 523.

32 Pierre Ancet, conférence inaugurale au colloque interdisciplinaire CELEC « Figures du monstre : Regards croisés dans les cultures occidentales », Saint-Etienne, PUSE, 18-19 décembre 2008.

33 « [...] desmantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia la tierra que nadie les había prometido », G. García Márquez, *ibid.*, p. 110-111.

34 « [...] que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra », *ibid.*, p. 550.

35 « Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión [...] Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de terciopelo patinado por el verdín de los siglos », *op. cit.*, p. 83 et p. 89.

36 *Ibid.*, p. 89.

37 « [...] es una espiral de círculos concéntricos, el primero de los cuales sería una familia de seres más o menos extravagantes, el segundo el pueblecito de Aracataca, con sus mitos y problemas, el tercero Colombia, el cuarto América y el último la humanidad », Vargas Llosa, “García Márquez : de Aracataca a Macondo”, in *Nueve Asedios a García Márquez*, Santiago, Editorial universitaria, 1969, p. 144-145.

38 « Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad », Gabriel García Márquez, “La soledad de América Latina. Discurso de recepción del Nobel de Literatura”, *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, n°1, primavera, 1995, La Coruña, Fundación Camilo José Cela, Iria Flavia-Padrón, p. 23 ; traduction de Lionel Souquet, « L'identité argentine ou la construction d'un mythe littéraire entre Europe et Amérique », *Amnis, Revue Électronique de Civilisation Contemporaine - Europe / Amériques*, n° 2, <http://www.univbrest.fr/amnis/documents/Souquet2002>, mai 2002.

AUTEUR

Emmanuelle Rimbot

IDREF : <https://www.idref.fr/115379452>

ISNI : <http://www.isni.org/000000035880096X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16912194>

Monstres et manipulations dans *Ortopedias* de Juan Urrios

Anouk Chirol

DOI : 10.35562/celec.157

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 La série *Ortopedias* est constituée d'un ensemble de portraits de grande taille réalisés par le photographe catalan Juan Urrios (Barcelone, 1962). Cette série de 1992 présente des visages que l'on peut qualifier de monstrueux car difformes. En ce sens, les visages que nous propose le photographe sont très proches de ce que Pierre Ancet dit à propos du monstre : « [un monstre est] une exception qui s'écarte trop de la forme de référence, de l'"idée normale" de l'homme »¹. C'est ce que nous avons ici. En fait, il s'agit de portraits imaginaires réalisés à partir de clichés réels de détenus. Juan Urrios, par le biais de la manipulation photographique, a extrait de chacun des visages de ces détenus des éléments qui les composaient (œil, bouche, sourcils, cheveux, menton...) et les a assemblés de façon à créer des visages imaginaires, irréguliers et monstrueux. Cette série s'accompagne également, mais nous y reviendrons à la fin de notre exposé, d'images de sacs passés aux rayons X.
- 2 Si nous attachons à la définition du monstre (celle du dictionnaire), nous obtenons différentes acceptions. La première correspond à un individu qui a une déformation remarquable. C'est aussi sous cette acception que se trouve le monstre imaginaire, c'est-à-dire un être souvent constitué de différentes parties d'animaux réels, un être généralement mauvais, qui peuple les contes ou les légendes. Le deuxième sens opère un glissement de la monstruosité physique à la monstruosité morale puisqu'il s'applique à un individu répugnant à cause de ses qualités physiques ou morales. Enfin, la dernière acception renvoie à un être méchant ou cruel. Les portraits monstrueux de Juan Urrios correspondent à ces différentes définitions. En effet, la première acception nous renvoie aux êtres

fabuleux des contes et des légendes qui sont souvent une combinaison de traits d'êtres existants. Cela nous rappelle la définition donnée par Gilbert Lascaux du monstre hybride, qui ne serait finalement qu'un mauvais assemblage : « Le monstre hybride suppose, préalablement à son élaboration, un démembrement des corps d'où sont issus les éléments qui le constituent. Les anatomies sont mises en pièces, morcelées, avant que ne soient tentées des greffes sauvages »². Or, le travail de Juan Urrios dans la construction de ces portraits imaginaires a été tout d'abord un travail de morcellement du visage existant dans la photographie, un découpage des différentes parties du visage pour faire ce que Lascaux appelle une « greffe sauvage ». Il y a dans les portraits d'Urrios une opération de découpage et de collage et plus précisément de mauvais collage. C'est aussi une remarque que fait Pierre Ancet dans *Phénoménologie des corps monstrueux* : « En l'absence de catégories intermédiaires entre l'humain et l'animal, le corps monstrueux devient une composition qui paraît associer des éléments de nature hétérogène. En ce sens, l'expérience renvoie à l'imaginaire et à ses tendances familières au découpage et au collage »³. On retrouve dans les deux citations le principe réel ou imaginaire du découpage/collage qui fait que le corps monstrueux, ou le visage dans notre cas, donne l'impression de n'être qu'un assemblage d'éléments épars et donc une aberration de la nature. Comme le corps ou le visage monstrueux est un mauvais assemblage (une greffe sauvage), la monstruosité est associée à la laideur. Elle va aussi très souvent de pair avec l'idée de dégénérescence et de cruauté. On voit très nettement dans la définition que nous propose le dictionnaire que le glissement de la laideur physique à la laideur morale s'opère rapidement. Les deux apparaissent d'ailleurs au même niveau dans la deuxième acception du terme. Juan Urrios nous propose des portraits irréels mais basés sur les portraits réels de détenus, c'est-à-dire d'individus rejetés par la société pour leurs agissements, des individus souvent considérés comme des monstres, en particulier lorsqu'il s'agit d'assassins. Ainsi, le photographe espagnol nous propose à première vue des portraits monstrueux à plus d'un titre : parce qu'ils présentent des visages difformes mais aussi parce que les personnes qui ont servi à construire ces portraits sont des « monstres » au sens moral du terme. À travers ces images, Juan Urrios semble vouloir faire, selon Rosa Olivares « un portrait robot du mal ». Le portrait robot, tout

comme les codes photographiques utilisés par Urrios renvoient aux techniques de la police judiciaire. En construisant des portraits irréels pourtant inspirés de portraits réels, le photographe catalan remet en cause la photographie comme preuve et dénonce un système basé sur la surveillance et la répression.

- 3 Tout d'abord, *Ortopedias* fait implicitement référence à certaines sciences ou pseudosciences qui ont plus ou moins influencé la police judiciaire. Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*⁴, nous explique que les sciences ont peu à peu investi le territoire de la justice au point où l'on en venait davantage à juger de l'âme d'un être et non plus seulement le crime.
- 4 Dans le découpage précis de différentes parties du corps et leur assemblage monstrueux, *Ortopedias* semble faire référence tout d'abord à la physiognomonie. Cette pseudo science est ancienne mais elle a gagné en puissance au XIXe siècle, avec les théories de Lavater. Elle considère que l'observation des traits d'un individu peut renseigner sur son caractère, autrement dit, qu'il existe une résonance entre le corps et l'âme et que la connaissance de l'un peut permettre l'accès à l'autre. La physiognomonie réduit finalement l'individu à un ensemble de traits et ces traits jouent un rôle indélébile sur sa personnalité. Les physiognomonistes ne tiennent absolument pas compte des agissements des individus et croient détenir une vérité en morcelant le visage et en faisant de l'extérieur l'illusoire reflet de l'âme, de l'insaisissable. C'est la physiognomonie et les théories de Darwin qui ont inspiré Cesare Lombroso à la fin du XIXe siècle. C'est lui qui, dans son ouvrage intitulé *L'Homme criminel*, écrivait que l'on naissait criminel, voleur ou prostituée, que cela était inscrit non seulement sur le visage d'un individu mais aussi dans le volume du cerveau ou la forme du crâne. Pour Lombroso, il existe donc des catégories absolues dans lesquelles on peut enfermer les individus selon des critères purement physiques. Il devient donc nécessaire de repérer le plus tôt possible le « criminel-né » pour pouvoir le mettre hors d'état de nuire. C'est ainsi que la justice s'est inspirée de ces théories afin d'obtenir « la meilleure gestion possible » du maintien de l'ordre.
- 5 Les théories que nous avons mentionnées (et qui ont été utilisées par la police) pensent donc que l'aspect physique, et plus

particulièrement les traits du visage, sont capables d'extérioriser l'âme d'un individu et que, par conséquent, sa capacité à nuire à Autrui pourrait y être inscrite. Ainsi, la monstruosité physique ne serait que l'extériorisation de la monstruosité morale, de la dégénérescence d'une personne. Dans *Ortopedias*, Urrios récupère ces discours pour montrer des portraits où s'associent en apparence la monstruosité physique et la monstruosité morale. De plus, Juan Urrios découpe physiquement le visage des détenus, pour réaliser des assemblages numériques par la suite, tout comme ces pseudo sciences découpent le visage humain afin d'en saisir une « vérité » intérieure comme le dit David Le Breton :

Les physiognomonistes font du visage un palimpseste à déchiffrer et ne veulent pas renoncer à l'idée que le visage ne peut pas ne pas signifier. Et comme ces significations leur paraissent trop vagues, ils construisent des systèmes laborieux qui éliminent le visage pour ne considérer que la série de ses constituants : un front court ou large, des lèvres minces ou charnues, un nez pointu ou rond, etc. Un homme extérieur révèle de façon un peu brouillée, à la manière d'un négatif, un homme intérieur⁵.

- 6 David Le Breton met l'accent sur les constituants du visage qui sont finalement isolés pour être interprétés. Ce découpage virtuel rejoint le découpage opéré par Juan Urrios dans la série proposée. Le résultat est que le visage est nié en tant que tel, en tant que siège de l'identité, pour n'être qu'un signe à interpréter. Il cesse d'être visage pour devenir figure. Les faux portraits de Juan Urrios ne sont pas des visages puisqu'ils n'appartiennent à personne en particulier. Ils sont une somme de constituants qui, mis bout à bout, ne forment pas un visage mais font ressortir le caractère individuel de chaque élément. Comme l'ensemble n'est pas harmonieux, c'est chaque constituant (œil, bouche...) qui semble s'extraire du visage reconstitué par Urrios et atteindre une importance que seul le physiognomoniste est capable de lui donner.
- 7 Il convient également de mentionner le bertillonage ou anthropométrie, auquel Urrios fait également implicitement référence. L'anthropométrie a été inventée par Alphonse Bertillon à la fin du XIXe siècle (années 1880). C'est un système qui permet de s'attaquer au problème de la récidive en réalisant un fichier recensant

tous les délinquants, en donnant pour chacun d'eux des mesures précises de parties de leurs corps. Aux signalements anthropométriques étaient adjointes des photographies des individus, une de face et une de profil, toujours réalisées de la même façon. Selon Martine Kaluszynski⁶, l'anthropométrie avait le souci d'observer, de classer. Ce procédé s'appliquait aux prévenus, non aux condamnés et le fichage était réalisé de façon préventive. D'ailleurs, en 1912, les nomades devaient toujours porter avec eux leur carnet anthropométrique, ce qui permettait une surveillance étroite des populations. Le bertillonage permettait le fichage de toute une partie de la population et facilitait ainsi le contrôle et la surveillance. La photographie, qui était déjà utilisée pour le fichage des délinquants avant Bertillon, a continué à être utilisée mais de façon plus rationnelle. Depuis son invention, la photographie, grâce à son réalisme et à son caractère indiciel, avait le statut de preuve. Elle s'adaptait parfaitement au contrôle ou à la surveillance des individus et devenait même une pièce maîtresse de l'anthropométrie de Bertillon. Ces photos obéissaient à un code bien précis que nous explique David Le Breton :

[la photographie judiciaire], Bertillon l'établit comme une mise en scène du visage qui, loin d'avantager l'individu, cherche à obtenir le plus grand nombre d'informations sur lui. Il s'agit de prendre l'enregistrement le plus cru : toutes les marques du visage doivent apparaître en pleine lumière : les grains de beauté, les cicatrices, les rides, etc. Une série d'instructions techniques très précises président à la prise de vue, la même dans tous les ateliers judiciaires. Aucune retouche n'est de mise pour restituer au sujet une meilleure apparence. En outre, les visages sont saisis dans une expression neutre, l'individu ne peut sourire ou prendre un air de défi, il semble dénué de sentiment [...] La photographie judiciaire est purement fonctionnelle, elle opère une mise à nu sans complaisance⁷.

- 8 Selon cette définition, la photo judiciaire n'est finalement pas très éloignée de la photo d'identité telle qu'elle est envisagée actuellement pour les nouveaux passeports. Répression et surveillance vont souvent de pair.
- 9 Ce code de la photographie judiciaire est repris par Juan Urrios dans sa série *Ortopedias*. Les différentes images proposées sont toutes

construites de la même façon : un fond neutre, une expression neutre et un regard frontal qui fixe l'objectif. Les sourires, grimaces ou rictus sont bannis. Reste une expression figée qui semble vider l'individu de tout sentiment. Comme la physiognomonie ou les théories de Lombroso, la photographie judiciaire détruit le visage, siège de l'identité, pour le transformer en figure, c'est-à-dire en un ensemble de traits qui ne visent qu'à la précision la plus extrême pour les besoins de l'identification. On le sait, un portrait réussi n'est pas celui qui reproduit les traits le plus exactement, mais celui qui sait le mieux saisir l'essence de la personne, en interprétant plutôt qu'en copiant. La photographie judiciaire n'a besoin que de renseignements physiques superficiels et indiscutables. Elle déshumanise pour mieux faire ressortir les traits superficiels du visage. Si Urrios mime la photographie judiciaire, il la détruit aussi en déconstruisant son discours. La photographie est un moyen de contrôle. Or, les êtres monstrueux qu'Urrios livre à notre regard sont des êtres inexistantes en tant que tels. À la photographie comme preuve irréfutable parce qu'elle est capable d'être à la fois icône et indice, Urrios oppose la photographie manipulée, remaniée par le numérique, qui est une image sans référent, ou plutôt à référents multiples mais inidentifiables dans l'image. Il remet donc en cause les valeurs indicielle et iconique de la photographie, qui en faisaient l'instrument indiscutable et privilégié de l'identification et donc du contrôle et de la répression.

- 10 En procédant ainsi, en créant ses monstres imaginaires, Urrios crée de pures images, des surfaces vides. Mais finalement, on peut se demander si ce n'est pas ce que fait la photographie judiciaire sans en avoir forcément conscience. Juan Urrios fait partie de ces artistes qui interrogent le visage. Les portraits de Juan Urrios nous proposent des visages qui ne sont pas de vrais visages. Il détruit donc l'identité des détenus qui ont posé pour lui, il décompose les visages à la façon d'autres artistes, afin de nier leur individualité. On ne reconnaît aucun des détenus qui ont servi de modèles au photographe. Par cette position artistique, Juan Urrios montre que la photographie peut déshumaniser, peut dé-visager (ignorer le visage).
- 11 Dans un article tiré de la revue *La Recherche Photographique* portant sur l'« éclipse du visage », André Rouillé montre que de nombreux artistes de la fin du XXe siècle, notamment des photographes, s'en

prennent au visage, soit en le morcelant ou en le brouillant, soit en en faisant une surface vide où l'humain tend à s'effacer derrière un visage aussi inexpressif qu'un masque, comme dans les portraits pris par Roland Fischer. La défaite du visage en photographie s'explique par la perte des repères chez les individus, la dissolution des valeurs, l'installation de la précarité. Les sociétés contemporaines bousculent l'individu qui est victime, selon les termes de Lipovetsky, de désubstantialisation et qui devient un « ensemble flou »⁸. Il y a donc questionnement du visage lorsqu'il y a atteinte à l'identité, à la personnalité même du portraituré. André Rouillé ajoute également que, si l'éclipse des visages est un phénomène contemporain, on trouve une tradition s'y rapportant dès les débuts de la photographie. En effet, la netteté exagérée trahit les moindres défauts au point que le modèle est rarement à son avantage. Ses traits prennent l'apparence d'un masque. Pour André Rouillé, la photographie scientifique ou judiciaire réduit l'être humain à un simple objet. En restituant des figures au lieu de visages, la photographie nie l'humanité des modèles. D'ailleurs les scientifiques qui prennent la photo ne s'intéressent pas l'homme, à l'individu, mais à un cas susceptible d'être analysé :

Pas de portrait, donc sans art, sans visage, sans libre expression du sujet. Si ces conditions ne sont que rarement réunies dans les studios, elles font totalement défaut, à l'orée des années 1880, quand la photographie est appliquée comme un pur outil sur des êtres dépossédés *et de leur visage et de leur liberté* : les fous avec Albert Londe à l'hôpital de la Salpêtrière, les délinquants avec Alphonse Bertillon à la préfecture de police, ou les cobayes d'expériences scientifiques avec Etienne-Jules Marey au Parc des Princes. Ici s'opère une inversion radicale du statut de la place du modèle qui n'a plus l'initiative ni la jouissance des images, mais qui les subit, s'en accommode, ou même, dans la pratique judiciaire, tente parfois de s'y soustraire. Ici, les individus ne posent pas car ils ne disposent pas de leur corps ; ils se conforment au contraire à la volonté étrangère ou hostile, d'un médecin, d'un policier ou d'un physiologiste. En un mot, ici est consommée la rupture avec l'humanisme classique : l'individu n'est plus le sujet des images mais, à travers elle, l'objet contraint de savoirs, de pouvoirs ou de contrôles. Toute tentative est ici abandonnée d'exprimer une individualité, une humanité ou une personnalité. La photographie ne

sert qu'à extraire, prélever, enregistrer les symptômes d'une maladie mentale (Londe), les marques d'une identité (Bertillon), ou les mécanismes physiologiques d'un mouvement (Marey). La photographie dévisage, mais elle dévisage des êtres sans visage, des êtres privés de visage pour avoir franchi les limites de l'humain : des fous dénués de raison, des criminels dépourvus de sens moral, des cobayes semblables à des mécaniques⁹.

- 12 Cette longue citation met l'accent sur le fait que la photo, telle qu'elle est envisagée par les scientifiques ou par la police judiciaire prive l'individu à la fois de son visage, c'est-à-dire de son identité, de son individualité, et de sa liberté. C'est ce que met en place Juan Urrios dans sa série : ses portraits imaginaires n'ont pas grand-chose d'humain. D'ailleurs, les titres qui accompagnent les images ne sont pas des noms mais une lettre et un chiffre, comme dans les camps de concentration.
- 13 Ainsi, Juan Urrios s'inscrit dans un contexte artistique contemporain, bien que sa série fasse écho à la pratique déjà ancienne du fichage.
- 14 Le titre, *Ortopedias*, renvoie très concrètement à ces visages difformes qui auraient besoin d'être « redressés ». On doit aussi le comprendre comme une allusion au redressement moral que la société essaie de mettre en place avec plus ou moins de succès. Si le titre de la série fait allusion à une rééducation, il est aussi question du thème de la surveillance en amont. C'est en cela d'ailleurs que cette série est critique vis-à-vis des formes de pouvoirs. En effet, en plus de ces visages irréels (tirés de détenus bien réels), Juan Urrios présente également dans son exposition des images de sacs passés aux rayons X dans un aéroport. Autrement dit, il juxtapose le versant « répressif » (ou éducatif) et le versant préventif (des images du contrôle auquel est soumise la population). Il dénonce donc un système basé sur la surveillance généralisée où n'importe quel être humain est susceptible d'être épié, contrôlé et donc plus facilement punissable. La série pointe du doigt la technique du fichage généralisé et l'instauration d'un système qui a tendance à réduire nos libertés. Ce système n'est pas nouveau et a été largement décrit par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. *Ortopedias* nous invite donc à dépasser les apparences. Les portraits imaginaires qui exhibaient des monstres à la fois au sens physique et moral ne sont finalement

qu'un prétexte pour dénoncer un système pervers voire monstrueux qui, sous couvert d'assurer la protection des individus, les transforme en suspects potentiels. À travers la manipulation de la photographie qui permet la création de visages irréels, c'est la manipulation bien réelle des individus par les formes de pouvoir que Juan Urrios met en avant.

NOTES

- 1 Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 3.
- 2 Cité par Paul Ardenne, *L'image corps*, Paris, Editions du Regard, 2001, p. 394.
- 3 *Op. cit.*, p. 94.
- 4 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- 5 David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Editions Métailié, 2003, p. 72.
- 6 « Le criminel sous le regard du savant », in Eric Heilman (dirigé par) *Science ou justice ? Les savants, l'ordre et la loi*, revue *Autrement* numéro 145, mai 1994, p. 74-87.
- 7 David Le Breton, *op. cit.*, p. 47-48.
- 8 Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 80.
- 9 André Rouillé, « Éclipses du visage », *Dévisager, La recherche photographique* n° 14, Maison Européenne de la Photographie, Paris Audiovisuel, printemps 1993, p. 4-7. C'est moi qui souligne.

AUTEUR

Anouk Chirol

IDREF : <https://www.idref.fr/077699122>

ISNI : <http://www.isni.org/000000036793787X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16583877>

Les manifestations de l'horreur dans *Ensaio Sobre a Cegueira* de José Saramago

Rosa Maria Fréjaville

DOI : 10.35562/celec.159

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

1. *L'Aveuglement* : un roman, un essai, une allégorie...
 2. La cécité
 3. *L'aveuglement* : manifestation de l'horreur
 - 3.1. Les espaces de l'aliénation
 - 3.2. L'absence de noms propres
 - 3.3. L'univers des sens comme attestation de l'abjection
- Conclusion

TEXTE

- 1 L'Histoire est un des lieux privilégiés de la quête romanesque de Saramago et la toile de fond des récits qui ont précédé¹ *L'aveuglement* (*Ensaio Sobre a Cegueira*²). Il s'agit de romans qui s'inscrivent dans la lignée du postmodernisme, en conflit et en rupture avec les canons classiques. L'Histoire est ici revisitée, réécrite à travers une construction originale de la narration et du choix des personnages qui hantent son imagination et sa conscience, avec au premier rang les vaincus, les persécutés, les exclus, mis en valeur, cependant, par leur capacité à rebondir.
- 2 Le questionnement sur les rapports entre l'Histoire et la fiction, sur la pensée et ses représentations discursives, sur la philosophie et la littérature, sur la science et l'idéologie sont autant de sujets de la déconstruction³. Chez Saramago il y a déconstruction des références auxquelles nous nous identifions naturellement, dans le but de produire de nouveaux sens avec lesquels le lecteur (citoyen du monde) pourra repenser son propre rôle dans l'avenir de l'humanité. Son œuvre, de portée universelle, semble donc échapper aux

classifications et elle semble rétive à l'analyse. Au premier regard, chaque roman de Saramago donne à voir un monde réel infiltré et/ou subverti par le surnaturel et le fantastique. Le style balance avec bonheur entre une forme d'écriture historique à la manière de chroniqueurs tels que Fernão Lopes et le mimétisme baroque⁴ qui met en relief une écriture harmonieuse de la « parole⁵ ».

3 Dans cette perspective, dans les romans *L'Aveuglement* (Ensaio sobre a cegueira), *Tous les noms* (Todos os nomes), *Caverne* (Caverna) et *La lucidité* (Ensaio sobre a lucidez), à la question ontologique – *Dans quel monde sommes-nous ?* – Saramago répond par la mise en place de leur déconstruction ce que lui permet de renvoyer une image d'un monde aliéné, devenu chaotique, où la réalité y est plurielle et fragmentée, où les valeurs et les références s'estompent et où l'instabilité et l'incertitude s'installent.

4 Certes, dans ces univers fantastiques et kafkaïens, les discours de questionnement forment l'ossature de ces romans. *L'aveuglement* se penche sur la problématique de l'obscurcissement de la raison ou sur l'aliénation, tout court. *Tous les noms* est consacré au questionnement sur la recherche de l'Autre. *La Caverne* a pour objet l'immobilité de l'esprit et *La lucidité* les avatars de la démocratie et de sa légitimité.

5 André Bueno, dans une étude sur les différentes formes de crise, estime que la finalité de ces récits est de soulever un certain nombre de questions de fond sur la condition humaine et les attester par la description des situations limites vécues par les personnages. Il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas simplement de jeux de signifiants mais également d'un profond malêtre face à l'aliénation qui caractérise notre déraisonnable société contemporaine. Or, c'est bien le cas de *L'Aveuglement*.

1. *L'Aveuglement* : un roman, un essai, une allégorie...

6 Les titres de certains de ces romans tels que *Manuel de peinture et de calligraphie* (Manual de pintura e caligrafia), *Histoire du siège de Lisbonne* (História do cerco de Lisboa), *Le Dieu manchot* (Memorial do convento), *Évangile selon Jésus-Christ* (O Evangelho segundo Jesus Cristo), *L'Année de la mort de Ricardo Reis* (O Ano da morte de

Ricardo Reis) témoignent du goût de l'auteur pour l'hybridisme générique.

- 7 L'*Aveuglement* est lui aussi un roman au genre hybride : « roman – essai » et « roman – allégorie »⁶. Saramago⁷, lui-même, le définit comme étant un essai sans être un essai, peut-être un roman, une allégorie, un conte philosophique si cela pouvait correspondre aux besoins de notre siècle. Il faut dire que ce roman a un thème conducteur assez provocant et qui pointe le doigt sur l'angoisse qui étreint notre société ; une histoire et une trame – un monde qui perd la raison et erre de folie en folie (autoritarisme, chantage, vol, viols...) ; des personnages sans nom – de simples voix dans une odyssée d'horreurs – un espace et un temps « non nommés ». Un roman, bref, qui raconte l'apocalypse, l'effondrement de toute une société.
- 8 Dans son titre original – *Ensaio sobre a Cegueira* –, le renvoi au genre essai est direct et, de surcroît, l'attention portée à la perspective sociologique est soulignée. D'après Eduardo Prado Coelho⁸ ce genre est une forme de pensée qui sert à pondérer la valeur des idées et qui surgit comme l'expérience nécessaire à l'éloignement du danger qui pourrait menacer l'individu physique ou la personne morale. Enfin, l'essai, discours de la démonstration et de l'argumentation, à l'aide aussi bien de contenus dialectiques que de formulations dichotomiques, analyse les faits, les vérités, les présomptions, les valeurs, les hiérarchies, etc., proposés par la trame du roman afin d'en retirer des enseignements sur le fonctionnement de la société postmoderne (ou contemporaine), ses dérives, ses écarts de valeurs et de principes humains.
- 9 Ce « roman – essai » répond ainsi à l'hypothèse posée par l'auteur : *Et si nous devenions tous aveugles ?* Par une méthode qu'on pourrait rapprocher de la démarche scientifique, l'expérience consiste à analyser et à vérifier cette hypothèse qui fait état de l'abjection à laquelle un être humain peut tomber au fur et à mesure qu'il se déshumanise. Allant plus loin, ce roman peut également être une anti-utopie⁹ car il montre une image d'un monde qui ne devrait pas exister, comme nous le signale si justement l'auteur au moment de son lancement : « une *imago mundi*, une image du monde dans lequel nous vivons ; un monde d'intolérance, d'exploitation, de cruauté, d'indifférence, de cynisme »¹⁰. Il s'agit de la représentation

de l'image du monde réel et de ses dystopies, un monde instable et en dangereuse mutation où l'intolérance, la cruauté, l'indifférence et le cynisme règnent en maître.

- 10 L'allégorie¹¹ est également présente dès le paratexte. D'abord dans le titre qui annonce les conclusions tirées de l'essai, puis dans l'épigraphe *Si tu peux regarder, vois. Si tu peux voir, observe. Livre des Conseils*¹². Les hommes peuvent voir et s'ils voient, ils peuvent observer sans aliénation et donc réparer ce qui est mal. L'allégorie s'oppose au symbole (représentant la totalité), car elle est alimentée de métaphores de la fragmentation et des ruines¹³, comme le suggèrent les passages suivants :

nous avons descendu tous les degrés de l'indignité, tout autant que nous sommes, jusqu'à atteindre l'abjection, [...] nous sommes tous égaux devant le mal et le bien...les notions de juste et d'erroné sont simplement une façon différente de comprendre notre relation à l'autre[...] il y a en chacun de nous une chose qui n'a pas de nom, et cette chose est ce que nous sommes [...] Mon Dieu la lumière existe, et j'ai des yeux pour la voir, louée soit la lumière [...] Je pense que nous ne sommes pas devenus aveugles, je pense que nous étions aveugles, Des aveugles qui voient, Des aveugles qui, voyant, ne voient pas¹⁴.

- 11 Il faut également remarquer que les catégories de la narration, ici le temps et l'espace non identifiés, sont au service de l'allégorie : nous voyons ce que nous avons seulement quand nous l'avons perdu¹⁵. À la fin du roman, en effet, une lueur d'espoir apparaît, comme l'amorce d'une rédemption, notamment, par les références à la pluie, à l'organisation sociétaire et à la « lucidité ».
- 12 Ainsi, à la souillure qui rend l'humain abject s'oppose la purification par l'eau. Deux exemples nous semblent éclairants. Si nous nous reportons d'abord au chapitre 15, le personnage « femme du médecin » dit ceci :

Quand l'aube parut il se mit à pleuvoir [...] la pluie lui disait, Lève-toi [...] il fallait laver, Laver [...] cette insupportable saleté de l'âme. Du corps [...] ça revient au même [...] une nappe d'écume mousseuse tombe du balcon, comme j'aimerais pouvoir tomber avec elle, interminablement propre, purifié, nu¹⁶.

Puis dans le même chapitre, cette même pluie nettoie : « Emportés par l'eau, [...] les ordures s'étaient amoncelées en petits monticules, laissant propres d'amples sections de la chaussée »¹⁷.

- 13 À la fin du récit, il est question de combattre l'état de barbarie. Le recours aux constructions discursives symétriques met en relief la dichotomie sacré / profane, ou tout simplement l'opposition entre un monde chaotique et un monde organisé. Ainsi, au chapitre 16, sur la « place des proclamations magiques » est proclamée la fin du monde dans les exemples : « des groupes d'aveugles écoutaient discourir d'autres aveugles [...] Là on proclamait la fin du monde, le salut par la pénitence [...] Ici personne ne parle d'organisation, dit la femme du médecin à son mari »¹⁸.
- 14 Et ainsi au chapitre 17 au discours apocalyptique s'oppose un discours de construction sociétal :

Ils traversèrent une place où des groupes d'aveugles s'amusaient à écouter les discours d'autres aveugles [...] L'on proclamait les principes fondamentaux des grands systèmes organisés, la propriété privée, le libre-échange, le marché, la Bourse, la taxation fiscale, les intérêts, l'appropriation, la désappropriation... Ici on parle d'organisation, dit la femme du médecin à son mari¹⁹.

- 15 Tout ceci prépare la déclaration énigmatique du personnage de la femme du médecin : « elle ressurgira »²⁰. Ce qui justifie l'allégorie. Au final, la thèse que le roman – essai – allégorie développe dans ce récit, c'est qu'il est urgent et impératif de réhabiliter les valeurs fondatrices de l'humanisme : le respect de l'autre, la solidarité et l'amour. En procédant à une déconstruction de la vision de ce monde mauvais c'est par le mal que l'auteur montre du doigt le Mal. L'éventail d'horreurs qui structurent la trame de ce roman en est la preuve.
- 16 Après ces considérations générales sur les spécificités structurelles et idéologiques de ce roman, il est temps de se référer à son histoire. L'action de *L'aveuglement* commence d'une manière assez insolite, quand arrêté au feu rouge, un conducteur assis dans sa voiture devient soudainement aveugle. C'est le début d'une épidémie qui s'étend à tout un pays. L'insolite cécité ou « mal-blanc » ou « blancheur lumineuse », ainsi dénommée par les instances du pouvoir, devient vite un véritable fléau qui n'épargnera personne à

l'exception d'une femme, la seule à voir l'amour et la solidarité. Cette femme guidera le groupe d'aveugles dans les aventures qui se suivent à une vitesse fulgurante. D'abord on les verra en quarantaine dans un asile de fous désaffecté, ensuite en errance dans la ville, où des hordes d'aveugles sont livrés à eux-mêmes dans un monde qui a perdu toutes les valeurs d'humanité. Ce sont des personnages qui se déshumanisent, en quête de survie, convulsionnés par la peur, la violence, la haine, la vengeance, la cruauté, l'indifférence et l'égoïsme.

- 17 Nous partons du principe qu'il s'agit d'une histoire à deux intrigues ; une intrigue secondaire (la cécité) et une intrigue principale (le fléau ou l'histoire des horreurs). Ceci dit, pour comprendre la succession d'événements qui forment la trame de l'histoire il nous semble judicieux de commencer par l'analyse de la cécité.

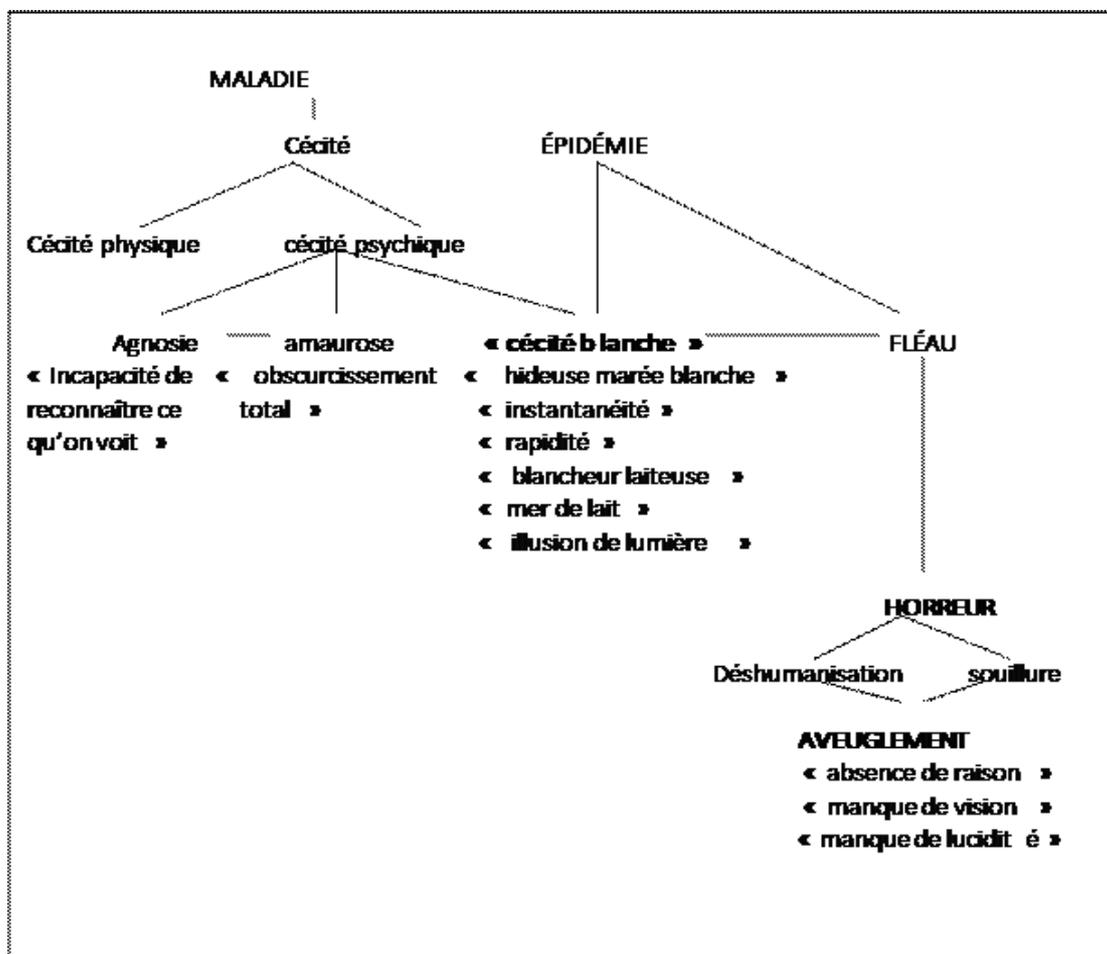
2. La cécité

- 18 Le cadre conceptuel de l'œuvre s'établit à partir d'un fait générateur : l'épidémie de cécité. Les quatre premiers chapitres du roman sont consacrés à l'élaboration de ce concept. Nous rappelons que le concept est ici la chose observée, l'élément identifiable par les propriétés et les relations qu'il engendre, dans un processus sémiotique de construction de connaissances. Ainsi, l'auteur-narrateur agit avec logique et méthode, respectant les phases du processus de sémiotisation ou de la mise en signes²¹ : découpage du réel, construction des éléments de pensée, conceptualisations, lexémisation et mise en discours. La sémiotisation sert, in fine, à nommer les concepts. Or, on voit que dans le roman, si toutes les phases d'analyse sont accomplies, et même au-delà, dans la mise en circulation dans le discours par les relations d'équivalence, d'opposition, hiérarchiques et d'inclusion, le processus reste incomplet car cette maladie ne trouve pas d'étiquette. Elle est insolite, étrange, orpheline dirait la médecine aujourd'hui. Dans une perspective sémantique elle peut, cependant, être classée comme une isotopie générique thématique, qui met en scène plusieurs réseaux sémantiques et des ensembles lexicaux structurants de la cohérence du texte. Elle est, de la sorte, l'hyponyme de la maladie et de la cécité psychique, et une fois reconceptualisée, elle est

l'hyponyme de fléau et le co-hyponyme de l'aveuglement, la deuxième isotopie générique.

- 19 L'histoire de la maladie est la suivante : tout d'abord, son apparition soudaine et insolite, suivie de sa propagation immédiate, puis l'incapacité du corps médical à donner un nom et donc une forme de traitement adéquat à son éradication. Cette maladie presque innommable et impossible à soigner, devient vite une épidémie ce qui sous-tend une action directe du gouvernement : établissement d'un cordon sanitaire et l'imposition d'une quarantaine.
- 20 Tenant compte du tableau proposé ci-dessous (fig. 1), ainsi que des premiers chapitres du roman consacrés à la définition de la cécité, il est intéressant d'illustrer par quelques exemples les différentes phases de lexicalisation de la maladie. Elle sert d'interface à la thématique de l'aveuglement et, donc, aux manifestations de l'horreur qui sont la trame des chapitres suivants.

Fig 1 : schéma conceptuel de la cécité dans *L'aveuglement*



Classes : L'aveuglement (dimension²² et sème macrogénérique) en position de superordonnée ; la cécité (domaine de la médecine et sème mésogénérique) en position de subordination

- 21 Premièrement, la cécité apparaît soudainement, sans explication logique :

Je suis aveugle [...] je suis aveugle, je suis aveugle [...] je ne vois pas, je ne vois pas [...] mon mari est devenu subitement aveugle [...] la police a eu connaissance de deux cas de cécité subite [...] L'un après l'autre, ils devinrent tous aveugles, les yeux soudain noyés dans la hideuse marée blanche [...] pendant les premières vingt quatre heures [...] il y avait eu des centaines de cas, tous pareils, tous se manifestant de la même façon, rapidité, instantanéité²³.

Deuxièmement, elle se définit par un sème de la blancheur, indice d'une autre dimension :

c'est comme si j'étais en plein brouillard, comme si j'étais tombé dans une mer de lait [...] Eh bien je vois tout blanc [...] il m'est entré une mer de lait [...] C'était comme s'il y avait eu un mur blanc de l'autre côté [...] l'insondable blancheur couvrait tout [...] il se trouvait plongé dans une blancheur si lumineuse et si totale qu'elle dévorait plutôt qu'elle n'absorbait les couleurs et aussi les objets et les êtres, les rendant ainsi doublement invisibles [...] Comme une lumière qui s'éteint, Plutôt comme une lumière qui s'allume [...] l'illusion de lumière [...] les aveugles étaient toujours entourés d'une blancheur resplendissante, comme le soleil dans le brouillard. Pour eux, la cécité ne consistait pas à vivre banalement enveloppés de ténèbres mais à l'intérieur d'une gloire lumineuse²⁴.

- 22 C'est en effet l'itérativité de la blancheur qui attribue à cette cécité étrange un sème qui dans son contexte normal devrait être un sème afférent et qui est ici un sème inhérent²⁵. Dans sa signification symbolique le blanc est soit l'absence de couleur soit la synthèse de couleurs. Or, il symbolise ici la couleur du passage, impliquant la mutation de l'être vers la mort et la renaissance. Il renvoie à l'aveuglement.
- 23 Troisièmement, la maladie dépasse la science médicale car on voit qu'il y a une tentative de soulever les caractères intrinsèques de la maladie et de lui attribuer une dénomination²⁶ sans résultats

concluants. Cette maladie est définie pas l'absence de symptômes. Ainsi, à titre d'exemple :

Il ne découvrit rien dans la cornée, rien dans la sclérotique, rien dans l'iris, rien dans la rétine, rien dans le cristallin, rien dans la tache jaune, rien dans le nerf optique, rien nulle part [...] je ne lui trouve aucune lésion, ses yeux sont parfaits[...]c'est que si vous êtes effectivement aveugle, votre cécité est pour l'instant inexplicable²⁷.

Au caractère anodin de l'absence de symptômes il s'ensuit une recherche de classification :

[...] l'agnosie, la cécité psychique...l'agnosie, on le sait, est l'incapacité de reconnaître ce qu'on voit... il s'agit peut-être d'une amaurose... cette cécité est blanche, précisément le contraire de l'amaurose qui est un obscurcissement total, sauf s'il existe aussi une amaurose blanche, un obscurcissement blanc [...] il pourrait s'agir d'une variante de la cécité psychique ou d'une amaurose...le mystérieux territoire de la neurochirurgie [...] Une amaurose blanche, outre qu'étymologiquement elle serait une contradiction, constituerait ainsi une impossibilité neurologique, puisque le cerveau, qui ne pourrait alors percevoir les images, les formes et les couleurs de la réalité, ne pourrait pas non plus...couvrir de blanc, d'un blanc uni, comme une peinture blanche sans tonalité, les couleurs, les formes et les images que cette même réalité présenterait à une vue normale [...] l'étiologie du mal blanc, car c'est ainsi qu'avait été désigné la malsonnante cécité par un assesseur inspiré et débordant d'imagination²⁸.

24 Finalement, au titre de l'action publique, le gouvernement met en œuvre les moyens habituels, à savoir : mise en quarantaine et cordon sanitaire qui se révèlent à leur tour inefficaces. Les quelques exemples ci-dessous en témoignent :

[...] toutes les personnes devenues aveugles... seraient rassemblées et isolées [...] la cécité s'étendait, non pas comme une marée subite qui eût tout inondé et tout emporté devant elle, mais comme l'infiltration insidieuse de mille et un ruisselets turbulents qui, après s'être attachés à imbiber lentement la terre, la noient soudain complètement [...] Le gouvernement lui-même donna la preuve de la détérioration progressive de l'état d'esprit général [...] étaient

convaincues que le mal blanc se propageait par contact visuel, comme le mauvais œil [...] ²⁹.

- 25 Ainsi, au désespoir de donner un nom au phénomène, on fait appel à des métaphores et à des comparaisons pour lui donner du sens. Ce *mal blanc*, ainsi désigné, est par ailleurs le déclencheur d'une situation extrême, un fléau de l'humanité propice à l'horreur.

3. L'aveuglement : manifestation de l'horreur

- 26 Le roman, comportant dix sept chapitres, dont les treize derniers sont consacrés à la thématique de l'horreur, introduit un nouveau référentiel. Le mot horreur, d'ailleurs, est par excellence un signifiant qui interpelle la totalité des sens, il est donc très polysémique et par conséquent lié à des contenus tels que : l'effroi, l'épouvante, la peur, l'aversion, le dégoût, la cruauté et l'abjection.
- 27 Dans le cas de notre récit il se déploie vers l'abjection. C'est le champ sémantique de l'abjection qui servira à la déconstruction du monde pour encoder le sens du chaos. Les personnages seront jetés dans un monde d'extrême abaissement et avilissement. Espaces et sens constituent désormais les éléments des dichotomies humanité/animalité.

3.1. Les espaces de l'aliénation

- 28 Les espaces de cette abjection sont l'asile d'aliénés désigné tout d'abord comme un « labyrinthe rationnel » durant neuf chapitres, pour ensuite devenir le « labyrinthe dément de la ville » les cinq derniers chapitres.
- 29 L'asile où la quarantaine est qualifiée d'inhumaine, est décrit comme un endroit immonde aux lumières sales et jaunâtres. En effet tout y est immondice et sent l'abandon : les cabinets, la cuisine « qui n'avait pas encore perdu son odeur de mauvaise nourriture ³⁰ », la dégradation et la ruine de l'immeuble, jonché de débris. Au fur et à mesure des événements qui tissent la trame, ce lieu devient un

espace de mort et d'indignité car ici et là on voit des cadavres tués par les soldats, à l'abandon, au milieu des ordures.

30 La ville, bien qu'un espace ouvert, est le réceptacle de la folie qui s'est installée dès l'asile de fous. Elle est nauséabonde. La pourriture, les excréments et les cadavres sont partout. Image liminaire du chaos, ce sont les champs lexicaux de la saleté, de la pourriture, de la mort et de l'eschatologique qui structure ce discours dur, sans truculence³¹.

31 Les passages suivants qui ont trait à la saleté, à la pourriture, aux excréments et aux cadavres, sont assez explicites :

[...] il y a des ordures partout. [...] une pâtisserie d'où s'exhalait des relents de crème surie et d'autres pourritures [...] L'aspect des rues empirait d'heure en heure. Les ordures semblaient se multiplier pendant la nuit. [...] Amollis par la pluie, des excréments jonchaient la chaussée ici et là [...] Les détritiques dans les rues, qui semblent avoir doublé depuis hier, les excréments humains, ceux d'avant à moitié liquéfiés par la pluie violente, pâteux ou diarrhéiques, ceux qui sont éliminés en ce moment même par des hommes et des femmes pendant que nous passons,aturent l'atmosphère de puanteur, comme un épais brouillard à travers lequel il est difficile d'avancer. Une meute de chiens dévore un homme...Un corbeau sautille ...un vomissement monta. [...] Pas une lumière pâle aux fenêtres, pas un reflet exsangue sur les façades, ce n'était pas une ville qui s'étendait là, c'était une immense masse de goudron qui en refroidissant s'était moulé elle-même sous la forme d'immeubles, de toits, de cheminées, tout était mort, tout était éteint³².

C'est en effet dans la ville que le processus de déshumanisation s'accomplit car « un être humain s'habitue à tout, surtout s'il a cessé d'être humain³³ ».

3.2. L'absence de noms propres

32 En suivant cette logique, on rappellera que les malades n'ont pas de nom, ce sont des patients anonymes. Néanmoins, en dehors de ce contexte spécifique, les personnages continueront de vivre sans identité. À défaut de dénomination, ils sont classés soit par un ordre numérique, soit en référence à des spécificités physiques ou professionnelles : le premier aveugle, le voleur, le garçon louchon, la

filles aux lunettes teintées, un vieillard avec un bandeau noir sur l'œil, l'agent de police, le chauffeur de taxi, la secrétaire dans un bureau, l'aveugle insomniaque, entre autres. Au fur et à mesure que le chaos et la déshumanisation s'aggravent, la classification se diversifie selon un nouvel ordre : les aveugles scélérats, les bons aveugles, les mauvais aveugles. L'absence de nom est effectivement le premier indice de la déshumanisation qui s'instaure : « Il ne dit pas comment il s'appelle, lui aussi doit savoir qu'ici ça n'a pas d'importance³⁴ » ; « Quel est votre nom, Les aveugles n'ont pas besoin de nom³⁵ ».

33 Une fois entamé le chemin de la déshumanisation, la barbarie prend le relais. Les aveugles pervertissent les principes de leur civilisation perdue qui dans le contexte de ce récit paraissent des actes barbares. Ainsi, leurs agissements s'appuient instinctivement sur les pouvoirs dont ils disposent : monopoliser la nourriture, répandre la terreur, pratiquer le viol systématique. Voici un exemple saisissant : « Pendant des heures elles étaient passées d'homme en homme, d'humiliation en humiliation, d'offense en offense, tout ce qu'il est possible de faire à une femme tout en la laissant encore en vie³⁶ ».

34 Les comportements des aveugles, symbolisent les travers de notre société moderne. Ce n'est plus la raison (la lucidité) qui commande mais la place est laissée à la lubricité débridée.

3.3. L'univers des sens comme attestation de l'abjection

35 Les sens occupent dans le roman une place de choix. On fait, notamment, référence aux champs lexicaux de la vision, de l'odorat et de l'ouïe liés à la thématique de l'abjection. Si la vision est dans le roman le principal attribut d'un seul personnage, la femme du médecin, l'odorat et l'ouïe resteront les principaux traits spécifiques des personnages aveugles. En effet : « les aveugles discutent [...] ils ne gesticulaient pas, ils ne bougeaient presque pas le corps, ils avaient vite appris que maintenant seules la voix et l'oreille étaient utiles³⁷ ». Ils subissent une progressive déshumanisation attestée par des champs lexicaux relatifs au toucher, à l'ouïe et à l'odorat. Leur déshumanisation est largement attestée par des métaphores et des comparaisons qui ont trait à :

1. leur moyen de locomotion : « [...] certains aveugles avançaient à quatre pattes, le visage au ras du sol comme les porcs...ces imbéciles qui se déplaçaient sous leurs yeux comme des crabes boiteux agitant des pinces estropiées à la recherche [...] ; la patte qui leur manquait [...] la rage d'un chien mort [...] ³⁸ ».
2. leur façon de vivre : « [...] un grand nombre sont comme des moutons qui vont à l'abattoir, bêlant à l'accoutumée, un peu serrés [...] mais ce fut toujours là leur façon de vivre, poil contre poil, haleine contre haleine, odeurs entremêlées ³⁹ ».
3. leur absence d'identité : « [...] la fureur érotique de vingt mâles déchaînés devaient être aveugles par le rut. [...] file grotesque de femelles malodorantes ⁴⁰ ».
4. leur organisation :

chaque dortoir est comme une ruche peuplée uniquement de bourdons, insectes bourdonnants comme chacun sait, peu amis de l'ordre et de la méthode [...] ils se cognaient continuellement les uns contre les autres comme les fourmis [...] et humaient l'air pour sentir s'il en venait une quelconque odeur de nourriture ⁴¹.

- 36 Ces innombrables métaphores et comparaisons servent à démontrer également que le chaos est installé. Les aveugles s'identifient aux animaux de tout genre et espèce comme l'avènement d'un nouvel ordre, celui de l'horde primitive : « Nous sommes retournés à l'horde primitive...dans un monde rétréci et épuisé ⁴² ».
- 37 L'ouïe et l'odorat constituent également deux réseaux lexicaux qui jouent un rôle important dans la description de l'abjection. Leur acuité croissante témoigne de la mutation que l'humanité subit et de leurs nouveaux traits intrinsèques. Elle installe, comme le dit la femme du médecin « la réalité abjecte ⁴³ ». Ainsi, la souillure du corps avec la référence aux excréments est récurrente :

[...] certains sont des malappris qui se soulagent matinalement de leurs glaires et de leurs flatulences [...] Il ne s'agit pas seulement de l'état auquel arrivèrent rapidement les latrines, antres aussi fétides qu'en enfer les déversoirs d'âmes damnées, il s'agit aussi du manque de respect des uns ou de l'urgence subite des autres [...] Quand il devint impossible à tous égards d'arriver jusqu'aux latrines, les aveugles se mirent à utiliser la clôture pour y déposer toutes leurs

excrétions et déjections corporelles[...]alors ils se mettaient en route... dans un tapis ininterrompu d'excréments mille fois piétinés [...] Des aveugles se soulageaient de leurs gaz [...] Il n'y avait pas que l'odeur fétide qui arrivait des latrines par bouffées, en exhalaisons qui donnaient envie de vomir, il y avait aussi les relents accumulés de deux cent cinquante personnes dont les corps macéraient dans leur propre sueur, et qui étaient vêtus de vêtements de plus en plus immondes car ils ne pouvaient ni n'auraient su se laver et qui dormaient dans des lits souvent souillés de déjections⁴⁴.

- 38 L'ouïe, attachée aux voix ou au silence, connote cet univers de violence latente et souterraine. Au départ, la voix est celle qui rattache l'humanité à un système organisé, le gouvernement et son autoritarisme. Elle est essentiellement présente dans les interventions du haut-parleur : « la voix âpre du haut parleur retentit... » ; « La voix sèche du haut parleur retentit⁴⁵ ».
- 39 Très vite, le bruit est le seul repère de l'aveugle car « la voix est la vue de celui qui ne voit pas⁴⁶ ». D'autres extraits sont exemplaires :

Une confusion de cris venus de la rue éclata soudain, des ordres donnés en hurlant, un vacarme désordonné[...]C'était inévitable, l'enfer promis va commencer [...] les cris avaient diminué, [...]des bruits confus dans le vestibule [...] les aveugles qui se cognaient en troupeau...se bousculant agglutinée en grappes ...agitant les mains avec angoisse comme s'ils se noyaient, entra dans le dortoir en tourbillon, comme poussée de l'extérieur par un rouleau compresseur [...]Des cris sortirent de l'intérieur, des hennissements, des éclats de rire [...] les aveugles hennirent, envoyèrent des ruades ; les cris des aveugles sont terribles⁴⁷.

Conclusion

- 40 Ces lieux de l'aveuglement ont, donc, servi à exalter les contradictions de la nature humaine. L'aveugle avec un bandeau noir le constate : « dans cet enfer où nous avons été plongés et que nous avons transformé en enfer de l'enfer⁴⁸ ». Ce référentiel de l'abjection s'avère fondamental dans la structuration du roman chez Saramago car il sert la déconstruction du lieu anthropologique historique marqué par une identité, un espace et un temps. Il sert à construire

l'isotopie de la barbarie qui est présente en tant que microcosme gouverné par les sens et par la réduction des codes sociaux aux simples instincts de survie. De cette façon, on comprend que le processus de l'abjection a un double sens : d'un côté la déconstruction de l'identité, de l'espace et du temps, et de l'autre côté, une rénovation, voire un rachat, sorte de nouvel apprentissage de la capacité de voir et d'établir des relations humaines. Après la souillure, une possible rédemption : « je te connais » disait la jeune fille aux lunettes teintées.

- 41 Aussi, dans la perspective de l'auteur ces aveugles pourraient vivre sans nom mais sûrement pas sans l'Humanité : « levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem Humanidade »⁴⁹. Chez Saramago, la difformité la plus accablante est celle qui rend l'humanité aveugle et dépourvue de sens. L'écrivain se donne ainsi la mission d'éveiller les consciences, conférant à l'écriture une véritable mission ontologique.

NOTES

- 1 Il s'agit de *Le Dieu Manchot* (Memorial do Convento), *Histoire du Siècle de Lisbonne* (A História do Cerco de Lisboa), *L'Année de la mort de Ricardo Reis* (O Ano da Morte de Ricardo Reis), *L'Évangile selon Jésus Christ* (O Evangelho Segundo Jesus Cristo).
- 2 L'édition utilisée est la suivante : *L'aveuglement*, traduction de Geneviève Leibrich, Paris, Ed. du Seuil, 1997.
- 3 La déconstruction en tant que méthode d'analyse décompose la structure du langage d'un texte pour mettre en évidence les différentes significations. C'est une autre manière de pensée qui entraîne forcément toute une autre façon d'écrire (écriture) et donc une autre façon de concevoir le monde. Elle se sert, notamment, de dichotomies, système d'oppositions hiérarchisées : bien / mal ; âme / corps, dedans / dehors...). La relation signifiant / signifié devient inopérante dans la mesure où se produisent des glissements de sens d'un signifiant à un autre signifiant. Ceci permet l'ouverture et le mouvement du texte à la transformation et à la réinvention. En d'autres termes chaque concept auquel un signifiant peut référer renvoie inévitablement à un autre signifiant. Il s'agit surtout d'un travail accompli sur le sens qui agit sur les systèmes de concepts.

- 4 Le savant alliage des images, métaphores, comparaisons qui structurent de façon magistrale la subjectivité du discours.
- 5 Une écriture de la parole qui est caractérisée par une parfaite adéquation entre la structuration conceptuelle, la distribution sémantique, le choix syntaxique et les visées pragmatiques. Elle est le pilier de la construction du discours, marqué, notamment, par la cohabitation entre différents registres, divers référents (intérieurs, extérieurs), l'intertextualité et ainsi l'omniprésente relation entre les différentes « voix » et la pensée.
- 6 Si l'on en croit les différents témoignages inclus dans la Revue Camões, n° 3 de Oct-Déc 1998. Il s'agit d'une parabole (Albrecht Buschmann), un genre à mi chemin entre une parabole et le cauchemar du chaos et de la prédation (Juan Manuel Prada), une fable sur l'aliénation et l'individualisme (Miguel García-Posada) et même une fable anti-totalitaire (Rafael Conte).
- 7 J. Saramago, *Cadernos de Lanzarote – Diário II*, Lisboa, Editorial Caminho, 2000, p. 101.
- 8 E. P. Coelho, *O cálculo das sombras*, Lisboa, Asa, 1997, p. 118.
- 9 Au même titre que *Brave New World* de Aldous Huxley (1932), 1984 de George Orwell (1947) et bien d'autres.
- 10 « uma *imago mundi*, uma imagem do mundo em que vivemos ; um mundo de intolerância, de exploração, de crueldade, de indiferença, de cinismo ».
- 11 Traduction sensible d'un concept.
- 12 « Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara. Livro dos Conselhos ».
- 13 Dans le symbole le lien entre le signifiant et le signifié est naturel et transparent, en revanche dans l'allégorie cette relation est arbitraire.
- 14 *L'Aveuglement*, p 256-257, 303, 216. Pour la version originale, *Ensaio Sobre a Cegueira*, Caminho, Lisboa, 1995 : « descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjecção,[...] somos todos iguais perante o mal e o bem [...]o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros [...] Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos. », p. 262 ; « meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para a ver, louvada seja a luz. », p. 223 ; « Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem. », p. 310.

15 Dans le même sens, le prophète que l'auteur est devenu, s'attribue ici la mission d'alerter les hommes sur le monde abominable dans lequel nous vivons.

16 *Ibid.*, p. 259. « Começou a chover quando a madrugada clareava [...] a chuva estava a dizer-lhe, Levanta-te [...] era preciso lavar. Lavar [...] est sujidade insuportável da alma. Do corpo [...] É o mesmo [...] cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. », *ibid.*, p. 264 -266.

17 *Ibid.*, chap. 13, p. 218-219, 259-260, 266. « Arrastado pela água [...] o lixo fora-se juntando em pequenos montes, deixando limpos amplos troços de pavimento. », *ibid.*, p. 271.

18 *Ibid.*, chap. 16, p. 277. « grupos de cegos que escutavam os discursos doutros cegos [...] Proclamava-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, [...] Aqui não há ninguém a falar de organização, disse a mulher do médico ao marido », *ibid.*, p. 284.

19 *Ibid.*, chap. 17, p. 288-289. « Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos, [...] Proclamavam-se ali os principios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o libre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxação fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação [...] Aqui fala-se de organização, disse a mulher do médico ao marido [...] », *ibid.*, p. 295-296.

20 *Ibid.*, chap. 16, p. 280. « Ressurgirá », *ibid.*, p. 287.

21 L'objet, devenu référent est présenté par un ensemble de caractères, matérialisé par une unité à valeur dénomminative (lexemisation). Il a un nom dès le moment où il est associé à une signification.

22 Une même dimension peut concerner des domaines différents et un même domaine peut être traversé par des dimensions différentes. L'aveuglement s'oppose à une autre dimension : la lucidité.

23 *Ibid.*, par ordre des exemples cités p. 12, 30, 117. « Estou cego. [...] Estou cego, estou cego [...] Não vejo, não vejo [...] o meu marido ficou cego de repente [...] a policia tem informação de dois casos de cegueira súbita [...] um após outro, todos foram cegando, com os olhos de repente afogados na hedionda maré branca [...] Logo nas primeiras vinte e quatro horas [...] houve centenas de casos, todos iguais, todos manifestando-se da mesma maneira, a rapidez instantânea [...] », *ibid.*, p.12, 13, 19, 42, 115, 122.

24 *Ibid.*, par ordre des exemples cités p. 13, 14, 15, 18, 22, 94. « é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite [...] Pois eu vejo tudo branco [...] entrou-me um mar de leite. [...] Era como se houvesse um muro branco do outro lado.[...] a insondável brancura cobria tudo.[...] ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. [...] Como uma luz que se apaga, Mais como uma luz que se acende, [...] a ilusão da luz [...] os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro. Para estes, a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa », *ibid.*, p.13, 15, 16, 22, 94.

25 Un sème inhérent met en relation symétrique deux sémèmes appartenant au même taxème ; il est définitoire du type (la cécité est noire) ; un sème afférent met en relation anti-symétrique deux sémèmes appartenant à un taxème différent (la cécité est blanche) ; un sème afférent est associé au type sans avoir de caractère définitoire et doit être actualisé par une instruction contextuelle.

26 Il s'agit d'un processus onomasiologique : analyse du concept, chaîne de caractères d'un objet, suivi d'une attestation.

27 *Ibid.*, p. 23. « Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo óptico, nada em parte alguma. [...] Não lhe encontro qualquer lesão, os seus olhos estão perfeitos. [...] O que quero dizer é que se o senhor está de factocego, a sua cegueira, neste momento, é inexplicável.», *ibid.*, p. 23.

28 *Ibid.*, p. 28-30, 45. « [...] a agnosia, a cegueira psíquica [...] a agnosia, sabemos-lo, é a incapacidade de reconhecer o que se vê [...] a possibilidade de se tratar de uma amaurose [...] esta cegueira é branca, precisamente o contrário da amaurose, que é treva total, a não ser que exista por aí uma amaurose branca, uma treva branca [...] poderia tratar-se de uma variante da cegueira psíquica ou da amaurose [...] o misterioso território da neurocirurgia [...] Uma amaurose branca, além de ser etimologicamente uma contradição, seria também uma impossibilidade neurológica, uma vez que o cérebro, que não poderia então perceber as imagens, as formas e as cores da realidade, não poderia da mesma maneira [...] cobrir de branco, de um branco contínuo, como uma pintura branca sem tonalidade, as cores, as formas e as imagens que a mesma realidade apresentasse a uma visão normal [...] a etiologia do mal-branco, como, graças à inspiração de um

assessor imaginativo, a malsonante cegueira passaria a ser designada [...] », *ibid.*, p. 28-30, 45.

29 *Ibid.*, p. 44, 120. « [...] todas as pessoas que cegaram [...] seriam recolhidas e isoladas [...] A cegueira estava alastrando, não como uma maré repentina que tudo inundasse e levasse à sua frente, mas como uma infiltração insidiosa de mil e um buliçosos regatinhos que, tendo vindo a empapar lentamente a terra, de repente a afogam por completo. [...] A prova da progressiva deterioração do estado de espírito geral deu-a o próprio Governo [...] acreditavam que o mal-branco se propagava por contacto visual, como o mau-olhado. », *ibid.*, p. 45, 124-125.

30 *Ibid.*, p. 47. « uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida », *ibid.*, p. 47.

31 A l'encontre même des finalités du langage utilisé par Rabelais dans Gargantua.

32 *Ibid.*, p.207, 210, 244- 245, 287. « [...] Há lixo por toda a parte [...] duma pastelaria donde saía um cheiro de natas azedas e outras podridões [...] O aspecto das ruas piorava de hora em hora. [...] Amolecidos pela chuva, os excrementos, aqui e além, alastravam na calçada. [...] O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem.[...] Um corvo saltita [...] o vômito subiu-lhe [...] Nem uma pálida luz nas janelas, nem um reflexo desmaiado nas fachadas, o que ali estava não era uma cidade, era uma extensa massa de alcatrão que ao arrefecer se moldara a si mesma em formas de prédios, telhados, chaminés, morto tudo, apagado tudo.», *ibid.*, p. 214, 217, 251, 260.

33 *Ibid.*, p.211. « uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa », *ibid.*, p. 218.

34 *Ibid.*, p.64. Le policier « Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância. », *ibid.*, p. 66

35 *Ibid.*, p.270. « Como se chama, Os cegos não precisam de nome [...] », *ibid.*, p. 275.

36 *Ibid.*, p.178. « Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível

fazer a uma mulher deixando-a ainda viva. », *ibid.*, p. 178.

37 *Ibid.*, p.117. « os dois cegos que discutiam, notou que não faziam gestos, que quase não moviam o corpo, depressa haviam aprendido que só a voz e o ouvido tinham agora alguma utilidade », *ibid.*, p.101-102.

38 *Ibid.*, p.101. « [...] uns quantos cegos a avançarem de gatas, de cara rente ao chão como suínos, um braço adiante rasoirando o ar, enquanto outros, talvez com medo de que o espaço branco, fora da protecção do tecto, os engolisse, se mantinham desesperadamente aferrados à corda e apuravam o ouvido, à espera da primeira exclamação que assinalaria o achamento das caixas. A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos, agitando as pinças trôpegas à procura da perna que lhes faltava. [...] A raiva de um cão morto [...] », *ibid.*, p. 105.

39 *Ibid.*, p.108. « [...] estes cegos, em tal quantidade, vão ali como carneiros ao matadouro, balindo como de costume, um pouco apertados, é certo, mas essa sempre foi a sua maneira de viver, pêlo com pêlo, bafo com bafo, cheiro com cheiro. », *ibid.*, p. 112.

40 *Ibid.*, p.159, 168. « [...] o furor erótico de vinte machos desenfreados que, pela urgência, pareciam estar cegos de cio. [...] uma fila grotesca de fêmeas macheirosas [...] », *ibid.*, p. 165, 174.

41 *Ibid.*, p.198, 212. « o interior de cada camarata é como uma colmeia só povoada de zângãos, bichos zumbidores, como se sabe, pouco dados à ordem e ao método [...] continuamente esbarravam uns nos outros como as formigas que vão no carreiro [...] e farejavam à entrada das lojas, a sentir se vinha cheiro de comida, qualquer que fosse [...] », *ibid.*, p.205, 218.

42 *Ibid.*, p.239. « Regressámos à horda primitiva [...] num mundo descarnado e exaurido », *ibid.*, p. 245.

43 *Ibid.*, p.130. « a realidade abjecta », *ibid.*, p. 136.

44 *Ibid.*, p.95, 129, 131. « [...] alguns são uns mal-desbastados que se aliviam matinalmente de escarros e ventosidades [...] Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros [...] Quando se tornou impossível, em qualquer sentido, chegar aonde estavam as sentinas, os cegos passaram a usar a cerca como lugar para todos os desafogos e decomposições corporais. [...] e então lá iam [...] entre o contínuo tapete de excrementos mil vezes pisados [...] Alguns cegos estavam a remexer-se

nos catres, como todas as manhãs aliviavam-se dos gases [...] Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções. », *ibid.*, p. 99, 133, 136.

45 *Ibid.*, p.66, 71. « ouviu-se a voz áspera do altifalante », *ibid.*, p. 68 ; « Então ouviu-se a voz seca do altifalante », *ibid.*, p.73.

46 *Ibid.*, p.115. « a voz é a vista de quem não vê », *ibid.*, p. 120.

47 *Ibid.*, p.70, 71, 169, 193. « Subitamente, ouviu-se, vindo da rua, uma confusão de gritos, ordens dadas aos berros, uma vozearia revolta. [...] Tinha de ser, o inferno prometido vai principiar.[...] Os gritos tinham diminuído, agora ouviam-se ruídos confusos no átrio, eram os cegos, trazidos em rebanho, que esbarravam uns nos outros, comprimiam-se no vão das portas, uns poucos perderam o sentido e foram parar a outras camaratas, mas a maioria, aos tropeções, agarrados em cachos ou disparados um a um, agitando aflitivamente as mãos em jeito de quem está a afogar-se, entraram na camarata em turbilhão, como se viessem a ser empurrados de fora por uma máquina arroladora. [...] De dentro saíram gritos, relinchos, risadas. [...] ; « os cegos relincharam, deram patadas no chão » ; « como são absolutamente terríveis os gritos dos cegos », *ibid.*, p. 72-73, 175-176, 200.

48 *Ibid.*,p.184. « neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornámos em inferno do inferno », *ibid.*, p. 191.

49 J. Saramago, *Cadernos de Lanzarote – Diário II*, ed. cit., « levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem Humanidade ».p. 158.

AUTEUR

Rosa Maria Fréjaville

IDREF : <https://www.idref.fr/070331863>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-7200-4674>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000419197835>

Les monstres du Japon ancien devant les lumières de l'Occident

Les *kaidan* de Lafcadio Hearn et David B.

Clément Lévy

DOI : 10.35562/celec.160

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Au Japon, le Moyen Âge se termine en 1867. L'empereur Meiji, en lançant la restauration qui porte son nom, met fin au régime féodal du shogunat (le *bakufu*) et accepte l'ouverture du pays aux commerçants occidentaux qui avaient fini par imposer leur présence après trois siècles de fermeture aux influences étrangères.
- 2 À l'ère Meiji, le Japon ancien et ses légendes se voient éclipsés par le modernisme, ce dont témoignent de nombreux romans et nouvelles de Natsume Sôseki (1867-1916), Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927) ou Mishima Yukio (1925-1970), pour ne citer que des écrivains particulièrement connus. Un genre littéraire, tout entier dévolu aux histoires de monstres, risque alors de sombrer dans l'oubli. Cette brève étude voudrait montrer que les monstres eux-mêmes se défendent dans des œuvres produites par des étrangers : Lafcadio Hearn, un écrivain d'origine grecque et irlandaise, contemporain de l'ère Meiji, et David B., un auteur français de bandes dessinées qui s'est inspiré tout récemment de ces histoires de monstres.
- 3 Les *yôkai*, les monstres japonais, sont un sujet longtemps pris très au sérieux. Lorsque les histoires de monstres connurent une vogue croissante, la ville de Kyôto décida une censure contre ce type de littérature en 1657 : « des lois sur ces “enseignements hérétiques, comprenant des divinités volantes et des êtres aussi bien magiques qu'étranges et inquiétants” étaient aussi sur proclamées au niveau socio-politique »¹. Beaucoup plus tard encore, à l'aube de l'irruption de la modernité occidentale, alors que le shôgun Iemochi allait se recueillir sur le tombeau de ses ancêtres, « des délégués du *bakufu*

postèrent un avertissement officiel à Nikko qui disait : “Au tengu [lutin volant] et aux autres démons : Tandis que notre shôgun se prépare à visiter le mausolée de Nikko en avril prochain, à présent, vous, Tengu et autres démons qui habitez ces montagnes, vous devez vous retirer en quelque autre lieu jusqu’à la fin de la visite du shôgun” »². Ces faits ont de quoi surprendre des esprits occidentaux, mais ils témoignent de la forte croyance en des être surnaturels, monstres, revenants et autres esprits, qui n’ont pas cessé d’inspirer les artistes. De nos jours, les *yôkai* sont toujours présents sur les écrans de cinéma, grâce à des œuvres dont la valeur a souvent été louée. L’adaptation des *Contes de la lune vague après la pluie* (*Ugetsu monogatari*, 1776, de Ueda Akinari) par le cinéaste Mizoguchi Kenji, en 1951, a marqué les esprits. Ce film fut suivi de bien d’autres histoires de fantômes, dont certaines sont devenues de grands succès commerciaux, comme la série des *Ring* ouverte en 1998 par Nakata Hideo. D’autres formes d’art sont concernées par le phénomène, en particulier le manga et le dessin animé japonais. Toutes ces créations ont une seule et même source : le répertoire immense des *yôkai*, les monstres japonais auxquels ces quelques lignes seront consacrées. Sans prétendre à un inventaire, qui serait rapidement fastidieux, ni à des hypothèses sur le sens des différents types de monstruosité proposées par un corpus constitué d’une énorme masse de contes, de romans, de nouvelles, de pièces de théâtres, d’œuvres graphiques et audio-visuelles, je souhaite présenter quelques caractéristiques de ce bestiaire fantastique³ à travers le regard qu’on porté sur les *yôkai* de deux auteurs occidentaux, afin de cerner les particularités du genre littéraire qui y semble consacré.

- 4 Les histoires de monstres constituent un genre littéraire japonais ancien et prolifique, représenté par des œuvres de tonalités et d’intentions diverses : le *kaidanshū*. Ce qui le caractérise est l’intrusion de phénomènes surnaturels dans un cadre familial et commun. Il est marqué par un exotisme assez fort, dont le public japonais est avide, car beaucoup de ces histoires de monstres sont d’origine chinoise. De plus, le *kaidanshū* offre aux écrivains la possibilité de dissimuler une critique sociale et politique sous l’apparence de récits d’événements supposés très anciens. Mais certaines des références qui y sont convoquées font du *kaidanshū* un genre fantastique propre à la littérature japonaise.

- 5 Le *kaidanshū* ou « genre des contes étranges » est né au ^{xvii}^e siècle, mais il est le fruit d'une longue évolution. Le folklore japonais, riche de divinités protectrices, mais redoutables quand on n'accomplit pas les rituels nécessaires, a évolué à partir de l'introduction du bouddhisme dans l'archipel, au ^{vi}^e siècle. Originaire de l'Inde, le bouddhisme est une religion dont la continuité de la vie après la mort est un des dogmes fondamentaux. De plus, la loi du karma rappelle à chacun que les actes que l'on commet de son vivant ont une influence sur l'horreur des tourments que l'on endurera dans l'un des très nombreux enfers bouddhiques, et ensuite, sur la nature de l'être dans lequel on se réincarnera. Les divinités parfois inquiétantes de la religion traditionnelle japonaise sont donc rapidement rejointes par une multitude de démons tout droit sortis de ces enfers, et qui séjournent au contact des vivants, tout comme les divinités proprement japonaises. Les histoires de monstres, de démons et de revenants appartiennent donc à un fond traditionnel enrichi par l'apport du bouddhisme, venu d'Inde via la Chine et la Corée. Une anthologie importante a été consacrée à ces démons et compilée vers 1120 : le *Konjaku monogatari*⁴. Mais ce recueil d'anecdotes ne connaît pas la popularité des histoires étranges que la vogue du *kaidanshū* remet au goût du jour cinq siècles plus tard.
- 6 En effet, au ^{xvii}^e siècle, les innovations technologiques permettent une diffusion des livres plus rapide, et l'époque Edo (1603-1868) est marquée par un fort engouement pour les histoires fantastiques qui gagnent rapidement tous les domaines d'expression littéraire, le jeu de société, la publication de recueils, et le théâtre *kabuki*. Le terme de *kaidan* (« conte étrange ») devient ainsi l'indicateur d'un genre : le *kaidanshū* (« genre des contes étranges »). Le premier recueil de *kaidan* est ainsi publié en 1627 par Hayashi Razan, *Kaidan zensho* (« Tous les contes étranges »). Il s'agit de la traduction de trente-deux histoires fantastiques et mystérieuses d'origine chinoise, dédiée au troisième shōgun, Tokugawa Iemitsu, et destinée à le distraire pendant une convalescence. En 1659, Suzuki Shōsan publie *Inga monogatari* (« Contes du destin »), des récits à tonalité bouddhique, mais sans enseignement explicite. L'année suivante paraît *Otogi monogatari* (« Contes de fées ») de Ogita Ansei. C'est un recueil de contes fortement influencés par le folklore japonais. En 1666, Asai Ryōi publie une nouvelle anthologie de contes

d'origine chinoise, *Otogi bôko* (« Le Trésor des contes de fées »), et peu après, en 1685, le genre se voit parodié dans *Saikaku shokokubanashi* (« Contes des provinces par Saikaku ») de Ihara Saikaku.

- 7 Le recueil de contes de fées de Ogita comprend l'une des premières mentions de *hyakumonogatari kaidankai* (« cercle des cent contes étranges ») : ce jeu de société consiste à se réunir pour se raconter à tour de rôle des *kaidan*. Or à la fin du 99^e conte, le surnaturel s'échappe des récits pour entrer en scène : une main géante descend du plafond et les participants au jeu sont pris de terreur. Mais l'un des valeureux jeunes gens tranche cette main d'un coup de sabre et l'on se rend compte qu'il s'agissait de la patte d'une araignée monstrueuse.
- 8 Toutes sortes de monstres jouent en effet un rôle prépondérant dans bien des *kaidan*. Ils sont appelés *yōkai*, et provoquent autant d'effroi qu'ils suscitent des trésors d'érudition.
- 9 Les monstres qui peuplent les *kaidan*, les *yōkai* (« monstres étranges »), forment un bestiaire très étendu qui rassemble aussi bien des démons que des animaux surnaturels, et même des plantes et des objets animés. Tous entrent en scène dans des récits fantastiques où ils cherchent à nuire aux humains. On les distingue des fantômes (*yūrei*, et *obake*), qui sont les esprits de personnes disparues, qui reviennent hanter des lieux familiers ou des proches. Certains *yōkai* interviennent couramment dans le folklore japonais et en particulier dans les *kaidan*. Les *tanuki*, chiens viverrins (une espèce sauvage d'un canidé que sa morphologie rapproche du raton laveur), prennent l'apparence d'objets familiers et d'êtres humains pour leur jouer des tours. Les *kappa*, créatures aquatiques anthropomorphes, sont connus pour ravir les jeunes filles et les entraîner au fond des cours d'eau, et les *tengu*, esprits des montagnes à tête de milan⁵, cherchent à dépouiller les voyageurs ou à détourner les moines itinérants de leurs vœux.
- 10 Ces *yōkai*, avec bien d'autres, sont présents dans les encyclopédies des monstres par lesquelles Toriyama Sekien (1712-1788) a composé un répertoire illustré des monstres qui interviennent dans les *kaidan*. Ce peintre a publié quatre volumes de dessins de monstres, entre 1776 et 1784, proposant un catalogue presque exhaustif des *yōkai*

selon leur représentation traditionnelle. Cette approche encyclopédique, qui alliait une grande connaissance du *kaidanshû* et des précédents ouvrages illustrés à une parfaite maîtrise du dessin et des techniques de gravure sur bois a beaucoup influencé les peintres et graveurs du siècle suivant⁶. Elle a en outre permis de fixer une vulgate des types de *yōkai* et de leur apparence⁷. Ainsi, dans le *Gazu hyakki yakō* (« Le cortège de nuit des cent démons »), Toriyama Sekien reprend des monstres représentés dans des rouleaux peints à diffusion beaucoup plus restreinte, mais il procède surtout à une classification de ces *yōkai*, notamment selon leur valeur symbolique, ou l'environnement favorable à leur apparition. La richesse des quatre encyclopédies des monstres de Toriyama Sekien provient à la fois des recherches qu'il a menées pour rassembler des données de provenances variées (récits hagiographiques du *Konjaku monogatari*, légendes locales), de la finesse de ses dessins, et des aperçus qu'il donne de la vie domestique à l'ère Edo. Ses *tengu* et *kappa* sont représentés dans leur milieu habituel, et leur air farouche signale le danger qu'ils représentent, du moins dans les *kaidan*. Mais le *tanuki*, s'accrochant à la crémaillère du foyer pour se dissimuler au sein de la famille, témoigne de croyances moins inquiétantes qui font intervenir un surnaturel plus familier.

Figure 1 Tengu, kappa et tanuki (prenant l'apparence d'une bouilloire)⁸



11 Dans sa curiosité pour le Japon ancien et moderne, l'écrivain Lafcadio Hearn (1850-1904) s'est intéressé à des histoires étranges tout aussi variées. Comme le peintre Toriyama Sekien, Lafcadio Hearn n'a pas

précisément mis l'accent sur des contes horribles au détriment d'histoires tout aussi étranges mais moins inquiétantes. En cela, il a rendu compte avec exactitude de la diversité du genre du *kaidanshū*.

- 12 Arrivé au Japon en 1890 avec pour mission de réaliser des reportages sur la culture du pays pour le *Harper's Magazine*, Lafcadio Hearn y passe en fait les quinze dernières années de sa vie, devenant même citoyen japonais sous le nom de Koizumi Yakumo du fait de son mariage. Son épouse lui raconte de nombreux *kaidan*, il en recueille aussi auprès d'amis, et les traduit dans quelques chapitres qui ajoutent du mystère à ses ouvrages plus généraux comme *Glimpses of Unfamiliar Japan* (1894) et *Out of the East : Reveries and Studies in New Japan* (1895).
- 13 Mais en 1899, et en 1904, après sa mort, sont publiés *In Ghostly Japan* et *Kwaidan*, qui donnent la pleine mesure de la véritable passion que voue Hearn au *kaidan*⁹. Dans ces deux recueils sont traduits en anglais des *kaidan* célèbres.
- 14 Ainsi, « Botan dōrō » (« La lanterne-pivoine ») est un *kaidan* d'abord traduit du chinois par Asai Ryōi dans *Otogi bōko* en 1666 puis adapté pour le théâtre kabuki en 1892. Cette histoire d'un jeune homme amoureux du fantôme d'une morte a eu beaucoup de succès (y compris au cinéma, par la suite). Mais en la racontant dans un chapitre de *In Ghostly Japan*, Hearn se propose de présenter à ses lecteurs occidentaux une histoire à la fois surnaturelle et exotique : « Cela permettrait d'expliquer quelques idées courantes d'un surnaturel que les Occidentaux connaissent très mal »¹⁰, et ce, afin de se faire notre guide dans la découverte du bouddhisme. En effet, en donnant à son « Botan dōrō » le titre « A Passional Karma », Hearn dirige l'attention du lecteur vers l'explication donnée par un prêtre au cours du récit. Le héros est amoureux d'une morte – ce qui aura une issue fatale – en raison d'un amour déçu que tous deux ont éprouvé l'un pour l'autre dans une vie antérieure. C'est leur karma qui les unit, même par delà la mort. Mais après la fin de la narration, lorsque l'auteur demande à un ami de lui montrer la tombe de O-Tsuyu, l'amante maléfique, et de sa servante O-Yoné, il joue sur les attentes du lecteur, en lui proposant peut-être un frisson de plus. La description du cimetière est d'ailleurs peu engageante : « des tombes inclinées dans tous les sens, à des angles éloignés de la verticale, des

tablettes rendues illisibles par les moisissures, des piédestaux vides, des bassins, et des statues de Bouddha sans tête ou sans mains¹¹ ». Mais les tombes indiquées par une vieille femme effrayante ne sont pas celles des deux spectres qui marchent dans la nuit d'été à la lueur d'une lanterne en papier. La pirouette sur laquelle se clôt « A Passional Karma » brise l'illusion : « Vous ne pensiez tout de même pas que cette histoire de fantômes était vraie ? »¹². Lafcadio Hearn aime donc raconter des histoires effrayantes, mais il aime aussi en dévoiler le caractère fictif. Pour autant, l'image monstrueuse, car repoussante, du jeune homme mort dans l'étreinte du squelette de O-Tsuyu, marque profondément la mémoire du lecteur.

- 15 Cependant, *In Ghostly Japan* est un curieux recueil de mélanges où les fantômes ont une faible part. Tout un chapitre est consacré à la voie de l'encens, d'autres à des proverbes bouddhistes ou à la fête des morts. Hearn consigne plutôt dans cet ouvrage des études à caractère ethnographique. Pourtant deux histoires font intervenir des monstres qui appartiennent à la grande famille des *yōkai* : une robe pourpre maudite, dans « Furisodé », qui empoisonne toutes les femmes qui la portent, et un *tengu*, dans « Story of a Tengu ». Cet esprit des montagnes, maltraité sous sa forme de faucon par des enfants qui l'avaient capturé, récompense le moine qui l'a sauvé. Mais en exauçant son vœu d'assister à un prêche du Bouddha historique Sâkyamuni, il ne prévoit pas les graves conséquences de cette infraction aux lois les plus sacrées. Le *tengu* et le moine sont gravement punis pour cette faute. Par ce choix esthétique de la variété, Lafcadio Hearn entend représenter fidèlement l'esprit japonais de la fin de l'ère Meiji. L'attachement aux traditions, les croyances des anciens, et les contes étranges n'excluent pas la marche vers le progrès à l'occidentale, car le surnaturel et le merveilleux sont perceptibles à tout moment dans le Japon de Lafcadio Hearn.
- 16 Comme *In Ghostly Japan*, *Kwaidan* (1904) rassemble des *kaidan* et des observations sur la société, les rites et les croyances du Japon de l'ère Meiji. Le recueil est construit en deux sections, la première reprenant le titre de l'ensemble, et la seconde, « Insect Studies », beaucoup plus courtes, traite en trois chapitres des représentations populaires et religieuses des papillons, des moustiques et des fourmis. On trouve dans la première partie du recueil dix-sept récits, certains étant de

véritables contes fantastiques, repris à des ouvrages antérieurs japonais, d'autres se présentant comme d'étranges incidents vécus par l'auteur. Ainsi, le recueil de Lafcadio Hearn propose une définition large du *kaidan*, et du genre que ce type de récit définit. Les véritables monstres qui seraient indispensables dans une conception restrictive du *kaidan* sont présents dans trois de ces récit : « Jikininki », « Mujina », « RokuroKubi » et « Yuki-Onna ». Ici, à chaque fois, le personnage principal est éclipsé par le monstre auquel il est confronté, dont le nom sert de titre au récit. Jikininki est un ogre qui se nourrit de cadavres, les *mujina* sont des êtres aux visages lisses comme des œufs sur lesquels se dessinent des traits trompeurs, les *rokuro-kubi* sont des démons à forme humaine dont la tête peut se séparer du corps, et *yuki-onna*, la femme des neiges, est un démon qui a la forme d'une très belle femme qui a le pouvoir de glacer ses victimes par la seule force de son souffle. Les autres histoires sont des récits effrayants qui font intervenir des fantômes, ou bien des récits de faits étranges (apparitions, floraison de cerisiers à dates fixes, rêves mystérieux, naissance d'un enfant qui porte une marque – le nom d'un autre enfant mort peu avant – sur la main) qui reçoivent des explications bouddhistes (par la référence au karma et à la réincarnation). Un autre récit, « Diplomacy » relate une exécution capitale, et le moyen d'apaiser le condamné, pour que son désir de vengeance ne se manifeste pas après sa mort, et « Of a Mirror and a Bell » est l'adaptation d'une légende de Mugenyama (dans la région actuelle de Shizuoka).

- 17 Malgré la variété de ces histoires, la perspective adoptée par l'auteur varie peu. Dans tous les récits, ne serait-ce que par leur titre souvent transcrit du japonais, on perçoit le point de vue d'un Occidental conscient de l'exotisme de telles histoires. Cet exotisme assumé est souligné par des explications qui réduisent la distance culturelle entre le lecteur occidental et ces histoires « du Japon ancien »¹³. L'auteur cite par exemple ses sources en préface : « La plupart des *kwaidan*, ou contes étranges, qui vont suivre ont été pris à d'anciens livres japonais¹⁴ [...] » ; il fait précéder « The Story of Mimi-Nashi-Hōichi » de quelques paragraphes qui rappellent la bataille de Dan no Ura, qui mit fin en 1185 à la guerre entre les clans Heike et Genji, donnant un contexte historique à l'enchantement par les fantômes des Heike dont est victime le joueur de luth Hōichi. De même, Hearn

renvoie à plusieurs reprises, en note de bas de page, à ses essais sur le bouddhisme japonais, afin que la floraison des cerisiers dont il est question dans « Ubazakura » et de « Jyuroku-Zakura » puisse recevoir une explication plausible dans la mort tragique de personnages légendaires (une nourrice exemplaire et un samouraï) qui se seraient réincarnés dans ces arbres.

- 18 Cependant, la visée exotique est contrariée, dans *Kwaidan* comme dans *In Ghostly Japan*, par la tension propre au genre fantastique qui fait partie des caractéristiques du *kaidanshū*. Ainsi, « Mujina », l'un des plus brefs contes étranges de *Kwaidan*, est un récit interrompu, dont le héros est anonyme, et l'époque, imprécise. Le lieu est présenté avec beaucoup de soin, dès le début du récit :

Sur la route d'Akasaka à Tôkyô, il y a une pente nommée Kii-no-kuni-zaka, ce qui signifie pente de la province de Kii. [...] Avant l'ère des lampadaires et des *jinrikishas*, ce quartier était très solitaire, à la nuit tombée¹⁵.

Ensuite, le narrateur nomme ce qui effraie les piétons qui doivent passer par la route d'Akasaka de nuit :

Les piétons qui se hâtaient préféreraient faire de longs détours plutôt que de grimper la côte de Kiino-kuni-zaka, seuls, après le coucher du soleil. / Tout cela à cause d'un Mujina qui avait l'habitude de marcher par ici¹⁶

- 19 Mais le terme n'est pas traduit, et ce qu'il désigne n'est pas décrit. Le récit met en scène un marchand, anonyme, mort une trentaine d'années avant la narration¹⁷, et décrit la rencontre de cet homme avec une femme en pleurs, prête à se jeter dans une douve, et qui se dissimule au passant. Quand elle se tourne vers lui, et dévoile son visage qu'elle cachait de sa manche, un pic de tension dramatique et d'horreur est atteint, après avoir été longuement préparé par les interpellations du marchand, restées longtemps sans réponse :

O-jochû !... Écoutez-moi, juste un petit instant !... O-jochû ! O-jochû ! »... Puis cette o-jochû se tourna, rejeta sa manche de côté et frotta son visage de la main ; – et l'homme vit qu'elle n'avait pas d'yeux, pas de nez ou de bouche, – il cria et s'enfuit en courant¹⁸.

20 Cette affreuse figure sans visage est un *mujina*, c'est-à-dire un blaireau, animal que les Japonais pensaient capable de prendre une apparence humaine et de changer de visage à volonté. Mais le narrateur ne dit rien de tel, préférant à la description de ce *yōkai* le récit de sa rencontre avec un homme qui ne voulait pas tenir compte de la mauvaise réputation de ces lieux. Le marchand s'enfuit donc à toutes jambes, et croit pouvoir trouver de l'aide auprès d'un vendeur ambulancier, dont la roulotte est éclairée d'une lanterne. En fait, la tension dramatique ne va pas baisser ici, alors que l'on atteint les dernières lignes du *kaidan*. Terrifié par la femme sans visage qu'il vient d'apercevoir, le vieux marchand dit au vendeur de *soba* :

« J'ai vu... J'ai vu une femme – au bord de la douve – et elle m'a montré... Aah ! Je ne peux pas vous dire ce qu'elle m'a montré... »/
« Hé ! Est-ce que c'était ce genre de chose qu'elle vous a montrée ? »
s'écria le marchand de *soba*, et il frotta son visage, qui devint sur ce comme une coquille d'œuf... Et aussitôt, la lumière s'éteignit.¹⁹

21 Par cette interruption brutale du récit, l'horreur atteint son paroxysme dans le non-dit, mais on peut supposer néanmoins que, s'il a survécu à ces deux rencontres d'épouvante, le vieux marchand en a été quitte pour sa peur, et que le *mujina* qui l'a trompé n'avait pas l'intention de lui nuire davantage. Cependant, Lafcadio Hearn ne dit rien de tel, laissant croire au lecteur qui méconnaîtrait la grande variété des *yōkai* que les *mujina* sont des êtres sans visage qui persécutent tous ceux qu'ils rencontrent. Ce type d'indécision finale est un procédé courant dans le conte fantastique, il est abondamment utilisé dans les contes de Poe, de Hoffmann ou encore dans *Le Horla* de Maupassant : le narrateur est d'autant plus terrorisé que les phénomènes effrayants auxquels il a assisté sont inexplicables, et le frisson de l'étrange qui saisit le lecteur est d'autant plus fort. Mais Hearn s'est beaucoup plus intéressé aux croyances japonaises qui permettent d'expliquer les apparitions effrayantes qu'à proposer à ses lecteurs occidentaux des rencontres avec des monstres qu'ils ne pourraient jamais oublier.

22 Que les *yōkai* se révèlent souvent débonnaires, une fois la frayeur passée, est une de leurs caractéristiques, et cela garantit le succès qu'ils connaissent encore de nos jours. En témoigne un ouvrage de bande dessinée écrit par Pierre-François Beauchard, dit David B.,

en 1997, *Le Tengû carré*²⁰. Cet album en noir et blanc est un hommage au folklore japonais, et plus largement à certains points de mythologie indienne et japonaise qui ont inspiré l'auteur, dont les œuvres reprennent souvent des mythes fantastiques²¹.

- 23 Dans *Le Tengû carré*, la narration d'aventures fantastiques fait alterner, chapitre par chapitre, deux histoires qui se rejoignent en cours de route : la recherche de Parashurama, un guerrier invincible qui s'en prend à toutes les écoles de sabre, par un jeune samouraï assisté d'un *tengu* au corps anguleux, voire carré, et la poursuite par un moine chasseur de démons d'une troupe de bandit surnaturels menés par la Renarde et le Champignon. Ici, David B. innove en ajoutant à un *yōkai* assez répandu dans le *kaidanshū*, le renard, *kitsune*, un monstre qui n'existe pas dans cette tradition. Il le précise dans son avant-propos :

Si la renarde est bien un démon de la mythologie japonaise habile à prendre forme humaine et que l'on peut démasquer, et qu'elle ne peut changer ni son reflet ni son ombre, le champignon est une pure facétie personnelle²².

- 24 De plus, avec Parashurama, l'auteur fait intervenir dans un contexte japonais « un personnage venu du Mahabharata, la grande épopée de l'Inde antique »²³, mais il reste un héros qui extermine une caste de guerriers.
- 25 Cependant, David B. cite *Fantômes du Japon*, une anthologie de contes fantastiques de Lafcadio Hearn²⁴, comme l'une de ses sources, l'autre étant un recueil d'estampes du peintre Yoshitoshi Tsukioka : *Les 36 Fantômes* (1889-1892). Les extraits de *In Ghostly Japan* et de *Kwaidan* présentés ici trouvent de nombreux échos dans *Le Tengû carré*, mais l'intérêt du travail de David B. réside notamment dans son accentuation d'un paradoxe déjà relevé par Lafcadio Hearn, et qui est à l'origine de nombreux malentendus occidentaux au sujet du Japon. Dans un de ses essais sur l'Orient, *Out of the East*, Hearn affirme ainsi que les Japonais ne sauraient abandonner leur façon de vivre au ras du sol, sur des nattes de paille de riz :

Il n'existe aucun précédent d'un peuple hautement civilisé, tel que l'étaient les Japonais avant l'agression occidentale, qui abandonne des

habitudes ancestrales par un simple esprit d'imitation. Ceux qui imaginent les Japonais comme de simples imitateurs les imaginent aussi comme des sauvages. En fait, ils ne sont nullement des imitateurs : ils se contentent d'assimiler et d'adopter, et ce, jusqu'à friser le génie²⁵.

- 26 Or l'ère Meiji voit le Japon adopter des techniques et bientôt des coutumes occidentales, ce qui menace la persistance d'un esprit authentiquement japonais. Mais ce danger est seulement apparent. Hearn affirme plus loin que l'ouverture à l'Occident n'est qu'une illusion :

L'idée que le Japon s'ouvrirait largement aux tentatives industrielles étrangères, aussitôt après le début de l'ère Meiji, s'est avérée aussi fautive que le rêve de sa soudaine conversion au christianisme. Le pays est resté, et reste toujours, presque fermé à toute installation étrangère²⁶.

- 27 Ainsi, plutôt que de laisser les Européens et Américains s'installer au Japon, les Japonais de l'ère Meiji leur empruntent certaines techniques, qui seront parfois détournées de leur usage. C'est ce que laisse entendre David B. lorsqu'il imagine, au début du *Tengu carré*, le parti que ses *yōkai* pourront tirer du chemin de fer. La Renarde et le Champignon dévoilent au lecteur leurs intentions criminelles, et leur pouvoir surnaturel, en prenant forme humaine.

Figure 2 David B., *Le Tengû carré*, planche n° 2



- 28 Dans les deuxième et quatrième case, ainsi que dans les cinquième et sixième, l'inversion de l'étagement des plans fait entrer les *yōkai* dans un contexte qui les engobe pleinement, celui de l'ère Meiji, où un vieil homme se promène en famille, et où un train se déplace dans le paysage.
- 29 Les monstres japonais dont Lafcadio Hearn et David B. font des personnages principaux de leurs histoires représentent la résistance d'un Japon immémorial devant des attaques du progrès venu de l'Occident. C'est particulièrement net dans *Le Tengû carré*, qui finit sur la fuite des *yōkai* dans les profondeurs d'une montagne, loin de leurs poursuivants : ils se sont embarqués à bord d'un train qu'ils ont détourné de sa voie, et se promettent de revenir, dans un siècle, pour semer la terreur parmi les mortels.

30 Mais le livre de David B. propose aussi des scènes de batailles et des portraits de *yōkai* qui ressortissent à la tradition de l'estampe et de l'encyclopédie des monstres. Sur la planche qui suit, le Moine décrit à son interlocuteur, un officier de l'armée, les monstres qui menacent l'ordre dans la région. Dans la mêlée de la case inférieure, la Renarde abat à grands coups de sabre les soldats en armures qui la menacent tandis que succombe, les mains levées au-dessus de la tête, un des « œufs-démons » que l'officier se félicite d'avoir tués (dans la partie supérieure gauche de la planche). Dans la grande case qui s'étend dans la première moitié de la planche, on peut voir les *yōkai* évoqués par le Moine, dont la silhouette apparaît en arrièreplan. Il rappelle leur origine divine, racontée dans les récits mythologiques du *Kojiki*²⁷. On peut distinguer au premier plan un *tengu*, des reptiles et amphibiens, un rat, un *kappa* montrant sa tête ronde, un champignon (création de l'auteur) surmonté d'une renarde et, à côté d'eux, des animaux en vêtements d'hommes : un corbeau et un chat, des poissons énormes, un squelette, un démon et deux dragons.

Figure 3 David B., *Le Tengû carré* planche n° 40



31 Par sa variété de tons et les références tantôt sérieuses, tantôt humoristiques, au *kaidanshū*, *Le Tengû carré* en est une déclinaison moderne de grand intérêt, qui rejoint les ambitions généreuses des *kaidan* traduits par Lafcadio Hearn. Chez David B., les *yōkai* n’effraient plus guère, mais ces monstres japonais ont gardé leur caractéristique essentielle : ils vivent à proximité des humains, prêts à leur apparaître pour semer le trouble. Leur venue au cœur de la société n’est plus liée à des problématiques d’ordre privé, car ils ne sont pas attachés par les liens du karma au destin particulier d’un être, mais elle est une actualisation éphémère de leur puissance qui a pour siège la nature toute entière. Les *yōkai* résistent donc à la modernisation du Japon parce que celle-ci laisse encore intacte une partie de la nature sauvage. Et cela permet, encore pour un moment peut-être, la persistance d’un genre littéraire très ancien.

NOTES

1 « [...] laws on “heretical teachings, including flying deities, magic as well as weird and strange beings” were also present on the socio-political record », Noriko T. Reider, *Tales of the Supernatural in Early Modern Japan: Kaidan, Akinari, Ugetsu Monogatari*, Lewiston (N.Y.), The Edwin Mellen Press, 2002, p. 37.

2 « [...] bakufu officials posted an official warning to supernatural demons at Nikko that read: “To the tengu [flying goblin] and the other demons: Whereas our shōgun intends to visit the Nikko mausoleums next April: Now therefore, ye Tengu and other demons inhabiting these mountains must remove elsewhere until the shogun’s visit is concluded” », Gerald Figal, *Civilization and Monsters: Spirits of Modernity in Meiji Japan*, Durham, University of Duke Press, 1999, p. 78.

3 Une exposition, « Yōkai, bestiaire du fantastique japonais » a été présentée en 2005-2006 par la Maison de la culture du Japon à Paris. Son catalogue éponyme, édité par l’hôte de cette exposition, propose des analyses de grand intérêt, et une très riche iconographie.

4 Des extraits significatifs en ont été traduits en français : *Histoires qui sont maintenant du passé* (1968), tr. Par Bernard Franck, Paris, Gallimard, « Connaissance de l’Orient », 1987 ; *Histoires fantastiques du temps jadis* (2002), tr. par Dominique Lavigne-Kurihara, Arles, Philippe Picquier, « Picquier Poche », 2004 ; *Histoires d’amour du temps jadis*, tr. par Dominique Lavigne-Kurihara, Arles, Philippe Picquier, « Picquier Poche », 2005.

5 Une représentation concurrente leur attribue un visage humain peu amène, rouge vif et muni d’un très long nez.

6 Le peintre Hokusai a rassemblé de véritables encyclopédies dessinées dans ses carnets de croquis publiés sous le titre de *Hokusai manga* (« Les croquis de Hokusai », en quinze volumes, parus de 1814 à sa mort en 1849). Chaque page illustre un sujet différent, dans les registres les plus divers : de la flore aux images pieuses, en passant par les métiers traditionnels et les *yōkai*.

7 *Yōkai, Dictionnaire des monstres japonais* (en 2 t., Boulogne, Pika, 2008) est une encyclopédie des monstres conçue et dessinée par l’auteur de

bande dessinée Mizuki Shigeru qui doit beaucoup à Toriyama Sekien. Les Pokémon (lancés par Nintendo en 1996 sous la forme d'un jeu vidéo, puis dérivés en cartes à collectionner, dessins animés, bandes dessinées, films de cinéma, etc.) sont aussi des descendants de l'œuvre du compilateur Toriyama. Mais ses *yōkai* sont devenus des monstres de poche (« pocket monsters » est le terme dont « Pokémon » est l'abréviation), et ils ne menacent plus les humains, sinon comme phénomène de mode.

8 Toriyama Sekien, *Gazu hyakki yakô zengashū*, Tôkyô, Kadokawa, 2005, p. 12, p. 18, p. 172.

9 L'orthographe *kwaidan* rend compte d'une prononciation aujourd'hui archaïque du mot *kaidan*.

10 « It would serve to explain some popular ideas of the supernatural which Western people know very little about », Lafcadio Hearn, In *Ghostly Japan*, Tôkyô – Rutland (Vt.), Tuttle, 1971, p. 73.

11 « Tombs leaning at all angles out of the perpendicular, tablets made illegible by scurf, empty pedestals, shattered water-tanks, and statues of Buddhas without heads or hands », *ibid.*, p. 111.

12 « You did not suppose that ghost-story was true, did you? », *ibid.*, p. 113.

13 Le sous-titre de *Kwaidan* est *Ghost Stories and Strange Tales of Old Japan*.

14 « Most of the following *Kwaidan*, or *Weird Tales*, have been taken from old Japanese books Lafcadio Hearn, *Kwaidan, Ghost Stories and Strange Tales of Old Japan* (1904), Mineola (N.Y.), Dover, 2006, p. xvi.

15 « On the Akasaka Road, in Tôkyô, there is a slope called *Kii-no-kuni-zaka* – which means the Slope of the Province of Kii. [...] Before the era of street-lamps and *jinrikishas*, this neighborhood was very lonesome after dark », Lafcadio Hearn, *Kwaidan*, op. cit., p. 51. Les *jinrikishas* sont des pousse-pousses, introduits, comme l'éclairage public, à l'ère Meiji.

16 « Belated pedestrians would go miles out of their way rather than mount the *kii-no-kuni-zaka*, alone, after sunset./ All because of a *Mujina* that used to walk there », *ibid.*

17 « Un vieux marchand du quartier de *Kyôbashi*, qui est mort il y a une trentaine d'années », *ibid.* : « [...] an old merchant of *Kyôbashi* quarter, who died about thirty years ago ».

18 « O-jochū ! . . . Listen to me, just for one little moment! . . . O-jochū! – O-jochū!" . . . Then that O-jochū turned round, and dropped her sleeve, and

stroked her face with her hand; – and the man saw that she had no eyes or nose or mouth, – and he screamed and ran away », *ibid.*, p. 52. (Dans une note, Hearn traduit « o-jochû » par « honorable damsel », « honorable demoiselle »).

19 « “I saw . . . I saw a woman – by the moat – and she showed me . . . Aa! I cannot tell you what she showed me!” . . ./ “Hé ! Was it anything like *this* that she showed you?” cried the soba-man, stroking his own face – which therewith became like unto an Egg. . . . And, simultaneously, the light went out », *ibid.* » (Les soba sont des nouilles de sarrasin, ce que l’auteur précise en note).

20 David B., *Le Tengû carré* (1997), Paris, L’Association, 2002. La graphie choisie par l’auteur, « *tengû* », semble inappropriée, une transcription correcte du japonais privilégiant plutôt « *tengu* ».

21 David B. raconte, par la bande, le développement de son goût pour la mythologie, l’histoire et l’ésotérisme dans *L’Ascension du haut-mal*, Paris, L’Association, 6 vol., 1996-2003. Ses récits de rêves, chez le même éditeur, donnent un aperçu de ses ressources : *Le Cheval blême* (1992), *Les Incidents de la nuit*, 3 vol. (1999-2002).

22 David B., *Le Tengû carré*, *op. cit.*, 1 p. de l’avant-propos (non paginée).

23 *Ibid.*, 2 p. de l’avant-propos (non paginée).

24 Lafcadio Hearn, *Fantômes du Japon*, tr. fr. de Marc Logé, choix, préface et bibliographie de Francis Lacassin, Paris, Union générale d’éditions, 1980.

25 « There exist no precedent of a highly civilized people – such as were the Japanese before the Western aggression upon them – abandoning ancestral habits out of a mere spirit of imitation. Those who imagine the Japanese to be merely imitative also imagine them to be savages. As a fact, they are not imitative at all: they are assimilative and adoptive only, and that to the degree of genius », Lafcadio Hearn, *Out of the East (Reveries and Studies in New Japan)*, Boston & New York, Houghton Mifflin Co., 1895, p. 202.

26 « The idea that Japan would throw open her interior to foreign industrial enterprise, soon after the beginning of Meiji, proved as fallacious as the dream of her sudden conversion to Christianity. The country remained, and still remains, practically closed against foreign settlement », *ibid.*, p. 216.

27 Le *Kojiki* est un des plus anciens textes littéraires japonais, écrit en chinois du VIII^e siècle ; il raconte notamment la création de tous les dieux et

divinités secondaires et de l'empire.

AUTEUR

Clément Lévy

IDREF : <https://www.idref.fr/112419674>

ISNI : <http://www.isni.org/000000001209253X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15510513>

Figures du monstre

Créateur et créatures dans *La Maison muette* (*The Dumb House*, 1997) de John Burnside

Jérôme Dutel

DOI : 10.35562/celec.162

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Pour tirer les fils qui serviront à introduire et tisser cette étude, il semble pertinent d'interroger, par le biais du *Dictionnaire historique* d'Alain Rey, l'histoire sémantique du couple lexical en délimitant le champ. Figure, de son sens originel de « forme, représentation d'une forme »¹, s'enrichit d'une polysémie dont deux aspects peuvent être retenus : ceux qui font de la figure à la fois une notion « centrale dans toute la conception de la rhétorique et du discours » et, en concurrence directe avec visage, « la forme de la face humaine ». Monstre désigne tout d'abord, suivant en cela le vocabulaire religieux, un prodige ou un signe divin et, par extension, les êtres surnaturels comme les créatures mythologiques avant de s'appliquer aux animaux féroces puis aux êtres humains, au sens moral aussi bien que physique, dès le ^{XII}^e siècle. Le glissement populaire et avéré de ce dernier terme et l'introduction du motif littéraire (à travers cette figure de style qui fonde et forme en partie le discours littéraire) ne peut manquer d'interroger. Ce sont donc sous des formes duales – humain et inhumain, langue et littérature – que peuvent donc s'analyser ici deux figures monstrueuses par excellence, celle du savant fou, avatar scientifique du monstre créateur, et celle de l'enfant sauvage, engeance monstrueuse par excellence ; deux figures aux rôles apparemment antithétiques et pourtant liées de façon indissoluble par l'expérience qu'elles partagent. Quelque peu à l'écart des classiques expérimentations physiques ou biologiques qui paraissent avoir en littérature la faveur des savants fous, c'est donc sur un terrain linguistique que cette étude souhaite s'orienter.

- 2 Umberto Eco a justement rappelé en préambule à *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* (1994) deux étranges expériences rapportées par Hérodote au ^v^e siècle avant JC et Fra Salimbene de Adam de Parme au ^{XIII}^e siècle :

Psammétique fit remettre à un berger deux nouveaux-nés, des enfants du commun, à élever dans ses étables dans les conditions suivantes : personne, ordonna-t-il, ne devait prononcer le moindre mot devant eux ; [...] Psammétique voulait surprendre le premier mot que prononceraient les enfants.

[Frédéric II] voulut faire une expérience pour savoir quels seraient la langue et l'idiome des enfants, à leur adolescence, sans qu'ils aient jamais pu parler avec qui que ce fût. C'est ainsi qu'il ordonna aux nourrices d'allaiter les enfants [...] avec la défense de parler. Il voulait en effet savoir s'ils parleraient la langue hébraïque, qui fut la première, ou bien la grecque, ou la latine, ou l'arabe ; ou s'ils parleraient toujours la langue des parents dont ils étaient nés. Mais il se donna de la peine sans résultat, parce que les enfants ou les nouveaux-nés mouraient tous².

- 3 Ce sont ces anecdotes, reprises sous la forme fantasmée d'un ancien mythe persan mettant en scène Akbar le Moghol, et l'interrogation fondamentale qu'elles incarnent, qui prennent vie dans *The Dumb House* (1997), le premier roman du poète écossais John Burnside.

Les conseillers du Moghol y débattaient de la question suivante : un enfant vient-il au monde doué de l'aptitude innée, divine, à la parole ? Ils s'accordaient sur le fait que, d'une certaine façon, ce don est l'équivalent de l'âme, unique caractéristique qui distingue l'humain de l'animal. Mais Akbar, lui, déclara, que le langage est acquis, pour la simple et bonne raison que l'âme est innée et que l'âme ne se caractérise par aucune faculté particulière, que ce soit l'aptitude à parler, à rêver ou à raisonner. Car, certes, si le langage émanait de l'âme, alors il n'existerait qu'une langue et non une multiplicité. Mais les conseillers ne furent pas d'accord. [...] Akbar écouta. Quand les conseillers eurent fini de parler, il leur annonça qu'il allait vérifier leur hypothèse. Il fit construire une demeure par ses artisans, loin de la ville : une grande maison, bien aménagée, dotée de ses propres jardins et fontaines. Là, Akbar installa une cour

de muets où il amena un certain nombre de nouveau-nés rassemblés des quatre coins de l'Empire. Les enfants étaient bien traités et on leur apportait tout ce dont ils avaient besoin, mais du fait du mutisme de leurs gardiens, ils n'entendaient jamais le langage humain si bien qu'en grandissant ils se révélèrent incapables de parler, comme Akbar l'avait prédit. Les gens venaient de partout dans le royaume pour voir la maison. Ils passaient des heures devant le mur d'enceinte des jardins, à écouter le silence, et à partir de ce moment-là, la demeure devint célèbre sous le nom de Gang Mahal, ou Maison muette.³

- 4 Dans sa quête de l'âme, le narrateur du roman répète cette expérience et, après deux parties permettant de nouer tous les fils dramatiques, psychologiques et narratifs qui contribuent à bâtir cette maison muette moderne, le dernier quart du roman s'en fait le compte rendu. Enfermant ses propres enfants (deux faux jumeaux, une fille et un garçon) dans un sous-sol dépouillé de tout mobilier à l'exclusion d'un matériel audio matérialisé par des hauts-parleurs muraux, le narrateur, en costume de chirurgien, jouant le rôle d'un muet sans visage, introduit pourtant une variable en leur diffusant plusieurs heures par jour de la musique dépourvue de tout passage vocal ou choral.
- 5 L'expérience linguistique n'est pas neuve ; elle n'est d'ailleurs pas non plus isolée en littérature. Dans un ouvrage relevant explicitement de la science-fiction, *L'Enchâssement* (1973), Ian Watson la répète lui aussi, cette fois dans un cadre officiellement médicalisé et scientifique. S'inspirant de quelques-unes des théories les plus connues de Noam Chomsky, trois brillants scientifiques, dont le linguiste Chris Sole, y tentent une expérience parallèle et similaire dans l'espoir de trouver un nouveau langage à partir d'un nouveau monde, en élevant trois enfants dans des espaces-labyrinthes créés de toutes pièces hors des contingences humaines, en ne leur donnant à entendre que des langages décomposés puis reconstitués par ordinateur dans l'espoir qu'ils développeront eux-mêmes de nouvelles visions de la réalité et de nouveaux langages. Dans le premier volume de la trilogie new-yorkaise de Paul Auster, *Cité de verre* (1985), une expérience du même type forme le point de départ du récit. Un auteur de série noire, Quinn, se faisant passer pour le détective Paul Auster, se voit confier la mission de surveiller Stillman qui, treize ans

plus tôt, a été interné pour avoir enfermé pendant neuf ans son fils Peter, alors âgé de deux ans, dans une pièce obscure dont toutes les issues sont condamnées. Son projet, né de ses recherches théologiques, n'était rien moins que de tenter de défaire la chute babélienne du langage pour retrouver, à travers son enfant, la parole divine et ces mots adamiques capables de porter réellement leurs choses. Dans *Les Langages de Pao* (1957) de Jack Vance, l'expérience est même étendue à des milliers de nouveaux-nés pour lesquels des régions entières sont vidées de leurs habitants ; des langues artificielles façonnant alors, selon le bon vouloir du linguiste Palafox, de nouveaux individus.

- 6 Que le *modus operandi* oscille du tristement banal chez Auster — les exemples de séquestration infantine ne manquent malheureusement pas — à l'anticipation scientifique chez Vance, que les outils et les motifs de l'expérimentation divergent — trouver l'âme, le langage, la réalité (et donc la connaissance, le pouvoir) grâce à un silence, une musique ou une langue artificielle — tout en s'entremêlant inextricablement, le rapport entre créateur et créature, entre monstres, apparaît pourtant étrangement stable. La particularité principale de ces textes est, en effet, de présenter le monstre sous deux formes complémentaires et archétypales (d'une part, sous celle du savant fou, humain toujours monstrueux, et de sa créature, monstre souvent humain) à travers une dualité actancielle déjà inaugurée par les œuvres matricielles que sont *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley ou *L'Île du Docteur Moreau* (1896) de Herbert George Wells. Au milieu des références historiques et littéraires qui l'ont précédé, l'ouvrage de Burnside prend cependant une ampleur particulière puisqu'il est le seul à faire de l'expérience un motif diégétique à la fois névralgique et unique.
- 7 L'enfant, à travers l'expérience, devient cobaye et monstre — et il faut jouer là aussi sur la polysémie de ces deux termes. Écartés de toute identité sociale à travers une dénomination niée — « je décidai de leur attribuer une étiquette plutôt qu'un nom : A pour le garçon, B pour la fille »⁴ — et ramenés à un état bestial — « on n'aurait absolument pas dit de jeunes enfants. Ils ressemblaient plutôt à des animaux sauvages, lustrés ou mouillés, au diapason de la nuit, et quelque chose en eux, je ne sais quelle puissance latente, me glaça »⁵. — les enfants de *La Maison muette* sont confinés, entre humanité et

animalité, à l'inhumanité la plus trouble et la plus totale : « Quelque chose, chez eux, transcendait la distance entre l'humain et l'animal. Ils semblaient exister dans les deux registres à la fois [...]. D'une certaine manière, ils n'étaient plus humains »⁶. Il s'agit là d'ailleurs d'un trait classique de la réception faite aux enfants sauvages ; en se référant au répertoire des cas de Lucien Malson⁷, on repère, à travers l'apparition de l'enfant-loup, l'enfant-mouton, l'enfant-veau, la fille-ourse, la fille-truie, l'enfant-porc, l'enfant-babouin, l'enfant-panthère, l'enfant-léopard, l'enfant-singe, l'enfant-gazelle, la même oblitération nominale et la même hybridation animale. Si l'apparence et l'attitude choquent dans l'enfant sauvage ou enfermé, elle ne suffit pourtant certainement pas à le faire verser dans la monstruosité (de la même façon que le sont, eux « réellement et directement », les enfants nés d'accouchements monstrueux présentés, sous des dénominations parfois similaires, dans les *freak shows*). Le corps n'est que prétexte à dévoiler une monstruosité perçue comme bien plus insidieuse, qui ne traite plus de l'animalité ou de l'humanité, mais d'une altérité monstrueuse.

- 8 C'est d'ailleurs celle-ci qui semble annoncer ou qu'annonce l'enfant-sauvage — comme le dit Pierre Ancet, « il n'y a plus de bébé, plus de sujet pour supporter le poids de l'adjectif "monstrueux". C'est un monstre, dit-on »⁸. L'irruption des jumeaux au seuil de la chambre du narrateur (et par conséquent en haut, à l'étage, puisqu'ils sont, eux, normalement enfermés au sous-sol) qui a suscité le commentaire indiqué plus haut, est, en effet, précédé d'un cauchemar éprouvant où toutes les formes de la monstruosité semblent s'enchaîner et se confondre en une cohorte au-delà du familier et de l'étrange.

Dans ce rêve, je marchais sur un chemin de campagne [...] étroit et sombre, encaissé entre de hauts talus couverts de berce et d'orties, et j'entendais quelque chose avancer sous cette végétation en même temps que moi. Je sentais cette chose, j'entendais même son souffle, mais je ne la voyais pas. [...] Puis, finalement, je l'entrevis, du coin de l'œil. C'était absolument hideux : une énorme créature au pelage humide et au mufle noir, porcine, qui semblait prête à attaquer.

L'instant d'après, tout avait changé. Je me trouvais dans l'entrée de ma propre maison [...]. À l'étage quelqu'un pleurait, une femme ou peut-être un enfant (je n'arrivais pas à déterminer) et tout à coup, je

fus saisi de peur. Je me précipitai dehors [...]. Je n'avais pas fait plus de quelques mètres quand j'entendis quelqu'un m'appeler par mon nom. Je me retournai et vis une femme accourir vers moi en me tendant une lettre. [...] Je voulus lui crier de s'arrêter mais, quand j'ouvris la bouche, il n'en sortit pas un son. Comme elle se rapprochait, je me rendis compte que son visage était lisse, dépourvu de traits, d'yeux, de bouche, ce n'était qu'un masque de peau blanche⁹.

- 9 Figure centrale car instance narrative, l'expérimentateur, le créateur pervers, est chez Burnside un lien qui semble horriblement fiable, comme le montre le récit de rêve aux tonalités psychanalytiques limpides pour le lecteur qui en est arrivé à ce stade du roman. En effet, à la différence des techniques narratives à la première personne propres au genre gothique (genre auquel le début du roman – notamment, lorsque le narrateur évoque ses souvenirs de jeunesse, entre lectures interdites, sclérose familiale reposant sur le non-dit et découverte d'une nature intrigante peuplée de petites créatures à disséquer – semble faire instinctivement appel – certains commentateurs voient dans la langue très classique un effet temporel très sensible qui serait justement de ramener le lecteur à un référent début XIX^e – sans pour autant le pasticher ou le détourner), rien ne vient jamais faire douter de la véracité d'un récit où toute forme de subjectivité est vite analysée.
- 10 Le ton clinique, la démarche elliptique et l'écriture classique – autant de traits qui démarquent et différencient justement le compte rendu fictionnel de Burnside de celui d'un véritable médecin comme le docteur Jean Itard qui s'occupa du jeune Victor de l'Aveyron – ne peuvent que faire comprendre la monstruosité grandissante d'un narrateur conscient, dès le départ, de l'aspect inhumain de la Maison muette. Ainsi, dès les premières pages, il commente l'histoire d'Akbar et la question posée par ses conseillers : « La réponse d'Akbar à cette question et la méthode qu'il suggéra pour établir la preuve durent les frapper d'une horreur inimaginable. [...] Les conseillers durent se sentir responsables dans une certaine mesure d'un acte de torture effroyable tandis qu'ils regardaient ces petits à l'esprit vide, dépourvus d'âme¹⁰, errer dans un monde innommé »¹¹.

- 11 Mais, comme chez Mary Shelley ou H. G. Wells, la tentation prométhéenne de l'expérience « scientifique » excuse tout, substituant l'absolu à l'abominable¹². Disséquant de petits mammifères pour tenir les organes encore palpitants entre ses mains, passant à tabac puis brûlant vif un sans-abri, s'adonnant dans ses relations sexuelles avec Karen et Lillian à ce qui s'apparente à la nécrophilie – « On aurait dit que je m'accouplais à un cadavre¹³ – et à la pédophilie – « Elle pouvait avoir vingt ans aussi bien que treize »¹⁴ –, n'éprouvant aucun regret à accompagner et donner la mort (sa mère, Lillian, les jumeaux), le narrateur, à l'instar du texte, ne se départit jamais d'une violence inhumaine qui est bien celle de l'expérience. En engendrant des monstres – « Mon Dieu, tu as engendré un monstre pire que celui des Xemahoa »¹⁵ –, l'on devient soi-même un monstre ; Karen Olenrud est ainsi soupçonnée d'avoir tué son propre fils, archétype de l'enfant sauvage « libre ». Les monstres s'alimentent donc entre eux, se suscitant les uns les autres.
- 12 On rejoint ici les thèmes développés par Pierre Ancet dans sa *Phénoménologie des corps monstrueux* (2006). La découverte de l'enfant monstrueux s'accompagne de bouleversements majeurs : la déshumanisation des enfants par la négation de toute filiation – « les monstres n'ont plus de parents »¹⁶ ou ils les tuent – fait que « l'observateur s'exclu[e] lui-même d'une certaine humanité »¹⁷. Se croyant contaminé par la présence des jumeaux au seuil de sa chambre, le narrateur de *La Maison muette* se laisse submerger par une fièvre hallucinatoire qui marque la fin de l'expérience : « Ce fut alors que je me rendis pleinement compte qu'ils étaient à l'origine de ma fièvre, que c'était eux qui m'avaient rendu malade, la nuit où ils étaient venus dans ma chambre »¹⁸. Le savant fou, de malade, devient monstre, comme par exemple les métamorphoses successives lors de l'ultime rencontre entre Béran et le linguiste Palafox :

Béran fut également contaminé par sa folie ; la pièce devint irréaliste, des gaz brûlants tourbillonnèrent dans son esprit. Palafox, perdant toute figure humaine, revêtit des formes variées qui s'enchaînèrent à un rythme incroyable : une anguille géante, un phallus, un pieu carbonisé avec, en guise d'yeux, des trous laissés par ses nœuds, une vacuité noire¹⁹.

- 13 Le lecteur peut croire lui aussi finir par subir cette lente contamination, les figures hypnotiques et symboliques du texte – c'est évidemment la fonction principale des incessantes dérives mystico-linguistiques du narrateur qui parasitent continuellement le fil du récit chez Burnside – l'entraînant à leur suite, le texte finissant comme par pouvoir déborder du livre²⁰. Effectivement, la véritable contamination monstrueuse, celle qui touche tous les personnages, n'est, en dernier ressort, que celle du langage et de la langue.
- 14 Ce que tendrait à prouver, d'ailleurs, les édifiants résultats des expériences de Luke, Stillman et Sole. Tout ici dépasse ou déplace langue et langage : chez Auster, au chapitre 2 le long monologue de Peter, à grands renforts d'ellipses syntaxiques, de changement de pronoms personnels, d'onomatopées et de structures répétitives, dépasse les limites usuelles de la langue²¹ ; chez Watson, Vidya repousse tout recours au langage dans un élan d'empathie projective aux limites d'une communion télépathique utopique ; chez Burnside, les babillages des bébés deviennent un chant pur, riche de tonalités et de dynamiques musicales incompréhensibles. Le texte, à l'instar des enregistrements du narrateur, ne peut évidemment jamais réellement rendre compte de ces transgressions linguistiques qui sont autant de manifestations, presque plus tangibles que celle du simple corps, d'une monstruosité profonde et irréductible. Ne reste alors peut-être qu'un silence profond – comme celui dans lequel Jean Itard ne peut que laisser Victor²² – qui serait à la fois la marque de l'échec et de la mort.
- 15 Ainsi, chez Watson, Vidya meurt dans son débordement télépathique, la nuque certainement brisée par Sole lui-même. Chez Burnside, les enfants de la maison muette sont laryngectomisés puis, devenus inertes et inutiles, purement supprimés et enterrés dans le jardin à côté de leur mère. Le langage marquant alors le vital comme le viable, ce qui reste de l'expérience n'est que poupée de chair – rencontrer Peter Stillman, c'est voir « une marionnette tenter de marcher sans fils »²³ – et poids mort-né. Ce qui reste de l'expérience n'est que mise en abyme et mise en abîme sans fin, perpétuation de l'expérience dans la folie entretenue de l'expérimentateur. Stillman poursuit sa recherche, traçant la tour de Babel dans les rues de New-York. Les dernières pages de *La Maison muette*, dans un lieu commun du film d'horreur ou de *serial-killer*, rappellent, dans les nouveaux

plans que le narrateur expose au lecteur, que toute expérience se répète et que tout monstre revient toujours.

- 16 Ce qui reste finalement de l'expérience — celle du lecteur autant que celle de l'auteur — n'est donc que fascination monstrueuse du chant inhumain et aporie du langage. Si cette étude a délibérément écarté toutes les réflexions linguistiques dont s'alimente continuellement la narration de *La Maison muette*, c'est pourtant bien là que réside la matrice de la monstruosité. Dans ces interrogations, ces suppositions et ces digressions, se matérialise cette conscience très littéraire des imperfections du langage, de ce qui lui manque souverainement. En évoquant une nouvelle fois les mélodies des enfants de la maison muette, il faut aussi rappeler ce que Maurice Blanchot a pu dire du chant des Sirènes :

De quelle nature était le chant des Sirènes ? [...] Les uns ont toujours répondu : c'était un chant inhumain, [...] en marge de la nature, de toute manière étranger à l'homme, très bas et éveillant en lui ce plaisir extrême de tomber qu'il ne peut satisfaire dans les conditions normales de la vie. Mais, disent les autres, plus étrange était l'enchantement : il ne faisait que reproduire le chant habituel des hommes, et parce que les Sirènes qui n'étaient que des bêtes [...] pouvaient chanter comme chantent les hommes, elles rendaient le chant si insolite qu'elles faisaient naître en celui qui l'entendait le soupçon de l'inhumanité de tout chant humain²⁴.

- 17 Réduite à se confronter à elle-même et à s'amplifier dans le long monologue composant *La Maison muette*, la véritable monstruosité demeure ici celle d'un langage détruit et destructeur. Dans sa perfection littéraire, la recherche langagière sera toujours sentie comme inachevée et inachevable. Ce qui se révèle réellement monstrueux, ce n'est donc pas le langage ou la langue de l'Autre, c'est le ou la nôtre car c'est là, enfin, que se révèle, dans ce chant de Sirènes aussi beau que mortel, la véritable monstruosité ; celle profondément humaine, de susciter et ressusciter perpétuellement, dans ses manques, dans ses zones d'ombre, dans sa littérature, toutes les figures du monstre.

NOTES

- 1 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 795.
- 2 Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne (La Ricerca della lingua perfetta nella cultura europea, 1994)*, Paris, Seuil, 1997, p. 11.
- 3 John Burnside, *La Maison muette (Un roman de chambre)*, Paris, Métailié, 2003, p. 19-20. Chaque citation de la traduction française de Catherine Richard sera accompagnée, en note de bas de page, du texte original tiré de *The Dumb House (A Chamber Novel) (1997)*, London, Vintage, 1998.
« In that version, the Mughal's counsellors were debating whether a child is born with innate, God-given ability to speak; they had agreed this gift is equivalent in some way to the soul, the one characteristic that marks out the human from the animal. But Akbar declared that speech is learned, for the very reason the soul is innate, and the soul does not correspond to any single faculty, whether it be the ability to speak, or to dream, or there would be only one language, instead of many. But the counsellors disagreed. [...] Akbar listened. When the counsellors had finished speaking, he told them he would test their hypothesis. He had his craftsmen build a mansion, far from the city: a large, well-appointed house, with its own gardens and fountains. Here Akbar established a court of the mute, into which he introduces a number of new-born babies, gathered from the length and breadth of the Empire. The children were well cared for, and were provided with everything they could possibly need, but because their attendants were dumb, they never heard human speech, and they grew up unable to talk, as Akbar had predicted. People would travel from all over the kingdom to visit the house. They would stand for hours outside its walled gardens, listening to the silence, and for years to come the mansion was known as the Gang Mahal, or Dumb House » (p. 9-10).
- 4 John Burnside, *op. cit.*, p. 150. « I decided to give them labels rather than names: A for the male, and B for the female » (p. 146). On remarque la même démarche chez Watson où les cobayes d'une collègue de Sole sont simplement appelés A et Bé pour les garçons, Eau et Zed pour les filles.
- 5 *Ibid.*, p. 168. « [...] They did not resemble toddlers at all. They were more like wild animals, silken and wet and attuned to the night, and there was

something about them, some latent power, that froze me » (p. 164).

6 *Ibid.*, p. 176. « There was something about them that transcended the gap between human and animal. They seemed to exist in both states at once [...]. In one sense, they weren't human » (p. 173).

7 Lucien Malson, *Les Enfants sauvages* (1964), Paris, 10-18, 1982, p. 72-76.

8 Pierre AnceT, *Phénoménologie des corps monstrueux* (2006), Paris, PUF, 2007, p. 34.

9 John Burnside, *op. cit.*, p. 166-167. « In this dream, I was walking along a country lane [...] narrow and dark, tall banks of hogweed and nettles grew up around me on either side and I could feel something moving along beside me in the undergrowth. I could feel it, I could even hear it breathing, but I couldn't see it. [...] Then, finally, I caught a glimpse of it, out of the corner of my eye. It was utterly hideous: an immense damp-haired creature, with a dark, piglike face, and it seemed ready to attack.

A moment later, everything had changed. I was standing in the hall of my own house [...]. Upstairs, someone was crying, a woman, or perhaps a child – I couldn't be sure – and, suddenly, I was afraid. I ran outside [...]. But I had only walked a few yards when I heard someone calling my name and, when I turned back, I saw a woman running towards me, with a letter in her outstretched hand. [...] I wanted to call out, to make her stop, but when I opened my mouth, no sound came. As the woman came closer, I saw that her face was a blank, there were no features, no eyes, no mouth, only a mask of white skin » (p. 163-164).

10 Lorsque le narrateur enterrera les jumeaux, l'un en face de l'autre, à la dernière page du roman, il remarquera : « Curieux, à quel point leurs visages semblaient vides en plein air » (*ibid.*, p. 200). « Strange, how empty their faces looked out of doors » (p. 197).

11 *Ibid.*, p. 36-37.

« Akbar's answer to the question, and his proposed method of proof, must have struck them as an unimaginable horror [...]. [...] The counsellors must have considered themselves responsible, in some part, for an appalling act of torture, as they witness the infants, empty-minded and soulless, wandering helplessly in an unnamed world » (p. 27).

12 Le narrateur peut ainsi avouer : « Elle [sa mère] m'avait montré l'horreur de la situation que vivaient les enfants vue au travers des yeux des conseillers ; en même temps, elle m'avait permis de comprendre la beauté de l'expérience au travers de l'image de la Maison muette elle-même :

parfaite, insondable, étincelante dans ma mémoire, telle une proposition géométrique ou l'un de ces paradoxes logiques qui, en soi, ouvre tout un nouveau champ de réflexion » (*ibid.*, p. 37). « She had shown me the horror of the children's predicament, through the counsellors' eyes; at the same time, she had let me understand the beauty of the experiment, through the image of the Dumb House itself: perfect, inscrutable, shining in my mind, like a proposition in geometry, or one of those logical paradoxes that, by itself, can open up a whole new field of thought » (p. 27-28).

13 *Ibid.*, p. 63. « It was like having sex with a corpse » (p. 55).

14 *Ibid.*, p. 95. « She could have been twenty, but she could as easily have been thirteen » (p. 87).

15 Ian Watson, *L'Enchâssement (The Embedding, 1973)*, Paris, Calmann-Lévy, 1977, p. 406. Le monstre des Xemahoa est un bébé difforme censé être l'émissaire de l'esprit de la drogue utilisée par ces indiens amazoniens pour accéder à l'enchâssement linguistique : « Des larges brèches qui lui ouvraient le crâne, trois molles hernies cervicales pendaient, pâte grisâtre serrée dans une membrane comme des œufs de morue à l'étal d'un poissonnier. Le haut de son visage, sous les poches grises, était dépourvu d'yeux, remplacés par deux légers renforcements. En plusieurs points de son torse, des excroissances hernieuses suintaient, saillant d'un corps qui ne parvenait qu'à grand-peine à se contenir lui-même » (*ibid.*, p. 321).

16 Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 34.

17 Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 79.

18 John Burnside, *op. cit.*, p. 179.

« That was when I realised fully that they were responsible for my fever, they were the ones who had made me ill, that night, when they came to my room » (p. 176).

19 Jack Vance, *Les Langages de Pao (The Languages of Pao, 1957)* in *Les Maîtres des dragons & autres aventures*, Paris, Denoël, 2002, p. 11-208, p. 202.

20 Le narrateur se fait d'ailleurs bien l'écho cette appréhension : « si je ne brisais pas leur pouvoir [*celui des jumeaux*], il deviendrait trop puissant pour être contenu » (John BURNSIDE, *op. cit.*, p. 179). « If I did not break their power, they would become too powerful to contain » (p. 176).

21 Une situation que Peter, parlant de lui à la troisième personne, résume ainsi : « Peter peut parler comme les gens à présent. Mais il a encore les

autres mots dans la tête. Ils forment la langue de Dieu et personne d'autre ne peut les dire. C'est pourquoi Peter vit si près de Dieu. C'est pourquoi Peter est un poète célèbre. » (Paul AUSTER, *Cité de verre* (*City of glass*, 1985), Paris, Actes Sud, 1996, p. 31).

22 On peut citer Jean Itard dans *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron* (1801 et 1806), textes reproduits *in extenso* in Lucien Malson, *op. cit.*, p. 117-246, p. 229 : « Ainsi préparé [*après plus d'un an de travail presque exclusif sur l'articulation des sons et la vocalisation*], l'organe de la parole me paraissait devoir se prêter sans peine à l'imitation des sons articulés, et je regardais ce résultat comme aussi prochain qu'infaillible. Mon espérance fut entièrement déçue ; et tout ce que je pus obtenir de cette longue série de soins se réduisit à l'émission de quelques monosyllabes informes, tantôt aigus, tantôt graves, et beaucoup moins nets encore que ceux que j'avais obtenus dans mes premiers essais. Je tins bon néanmoins et luttai, pendant longtemps encore, contre l'opiniâtreté de l'organe, jusqu'à ce qu'enfin, voyant la continuité de mes soins et la succession du temps n'opérer aucun changement, je me résignai à terminer là mes dernières tentatives en faveur de la parole, et j'abandonnai mon élève à un mutisme incurable ».

23 Paul Auster, *op. cit.*, p. 23.

24 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, 1996, p. 9-10.

AUTEUR

Jérôme Dutel

IDREF : <https://www.idref.fr/09017531X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000113522025>

Petite bibliographie raisonnée

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006.
- 2 BITBOL-HESPERIES, Annie (dir.), *les Monstres de la Renaissance à l'âge classique. Métamorphoses des images. Anamorphoses des discours*, 2003. (<http://www.bium.univparis5.fr>)
- 3 CANGUILHEM, Georges, « La monstruosité et le monstrueux », in *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1975.
- 4 CÉARD, Jean, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle* [1977], Genève, Droz, coll. Titre Courant [2], 1996.
- 5 CÉARD, Jean, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », in *Les représentations du monstrueux. Imaginaire & Inconscient. Études psychothérapeutiques*, 2004, n° 13, p. 17-26.
- 6 COURTINE, Jean-Jacques, « le désenchantement des monstres », in *Introduction à Ernest Martin. Histoire des monstres de l'antiquité jusqu'à nos jours* [1880], Grenoble, J. Millon, coll. Mémoires du corps, 2002, p. 7-27.
- 7 COURTINE, Jean-Jacques, « Le corps inhumain », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, vol. I, Paris, Seuil, 2006, p. 373-386.
- 8 DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002.
- 9 ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- 10 GAGNEBIN, Muriel, *Fascination de la laideur*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1994.
- 11 HARENT, Sophie, GUÉDRON, Martial (dir.), *Beautés monstres : Curiosités, prodiges et phénomènes*, Paris, Somogy Editions d'art et Nancy, Musée des Beaux-Arts, 2009.

- 12 KAPPLER, Claude, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du moyen âge*, Paris, Payot, 1980.
- 13 KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- 14 LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.
- 15 LECOUTEUX, Claude *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.
- 16 PARÉ, Ambroise, *Des monstres et prodiges [1573]*, Jean Céard (éd.), Genève, Droz, 1971.
- 17 RIO PARRA (del), Elena, *Una era de monstruos : Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-IberoamericanaVervuert, 2003.
- 18 SANTIESTEBÁN OLIVA, Héctor, *Tratado de monstruos : ontología teratológica*, México, Plaza y Valdés, 2003.
- 19 SERVANE, Daniel, *La Littérature et ses monstres*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006.