

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

VARIA

Volume 1 / Numéro 33 / 2023

Editura Universității din Pitești
Juin
2023

Directeur honorifique

Béatrice BONHOMME, Université de Nice-Sophia Antipolis, France

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Luisa Messina, Université de Palerme, Italie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Bogdan Cioabă, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Ana-Maria Nicolescu, Université de Piteşti, Roumanie

www.romane.philologie.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 20 mai 2023

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie

Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

Naziha AMARNIA	6
<i>Corpi tra bellezza e ostilità nell'opera di Pier Paolo Pasolini</i>	
Abdelghani BRIJA	26
<i>La réalité de l'internement institutionnel dans la Sixa à travers Le Pauvre Christ de Bomba de Mongo Béti. Un enfermement vicieux au féminin</i>	
Ioan CRISTESCU	48
<i>Le théâtre et l'église</i>	
Davy DESMAS LOUBARESSE	56
<i>Quand le roman a mauvaise presse. Stratégies narratives et réinterprétations contemporaines du roman-feuilleton mexicain</i>	
Assia MARFOUQ	75
<i>L'image de la prison coloniale dans Toiles d'araignées d'Ibrahima Ly</i>	

**CORPI TRA BELEZZA E OSTILITÀ NELL'OPERA DI PIER
PAOLO PASOLINI**

**BODIES BETWEEN BEAUTY AND HOSTILITY IN THE WORK OF
PIER PAOLO PASOLINI**

**CORPS ENTRE BEAUTÉ ET HOSTILITÉ DANS L'ŒUVRE DE
PIER PAOLO PASOLINI**

Naziha AMARNIA¹

Riassunto

La specificità dell'opera colossale e polimorfa di Pier Paolo Pasolini (1922-1975), poeta, cineasta, critico, romanziere, sceneggiatore, saggista, drammaturgo italiano che si impegnò per tutta la vita "gettando il proprio corpo nella battaglia", sta nel fatto che ogni riflessione sul corpo, ogni rappresentazione del corpo, mette ogni volta in gioco la forma artistica, le scelte linguistiche, disfacendo, ricomponendo, contaminando questo grande corpo in costruzione, permeabile, sensibile, aperto al mondo, che il suo lavoro rappresenta. Nell'insieme della produzione artistica di Pasolini, suddivisa in cinque grandi periodi corrispondenti a svolte storiche, personali e artistiche, il corpo è il luogo della crisi dell'identità dell'individuo, del conflitto tra desiderio e cultura, passione e ideologia, ma anche il luogo dell'incontro carnale, sessuale, "religioso" con gli altri e il mondo (l'esperienza corporea essendo per Pasolini l'unica via di accesso alla conoscenza) e infine il referente assoluto di ogni discorso politico o filosofico – le trasformazioni, le violazioni che può subire sono la metafora o la profezia di ciò che l'intera società può vivere.

Parole chiave: P.P.Pasolini, corpo, camminare, desiderio, sacro, modernità, trasformazione.

¹ naziha.amarnia@univ-annaba.dz, Département d'italien, Faculté des lettres et langues, Université Badji Mokhtar Annaba, Algérie.

Abstract

The specificity of the colossal and polymorphic work of Pier Paolo Pasolini (1922-75), poet, filmmaker, critic, novelist, screenwriter, essayist, Italian playwright who committed himself throughout his life "throwing his body into battle", lies in the fact that every reflection on the body, every representation of the body brings into play the artistic form, the linguistic choices, undoing, recomposing, contaminating this large body under construction, permeable, sensitive, open to the world, which his work represents. In the whole of Pasolini's artistic production, divided into five major periods corresponding to historical, personal and artistic turning points, the body is the locus of the individual's identity crisis, of the conflict between desire and culture, passion and ideology, but also the place of carnal, sexual, "religious" encounter with others and the world (body experience being for Pasolini the only way to access knowledge) and finally the absolute referent of every political or philosophical discourse – the transformations, the violations it can suffer are the metaphor or the prophecy of what the entire society can experience.

Keywords: P.P. Pasolini, body, walking, desire, sacred, modernity, transformation.

Résumé

La spécificité de l'œuvre colossale et polymorphe de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), poète, cinéaste, critique, romancier, scénariste, essayiste et dramaturge italien qui s'est engagé à « jeter son corps au combat » tout au long de sa vie, réside en fait que chaque réflexion sur le corps, chaque représentation du corps, à chaque instant met en jeu la forme artistique, les choix linguistiques, défaire, recomposer, contaminer ce grand corps en construction, perméable, sensible, ouvert sur le monde, que représente son œuvre. Dans l'ensemble de la production artistique de Pasolini, divisée en cinq grandes périodes correspondant à des tournants historiques, personnels et artistiques, le corps est le lieu de la crise de l'identité de l'individu, du conflit entre désir et culture, passion et idéologie, mais aussi le lieu de la rencontre charnelle, sexuelle, « religieuse » avec les autres et le monde (l'expérience corporelle étant pour Pasolini la seule voie d'accès au savoir) et enfin le référent absolu de tout discours politique ou philosophique - les transformations, les violations qu'il peut souffrir sont la métaphore ou la prophétie de ce que la société entière peut vivre.

Mots clés : P.P. Pasolini, corps, marcher, désir, sacré, modernité, transformation.

Introduzione

Attraversare l'opera di Pasolini significa avviarsi verso il suo desiderio. Tra le parole e le immagini, dirette a sud, verso uno spazio

dove tutto è polarizzato dalle scosse del corpo: corpi appassionati, corpi infuriati, corpi innamorati, corpi assenti. Sempre oltre, per correre i deserti, assaporare il sudore e cogliere la rabbia contro l'immobilità "piccolo-borghese". Pasolini conduce con la forza dei suoni e del silenzio, acceca con la violenza degli sguardi e dei gesti. Seguire un tale percorso, dirlo e vederlo porta ad una trasformazione radicale.

Per seguire un viaggio del genere, è impossibile restare identici a se stessi. Il suo stile, il suo linguaggio, contaminano poi il romanzo, il teatro, il cinema e la realtà. Confondono il presente. Anche il tempo del suo lavoro è declinato in una modalità paradossale – insieme visionaria e reazionaria – interamente rivolta all'amore.

Il cammino pasoliniano veramente libera dallo "Spirito di pesantezza". La sua temporalità è simile all'"inattualità"¹ di cui Nietzsche si era fatto cantore. Il prematuro, colui che teme il beato fascino del presente, teme anche la curvatura imposta alla conoscenza dal peso della Storia, della Trascendenza o della Morale. Con Nietzsche come con Pasolini, non c'è altra ricerca che un pensiero teso come un arco, potente come il corpo quando affronta i paesaggi del mondo. La camminata non è qui passeggiata raffinata, una preziosa passeggiata nei giardini del sapere, ma corsa sfrenata alla vita per la morte. Nietzsche scriveva: «Stare seduti il meno possibile; non dare fede a nessun pensiero che non sia nato all'aria aperta e prendendo liberamente movimento - dove anche i muscoli non facciano festa²»

Tuttavia, oggi, se non prestiamo attenzione a questa tensione "di vita e di morte", se dimentichiamo la rabbia che anima tali "trasporti", la marcia veloce essere assicurati in circuiti organizzati, trekking cronometrati, insomma escursioni dove attrezzature iperspecializzate garantiscono discretamente la prestazione sportiva. Per una parentesi, un

¹ Nietzsche, F., *Così parlò Zarathoustra*, Parigi, Gallimard, 1947, Sul rapporto di Nietzsche con il camminare e sulle deviazioni necessarie per rendere attraente la passeggiata, si rimanda al bel lavoro di M. Tasinato, *Paseggiando con la mimesis, L'illusione teatrale tra mito antico e moderno*, Verona, Ombre Corte. 2006.

² Ivi, p. 80.

"mini viaggio", il corpo capitalista iperconnesso, oltraggiosamente consumante, gaudente, tecnologizzato, si dà poi l'illusione di poter staccare le macchine e mimetizzarsi, prendendo un po' d'aria pura, in una comune appartenenza del sé al mondo. Lontana dalle furie appassionate di un Nietzsche e di un Pasolini, una simile figura del camminare sembra offrire una sospensione salvifica dalla frenesia quotidiana. Scambiamo la connessione, il computer e il telefono per un'intera gamma di attrezzature, ultrasicuri, ultraprotetti: bastoni, borse, scarpe per riconnetterci con il mondo, provare sensazioni autentiche, respirare.

Le diverse figure del cammino

Il cammino assume allora il volto tranquillo di una (ri)-sorgente capace di far risuonare, attraverso il silenzio dei sentieri, poche parole vere. Contro lo spettacolo globalizzato dello sport, contro l'oblio della natura, contro le illusioni capitaliste e le loro ossessioni per le chimere tecnologiche, camminare ci darebbe il comfort senza rischi di un'avventura che ci permetterebbe di riconnetterci con la bellezza e l'autenticità del mondo¹.

Tuttavia, un simile volto del camminare – per quanto attraente possa sembrare – risulta ancora troppo rivolto verso ovest o troppo radicato nel suolo della “originaria arca terra”. Meglio affermarlo fin dall'inizio: se la marcia non si infuria all'impazzata, se non procede a perdifiato, se non respira odore di zolfo, finisce per confondersi con una beatitudine pastorale, un'elegia dello sguardo e della bellezza di ciò che ci circonda, una pia preghiera per la pacificazione dell'io con il mondo. Il problema con questo tipo di camminata è che noi finiamo sempre per trovarci la nostra strada, tuttavia, per i nostri autori, l'unica marcia che vale è quella in cui ci si perde definitivamente.

¹ Frédéric Gros rilegge la vita di filosofi e poeti mostrando quanto cammino sia stato necessario a loro non solo per pensare ma anche per sospendere quella che è una questione di evidenza capitalista e consumatrice. Nel suo libro, l'autore disegna un ritratto del camminare come ritorno alla natura semplice, vera e universale della casa e dell'uomo de. F. Gros, *Camminare, una filosofia*, Parigi, Flammarion, 2011.

Bisogna quindi abbandonare il volto del cammino (con tutto ciò che il concetto di volto comporta di riconoscibile, identificabile e unico) per trovarne una figura (con tutto ciò che il concetto di figura, di figurale, comporta: inafferrabile, plurale ed equivoca). Per preservare l'affetto, l'atmosfera, in una parola, lo Stimmung specifico per il volto della passeggiata, è (si) attaccare (a) il suo orientamento verso il selvaggio, l'origine, l'ovest, dove il sole tramonta ogni sera. Un tale affetto, in particolare se opera con la bussola della profilassi contemporanea (nessun rischio, tutto conforto, in tempi calibrati) perde la passione. La passeggiata diventa festa, canto di una terra che assume i tratti di una madre eternamente buona, nutriente, protettiva, sempre pronta ad accoglierci, tanto mitica quanto inesistente.

Ora, se le idee nascono proprio strofinandosi contro il Fuori, aprendosi all'aria di tutto ciò che non è sempre filosofico, concettuale o astratto, se il pensiero è decisamente nomade, è perché l'incontro con il Fuori di una sensazione o una forza non è mai lì per confermarci nel nostro essere. Il Fuori si incontra all'ansa di un paesaggio, ma anche di un'immagine, di un quadro, di una frase di un romanzo o, perché no, di una storia d'amore e ci allontana da ogni evidenza, oltre le certezze. Camminare fuori ci porta letteralmente fuori da noi stessi. L'incontro che vi avviene ci altera tanto quanto altera ciò che ci circonda. Così, la passione per gli incontri all'esterno, lungi dallo spingerci a riconnetterci con l'amore per la sempre buona madre-natura, ci incoraggia a distaccarci da lei. Distoglie lo sguardo dall'ovvio, dal riconoscimento di ciò che già c'è, perché ancora troppo antropocentrico, troppo concentrato sulla fantasia dell'uomo che, stanco del mondo della cultura, della tecnologia e dell'artificio, vorrebbe trovarsi in una natura necessariamente a lui amica e sempre pronta ad accoglierlo.

La figura del cammino se è orientata verso Sud, quando si percorre al Sud, allora si apre molto meno al mito dell'evidenza della terra e della riscoperta della sua originaria bellezza che ai fremiti di terrore di fronte all'erranza, alla perdita dei cuscinetti, la distrazione di se stessi come del mondo. Il camminare, come deterritorializzazione, ci

coinvolge in ciò che ci circonda. Ci costringe a ripensare la disposizione del sé e dell'alterità al punto da rendere l'uno altrettanto irricognoscibile quanto l'altro.

Il viaggio tra corpo e spirito verso il Sud alla ricerca del sacro

Sarebbe tuttavia abbastanza semplice presentare l'opera di Pasolini, il suo amore per il sacro, la sua ricerca dell'autenticità, sotto le spoglie di una passeggiata che rompe il linguaggio della frenesia quotidiana e fa rivivere la pienezza del mondo. Pasolini, soprattutto nei suoi scritti giornalistici, non si presenta piangendo la "scomparsa delle lucciole"¹, non deplora sistematicamente il vuoto di potere operante in Italia, il deterioramento subito dopo la massiccia industrializzazione del Paese? Sempre più addolorato dal conformismo che regna nella società italiana, ai tempi del trionfo del consumo, Pasolini non sprofonda sempre più a sud alla ricerca del sacro? I suoi viaggi in Marocco (*Edipo Re*, 1967) in Palestina (*Sopraluoghi in Palestine per Il Vangelo secondo San Matteo* 1965) in Uganda, in Tanzania (*Appunti per un Orestide africana*, 1969) non hanno il solo scopo di ritrovare la grazia danzante e la tenue luminosità delle lucciole tragicamente scomparse per via dell'inquinamento atmosferico, dell'urbanizzazione, del cosiddetto progresso? Così, dapprima sposta la sua scrittura dal friulano natio alla periferia di Roma, per scendere con la macchina da presa sempre più in basso in Africa e persino in India (*Appunti per un film sull'India*, 1968), ma anche per risalire sempre più indietro nella storia all'erotismo delle *Mille e una notte* (girato, intanto, in Iran, nel 1974).

Ma la deriva alla ricerca di questi esseri e di questi corpi di luce sembra arrestarsi di colpo con l'oscuro e gelido disincanto di *Salò* o con *le 120 giornate di Sodoma* (1975), ultimo lungometraggio del regista che segna un ritorno nell'Italia della seconda guerra mondiale.

¹ Pasolini, P.P., *L'artifololo delle lucciole*, Scritti corsari in "Saggi sulla politica e sulla società", Milano, Mandadori, 1975.

Tutto ciò non basta a evidenziare il tono polemico dell'opera di Pasolin, i rimpianti che la abitano e la conseguente voglia di viaggiare. Il suo amore per il passato, i suoi sospiri nostalgici per l'alienazione piccolo-borghese, i suoi ripetuti tentativi di allontanarsi dal proprio paese e trovare un'alternativa altrove possono rapidamente assumere i tratti reazionari e quasi banali di un "si stava meglio prima". Se vogliamo cogliere le conseguenze etiche della sua scrittura poetica, romantica, filmica e polemica, dobbiamo abbracciare tutto il corpo della sua opera, a partire dall'estetica dei suoi gesti sistematicamente iconoclasti. Lo spaesamento dell'opera di Pasolini nasce anzitutto dal suo stile che, dall'inizio alla fine, non smette mai di restituire ai corpi la loro forza.

Lo stile pasoliniano costituisce un costante invito a trasgredire ogni "norma" del desiderio. La sua poetica dell'immagine interrompe il cliché e rivela la forza che emana dai corpi al di sotto della norma, che si tratti di bellezza, sessualità o narratività. Se l'immagine e il testo pasoliniano rivendicano spesso un amore per il passato, il dolore di fronte alla perdita si afferma anche e soprattutto come condizione per aprire strade nuove e future. È importante capire come la figura del camminare che ricorre così spesso nella sua opera, che costituisce un vero e proprio leitmotiv – le traversate delle periferie, la penisola italiana, il deserto, la campagna. Ma la poesia e la rabbia di Pasolini di fronte all'omologazione dell'Italia pasoliniana costituiscono meno un tentativo di riconnettersi con l'origine di una pienezza sensibile, con l'avvento di una bellezza sacra, quanto i mezzi per sviluppare una fabbricazione eretica, uno stile capace di inventare altri luoghi e altre temporalità rispetto a quelli della cronaca "neofascista". Affermare l'affabulazione poetica contro la corsa del mondo, i corpi per la libertà.

La vita e l'opera di Pasolini sono quindi orientate a sud non tanto perché sperava di trovare nella sua corsa lo splendore delle lucciole ma perché è al sud che si trovano i deserti più belli: quelli dove, sperduti in mezzo alle dune, smarriti nel movimento perpetuo dei granelli di sabbia, incapaci di orientarsi, di riconoscersi, si scoprono, inaspettatamente, le

oasi più belle, quelle che, pur essendo vere, hanno fino ad allora rifiutato ogni immaginazione.

La standardizzazione di corpi e desideri nella società "neofascista" italiana.

Per molti versi, l'Italia che Pasolini descrive e denigra è ancora quella che si può visitare oggi. L'ideale piccolo-borghese del consumo che vi si è diffuso lì attraverso i mass media dopo la seconda guerra mondiale ha solo accelerato e, senza dubbio, si è propagato anche in tutto il mondo. I ritratti critici e clinici di Pasolini sono dunque visionari: rivelano un potere flessibile e diffuso che con la scusa, della tolleranza, - ognuno fa ciò che gli piace -, inquadra e dirige l'uso dei corpi e dei piaceri. Pier Paolo Pasolini non ha mai smesso di proiettare il suo corpo in avanti, inseguendo i suoi desideri di carne e costruendo la carne della sua opera in un urlo fragoroso, anche del tutto insopportabile per alcuni suoi compatrioti, contro ciò che non ha esitato a identificare come "neofascismo".

Il suo lavoro abbraccia trent'anni in una lotta senza compromessi contro la standardizzazione del lavoro nell' *Italieta*: l'Italia della piccola borghesia, che piega il suo linguaggio e i suoi stili di vita a gli ideali trasmessi dalla televisione e dalla radio, una popolazione sempre più soggetta al consumo, un paese dai desideri sterili, piatti e arditi, che perde sempre più la sua libertà mentre è convinto del contrario. Alla norma accettabile, alla superficie liscia del fisico stereotipato, alla morbida permissività, alla mitezza dei desideri che sorprende in ogni atteggiamento dei suoi compatrioti, oppone lo spessore della carne, gli sguardi, il dolore. Contro le simulazioni dell'esistenza, Pasolini far valere la realtà dei sensi.

La sua traiettoria parte dal nord Italia, dal Friuli, e si ferma schiacciata nell'orrore di un assassinio, sul lido di Ostia. Il corpo lacerato di colpi, inerte di fronte al mare, lontano da ogni benedizione mondana, la ricerca del sacro pasoliniano ha il sapore della blasfemia e del sangue.

Questo viaggio è stato così intenso che è stato fatto a rischio della sua stessa vita, abbattendo i confini tra finzione e realtà. Anche il percorso di Pasolini si è quindi concluso in direzione sud, in un orrore sorprendentemente vicino alle torture che metteva in scena la sua ultima regia: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Ripetere tutte le tappe di un simile itinerario richiederebbe troppo tempo e troppo spazio. Vorremmo qui piuttosto segnalare, tramite alcuni estratti letterari, da un lato la benevolenza, l'amore per l'innocenza che traspare nei corpi stessi attraversati dall'estetica pasoliniana qualunque sia la sua rabbia e, dall'altro, un'attenzione costante al reale, anche nella sua carnalità e nel suo orrore più sanguinario e più nero. In risposta allo sbiadimento del desiderio, il poeta fa appello allo spessore di questa realtà. In altre parole, vorremmo mostrare come anche nei discorsi e nelle immagini più disperate, ci sia una credenza nell'invenzione di altri mondi possibili, un tentativo di risvegliare le coscienze attraverso i corpi.

La traiettoria letteraria e cinematografica di Pasolini ha attraversato l'intera penisola italiana per ascoltare e vedere le persone che vi parlano. La sua letteratura e il suo cinema sono allora ancora esplicitamente pieni di tenerezza e di fascino per il sotto-proletariato che vive nelle borgate - una sorta di città precarie e insalubri alla periferia di Roma dove risuonano i mille gridi gioiosi dei ragazzi: una fauna malfamata la cui bellezza e innocenza espressiva deliziano letteralmente e letterariamente Pasolini.

Meno attratta dai centri urbani che dalle periferie, l'opera di Pasolini inizia dunque facendo risuonare le voci stridule e mal articolate degli impotenti: delinquenti, prostitute, bambini, minorenni di ogni genere, che vivono nelle periferie delle grandi città. A, quei tempi, tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, specialmente a Roma, tali luoghi erano in piena attività e trasformazione. Ciò che Pasolini avrebbe notato per la lingua italiana è accaduto a livello architettonico:

il caos delle periferie, che risuonava di mille espressioni dialettali, lasciava il posto alla calma di piccoli padiglioni lindi e ordinati. Scrive: "il mondo piange ciò che finisce e ricomincia. Il

*campo di erba selvatica, lo spazio aperto, è diventato un prato,
chiuso, bianco come una candela (...) ciò che cambia piange anche
se deve diventare¹*

Il cambiamento e il rinnovamento urbano che mirava a ripulire e costruire habitat meno sporchi hanno portato quindi alla scomparsa di un mondo. Come osserva Gianni Biondillo: le borgate sono un punto di osservazione per testimoniare le trasformazioni della città: « sono sia la conseguenza della società dei consumi sia il luogo dove i valori di questa stessa società non hanno ancora senso²». L'opera di Pasolini tiene conto delle città e delle lingue in costruzione mentre canta la scomparsa dei popoli che vi sono legati.

Corpi tra trasformazione e l'uniformazione

Un'illustrazione particolarmente chiara del rapporto critico e paradossale che Pasolini intrattiene, sia con la trasformazione e l'uniformazione della città che con quelle dei comportamenti e del linguaggio, ci viene data nell'ultima sequenza di *Mamma Roma* (1962). In questo film, per aver avuto accesso alla proprietà piccolo-borghese, Anna Magnani, che interpreta il ruolo di una prostituta soprannominata «Mamma Roma», finisce per perdere suo figlio. Per ottenere la felicità formattata del avere, per uscire dalla sua condizione, per accedere al comfort moderno, il prezzo da pagare è uno dei più cari: la scomparsa del figlio. Così, la protagonista incarna, anche nel suo soprannome, l'aspetto della formattazione sia dei desideri che dello spazio urbano.

Il film si conclude con un campo controcampo dei più drammatici. La nuova proprietaria, esausta di aver vagato tante volte per i terreni incolti e le erbacce che circondano Roma, finalmente sistemata nel suo confortevole appartamento moderno, ha capito che era stata lei ad

¹ Pasolini, P.P., *Il pianto della scavatrice*. In Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie Le ceneri di Gramsci*, Milano, Mondadori, 2003, p.848.

² Biondillo, G., *Pasolini. Il corpo della città*. Unicopli, Milano, 2001, p. 47.

avere pagato il prezzo del progresso. E al vuoto del suo sguardo, devastato per aver perso un figlio a cui pure ha sacrificato tutto per cercare di offrire un futuro migliore, corrisponde il trionfo monumentale della capitale in piena trasformazione.

Qualche anno dopo, i suoi *Comizi d'amore* (1965) testimonia lo sguardo al tempo stesso divertito e preoccupato che porta sui suoi compatrioti. Ancora una volta, questo film non è estraneo alla figura del camminare. Col microfono in mano, per un'intera estate, Pasolini attraversa le spiagge e i paesi della penisola, da nord a sud. Indaga direttamente sui costumi dei vacanzieri in materia di sessualità.0 Ogni inquadratura del film indica i pregiudizi e la vacuità delle osservazioni fatte, sia dai giovani che dai vecchi, il pudico conformismo del paese che è il suo. Durante tutto il viaggio, la cinepresa non smette di filmare i corpi nudi nella calura estiva e l'occhio pasoliniano sembra del tutto preso dalla forza maldestra che essi emanano. Alla banalità dei discorsi, all'assenza maldestra di riflessione corrisponde la presenza carnale.

I corpi come fonte d'invenzione e ri-creazione, di spazi di libertà

Il fascino carnale – soprattutto per il corpo dei giovani, per il corpo dei ragazzi – non abbandonerà mai il nostro autore. La figura del camminare, quella di padri e figli verso orizzonti incerti, potrebbe essere evocata per ogni film di Pasolini sia che ci limitiamo a evocare *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) o *l'Edipo re* (1967) i cui protagonisti incarnano e simboleggiano per eccellenza il cammino di un ragazzo alla ricerca del sacro. E sarebbe anche necessario rivedere da quest'angolazione i corpi di *Teorema* (1968) distolti dalla loro routine piccolo-borghese dall'arrivo di una specie di angelo, interpretato da Terence Stamp, e sfociati in ululati nel deserto. Sistemáticamente, il cammino percorso dai ragazzi viene a piangere il senso del vuoto e l'assurdità del mondo che sta diventando, ed è su questa stessa strada polverosa di dolori e di miserie, che sorgono mille lampi di voci, di gioia,

di corpi in libertà, di sorrisi sdentati, di carezze, baci e sguardi verso la macchina da presa.

Lo stile pasoliniano rompe la modellatura dei corpi propria della spettacolarità dell'immagine cinematografica-hollywoodiana. Restituisce il diritto all'instabilità percettiva: i corpi, come la narrazione, appaiono allora tanto forti quanto esitanti. Di fronte alle immagini pasoliniane, lo spettatore sperimenta sia la vulnerabilità dei corpi che la loro capacità di diventare oltre gli ideali veicolati dall'industria cinematografica e televisiva. Nonostante la tempesta consumistica, i corpi si impongono come fonte di invenzione e ri-creazione, di spazi di libertà: i corpi come scrittura di un "cinema di poesia".

Se Pasolini invoca un ritorno del sacro, non vi è nulla di immateriale etereo, di trascendente, è immanente, fisico, reale. Si dispiega attraverso il desiderio che emana dal corpo, riempiendo l'immagine di una sensualità iconoclasta. Il sacro è allora ciò che costringe il cinema a reinventarsi. La fuga dal mondo dell'omologazione piccolo-borghese, l'uscita dall'ottusità endemica non corrisponde in alcun modo a un ritorno all'occidente, al selvaggio. La resistenza passa attraverso i corpi per sbaragliare ogni narrazione unitaria, lineare, totalitaria, non ci riporta all'evidenza del mondo ma dà voce a corpi subordinati, a voci del silenzio, ad anime semplici, a paesaggi impossibili capaci di fabbricare, di allucinare un altro mondo.

Il dialetto o la lingua del corpo e del desiderio

La prima raccolta poetica di Pasolini, *La meglio gioventù* (1941-1953), è scritta in friulano, un dialetto rielaborato dall'autore, come lo sarà anche il romanesco. Questa scelta risponde a una triplice esigenza: poetica ideologica e personale. Il dialetto si presenta anzitutto come una formidabile forza di protesta che riflette la volontà di opporsi al monolinguisma della lingua poetica italiana e di rompere con la tradizione letteraria contemporanea. Alla scelta linguistica anticonservatrice e antiaccademica si aggiunge una motivazione politica

che si cristallizza in un rifiuto categorico del nazionalismo e del regime fascista.

La scelta del dialetto ha certamente i caratteri di una violenta opposizione all'autorità e alla tradizione, ma soprattutto consente al giovane poeta di appropriarsi di una lingua vergine, di trasformarla in strumento di rivelazione poetica e personale esaltando l'autonomia della parola e la sua carica simbolica. Le qualità evocative e fonosimboliche del dialetto consentono al giovane Pasolini di sviluppare una concezione della poesia vicina per certi aspetti alla contemporanea poesia postsimbolista, di cui Ungaretti si fa portavoce, pur rinnovandola notevolmente adottando accenti, parole, suoni nuovi mai trascritti:

Qualcosa come una passione mistica, una sorta di "felibrismo"¹, mi spingevano ad impadronirmi di questa vecchia lingua contadina, alla stregua dei poeti provenzali che scrivevano in dialetto, in un paese dove l'unità della lingua ufficiale si era stabilita da tempi immemorabili. Il gusto di una ricerca arcaica².

Il dialetto viene utilizzato come genere letterario per ottenere una poesia diversa, diversa ma anche italiana, come indica Pasolini nel saggio che apre *Passione e Ideologia*: « la fisionomia di questa parlata, così acremente estranea ai dialetti italiani, ma così piena di dolcezza italiana³». Il dialetto non si oppone alla lingua ufficiale, all'italiano paterno, ma si inserisce in un movimento di alternanza e coesistenza delle due lingue. Pasolini scrisse le sue primissime poesie in italiano.

¹ La parola "félibre" fu adottata dalla Scuola Poetica nata ad Avignone nel 1854 con lo scopo di salvare l'occitano recuperando l'identità della Provenza attraverso la poesia popolare, l'appropriazione di testi da parte dei trovatori. Uno dei fondatori di questa scuola fu Frédéric Mistral. Il Félibre è quindi un uomo che contribuisce con le sue opere (scrittori ma anche giornalisti, pittori, musicisti, ecc.) alla promozione e alla notorietà della lingua provenzale.

² Pasolini, P. P., *Poesie e pagine ritrovate*, op.cit., 1980 p. 23.

³ Pasolini, P. P., *Il Friuli*. In Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte (Poesia dialettale del Novecento in Passione e ideologia)*, Milano, Mondadori, 1999, p. 84.

Lui stesso traduce in italiano la sua poesia dialettale e, accanto alla composizione dei testi de *La meglio gioventù* in dialetto, scrisse, in italiano, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*. Questi due linguaggi sono necessari non per consolidare i confini che separano i due mondi, ma al contrario per esprimere l'esigenza del bilinguismo che può essere letto come la trascrizione stilistica di una ricerca personale. Il bilinguismo esalta le caratteristiche di ciascuna delle lingue.

Co-presenza, alternanza, movimento e non scelta definitiva e assoluta. Tuttavia, anche se Pasolini usa queste due lingue contemporaneamente, i versi composti in lingua italiana non sembrano raggiungere, agli occhi della critica, gli stessi risultati. Appare evidente che la scelta del dialetto apre nuove prospettive e che vi sia, nella trascrizione di questa lingua finora esclusivamente orale, una forza ed espressività legate non al tema evocato, ma alla natura stessa del supporto linguistico. Pasolini non si fa portavoce del popolo appropriandosi del dialetto, anche se è l'incarnazione di questo popolo, non c'è in lui alcuna aspirazione neorealista; ciò che lo affascina e lo incuriosisce è la natura di questo linguaggio, la sua origine metaforica e la sua capacità di far sentire la realtà dandole un correlativo sensibile e sonoro: « è attratto verso il friulano, lingua materna, da un complesso di ragioni, da lui stesso mirabilmente descritte, l'ultima delle quali può essere considerata la volontà di parlare a nome del popolo, di farsi voce della muta plebe contadina¹ » scrive Asor Rosa.

Nonostante l'assenza di “fraternalismo”, definiremmo volentieri il friulano come una lingua “fraterna” anche se è stato qualificato, dalla maggior parte dei critici, come una lingua “madre”: « Il friulano non è la mia “lingua materna” » spiega Pasolini: « e quando dico che fu il dialetto di mia madre, è per modo di dire, per semplificare la realtà² »

¹Alberto, Asor Rosa, 1973, in P. P. Pasolini., *Materiali critici* a cura di Alfredo Luzi e Luigi Martellini, Urbino: Argalia Editore, p 26.

²P. P. Pasolini, 1982, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Dufлот, Roma, Editori Riuniti, (p 26).

Sappiamo anche che sua madre, Susanna, non parlava il dialetto friulano bensì un dialetto veneto, e solo con le sorelle: « Nella nostra famiglia non si parlava friulano, che era la lingua dei contadini, ma un dialetto veneto, molto secco e povero, koiné della borghesia paesana cui noi appartenevamo¹ ». Se Pasolini afferma a tratti che è una lingua madre, è solo perché sua madre è contadina, e il dialetto allude, implicitamente, alle sue origini contadine: « Io mi sono imbevuto del dialetto friulano in mezzo ai contadini, senza mai però parlarlo veramente a mia volta. L'ho studiato da vicino solo dopo aver iniziato a fare tentativi poetici in questa lingua²». È in questo senso che possiamo dire che è una lingua fraterna, nel senso fisico e non sociale del termine, poiché è la lingua dei ragazzi che incontra, che desidera e a cui vorrebbe somigliare.

I testi in dialetto esprimono il desiderio di appartenere “fisicamente” ad un'altra classe sociale. Appropriandosi del linguaggio dei contadini di Casarsa, il poeta riproduce col suo corpo le parole formulate dai corpi desiderati. Ogni termine trasmette il calore di suoni vergini e sconosciuti ed esprime il desiderio di riprodurre una sensazione meravigliosa: il risveglio del desiderio. Nico Naldini analizza la funzione del dialetto in Pasolini dal punto di vista biografico e psicologico in un'intervista a Francesca Cadel: «il discorso di Casarsa, il *Trobar clus*, lo usavamo per non far capire ai nostri genitori che avevamo avuto avventure omosessuali³». L'evocazione di questa esperienza condivisa con il poeta simboleggia questo legame primordiale e fondamentale tra linguaggio e corpo, tra esperienza linguistica ed esperienza sessuale:

Pasolini era in quel momento un ragazzo di diciannove anni, completamente casto, omosessuale senza mai aver avuto un rapporto sessuale. Quindi con una visione un po' delirante, dei

¹Pasolini, P. P., , *Poesie e pagine ritrovate*. A cura di Andrea Zanzotto e Nico Naldini, Roma, LatoSide, 1980, p. 19.

² Ivi, p. 23.

³ Cadel, F., *La lingua dei desideri, il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*. Lecce: Manni. 2002, p. 273.

desideri, un po' delirante di questi ragazzi che lui amava e che erano dei simpaticissimi contadini che ricambiavano con l'affetto dei contadini un sentimento che bruciava in tutt'altra maniera. Questo realismo nasce su questa onda emotiva di individuazione del proprio desiderio sessuale. La lingua viene in seguito, viene subito dopo, a ruota¹

Il dialetto non è la lingua di una realtà sociale, e prima ancora di essere la lingua della poesia, è, per usare l'espressione di Spagnoletti, “la lingua dei desideri²”. Pasolini scrive in un articolo del 1948, *I Parlanti*:

[...] il dialetto era quella doratura fallica che uno straniero come me annusa in ogni trascurabile fatto o presenza dei luoghi sconosciuti, quell'Eros collettivo indigeno, quasi folcloristico, che si spezza e si rifrange come in un prisma nella folla degli ignoti vestiti a festa.[...] In ogni caso, la mia candida passione glottologica ha origine altrove che nella glottologia³.

Ricordiamo anche che fu quando il suo desiderio sessuale si rivelò per la prima volta che nacque la sua primissima creazione poetica:

Fu a Belluno, quando avevo tre anni e mezzo (mio fratello doveva ancora nascere) che io provai per la prima volta quell'attrazione dolcissima e violentissima che poi mi è rimasta dentro sempre uguale, cieca e tetra come un fossile. Non aveva un nome allora, ma era così forte e irresistibile che dovetti inventarglielo io: fu “teta veleta”, e te lo scrivo tremando tanto mi fa paura questo terribile nome inventato da un bambino di tre anni innamorato di un ragazzo di tredici, questo nome da feticcio, primordiale, disgustoso e carezzevole⁴.

¹ Ibidem.

² È questa espressione che ha ispirato il titolo del libro di Francesca Cadel.

³ Pasolini, P. P., *I parlanti. Botteghe Oscure*, VIII, Roma, 1951, pp. 405-406.

⁴ Pasolini, P. P., *Il Friuli*. In Pier Paolo Pasolini, 1994, *Saggi sulla letteratura e sull'arte (Poesia dialettale del Novecento in Passione e ideologia)* Milano, Mondadori. 1999, p. 134.

Pasolini si rende conto molto presto che il desiderio, questa inclinazione irresistibile, richiede verbalizzazione. Quello che può sembrare sorprendente è che il desiderio non prende né la forma né il nome di questo giovane ragazzo di tredici anni per il quale prova questa incredibile attrazione, ma è questa parola misteriosa, questa formula magica *teta veleta*. La creazione poetica nasce quindi dal risveglio del desiderio, ed è forse questa formula il punto di partenza della ricerca permanente di un'unicità del corpo nel mondo. Con Pasolini, un discorso sul linguaggio sembra inseparabile da un discorso sul corpo, così come l'esperienza della poesia si dimostra inseparabile dall'esperienza del desiderio. Ogni termine dialettale, attraverso la sua *fisicità verbale*¹, trasmette il calore di suoni vergini e sconosciuti ed esprime il desiderio di riprodurre la meravigliosa sensazione legata al risveglio del desiderio.

Lo spessore dei corpi contro la loro derealizzazione

Vorremmo fare un'ultima domanda. La considerazione dei corpi rimane la stessa dopo L'abiura della *trilogia della vita*? Questo testo del 1975 segnala infatti una radicale disillusione rispetto alle possibilità espressive in Italia e una profonda messa in discussione del lavoro che Pasolini aveva svolto fino a quel momento. Nel momento in cui firma la crisi più acuta nei confronti del suo Paese, quando abiura il suo lavoro passato e sta per ultimare la produzione del suo ultimo lungometraggio, Pasolini decide di riadattare il suo "impegno per una maggiore leggibilità (*Salò?*)". *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) riprende, comunque, il tema del sacrificio dei figli a vantaggio né delle madri né dei padri, ma del mercato.

In questo si può paragonare alla bellissima interpretazione che Alain Badiou dà di un libro che si apre proprio sulla città di Roma: Ia

¹ Espressione presa in prestito da Gianfranco. Contini in *Dialetto e poesia in Italia, L'approdo letterario*, n. 2, aprile-giugno 1954, citato da Voza, P., in *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica, Storia e antologia*, Napoli, Liguori Editore, 1990, p. 11.

famosa *Malaise dans la civilisation* di Sigmund Freud¹. Badiou commenta qui l'opera del padre della psicoanalisi, quando si interroga sulle difficoltà dell'uomo a vivere in società.

Se Pasolini osserva le trasformazioni sociali attraverso il prisma del linguaggio e dell'urbanistica, Freud, il padre della cura della parola, si interessa ai diversi strati archeologici che compongono Roma per spiegare il tempo dell'inconscio. In assenza del padre, di fronte alla crisi dell'ordine simbolico, al momento della caduta degli dei e del trionfo del vuoto della merce in cui ci evolviamo, i figli vanno male. In un momento in cui non c'è più un padre, in un momento in cui tutti rimangono quasi eternamente giovani, Badiou distingue tre tipi di figlio: quello che sprofonda nel vuoto, che ha solo una sessualità pornografica stupefatta dall'immagine. E il filosofo evoca un corpo pervertito, trafitto, tatuato, drogato, alcolizzato, dallo sguardo vuoto, un corpo senza soggetto, bloccato nel suo incedere, incapace di uscire dal suo godimento e prendere l'aria del Fuori.

La figura del camminare è qui ferma. Il filosofo distingue poi una seconda immagine del figlio: colui che lotta per restaurare il trionfo del padre, i figli che, a causa del vuoto avvertito nella nostra vita, ricostruiscono un idolo e lottano per il ripristino dell'ordine paterno: sono kamikaze, figli estremisti, pronti a sacrificare il proprio corpo, per l'illusione di un ritorno del padre. La figura del cammino è quella di una marcia forzata o di una marcia a passo, militare, dottrinario o un cammino da martire.

Una terza immagine del figlio in stato di disagio nella civiltà contemporanea è quella di chi riesce, di chi lavora di più per guadagnare di più, di chi gonfia i muscoli, smette di bere, di fumare, ha un corpo dritto, meritevole. Questo non funziona ma si muove, naviga, si affretta a riuscire colmando il vuoto con il possesso e il consumo. La camminata diventa allora spostamento sottomesso.

¹ Badiou, A., *Il malessere dei figli nella civiltà contemporanea* in S. Freud, *Antropologia della guerre. Malessere della civiltà, Considerazione attuale della guerra e della morte*, Perché la guerra? Lettera ad Albert Einstein, Parigi, Fayard, 2010.

Conclusione

Così, prima come dopo l'Abiura della trilogia della vita, si tratta, ancora e ancora, per il nostro autore, di sforzarsi di dare libero sfogo alla riscrittura dei corpi. E se la resistenza è assente dalla trama dell'ultimo romanzo di Pasolini, è perché il romanzo stesso è un atto di resistenza. Non aveva altro scopo che quello di individuare la realtà dei corpi, vale a dire la loro singolare resistenza a qualsiasi calibrazione plastica, estetica. Il cinema pasoliniano sorprende per la sua capacità di dare uno sguardo a ciò che fino ad allora non è mai stato degno di percezione. Pasolini compie il miracolo di mettere un velo su ciò che dovrebbe essere inguardabile per inventare nuovi modi di narrare. Con *Salò* si collega direttamente a questa realtà ma per toccarla senza velo in tutto il suo orrore, nel suo anticonformismo, nella sua mostruosa deformità, nella sua violenza.

La crudeltà e la crudezza delle immagini che troviamo nei romanzi e nei film pasoliniani non, sono altro che un buco nel mondo dei sogni solitamente veicolati. Questo buco nel velo resiste alla comprensione, si preoccupa, lui spaventa. Sospende i dispositivi che partecipano alla costruzione dell'immagine nella società dello spettacolo.

La figura della marcia pasoliniana non viene dunque mai declinata come un "andare a ritroso". Al contrario, afferma la forza dei passi falsi, degli sbandamenti, degli inciampi e degli arresti per catturare la realtà e, delle breccie per aprire nuove strade. A rischio di cecità, la figura del cammino pasoliniano reinventa lo spazio narrativo e filmico. Il disorientamento permette poi ai corpi non entrare in comunione con il mondo in un ritorno all'origine ma di inventare nuove vie di fuga, andando verso Sud, per affrontare la contemporaneità.

Bibliografia:

Asor Rosa, Alberto, in *P. P. P., Materiali critici* a cura di Luzi, Artellini, L., Urbino, Argalia Editore, 1973

Badiou, Alain, *Le malaise des fils dans la «civilisation» contemporaine*. in Freud, S., *Anthropologie de la guerre. Malaise dans la civilisation. Considération*

- actuelle sur la guerre et la mort. Pourquoi la guerre? Lettre a Albert Einstein* Traduit de l'allemand par Marc Crépon et Marc de Launay. Paris, Fayard, 2010
- Biondillo, Gianni, *Pasolini. Il corpo della città*. Unicopli, Milano, 2001
- Cadel, Francesca, *La lingua dei desideri, il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*. Lecce, Manni, 2002
- Contini, Gianfranco, *Dialetto e poesia in Italia. L'Approdo Letterario*, n. 2, aprile-giugno, 1954 in Voza, P., (Ed.), *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica, Storia e antologia*, Napoli, Liguori Editore, 1990
- Gros, Frédéric, *Camminare, una filosofia*. Parigi, Flammarion, 2011
- Nietzsche, Friedrich, *Così parlò Zarathustra*. Parigi, Gallimard, 1947
- Pasolini, Pier Paolo, I parlanti. *Botteghe Oscure, VIII*, Roma, 1951
- Pasolini, Pier Paolo, L'articolo delle lucciole. In Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società (Scritti corsari)* Milano, Mondadori, 1999
- Pasolini, Pier Paolo, *Poesie e pagine ritrovate*. A cura di Andrea Zanzotto e Nico Naldini. Roma, Lato Side, 1980
- Pasolini, Pier Paolo, Il Friuli. In Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte (Poesia dialettale del Novecento in Passione e ideologia)* Milano, Mondadori, 1999
- Pasolini, Pier Paolo, Il pianto della scavatrice. In Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie (Le ceneri di Gramsci)*, Milano, Mondadori, 2003
- Tasinato, Maria, *Passeggiando con la mimesis. L'illusione teatrale tra mito antico e moderno*. Verona, Ombre Corte, 2007

LA REALITE DE L'INTERNEMENT INSTITUTIONNEL DANS LA SIXA A TRAVERS LE PAUVRE CHRIST DE BOMBA DE MONGO BETI. UN ENFERMEMENT VICIEUX AU FEMININ

THE REALITY OF INSTITUTIONAL CONFINEMENT IN THE SIXA THROUGH LE PAUVRE CHRIST DE BOMBA BY MONGO BÉTI. A VICIOUS FEMALE CONFINEMENT

LA REALIDAD DEL INTERNAMIENTO INSTITUCIONAL EN LA SIXA A TRAVES DE EL CRISTO POBRE DE BOMBA DE MONGO BETI. UN CONFINAMIENTO VICIOSO DE LO FEMENINO

Abdelghani BRIJA¹

Résumé

*L'Afrique coloniale décrite à travers la plume des auteurs africains de la période contemporaine regorge d'images de violences de tout genre. Parmi les injustices coloniales subies par l'Africain, on note la sixa qui se présente comme une institution catholique gérée par les missionnaires dans l'objectif de proposer une éducation religieuse aux jeunes filles avant leur mariage. De nombreux ouvrages historiques ont peint la réalité sombre de cet établissement qui a conduit ses pensionnaires à la maladie et à la débauche. Nous verrons à travers *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956), comment l'auteur a livré à son tour au lecteur une image réaliste de ce projet voué à l'échec à travers un stratagème scriptural qui allie neutralité, naïveté et engagement.*

Mots clés : Sixa, Afrique, Le Pauvre Christ de Bomba, Mongo Béti, réalisme.

¹ a.brija@um5r.ac.ma, Faculté des Sciences Juridiques, Economiques et Sociales-Souissi, Université Mohammed V de Rabat, Maroc.

Abstract

*Colonial Africa described through the pen of African authors of the contemporary period is full of images of violence of all kinds. Among the colonial injustices suffered by the African, we note the sixa which presents itself as a Catholic institution managed by missionaries with the aim of offering religious education to young girls before their marriage. Many historical works have painted the dark reality of this establishment which led its residents to illness and debauchery. We will see through *Le Pauvre Christ de Bomba*, how the author in turn delivered to the reader a realistic image of this project doomed to failure through a scriptural stratagem that combines neutrality, naivety and commitment.*

Keywords: Sixa, Africa, Le Pauvre Christ de Bomba, Mongo Béti, realism.

Resumen

*El África colonial descrita a través de las plumas de autores africanos del período contemporáneo está llena de imágenes de violencia de todo tipo. Entre las injusticias coloniales sufridas por los africanos, destacamos la sixa que se presenta como una institución católica gestionada por misioneros con el objetivo de ofrecer educación religiosa a las jóvenes antes de casarse. Numerosas obras históricas han pintado la oscura realidad de este establecimiento que llevó a sus habitantes a la enfermedad y al libertinaje. Veremos a través de *El pobre Cristo de Bomba* (1956), cómo el autor a su vez entrega al lector una imagen realista de este proyecto condenado al fracaso mediante una estratagema escritural que combina neutralidad, ingenuidad y compromiso.*

Palabras clave: Sixa, África, El Cristo Pobre de Bomba, Mongo Béti, realismo.

Introduction

Dans cet article, nous nous intéressons à une perspective importante sur la réalité historique de l'implantation du christianisme par les missionnaires européens en Afrique. Il s'agit de la sixa et les femmes qu'elle abrite. *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Béti met à nu la fausse nécessité que prétend le colon de faire de l'Afrique un continent à travers l'éducation des autochtones par le travail et la foi chrétienne. Le colon, à travers l'intrusion de la religion, a bien réussi à saisir l'homme africain crédule par la croyance et la foi. Pour réussir cette entreprise coloniale de fragilisation des familles africaines, des institutions d'internement religieux ont été proposées aux filles avant le mariage pour mieux les éduquer et les préparer au mariage. Le Discours de

l'enfermement au féminin et sa réalité sordide du roman bétien a été mis en relief à travers deux personnages principaux : le narrateur Denis, un « boy » de 15 ans, et son père spirituel français, le Révérend Père Supérieur (R.P.S.) Drumont qui vit dans le Sud-Cameroun) depuis une vingtaine d'années.

Dans le présent article, nous essayerons de lever le voile sur la réalité de l'internement dans la sixa, volontaire au départ, qui se transforme en une vraie incarcération vicieuse qui s'écarte de toute dimension éducative ou religieuse à travers le discours réaliste et engagé de l'auteur.

La sixa : un espace d'enfermement et de dégradation

La sixa est un terme emprunté à l'anglais. C'est un dérivé du terme « sister » qui signifie « sœur » ou « religieuse ». Il renvoie aussi à un lieu appelé aussi « le couvent de religieuses » ou « l'internat des fiancées »¹. Dans *Action française, décolonisation*, la sixa est définie comme « une institution créée par les missionnaires pallotins dans les années 1900 au sein de certaines missions catholiques pour assurer une formation chrétienne à la jeune fille et à la future épouse »².

La sixa est une institution qui occupe une place de choix dans l'œuvre de Mongo Béti. Elle est explicitement mentionnée dans *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956), *Le Roi miraculé* (1948) et *Perpétue ou l'habitude du malheur* (1978), mais elle est citée de manière rapide dans d'autres romans africains. La sixa reste mieux décrite dans le premier roman, car liée au scandale qu'elle a causé et du malheur dont a souffert la totalité des femmes qu'elle abrite. Elle est décrite de façon péjorative et sordide, particulièrement vers le milieu et la fin du roman. Dans une note de bas de page, l'auteur essaye de lui donner une définition objective :

¹ Tsala, Th. *Dictionnaire ewondo-français*, Lyon, Imprimerie Emmanuel Vitte, 1958, p. 570.

² Coulon, P., *Action française, décolonisation, Mgr Lefebvre: les Spiritains et quelques crises du XXe siècle*, France, Karthala, 2009, p. 76.

Dans chaque mission catholique du Sud-Cameroun, il existe une maison qui abrite, en principe des jeunes filles fiancées : c'est la sixa. Toute femme indigène désirant se marier conformément à l'orthodoxie catholique romaine doit effectuer un séjour à la sixa, pouvant varier de deux à quatre mois, compte non tenu des cas extraordinaires, qui sont nombreux. Les défenseurs de l'institution proclament son utilité, sinon sa nécessité : ne prépare-t-elle pas les femmes à leur rôle de mères de familles chrétiennes ? Cette justification est, bien entendu, contestée par d'autres. Ce qui est certain, c'est que les pensionnaires de la sixa sont astreintes chaque jour à des travaux manuels de plus de dix heures¹.

Ce néologisme ou sociolecte créé par Mongo Béti laisse suggérer à travers cette description, neutre, mais alarmante, que le récit s'inspire de la réalité coloniale de l'époque. En parcourant le roman de Mongo Béti, on constate que d'autres éléments descriptifs s'ajoutent à cette définition fournie par l'auteur. Le narrateur Denis semble donner l'image réelle de la sixa à travers les voix de plusieurs personnages : les différents fonctionnaires de la sixa, et particulièrement le Docteur Alfred Arnaud. Ces personnages fournissent des informations qui se rattachent à l'extérieur de la sixa : sa situation géographique, l'effectif des femmes pensionnaires, l'environnement général, l'état du bâtiment, etc., mais aussi des informations qui nous renseignent sur l'état intérieur de la sixa comme le mobilier et l'état des chambres.

Concernant la situation géographique de la sixa, elle n'est pas loin de l'église : « Il faut traverser la mission, soit près d'un kilomètre, pour se rendre à la maison des pères à la sixa. »². Son effectif est mentionné avec une métaphore péjorative liée à l'exiguïté de sa superficie, ce qui indique les conditions de vie défavorable au sein de ce bâtiment : « Près de soixante-dix femmes vivant dans ce camp. »³. L'environnement de la sixa a un aspect assez primitif et « est fait de brousse et de détritrus »⁴.

¹ Béti, M., *Le Pauvre Christ de Bomba, Présence Africaine*, Paris, 1978, p. 15.

² Ibid., p. 220.

³ Ibid., p. 238.

⁴ Ibid., p. 256.

L'état du bâtiment signale la difficulté de vivre à l'intérieur de cette institution : « toits de nattes criblés de trous (...), murs de briques (...). Les larges ouvertures pratiquées dans les murs de briques ne sont garnies d'aucune fenêtre. »¹. La description de l'état intérieur des bâtiments de la sixa est signalée par le docteur Arnauld qui marque, dans un rapport détaillé lors de sa visite à la sixa, l'absence totale des conditions minimales d'hygiène et des composantes essentielles de l'habitat. Il cite dans son rapport le manque de propreté et la négligence qu'inspire la sixa dès l'entrée : « Dès mon entrée dans le camp, j'ai été aussitôt frappé par l'aspect sordide de l'endroit, tout autour duquel la brousse croissait follement. Ni la cour ni les abords des cases n'étaient nettoyés. Toute la place était jonchée de détrit : immondices, restes des repas, chiffons, etc. »². Le médecin fait également le bilan des chambres à coucher dont les lits sont fabriqués de matières primitives et les couvertures grouillent d'insectes de tout genre : « couches extrêmement primitives (...) faites pour l'essentiel de feuilles de bananiers séchées (...) et garnies tout autour de troncs de bananiers (...) après avoir levé les quelques chiffons : vieilles couvertures, pagnes malpropres (...) un invraisemblable grouillement de minuscules bestioles. »³. La cuisine et les salles de bain sont indispensables dans tout intérieur habitable. Dans la sixa, ces deux espaces sont absents, ce qui laisse le médecin éprouver un grand sentiment d'étonnement devant le hangar qui fait l'affaire d'une cuisine : « J'ai vraiment cherché dans le camp une salle, une case qui pût tenir lieu de réfectoire ou de cuisine. Finalement, j'ai découvert, tout au fond, une sorte de hangar primitif, encombré d'ustensiles de cuisine non moins primitifs. »⁴, et la salle de bain qui n'existe pas : « Je n'ai pas vu de douches ni de bains. Je me suis demandé comment les pensionnaires s'y prenaient pour se laver. »⁵.

¹ Ibid., p. 257.

² Ibid., p. 318.

³ Ibid., p. 319.

⁴ Ibid., p. 320.

⁵ Ibid., p. 321.

L'institution de la sixa est comparée tout au long du récit à un véritable camp de travail, du fait qu'elle exploite de manière forcée les femmes pensionnaires qui y séjournent pour en faire une main-d'œuvre gratuite qui assure des ressources matérielles aux gérants de l'établissement. Elle est également décrite comme étant une institution qui provoque la dissémination des familles en s'infiltrant dans la vie sociale et privée des Africains pour leur convaincre de sa mission civilisatrice et de sa grande utilité dans leurs vies. Dans le cadre de la lutte contre la polygamie et les religions païennes, la sixa « intervient de façon incongrue dans la vie sociale des Africains »¹ et sème la discorde entre couples, parents et enfants tout en servant « au besoin de surveillance et de renseignement sur la population indigène, permettant de discipliner celle-ci. »². C'est une institution qui ne revêt pas uniquement un caractère forcément religieux, il s'agit d'un outil d'espionnage conçu par le pouvoir impérial afin de surveiller les populations indigènes et les discipliner. De ce côté, on peut constater facilement la complémentarité qu'entretiennent les missionnaires avec les colons.

La description de la sixa dans *Le Pauvre Christ de Bomba* obéit à une stratégie qui reflète celle adoptée par le colon. En effet, l'auteur a choisi de présenter cette institution de façon neutre au départ en mettant l'accent uniquement sur sa mission religieuse et civilisatrice telle qu'elle est expliquée aux familles indigènes par les missionnaires dans leurs tournées. De façon graduelle, l'auteur commence vers le milieu du roman à lever le voile sur la réalité de cette institution en décrivant sa situation extérieure et intérieure qui marquent un lieu inhabitable pour enfin présenter la sixa comme une institution religieuse qui s'est transformée en un véritable commerce de prostitution et un lieu d'abus sexuel et d'exploitation des femmes favorisant la transmission des maladies vénériennes. Ce stratagème scriptural est certainement choisi pour

¹ Riesz, J., *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes Intertextes*. N.p., Karthala Editions, 2007, p. 301.

² Id.

l'auteur dans l'objectif de dévoiler la réalité choquante et scandalisante de la sixa à travers les vices inattendus qu'elle dérobe.

La situation de la femme dans la sixa : servitude et perversion

La femme constitue un thème central dans le roman de Béti. Elle est évoquée dès les premières pages du roman Bétien. En remontant la nef de l'église, le RPS Drumont paraît en « inspectant surtout le côté des femmes. »¹. La description de la femme est vite liée alors à la violence et à la brutalité. Le narrateur Denis nous rapporte à travers un œil objectif et innocent le comportement du RPS Drumont vis-à-vis des femmes pensionnaires :

(...) en voyant le RPS pénétrer tout à coup parmi les femmes, enjambant les bancs de bois d'un air courroucé. Puis, il est revenu dans l'allée centrale, tirant une femme qu'il tenait solidement par le bras gauche : il l'a traînée jusque devant la table sainte, et puis il l'a forcée à se mettre à genoux. Je ne sais pas ce qu'elle avait fait².

Les comportements violents et injustifiés du RPS laissent le lecteur perplexe et avec lui le narrateur Denis qui déclare : « Je ne sais pas ce qu'elle avait fait ». Ils renseignent sur l'injustice subie au sein de cette institution et préparent le lecteur à découvrir davantage ce qu'endurent les femmes africaines au sein de ce milieu vicieux, immoral et dépravé. La description des femmes violentées sont introduites sans le récit lorsqu'un bébé a lancé trois longues plaintes à travers la nef. La maman est alors sujette de réprobation de la part du missionnaire et est conséquemment chassée de l'église. Le narrateur lègue la parole directement aux femmes qui se trouvent dans l'église afin de protester à travers leurs voix cet incident habituel qui pourrait arriver à toute femme :

¹ Béti, M., *Le Pauvre Christ de Bomba*, *Op.cit.*, p. 12.

² Ibid.

Celles-ci protestaient apparemment contre l'expulsion de la mère du bébé, l'air de dire que si la fantaisie de crier avait pris un bébé, ce n'est certainement pas la faute de sa mère et qu'à ce compte-là, l'accès de l'église leur serait interdit aussi un jour ou l'autre, puisque toute femme est destinée à devenir mère, tôt ou tard¹.

Les deux extraits précédemment cités font allusion au combat mené par les missionnaires contre les femmes et les filles de la sixa. Ce conflit est signalé tout au long du roman en renvoyant tantôt à la dimension politique, tantôt à la dimension psychologique. Dans un ordre politique, le lecteur fait part d'un débat qui s'intéresse au rôle de la femme dans la société à partir de deux milieux : l'Église catholique et la population indigène. D'un côté psychologique, le lecteur assiste aux rapports des missionnaires et des employés avec les femmes. Ces rapports sont à maintes reprises mis en cause et contestés par l'auteur et le narrateur qui rapporte les faits de façon neutre, vu son âge.

À la sixa, les femmes africaines intègrent ce milieu afin de profiter d'une éducation religieuse qui leur servira dans leur vie en tant que futures épouses, mais aussi afin de bénéficier des cérémonies de mariage à la chapelle. Contrairement à cela, la sixa apparaît dans le roman comme un lieu de servage, d'esclavage et de servitude. Elle est également représentée comme un lieu de prostitution, de transmission et de diffusion de maladies vénériennes. Cette institution aurait été capable d'apporter un bienfait à ses pensionnaires qui aspirent à une éducation religieuse de qualité si les missionnaires ne l'avaient pas négligée et n'avaient pas promis à ces jeunes filles une cérémonie de mariage à l'église. L'éducation et l'encadrement au sein de la sixa ont été remplacés par les travaux durs et forcés qui dépassent la capacité de résistance du corps d'une femme. L'esprit corrompu des dirigeants a transformé la sixa en un véritable bordel.

Le Pauvre Christ de Bomba met à nu une vérité amère : la femme a été toujours sujette de servage, que ce soit au sein de la sixa ou à

¹ Ibid., p. 13.

l'extérieur. C'est une réalité de la femme africaine dont se sont servis les missionnaires afin de tirer profit de cette main-d'œuvre soumise et peu coûteuse pour en faire un véritable commerce. Pour l'effectif des jeunes filles résidant dans la sixa, on y dénombre une soixantaine environ qui vivent dans des conditions affreuses, dans la saleté, la crasse et le délabrement. Ces conditions participent évidemment à leur déchéance physique et psychologique. Mongo Béti dévoile comment les missionnaires profitent de la sujétion de la femme africaine, leur esclave docile. Ainsi, la discussion entre le RPS Drumont et le vicaire Le Guen trahit leur vision réductrice de la femme africaine :

Le pire...le pire, m'entendez-vous, c'est que nous avons trouvé ça. Les indigènes, bien avant nous, avaient déjà découvert que leur femme était une machine idéale : ils ne sont pas plus bêtes que nous ; détrompez-vous, si vous le croyiez. Nous nous amenons, nous, les chrétiens, nous, les civilisateurs. Et qu'est ce que vous croyez que nous faisons ? Que nous rendons à la femme sa dignité ? Oh ! Surtout pas, mon père. Ah ! Non ! Nous la maintenons dans sa servitude. Mais cette fois, à notre profit...¹

La servitude de la femme africaine se révèle des plus monstrueuses sous l'empire colonial. Le RPS Drumont va jusqu'à comparer la femme africaine à « une machine idéale » prête à être mise en marche sans entretien. Elle est réduite à l'état de robot sophistiqué et peu coûteux. Ces femmes sont au service de tous les dirigeants de la mission : le RPS Drumont, Raphaël et tous les autres employés, où chacun s'en sert à sa manière.

Le remplacement du rôle principal pour lequel la sixa a été construite, observé à travers la servitude des femmes est décrit à l'extrême. Les tâches dures qu'accomplissent les femmes pensionnaires sont d'une grande endurance physique. Ces dernières participent dans la construction des chantiers des églises avec une durée de séjour qui

¹ Ibid., p. 327.

dépasse la limite prévue ce qui permet aux missionnaires de profiter au maximum de cette main-d'œuvre. Aussi, les femmes de la sixa s'occupent de la fabrication des tuiles et des briques, du sciage des planches et d'autres travaux durs réservés généralement à l'homme. Denis, Catherine et Marguerite témoignent de ces travaux supervisés personnellement par le RPS Drumont qui envisage toujours de prolonger le séjour des femmes :

Il fit battre les briques et les tuiles par les femmes de la sixa : chaque semaine, il convoquait les villages chrétiens, qui venaient travailler à tour de rôle : mais en dépit de cela, la main-d'œuvre masculine n'était pas permanente ni suffisante. Alors, il mit une femme de la sixa partout où manquait un homme et révéla aux gens de chez nous que les femmes étaient aussi aptes que les hommes à des travaux que personne n'aurait eu l'idée de leur faire accomplir : tels de scier le bois en planches. Et il travaillait lui-même avec les maçons, une truelle à la main. Craignant de voir ses chantiers déserts un jour, il décréta qu'au lieu de trois mois, les femmes séjourneraient désormais quatre mois à la sixa, avant que ne leur soit accordé le sacrement de mariage¹.

Dans la sixa, les femmes doivent, sans le moindre refus, du matin au soir, récupérer le sable et l'argile qu'elles cherchent péniblement dans le fleuve ou la forêt, les transporter et les battre pour en faire des tuiles et des briques. Tous ces travaux sont faits à la main puisque la mission de Bomba ne dispose pas d'une machine. Pire encore, Les filles de la sixa n'utilisent pas de gants et travaillent à mains nues en battant l'argile avec de grosses pierres. La sixa est présentée comme « institution qui revêt un caractère de camp de travail forcé, exploitant la main d'œuvre bon marché des femme »². En plus ces corvées forcées de construction, les filles font l'objet d'un trafic géré par le catéchiste Raphaël. Ce dernier se révèle comme un véritable tortionnaire qui use de son pouvoir et de la

¹ Ibid., p. 27.

² Riesz, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes Intertextes*, Op.cit., p. 301.

violence contre toute femme ne voulant pas faire partie du commerce qu'il entretient. Raphaël oblige les femmes à se prostituer sous menace d'être torturées par les travaux forcés et s'enrichit grâce à elles. Marguerite révèle lors d'un interrogatoire au RPS Drumont : « En donnant la sixa à diriger à Raphaël, tu lui as dit par le même fait : « Voilà tes femmes, elles t'appartiennent. Fais-en ce que tu veux »¹. La richesse amassée par Raphaël à travers ce fonds de commerce fort rentable qui est les jeunes femmes de la sixa, dépasse de très loin le salaire modeste qu'il reçoit du RPS Drumont. C'est une richesse qui a transformé la sixa en un véritable bordel et un foyer de syphilis au lieu d'être un lieu de foi et de chasteté. Marguerite continue sa révélation dangereuse sur ce qui passent au sein de la sixa :

Puisque tu veux tout savoir, toutes les femmes de la sixa couchaient avec quelqu'un. Toutes m'entends-tu ? Et plutôt avec deux hommes qu'avec un ! Et cette syphilis, c'est ton boy qui l'a propagée. Oui, ton premier boy, parce qu'il passait d'une femme à une autre. Naturellement, il n'a jamais avoué souffrir de la syphilis ! Et le catéchiste Raphaël provoquait, nouait, dénouait ces liaisons à son gré, parce qu'il en tirait profit. Parce que les gens qui avaient de petites amies à la sixa lui payaient de l'argent. Et Raphaël lui-même couchait d'abord avec nous avant de nous accorder à d'autres. Voilà. Qu'est-ce que tu veux de plus ?²

Le catéchiste Raphaël abuse aussi de ces femmes afin d'assouvir ses besoins sexuels et ses passions avant de les proposer à d'autres clients. Cet employé profite largement de cette institution que le RPS Drumont a bâtie et qu'il ne va découvrir sa réalité qu'au moment où le scandale a explosé.

Par ces actes immoraux, le catéchiste Raphaël fait réfléchir le lecteur sur le destin des femmes prises en otage dans un lieu carcéral dont elles ne peuvent pas se sauver. Le lecteur est également face à une contradiction criante : les pensionnaires de la sixa qui se livrent

¹ Béti, M., *Le Pauvre Christ de Bomba*, Op.cit., p. 301.

² Ibid., p. 296.

considérablement à la prostitution sont interdites d'avoir un rapport sexuel avec leurs futurs époux avant de passer la totalité de leur séjour, ceci est une condition sine qua none à leur admission au sein de la sixa, en contrepartie, la prostitution est ouvertement permise. Le besoin d'aide et le manque de visites régulières par leurs familles ou époux obligent les filles à sacrifier leurs corps pour couvrir des besoins très élémentaires. Zakarie offre toujours à Catherine de la viande, du poisson, des boîtes de conserve et du pain contre son plaisir sexuel. Monique couche avec le cuisinier de la mission pour d'obtenir les restes des repas des prêtres.

Depuis vingt ans, le RPS Drumont n'a jamais mis le pied ou effectué une inspection dans la sixa. Cela traduit la totale négligence de cette institution par les missionnaires. Le RPS Drumont a déjà été au courant de l'état horrible de la sixa durant sa tournée au Sud, mais ce n'était pas une urgence pour lui, ce qui nous laisse admettre que ce scandale est forcément voulu malgré le « RAPPORT DU MEDECIN ARNAULD SUR LE CAMP DES FEMMES » dont l'intitulé écrit en lettres majuscules renvoie à la gravité de l'état alarmant de la sixa. L'enquête du médecin comprend l'étude de l'environnement quasi-carcéral de la sixa, l'hygiène, ainsi que l'état de santé des femmes qui sont atteintes de blennorragie, de syphilis et d'autres maladies épidémiques. Suite au rapport, le RPS Drumont se contente de faire venir le médecin et son équipe pour le simple examen des femmes sans se préoccuper des soins. Le médecin demande alors : « Avez-vous des instructions à me donner sur la façon dont je soignerai ces femmes ? Viendrai-je les traiter sur place ou bien les emmènerai-je à l'hôpital ? »¹, le RPS n'étant pas alarmé sur l'état de santé de ces femmes, répond : « Ah, oui ! C'est-à-dire... Je n'ai pas encore réfléchi : c'est tellement compliqué et nouveau pour moi, voyez-vous ?... »². Sans trop réfléchir, il décide de se débarrasser des femmes : « Toutes ces femmes, je les renvoie demain dans leurs villages, ou partout où elles voudront aller se faire prendre ! Pauvres filles sans défense, pauvres petites proies à la

¹ Ibid., p. 234.

² Ibid., p. 224.

portée du premier rapace venu...pauvres petites femmes noires. »¹. La décision du RPS Drumont de priver ces femmes des soins médicaux et les renvoyer chez elles est selon lui, la meilleure façon pour résoudre ce problème, car finalement ce ne sont que des femmes tout simplement qui subiront tôt ou tard la mort, qui sont sans ressources matérielles, qui sont noires et qui méritent cette fin car elles ont commis beaucoup de péchés. De cette manière, le RPS se défait de toute responsabilité et songe déjà à son voyage en France pour quitter définitivement Bomba. Selon Richard Bjornson, la froideur du RPS Drumont face à la situation des filles de la sixa vient du fait que sa préoccupation majeure est le pouvoir : « In contrast to commonly accepted European notions, missionaries such as Drumont and Le Guen are concerned less with truth and charity than with the gratification of their own selfish desires to affirm their imagined heroism by exercising power over others »².

Par son geste inhumain vis-à-vis des filles exploitées dans son institutions ecclésiastique, l'auteur montre à travers le RPS Drumont les conséquences désastreuses de la colonisation et de l'évangélisation sur la société. Le renvoi des femmes de la mission est un symbole de l'échec de la sixa qui aboutit au renvoi du RPS Drumont lui-même. Le missionnaire se sent coupable vers la fin et avoue à son vicaire :

Je vais vous dire toute la vérité. Et peut-être que cela me soulagera. Le seul coupable dans cette histoire, c'est moi, vous entendez, moi !... Mon père : Si, écoutez-moi bien. Surtout, n'allez pas vous imaginer que j'ai perdu la boussole. Non ! Je suis tout à fait dans mon assiette. La dernière fois, que j'ai mis les pieds à la sixa, elle venait d'être conduite ! Vous vous en rendez compte ? Il y a presque vingt ans de cela. Je chargeai un de mes catéchistes d'abord de rendre ces cases plus confortables, enfin... plus habitables, quoi !

¹ Ibid., p. 326.

² Bjornson, R., *The African Quest for Freedom and Identity. Cameroonian Writing and the National Experience*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1999, p. 98.

*Je croyais qu'il ferait ainsi. Depuis lors, plus jamais je n'y remis
pieds. Vingt ans ! Vous vous en rendez compte ?¹*

À partir de cette confiance faite par le missionnaire, l'écrivain applaudit cette sincérité qui ne sert à rien en réalité, mais qui met en doute la capacité de la religion chrétienne à contribuer dans la libération de la femme africaine. La réalité de la sixa se révèle monstrueuse et démentit la chasteté des missionnaires. A travers un réalisme poignant, Mongo Béti a eu recours au narrateur homodiégétique afin de mieux réussir son engagement de mettre à nu l'entreprise coloniale.

Un réalisme social et engagé à travers un narrateur homodiégétique

Parmi les thèmes abordés avec abondance dans les textes réalistes, on trouve l'influence du milieu sur les individus, la ville et le village, les misères et la richesse. Le principe sur lequel repose toute écriture réaliste est le fait que la reproduction de la réalité soit la plus complète et la plus parfaite possible. Maupassant déclaque que : « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. »². À travers son ouvrage *Le roman*, Colette Becker confirme que :

Le réalisme est une esthétique de la mimésis, du vraisemblable référentiel. Le roman réaliste veut convaincre de son sérieux et être lisible. Aucun sujet n'est tabou (...) Mais le romancier réaliste n'est ni un photographe ni un historien. C'est, d'abord et avant tout, un raconteur d'histoires, qui donne à un lecteur qui veut se laisser emporter, l'illusion de la réalité grâce à toute une série de ruses, d'artifices, de procédés³.

¹ Béti, M., *Le Pauvre Christ de Bomba, Présence Africaine*, Paris, 1978, p. 326.

² de Maupassant, G., *Pierre et Jean*, Edition Candide et Cyrano, Paris, 1990, p. 13.

³ Becker, C., *Le roman : Cours, Documents, Dissertations*, 2^{ème} édition, Bréal, Paris, 2000, p. 262.

L'écrivain réaliste puise toujours ses thèmes à partir de la réalité polymorphe telle qu'elle est proposée et remaniée par l'histoire et la société. Guillaume Makepeace Thackeray, l'un des romanciers britanniques les plus importants de l'époque victorienne écrit en 1851 dans l'une de ses lettres : « L'art du roman est de représenter la nature : de communiquer le plus fortement possible le sentiment de la réalité. »¹. Nikolai Gavrilovitch Tchervy Chevski philosophe, critique et écrivain le plus connu des « hommes nouveaux » de la société russe est encore plus catégorique dans son ouvrage sur les rapports entre l'art et la réalité. Il déclare : « Le premier but de l'art est la reproduction de la réalité. »². Théodore Fontane, écrivain allemand et l'un des principaux représentants allemands du réalisme en littérature, déclare de sa part : « Le reflet de toute vie réelle, de toute vraie force dans l'élément de l'art »³. Les auteurs réalistes focalisent alors leurs choix généralement sur l'aspect social, c'est-à-dire les relations qu'entretiennent les individus avec la société où ils évoluent. On remarque par conséquent, que les héros dans les romans réalistes sont des êtres banals qui n'ont rien d'héroïque qui sont pris dans l'engrenage de la vie quotidienne avec tout ce qu'elle comporte de banal ou de dramatique. Mais, il convient de rappeler que les auteurs réalistes accordent beaucoup d'importance à la dimension psychologique de leurs personnages. Dostoïvski réagit d'ailleurs face au réalisme borné, et définit ainsi les particularités de son réalisme dans un carnet en ces termes : « On m'appelle psychologue, c'est faux, je suis seulement un réaliste au sens le plus élevé, c'est-à-dire que je peins toutes les profondeurs de l'âme humaine »⁴.

¹ Thackeray, W.M., *Histoire de la prochaine révolution française*, Hachette Livre, Paris, 2013, p. 8.

² Tchervy Chevski, N. G., *Rapports esthétiques de l'art et de la réalité*, Hachette, Paris, 1996, p. 30.

³ Fontane, Th., *Avant la tempête* (« Vor dem Sturm ») (trad. M-F. Denet. Cl. David. Laffont), Coll. « Bouquins », 1978, p. 6.

⁴ Dostoïevski, F. M., *Biographie, lettres et notes de carnet*, Saint-Petersbourg, 1983, p. 383.

L'écrivain réaliste s'inspire beaucoup de l'histoire. Pierre Barbéris, connu par ses travaux sur Honoré de Balzac, mentionne que :

La littérature, qui est la transcription et l'analyse par ses moyens propres des conflits résultant de la nature et du mouvement des choses, ne saurait être envisagée (quelle que soit la complexité du problème des médiations et l'apport de l'écriture qui fait toute autre chose et plus que mettre en forme quelque a priori, mystérieux et autonome « projet ») sans référence au cadre sociohistorique dans lequel et contre lequel elle s'est développée¹.

Dans la mesure où le réalisme repose sur une méthodologie empruntée des sciences expérimentales, il laisse moins de place à l'imagination et efface une grande partie de subjectivité. L'écrivain demeure un humain.

Dans *Littérature et développement*, Bernard Mouralis donne une vision d'ensemble sur le réalisme dans la littérature africaine :

Qu'ils se réfèrent effectivement d'abord à la réalité dont ils ont l'expérience et qu'ils s'efforcent de représenter. Leurs œuvres ne sont pas des productions intemporelles, elles mettent en scène un univers précis et concret que le lecteur peut facilement identifier et dans lequel il retrouve les principaux traits qui caractérisent la situation de l'Afrique sur les plans politique, social, historique et culturel. Perspective réaliste, mais qui impliquera toujours de la part de l'écrivain une prise de position formulée sans ambiguïté et dont la fonction sera de faire connaître sur tel ou tel aspect précis de la situation décrite, le point de vue des écrivains eux-mêmes².

Depuis l'âge de vingt-six ans, Mongo Béti s'est révélé comme un écrivain engagé dans la vie politique et sociale de son pays le Cameroun. Il s'est vite fait une réputation à travers l'écriture de quatre romans dont

¹Barbéris, P., *Aux sources du réalisme : aristocrates et bourgeois*, Paris, U.G.E, coll « 10/18 », 1978, pp. 17-18.

² Mouralis, B., *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984, p. 358.

le thème principal est la dénonciation du pouvoir impérialiste français avec son projet évangéliste. Il s'agit essentiellement de *Ville Cruelle* (1954), *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956), *Mission terminée* (1957) et *Le Roi Miraculé* (1958). Ces romans anticoloniaux se caractérisent par une création littéraire puissante et un réalisme social poignant malgré le jeune âge de l'auteur. Ces récits, qui traitent tous de la période allant de 1930 à 1940, font référence à l'entre-deux-guerres où le colon européen atteint son apogée en Afrique. Les quatre romans traitent les conséquences dévastatrices de la colonisation dans le continent, particulièrement dans le sud du Cameroun, pays d'origine de Mongo Béti. *Le Pauvre Christ de Bomba* de Béti est une œuvre réaliste qui plonge le lecteur dans la société africaine de l'époque et la souffrance subie par la colonisation. Dans un article publié dans la revue « *Peuples noirs, Peuples africains* », Mongo Béti déclare :

Oserai-je affirmer que si Le Pauvre Christ de Bomba a eu un mérite spécifique, s'il exerce toujours quelque fascination sur les esprits vingt ans après sa parution très discrète, c'est surtout dans la mesure où il a manifesté, le premier autant que je sache, que le jeune roman africain était résolu à poser très brutalement s'il le faut, les grands problèmes du destin de nos peuples, c'est-à-dire au fond à déchirer le voile mystificateur tendu par une mythologie de domination invétérée¹.

Mongo Béti a fondé son récit sur des faits réels afin de créer une œuvre à la fois sociale et historique à la hauteur de son engagement et de son inspiration. Il a puisé son intrigue à partir d'événements réellement vécus, ce qui explique que son roman est facilement justifiable contre tout procès d'intention.

La réalité de la sixa et ses pensionnaires, de la mission évangéliste et sa défaillance n'est pas abordée uniquement dans *Le Pauvre Christ de Bomba*. Plusieurs missionnaires occidentaux et auteurs

¹ Mongo Béti, in « *Peuples noirs, Peuples africains* », n°19, Janvier-février, 1981, p. 45.

africains rapportent ces réalités historiques dans leurs œuvres. Suite à une étude bibliographique, il s'avère que plusieurs missionnaires insoupçonnables font apparaître dans leurs critiques sur la religion chrétienne en Afrique des remarques qui vont en pair avec ce que dénonce Mongo Béti. Nous pouvons citer à titre d'exemple *L'église à l'heure de l'Afrique* (1960) de G. Mosmans qui représente un aveu sur cette période sombre de l'histoire coloniale africaine. En parallèle, d'autres missionnaires noirs ont dénoncé le processus de déculturation subi par le peuple africain à travers le collectif *Des prêtres noirs s'interrogent* (1956). Il existe une littérature africaine importante traitant de cette question à travers plusieurs écrivains tels que René Philombre, Valentin Yves Mudimbé, Ndachi Tagne David ou encore Ferdinand Oyono qui ont tous fait de leurs plumes une arme de contestation du christianisme en Afrique. Aussi, il existe de nombreuses études documentaires réalisées avec des femmes qui ont vécu cette réalité historique, c'est-à-dire le séjour dans la sixa. Jeanne Françoise Vincent a publié en 1976 un ouvrage qui rassemble des interviews avec des femmes originaires du Sud Cameroun qui témoignent dans un âge avancé (plus de 60 ans) de la période où elles étaient pensionnaires à la sixa. L'auteure de l'ouvrage voulait s'assurer de l'exactitude des informations fournies par Mongo Béti dans *Le Pauvre Christ de Bomba* à propos de la situation des femmes de la sixa. La lecture de quelques interviews de cet ouvrage permet de répondre à ce questionnement par l'affirmative. Jeanne Françoise Vincent confirme dans son livre à propos de la sixa : « Travail intensif, châtiments corporels, discipline tatillonne ; les femmes qui y sont passées évoquent sans plaisir ces mauvais souvenirs »¹. Germaine, une femme interviewée par Françoise Vincent en mars 1967 rajoute en répondant à la question suivante : « Comment se passait la vie au sixa ? »² que « Les jeunes filles étaient maltraitées : on les traitait comme des

¹ Vincent, J.-Fr., *Femmes bété entre deux mondes. Entretiens dans la forêt du Cameroun*, Paris, Karthala, 2001, p. 39.

² Ibid., p. 45.

esclaves. »¹. Elle continue : « Les femmes maigrissaient, au lieu de prendre du poids »². De cette manière, nous pouvons avancer que *Le Pauvre Christ de Bomba* est une œuvre de réalisme social qui fait preuve d'engagement de l'auteur vis-à-vis de la pensée progressiste africaine qui ne peut être facilement mise en question ou faire l'objet de mauvaises intentions. Mais comment l'auteur arrive-t-il à réaliser cette ambition sur le plan littéraire et fictionnel ? Et comment se présente son discours anti-colonial et anti-religieux ? Denis dans *Le Pauvre Christ de Bomba* est d'une importance cruciale pour répondre à cette question. C'est le narrateur homodiégétique qui commente, rapporte les paroles des personnages et représente un témoin à divers événements majeurs. Denis est l'enfant de chœur du Père Drumont qui l'accompagne lors de sa tournée de missionnaire au pays des Talas. Il décrit les événements en donnant l'impression qu'il raconte avec naïveté vu son très jeune âge, mais avec une présentation ironique du monde diégétique auquel il appartient afin de mieux engager le lecteur et le convaincre de ces réalités insoupçonnables.

Afin de garantir la crédibilité de ses témoignages, Denis fait toujours allusion à sa présence durant les péripéties importantes du récit, tout en se trouvant près des personnages. Cette proximité rend la description détaillée et la vraisemblance plus réaliste et plus crédible. Denis communique l'exactitude des informations rapportés au lecteur : « Moi, je suis allé reprendre ma place sur la vérandah, mais près de la fenêtre, de façon à ne rien manquer de tout ce qui se ferait ou se dirait dans le bureau. »³, « Il faisait frais dehors maintenant, j'ai contourné le bureau, je suis entré par la porte de derrière et je me suis tenu dans l'antichambre du bureau. C'est une toute petite pièce qui ne sert à rien et où personne ne me voyait. »⁴. Denis se révèle comme une véritable bande magnétique. Il reproduit mécaniquement les diverses discussions qui

¹ Ibid.

² Ibid., p. 46.

³ Bédi, M., *Le Pauvre Christ de Bomba*, *Op.cit.*, p. 292.

⁴ Ibid.

tournent entre le RPS Drumont et l'administrateur Vidal au sujet de leur coopération dans leur ambition dévastatrice. On remarque une naïveté dans la transposition des discours qui marque une forte analogie avec la nature crédule de l'indigène africain: « Certes, je (Denis) me rappelle jusqu'au moindre mot utilisé au cours de ces discussions, mais je n'ai pas compris grand-chose. Et j'aurais tant voulu comprendre ! »¹. Le narrateur rapporte les discours entre hommes de religion et colons comme il rapporte discussions des filles de la sixa afin de mettre en cause et d'amener à culpabiliser les intérêts de la mission évangélisatrice. À travers son rôle dans le monde diégétique, l'auteur peut communiquer facilement au lecteur les conséquences du mécanisme colonialiste à travers Denis qui a une connaissance illimitée du monde diégétique. Sa présence, comme on l'a signalé, lui permet de relater les discours captés par lui-même. Dans le cas où sa présence se révèle impossible, Denis l'avoue ouvertement sans laisser son absence passer sous silence. Il donne par conséquent la parole à un autre personnage afin de rapporter le discours à sa place: « Je n'ai donc pas assisté à ces interrogatoires, le deuxième cuisinier y assistait forcément. Il en a rapporté le détail.»². La véracité des discours rapportés est assurée sans faille par le narrateur.

Conclusion

Dans *Le Pauvre Christ de Bomba*, Béti dresse à travers le récit un tableau minutieux du processus de l'évangélisation en Afrique en donnant une vision très réaliste de la mission catholique. Il promène le lecteur à travers l'enquête menée par le missionnaire partout au Cameroun afin de montrer clairement la vie et l'atmosphère telles qu'elles sont vécues dans les foyers familiaux et dans la sixa. Sa tactique neutre dans la narration des faits ne peut laisser le lecteur indifférent aux malheurs dont souffre la population africaine, particulièrement les femmes.

¹ Ibid., p. 265.

² Ibid., p. 326.

A travers Denis, qui n'est qu'une métaphore du caractère incrédule de l'Africain et la terre vierge qu'il occupe, Mongo Béti nous livre un discours ironique malgré l'impression de naïveté qui s'en dégage. La neutralité du narrateur et la transposition mécanique des faits et des discours sont en effet des tactiques établies par l'auteur afin de donner de la crédibilité et conférer un effet de vraisemblance et de fiabilité à son œuvre. L'ironie que laissent apparaître les différents événements du monde diégétique atteste de la volonté de l'auteur à faire engager. La narration homodiégétique évoque la gravité et l'atrocité des conséquences de la colonisation et de l'évangélisation en Afrique qui aboutissent à l'exploitation absolue de la femme et en font une entreprise scandaleuse au sein de la mission catholique.

Bibliographie :

- Barbérís, Pierre, *Aux sources du réalisme : aristocrates et bourgeois*, Paris, U.G.E, coll « 10/18 », 1978
- Becker, Colette, *Le roman : Cours, Documents, Dissertations*, 2^{ème} édition, Bréal, Paris, 2000
- Béti, Mongo, *Le Pauvre Christ de Bomba, Présence Africaine*, Paris, 1978
- Béti, Mongo, in « *Peuples noirs, Peuples Africains* », n°19, Janvier-février, 1981
- Bjornson, Richard, *The African Quest for Freedom and Identity. Cameroonian Writing and the National Experience*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1999
- Coulon, Paul, *Action française, décolonisation, Mgr Lefebvre: les Spiritains et quelques crises du XXe siècle*, France, Karthala, 2009
- De Maupassant, Guy, *Pierre et Jean*, Edition Candide et Cyrano, Paris, 1990.
- Dostoïevski, Fiodor Mikhaïlovitch, *Biographie, lettres et notes de carnet*, Saint-Pétersbourg, 1983
- Fontane, Theodor, *Avant la tempête* (« Vor dem Sturm ») (trad. M-F. Denet. Cl. David. Laffont), Coll. « Bouquins », 1978
- Gavrilovitch Tcherny Chevski, Nicolai, *Rapports esthétiques de l'art et de la réalité*, Hachette, Paris, 1996
- Makepeace Thackeray, William, *Histoire de la prochaine révolution française*, Hachette Livre, Paris, 2013
- Mouralis, Bernard, *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984
- Riesz, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes Intertextes*. N.p., Karthala Editions, 2007

Tsala, Théodore, *Dictionnaire ewondo-français*, Lyon, Imprimerie Emmanuel Vitte, 1958

Vincent, Jeanne Françoise, *Femmes bété entre deux mondes. Entretiens dans la forêt du Cameroun*, Paris, Karthala, 2001

LE THÉÂTRE ET L'ÉGLISE
THE THEATER AND THE CHURCH
EL TEATRO Y LA IGLESIA

Ioan CRISTESCU¹

Résumé

*Au Moyen Âge, le théâtre a connu un déclin important sous l'influence de l'Église chrétienne qui contestait au début l'art théâtral. Les grands Pères de l'Église, comme Tertullien et Saint Augustin, ont eu une position ferme contre les spectacles considérés comme hérétiques. Cependant, au fil du temps, l'Église a changé d'attitude : elle a cessé d'être l'adversaire du théâtre et en est devenue son défenseur. Au XII^e siècle, des clercs importants, comme Honorius d'Autun, reconnaissaient la valeur du théâtre dans le contexte religieux. A leurs yeux, les prêtres sont des acteurs qui représentaient des scènes bibliques comme moyen de prêcher la foi. Le théâtre médiéval, mis en scène autour de l'Église, jouait un rôle différent par rapport au théâtre antique, du fait qu'il mettait l'accent sur la solennité et la rigueur doctrinale. La naissance du drame liturgique, dérivé de la liturgie, était un processus évolutif qui comprenait des dialogues bibliques dramatisés, comme le célèbre « *Quem Queritis ?* ».*

Ces dialogues étaient à l'origine en latin, mais le long du temps ils passent en langue vernaculaire pour mieux éveiller les émotions et l'intérêt des fidèles.

Ce théâtre religieux évolue, ajoutant des éléments de scénographie et de costumes et contribuant ainsi à rapprocher la population de la foi chrétienne. Les grandes processions et cérémonies organisées par les monastères, comme ceux de Saint-Riquier, avaient pour but de sanctifier l'espace terrestre et de glorifier le pouvoir spirituel. Ainsi, le théâtre médiéval est devenu un moyen essentiel dans l'évangélisation et dans la consolidation de l'ordre religieux et étatique.

Mots clés: théâtre, église

Abstract

In the Middle Ages, theatre went into sharp decline under the influence of the Christian Church, which initially opposed the art of theatre. The great Fathers of the Church, such as Tertullian and Saint Augustine, took a firm stance against shows that

¹ cristescu65@gmail.com, Musée National de la Littérature Roumaine, Roumanie.

were considered heretical. Over time, however, the Church changed its attitude: it ceased to be an opponent of the theatre and became its defender. In the 12th century, important clerics such as Honorius of Autun recognised the value of theatre in a religious context. In their eyes, priests were actors who portrayed biblical scenes as a means of preaching the faith. Medieval theatre, staged around the Church, played a different role to ancient theatre, with its emphasis on solemnity and doctrinal rigour. The birth of liturgical drama, derived from the liturgy, was an evolutionary process that included dramatised biblical dialogues, such as the famous 'Quem Queritis? Processions and ceremonies organised by monasteries, such as those of Saint-Riquier, were intended to sanctify the earthly space and glorify spiritual power. In this way, medieval theatre became an essential means of evangelisation and of consolidating the religious and state order. This religious theatre evolved, adding elements of scenography and costume and helping to bring the population closer to the Christian faith. The great processions and ceremonies organised by monasteries such as those of Saint-Riquier were intended to sanctify the earth and glorify spiritual power. In this way, medieval theatre became an essential means of evangelisation and of consolidating the religious and state order.

Keywords : theatre, church

Resumen

En la Edad Media, el teatro entró en franca decadencia bajo la influencia de la Iglesia cristiana, que en un principio se opuso al arte teatral. Los grandes Padres de la Iglesia, como Tertuliano y San Agustín, adoptaron una postura firme contra los espectáculos considerados heréticos. Con el tiempo, sin embargo, la Iglesia cambió de actitud: dejó de ser contraria al teatro y se convirtió en su defensora. En el siglo XII, importantes clérigos como Honorio de Autun reconocieron el valor del teatro en un contexto religioso. Para ellos, los sacerdotes eran actores que representaban escenas bíblicas como medio de predicar la fe. El teatro medieval, representado en torno a la Iglesia, desempeñaba un papel diferente al del teatro antiguo, con su énfasis en la solemnidad y el rigor doctrinal. El nacimiento del drama litúrgico, derivado de la liturgia, fue un proceso evolutivo que incluyó diálogos bíblicos dramatizados, como el famoso «Quem Queritis».

Estos diálogos eran originalmente en latín, pero con el tiempo evolucionaron hacia la lengua vernácula para despertar mejor las emociones y el interés de los fieles.

Este teatro religioso fue evolucionando, añadiendo elementos de escenografía y vestuario y contribuyendo a acercar a la población a la fe cristiana. Las grandes procesiones y ceremonias organizadas por monasterios como los de Saint-Riquier pretendían santificar la tierra y glorificar el poder espiritual. De este modo, el teatro medieval se convirtió en un medio esencial de evangelización y de consolidación del orden religioso y estatal.

Palabras clave : teatro, iglesia

Les opinions des historiens du théâtre convergent lorsqu'ils parlent de la période du Moyen Âge autant sous l'aspect du déclin de l'art que de l'influence, plus ou moins bénéfique, du christianisme, en général, et de l'Église occidentale, en particulier.

Le théâtre antique n'était plus qu'un souvenir et les grands Pères de l'Église, Cyprien, Tertullien ou Jean Chrysostome, en dépit de leur influence et leur combat constant contre le théâtre et toute forme de spectacle, n'ont pas réussi à l'éloigner de l'Église. On pourrait même en parler d'un rapprochement...

Nota : L'attitude rigide de Cyprien, Tertullien ou Jean Chrysostome est généralement due à la prolifération des hérésies. L'œuvre *De spectaculis* de Tertullien, où il affirme que pour défendre la foi et éradiquer les hérésies il faudrait absolument supprimer les spectacles de théâtre, est devenue célèbre. Saint Augustin prit également position contre les jeux et les chants, de sorte qu'en 692, lors du Concile de Truluanum, les représentations théâtrales, dans et autour des églises, furent interdites.

Cependant, au fil du temps, l'Église est devenue d'ennemi défenseur du théâtre, de sorte qu'au XII^e siècle, Honorius d'Autun, un important clerc catholique, a tranché : *Sic tragicus noster pugnam Christi populo Christiano in teatro Ecclesiae gestibus suis repraesentat*, en décrétant que le Prêtre, acteur tragique, joue le rôle du Christ devant la foule chrétienne avec l'autel pour scène. C'est toujours lui qui a également remarqué la nature à la fois divine et humaine de Jésus Christ, rapport extrêmement important dans le drame liturgique médiéval et dans son développement : bien que la nature du Christ soit divine et éternelle, *in humanitate habuit initium nascendo, finem moriendo*.

Quand on réfère à l'inflexibilité de certains Pères de l'Église à l'égard des jeux théâtraux et des coutumes, il faut toujours se rapporter au contexte du Moyen Âge : la prolifération des hérésies était à cette époque un processus mené par les gens de l'Église mêmes, insuffisamment instruits à l'époque. La circulation, en parallèle, de

plusieurs canons, de plusieurs interprétations et éléments de rite adaptés, ont amené Charlemagne à interdire les pratiques païennes et tout possible geste susceptible d'être hostile envers l'Église doit être sévèrement puni. Dans l'ouvrage *Église et culture en Occident*, Jean Paul nous le dit explicitement :

Charlemagne commença par des gestes capables de terroriser les Saxons, les faisant douter de leurs dieux, et pour écraser leur résistance, détruit le sanctuaire près de l'Arbre de la vie, Irminsul, en 772. La mise en pratique des dispositions terribles du capitulaire De partibus Saxoniae en avait le même but¹. Les pratiques païennes étaient interdites et toute attitude hostile envers les clercs chargés de prêcher la foi était punie de mort. Ces actes de violence ont été trop souvent comparés à l'évangélisation pacifique menée par Willibrord et Boniface. Mais, la réalité en est plus nuancée. La protection que les princes francs accordaient aux missionnaires est liée à la menace de représailles en cas de meurtre².

La solution sera d'encourager le monachisme, afin que l'Empire d'Occident s'enrichisse de monastères, dont beaucoup étaient situées à la proximité des villes. Leur rôle est évident, d'attirer la population vers la foi chrétienne dans une période dogmatiquement confuse mais définie par une dynamique particulière du processus d'évangélisation.

Le rôle du Saint Augustin lui-même et de sa doctrine théologique en est décisif. La langue officielle est le latin ce qui entraîne une attention particulière portée à la grammaire et à la rhétorique. Jean Paul nous fait découvrir l'atmosphère et l'emplacement des monastères et de la vie qui les entoure :

La supplication (prière humble, supplication fervente. (< fr. supplication, lat. Supplicatio n.n.) n'est pas la seule fonction strictement religieuse du monastère. Les moines, qui ont renoncé à la vie mondaine, représentent sur cette terre l'avant-garde du peuple chrétien dans sa voie

¹ *Monumenta Germaniae Historica, Capit.*, t.I, n°26, pp. 68, 69

² Paul, Jean, *Église et culture en Occident*, p. 126.

vers le rachat. C'est pourquoi le monastère et son contexte doivent être le lieu où la perfection de l'ordre est annoncée comme anticipation de la cité céleste. La vie monastique est signe et symbole. Les recommandations détaillées de certains règlements monastiques carolingiens ne semblent pas en avoir eu d'autres motivations¹.

Les constructions du monastère de Saint-Riquier et les institutions qui l'administrent laissent voir qu'Angilbert envisageait de faire de son monastère une forteresse sacrée. La disposition des bâtiments, la liturgie complexe et somptueuse permettent d'évoquer, lors des cérémonies, les deux villes saintes des chrétiens, Jérusalem et Rome. L'église abbatiale comporte une rotonde à deux étages, un vestibule et un chœur où les moines chantent habituellement la messe.

Le sanctuaire rond, imitation de la basilique de la Résurrection à Jérusalem, et les chapelles disposées selon un ordre précis dans le vestibule, permettent, lors de la célébration des fêtes pascales, de suivre symboliquement les étapes de la vie du Christ.

La cour carrée qui précède l'église avec ses tours portant des noms d'anges est une évocation du Paradis. L'itinéraire vers la cité céleste en est ainsi reproduit et la liturgie permet l'ascension symbolique vers les plus grands mystères.

L'organisation du bourg, avec son enceinte fortifiée, ses quatre portes, avec ses quartiers spécialisés, est aussi minutieuse. Il s'agit sans aucun doute d'une image terrestre de l'ordre supraterrrestre.

Les grandes processions, qui rassemblent toute la population pendant les grandes fêtes, reproduisent la liturgie saisonnière de Rome. Les laïcs sont ainsi associés à la sacralisation de la terre en glorifiant la puissance spirituelle qui gouverne le monde.

Il y a quelque chose de sublime dans les cérémonies de Saint-Riquier et l'idéologie qui les anime est tout à fait congruente à l'ordre officiel et étatique qui prévaut à Aix-la-Chapelle, autour de l'empereur².

¹ Levillain, L., *Les statuts d'Adalhard pour l'abbaye de Corbie*, dans MA. t.XII, 1990, pp.333-386 ; Semmler, J., *Les statuts d'Adalhard de Corbie de l'an 822*, dans MA t.68, 1962. pp. 251-269.

² Hubert, J., *Saint-Riquier et le monachisme bénédictin en Gaule à l'époque carolingienne*, Abbaye de St.-Riquier, 1959, pp. 293-294 et C. Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Bibliothèque générale de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, VIe section, S.E.V.PJS.N., 1963, pp. 140, 141.

Le théâtre médiéval, né et développé autour de l'Église (voire protégé par celle-ci, comme nous allons le voir), a un but différent par rapport au théâtre antique : prêcher la foi par la solennité et la rigueur doctrinale.

Dans l'ouvrage bien connu, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Gaston Baty et René Chevance décrivent expressivement la naissance du drame liturgique :

Le drame est né de la liturgie, tout comme l'orphisme a donné jadis naissance à la tragédie. A dix-huit siècles de distance, le théâtre renaît, connaissant les mêmes phases : des chœurs dont les dithyrambes ou les hymnes célèbrent la naissance de Zagreus ou de Noël, l'Omophagie ou les Passions ; des acteurs qui se détachent du groupe, quittent la file ou le cortège, assument un rôle individuel et miment l'histoire sainte ; puis, quand le drame, comme un fruit trop lourd, se détache de la branche, le loghéion (la scène derrière l'orchestre) s'élève au fond de l'orchestre, et les tréteaux s'agrandissent devant l'église. Dans toutes ces situations, le drame est identique à lui-même, reliant tous les arts en un seul et mettant en évidence tous les sens du mot, du son, du mouvement et de la couleur pour la joie de l'homme et la gloire de Dieu¹.

Un dénominateur commun pour les spécialistes du théâtre médiéval est la théorie selon laquelle le premier noyau dramatique a été *Quem Queritis* (Qui cherches-tu ?), un dialogue court entre l'ange et les trois saintes femmes, Marie, la mère de Jacob, Marie-Madeleine et Salomé, au Saint-Sépulcre, le matin de la Résurrection. Ce passage qui est introduit dans la liturgie au X^e siècle, est transposé en prose et, il va de soi, en latin :

*Interrogatio. Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?
Responsio. Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.*

¹ Baty, G., et Chevance, R., *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Éditions Méridiane, 1969, p. 69

Angeli. Non est hic; surrexit, sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro

(Question : L'Ange : Qui cherchez-vous dans le tombeau, Femmes chrétiennes ?

Réponse : Jésus de Nazareth, le crucifié, ô habitant du Ciel.

L'Ange : Il n'est pas là : Il est ressuscité comme Il l'avait prophétisé. Allez, annoncez la Résurrection et l'Ascension de Jésus Christ!)

Le texte est un tropaire et Tutilo (XI^e siècle), moine au monastère de Saint-Gall, un important centre culturel germanique, supposé être celui qui l'a écrit. Le concept selon lequel le tropaire est la base du drame liturgique est accepté en raison de la structure dialogique insinuée dans la liturgie. Ces dialogues s'appuyant sur la Bible sont accompagnés de costumes et de décors appropriés, mais le plus important, selon nous, est que ces petites insertions interrompent la liturgie et se suffisent à elles-mêmes. Concrètement, c'est le moment où, depuis l'autel, l'attention est portée vers une scène installée sur le côté latéral, une formule particulière du théâtre dans le théâtre- dirait-on - ayant comme but le rapprochement émotionnel des fidèles par la représentation de la Résurrection. On opère ainsi le passage de l'hiératisme à la sensibilisation par l'émotion :

Cette évolution du drame liturgique est particulièrement évidente dans les différentes représentations de la Résurrection, dont nous disposons, à savoir, deux cent quatre-vingt-quatre textes. Au début, le dialogue entre les saintes femmes et l'ange se fait uniquement en latin. Puis on voit les apôtres courir, puis le moment « noli me tangere » et la réincarnation du Christ sous la forme d'un jardinier. Quand la langue vulgaire se mêle au latin, les lamentations de Marie-Madeleine et le dialogue avec l'ange prennent une nouvelle dimension. Enfin, on y adjoint des scènes entières en langage vulgaire – français, allemand ou italien – illustrant les chipoteries sordides des marchands d'épices¹.

¹ Baty, G., et Chevance, R., *op. cit.*, p. 66.

Depuis la forme primaire de monologue, en passant par le dialogue, les tropaires ont été augmentés au moyen d'insertions exclamatives, engendrant de fortes réactions affectives et attirant l'attention, telles: *Christicolae! Coëlicola! Quem queritis ?* Petit à petit, la forme versifiée remplaça la forme prosaïque. L'hexamètre et le pentamètre, sous l'influence des auteurs antiques, rejoignent le tableau des innovations aux côtés du langage qui se diversifie dans le sens où, à côté du latin – canonique – on rencontre des éléments autochtones. Habituellement, cela se transpose en citant ou en récitant un texte dans la langue du peuple et en reproduisant des chants en latin. Ce canon a été utilisé jusque tard dans l'Église catholique romaine.

Bibliographie

- Baty, Gaston, Chevance, René, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Éditions Méridiane, 1969
- Heitz, C., *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Bibliothèque générale de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, VIe section, S.E.V.PJS.N., 1963
- Hubert, J., *Saint-Riquier et le monachisme bénédictin en Gaule à l'époque carolingienne*, Abbaye de St.-Riquier, 1959
- Levillain, L., *Les statuts d'Adalhard pour l'abbaye de Corbie*, dans MA. t.XII, 1990
- Monumenta Germaniae Historica, Capit.*, t.I, n°26
- Semmler, J., *Les statuts d'Adalhard de Corbie de l'an 822*, dans MA t.68, 1962

**QUAND LE ROMAN A MAUVAISE PRESSE. STRATEGIES
NARRATIVES ET RÉINTERPRÉTATIONS CONTEMPORAINES
DU ROMAN-FEUILLETON MEXICAIN**

**WHEN THE NOVEL GETS BAD PRESS. NARRATIVE
STRATEGIES AND CONTEMPORARY REINTERPRETATIONS OF
THE MEXICAN SERIAL NOVEL**

**CUANDO LA NOVELA TIENE MALA PRENSA. ESTRATEGIAS
NARRATIVAS Y REINTERPRETACIONES CONTEMPORÁNEAS
DE LA NOVELA MEXICANA POR ENTREGAS**

Davy DESMAS LOUBARESSE¹

Résumé

*L'article se propose de revenir sur l'itinéraire d'un genre ayant marqué l'histoire de la presse et de la littérature mexicaine : le roman feuilleton. En partant des textes fondateurs du genre, il montre comment ont été actualisées dans la littérature contemporaine certaines stratégies emblématiques du genre, dont la réception ambivalente a toujours oscillé, entre, d'une part, le rejet, voire le mépris, et, d'autre part, un accueil enthousiaste, de la part du public. L'article s'appuie sur le roman *Ángeles del abismo* (2004) d'Enrique Serna, emblématique des questionnements posés par cette réappropriation contemporaine de techniques caractéristiques d'un genre littéraire décrié, d'une part parce qu'il s'inscrit dans une filiation aisément identifiable, celle du folletín, mais surtout parce qu'il choisit de mêler littérature « populaire » et littérature « savante » : dès lors, il conviendra de voir quels sont les effets et les motivations de ce mélange des genres, qui, dans leurs collisions, ouvrent de nouvelles possibilités d'expériences esthétiques.*

Mots-clé : littérature, Mexique, roman-feuilleton

¹ Institut National Universitaire Champollion / CEIIBA, France

Abstract

*This article looks back at the history of a genre that has left its mark on the Mexican press and literature: the serial novel. Starting with the founding texts of the genre, it shows how certain emblematic strategies of the genre have been updated in contemporary literature. The ambivalent reception of the genre has always oscillated between rejection, even contempt, on the one hand, and enthusiastic reception by the public, on the other. The article is based on the novel *Ángeles del abismo* (2004) by Enrique Serna, which is emblematic of the questions raised by this contemporary reappropriation of techniques characteristic of a reviled literary genre, partly because it is part of an easily identifiable tradition, that of the folletín, but above all because it chooses to mix 'popular' and 'learned' literature: from then on, we need to look at the effects and motivations of this mixture of genres, which, in their collisions, open up new possibilities for aesthetic experience.*

Keywords : literature, Mexico, serial novel

Resumen

*Este artículo repasa la historia de un género que ha dejado huellas en la prensa y la literatura mexicanas: la novela por entregas. Partiendo de los textos fundacionales del género, se muestra cómo ciertas estrategias emblemáticas del género se han actualizado en la literatura contemporánea. La ambivalente recepción del género ha oscilado siempre entre el rechazo, incluso el desprecio, por un lado, y la entusiasta acogida del público, por otro. El artículo se basa en la novela *Ángeles del abismo* (2004), de Enrique Serna, emblemática de las cuestiones que plantea esta reapropiación contemporánea de técnicas propias de un género literario criticado, en parte porque se inscribe en una tradición fácilmente identificable, la del folletín, pero sobre todo porque opta por mezclar literatura "popular" y "cultura": a partir de ahí, hay que fijarse en los efectos y las motivaciones de esta mezcla de géneros que, en sus colisiones, abren nuevas posibilidades de experiencia estética.*

Palabras claves : literatura, México, folletín

Peu de genres ont suscité autant de débats, dans l'effervescence littéraire du XIX^e siècle, qu'il soit européen ou latino-américain, que le roman-feuilleton. Phénomène emblématique de l'éclosion d'un nouveau système littéraire, l'apparition, l'essor et le triomphe du roman-feuilleton donna lieu à de vifs affrontements dans le champ de la critique, comme le rappelle Lise Dumasy dans *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Ces affrontements,

menés à coups de publications journalistiques plus assassines les unes que les autres, s'articulaient la plupart du temps autour de l'accusation qui était assénée aux auteurs de romans-feuilleton de sombrer dans la facilité et le mauvais goût, en cédant avec complaisance aux attentes des lecteurs, justifiant ainsi l'inclusion du genre dans les rangs de ce qui est diversement connu aujourd'hui sous les noms de paralittérature, infralittérature ou sous-littérature.

Eclosion et réception d'un genre décrié

La naissance du roman-feuilleton est à comprendre à partir d'une définition de la littérature qui inclut, au XIX^e siècle, des textes de diverses disciplines (médecine, astronomie, physique, etc), et notamment les écrits journalistiques. Dans un contexte d'essor de la presse et de diminution des prix de vente des quotidiens et hebdomadaires, par l'utilisation de la publicité, différents journaux français, comme *Le Siècle*, le *Journal des Débats* ou encore *Constitutionnel*, misent dans les années 1830 sur la publication de romans-feuilleton : ceux-ci permettent de s'assurer des ventes importantes, dont dépend le succès des annonces publicitaires présentes dans leurs feuillets, et donc le financement desdits journaux. Le genre du roman-feuilleton, qui s'épanouit en France sous des plumes aussi renommées que celles d'Alexandre Dumas et Eugène Sue, trouve un écho certain en Espagne, grâce à des auteurs comme Manuel Fernández y González et Enrique Pérez Escrich. Il s'exporte également de l'autre côté de l'Atlantique, en Amérique Latine, dès les années 1840, et notamment au Mexique, où il est corrélé à l'émancipation de la presse post-indépendantiste et à la volonté étatique d'éduquer politiquement le peuple. Il s'insère alors dans le « rez-de-chaussée », cet espace de bas de page distingué du reste de la publication par une ligne noire, susceptible d'être découpée, dans des périodiques comme *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano*, *El Pensador Mexicano*, *El Fénix*, *El Lunes*, ou *El Mundo*. José Joaquín Blanco rappelle que les objectifs et avantages du roman-feuilleton étaient multiples : élaborer une littérature populaire, qui ne soit plus réservée à une élite, favoriser

l'émergence d'une littérature didactique d'utilité publique, à même d'éduquer les masses illettrées, profiter du format souple, voire « élastique », du genre pour ne se limiter à aucun thème, mais également, à un niveau plus pragmatique, faire de l'alliance avec le journalisme une des solutions à la question du financement et de la distribution¹. Dans le cas du Mexique, il est clair que si le roman-feuilleton a permis l'apparition de talents tels que Justo Sierra O'Reilly et Manuel Payno, connus pour des romans comme *El pistol del diablo*, *La hija del judío* ou *Los bandidos de Río Frío*, la presse privilégiera souvent de multiples rééditions des classiques français d'Alexandre Dumas et Eugène Sue. L'appropriation par les écrivains latino-américains d'un modèle littéraire européen est ainsi à nuancer, au regard de la nette domination des auteurs étrangers dans la presse mexicaine du XIX^e siècle, comme en témoigne également le succès des récits de Jules Verne ou de l'écrivaine espagnole María del Pilar Sinués de Marco. De même, Marlène Schmitt souligne le contraste qui existe entre les contextes européens et latino-américains, en s'arrêtant sur le paradoxe d'un pays comme le Mexique, où le foisonnement de revues et de journaux est contrebalancé par un taux d'alphabétisation extrêmement faible² : le premier recensement de 1895 établit un taux de lecteurs potentiels de seulement 14%, là où l'Espagne en compte 30% en 1860 et où 82% des conscrits français savent lire et écrire en 1871³. Le caractère « populaire » du roman feuilleton mexicain, s'il est indéniable dans son contenu, est ainsi à relativiser au regard de la base sociologique de son lectorat.

En dépit de son succès auprès du public, le roman-feuilleton s'attire dès ses débuts les foudres d'un large pan de la critique littéraire,

¹ Blanco, J. J., « La novela folletinesca y Manuel Payno », in *Revista de la Dirección de Estudios históricos del instituto nacional de antropología e historia*, n°84, 2013, p. 89-90.

² Schmitt, M., « Modes de publication et genre littéraire : la *novela por entregas* du XIX^e siècle au Mexique », in *América : Cahiers du CRICCAL*, 23, 1999, p. 103.

³ Les diverses informations factuelles relatives au contexte d'apparition du roman-feuilleton proviennent principalement des travaux de Marlène Schmitt, Ana María Risco et Alberto Villegas Cedillo, auxquels nous renvoyons (cf bibliographie finale).

tant en Europe qu'en Amérique. En France, dans un célèbre article daté de 1839 intitulé « De la littérature industrielle », Sainte-Beuve estime ainsi que « l'état actuel de la presse quotidienne, en ce qui concerne la littérature, est, pour trancher le mot, désastreux »¹. Alors qu'il évoque une des lois ayant favorisé l'essor de la presse, Sainte-Beuve explique que celui-ci s'est accompagné d'un processus de dégradation de la littérature, devenue un objet parmi d'autres de la chaîne industrielle :

M. de Martignac a légué, sans s'en douter, un germe de mort aux journaux par sa loi de juillet 1828, loi plus libérale, mais qui, en rendant à certains égards les publications quotidiennes ou périodique plus accessibles à tous, les greva de certaines conditions pécuniaires comme contre-poids et [...] accrut en leur sein la charge industrielle².

Un autre critique littéraire, Cuvillier-Fleury, estime pour sa part en 1842 qu'Eugène Sue « appartient à une école que je demande d'abord la permission d'appeler par son vrai nom : l'école des romanciers improvisateurs »³. Dans le domaine hispanique, en Espagne et en Amérique Latine, les feuilletonistes ne sont pas moins épargnés par la critique de leurs contemporains, mais également, phénomène qui se vérifie avec plus de force que dans le champ francophone, par la critique postérieure, aux XX^e voire XXI^e siècles. En 1947, dans son *Enciclopedia de la literatura*, Benjamín James écrit ainsi que la *novela de folletín* peut être définie comme

un roman, généralement de ton médiocre, voire fréquemment lamentable, qui est publié dans les journaux en fragments successifs interminables, quand le texte suscite l'attention nécessaire des lecteurs. On appelle roman-feuilleton certains bas fonds de la littérature,

¹ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », in *Revue des Deux Mondes*, cité par Dumasy, L., *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, ELLUG, Grenoble, 1999, p. 21.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Cuvillier-Fleury, « M. Eugène Sue. *Le Morne-au-Diable ou l'Aventurier* », in *Journal des débats*, cité par Dumasy, L., *op. cit.*, p. 48.

destinés à un public qui n'est en rien sélectif et qui se délecte de ce genre littéraire¹.

De même, José Joaquín Blanco juge dans un article publié en 2013 que « la majeure partie des feuilletons parvinrent à être non seulement simples, mais surtout puérils et réitératifs »². Nous mentionnerons un dernier exemple qui nous semble significatif, à savoir un des textes mexicains les plus célèbres des années 1980, le roman *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel : celui-ci reprend en effet à son compte, en les soumettant au filtre de l'ironie, les jugements extrêmement péjoratifs, voire condescendants, qu'a suscités le roman-feuilleton. Si le texte de Esquivel n'a jamais été publié de façon sérielle, son intrigue fait la part belle aux codes du roman sentimental, un des genres fréquemment adoptés par le roman-feuilleton du XIX^e siècle, en racontant un amour impossible entre Pedro et Tita, la cadette d'une famille composée de trois soeurs, qui, comme telle, est condamnée au célibat et vouée à s'occuper de sa mère jusqu'à sa mort. Pedro, épris lui aussi de Tita, choisit d'épouser Rosaura, une de ses soeurs, pour rester auprès d'elle. L'originalité du roman provient de sa structure en douze chapitres, associés aux douze mois de l'année, qui égrènent une à une les douze recettes de cuisine imaginées par Tita pour celui qu'elle aime, Pedro, la cuisine devenant alors un exutoire et une manière d'exprimer les tourments d'une sensualité bridée. La structure épisodique du texte, fondée sur un rapport d'imitation vis-à-vis du roman-feuilleton, est accentuée par la répétition de la page de titre entre chaque chapitre ainsi que par la formule venant clore chacun de ceux-ci : « continuará », autrement dit, « à suivre », qui semble reproduire les mécanismes d'attente générés, dans le roman-feuilleton du XIX^e siècle, par le morcellement chronologique de la lecture. Marlène Schmitt note par ailleurs que « par la place qu'il donne au savoir-faire culinaire, ce roman

¹ James, B. (dir.), *Enciclopedia de la literatura*, Editorial Central, Mexico, 1947, p. 711. Nous traduisons.

² Blanco, J. J., *art. cit.*, p. 93. Nous traduisons.

moderne n'est pas sans rappeler le plus célèbre des feuilletons mexicains du XIX^e siècle, *Los bandidos de Río Frío*, où les cuisinières jouent un rôle non négligeable »¹. On notera également que Laura Esquivel revendique explicitement l'héritage générique du roman-feuilleton par le biais du sous-titre du roman : « novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros », qui a été traduit en français par « roman-feuilleton [littéralement, « roman à livraisons mensuelles »] où l'on trouvera des recettes, des histoires d'amour et des remèdes de bonne femme ». La tournure péjorative du sous-titre, éminemment ironique, atteste de l'image qui semble indissociable du roman feuilleton, à savoir celle d'un genre mineur, d'une « littérature dépréciée d'autant plus populaire qu'elle s'adresse à ces éternelles dominées que sont les femmes, destinataires évidentes des "recetas y remedios caseros" »². Comment expliquer, dès lors, le dénigrement dont a été l'objet le roman-feuilleton, mais également la résurgence du genre, sous des formes plus ou moins détournées, dans le roman mexicain contemporain, à l'instar de ce qui se produit chez Laura Esquivel ou, comme nous allons le voir, chez un autre écrivain, Enrique Serna ?

Actualisation d'une esthétique de la sérialité dans *Ángeles del abismo* de Enrique Serna

En dépit de ces jugements sévères, force est de constater que le roman-feuilleton n'a pas disparu : au contraire, si son influence n'a jamais complètement déserté les champs artistiques, littéraires et audiovisuels latino-américains, comme en témoigne le succès des célèbres *telenovelas* hispano-américaines, qui transposent à l'écran bon nombre des codes du *folletín*, on constate une résurgence de l'esthétique feuilletonesque dans le roman mexicain contemporain, dans des textes comme *Otilia Rauda* (1991) de Sergio Galindo, *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, ou *Ángeles del abismo*, publié en 2004 par Enrique Serna. L'oeuvre de ce dernier auteur, apparu sur la

¹ Schmitt, M., *art. cit.*, p. 102.

² *Ibid.*, p. 101.

scène littéraire mexicaine à la fin des années 1980, emprunte des voies extrêmement variées, depuis le roman historique jusqu'à la nouvelle futuriste, en passant par le roman noir, le récit picaresque, le roman de la dictature ou encore le roman urbain. *Ángeles del abismo* se trouve, pour sa part, à la croisée de plusieurs des genres les plus emblématiques du *folletín* du XIX^e siècle : le roman historique, le roman sentimental et mélodramatique, et le roman d'aventure. Située à l'époque coloniale, dans la Nouvelle Espagne du XVII^e siècle, l'intrigue raconte une histoire d'amour vécue par deux jeunes gens, Tlacotzin, un indien rétif au dogme catholique, qui va s'engager sur la voie de la résistance et donc s'exposer aux foudres de l'Inquisition, tout autant que Crisanta, une jeune femme qui brave les interdits familiaux pour intégrer une troupe de théâtre et qui met ensuite à profit ses talents d'actrice en se faisant passer pour une illuminée. Le personnage de Crisanta est inspiré de Teresa Romero, alias Teresa de Jesús, une de ces fausses béates qui, dans l'empire colonial espagnol, ont profité de la crédulité et de la dévotion de leurs contemporains pour s'enrichir, avant d'être finalement accusées par le Tribunal du Saint Office d'illuminisme et d'hérésie.

Préalablement à la rédaction de *Ángeles del abismo*, Enrique Serna avait été scénariste de plusieurs *telenovelas* mexicaines, en collaboration avec le dramaturge Carlos Olmos, une expérience qui, comme il le reconnaît lui-même, lui a permis de perfectionner certaines techniques à même d'être réexploitées dans le champ de la littérature :

les intrigues de telenovelas t'aident à savoir manier le suspense, à structurer la trame d'un roman ; il est évident que la telenovela est un genre qui souffre de nombreuses limites imposées par le marketing, mais l'architecture feuilletonesque est réellement quelque chose qui m'a beaucoup appris et que j'ai ensuite réutilisé dans certains de mes romans, plus concrètement dans Ángeles del abismo, qui reprend la structure du folletín¹.

¹ Serna, E., in Ortiz Partida, V., « "Cuando un escritor se coloca en primer plano se rompe el encantamiento" : Entrevista con Enrique Serna », in *Magis*, 16 mars 2010. URL : <https://magis.iteso.mx/redaccion/%E2%80%9Ccuando-un-escritor-se-coloca-en->

Le roman est effectivement constitué de quarante-et-un chapitres de longueur extrêmement régulière, chacun représentant douze ou treize pages, ce qui instaure un rythme cadencé qui n'est pas sans évoquer le cadre formel très strict auquel devaient se plier les livraisons périodiques des feuilletonistes du XIXe siècle. L'enchaînement ininterrompu de péripéties, de rebondissements et autres retournements de situation semble par ailleurs s'inscrire dans ce que l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa nomme la « prolifération anecdotique » : « une caractéristique essentielle, une constante du *folletín* est la prolifération anecdotique. Les événements semblent soumis à un besoin de parthénogenèse continue. Les événements se dédoublent, chaque événement génère à son tour d'autres événements »¹. Nul temps mort, en effet, dans *Ángeles del abismo*, en vertu d'un dynamisme qui imprègne toutes les strates du récit, depuis l'intrigue jusqu'à l'architecture du roman, caractérisé par la présence de nombreux heurts venant dynamiser la narration. En témoigne la structure de différents chapitres, fondée sur la technique du *cliffhanger*, ce ressort dramatique de « segmentation paroxystique »² ou de « d'exploitation fonctionnelle d'un non-alignement entre les séquences du récit et de l'histoire »³, qui vise à créer une forte attente et ainsi à tenir le lecteur en haleine, notamment en fin de chapitre : à de multiples reprises, le récit se clôt sur des mots qui brisent le fil de la narration alors que la tension est à son apogée. Ainsi, le chapitre trente s'interrompt en pleine course-poursuite, au moment où Tlacotzin, entré en résistance contre l'envahisseur espagnol, vient de profaner une église catholique et tente désespérément d'échapper aux

[primer-plano-se-rompe-el-encantamiento-entrevista-con-enr](#) [consulté le 01/08/23].
Nous traduisons.

¹ Vargas Llosa, M., « El folletín por entregas y el serial » (table ronde), in *Anàlisi*, n°9, 1984, p. 144. Nous traduisons.

² Baroni, R., « Le *cliffhanger* : un révélateur des fonctions du récit mimétique », in *Cahiers de narratologie*, 31, *Sérialité narrative. Enjeux esthétiques et économiques*, 2016, p. 1. URL : <https://doi.org/10.4000/narratologie.7570> [consulté le 24/09/23].

³ Terlaak Poot, L., cité et traduit par Baroni, R., *op. cit.*, p. 2.

forces de l'ordre. De même, au chapitre trente-neuf, le moment climatique que constitue la tentative d'évasion des deux jeunes héros, emprisonnés et sur le point d'être exécutés, est brutalement interrompu lorsque le nourrisson de Crisanta et Tlacotzin se met à pleurer, alertant du même coup les gardiens de la prison. Il ne s'agit là que de deux illustrations emblématiques de stratégies narratives récurrentes dans le roman, qui rappellent les procédés formels dans le maniement desquels étaient devenus maîtres les feuilletonistes classiques, afin de garder l'attention de leur lectorat, comme l'explique Danielle Aubry, pour qui les conditions de publication du roman-feuilleton ont forgé une génération d'auteurs « inféodés à l'effet et aux mouvances de la réception »¹.

L'apparente subordination du texte au plaisir du lecteur explique également le recours constant à des stratégies narratives permettant l'exacerbation des émotions. Déjà évoqué par le biais du *cliffhanger*, ce phénomène s'incarne également dans la propension du roman de Serna à anticiper l'annonce d'un événement clé de la diégèse, en égrenant dans les pages qui le précèdent divers détails qui permettront, le moment venu, d'en décupler l'intensité narrative. Ainsi, immédiatement avant la chute de Crisanta, cette fausse illuminée dont l'imposture est sur le point d'être découverte, alors qu'elle s'apprête à prendre les ordres en présence du vice-roi de la Nouvelle Espagne, les détails à même d'intensifier l'impact provoqué par la révélation se multiplient : en témoigne l'insistance avec laquelle la narration évoque les glorieuses perspectives qui s'offrent à la jeune femme, alors que celles-ci vont être brisées quelques lignes plus loin, ou encore le rappel, lui aussi insistant, à la confiance qui unit Crisanta à la famille noble qui l'a prise sous son aile, une confiance qui est également sur le point d'être anéantie par la révélation des mensonges de l'héroïne. La primauté accordée à l'émotion, ici celle, exacerbée, que suscitent ces révélations chez le lecteur, nous amène à considérer les liens qui unissent le roman-feuilleton, y compris dans ses

¹ Aubry, D., *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Peter Lang, Berne, 2006, p. 29.

réinterprétations contemporaines, à l'esthétique du mélodrame. Mario Vargas Llosa estime qu'il existe :

une relation intime entre les deux, qui sont inséparables. Le mélodrame, entre autres choses, est un drame traité avec mauvais goût, ce que fait exactement le folletín. Il traite les thèmes avec une certaine cursilería, ou du moins avec ce que les patrons esthétiques d'une société donnée considèrent être du mauvais goût. [...] Il me semble que cet élément cursi est un des principaux attraits du genre, un des éléments qui séduisent le plus le public dans le folletín. Dans celui-ci, les faits de la réalité sont décrits dans une forme d'irréalité extrême, le goût se transforme en mauvais goût en raison d'un traitement exagéré et extrême des choses.¹

Sans partager la sévérité, voire la condescendance, de Vargas Llosa sur le supposé « mauvais goût » du mélodrame et de son public, nous nous arrêterons sur un des éléments mentionnés par l'écrivain péruvien qui nous semble fondateur de l'esthétique mélodramatique telle qu'elle apparaît dans *Ángeles del abismo*, à savoir le caractère d'irréalité du texte. Pour Vargas Llosa, le roman-feuilleton ne saurait être un reflet de la réalité, mais celui d'une réalité parallèle, autonome, régie par des lois qui lui sont propres. Cela se matérialise, à notre sens, par le peu de cas que ces textes font de la vraisemblance et par la place qu'y jouent au contraire le hasard, la coïncidence et le destin. Enrique Serna, dans *Ángeles del abismo*, sacrifie ainsi à la technique du *happy end* : faisant écho au comportement des deux héros, qui prennent le contrepied du rigorisme moral ambiant et revendiquent au contraire le droit au plaisir, le dénouement du roman semble refuser la perspective de l'épilogue funeste auquel semblaient promis les personnages. Le lecteur apprend qu'Onésimo, le père de la jeune fille, un personnage odieux à tous égards, a contre toute attente fait amende honorable et est parvenu à obtenir un poste dans la prison où se trouvait sa fille, afin de l'extraire *in extremis*, c'est-à-dire quelques heures avant son exécution, d'une

¹ Vargas Llosa, M., *art. cit.*, p. 159. Nous traduisons.

situation qui semblait désespérée. Par une heureuse intervention de la fortune, le couple parvient à s'évader et à gagner l'île de Cuba, sorte de *locus amoenus* dont les deux jeunes gens rêvaient depuis leur rencontre. Autre entorse à la vraisemblance qu'il convient de mentionner : la présence d'une justice littéraire qui vient sceller le sort des différents personnages. Tandis que Tlacotzin et Crisanta, dont la caractérisation vise à susciter l'empathie du lecteur, parviennent à s'échapper et ont la vie sauve, Onésimo, personnage malfaisant qui se rachète à la fin du roman, trouve la mort mais survit toutefois symboliquement par le fait que Crisanta nomme son fils d'après lui, en signe de gratitude. Le personnage qui incarnait au contraire le mal, à savoir Cárcamo, un prêtre dominicain escroc, arriviste, prétentieux et cupide, meurt dans d'atroces souffrances. Le jeu sur l'onomastique, qui emprunte au registre grotesque, met d'autant plus en lumière cette justice littéraire et confirme la caractérisation du personnage : son nom, Cárcamo, est avant tout un nom commun désignant un trou ou une fosse, ce qui rappelle les pratiques sexuelles du personnage, qui s'introduit clystère, vinaigre et autres piments dans l'intestin, par voie anale, au point de contracter une infection et d'en mourir. Par un jeu de paronomase assez transparent, son nom évoque en outre le substantif *carcoma*, qui désigne en espagnol une affection consumant la personne qui en souffre, et qui fait donc écho à la fin tragique de Cárcamo, rongé par une maladie lui gangrenant les entrailles. Autant de procédés, donc, qui confirment l'ancrage du roman de Serna, à l'instar du roman-feuilleton du XIXe siècle, dans cette « irréalité » mentionnée par Vargas Llosa, c'est-à-dire dans un univers décrit par le biais d'une esthétique volontiers outrancière qui semble faire fi des règles de la *mimesis*.

Revitalisation du roman-feuilleton par l'inclusion de la culture « savante » dans le roman « populaire »

L'intérêt de la démarche de Serna, dans *Ángeles del abismo*, serait alors, d'une part, de revendiquer le réemploi de certaines des stratégies d'écriture ayant valu au roman-feuilleton le discrédit dont il a

été l'objet et son inclusion dans le champ de la littérature populaire, et, d'autre part, d'engager un dialogue du genre avec diverses formes de la culture dite savante. Cela se manifeste, d'abord, par la rigueur et la finesse avec lesquelles l'auteur parvient à donner corps à toute une époque, le XVIIe siècle latino-américain, s'éloignant ainsi des critiques qui avaient pu être formulées à l'encontre du roman-feuilleton à caractère historique. En 2013, José Joaquín Blanco écrit ainsi :

Les romanciers furent nombreux à essayer d'unir le roman historique et le roman-feuilleton, avec des résultats très incertains. En général, nous pourrions dire qu'au Mexique le roman populaire du XIXe siècle [qu'il entend ici au sens de roman-feuilleton] a reçu un accueil favorable quand il s'appuyait sur un fond comique, truculent ou mélodramatique, mais pas quand il cherchait à rendre un hommage allégorique aux « martyrs de l'Anáhuac », à la Malinche ou à Cuauhtémoc. Sa diffusion était alors difficile et le souvenir qu'il laissait dans la tradition littéraire presque invisible.¹

Si le roman-feuilleton canonique semble s'écarter d'une ambition mimétique visant à reproduire la réalité, il serait probablement plus judicieux de l'appréhender à partir de l'orientation aristotélicienne de la *mimesis*, lorsque, d'imitation, comme cela était le cas chez Platon, elle devient représentation, fondée non sur un simple calque de la réalité mais sur une recreation, une remise en forme et une stylisation esthétique de cette même réalité. Dans *Ángeles del abismo*, nous l'avons vu, le récit heurte les lois de la vraisemblance, au point de devenir rocambolesque, et s'appuie effectivement sur « un fond comique, truculent ou mélodramatique », comme le signale Joaquín Blanco. Toutefois, la gageure du roman réside dans la résolution de ce paradoxe qui consiste à proposer à la fois une déformation constante de la réalité et une reconstitution historique extrêmement minutieuse et documentée d'une époque traditionnellement oubliée des romans historiques latino-américains, le XVIIe siècle. Le roman de Serna décrit en effet dans le

¹ Blanco, J. J., *art. cit.*, p. 91. Nous traduisons.

détail le climat spirituel de l'ère coloniale, notamment en Nouvelle-Espagne, marqué par le syncrétisme religieux, la persistance de l'idolâtrie, la traque menée par l'Inquisition contre les judéo-convers, l'existence d'un théâtre évangélisateur ou encore les luttes intestines minant les relations entre les différentes congrégations religieuses. De même, sous couvert d'une intrigue « légère », faisant la part belle aux émois des deux héros, le roman s'emploie à décrire une réalité sociale dans son ensemble, en revenant sur les processus d'invisibilisation des communautés indigènes, ou, de manière plus générale, sur l'atmosphère séditeuse qui caractérise le contexte pré-indépendantiste, marqué par une montée des tensions et des revendications créoles.

Par ailleurs, au-delà des seuls champs spirituel et social, le texte s'enrichit d'une reconstitution historique qui, en s'attachant à retranscrire une sensibilité artistique ambiante, le baroque, multiplie les références à la culture savante et s'engage ainsi sur la voie de l'intermédialité ou, suivant les cas, de l'intertextualité. La présence récurrente de l'*ekphrasis* constitue une des modalités du dialogue entrepris par le roman de Serna avec d'autres formes artistiques, notamment lorsqu'elle permet l'évocation des vanités baroques. Au chapitre seize du roman, l'héroïne est appelée au chevet du marquis de Selva Nevada, qui est à l'agonie :

[...] les deux femmes accoururent vers sa chambre, la plus spacieuse de la maison, et virent le moribond incliné sur les oreillers, le visage défait par la souffrance.[...] Par l'obscurité et l'odeur de renfermé, la somptueuse chambre du marquis avait acquis l'apparence d'une crypte mortuaire. Le lit ovale et ses quatre têtes, les tapis flamands, les candélabres en or, l'imposante Vierge de Guadalupe incrustée de coquillages en nacre et la commode chinoise en bois laqué ne faisaient que mieux ressortir, par effet de contraste, la misère corporelle du malade, qui semblait avoir commencé à se décomposer de son vivant. A la lumière mortifère d'une bougie, son visage aux joues creusées semblait implorer le dernier coup de faux.¹

¹ Blanco, J. J., *art. cit.*, p. 91. Nous traduisons.

La description est très proche de l'esthétique d'un Juan de Valdés Leal, notamment de l'une de ses toiles les plus célèbres, « Finis gloriae mundi » (1672), sur laquelle apparaissent au premier plan deux cadavres en cours de décomposition, celui d'un évêque et d'un chevalier. Les similitudes sont nombreuses entre le texte et l'image : la présence des corps putréfiés, les jeux de clairs-obscurs qui plongent les deux scènes dans l'ombre, à l'exception du visage blafard du mourant, la réflexion sur une mort qui frappe même les puissants, sans oublier l'assimilation de la chambre à une crypte mortuaire, dans le texte de Serna, qui n'est pas sans rappeler le cercueil présent sur la toile de Valdés Leal. Le parallèle se justifie d'autant plus, à notre avis, que les paroles prononcées par le personnage agonisant font directement faire écho au titre de la toile espagnole : « Les gloires mondaines sont un fardeau nous empêchant d'atteindre la vie éternelle »¹ dit ainsi le marquis, dans *Ángeles del abismo*. D'autres oeuvres, telles que « Vanitas » (1640) ou « Le rêve du chevalier » (1650), du peintre espagnol Antonio de Pereda, semblent également convoquées ici, par l'apparition de *topoi* comme la caducité de la vie et l'inutilité des richesses vainement accumulées par l'homme de son vivant.

Le réinvestissement de la culture savante dans le roman de Serna passe, en outre, par la présence de multiples références littéraires. Nous nous limiterons dans ce travail à l'évocation d'un de ces jeux intertextuels, qui concerne le détournement d'une des compositions les plus célèbres de la poésie mystique espagnole, « Nuit obscure de l'âme », de Saint Jean de la Croix (1542-1591). Cinq des huit strophes du poème sont citées dans un même chapitre d'*Ángeles del abismo*, par fragments successifs, mais participent d'une resignification de l'hypotexte espagnol. Le poème de Saint Jean de la Croix est ainsi repris par une jeune femme, Leonor, qui brûle de désir pour un homme avec qui elle ne peut avoir de relation, à savoir le prêtre Cárcamo. Exploitant les potentialités du poème et ce que Julia Kristeva a appelé, dans ses travaux sur Thérèse d'Avila, «

¹ *Ibid.*, p. 213. Nous traduisons.

la sexualisation » de la mystique et de l'oraison mentale¹, Serna fait de la récitation du poème de Saint Jean de la Croix, ainsi que des commentaires qu'y ajoute Leonor, le prétexte à une évocation érotique. Le détournement fonctionne pleinement ; d'un côté, le lecteur est en présence de strophes qui décrivent les déplacements de l'âme et donc, de manière métaphorique, les différentes étapes du parcours mystique, à commencer par la voie purificatrice ou *vía purgativa*, visant à éloigner l'âme humaine du corps et des appétits sensoriels :

*Pendant une nuit obscure,
Enflammée d'un amour inquiet,
Ô l'heureuse fortune ! Je suis sortie sans être aperçue,
Lorsque ma maison était tranquille.*

*Étant assurée et déguisée,
Je suis sortie par un degré secret,
Ô l'heureuse fortune !
Et étant bien cachée dans les ténèbres,
Lorsque ma maison était tranquille.²*

De l'autre, le personnage de Leonor interprète le poème à partir de son désir d'aller rejoindre Cárcamo, destitue ainsi le texte de toute dimension spirituelle et y voit finalement le reflet de ses propres fantasmes. Le caractère féminin du « je » lyrique présent dans le poème espagnol favorise l'identification avec le personnage de Leonor, qui s'imagine, elle aussi, prendre la fuite : « elle s'imagina la fuite à tâtons, sans être remarquée de sa famille, en quête de l'homme tourmenté par le désir, qui toutes les nuits devait l'imaginer nue avec une frénésie coupable »³. Les interprétations de Leonor deviennent, au fil de sa lecture du poème, de plus en plus explicites, voire graveleuses : « En ce moment même, l'épée d'or qu'elle désirait si fort était peut-être sur le pied de guerre, érigeant

¹ Kristeva, J., « La passion selon Thérèse d'Avila », in *Quaderns de la Mediterrània*, 14, 2010, p. 158.

² De la Croix, Saint Jean, cité par Serna, E., *Ángeles del abismo*, op. cit., p. 376.

³ Serna, E., *Ángeles del abismo*, op. cit., p. 377. Nous traduisons.

ainsi une colline sous l'habit de frère Juan »¹. La présence simultanée du sublime et du grotesque, au sens qu'a donné Hugo à ces termes, par la collision de la mystique espagnole et de la divagation érotique, constitue à notre sens l'illustration la plus significative des procédés de métissage sur lesquels se fonde le roman : l'actualisation d'une certaine forme d'outrance, celle-là même qui caractérisait le roman-feuilleton canonique, se nourrit de renvois constants à la culture dite savante, prenant ainsi à rebours les jugements souvent simplificateurs énoncés à l'encontre de la littérature « populaire ».

En définitive, la prégnance du modèle du roman-feuilleton dans *Ángeles del abismo* atteste d'un héritage générique particulièrement fort, qui coïncide avec l'attachement revendiqué par l'auteur à l'égard d'une littérature dite « de genre » :

Je crois que l'on peut faire de la littérature de genre sans renoncer à une recherche personnelle. Dans les cercles intellectuels se manifeste généralement un certain mépris à l'égard de la littérature de genre, parce que l'on considère que les genres tendent à figer l'expression littéraire en ceci qu'ils utiliseraient des recettes faciles et des formules toutes faites, tandis que dans la littérature d'avant-garde, chaque texte tente de créer ses propres règles ou ses propres marges de cohérence. Je ne crois pas, pour ma part, que la littérature d'avant-garde soit supérieure à la littérature de genre [...]. Il y a une énorme quantité de déchets dans le champ de la littérature de genre, mais également sur les prestigieuses plate-bandes de la poésie hermétique ou du récit expérimental. La littérature de genre m'a beaucoup intéressé parce que le défi qui s'offre à un auteur de roman policier ou historique consiste à rénover une tradition.²

Enrique Serna n'aura de cesse, dans sa trajectoire littéraire, de s'éloigner d'une littérature expérimentale qui prétendrait dynamiter les taxinomies génériques, pour au contraire s'inscrire dans une dynamique de

¹ *Ibid.*, p. 377. Nous traduisons.

² Montoya, C., « Enrique Serna y su mundo narrativo, entrevista », in *Confluencia*, Vol. 25, n°1, 2009, p. 144. Nous traduisons.

revitalisation des genres classiques. Émerge alors une des caractéristiques essentielles de son œuvre, à savoir cette primauté accordée à l'art de conter et cette nécessité de satisfaire le plaisir de la lecture : « Les narrateurs qui ne racontent pas d'histoires et ne savent pas créer des personnages, mais prétendent "refonder le langage" tombent inévitablement dans le charabia métalittéraire, à moins qu'ils ne soient de réels poètes »¹. De là, sans doute, cette présence du roman-feuilleton dans le roman *Ángeles del abismo*, en tant que modèle générique et esthétique controversé, qui entre toutefois en parfaite corrélation avec les personnages transgresseurs qui peuplent le roman et s'érigent contre le système rigoriste et répressif de la Nouvelle-Espagne, en revendiquant le droit à la jouissance. Le genre du roman-feuilleton était sans doute, *in fine*, le plus à même d'actualiser la valeur de plaisir qui a historiquement été attribuée à certains pans oubliés ou rejetés de la littérature.

Bibliographie

Aubry, D., *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Peter Lang, Berne, 2006.

Baroni, R., « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions du récit mimétique », in *Cahiers de narratologie*, 31, *Sérialité narrative. Enjeux esthétiques et économiques*, 2016.

Blanco, J. J., « La novela folletinesca y Manuel Payno », in *Revista de la Dirección de Estudios históricos del instituto nacional de antropología e historia*, n°84, 2013, p. 89-98.

Dumasy, L., *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, ELLUG, Grenoble, 1999.

James, B. (dir.), *Enciclopedia de la literatura*. México, Editorial Central, 1947.

Kristeva, J., « La passion selon Thérèse d'Avila », in *Quaderns de la Mediterrània*, 14, 2010, p. 157-162.

Montoya, C., « Enrique Serna y su mundo narrativo, entrevista », in *Confluencia*, Vol. 25, n°1, 2009, p. 137-147.

Risco, A. M., « El folletín como producto de la cultura popular en la prensa de fines del siglo XIX. Entre el estereotipo y el reconocimiento de un género en el diario *El Orden* », in *Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, 2012.

¹ Serna, E., « 9 temas y 62 respuestas : Enrique Serna », in *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 21, n°41-42, 2008, p. 203.

URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4224259> [consulté le 26/09/23].

Serna, E., « 9 temas y 62 respuestas : Enrique Serna », in *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 21, n°41-42, 2008, p. 201-203.

Serna, E., *Ángeles del abismo*, Joaquín Mortiz, Mexico, 2004.

Serna, E., in Ortiz Partida, V., « "Cuando un escritor se coloca en primer plano se rompe el encantamiento" : Entrevista con Enrique Serna », in *Magis*, 16 mars 2010. URL : <https://magis.iteso.mx/redaccion/%E2%80%9Ccuando-un-escritor-se-coloca-en-primer-plano-se-rompe-el-encantamiento-entrevista-con-enr> (consulté le 14/06/19)

Schmitt, M., « Modes de publication et genre littéraire : la *novela por entregas* du XIXe siècle au Mexique », in *América : Cahiers du CRICCAL*, 23, 1999, p. 101-112.

Vargas Llosa, M., « El folletín por entregas y el serial » (table ronde), in *Anàlisi*, n°9, 1984, p. 143-186.

Villegas Cedillo, A., *La novela popular mexicana en el siglo XIX*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Mexico, 1984.

**L'IMAGE DE LA PRISON COLONIALE DANS TOILES
D'ARAIGNEES D'IBRAHIMA LY**

**THE IMAGE OF THE COLONIAL PRISON IN TOILES
D'ARAIGNÉES OF IBRAHIMA LY**

**LA IMAGEN DE LA PRISION COLONIAL EN TOILES
D'ARAIGNEES DE IBRAHIMA LY**

Assia MARFOUQ¹

Résumé

Le passage transitoire des formes pénitentiaires traditionnelles en Afrique à la prison occidentale qui punit par l'enfermement et la privation de liberté représente un épisode clé dans l'histoire des sociétés africaines. Cette intrusion brutale et inappropriée qui a opéré un changement important dans les modes de vie en Afrique a abouti à la folie de l'Africain et à la dégradation de son état moral et psychologique. Toiles d'araignées d'Ibrahima Ly est un récit représentatif de cette période de l'histoire par sa dimension réaliste et documentaire. A travers cet article, nous interrogerons l'échec de l'entreprise pénitentiaire coloniale et son incompatibilité avec le mode de vie africain. Nous verrons à travers les procédés scripturaux comment l'auteur peint la réalité de la prison pour marquer son engagement et éveiller les lecteurs sur l'atrocité de ce crime historique.

Mots clés : prison, colonial, Toiles d'araignées, Ibrahima Ly, réalisme

Abstract

The transition from traditional prison forms in Africa to the Western prison which punishes by confinement and deprivation of liberty represents a key episode in the history of African societies. This brutal and inappropriate intrusion which has

¹ assia.marfouq@uhp.ac.ma, Laboratoire Ingénierie Didactique, Entrepreneuriat, Arts, Littérature et Langues (LIDEALL), Université Hassan Premier de Settat, Maroc.

brought about a significant change in the way of life in Africa has resulted in the madness of the African and the deterioration of his moral and psychological state. Toiles d'araignées of brahima Ly is a representative account of this period of history through its realistic and documentary dimension. Through this article, we will question the failure of the colonial prison enterprise and its incompatibility with the African way of life. We will see through scriptural processes how the author paints the reality of prison to mark his commitment and awaken readers to the atrocity of this historic crime.

Keywords: prison, colonial, Toiles d'araignées, Ibrahima Ly, realism

Resumen

La transición de las formas penitenciarias tradicionales en África a las prisiones occidentales que castigan mediante el confinamiento y la privación de libertad representa un episodio clave en la historia de las sociedades africanas. Esta intrusión brutal e inapropiada que provocó un cambio significativo en los estilos de vida en África resultó en la locura del africano y la degradación de su estado moral y psicológico. Telarañas de Ibrahima Ly es un relato representativo de este periodo de la historia en su dimensión realista y documental. A través de este artículo, cuestionaremos el fracaso de la empresa penitenciaria colonial y su incompatibilidad con el modo de vida africano. Veremos a través de procesos bíblicos cómo el autor pinta la realidad de la prisión para marcar su compromiso y alertar a los lectores sobre la atrocidad de este crimen histórico.

Palabras clave: prison, colonial, Toiles d'araignées, Ibrahima Ly, réalisme

Introduction

Parmi les hauts lieux d'enfermement et de souffrance exposés dans les textes de huis clos, on trouve la prison très présente dans les textes de littérature africaine post-coloniale. La prison est le lieu représentatif de la réalité et de l'imaginaire en Afrique actuelle. Le thème de l'incarcération puise sa force dans les textes africains des expériences personnelles et réelles de leurs auteurs qui ont connu la prison pendant une période de leur vie.

En 1982, Ibrahima Ly publie *Toiles d'araignées* à l'âge de quarante-six ans. Ce roman est inspiré de son expérience carcérale dans les geôles maliennes en tant que prisonnier politique pendant cinq années de 1974 à 1978. La brutalité et la cruauté de la situation dont il était victime pendant son séjour en prison de « Taoudénit » l'ont poussé à en

témoigner, ce qu'il considère d'ailleurs comme un devoir. Son roman met en scène une jeune fille de quinze ans dont la vie est devenue une véritable tragédie lorsqu'elle a refusé de se marier avec Bakary, un homme âgé, mais le plus riche du village. La fille est livrée par force à son mari qui a célébré rapidement un mariage religieux. Confrontée à une communauté complice du patriarcat sur la nécessité du mariage, Mariama décide de retrouver sa liberté, a profité du jour du mariage civil pour s'enfuir. Son projet de fuite a échoué et elle a été jetée en prison pour rébellion et offense à l'autorité. Ibrahima Ly concentre dans son récit l'essentiel de son expérience vécue en prison. Il disparaît derrière son héroïne Mariama, injustement enfermée entre les bras étouffants de la prison. A travers notre article nous verrons comment l'auteur marque l'échec de la prison occidentale comme espace pénitentiaire dans la société africaine habituée à d'autres formes de punitions qui respectent la valeur de la liberté pour un indigène. Nous expliquerons comment, à travers les stratégies scripturales et discursives, l'auteur se montre engagé à travers un réalisme qui rompt toute distance entre la réalité de l'histoire et la fiction.

Aperçu des spécificités de l'espace pénitentiaire en Afrique coloniale et précoloniale

Toiles d'araignées présente une ligne nette entre les formes d'enfermement traditionnelles avant les indépendances et celles qui étaient héritées du monde occidental après les indépendances et infligées à des populations qui les ignorent. Ce texte marque ainsi, le passage d'une Afrique traditionnelle ouverte à une Afrique moderne, mais fermée. En Afrique précoloniale, on reconnaît, comme tous les grands empires du monde, que l'enfermement était d'ordre guerrier qui consistait à enfermer les esclaves de tribus vaincues avant l'arrivée des Européens. A l'époque précoloniale, l'enfermement à visée pénale n'a pas eu lieu. Plusieurs anthropologues rappellent qu'en Afrique, particulièrement dans les sociétés d'Afrique coutumières, la forme privilégiée pour résoudre les conflits était basée sur le principe de la

réparation plutôt que le châtement. La prison dans sa forme moderne ne constituait pas un instrument de contrôle social dans les habitudes et les traditions africaines. Dans le passé, on privilégiait plusieurs méthodes de résolution de conflits faisant intervenir des médiateurs qui se chargeaient de ces affaires. Le bannissement, l'exil ou la lapidation étaient les méthodes les plus pratiquées afin de protéger, avant tout, le coupable de sa communauté. Sa punition était de l'exiler hors de son territoire et de le chasser hors de son groupe pour être vendu en tant qu'esclave où il sera affronté aux terreurs de l'inconnu. La liberté et la dignité de l'homme africain étaient garanties et la sanction se résumait uniquement dans la menace de ces hommes provenant de l'extérieur de la communauté où ils vivaient. L'enfermement n'a jamais joué le rôle d'une peine corrective. Il n'a servi que pour infliger une peine corporelle au malfaiteur ou bien à le faire disparaître physiquement, et avec lui le crime commis. On parle alors d'une Afrique ouverte.

À la fin du XIXe siècle, ces formes traditionnelles de sanction ont changé. C'est alors qu'on est passé à une Afrique fermée par le biais de l'emprisonnement greffé sur l'Afrique par les Occidentaux et considéré désormais comme l'outil efficace de la répression politique et sociale. Aujourd'hui, les états africains se servent massivement de cette forme pénitentiaire héritée des colons et redoutée par les Africains. Florence Bernault note que :

Malgré la présence de formes complexes de contrainte par le corps, de la captivité, et les effets brutaux de la traite, on ne trouve nulle part dans l'Afrique du 19e siècle d'outils pénaux comparables aux prisons de la réforme apparues dans l'Europe et le Nouveau Monde du tournant du 18e siècle. Cependant, l'existence d'enfermements locaux liés à de multiples fonctions économiques, militaires et rituelles fourniront aux sociétés africaines un stock intellectuel afin d'interpréter la prison, institution inconnue, brutalement imposée par le colonisateur entre 1880 et 1920¹.

¹ Bernault, F., *Enfermement, prison et châtement en Afrique du 19ème siècle à nos jours*, Paris, Karthala, 1999, p. 64.

Certes, l'emprisonnement en Afrique, véritable projet colonial a échoué. Ce nouveau style de contrôle basé sur l'incarcération et la répression est avant tout une forme de désocialisation. L'échec de la prison moderne en Afrique s'explique aussi par l'absence de l'armature idéologique concernant l'application pénitentiaire dans une Afrique traditionnelle. L'emprisonnement en Afrique apparaît alors archaïque et très différent du modèle européen structuré et menant vers un projet de resocialisation. Le modèle carcéral européen pratiqué en Afrique n'est qu'une pratique d'improvisation vide de sens et sans objectif, ce qui nous invite à réfléchir encore plus profondément sur l'acculturation que représente la prison chez les Africains coutumiers traditionnels.

La prison représente pour les Africains un territoire redouté et hostile qui les affronte à plusieurs craintes : la crainte de mourir de faim puisqu'il s'agit d'un espace fermé, la crainte de perdre la vue, la crainte des tortures physiques, etc. Ainsi, l'expérience de l'emprisonnement en Afrique était marquée massivement par de multiples évasions et fuites, comme le remarque Florence Bernault :

Les études consacrées à la mise en œuvre de la politique carcérale ont en même temps interrogé les réactions africaines face à ce nouvel instrument pénal. De l'époque coloniale à nos jours, le refus de la prison reste constant dans les réactions des Africains... Dans les débuts de la mise en place de l'institution carcérale, la privation de liberté a fréquemment provoqué le suicide des victimes. Passé ces premiers moments, les populations ont eu recours à l'évasion et aux solutions ésotériques pour échapper à l'incarcération¹.

Dans *Toiles d'araignées*, il s'agit de la prison postcoloniale, c'est-à-dire, celle d'après les indépendances. Ibrahima Ly nous livre à travers ce roman, sur une trame de fonds documentaire les caractéristiques majeures de cet espace moderne transposé en Afrique. La prison dans

¹ Ibid., p. 66.

Toiles d'araignées est un espace différent des autres espaces qui font objet de configuration littéraire. Il s'agit d'un bâtiment, un lieu où sont enfermés des gens ayant commis des actes reconnus comme délit au sein de la communauté. Cet espace ne peut être considéré comme image, ni signifié, mais un lieu concret et visible par les murs qui le construisent. À travers un narrateur homodiégétique, Ibrahima Ly décrit minutieusement la prison suivant le modèle balzacien. L'omniscience du narrateur lui permet en outre une vision panoramique, savante et au-dessus des faits relatés.

Dans une perspective documentaire, l'auteur commence par évoquer premièrement la prison de la manière suivante :

Pour un observateur non averti, rien ne distingue la prison d'une maison ordinaire. Le mur qui donne sur la rue, face au nord, est des plus ordinaires, fait de pisé et crépi au ciment ; des contreforts à section carrée, également répartis et se terminant en pointe donnent à cette façade un cachet particulier, soudanien, qui suggère le domaine d'un riche commerçant ou d'un fonctionnaire « aux bras loups ». Un élément insolite pour tout Africain attire rapidement l'attention : une porte massive en fer rouillé, invariablement fermée entre treize et quinze heures et, le soir, à partir de dix-huit heures¹.

La description du bâtiment de la prison et sa situation dans la ville s'étend sur une quarantaine de pages environ. La prison n'est similaire aux autres maisons de la localité que par ses façades qui n'annoncent rien d'extraordinaire. Mais la récurrence de l'emploi de l'adjectif « insolite » qui parsème toute la description montre qu'il s'agit d'un espace différent malgré l'effort fait par le narrateur pour rester dans l'objectivité et ne pas dramatiser ce lieu tragique et attristant. À travers la description de la prison, on ressent que le narrateur insiste sur le côté concret de cet espace qu'est la prison du Béléya. Par le biais d'une focalisation interne, l'auteur continue de broser l'image et les caractéristiques de la prison centrale du Béléya sur un fond réaliste, mais parfois fictionnel :

¹ Ly, I., *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 27.

La superficie totale de la maison pénitentiaire n'excède pas vingt pas sur vingt. Le mur de la façade excepté, les autres sont orbes. Les chambres sont construites le long des murs sud et nord. Trois chambrées se côtoient au sud : « l'Enfer » _ cinq mètres sur deux mètres cinquante _ contigüe à « l'Enfer », une chambre de deux mètres cinquante sur deux mètres. Elle est si profonde par rapport à la cour qu'elle rappelle un ergastule _ les détenus l'appellent la « Tombe ». Celle-ci jouxte les « Salopards »_six mètres sur deux mètres cinquante, la plus spacieuse des chambres¹.

Ce passage descriptif fait à la troisième personne fait progresser la description par l'utilisation des adverbes circonstanciels de lieu et des expressions de localisation qui jouent un rôle primordial dans l'organisation de la description spatiale en établissant un rapport entre narrateur et narrataire, ce qui montre la volonté d'être objectif. Ibrahima Ly dépeint toutes les facettes de la prison en commençant par l'architecture jusqu'aux petites particularités. Il décrit le mitard, une cellule réservée à la torture des prisonniers désobéissants afin de les discipliner :

Le mitard est un véritable cercueil ; deux mètres sur un. Deux petites ouvertures de cinq travers de doigt sur un, l'une, est de trois sur un, l'autre, sont aménagées sur la porte en fer. Adossé à la cuisine, ce qui y rend la température insupportable, il fait face aux latrines dont les émanations délétères ont de la peine à y entrer, mais n'en peuvent sortir. Un prisonnier, Bissou, y était constamment enfermé. On le tenait pour un fou².

L'exiguïté du mitard renvoie à l'idée de l'immobilité, de l'étouffement et de la mort. Tout être condamné à entrer dans cette cellule-cercueil devient inanimé et « momifié ». Cette pression à visée persécutoire confère à ce roman toute sa coloration sombre et morbide de cauchemar, mais bien liée à la réalité. Un peu plus loin, l'auteur continue

¹ Ibid., p. 27-28.

² Ibid., p. 30

d'exhiber l'horreur et l'atrocité de cet espace tel qu'il est vécu dans le quotidien des détenus :

La cuisine est un petit réduit à peine plus grand que la cellule. Par de fenêtres, une seule porte sans battant, toujours ouverte comme l'entrée d'une caverne. C'est la prison de la fumée. Il y fait toujours noir, même quand le soleil, l'ouest darde par l'entrée un immense faisceau de lumière. La fumée monte directement au plafond, créant partout des sortes de stalactites, tellement noires qu'elles semblent blanchâtres. L'obscurité, ici, triomphe de la lumière¹.

La description de la cuisine est truffée d'expressions et d'adverbes traduisant la petitesse et l'étroitesse. La cuisine est représentée comme un abysse morose et taciturne. Ly s'accorde à décrire l'espace carcéral dans toute son atrocité en insistant sur la saleté et la crasse, le manque d'air et de lumière, l'absence d'hygiène et des installations sanitaires ainsi que la nourriture pourrie :

Des miasmes putrides empestent constamment la prison. Cafards, lucilies, mouches grises de toutes les tailles, rats coprophages, margouillats repus et asticots grouillent au milieu des fèces et des urines. Les rats sont si gros que les chats... Les lieux d'aisance, séparés en trois compartiments, sont ouverts sur la cour dont ils ne sont isolés que par de vieux sacs rapiécés qui tiennent lieu de rideaux et font office de papier hygiénique à ceux qui répugnent à frotter l'anus contre les murs, par horreur crépis avec du ciment mélangé à du sable².

Claire L. Dehon déclare que ces conditions d'incarcération sont conçues pour détruire le détenu aussi psychologiquement que physiquement : « À force de vivre si près de leurs déjections, les hommes perdent leur énergie et leurs sens de valeurs. D'ailleurs, tout avait été conçu pour démoraliser, détruire physiquement et transformer en une

¹ Ibid., p. 31

² Ibid., p. 30.

loque humaine sans volonté »¹. Ibrahima Ly donne à voir l'image des détenus dans leur état humilié, abaissé et animalisé.

L'auteur nous rapproche de cet univers à travers la présentation des acteurs du monde carcéral en informant le lecteur sur leur identité et leur statut social. Leur hiérarchisation obéit à la loi du plus fort et va des chefs aux subalternes. Il met au sommet de la pyramide de la hiérarchisation carcérale le juge, le commandant et les sergents, et à leur tête un personnage qui n'appartient pas à l'univers carcéral, mais qui représente tous ces acteurs dans l'univers traditionnel africain : c'est le père. Ce dernier représente la première autorité à laquelle Mariama doit obéir. C'est un patriarce dont le pouvoir est représentatif du pouvoir politique. Le père qui représente le chef de la famille, menace Mariama de la répudier si elle n'accepte pas de se marier. Il exécute son verdict et marque la rupture de la fille avec sa famille. Toute opposition au patriarce est alors une sorte de guerre déclarée contre toute la société et donnera probablement suite à un bannissement total. L'acte d'opposition mené par la fille constitue le commencement d'une série de punitions qui se succéderont dans une vitesse étouffante. Les décisions des chefs dans la prison sont des réactions à la désobéissance de Mariama à son père, complice de cette autorité despotique. Le père s'est détaché et s'est désolidarisé de sa fille Mariama en la mettant sous la responsabilité de l'autorité politique et en affichant son consentement total avec l'institution carcérale. L'affaire de Mariama ne peut être considérée que d'ordre familial et n'ayant aucun rapport avec le pouvoir politique. La série enchaînée des pouvoirs dans la société africaine a conduit l'héroïne à faire face à une affaire d'ordre politique qui va très loin, jusqu'au chef de l'État.

Les subalternes occupent un rang inférieur par rapport aux chefs. Ils sont secondaires et subordonnés à d'autres plus importants. Leur hiérarchisation est basée sur des responsabilités inférieures et

¹ Claire Dehon, *Le réalisme africain : Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 224.

supérieures. Ils ont pour fonction de se charger de l'organisation, d'assurer le bon fonctionnement de l'institution carcérale et de prendre en charge les détenus. Ils permettent aux lecteurs de jeter un regard sur les facteurs dominants et l'espace social dans l'univers carcéral. Dans *Toiles d'araignées*, ils sont cités par ordre d'importance : Tounkara, Mody, les caporaux, les sergents et les autres gardes. Ces personnages sont considérés aussi comme des « chefs » par les détenus, car ils n'épargnent aucune force pour faire régner l'ordre au sein de la prison du Béléya. Tounkara a la réputation de pouvoir administrer des châtiments très violents aux prisonniers. Ainsi, quand Mariama intègre le service qu'il dirige, il l'accueille avec beaucoup de violence. Il était « heureux de se trouver en face d'une bête sans défense, mais rétive. Il y avait de la matière à dompter. ». Il « s'acharnait sur la base d'un coup, et par moment, crachait sur le visage de la suppliciée. (...). Le dos était à vif. Les coups se portèrent sur les mollets puis sur la plante des pieds. Tounkara retourna sa victime sur le dos, en quête d'un bout de peau indemne. »¹. Mody se donne le rôle de porte-parole de la communauté africaine. Il n'hésite pas, à son tour, d'administrer les pires menaces à Mariama : « _ Tu sauras ici ce qu'est l'Autorité. Lève-toi ! Salope ! Ingrate et impolie. Tu tiens tête à tes parents et à l'Autorité ! Nous te ferons disparaître en t'obligeant à emprunter la voie par laquelle tu es venue au monde. »². De tous les gardes qui sont des personnages dépeints en noir, carnassiers et violents, Mody en est le prototype. Il éprouve une jouissance extrême en battant les détenus.

La prison : un espace de dégradation, de mort et de combativité

Dans *Toiles d'araignées*, Ly décrit la prison qui se présente à l'image de la société ouverte. La prison est dépeinte à travers la description comme un lieu matériel de châtimement et d'expiation, un espace de mort et de dégradation : « Trois chambrées se côtoient au Sud :

¹ Ly, I., *Toiles d'araignées*, *Op.cit.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 109.

« l'Enfer » - cinq mètres sur deux mètres cinquante- contiguë à l'« Enfer », une chambre de deux mètres cinquante sur deux mètres- Elle est si profonde par rapport à la cour qu'elle rappelle un ergastule- Les détenus l'appellent la « Tombe » »¹. Ly aborde la prison comme en parlant d'un enfer : un groupe de cellules appelées l'« Enfer », tandis que d'autres sont appelées « La Tombe ». Les divers rapprochements à la mort sous-entendent que les détenus ne vivent pas réellement, mais existent en tant que « zombis » dépourvus d'âme et de volonté d'esprit et d'humanité, puisque : « la dignité et la fierté (y) sont les pires ennemis du prisonnier »². Dans cet enfer, l'homme se trouve bafoué, opprimé et réduit à l'état animal. Mariama est méprisée par l'action d'un garde qui l'a plongée dans le caniveau. Elle est également placée dans une cellule avec un détenu lépreux. Aussi, les détenus ramassent, mains nues, les excréments et les fèces de la cour réservée aux gardes. On donne aux prisonniers à manger de la viande pourrie, on leur demande d'accomplir des besognes réservées aux femmes. Même les morts ne jouissent d'aucune dignité : coupés en morceaux, les cadavres sont enterrés ainsi, afin d'éviter de creuser une fosse large. Victor Aladji insiste sur le fait que : « Tout avait été conçu pour démoraliser, détruire physiquement et transformer en une loque humaine sans volonté »³.

Dans la société africaine, les individus jugés dangereux et nuisibles pour la société sont encellulés dans les prisons de façon aléatoire sans limite de durée. La peine de mort ne figure pas dans les jugements qui sont restreints à la peine d'emprisonnement plus ou moins longue. La prison en Afrique subsaharienne des états totalitaires ne reconnaît pas ce qu'on appelle la hiérarchie criminelle qui prend en considération la gravité du crime commis. Tout crime, qu'il soit réellement commis ou pas, qu'il soit important ou moins important, mérite la prison, la « grande » prison. Dans *Toiles d'araignées* Mariama

¹ Ibid., p. 29.

² Ibid., p. 36.

³ Aladji, V., *La voix de l'ombre*, Abidja, Editions HaHo, 1985, p. 160.

est incarcérée pour avoir refusé de se marier avec un homme plus âgé qu'elle.

Les détenus africains dans la prison occidentale subissent la mort à cause des conditions de vie insupportables, aux multiples violences subies par les geôliers et à la surpopulation. Perdre la vie dans une prison africaine coloniale a très peu intéressé l'opinion publique qui croit que tout détenu mérite d'être puni, sans accorder le moindre intérêt ni aux châtiments subis, ni aux conditions de survie. Mourir en prison devient alors un événement soutenable et justifié.

Le thème de la mort dans *Toiles d'araignées* est une notion est polymorphe, car il s'agit à la fois de la mort physique du détenu, de la mort psychologique qui lui fait perdre la raison et les capacités mentales en le réduisant à l'état de fou, et finalement de la mort du lien social, c'est-à-dire, l'incapacité d'un détenu à se réintégrer dans la société ouverte. De ce fait, les détenus se trouvent confrontés soit à la perte de leur corps, soit à des états de choc, soit à des traumatismes ou à la perte de raison. La mort physique survient à tout moment où le prisonnier se sent incapable de supporter les sévices du milieu carcéral et les châtiments corporels que les geôliers lui infligent. En fait, mourir en prison présente une normalité en Afrique. D'ailleurs, Ibrahima Ly le souligne à travers le cas du médecin venu rendre sa visite hebdomadaire dans l'institution carcérale : « Je tiens à vous dire que j'ai donné l'ordre de tirer à bout portant sur tout détenu qui esquisserait un geste équivoque. Mon ami, le docteur ici présent, me fournira avec empressement autant de certificats de mort naturelle que je le voudrai. »¹. On constate que la mort en prison n'est pas toujours naturelle et biologique, car elle peut être provoquée par les exécutions des condamnés. Étant protégés, les auteurs de ce drame accomplissent ces meurtres dans une sérénité totale puisqu'ils savent d'avance qu'aucune enquête ou poursuite ne sera réalisée à leur encontre. Quant à la mort psychologique des détenus, elle touche principalement la mémoire. Le milieu carcéral se présente comme une machine à broyer toute capacité à se souvenir des événements passés,

¹ Ibid., p. 45.

d'une image ou d'une sensation. Ce milieu dicte ses propres codes qui participent à détruire totalement tout code extérieur. Certains prisonniers réussissent à s'en échapper, mais d'autres se trouvent anéantis et conduits à la folie. Cette dernière est la forme la plus commune de l'anéantissement en prison. Elle est parfois réelle et déclenchée par le système, mais parfois improvisée par le détenu afin d'échapper à la folie effective.

La logique carcérale rompt tout lien social du détenu avec sa société. La prison le rend un étranger du milieu auquel il appartient. Ceci est dû au fait que l'espace clos transforme les valeurs d'origine des détenus par d'autres en complète inadéquation avec les codes et les valeurs de l'espace ouvert. Les détenus se trouvent alors obligés d'adopter de nouveaux comportements conformes aux restrictions imposées par la prison. Dans son livre *Sociologie de la prison*, Philippe Combessie souligne que :

Quelle est la culture de la prison ? Jacques Léauté y répond en développant le concept de prisonization, le traduit par détentionnisation. Guy Lemire par prisonniérisation qu'il définit comme un processus d'assimilation des valeurs et qui se manifeste au travers des modes de vie propres à l'univers carcéral. Plus l'enfermement dure, plus le détenu incorpore des habitudes spécifiques au monde carcéral : ne plus ouvrir de porte, faire ses besoins devant témoin, ne prendre aucune initiative... À la libération, nombre de ces habitudes acquises en prison vont s'ajouter aux handicaps de l'ancien détenu et rendre encore plus difficile son insertion dans le monde libre¹.

Sonaba, une codétenue avec Mariama, fait apprendre à cette dernière comment survivre en prison : « On peut vivre ici à condition de ne pas jouer à la bégueule, oublie toutes les valeurs qu'on t'avait inoculées au village. Façonne-toi de nouvelles convictions »². Layisho,

¹ Combessie, Ph., *Sociologie de la prison*, 3ème édition, Paris, La découverte, coll. Repères, 2009, p. 71.

² Ly, I., *Toiles d'araignées*, Op.cit., p. 104.

tout au long de son incarcération, continue d'écrire ses idées sur des morceaux de papier fournis par ses gardiens. Quand on refuse de lui fournir de l'encre, il écrit avec du sang, et faute de sang, il écrit avec ses excréments. Pour survivre en milieu carcéral, le détenu doit passer par le formatage de toutes les valeurs dont il s'est imprégné.

Trivialité et animalisation. Traits d'un réalisme engagé

Le réalisme dans *Toiles d'araignées* s'articule essentiellement sur deux notions qui sont la vulgarité et la trivialité qui ne prennent aucune distance avec le lecteur, et la dimension dramatique et tragique de la description. Le recours au langage trivial est un choix fondé par l'auteur afin de rendre l'œuvre réaliste et d'éveiller le lecteur sur les réalités qu'elle décrit, car « étaler ces violences dans le texte est une manière de mieux les faire voir, car mettre la réalité à nu permet de bien en prendre conscience »¹. Beaucoup d'indices textuels présentent la violence dans le monde carcéral : « celle-ci jouxte les « Salopards »²; « Des miasmes putrides empestent constamment la prison. »³; « au milieu des urines »⁴; « frotter l'anus contre les murs »⁵; « ce concentré d'excréments humains et de morve »⁶; « il doit aussi soulever le fessier pour échapper aux éclaboussures »⁷; « pas une tartine qui ne contienne des milliers de ces bestioles »⁸; « dans ce coin puant et obscur, encombré de fèces et où grouillaient toutes sortes d'insectes »⁹; « ils venaient, déféquaient dans les chambres, urinaient partout dans la cour et repartaient »¹⁰. D'après ces

¹ Marfouq, A., Brija, A., « Langage obscène et injurieux dans La Voyeuse interdite de N. Bouraoui et C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala », *Litera*, 2021;31:653–666.

² Ibid., p. 29.

³ Id.

⁴ Ibid., p. 30.

⁵ Id.

⁶ Id.

⁷ Id.

⁸ Ibid., p. 33.

⁹ Ibid., p. 99.

¹⁰ Ibid., p. 212.

citations, on constate que ces termes relevant du langage grossier peuvent être regroupés suivant un champ lexical des termes et expressions animaliers, et un autre relatif aux parties corporelles génitales et intimes du bas du corps.

L'emploi du champ lexical animalier soutient l'idée que les détenus sont traités comme des bêtes. Afin d'expliquer cette association entre l'homme et l'animal, on peut se référer à la place de l'animal dans la société africaine. En fait, les questions d'éthique relatives aux animaux en Afrique sont totalement annihilées, c'est-à-dire que l'importance de l'animal n'y est pas reconnue. L'animal est toujours marginalisé et souvent ignoré, et sa présence comme son absence ne veut rien dire dans ces sociétés. L'emploi de ce champ lexical est ainsi fait pour signifier que les détenus, au même titre que les animaux qui ne valent rien et n'ont aucune dignité. Parmi les personnages les plus assimilés à l'animal, Ly évoque Babouin. Celui-ci est jeté seul dans une cellule à cause de sa lèpre. De ce fait, il est vu comme un véritable singe : « Il n'était pas sale, il était la saleté. »¹. Un autre exemple est celui de Tiécoura qui reconnaît lui-même être un animal :

Je suis certes un animal, mais un animal qui souffre est déjà un peu humain (...). Je suis comme le chien qui se blesse toujours en cherchant à apaiser les démangeaisons de ses plaies en voie de cicatrisation (...) Je ne suis pas comme ces hommes qui m'ont enfermé avec toi, tels deux animaux dans une cage².

Le détenu est assimilé à une ordure ou une substance pestilentielle qui vit dans une véritable déchetterie : « Ici la terre était protégée des urines et des excréments par une dalle qui portait déjà tant de deuils dans son béton armé. »³. Plus loin encore : « Quelle cellule ! Davantage une roue à cochons ou une fausse d'aisance, car le sol est entièrement couvert

¹ Ibid., p. 153.

² Ibid., p. 201.

³ Ibid., p. 73.

d'excréments humains et d'urine. L'odeur nous suffoque dès l'entrée. »¹. La situation des détenus décrite à travers un champ lexical dépréciatif permet d'alerter les consciences sur ce milieu implacable. Cette violation de la pudeur et de la dignité humaine à travers la technique du dégoût contenue dans les images nauséuses montre l'échec de la raison humaine.

Les détenus sont également rabaissés à travers l'alimentation. Le vétérinaire se charge d'envoyer de la charogne ou de la viande avariée pour nourrir les prisonniers qui la reçoivent comme un festin :

Les charognes constituaient en fait la seule véritable source de protéines. Les cadavres d'animaux étaient souvent envoyés par le commandant de cercle, le chef de la maréchaussée, le juge et autres grands de la cité. Le docteur vétérinaire donnait généreusement à la prison la viande impropre à la consommation et donc retirée de la vente².

Les chefs jouissent du spectacle des prisonniers mangeant la charogne avec un appétit ouvert : « Le spectacle des prisonniers mordant dans la charogne leur était agréable et était à leurs yeux la preuve de leur supériorité. »³. Les prisonniers sont même parfois privés d'en manger et sont soumis à titre punitif à un régime alimentaire amaigrissant.

Dans la société africaine, particulièrement au Mali, l'exhibition sexuelle n'est pas courante, car elle représente l'impudeur et l'indécence. L'auteur utilise cette donnée pour transgresser les règles et les icônes de sa société à travers son vocabulaire osé et mécréant. La description réaliste est assurée aussi à travers la dimension scatologique relative au langage des « excréments ». L'écriture d'Ibrahima Ly est basée sur la logique de l'impression qui tente de livrer le réel dans toute sa crudité. On devine alors l'importance de l'exhibition pour choquer le lecteur et le

¹ Ibid., p. 78.

² Ibid., p. 128.

³ Ibid., p. 132.

sensibiliser vis-à-vis des conditions de détention oppressives que vivent les prisonniers du Béléya. Claire L. Dehon note que :

Selon le critique, il y a toujours eu une représentation de la violence dans la littérature africaine puisqu'elle rend excitante. Elle y voit aussi, outre la volonté de donner une leçon, la « tentative de contrôler la violence, de la maîtriser », un défi aux autorités, un exposé de la cruauté des hommes, un motif littéraire, un encouragement à la révolte chez le lecteur et une stimulation pour une prise de conscience.¹

Le réalisme grossier et vulgaire est accentué par la force de dramatisation qu'adopte la narration. Derrière l'objectivité relative de l'auteur, se cache une volonté de donner la priorité à l'immédiateté du vécu en prison afin de peindre le portrait d'une scène vivante du monde carcéral et de partager avec le lectorat ce que ressentent véritablement les personnages.

Dans *Toiles d'araignées*, il s'agit d'une atmosphère tragique qui imprègne chaque page du roman. D'ailleurs, le titre nous en informe. La métaphore de la toile dans le titre *Toiles d'araignées* laisse entendre qu'on est devant un univers piégé et fatal où les existences humaines sont prises dans un engrenage infernal, et sont victimes de la machine de la douleur et de l'anéantissement. Cette atmosphère tragique est représentée également par les sensations d'étouffement et d'étranglement des détenus : « la respiration se fait encore plus difficile dans ce puits de touffeur et de lumière aveuglante, elle se fait haletante. »². La dimension tragique dans *Toiles d'araignées* est représentée en outre, par la logique de la répétition et de l'incantation obsessionnelles. Les scènes d'horreur qui rythment la vie carcérale sont reprises plusieurs fois sans véritable variation. Cette esthétique de répétition est doublée par la spirale des témoins qui récapitulent en ponctuant le roman par leurs résumés concis et qui insistent sur la réalité au cœur de la fiction. L'écriture réaliste dans

¹ Ly, I., *Toiles d'araignées*, *Op.cit.*, p. 214.

² *Ibid.*, p. 50.

Toiles d'araignées peut sembler parfois hyperbolique pour un lecteur qui ignore les conditions de détention en Afrique de l'époque. A cet effet, Claire Dehon avance que :

À cause de l'accumulation des horreurs perpétrées, le lecteur occidental a parfois difficile à accepter les romans de la prison comme réalistes. Pourtant, il lui suffit de consulter les livres, les articles et les rapports d'Amnesty International qui traitent de ce sujet pour se rendre compte que s'il paraît peu probable qu'une personne puisse survivre à autant de mauvais traitements que Moro, ils ont été appliqués en réalité¹.

L'écriture réaliste typique à cette œuvre trouve son aboutissement dans la visée de l'engagement de l'auteur pour faire entendre sa voix dans son pays et participer au progrès intellectuel. De cette manière, Ibrahima Ly peut être considéré comme le porte-parole de son peuple, ce qui fait que l'horizon d'attente dont parle Hans Robert dans son postulat sur la réception du texte littéraire est validé. Le texte d'Ibrahima Ly est loin d'être neutre par rapport à l'époque qu'il décrit.

A travers son roman réflexif sur le milieu dans lequel il vit, Ly rompt toute distance entre le fait romanesque et l'environnement social et politique de l'époque, la dimension documentaire a une place importante dans la fiction. Dans *Histoire de la littérature négro-africaine*, Kesteloot Lylian affirme que :

Mais dans le contexte colonial, entre 1930 et 1960, cela s'accompagnait d'un engagement politique et amena l'écrivain noir à formuler sa souffrance séculaire, à se révolter contre tout asservissement. Il fut ainsi conduit à parler au nom de sa race tout entière, à traduire l'âme africaine, ou, selon les cas, son malaise, ses rancœurs, ses espérances, bref tout ce que connote le terme de négritude, ou, si l'on préfère, sa personnalité culturelle, marquée des cicatrices de son histoire².

¹ Dehon, C., *Le réalisme africain : Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 213.

² Kesteloot, L., *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001, p. 10.

Comme tout écrivain africain, Ly se donne comme objectif l'utilisation de la force de sa plume afin de changer le côté hideux et sordide de la société. En effet, la réalité sociale, politique et culturelle la plus déterminante et la plus frappante de l'Afrique contemporaine réside dans l'effet de la colonisation et des dictatures, raison pour laquelle la littérature africaine, qu'elle soit francophone ou anglophone, s'est assignée comme but cardinal le combat de l'oppression et de la répression du système. Dans un entretien avec Bernard Magnier, Ibrahima Ly insiste sur le fait que : « Les écrivains ont un grand rôle à jouer dans cette (création d'une nation africaine forte et respectée) transformation »¹. Ly se révèle comme étant un véritable « agent de transformation »².

Conclusion

En définitive, nous concluons que *Toiles d'araignées* d'Ibrahima Ly remplit une fonction documentaire et historique qui éclaire le lecteur sur une période de transition située entre la sanction soumise au droit coutumier traditionnel et la prison occidentale avec son organisation et ses acteurs. Ce texte donne l'image d'une prison à l'occidentale influencée par la société africaine avec ses pouvoirs dogmatiques et ne se basant nullement sur les principes de resocialisation. Il s'agit d'une prison à l'africaine bâtie suivant la volonté occidentale, mais qui continue à perpétrer le despotisme caractéristique de la société patriarcale béléyenne. *Toiles d'araignées* est un document accablant et émouvant sur la situation et l'état des établissements pénitentiaires au Mali sous la dictature militaire après les indépendances. Il s'agit d'une encyclopédie animée de l'univers carcéral qui trahit les agents d'acculturation et de destruction identitaire en Afrique.

¹ Magnier, B., Entretien avec Ibrahima Ly, in *Paroles pour un continent*, Paris-Bamako, 1999, p. 240.

² Vernier, Fr., *L'écriture et les textes*, Paris, Ed. sociales, 1977, p. 43.

Ce roman est la représentation d'un véritable abyme de dégradation et de décadence dans lequel souffrent des humains déportés hors de leurs humanités. À travers des descriptions violentes et apocalyptiques de l'univers carcéral, Ibrahima Ly est loin de se contenter d'une description superficielle de ce milieu. Il le montre à travers des qualifications acerbes et choquantes, et un engagement courageux. Il s'agit d'un roman qui s'éloigne de la dimension fictionnelle dictée par le roman et ses formulations abstraites, pour embrasser un ton nouveau, celui de la restitution effective du vécu dans toute sa vivacité et sa densité. Toiles d'araignées engage réellement le lecteur qui se trouve dans une situation de prise de décision afin de s'activer dans le changement d'un continent qui semble marcher à reculons.

Bibliographie :

Bernaut, Florence, *Enfermement, prison et châtement en Afrique du 19ème siècle à nos jours*, Paris, Karthala, 1999.

Ly, Ibrahima, *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982.

Dehon, Claire, *Le réalisme africain : Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Aladji, Victor, 1985. *La voix de l'ombre*, Abidja, Editions HaHo, 1985.

Combessie, Philippe, *Sociologie de la prison*, 3ème édition, Paris, La découverte, coll. Repères, 2009.

Kesteloot, Lylian, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.

Magnier, Bernard, Entretien avec Ibrahima Ly, in *Paroles pour un continent*, Paris-Bamako, 1999.

Marfouq, Assia, Brija Abdelghani, « Langage obscène et injurieux dans La Voyeuse interdite de N. Bouraoui et C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala », *Litera*, 2021;31:653–666.

Vernier, France, *L'écriture et les textes*, Paris, Ed. sociales, 1977.