

Cependant le mythe de la Vierge laisse de côté le rapport entre mère et fille : un affrontement ou un ravage. Haine ou amour : alternative qu'une femme souvent dépasse en devenant mère à son tour.

Quant à l'intérêt féminin pour le pouvoir, il trouve aujourd'hui des équivalents dans la politique, la science ou l'art.

Aujourd'hui comme hier, les relations entre les sexes semblent poser la question : comment se rencontrer, vivre, se réaliser ensemble dans le discours fondamental ?

Par l'intervention d'un nouveau discours amoureux ?

Comment accéder à une forme de jouissance tout en ménageant la continuité de la vie ?

Cela pourrait être l'affaire de femmes disponibles pour l'enfant qui vient et d'hommes cultivant une forme nouvelle de courtoisie.

Soit d'une éthique qui rendrait vivables le sexe et la mort. Une éthique du désir et de l'amour. Ce que le christianisme a inauguré avec une religion de la *caritas* renforcée par la valorisation d'une divinité féminine unique et virgine, soit soumise à une loi qui est amour.

Les femmes aujourd'hui semblent acquiescer à la loi en proclamant : « ni vierges, ni putes ».

UN DÉTOURNEMENT DU MYTHE MARIAL MEXICAIN : LA VIERGE DE GUADALUPE DE SALVADOR DALÍ (1959) OU L'APOTHÉOSE NÉO-BAROQUE DE L'IMAGE CATHOLIQUE ¹

SOI VILLACÈQUE

ISM

L'étude sociocritique présentée aujourd'hui s'inscrit dans le prolongement du travail déjà réalisé sur un autre tableau de Salvador Dalí, *Le Rêve de Christophe Colomb*. Il s'agit d'une toile peinte en 1959, qui appartient au cycle des œuvres dites « mystiques » produites dans les années 50 et 60 et avec lesquelles elle entretient d'étroits rapports de correspondance dont il sera question ultérieurement : la *Vierge de Guadalupe* (planche n°1), une huile sur toile de 130 cm sur 98,5 cm appartenant à la collection madrilène d'Alfonso Fierro. Sous le délire pictural apparent qui s'offre à nos yeux, on reconnaît dans cette étonnante composition la marque du génial « bricoleur », qui n'a cessé d'emprunter aux grands peintres du Siècle d'Or motifs et procédés pour les réélaborer avec une stupéfiante maîtrise technique.

Avatar tardif de l'image de la vierge hispanique, qui apparaît cette fois-ci sous les traits de Gala, cette œuvre soulève un certain nombre de questions, notamment celle de la fonction de l'image et de la représentation. Pour aborder ces questions, je propose une approche du tableau en deux phases. Tout d'abord, l'analyse sémiotique s'efforcera de décoder

¹ Je paraphrase ici une expression de Serge Gruzinski, 1990, 13.

cet ensemble pictural complexe en démêlant le dense réseau de signes dont est tissée la toile, et de dégager par réduction progressive un premier niveau de signification. Dans un deuxième temps, en m'appuyant sur les constantes ainsi repérées du texte pictural, j'aborderai celui-ci sous l'angle narratif et discursif, ce qui me permettra d'en proposer, par sa mise en perspective avec d'autres œuvres daliniennes et avec l'ensemble de la peinture baroque espagnole, une lecture idéologique.

Mais en préalable à l'analyse de la *Vierge de Guadalupe* de Dalí, s'impose un rappel historique de l'émergence de cette figure mariale et du *guadalupanisme*, véritable religion nationale au Mexique, ainsi qu'une contextualisation du tableau dalinien.

1. La Guadalupe dans le processus de mythification de Gala

1. 1. La question de la dénomination et du modèle iconographique

À l'origine, le nom de Notre-Dame de Guadalupe est portée par une Vierge espagnole, dite la *Vierge Noire* (**planche n°2**), vénérée au cœur de l'Estrémadure aride et pauvre, berceau de tant de conquistadors, dans le sanctuaire éponyme fondé dans la Sierra de Villuercas par les religieux hiéronymites à la suite de la découverte prodigieuse de son image par un berger au XIV^e siècle. Selon la légende, celle-ci aurait été sculptée par Saint Luc, cachée à Byzance, puis apportée à Rome par Saint Grégoire le Grand, envoyée à Séville à l'évêque Saint Léandre et enfin cachée lors de l'invasion maure.

Examinons à présent le cas de la Vierge américaine et de la légende qui s'est développée autour d'elle. En 1531, elle apparut miraculeusement, à l'instar de la Guadalupe espagnole, à un pauvre *macehualli* indien, Juan Diego (récemment canonisé le 31 juillet 2002), à une lieue de Mexico, sur la colline du Tepeyac, c'est-à-dire à l'endroit précis où se trouvait le sanctuaire de la déesse-Mère Tonantzin vénérée par la population indigène. Cette coïncidence en fait, dès l'origine, une figure syncrétique. L'Image merveilleuse que la *Guadalupe du Tepeyac* (**planche n°3**), selon la légende, laissa imprimée sur la *tilma* d'*ayate* de Juan Diego, soulève, à l'instar du Saint Suaire de Turin, de multiples interrogations, quant à son origine, sa nature, son aspect et sa dénomination, au sujet desquels il existe une grande confusion. Sans entrer dans les détails des débats de

spécialistes et des controverses entre « *apparitionnistes* » et « *antiapparitionnistes* » qu'elle continue de susciter aujourd'hui encore, je ferai quelques remarques concernant plus précisément la question onomastique, le modèle iconographique et les implications politico-historiques du mythe « *guadalupano* », propres à éclairer ultérieurement la lecture du tableau de Dalí. S'il est indéniable qu'elle comptait beaucoup de dévots dans le Nouveau Monde, il est clair aussi que l'image de la Vierge noire médiévale de facture byzantine n'a d'autre lien avec la mexicaine que le nom, encore celui-ci résulterait-il de la corruption, dans la bouche des Espagnols, de mots nahuatl tel que « *Te-cuan-tlan-no-peuh* », « *celle qui a son origine au sommet des rochers* », ou bien encore « *Te-cuan-tlaxo-peuh* », « *celle qui fit fuir les bêtes féroces* ». Cette dernière interprétation aurait contribué à l'identification de la Vierge mexicaine avec la Femme de l'Apocalypse, dont il sera question ultérieurement. La version « *apparitionniste* », pour sa part, tient pour article de foi le message délivré par la Miraculeuse à Juan Diego, qui, selon le récit fondateur dit du *Nican Mopohua*², précise « qu'il faudrait appeler sa précieuse image la *'toujours Vierge Marie de Guadalupe'* » (Père Bruno Bonnet-Eymard, 1980), ordre qui a pu être interprété comme une tentative de placer les Indiens sous l'autorité tutélaire du colonisateur.

Le nom mis à part, la « *Morenita* » du Tepeyac s'affranchit de toute ressemblance avec la Vierge d'Estrémadure. En tout premier lieu, pour des raisons de typologie, parce qu'elle n'est pas une Vierge à l'enfant, comme l'était l'image originale, mais une Immaculée Conception. La différence est réhabilitrice. Dès 1648, cette effigie de facture flamande fut identifiée à la Femme de l'Apocalypse, décrite ainsi dans le texte de Jean au chapitre 12, « *...une femme revêtue du soleil, qui avait la lune sous les pieds et une couronne de douze étoiles.* »³. La couronne mise à part

² Le *Nican Mopohua* est un récit anonyme contemporain traduit en espagnol du nahuatl, qui tire son titre des mots par lesquels il commence : « *Voici le récit...* ». Il retranscrit le dialogue de Juan Diego avec la Vierge au cours de ses apparitions successives. L'autre texte en nahuatl, plus tardif, le *Nican Motecpana*, relate le transfert de l'Image Miraculeuse de la cathédrale où elle était conservée au *teocaltzin* (petite maison de Dieu en nahuatl), l'ermitage du Tepeyac.

³ C'est moi qui souligne. Cette thèse fut propagée par le prédicateur créole Miguel Sánchez avec le livre qu'il publia en 1648, *Image de la Vierge Marie, Mère de Dieu, de Guadalupe, célébrée en son Histoire, par la prophétie du chapitre douze de l'Apocalypse*.

(encore que le manteau de la *Morenita* pourrait en être une déconstruction, car les étoiles s'y sont multipliées), l'image de la *Guadalupe du Tepeyac* correspondait à la description de cette femme enceinte. Dès lors, la dévotion à la Vierge brune du Tepeyac devint la religion nationale du Mexique, faisant des Mexicains le nouveau « peuple élu » et de Mexico une nouvelle Jérusalem, et alimentant les mouvements prophético-millénaristes qui périodiquement ont éclaté dans le pays (Serge Gruzinski, 1985). Il est source de fierté pour le Mexique, qui se targue d'avoir été choisi par Dieu entre toutes les nations⁴. Le Subcomandante Marcos lui-même ne l'a-t-il pas intégrée à la geste zapatiste, lui consacrant plusieurs interventions à l'adresse de l'opinion internationale ? Archétype féminin lumineux, Vierge syncrétique revêtue d'un manteau vert *quetzal*, portée par un ange aux ailes d'aigle, figure qui renvoie à la culture aztèque, Mère compatissante, Première Femme créole, Consolatrice des Indiens, la Vierge américaine s'érige, dès la deuxième moitié du XVI^e siècle, en mythe fondateur de la conscience nationale mexicaine, au même titre que l'archétype qui lui est opposé, la sombre Malinche, maîtresse de Cortès, celle par qui le métissage advint au prix du viol et de la trahison, de sorte qu'à l'origine de la formation de l'identité du Mexique, « *guadalupanismo* » et « *malinchismo* » se présentent comme les deux faces de la même monnaie (Octavio Paz, 1950).

Après ce rappel historique, il nous faut revenir à la *Vierge de Guadalupe* de Dalí. Dans ce nouvel avatar on va retrouver des emprunts aux Vierges hispaniques évoquées. Au milieu de la constellation mariale « *guadalupana* », l'épouse russe du maître de Port-Lligat vient s'inscrire dans l'économie du récit merveilleux. Par ailleurs, en raison du rapport de contiguïté chronologique que la Guadalupe dalinienne entretient avec *Le Rêve de Christophe Colomb* (planche n°4), toile peinte peu de temps avant (1958-1959) et sur laquelle nous reviendrons, cette nouvelle icône, sans écarter les possibilités d'un dialogue avec la Vierge espagnole conquérante qui conduisit les Chrétiens à la victoire contre les Maures, convoque très significativement la *Morenita du Tepeyac*, puisque dans

⁴ En 1754, le pape Benoît XIV, rendant son arrêt sur l'origine miraculeuse de la Vierge du Tepeyac, après un procès de près de 100 ans, la déclare *Patronne du Mexique*. À cette occasion il invoque le verset latin des *Psaumes* : « *Non fecit taliter omni nationi* », Dieu n'a rien fait de semblable pour aucune autre nation. Le 24 août 1910 Pie X la proclame « *Céleste patronne de l'Amérique Latine* ».

l'œuvre qui met en scène la prise de possession de l'Amérique par un Colomb à l'effigie de Dalí, Gala figurait déjà sous les traits d'une Madone médiatrice.

D'un certain point de vue, on peut considérer qu'en matière de récupération, déconstruction et détournement de l'image originale espagnole, objet de la dévotion des conquistadors, la Vierge mexicaine ouvrait déjà la voie dans laquelle le peintre catalan s'est engouffré. On se trouve ici en présence d'un magistral détournement d'image pieuse, dont je vais tenter de reconstituer le processus, en termes d'hypothèses de travail, en me servant des instruments de la sémiologie picturale et de la sociocritique.

1. 2. La *Vierge de Guadalupe* dans le processus de sanctification de Gala

Auparavant, j'esquisserai le parcours de l'image de Gala jusqu'à son apparition en *Vierge de Guadalupe*. Car cette dernière représentation s'inscrit dans un processus de transfiguration de la muse, qui lui-même s'insère dans le projet plus vaste d'auto-divinisation de Dalí. Dans la logique de la réincarnation des divins jumeaux issus de l'accouplement de Zeus avec la déesse Lédà, qui devient véhicule de la propre naissance divine de Dalí, Gala est hissée au sommet de l'Olympe dans le tableau peint à la fin des années 40, *Lédà Atomica* (planche n° 5). Dans cette étape initiale de sa sacralisation, elle s'érige déjà en mère du futur Dieu. Le signe visuel le plus parfait de la présence du sacré est l'absence de contact physique du corps féminin, qui flotte dans les airs, car il symbolise selon le peintre lui-même que je cite, « la *dématérialisation* qui est l'équivalent en physique, dans cet âge atomique, de la gravitation divine »⁵. Gala réapparaît l'année suivante, métamorphosée cette fois-ci en Vierge, dans *La Madone de Port-Lligat*, représentée pareillement en situation de « gravitation divine ». Dans le Panthéon de sa peinture, comme

⁵ Déclaration du peintre dans le *New Herald Tribune* du 19 février 1950. C'est moi qui souligne. Cette phobie dalinienne du contact charnel trouve son expression littéraire dans son seul et unique roman, *Visages cachés*, écrit durant son séjour aux États-Unis dans les années 40 et publié en français en 1973, où l'auteur invente un jeu sexuel pervers, qui consiste pour un couple à faire l'amour sans se toucher, qu'il appelle le *clédalisme*, du nom de l'héroïne Solange de Cléda.

dans la vie réelle, Dalí l'a mise désormais sur un piédestal comme une Vierge Marie. C'est l'époque où, reçu en audience par le pape Pie XII en 1949, il annonce qu'il s'est converti à l'idéal catholique et à l'art de la Renaissance.

À partir de là, le processus de sanctification de la « divine jumelle », envisagé comme l'un des volets de celui d'auto-mythification du couple, auquel le peintre travaille depuis le début de la décennie des années 40, va s'accélérer. C'est la période féconde des grandes toiles du « cycle mystique » dalinien des années 50 et 60, parmi lesquelles on peut citer *Assumpta corpuscularia lapislazulina* en 1952, *Sainte Hélène de Port-Lligat* en 1956 dans laquelle Gala usurpe le rôle de la Sainte qui découvrit la Croix de Jésus-Christ en 326, *Le Rêve de Christophe Colomb* déjà mentionné, véritable concentré d'histoire(s) et porte ouverte à des lectures multiples, et d'autres encore. Dans cette perspective, la *Vierge de Guadalupe* apparaît en 1959 comme le terme d'un parcours mythologique et messianique perverti. Traversant les siècles, la Guadalupe est de retour en Espagne, au prix d'un nouveau métissage —hispano-russe, cette fois-ci— pour cette ultime et radieuse épiphanie, sur laquelle nous allons nous pencher.

2. Anamorphose et perversion de l'image catholique

Au seuil de la lecture du tableau, il nous faut revenir sur la question centrale du nom. La problématique onomastique se complique singulièrement. Le nom de Guadalupe est depuis les origines source d'ambiguïté et induit des lectures multiples. Il devient chez Dalí le vecteur d'un jeu de masquage et dévoilement. Le nom de **Gala** se trouve en effet inclus dans celui de **Guadalupe**, scellant ainsi, dès le paratexte pictural, l'acte d'usurpation de l'identité de la Mère de Dieu au profit de la muse de Dalí.

La première impression reçue est celle d'un foisonnement de couleurs, de formes et d'objets, trait qui inscrit d'emblée la toile dans l'esthétique baroque et nous renvoie à la peinture du Siècle d'Or. Nous allons donc l'aborder comme une représentation figurée, autrement dit comme un texte, c'est-à-dire comme un ensemble de signes à décrypter. La profusion évoquée n'a rien d'un désordre. La composition, d'une grande complexité, semble parfaitement maîtrisée. Elle joue sur les harmonies

des couleurs, des doubles et les symétries. L'axe vertical qui partage le tableau en deux moitiés presque identiques suit une ligne qui, de bas en haut, passe par le vase, la fleur blanche en forme de croix, les deux roses centrales, le visage de Gala et enfin la deuxième croix qui surmonte l'auréole. La première distorsion frappante par rapport à la tradition iconographique est d'ordre typologique. La *Guadalupe* de Dalí associe dans une même image deux types qui ne coexistent jamais. Elle est une *Vierge à l'enfant*, comme l'original d'Estrémadure, mais aussi une *Vierge de Miséricorde*, celle qui traditionnellement protégeait dans le creux de son manteau des religieux de différents ordres. Cette œuvre procède donc par accumulation, ici de rôles, ailleurs, nous le verrons, d'objets et de symboles.

À présent, examinons-la dans les différentes parties qui la composent. Gala-Guadalupe est dans une posture codifiée par l'usage répétitif qu'en fait Dalí, en gravitation au dessus d'un paysage indéterminé, du même type que celui qui figure dans un grand nombre de ses toiles, et environnée par un espace problématisé. La figure centrale est composée de deux sous-ensembles, qui se distinguent nettement par la forme et la couleur: le manteau et l'auréole de la Vierge.

2. 1. La question du fond de l'image et le regard du peintre

Dès le premier regard porté sur cette toile, l'œil glisse sur un fond, dont la couleur noire constitue un écart majeur par rapport aux codes de l'iconographie religieuse. Si ce ciel plombé a pour effet de rehausser la luminosité de l'image de la Vierge, il introduit également un malaise, en décrivant un espace d'anéantissement en contradiction avec le mouvement ascensionnel que semble décrire le personnage. Si l'on considère maintenant la partie inférieure du ciel qui environne la Vierge, on y voit un azur cotonneux, plus en conformité avec la représentation du Ciel de l'imagerie religieuse, mais qui prend une tonalité jaune à mesure qu'il s'engouffre à l'intérieur du manteau, phénomène, ce dernier, qui introduit une nouvelle distorsion. De sorte que ce que nous montre le fond de l'image, par cette inversion des espaces et des couleurs, c'est une subversion des codes de la représentation iconographique chrétienne, dont une des illustrations les plus emblématiques est sans conteste *L'enterrement du Conte d'Orgaz* du Gréco. Une représentation très claire de l'affrontement et de la hiérarchisation des deux lieux symboliques, celui du profane et

celui du divin, est également donnée dans *Le martyr de Saint Maurice* du même Gréco (**planche n° 6**). Dans la *Vierge de Guadalupe*, l'espace céleste et divin se tient en bas, tandis que les ténèbres de la terre et la chair glorifiée occupent la sphère élevée. À présent, si l'on passe du plan symbolique à celui du discours, cette couleur noire, qui est le signe d'un déplacement du regard et un acte pictural pur, indique qu'on se trouve devant une peinture qui réfléchit sur elle-même. Ce point est de la plus haute importance. Au fil de cette analyse, nous mesurerons les implications de la réflexion sur la peinture, et donc sur la représentation, qui est à l'œuvre dans cette toile. Les conséquences au niveau narratif en seront tirées dans la troisième partie de cette étude, lorsque j'aborderai la lecture idéologique. Pour l'heure, j'entreprendrai l'analyse des deux parties dont est constitué ce dernier avatar de la Vierge « *guadalupana* », en suivant le mouvement ascensionnel du personnage de Gala.

2. 2. Le manteau protecteur de la Vierge et la « *perspective dégradée* »

Dans la typologie mariale, Dalí s'est emparé d'une figure particulièrement touchante de la tradition mariale médiévale, dont il va tirer des effets saisissants, celle de la *Vierge au manteau protecteur*. Cette image symbolique de la médiation bienveillante de Marie dont bénéficiaient les gens d'Église, née d'une légende cistercienne de la première moitié du XIII^{ème} siècle, se généralisa à d'autres ordres religieux, puis à l'ensemble des fidèles qui espéraient l'intercession de la Mère de Dieu. La fonction protectrice du manteau saint aurait son origine dans les rites médiévaux de mariage et d'adoption. Le tableau convoque sans conteste une des œuvres les plus attirantes de Francisco de Zurbarán, peinte vers 1650, la *Vierge de Miséricorde* ou *Vierge des Chartreux* (**planche n° 7**). Elle associe le motif du manteau protecteur sous lequel sont agenouillés des chartreux pour la bénédiction, et celui du rosaire, dont cet ordre revendique le don que leur aurait fait la Vierge. Le peintre sévillan sut éviter les pièges de la représentation stéréotypée médiévale par la délicatesse de ses touches coloristes, les notations naturalistes et le détail exquis du tapis de roses et de jasmin.

Les deux motifs virginaux associés dans le tableau du Siècle d'Or, le manteau protecteur et le Rosaire, sont bien présents dans l'image de Gala-Guadalupe. Nous analyserons le traitement que la peinture de Dalí leur a fait subir.

Ce qui frappe tout d'abord dans la *Vierge de Guadalupe*, c'est la parfaite symétrie avec laquelle sont disposés les éléments qui constituent ce sous-ensemble. Les deux moines orants et les quatre rangées d'anges forment quatre triangles qui s'emboîtent, eux-mêmes englobés par la grande forme triangulaire qui suit le pourtour du manteau et dont les sommets sont constitués par la tête de Gala et les deux roses gigantesques de la couronne inférieure. Cette géométrie glaciale aux perspectives vertigineuses brise l'harmonie des proportions humaines du manteau de forme rectangulaire incurvée de Zurbarán et contraste avec la liberté plastique de sa composition, en même temps qu'elle le déconstruit en démultipliant et en déplaçant à l'intérieur du manteau les anges qui, dans la *Vierge de Miséricorde* étaient à l'extérieur. Le tableau dalinien inverse aussi les perspectives et le rapport des couleurs en déplaçant, cette fois-ci vers l'extérieur du manteau, le noir de la doublure du vêtement de la Vierge du Sévillan. Ayant assimilé parfaitement les techniques picturales du peintre andalou, Dalí parvient à donner à son tableau la même sensation du relief, non pas au moyen d'ombres contrastées comme dans son modèle, mais par des effets irréels de lumière, de transparences et de perspectives illusionnistes. La maîtrise dalinienne des techniques holographiques produisent l'illusion parfaite de la troisième dimension, ce qui nous renvoie au « *trasunto por milagro* » dont parlent les récits « *guadalupanos* », au mystère de l'*image immatérielle* qui apparut aux Mexicains frappés de stupeur, quand Juan Diego ouvrit le pan de son manteau. La *transparence* dans l'iconographie chrétienne est un signe de l'absence présentifiée du sacré et du divin. Elle convoque donc la Révélation. À la fois technique picturale, signe et représentation de la présence divine, elle est ici détournée de sa fonction mystique par un usage abusif et accumulatif. Mais, par ailleurs, l'utilisation qu'en fait Dalí est un hommage appuyé à un autre maître vénéré, le seul d'après lui à qui il puisse se mesurer, Velázquez, et trahit un discours sous-jacent sur la peinture, qui, je le répète, fait de ce tableau un véritable texte qu'il nous faut déchiffrer.

Restons encore un instant dans le creux du manteau surréel, pour nous attacher plus particulièrement aux personnages d'anges qui l'investissent. Ils sont, à ce tableau, ce qu'au *Rêve de Christophe Colomb* étaient les personnages d'éphèbes surgissant de la mer en brandissant leur lance. Le motif guerrier et conquérant circule d'une toile à l'autre. Car il s'agit d'une véritable armée angélique en ordre de bataille, qu'on devine innombrable dans la perspective vertigineuse des points de fuite. Le sème de la

guerre qui envahit ce lieu symbolique de l'intercession, de l'amour et de la paix, ainsi que la reproduction à l'infini de ces êtres *clonés* ont pour effet de pervertir la fonction protectrice du manteau de la Vierge miséricordieuse. Leurs armes guerrières, dont la position oblique introduit un nouvel écart par rapport à la symbolique de la transcendance, forment avec les lignes verticales qui strient la robe de Gala une trame serrée, connotant la dureté et l'agressivité. Par ailleurs, ce qui conférait à la *Vierge de Miséricorde* de Zurbarán sa grande humanité, c'était la singularisation de chaque moine, parfaitement spécifié par des traits physiques, au point qu'on a pu identifier certains d'entre eux. Ils entretiennent avec la Vierge compatissante un rapport personnalisé de dévotion filiale. Or le tableau de Dalí dévoie le sens de la symbolique mariale, en réduisant d'abord le nombre des moines et en présentant les deux figures d'orants la tête baissée et le visage caché (celles de la plupart des chartreux étaient tournées vers la Madone), ce qui redouble le sème de l'occultation, déjà fortement présent dans les transparences du creux du manteau. La *Vierge de Guadalupe* telle qu'elle apparaît à l'issue de cette première partie de l'analyse, s'éloigne radicalement du modèle d'origine; elle semble écraser du haut de sa puissante stature les moines apeurés, qui, loin d'être protégés, sont noyés dans ce qui apparaît comme un chaos indéterminé, où ciel, air et mer se confondent, comme dans *Le Rêve de Christophe Colomb*, dans un tourbillon qui épouse la forme florale et sur lequel je reviendrai ultérieurement.

Une autre technique dalinienne pour subvertir le sens religieux de l'image originale, c'est d'y introduire des signes renvoyant à la matière. Dans ce sous-ensemble du manteau protecteur, on en dénombre quelques uns. Regardons les anges, par exemple. Ils semblent appartenir à première vue au niveau céleste et divin. Aériens et éthérés, ils sont en apesanteur. Pourtant, si l'on examine de près la partie supérieure de la rangée de gauche, on y découvre que les lignes formées par les corps, leurs ombres projetées et les lances constituent un ensemble géométrique structuré. Ce motif pictural, qui ne cessera de transmigrer d'un tableau à l'autre à partir des années 60, est la représentation dalinienne de la structure de l'ADN. Elle sera, par exemple, le sujet de la toile qui associe sa « divine jumelle » à une représentation de la biologie cellulaire, *Galacidalacidodesoxyribonucléique* (planche n° 8) réalisée en 1963, où la structure de l'ADN est figurée par un réseau de lignes formées par les corps de personnages translucides et indéterminés en nombre indé-

fini, par les ombres qu'ils projettent et par les fusils qu'ils portent. Un autre signe de la présence de la matière, ce sont les pieds robustes de Gala, qui semblent émerger d'un élément amphibie et dont on distingue jusqu'aux ongles. Cependant, ils constituent un signe *pluriaccentué* renvoyant aussi au récit évangélique qu'il déconstruit. En effet, si dans *Le Rêve de Christophe Colomb* c'était Dalí le Sauveur qui marchait sur l'eau, ici c'est Gala qui réitère le miracle en le subvertissant par un excès de matérialité.

Penchons-nous à présent sur les couronnes de roses et la symbolique médiévale à laquelle elles renvoient. Elles sont en premier lieu un indice fort de l'identification de cette image de Gala à la tradition mariale mexicaine, puisqu'elles font référence au dernier miracle, celui qui fut à l'origine du guadalupanisme, et dont Juan Diego fut l'acteur et le témoin en 1531 au lieu dit du Tepeyac. La légende consignée dans le *Nican Mopohua* rapporte qu'à sa troisième apparition, la Vierge lui demanda d'aller cueillir des fleurs dans la montagne aride où il n'en poussait jamais, puis de les apporter à l'évêque de Mexico, Juan de Zumárraga, comme preuve de véridiction, pour qu'il consente à lui ériger un sanctuaire dans le lieu même de ses apparitions. Ce que l'Indien fit. En ouvrant devant l'entourage du prélat le pan de sa *tilma* dans laquelle il les avait mises, il laissa tomber les roses cueillies, ce qui fit apparaître l'effigie miraculeuse de Notre-Dame imprimée sur le tissu. En même temps qu'elle récupère le mythe mexicain, par l'intermédiaire du thème floral, l'image de Dalí continue de dialoguer avec la Vierge de Zurbarán. Mais ici encore, les fleurs sont, comme tous les objets de la symbolique chrétienne inclus dans le tableau, soumis à une série de distorsions qui en pervertissent le sens et la fonction. Les couronnes de roses reproduites à l'identique transcrivent un discours crucial sur la peinture. Elles indiquent le brouillage des frontières qu'opère le pinceau de Dalí entre l'art sublime du passé, qu'il s'est montré capable d'imiter presque à la perfection, et les produits les plus dégradés de l'art soumis aux lois du marché et donc à la reproduction industrielle. Le peintre catalan est un des maîtres incontestés de la reproduction *kitsch* de chefs-d'œuvre picturaux. Ici, les roses hyper-réelles, qui forment deux cercles horizontaux et parallèles, insérées dans une composition inspirée de la grande peinture du Siècle d'Or, introduisent une distance par rapport au modèle et une étrangeté, indices de l'affleurement du discours sur l'art qui se poursuit tout au long de l'œuvre dalinienne. Ces fleurs monstrueuses, issues comme les anges d'un clona-

ge artistique, par leur gigantisme (les proportions sont données par celles qui jouxtent chacun des orants : elles font plus du quart de la taille de ceux-ci) et par la monotonie de leur répétition (le jeu du double et du même genre le vertige), déconstruisent le thème floral chrétien, en même temps qu'elles ont pour effet de souligner, par contraste, l'extrême délicatesse du traitement des fleurs dans la *Vierge de Miséricorde* du *bodegonista* d'exception qu'était Zurbarán.

Le manteau de Gala-Guadalupe est ainsi le lieu où s'organise la coexistence de deux visions contradictoires : la mystique et la matérialiste. Dans le creux du manteau s'ouvre un espace visionnaire vertigineux, où se déploie le néo-baroque dalinien. Baignant dans la *lumière irréaliste* de ses teintes claires, bleu, blanc, rose, jaune pâle, c'est un lieu d'indétermination, sacralisé par la présence de la kyrielle d'anges. Au contraire, la partie extérieure du vêtement tranche par la précision naturaliste des motifs brodés sur la bande de passementerie qui l'ourle. Si l'on considère les personnages mis en scène, on est également frappé par le contraste entre, d'une part, la corporéité, l'hyperréalité même, des deux moines orants aux mains bien dessinées où l'on distingue les ongles, et dont les drapés tentent d'imiter les plis de l'habit des chartreux de Zurbarán à la blancheur rigide, sensuelle, évocatrice de la vie bien réelle d'un monastère, et d'autre part, les formes transparentes et fugitives des anges surréels, censés représenter le monde céleste. Une lutte sourde entre le terrestre et le divin se joue dans le creux de ce manteau que la tradition chrétienne a investi de la fonction médiatrice. L'analyse a donc dégagé, dès le départ, dans le tableau de Dalí cette structuration de nature englobante, le matériel *versus* l'immatériel, présente dans la plupart des représentations picturales religieuses. Du même coup, le renversement de l'ordre des niveaux antérieurement évoqué qui s'opère dans la *Vierge de Guadalupe* peut se déchiffrer comme la glorification de la matière et la divinisation de la chair, dans une mise en scène qui est un simulacre de mysticisme.

Poursuivant notre exploration du tableau de bas en haut, nous remarquons que ces chapelets de roses monstrueux nous invitent à accéder à une autre forme circulaire, verticale cette fois-ci, celle que constitue l'auréole de la Guadalupe, et qui se présente comme le deuxième grand sous-ensemble de cette représentation mariale.

2. 3. L'auréole monstrueuse de la Vierge ou l'or sacralisé

2. 3. 1. La Vierge à l'enfant : Dalí, Père et Fils ou la Trinité perversie

Si l'on considère le groupe de la Vierge à l'enfant englobé dans le cercle. On est frappé par l'enchevêtrement des lignes qui s'impriment sur le haut de la robe. Tout en créant une diversion qui rompt avec la monotonie des nombreux motifs répétitifs que comporte la toile, ces traits irréguliers connotent la dureté et l'agressivité tout comme les lances de l'armée des anges-soldats qu'ils déconstruisent. Ce motif est aussi une citation d'un fragment du *Rêve de Christophe Colomb* où l'on voit en bas et à gauche un amoncellement de croix. Dans les deux toiles, il y a multiplication des signes qui convoquent la conquête et la guerre.

Tous les regards convergent vers Gala et son enfant. Ceux-ci ont les yeux tournés vers nous. Leur regard problématisé marque l'écart par rapport aux modèles. À l'opposé des visages extatiques ou de l'expression douce et touchante des modèles originaux (**planches n° 3, et 7**), le regard de Gala indique l'auto-satisfaction et l'ironie, dans une vague parodie du sourire de la *Joconde*. L'enfant, lui, semble esquisser une moue boudeuse. Par l'impression de masse compacte et de force qui émane des corps, la peinture dalinienne s'ancre solidement dans le matériel concret. Par ailleurs, ce groupe de personnages renvoie aux relations problématiques du couple et suggère, entre autres, deux lectures. Dans une déconstruction de l'Immaculée Conception, Gala présenterait ici à son époux le fruit imaginaire d'une union *clédaliste* (cf. note 5), l'impossible enfant rêvé. Mais le jeu constant d'inversion, de substitution et de miroirs que Dalí met en œuvre dans la plupart de ses tableaux, ainsi que la grille psychanalytique communément appliquée à sa vie comme à son œuvre, autorisent une seconde lecture, convoquant cette fois la fonction mariale de médiation, et dans laquelle la Vierge Gala intercéderait en faveur de son fils symbolique, Dalí, dont elle est la Mère et la Reine incontestée. De sorte que, dans ce texte de la maternité divine, Dalí endosse le double rôle de Père et de Fils, dans une sorte de Trinité dégradée.

2. 3. 2. L'auréole ou la sainteté dévoyée

Considérons à présent l'auréole, non moins étrange et monstrueuse que les couronnes florales. Elle duplique, dans le sens vertical, la circularité horizontale de celles-ci. Entourant l'ensemble des deux personnages et englobant tout le buste de Gala, elle cite en les déconstruisant à nouveau, les auréoles qui nimber les icônes originales, qu'elles soient cercle d'or, halo de lumière, rayons de soleil ou bien d'autres objets encore sacralisés. Appelons donc à nouveau Zurbarán à la rescousse. Sa *Vierge de Miséricorde* a la tête cerclée d'une auréole dorée constituée de visages d'angelots aux yeux extatiques qui se confond avec un fond de la même couleur. L'auréole de Gala pourrait convoquer un autre intertexte pictural, par exemple celui de l'*Immaculée Conception* (planche n° 9), un chef-d'œuvre du baroque flamboyant peint par le même Zurbarán vers 1640, tableau dans lequel Marie, somptueusement drapée de blanc et de bleu, est nimbée de la même couronne que la Vierge au manteau protecteur, mais est entièrement enveloppée, en outre, dans d'épais nuages eux-mêmes dorés, qui nous renvoient à ceux qui tourbillonnent aux pieds de Gala.

Ainsi, l'insolite objet dalinien pose problème à plus d'un titre. Par la violence de sa couleur jaune et l'étrangeté de sa composition, elle pervertit l'auréole mystique de sainteté de l'iconographie catholique. Dans la cohérence du projet pictural structuré autour des doubles polarités oppositionnelles, le distinct et l'indistinct, le matériel et l'immatériel, ce sous-ensemble pictural présente, comme d'autres parties de la composition déjà analysées, de puissants effets de contraste. Dans la partie droite, d'une précision d'orfèvrerie, l'on distingue avec une grande netteté des perles fines, des pierreries et, surmontant le tout et faisant écho à celle que forment les pétales de la fleur blanche du bas du tableau, une croix sertie de rubis ; tout cela au milieu d'objets non identifiés, aux formes irrégulières et arrondies, également dorés. La présence de tous ces signes de richesse a pour effet de sémantiser ces formes et d'en faire des sortes de pépites ou particules d'or, ce qui n'exclut pas une lecture complémentaire, qui ferait de cet ensemble la représentation au microscope de la structure moléculaire. Quoi qu'il en soit, les deux lectures renvoient également à l'idée de matière. Dans la partie gauche, par contraste, règne le flou, comme si l'or des particules irradiait fortement au point de faire fondre son environnement. Dans la vision dalinienne duelle, surgit ici une nouvelle zone d'indistinction, indice de la présence mystique de l'invisible.

Cette masse aurifère est cerclée d'un épais anneau doré, sur l'interprétation duquel on peut s'interroger. N'assiste-t-on ici à un nouveau jeu de déconstruction ? On pourrait voir, en effet, dans ce bourrelet le bord extérieur d'une corne d'abondance, d'où s'échapperait à profusion, non plus des fruits et des fleurs, mais de l'or et des pierres précieuses en abondance, dans une réactualisation très dalinienne du mythe de l'Âge d'or.

Remarquons aussi que la fulgurance de l'or est telle, que par un d'effet trompeur de réalité, le métal incandescent projette son ombre improbable au bas du creux du manteau de la Guadalupe qu'il teinte de jaune. Ce geste pictural a pour effet de subvertir la vocation mystique du manteau marial en le contaminant avec ce symbole de la richesse matérielle et du mercantilisme, mais aussi d'indiquer que là encore, dans cet acte d'auto-contemplation, se poursuit le discours dalinien sur la peinture, dont il a été déjà plusieurs fois question ici.

2. 4. Conclusion : détournement et perversion de l'ímagó catholique

Il est temps de tirer quelques conclusions de l'analyse sémiologique du tableau. À tous les niveaux, celui de la composition générale, où l'ordre hiérarchique en vigueur est inversé, celui de la symbolique, ou celui des procédés techniques, les codes de la représentation iconographique chrétienne sont détournés de leur signification et pervertis dans le sens d'une altération de la fonction du message mystique. La sanctification de Gala est un simulacre, une des innombrables mystifications dont Dalí était coutumier, puisque ce qui est glorifié dans cette image, c'est l'appétit matérialiste de la Dame de Port-Lligat, usurpatrice à son profit des rôles sublimes de Reine des Cieux et de Suprême Médiatrice.

Par ailleurs, l'accumulation d'objets kitsch créent une esthétique de *melting-pot*, qui oscille entre l'hyperréalité et le néo-baroque délirant. Ce tableau est une parfaite illustration de la définition que donne Baltrusaitis de l'*anamorphose* comme étant la « *perspective dégradée* »⁶.

⁶ « Au lieu d'une réduction à leurs limites visibles, c'est une projection des formes hors d'elles-mêmes et leur dislocation de manière qu'elles se redressent lorsqu'elles sont vues d'un point de vue déterminé. », *Anamorphoses*, 1955. C'est moi qui souligne. La citation est tirée de l'*Encyclopedia Universalis*, 1968, vol.18, p.67.

Il est un des lieux où se déploient les techniques de truquage et le perspectivisme illusionniste dalinien, qui fait cohabiter des visions contradictoires.

C'est surtout au niveau du statut de l'image religieuse originelle, de la représentation et du dialogue ininterrompu avec les Maîtres du Siècle d'Or que le travail pictural de Dalí et la réflexion sur la peinture qu'il induit me paraissent particulièrement fructueux. Cette familiarité avec les œuvres du passé artistique flamboyant de l'Espagne de la Contre-réforme, qui est une constante dans la production du peintre catalan, atteint son apogée dans les toiles du cycle « *mystique* ». Le tableau qui précède chronologiquement la *Vierge de Guadalupe*, si souvent mentionné en raison du rapport singulier qu'il entretient avec celui-ci, *Le Rêve de Christophe Colomb* retravaillait déjà, selon la technique du *patchwork*, des fragments du Gréco, de Velázquez et de Zurbarán. Celui qui nous occupe aujourd'hui ne cesse de convoquer à son tour ces artistes absolus, avec une prédilection particulière pour le maître des transparences, Velázquez, et pour celui de la douceur mystique et du rapport hypersensuel à la matière, Zurbarán, dont l'ambiguïté devait ravir Dalí. Les représentations dites « *mystiques* » de ce dernier détournent le sens de l'*imago* religieuse (chez les latins, le terme désignait la présentation en effigie du mort ou de l'absent), dans laquelle l'invisible investit un corps visible, vient faire image sur un fond, et qui est le lieu du dialogue et de la médiation entre ce monde-ci et l'au-delà⁷. L'icône religieuse est une sorte, de *non-objet*, d'image mentale presque abstraite, dans le sens où l'abstrait est l'inatteignable. L'image dalinienne de la *Vierge de Guadalupe* pose de façon spectaculaire la question du rapport entre la représentation picturale et l'image religieuse. Une des raisons qui expliquent l'extraordinaire dévotion que l'image miraculeuse de la Vierge du Tepeyac suscita est qu'elle abolissait tout écart entre le divin et sa représentation. Dans le tableau de Dalí sont oblitérés tout à la fois le mystère de la relation entre le visible et l'invisible et la fonction éminemment relationnelle de l'icône chrétienne. Saturée d'objets, de figures et de symboles qui ne renvoient qu'à eux-mêmes, elle est pure représentation, auto-contemplation narcis-

⁷ Sur cette question de l'icône chrétienne comme lieu d'échange, Régis Debray apporte des aperçus éclairants dans *Le Nouveau Testament à travers 100 chefs-d'œuvre de la peinture*, 2003, dont il a écrit le texte.

sique. En même temps, elle nie l'unicité de l'effigie originelle, qui représente une personne unique. Celles que produit Dalí de son épouse sont interchangeables : tour à tour déesse antique, sainte Hélène ou Vierge de Guadalupe, sous des avatars multiples, c'est toujours le même visage qui réapparaît avec la monotonie lancinante de la reproduction industrielle.

3. Lecture idéologique : le discours américain de Dalí et la mystique de l'or

La *Vierge de Guadalupe*, comme l'analyse a tenté de le montrer, est un tableau qui fonctionne en circuit fermé dans un échange passéiste avec les œuvres du passé et un monologue narcissique. Le dialogue inter-pictural avec la peinture d'une Espagne conquérante, au faîte sinon de sa puissance, du moins de sa gloire, produit du sens et s'inscrit dans la vision dalinienne du monde qui s'amorce dans les années 40, époque où il adopte, dans un contexte espagnol de dictature, des positions politiques pour le moins réactionnaires, et où il choisit de fuir l'Europe en guerre avec sa femme pour peindre et faire des affaires dans une Amérique qui lui ouvrirait un véritable pont d'or. Le couple débarque à New York le 6 août 1940 pour un exil doré, au sens littéral du mot, qui dura huit ans.

De sorte que le tableau de la *Vierge de Guadalupe* est en parfaite continuité avec le discours narratif amorcé dans *Le Rêve de Christophe Colomb*. Dans cette perspective, la trame du tissu de la robe de Gala, dont la connotation guerrière et conquérante a été précédemment soulignée, devient la métaphore de la trame du grand récit américain de Dalí, dont l'idéologie transparaît en filigrane d'une œuvre à l'autre. *Le Rêve* déconstruisait le mythe de la Découverte et de la Conquête du Nouveau Monde, dont le rivage est abordé, sous la bannière d'une Gala métamorphosée en Madone implorante et médiatrice, par une effigie de Dalí revêtu du double rôle du Christ (n'est-il pas *Salvador*, le Sauveur ?) et de Colomb. Ce détournement du texte messianique est accompli par un personnage qui semble avoir vaincu le chaos représenté par un espace indistinct où ciel et mer se confondent. Dalí y était à la fois le Fils de Sainte Gala et le Père d'un monde en gestation. La *Vierge de Guadalupe* marque une étape décisive dans le processus d'auto-glorification et d'auto-sanctification du couple. Le peintre, on l'a vu, y est, une fois de plus, Père de l'enfant rêvé et Fils symbolique d'une mère sur-protectrice, Reine et Patronne de la

nouvelle Terre Promise. S'appropriant plusieurs rôles dont le Dogme chrétien investit la figure de Marie, Gala est Vierge médiatrice, qui inter-cède en faveur du peintre pour l'introduire en Amérique et y faire prospérer sa fortune et Mère du nouveau Sauveur Dalí. Ce récit messianique réécrit le mythe mexicain de la Vierge du Tepeyac en oblitérant l'essentiel, à savoir sa fonction rédemptrice. Elle s'inscrit aussi dans la lignée des Vierges protectrices des entreprises espagnoles de (re)conquête, à l'instar de la Vierge noire de Villuercas, puissante auxiliaresse dans la *Reconquista* des Rois Catholiques, qui lui vouaient une dévotion extrême. Dès l'origine, La Guadalupe d'Estrémadure exerça, selon Carlos Calleja Serrano, « une protection invisible sur l'entreprise américaine » (Frère Bruno Bonnet-Eymard, 1980, 39), en sauvant du naufrage Christophe Colomb au retour de son premier voyage. Quant à la Guadalupe du Tepeyac, la légende rapporte qu'elle mena la flotte chrétienne à la victoire à Lépante⁸.

Dalí retravaille, en le détournant à son profit, l'une des composantes de cette « *guerre des images* » (Serge Gruzinski, 1990) que l'Église catholique orchestra pour attirer les Indigènes et les convertir, l'OR, omniprésent dans toutes les manifestations qu'elle organisait comme signe de sa toute-puissance et dans les innombrables églises qu'elle fit bâtir sur les terres conquises, où il se logea dans les chœurs, dans la décoration intérieure, sur les sculptures et les peintures, dans une débauche de richesse impressionnante. L'or qui éblouit et symbolise la pureté, attribut naturel de la Reine des Cieux, mais aussi les richesses terrestres et la rencontre du Ciel et de la Terre. L'or américain, qui a fait couler tant d'encre, soulève de multiples interrogations, parmi lesquelles celle qu'énonce Serge Gruzinski me paraît tout à fait pertinente et centrale pour une réflexion sur l'art hispanique de l'époque coloniale :

L'image baroque serait-elle aussi rayonnante sans l'or du Mexique ? (*ibid.*, 1990)

Le corps entier de la *Morenita du Tepeyac* se trouve nimbé de la lumière d'or des rayons de soleil. Dans l'image dalinienne, on retrouve à

⁸ L'archevêque de Mexico Montúfar, instruit du péril que courait la chrétienté dans son affrontement avec les Ottomans, offrit une copie de l'Image miraculeuse à Philippe II, qui à son tour la donna à Andrea Doria. Placée à bord du navire-amiral de celui-ci, l'effigie l'aurait conduit à la victoire.

profusion le métal précieux dans l'étonnante auréole. Trônant en majesté au dessus des humains, la Reine et Patronne du nouvel Eldorado, qui s'ouvre devant elle et son *alter ego* masculin, déverse de sa corne d'abondance de l'or à foison, sanctifié par sa présence. Le cycle dit « *mystique* » de Dalí s'organise donc en un réseau de correspondances très dense. Le processus de divinisation du couple entre dans l'économie du gigantesque dessein économique-messianique dalinien, dont l'expression la plus aboutie sera quelques années plus tard le non moins gigantesque tableau de 4 mètres sur 5 peint en 1965, l'*Apothéose du Dollar* (planche n° 10). Les deux époux y figurent à nouveau réunis comme dans *Le Rêve*, lui à gauche, représenté dans un acte de peinture spectaculairement mis en abyme, dans la continuité du discours historico-mercantile sur son art ; elle à droite, comme gardienne du temple sacré et prêtresse du nouveau culte du *Veau d'Or*. On peut considérer que cette œuvre marque la phase finale du processus d'abstraction qui va faire de de l'ARGENT, qu'il soit métal ou papier, la quintessence du mysticisme dalinien. Le peintre assigne aux images kitsch ou anamorphotiques, qu'il produit au moyen de la *méthode paranoïaque-critique*, la même fonction publicitaire que les Espagnols assignaient aux icônes catholiques afin de soumettre les convertis et d'assurer leur projet de conquête et leur appétit de richesse. Pour reprendre l'expression de Serge Gruzinski appliquée au contexte colonial mexicain, le « *corps baroque* » de Gala, saturé d'inscriptions et de signes symboliques, comme l'étaient d'images l'environnement et les corps des habitants de la Nouvelle Espagne, devient l'emblème publicitaire d'une nouvelle religion matérialiste. Les images néo-baroques daliniennes seront troquées contre des dollars, comme les images baroques d'antan l'étaient contre de l'or. Le discours sur l'Âge d'Or, qui affleurait dans l'auréole aurifère de la *Vierge de Guadalupe*, se trouve déconstruit par le discours dominant du gain et du négoce. De sorte que je conclurai cette lecture idéologique du tableau par la proposition selon laquelle il restaure le texte de la Conquête espagnole en réactualisant deux axes fondamentaux de l'entreprise colonisatrice : le troc de l'or et l'imposition de l'image occidentale.

Conclusion : l'apothéose néo-baroque de l'image catholique

Au terme de l'étude de cette composition picturale délirante qu'est la *Vierge de Guadalupe*, véritable apothéose néo-baroque de l'image catholique, où semble culminer le processus de mythification de Gala, je présenterai quelques conclusions. Ce voyage au cœur de la peinture de Dalí décrit aussi un voyage à travers l'Histoire espagnole. Il nous a permis d'observer le réseau que tisse sa toile — devenue métaphore de la trame du récit dalinien — avec les chefs-d'œuvre du Siècle d'Or et de mettre au jour les procédés de fabrication de l'image néo-baroque, *bricolée* à partir de fragments antérieurs pris tant dans sa propre production que dans celle des maîtres du passé, parfaitement métabolisés, mais dévoyés de leur sens. Ce tableau nous intéresse tant par la vision ambiguë du monde qu'elle transcrit, tout à la fois mystique et hypermatérialiste, que par le discours sur l'image et la représentation qui s'y énonce. C'est une peinture qui se met spectaculairement en scène et en récit, et qui réfléchit sur elle-même, dans un dialogue exclusif avec les maîtres du baroque espagnol, dont Dalí a parfaitement retenu les leçons et les techniques.

Le nom de *Guadalupe* qu'arbore le tableau nous a servi de clé de décodage de cet épisode crypté du récit économico-messianique dalinien déjà amorcé dans *Le Rêve de Christophe Colomb*. Pour favoriser l'entreprise financière américaine qui mobilise le couple, il fallait que Gala revête l'habit de la Suprême Médiatrice. L'usurpation du nom de la Vierge d'Estrémadure et de la Miraculeuse du Tepeyac ouvrait symboliquement au divin Dalí les portes du nouvel Eldorado. Réactualisée et retravaillée dans sa série de toiles « *mystiques* », l'image néo-baroque élaborée par le peintre catalan devient l'arme idéale de cette nouvelle guerre de conquête. Cependant, l'identification de Gala avec la *Guadalupeana* réalise une sanctification à rebours. Les effets pervers de la saturation du fond de la toile par une accumulation d'objets détournés de leur fonction symbolique et la sacralisation de la présence charnelle et matérielle de Gala indiquent clairement l'écart qui existe entre l'*image immatérielle* de la Vierge originale et l'objet *kitsch* produit par Dalí. La réapparition clonique de tableau en tableau du visage et du corps de Gala à travers ses multiples avatars renvoie à une réflexion sur l'art à l'ère de la reproduction industrielle. L'imposture et le faux-semblant sont assumés comme des gestes artistiques en consonance avec les impératifs des temps présents. Si l'OR

(ou le DOLLAR) est l'objet d'un culte mystique, c'est qu'il est en définitive la matière même dont est faite la peinture. La forme circulaire si prégnante dans le tableau et tout spécialement l'auréole aurifère de la Guadalupe, pourraient être la métaphore du cycle mystique dalinien dans lequel circuleraient, indissociablement liés, l'or qui produit de la peinture et la peinture qui à son tour génère de l'or. Tel pourrait être le message délivré par cette œuvre si singulière dans l'ensemble de la production dalinienne, qui réactualise, somme toute, un débat déjà ancien sur la *marchandisation* de l'art.

LISTE DES PLANCHES

1. Salvador Dalí, *Vierge de Guadalupe* (1959), huile sur toile, 130 x 98,5 cm, collection Alfonso Fierro, Madrid. (Cf. Apéndice)
2. Anonyme, *Vierge Noire* d'Estrémadure (XIV^{ème} siècle), Monastère de Guadalupe, Sierra de Villuercas, Espagne.
3. Anonyme, *Vierge de Guadalupe*, dite du *Tepeyac*, Mexique (XVI^{ème} siècle), attribuée par certains à l'Indien Marcos, contemporain des apparitions de 1531. (Cf. Apéndice)
4. Salvador Dalí, *Le Rêve de Christophe Colomb* (1958-1959), huile sur toile, 410 x 310 cm, Galerie d'Art Moderne, New York, collection Huntington Hartford. (Cf. Apéndice)
5. Salvador Dalí, *Léda Atomica* (1948-1949), huile sur toile, 60 x 44 cm, collection privée.
6. Le Gréco, *Le Martyre de Saint Maurice*, (1580-1582), Monastère de l'Escurial.
7. Francisco de Zurbarán, *Vierge de Miséricorde* (vers 1650), 265 x 325 cm, Museo provincial de Bellas Artes, Séville.
8. Salvador Dalí, *Galacidalacidodesoxyribonucléique* (1963), huile sur toile, 305 x 345 cm, collection New England Merchants National Bank, Boston (Massachusetts).
9. Francisco de Zurbarán, *Immaculée Conception* (vers 1640), 101 x 76 cm, collection Plácido Arango. (Cf. Apéndice)
10. Salvador Dalí, *Apothéose du Dollar* (1965), huile sur toile, 400 x 498 cm, collection privée.

BIBLIOGRAPHIE

- BONNET-EYMARD, Père Bruno, « Notre-dame de Guadalupe et son Image merveilleuse devant l'histoire et la science », *La Contre-Réforme Catholique*, septembre 1980.
- DALÍ, Salvador, 1952, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, La Table Ronde.
- , 1996, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard.
- GÉRARD, Max, 1968, *Dalí*, Barcelone, Editorial Blume (édition espagnole de *Dalí*, Paris, Draeger).
- GRUZINSKI, Serge, 1985, *Les Hommes-Dieux du Mexique. Pouvoir indien et société coloniale*, Paris, Éditions des archives contemporaines.
- , 1988, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard.
- , 1990, *La guerre des images de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris, Fayard.
- Nouveau Testament à travers 100 chefs-d'œuvre de la peinture (Le)*, texte de Régis Debray, Presses de la Renaissance, 2003.
- PAZ, Octavio, 1950, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SECRET, Meryle, 1986, *Salvador Dalí, l'extravagant surréaliste*, Paris, Hachette.
- Tout l'œuvre peint de Gréco*, introduction de Paul Guinard, Paris, Flammarion, 1971.
- VILLACÈQUE, Sol, « Le Rêve américain de Salvador Dalí », *Imprévue* 1992-1, Montpellier, Éditions de CERS.
- Zurbarán*, catalogue de la rétrospective consacrée au peintre à New York, puis Paris en 1987-1988, coordinatrice Jeannine Baticle, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988.



Planche n°2. *Vierge Noire d'Estrémadure* (XIV^e siècle)

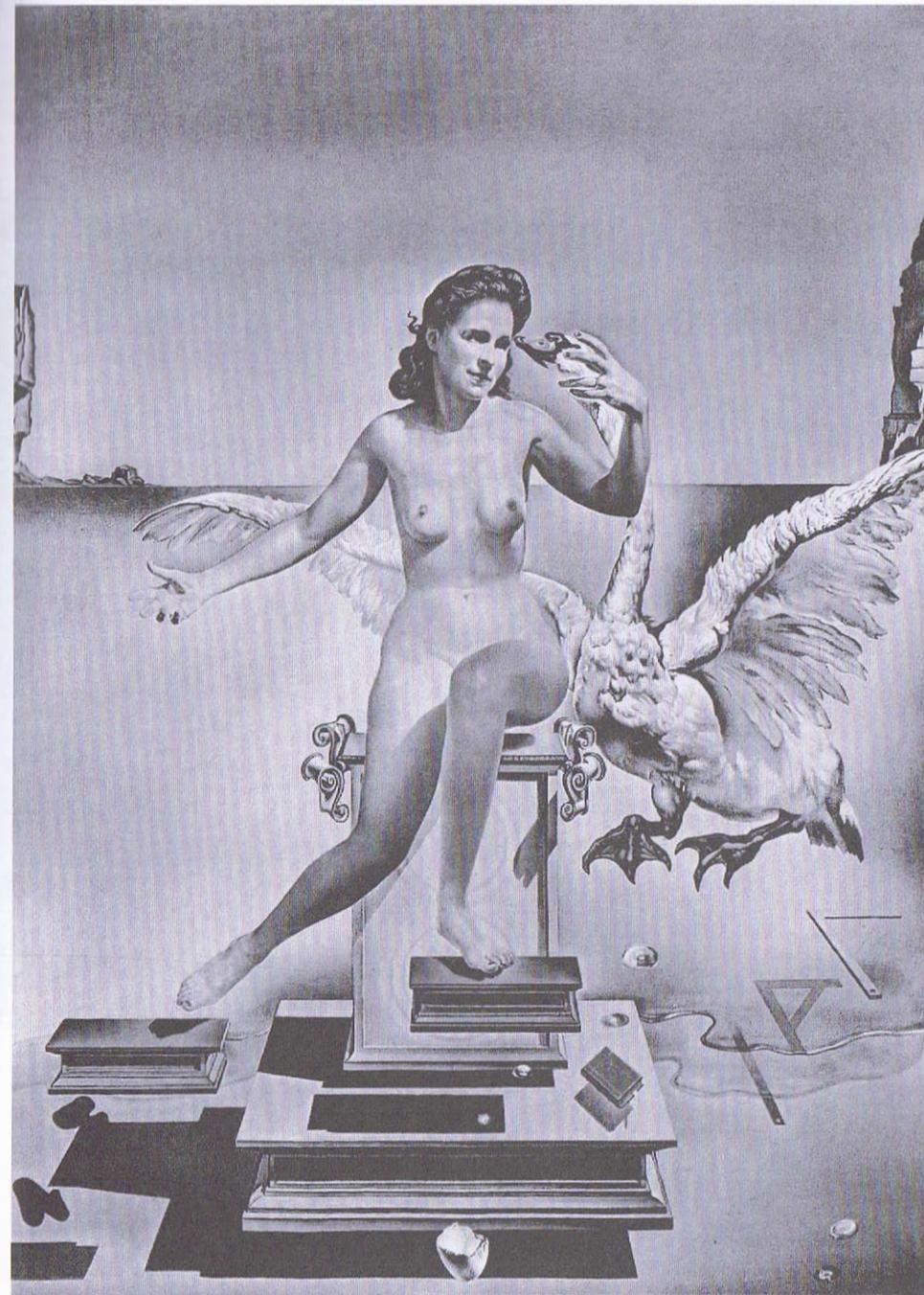


Planche n°5. Salvador Dalí, *Léda Atomica* (1948-1949)



Planche n°6. Le Gréco, *Le Martyre de Saint Maurice* (1580-1582)



Planche n°7. Francisco de Zurbarán, *Vierge de Miséricorde* (vers 1650)

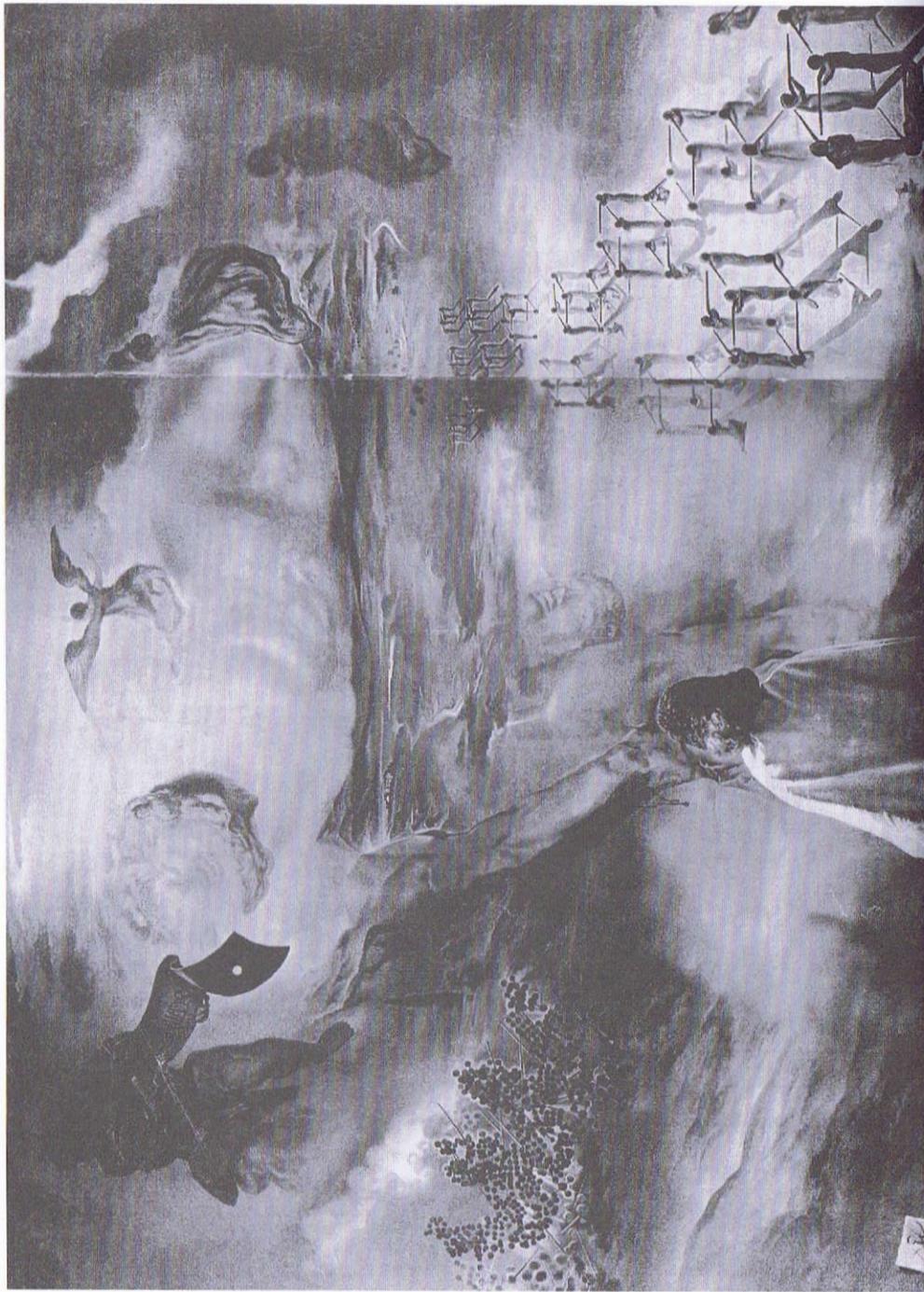


Planche n°8. Salvador Dalí, *Galacidalacidodesoyribonucléique* (1963)

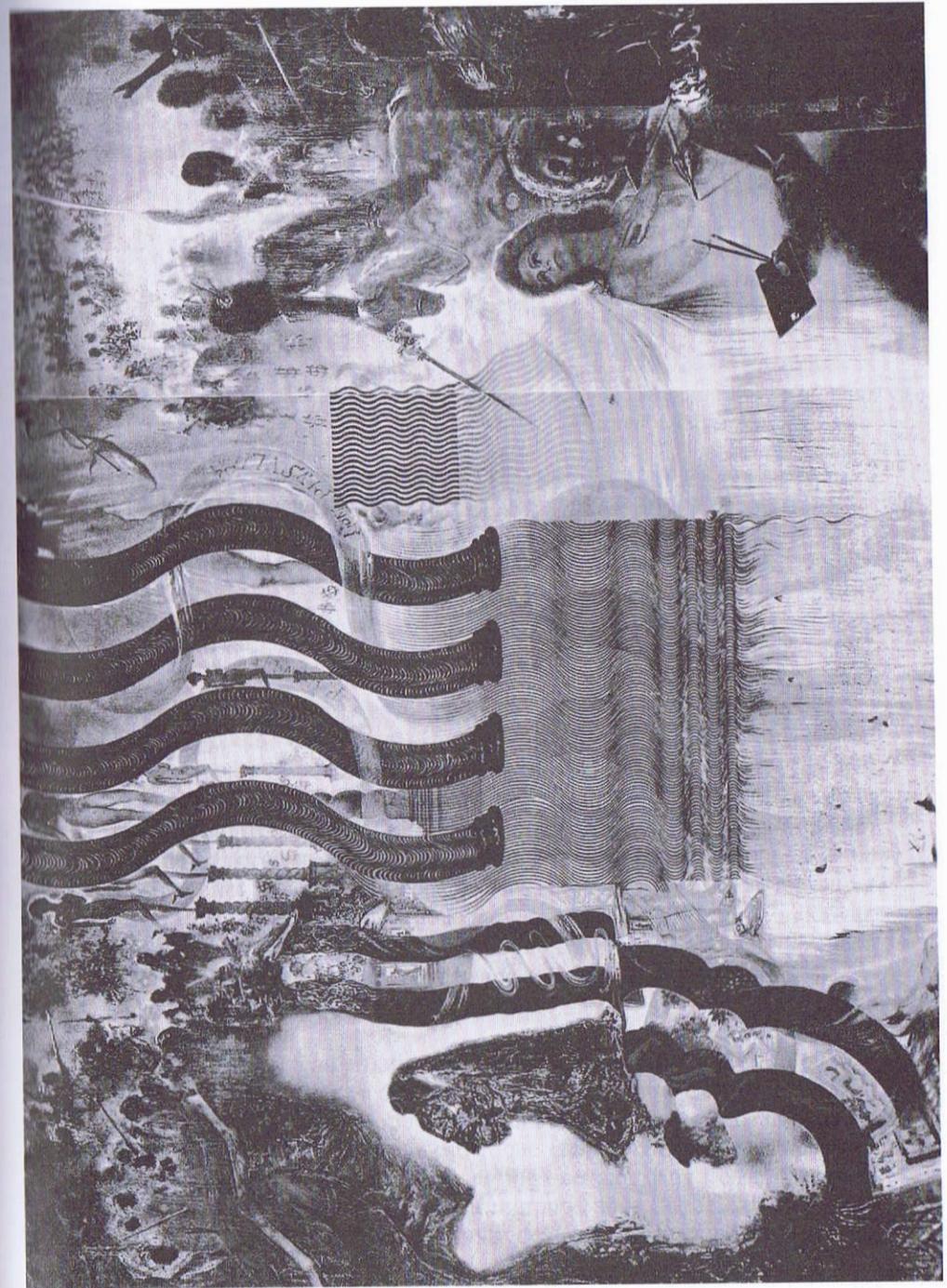


Planche n°10. Salvador Dalí, *Apothéose du Dollar* (1965)

**LES REPRÉSENTATIONS MARIALES
DANS LA SÉRIE PICTURALE *EL VALLE DE LOS CAÍDOS*
DES PEINTRES COSTUS (1980-87) :
RÉINTERPRÉTATION POSTMODERNE D'UN PATRIMOINE
CONNOTÉ**

Magali DUMOUSSEAU
ISM

Sous le pseudonyme de Costus se révèlent deux artistes peintres originaires de Cadix, Enrique Naya Igueravide (1953-04/05/89) et Juan Carrero Galofré (1955-04/06/89), à l'origine du noyau fédérateur du phénomène socioculturel dénommé *movida* par la presse espagnole en 1982. C'est en effet autour de ces deux artistes singuliers que vont se regrouper la majorité des futurs acteurs de la *movida* tels Alaska, Pedro Almodóvar, Fanny McNamara, Pablo Pérez-Mínguez... formant ainsi à la façon d'Andy Warhol dans les années 60, une sorte de Factory, la factory madrilène de la *calle de la Palma*.

Ce renouveau artistique qui se développe à Madrid entre 1976 et 1986, puise ses sources d'inspiration dans le mouvement punk anglo-saxon (1975-78), dans le pop art des années 60 ainsi que dans la musique pop des années 60-70 et dans l'esthétique *glam* s'y rattachant. L'influence du punk et du pop se retrouve donc logiquement dans l'ensemble de la production artistique de la *movida* regroupé sous l'appellation de *Todo vale* et particulièrement dans l'œuvre des Costus où sont représentés de

nombreux artistes punk et pop du moment, suivant une technique rappelant celle du collage employée par Warhol.

Ainsi, dans la majorité des tableaux que les Costus créent ensemble, la différence de détails et de réalisme entre le personnage du premier plan et le paysage du fond évoque une impression de superposition. Il s'agit d'ailleurs bien en un sens d'un collage, puisque les deux artistes travaillent successivement sur l'œuvre. Suivant les tableaux, ils peignent à tour de rôle, soit le paysage, soit les personnages inspirés de photos réalisées la plupart du temps par Pablo Pérez Mínguez, toujours à la façon de Warhol s'inspirant, pour ses portraits, de photos de célébrités.

L'une des pièces majeures de l'œuvre des Costus est certainement la série picturale intitulée *El Valle de los Caídos*, réalisée entre 1980 et 1987, et pour laquelle Juan a exécuté les fonds sur lesquels Enrique a déposé les figures des premiers plans. Cette série est une réinterprétation des sculptures du mausolée de *El Valle de los Caídos* renfermant, comme chacun sait, le tombeau du général Franco. Elle se compose de 26 tableaux répartis selon sept thèmes:

- la représentation des saints de l'évangile (*San Juan Evangelista "El viento" (1981)*, *San Marcos Evangelista "El león que ruge en el desierto" (1981)*, *San Mateo Evangelista "El toro" (1981)*, *San Lucas Evangelista "La inspiración divina" (1981)*).
- la représentation des anges et des archanges (*Dos Ángeles guardianes (1982)*, *San Gabriel (1982)*, *San Miguel (1982)*, *San Rafael (1982)*, *Azrael (1982)*)
- la représentation du Christ (*Capilla del sepulcro "Cristo yacente" (1982)*, *"Cristo de la misericordia" (1987)*)
- les vues extérieures du monument (*Caudillo (1985)*, *Capilla del Altísimo "Resurrección" (1982)*)
- la représentation des vertus (*Templanza (1981)*, *Justicia (1982)*, *Prudencia (1984)*, *Fortaleza (1985)*...)
- la représentation des "patronas" (*Pilar "Patrona de España" (1982)*, *África "Patrona de las Provincias de África" (1982)*, *Merced, Santa Ana, la Virgen y el niño "Patrona de los cautivos" (1984)*, *Inmaculada "Patrona del Ejército de Tierra" (1984)*, *Carmen "Patrona de la Marina" (1986)*, *Loreto "Patrona del Ejército del Aire" (1986)*)
- les pietás (*Piedad (1981)*, *Patria (1986)*)

Notre étude consacrée aux représentations mariales porte sur ces deux dernières catégories et sur deux autres tableaux intitulés *Ecce Mater tua* (1982, E. Costus) et *Patria Mejicana* (Costus. 1982) qui, bien que ne faisant pas partie de la même série, datent de la même période et mettent aussi en scène la figure de la Vierge.

Ces tableaux d'inspiration religieuse se démarquent cependant des représentations iconographiques traditionnelles: les couleurs vives et franches rappellent les tons du pop art et les tenues ainsi que les coiffures de la Vierge ou des saintes patronnes, celles de chanteuses punk ou de stars d'Hollywood. Les modèles féminins, facilement identifiables, sont d'ailleurs pour la plupart des artistes contemporaines, amies des Costus, comme la chanteuse punk-pop Alaska (alias Olvido Gara) représentée sur cinq des dix tableaux sélectionnés dans notre corpus.

A première vue, leurs postures semblent correspondre à celles de la vierge Marie dans les représentations de pietás, de «Vierges à l'enfant» ou «d'Immaculées Conceptions» traditionnelles. Certains tableaux de Costus semblent d'ailleurs être directement inspirés d'œuvres classiques du patrimoine espagnol. Nous pouvons ainsi entrevoir dans la *Piedad* des Costus, la *Pietà*¹ du sculpteur castillan Gregorio Fernández, dans leur *Inmaculada*, la symétrie inversée de l'une des Immaculées Conceptions² de Murillo, et dans leur *Ecce mater tua* et leur *Ecce Homo* (1982), la *Mater Dolorosa* de Murillo rattachée elle aussi à un *Ecce Homo*.

Or, il est intéressant de remarquer que dans ces interprétations, les éléments indiquant le recueillement, la prière, la douleur ainsi que certains référents religieux (les angelots, la barbe et la couronne d'épines du Christ...) ont disparu. Ainsi, les Vierges des pietás des Costus ont un

¹ Fernández Gregorio (1576-1636 Valladolid) *Pietà*; bois polychromé, San Martín, Valladolid. Vierge assise à la gauche du Christ, main droite levée, main gauche sur l'épaule gauche du Christ, voile noir, couleur rose, col drapé remplacé par la collerette, drapé et posture du Christ similaires excepté le visage qui est orienté vers le ciel et non vers le sol comme chez les Costus.

² Murillo (1617-1682): *L'Immaculée Conception* (206x144cm), Madrid, Musée du Prado ou *L'Immaculée Conception*, Paris, Musée du Louvre. Vierge debout, un genou plié, vêtue d'une tunique blanche et drapée de bleu, les mains jointes, les cheveux longs.

regard détaché, presque indifférent face à la souffrance d'un fils agonisant qu'elles ne regardent même pas. Alors que l'Immaculée de Murillo regarde vers le ciel avec ferveur, celle des Costus semble fixer un objet à sa gauche, sur le sol. Il est évident que, paradoxalement, les Costus n'ont pas souhaité retranscrire la souffrance ni la passion religieuse, mais simplement exécuter un portrait contemporain mis en scène "à la façon de", comme semble l'indiquer leur description du tableau *El Cristo de la Vega* (Costus, 1981):

El Valle nos lo planteamos de la siguiente forma : en un principio el primer cuadro que pintamos del Valle es el Cristo, que es el punto central de todo el Valle, porque el Cristo de allí es horroroso, y no tiene nada de Chochoni. Nosotros hicimos el Cristo de la Vega, que consideramos que es el Cristo más chochoni que existe, igual hay otro que nosotros no conocemos, pero éste es suficiente, porque desclavó un brazo para decirle a una tía que se casara con otro tío.³

Les croix disparaissent, y compris dans les peintures représentant le Christ crucifié⁴, et lorsqu'elles sont présentes c'est uniquement de façon fortuite à travers les bijoux de la chanteuse Alaska très attirée à l'époque par le style «gothique» rattaché à l'esthétique punk.

Ils associent d'ailleurs eux-mêmes la réalisation de ces tableaux non pas à des inspirations religieuses mais à des origines économiques fort contemporaines:

Pero aún se puede llegar más lejos con la temática ofrecida por las esculturas del valle, prestándose tanto individual como globalmente a más de una reflexión. Ejemplo de ello puede ser una simple pregunta que los que en Madrid vivimos nos hemos hecho en alguna ocasión: ¿cómo salir adelante en la capital de una crisis económica?

Pues siendo prudente (Prudencia), justo (Justicia), fuerte (Fortaleza), y teniendo mucho temple (Templanza), además de ser rápido como un águila (San Juan

Evangelista), paciente como un león que ruge en el desierto (San Marcos Evangelista), con el empuje de un toro (San Mateo Evangelista) y estando como los ángeles constantemente inspirado (San Lucas Evangelista). Una sola pregunta nos ha hecho recorrer todo el conjunto de la Cruz y plasmarlo en ocho cuadros, y no hemos tocado en ninguna forma ni la política, ni el recuerdo del dictador. Los 17 cuadros restantes continúan en el mismo sentido, actualizando unos principios, que como ya hemos dicho, caían en el olvido.⁵

Il s'agit donc pour les Costus uniquement d'une interprétation "dépoussiérée" et réactualisée, de divers éléments du patrimoine artistique espagnol tombés dans un oubli ou une indifférence, volontaires ou non, en raison d'une trop forte connotation. Tout comme la basilique de *El Valle de los Caídos* renvoie à la figure du général Franco, les croix convoquent la notion de croisade et, comme les pietás, celle de religion catholique, un des piliers idéologiques du régime franquiste. C'est pourquoi les versions des Costus sont dépourvues d'éléments religieux représentés en tant que tels ou connotés comme tels. Leurs pietás sont des pietás décontextualisées, contemporanisées et "nettoyées" idéologiquement: il semble ne plus s'agir de représentations de la douleur de la Vierge Marie recueillant dans ses bras le corps du Christ mais simplement de compositions répondant à des critères de base (femme assise portant sur ses genoux le corps d'un homme dénudé et blessé) déterminant un canon iconographique, la "pietá". Les Costus veulent donner l'impression que ces tableaux ne sont qu'un exercice pictural consistant à reproduire en l'actualisant une iconographie traditionnelle essentiellement pour ce qu'elle représente en tant que patrimoine artistique et nullement pour sa valeur idéologique. C'est pour cette raison qu'ils s'autorisent à s'inspirer de *El Valle de los Caídos*, connoté religieusement mais aussi politiquement:

(...) las piedras y la temática que en él se representan son principios universales asumidos por el franquismo, sin ningún miramiento más que el propio engrandecimiento. Por eso y con las mismas libertades que ellos se tomaron en su momento, nos hemos permitido, siguiendo un principio puramente barroco, el interpretar la imaginería a nuestro modo, con gente de hoy en día vestidos como tales.

³ *Clausura Exposición antológica. Costus. Juan Carrero + Enrique Naya*. Catalogue de l'exposition consacrée à Costus, 1992, Casa de Américas. Edité par la Comunidad de Madrid, la Junta de Andalucía et la Fundación Provincial de Cultura; Diputación de Cádiz. 1992. Madrid, 237p., p.116

⁴ *Cristo de la Vega* (Costus, 1981), *Cristo de Misericordia* (Costus, 1987).

⁵ Costus, Junio de 1987, *Clausura*, op. cit. p. 76.

Así pues, no es de extrañar el contemplar una Virgen Alaska, u otra en pantalones, pues ¿quién nos dice que la Macarena, mejor dicho su modelo, no fue una belleza de la época? Y lo que está claro es que la Virgen no se paseaba por Galilea con esa vestimenta, sino por la mentalidad barroca de quienes la eligieron objeto de devoción para mayor atractivo de sus contemporáneos.⁶

Cette démarche de réactualisation permet aux œuvres des Costus et à l'ensemble du *Todo vale* de ne pas être de fades compilations relevant du plagiat d'œuvres classiques. Les éléments culturels et artistiques du passé ne sont pas simplement reconvoqués en l'état. L'éclectisme, qui est le propre de telles œuvres, participe à l'élaboration d'un style tout à fait personnel, car fruit d'une "réactualisation" propre à chaque artiste, style qui convoque à travers les notions de récupération et d'actualisation le concept de postmodernité.

En effet, rompant avec les principes de la modernité, la postmodernité est souvent définie comme a-historique; elle invite, en raison de la perte générale de repères induite par le culte du doute et de l'ambiguïté consécutif à la fin des métarécits directeurs, à une certaine récupération du passé. En cela, elle diffère radicalement de la modernité, dont l'apogée se situe entre 1880 et 1930 avec l'explosion des groupes d'avant-garde, dont le principe créateur se base sur la destruction de l'académisme, des formes et des critères institués. La modernité qui recherche le nouveau est donc en rupture avec le passé et la tradition; en "sacralisant le Nouveau", elle est, selon Yves Boivert⁷, victime d'une "amnésie historique". Inversement, la postmodernité abolit les frontières entre passé et présent, tradition et innovation, comme l'indique cette définition d'Edmond Cros évoquant la notion d'héritage, fondamentale dans notre analyse du *Todo vale*:

L'expression (...) décrit une période vécue comme une attente, comme une époque de transition, non stabilisée, qui ne peut être définie que par rapport à celle qui la précède. Le préfixe post suggère à la fois un bilan, un héritage et

⁶ Costus, Junio de 1987, *Clausura*, op. cit., p. 76.

⁷ Boivert Yves : *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité*. L'Harmattan. Col. Logiques Sociales. Paris, 1996, 151p.

une fracture, autrement dit un champ notionnel structuré autour de la continuité et de la rupture, ce qui n'était pas le cas de la modernité qui transcrivait (ou du moins semblait transcrire) une rupture radicale avec le passé.⁸

La postmodernité vise à intégrer tous les styles, ce qui induit forcément la notion de recyclage. Les influences du passé subissent, comme dans les tableaux des Costus, un processus de réactualisation impliquant une démarche personnelle et fondamentale de réinterprétation. Il s'agit pour Francisco Rivas, de "avanzar hacia adelante y en solitario a través de los oscuros espejos de la tradición, de todas las tradiciones, tanto pretéritas como modernas, sin renunciar a ninguna, hasta sacar cada uno sus propias conclusiones"⁹.

Ainsi, tout en utilisant leur héritage, les artistes de la *movida* le "dépolissent" et l'actualisent. Les mélanges hétéroclites engendrent un style, hérité du passé mais original. Ainsi, «*Todo vale*» à condition que le recyclage soit "valable" c'est-à-dire qu'il ne se limite pas à une compilation stérile mais qu'il aboutisse, par une démarche de réinterprétation, à un genre nouveau. Il s'agit, comme le souligne la styliste Ágatha Ruiz de la Prada¹⁰, d'un travail de "recherche de nouvelles formes" dans le respect du passé, mais tourné vers l'avenir.

Dans le même esprit, Almodóvar emploie le terme de "restauration"¹¹.

Car il s'agit bien selon nous de montrer délibérément, comme dans une restauration, des origines trop évidentes pour être dissimulées. La reprise d'œuvres connues ne doit pas être considérée, comme un simple palliatif face à un manque d'inspiration mais plutôt comme une recherche d'ancrages à la fois artistiques et identitaires.

⁸ Edmond Cros: "Pour une redéfinition de la notion d'idéologème", in *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*. Ed. du CERS, Col. Études Sociocritiques, Montpellier, 1995, 140p, p. 112-114

⁹ Francisco Rivas, dans la présentation de l'œuvre de José María Sicilia lors de l'exposition intitulée "Cinco artistas españoles", New York, 1985. Cité dans *Pintura y escultura españolas del siglo XX*, p. 580-581

¹⁰ Ágatha Ruiz de la Prada: entrevue du 19/04/2000. Madrid.

¹¹ Pedro Almodóvar dans le PressBook du film *La Ley del deseo* in Nuria Vidal: *El cine de Pedro Almodóvar*, 1990, p. 205.

En effet, cette démarche postmoderne de "récupération" puis de réactualisation d'un héritage artistique, participe selon nous, au sein de la *movida*, d'un processus de résolution de crise identitaire œdipienne. Cette analyse découle à la fois de l'étude des œuvres du *Todo vale* et de celle des comportements des acteurs de la *movida* similaires en tous points à ceux d'adolescents traversant une période de crise aiguë. Évidemment, la mort, le 20 novembre 1975, du général Franco, présenté pendant les années 60 non plus comme le sauveur ou le messie mais comme le "père de la patrie", simultanément à l'entrée progressive de l'Espagne dans la société de consommation dite "société sans père"¹², nous apparaît être un point de rupture, générateur de crise, évident.

Ainsi, le patrimoine collectif espagnol récupéré par l'idéologie franquiste ne peut pas être accepté en l'état car cela signifierait accepter non seulement l'héritage collectif fondateur de l'identité populaire mais avec lui l'idéologie du père symbolique. Selon Alejandro Yarza, les acteurs de la *movida* ne peuvent pas valider un héritage culturel aussi *sobredeterminado*. Pour cette raison, "resultaba absolutamente imposible asumirlo sin una transformación previa."¹³ C'est pourquoi nous pensons également que la modification préalable est nécessaire à l'acceptation. L'héritage utilisé, doit être décontextualisé, "nettoyé" de toute idéologie ou passion puis marqué du style de l'artiste, afin que celui-ci puisse pleinement l'assumer et se l'approprier. Ceci correspond à la démarche de l'ensemble des artistes de la *movida* et notamment à celle des Costus illustrée, entre autres, par ces piétés "postmodernes", et c'est certainement pour mieux s'approprier cet héritage qu'ils introduisent dans leurs réinterprétations un univers qui leur est propre au travers de la représentation de leurs amis proches voire même d'autoportraits.

Il est aussi intéressant de noter que dans ces réinterprétations, l'héritage n'est pas critiqué mais simplement adapté. Il s'agit là d'un trait caractéristique de la contre-culture du début de la *movida* qui se révèle

¹² Mitscherlich Alexander: *Vers la société sans pères*. Gallimard. Col. Tel ; Paris, 1969, 354p.

¹³ Yarza Alejandro: *El reciclaje de la historia : camp, monstruos y travestis en el cine de Pedro Almodóvar*. Thèse soutenue en 1994. UMI Dissertation Services. Déposée à la Bibliothèque Nationale Espagnole. 307p, p.29-30.

être non pas une culture s'élevant contre la culture établie, mais se développant parallèlement à celle-ci. Ainsi, les Costus vont-ils jusqu'à créer leur propre religion, "*El chochonismo*", présentée comme une philosophie régie par dix commandements:

10 mandamientos chochonis:

-Estarás obsesionada por tu marido.

-Hablarás las 24 de novios

-Tendrás un royo patatero

-Aspirarás a lujos, ¡Lurdes!

-Dudarás constantemente entre quemarte a lo bonzo o el Harakiri

-Serás drogadicta a la mesa camilla

-Serás alérgica a las chirlas y mejijones

-Comerás mariscos por lo menos una vez al año

-Considerarás el vinagre panacea universal

-Estarás agarrada de los nervios.¹⁴

Le nom même de cette "religion", en révèle une conception moderne et tolérante, ouverte à tous les plaisirs sexuels y compris à l'homosexualité. Il ne s'agit pas là non plus d'une critique acerbe de la religion catholique pourtant particulièrement intolérante envers l'homosexualité à cette époque. La religion d'état ne leur convenant pas, ils en créent tout simplement une autre, parallèle, en choisissant non pas la critique mais le jeu et la frivolité. La série de tableaux constituant notre corpus d'étude n'est d'ailleurs pas perçue comme une attaque puisqu'elle ne déclenche pas à l'époque de réactions particulières.¹⁵

Cependant, la tolérance atteint parfois des limites, comme le montre la destruction d'une fresque réalisée par les Costus dans... les toilettes de la discothèque *La Vía Láctea* située à quelques mètres du siège de l'organisation de *Fuerza Nueva*, et représentant un portrait de la Vierge, parée de bijoux, maquillée à outrance et se poudrant le visage¹⁶.

¹⁴ *Clausura*, op. cit., p.42-43.

¹⁵ Nous pouvons penser par exemple au scandale provoqué par l'édition de l'ouvrage *INRI* présenté par Bettina Rheims et Serge Bani, en France, en 1998.

¹⁶ *Transformaron los aseos en un templo. Una primera puerta con la representación del Sagrado Corazón de Jesús afeitándose, en la otra la Virgen Macarena llorando su*

Au sein du *Todo vale*, le questionnement des valeurs se traduit donc par une certaine indifférence, résultant d'un véritable refus de la part des acteurs de la movida à s'engager et à s'impliquer dans une philosophie, une idéologie ou une esthétique quelconques, et notamment celles du père symbolique. Il s'agit d'un rejet de la critique qui se rapproche de la pensée postmoderne, car la postmodernité, qui correspond au règne du doute et de l'ambiguïté, annihile toute nécessité de choix. La notion de critères de référence ne prévalant plus, toute sélection est rendue inutile. Ainsi, tout est possible, tout est valable au sein du grand "mélange" que forme l'esthétique postmoderne, tout comme dans le *Todo vale*. C'est pourquoi il devient possible à un "moderno" d'associer des références de l'univers paternel à d'autres dépendant directement de sa propre culture. C'est aussi pour cela que les Costus s'autorisent à faire le portrait de la veuve du dictateur, à faire se côtoyer sur une même toile un punk et le tombeau de Franco, à représenter la Vierge Marie sous les traits de la jeune punk Alaska, etc...

La mise en doute des vérités ou des valeurs établies (même si celle-ci se traduit par l'indifférence qui est une forme de non reconnaissance), l'éclectisme, et la réactualisation du passé sont donc trois principes appliqués dans les tableaux étudiés, communs à la fois aux œuvres du *Todo vale* et à la postmodernité. Ils sont particulièrement intéressants pour notre analyse puisqu'ils constituent tous trois, des points essentiels dans le processus d'individuation collectif. Le concept d'individuation, déterminé par Grotevant et Cooper (1985), correspond à la phase préalable à la résolution du conflit œdipien permettant le passage de l'état d'adolescent à l'âge adulte. Pour mener à bien son affirmation, l'adolescent peut sentir la nécessité de déplacer les codes mis en place par d'autres, pour les remplacer par les siens. L'individuation passe d'abord par la remise en ques-

divina progenie y pintándose los labios. En el interior de los dos temples, erigidos a la gloria de las necesidades humanas, un cielo se abría al paso de angelitos volando entre velos de donde caían piedras preciosas sobre mármoles sintéticos. La genialidad asustó; la sede de Fuerza Nueva se encontraba tan sólo a unos metros del local. Los encargados no se atrevieron a exponer la deliciosa blasfemia y se pintaron los murales siguiendo una línea menos conflictiva, llenando las paredes de estrellas de Hollywood y alguna que otra nacional...

Miguel Angel Arenas "Capi". Cité dans *Clausura*, op. cit., p.39.

tion des valeurs et de l'autorité parentales (par exemple à travers l'adoption de conduites déviantes ou ordaliques) permettant à l'adolescent de déterminer sa future conduite d'adulte de façon autonome. Dans le cas d'une résolution positive de l'œdipe, cette phase aboutit à la réconciliation finale avec les images parentales. Or, nous retrouvons bien dans le comportement mais aussi dans les démarches artistiques des acteurs de la movida un questionnement des vérités pouvant être assimilé à la non reconnaissance initiale des valeurs paternelles (l'éclectisme représentant la tolérance et l'expression d'une liberté retrouvée à la disparition de l'autorité paternelle) signifiant, par la réactualisation du passé, l'acceptation finale d'un héritage légué et enfin assumé. Cependant, cet héritage n'est assimilé qu'une fois transformé et «nettoyé».

Si le mausolée de *El Valle de los Caídos* retient l'attention des Costus, c'est précisément parce qu'il s'agit de l'élément du patrimoine espagnol le plus représentatif de l'idéologie paternelle et de la figure même du père symbolique puisqu'il renferme sa dépouille.

Todos los grupos escultóricos que forman el conjunto, representan temas que a nosotros desde un principio nos parecieron de una tremenda actualidad, aunque quizás un poco olvidados, lo cual les hace aún más atractivos, así como su virginidad, pues nadie se ha atrevido con el monumento, viéndolo como una exaltación del franquismo.¹⁷

La basilique, au même titre par exemple que l'Escorial, fait partie du patrimoine architectural collectif et donc selon les Costus, il faut soit tout rejeter, y compris les monuments non connotés idéologiquement, soit accepter l'ensemble exclusivement pour ses propriétés architecturales et en tant que patrimoine existant et devant être préservé à ce titre, et uniquement pour cette raison:

Cuando empezamos a pintar la obra, hacía años que la democracia se solidificaba en España, los mismos que llevaba muerto el general; y debido a su cercanía a la capital, o se bombardeaba el monumento hasta no dejar rastro de él, cosa que nos parece una barbaridad, o se asume lo que es: un conjunto escultó-

¹⁷ *Clausura*, op. cit., p.76.

rico-arquitectónico, producto de un pasado del que ya no se puede renegar, colocado en nuestra sierra madrileña, bueno para visitar. Estas son y han sido las pobres ideas políticas con las que nos hemos enfrentado al monumento, mejor dicho al sentido que marca el monumento, porque las piedras y la temática que en él se representan son principios universales asumidos por el franquismo, sin ningún miramiento más que el propio engrandecimiento.

Ainsi, les Costus acceptent d'assumer enfin ce patrimoine collectif rejeté jusqu'alors et notamment lors de la première phase de la *movida* (1976-81), correspondant à la première phase du conflit oedipien, pendant laquelle ils trouvent leur inspiration du côté de New-York ou de Londres. Il est à noter d'ailleurs qu'en 1978, les Costus présentent une exposition intitulée *Temas de arquitectura Nacional y otros Monumentos* à l'esprit fort critique. Nous trouvons parmi les œuvres exposées deux portraits de la Vierge, de facture classique. Or, cette exposition est suspendue dès le premier jour car jugée irrévérencieuse, l'ensemble de ce patrimoine espagnol étant présenté au milieu de linge et de dessous féminins étendus avec des pinces à linge. A partir de 1981, semble donc s'amorcer pour les Costus, à travers la réalisation de leurs *pietás*, une phase d'individuation que nous qualifierons de collective puisque ce phénomène se vérifie à travers les comportements et les œuvres de la majorité des acteurs de la *movida* à cette période. Les Costus, qui commencent à peindre la série consacrée à *El Valle de los Caídos* précisément à ce moment-là, semblent accepter alors des valeurs qui ne leur plaisent pas et dans lesquelles ils ne se reconnaissent pas car elles se rapportent à l'univers du père symbolique mais avec lesquelles ils sont obligés de vivre. Ils s'intéressent alors à ces valeurs, comme poussés inconsciemment à se plier enfin à la Loi paternelle:

Enrique: Así como el Chochonismo era un canto a la vida, esto es ya, un empuje del estudio de la vida; empezamos a estudiar la vida, y como vamos de folclóricos, vamos a hacer un homenaje completamente distinto a un sitio completamente opuesto a nosotros, y con una cosa que no nos gusta pero que sin embargo estamos viviendo. (...): Y empezáis a estudiar Castilla, me dijiste...

Enrique: ... porque en un cierto aspecto nos fascina y tenemos que vivir en ella, pasamos de aborrecerla, porque en un principio la aborrecíamos...

Juan: ... a buscarle la parte positiva.¹⁸

¹⁸ Clausura, op. cit., p.115.

Il est tout aussi révélateur d'apprendre qu'Alaska, qui n'a jamais reçu d'éducation religieuse, découvre l'iconographie et la culture chrétienne à cette époque grâce précisément aux Costus et à leur interprétation de la tradition religieuse espagnole:

Alaska: Yo tardé mucho en entender la imagen cristiana tradicional de los crucificados, la Semana Santa. A mí todo eso me entra por el mundo gay, me entra por Costus: la Semana Santa, la Virgen de Los Siete Puñales. Más tarde, en mi etapa mística que abarca de finales de Pegamoides a principios de Dinarama (1982-1983) en la que me encierro es en una especie de cristianismo castellano austero: Santa Teresa, San Juan de La Cruz (...)¹⁹

Le peintre Guillermo Pérez Villalta se tourne lui aussi vers la tradition religieuse espagnole ce qui lui inspire des tableaux tels que "*El rumor del tiempo*" (1984), une série sur les différentes vertus ("*Prudencia*", "*Justicia*", "*Fortaleza*", "*Templanza*") en 1986 avant de se consacrer essentiellement aux thèmes religieux et mythologiques à partir de 1990. A propos de "*El rumor del tiempo*", il dévoile ses sources d'inspiration, ancrées directement dans le patrimoine culturel andalou:

Guillermo Pérez Villalta: Se pueden encontrar muchísimas sugerencias de elementos de la Semana Santa, desde el paso de la procesión que popularmente se llama en Sevilla "La Canina", hasta "El resucitado" que es un Cristo que se encuentra en la iglesia de la Magdalena.

Ainsi donc, l'analyse de l'iconographie religieuse des Costus souligne le fait que la "restauration" du patrimoine collectif parfois dénigré par les nouvelles générations après la chute du régime franquiste, doit être accessible à tous pour assurer son rôle de repère identitaire, et c'est pourquoi les sources en sont si évidentes. Il ne convient donc pas, selon nous, de qualifier péjorativement à l'instar de certaines critiques le *Todo vale* de simple plagiat, de copies stériles et faciles voire, comme Francisco Umbral, de "falsification de cultures antérieures".

Plus que d'une falsification, il s'agit pour les artistes de la *movida* d'un moyen d'essayer de "digérer" et d'assimiler enfin un patrimoine identitaire dont ils ne sont pas responsables et qu'ils ne reconnaissent pas

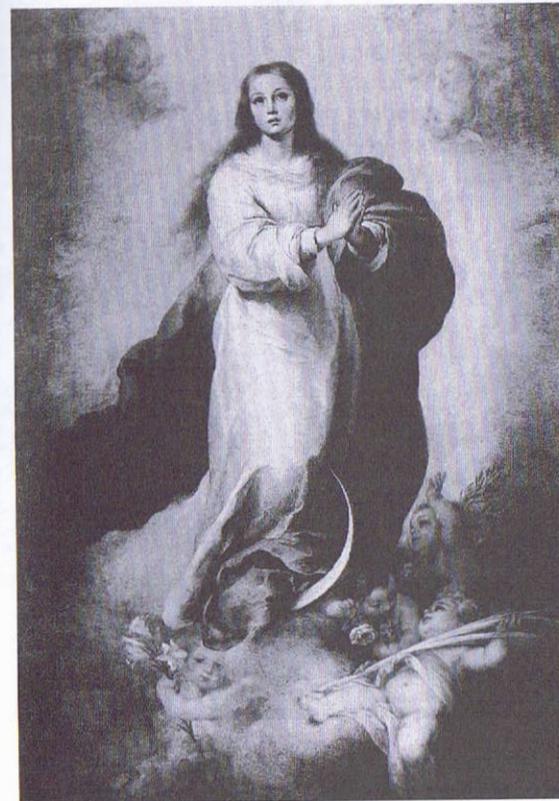
¹⁹ Mario Vaquerizo: *Alaska*, Editorial La Máscara, 2001, p. 17-18.

de prime abord. Chaque tradition, chaque élément préexistant utilisé comme source d'inspiration va subir une réinterprétation visant à le décharger de toute connotation, positive ou négative. Il s'agit bien là d'un processus postmoderne comme le souligne Antonio Sánchez Casado, qui voit en cette démarche de "désidéologisation" une nouvelle "revendication esthétique", apolitique, "que ensalza objetos y modelos de comportamientos desprestigiados socialmente por sus connotaciones franquistas y que se redescubren bajo una nueva mirada deconstructiva. Así se va configurando una estética que huye de todo tipo de concomitancias políticas o reivindicaciones sociales."

Cette désidéologisation et déconstruction apolitique qui s'applique en tous points aux représentations mariales de la série *El Valle de los Caídos* des Costus, participe donc selon nous du processus final de résolution d'une crise identitaire collective impliquant finalement l'acceptation d'un héritage symbolique connoté et précédemment ignoré.



Piedad
Acrílico /
contrachapado –
180 x 240 cm.
Costus, 1981



L'Immaculée Conception
206 x 144 cm..
Madrid, musée du Prado. Murillo



Inmaculada

«Patrona del Ejército de Tierra» Acrílico / tela 240 x 180 cm. **Costus, 1984**

**LA VIERGE POSTMODERNE :
LA VIRGEN DE LOS SICARIOS DE FERNANDO VALLEJO**

Milagros EZQUERRO

Institut de Recherche Études Culturelles

*La Virgen de los Sicarios*¹ est un bref roman, publié en 1994, qui raconte, en première personne, le retour en Colombie d'un personnage, né à Medellín et absent de son pays natal depuis de longues années, et qui s'identifie, de façon discrète mais inéquivoque, avec Fernando Vallejo. La ville qu'il retrouve n'a plus grand chose à voir avec celle qu'il avait quittée, celle de son enfance, associée à la figure de son grand-père: «...y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio» (p.10). L'histoire narrée est celle des amours éphémères du protagoniste narrateur avec deux adolescents: Alexis, qui est abattu dans la rue d'une balle en plein cœur, après avoir lui-même tué une centaine de personnes, puis Wílmur, qui vit et meurt de la même façon et qui est l'assassin du premier. Ces deux jeunes gens sont des *sicarios*, des adolescents, presque des enfants, qui tuent pour de l'argent, jusqu'à ce qu'ils soient eux-mêmes abattus par un autre sicario. Ils sont emblématiques d'une société totalement déstructurée par la misère, le crime, la drogue, le ressentiment et la

¹ Fernando Vallejo, *La Virgen de los Sicarios*, Santafé de Bogotá, Alaguara, 1a reimpression de la 2a edición, 2000. Les numéros de pages renverront dorénavant à cette édition.

haine, née de la violence économique, politique et sociale, de l'émigration des paysans vers les périphéries urbaines, les *comunas*, où ils se sont entassés dans d'incroyables conditions d'insalubrité, de promiscuité et de dénuement, génératrices de toutes les violences, de répression policière, de contre-répression paramilitaire, de *guerrillas* et de *contras*.

Ces adolescents, qui vivent et meurent dans la pure violence, portent d'étranges signes d'identité: «...quedó desnudo con tres escapularios, que son los que llevan los sicarios : uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo y son : para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen» (p. 16). Cette intrusion de la religiosité se précise bientôt et se centre sur une figure mariale, intronisée patronne des *sicarios*, qui portent sur la poitrine son effigie, comme on le voit sur la couverture du roman. Dès le lendemain du jour où il fait la connaissance de son jeune amour, le protagoniste l'accompagne dans le temple de ses dévotions:

Un tropel entre un carrerío llenaba el pueblo. Era la peregrinación de los martes, devota, insulsa, mentirosa. Venían a pedir favores. ¿Por qué esa manía de pedir y pedir ? Yo no soy de aquí. Me avergüenzo de esta raza limosnera. En el oleaje de la multitud, entre un chisporroteo de veladoras y rezos en susurros entramos al templo. El murmullo de las oraciones subía al cielo como un zumbido de colmena. La luz de afuera se filtraba por los vitrales para ofrecernos, en imágenes multicolores, el espectáculo perverso de la pasión : Cristo azotado, Cristo caído, Cristo crucificado. Entre la multitud anodina de viejos y viejas busqué a los muchachos, los sicarios, y en efecto, pululaban. Esta devoción repentina de la juventud me causaba asombro. Y yo pensando que la Iglesia andaba en más bancarrota que el comunismo... Qué va, está viva, respira. La humanidad necesita para vivir mitos y mentiras. [...]

Prendámosle esta veladora a la Virgen y oremos, roguemos que es a lo que vinimos: «Virgencita niña, María Auxiliadora que te conozco desde mi infancia, desde el colegio de los salesianos donde estudié; que eres más mía que de esta multitud novelera, hazme un favor: Que este niño que ves rezándote, ante ti, a mi lado, que sea mi último y definitivo amor ; que no lo traicione, que no me traicione, amén». ¿Qué le pediría Alexis a la Virgen ? Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar, que les afine la puntería cuando disparen y que les salga bien el negocio. (p. 15-16)

Ce texte exprime l'ambivalence du personnage narrateur par rapport à la religion en général et à la Vierge en particulier: sa critique caustique d'une religiosité tapageuse et mensongère ne l'empêche nullement d'adresser à la Vierge une prière personnelle qui ressemble à celle de n'importe quel amoureux transi qui demande l'union éternelle avec l'être aimé, tandis qu'il s'interroge sur ce que peuvent bien demander à la Vierge ces *sicarios* dévots. Le contraste brutal entre la dévotion de ces jeunes gens pour une Vierge tendre et bienfaitrice, et le contenu supposé de leurs prières qui demandent son aide pour accomplir leurs crimes, en dit long sur l'absence de tout repère moral, sur la destructuration d'une société où toute valeur est démonétisée. Le narrateur analyse avec une implacable lucidité la chaîne infinie de la violence qui a conduit la Colombie à l'abîme sans fond où elle se trouve:

Además de los enemigos que les dejaron sus difuntos padres, hermanos y amigos, cada quien en las comunas se consigue por su propia cuenta los propios para heredárselos a su vez, todos sumados, a sus hijos, hermanos y amigos cuando lo maten. Es la herencia de la sangre, el río desbordado. Las comunas sólo se pueden entender desenredando la trama enmarañada de estos odios. Cosa imposible e inútil. Yo no le veo a este asunto más solución ni remedio que cortar como hizo Alejandro, de un tajo, el nudo gordiano, e instaurar el fusiladero: una tapia larga, larga, encalada de blanco. (p. 85-86)

Héritiers de la chaîne sans fin de la violence, les *sicarios* naissent et vivent, du moins aussi longtemps qu'on les laisse vivre, dans les comunas, cet immense bidonville perché à flanc de colines qui embrasse la vieille ville de Medellín nichée dans la vallée. Ce gigantesque cancer urbain de quelque deux millions d'habitants est le réservoir sans fin de la main d'œuvre d'assassins que recrutent, pour leurs besoins de mort, les narcotrafiquants. En quelques décennies, après la violence partisane (conservateurs contre libéraux, libéraux contre conservateurs), les paysans ont déserté les campagnes, emportant leurs machettes qui ne leur servaient plus pour travailler mais pour tuer, et ils ont construit ces *comunas* peuplées d'un infraprolétariat soumis à la plus extrême loi de la jungle, favorisée par le développement exponentiel de la production-consommation de narcotiques dont la région de Medellín est le centre névralgique. Loin d'épouser l'interprétation politiquement correcte de cette évolution socio-économique de sa ville natale, le protagoniste narrateur en donne une

vision totalement apocalyptique:

Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. Tales muertos aunque pobres, por supuesto, para el cielo no se irán así les quede más a la mano: se irán barranca abajo en caída libre para el infierno, para el otro, el que sigue al de esta vida. Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota. (p. 82-83)

Pour le protagoniste narrateur le chaos de Medellín n'est pas un simple accident de l'Histoire colombienne, c'est la prémonition de l'avenir de la planète, qui, tôt ou tard, sombrera dans le même chaos, inéluctablement. Que vient donc faire, dans cet enfer, la figure de la Vierge *María Auxiliadora*, «la virgencita alegre con el Niño», intronisée par les *sicarios* comme leur patronne protectrice et confidente? Cette dévotion qui semble le vestige d'une autre société, d'un mode de vie révolu, de valeurs tombées en désuétude, à quoi correspond-elle, de quoi est-elle le signe? Serait-ce que le terrible imprécateur des riches et des pauvres, des démunis et des puissants, des gouvernants et des militaires, des criminels et des policiers, des chauffeurs de taxis et des femmes enceintes, des prélats et des ivrognes, de l'humanité entière, pêle-mêle, épargnerait cet étrange recoin de l'âme damnée des *sicarios*?

Adultos y viejos llenaban la iglesia y, cosa notable, muchachos con el corte de pelo de los punkeros, rezando, confesándose : los sicarios. ¿Qué pedirán? ¿De qué se confesarán? ¿Cuánto daría por saberlo y sus exactas palabras! Saliendo como una luz turbia de la oscuridad de unos socavones, esas palabras me revelarían su más profunda verdad, su más oculta intimidad. « Yo debo de ser muy malo, padre, porque he matado a quince ». ¿Eso, por ejemplo? La presencia de tantos jóvenes en la iglesia de Sabaneta me causaba

asombro. Pero ¿asombro por qué? También yo estaba allí y veníamos a buscar lo mismo : paz, silencio en la penumbra. Tenemos los ojos cansados de tanto ver, y los oídos de tanto oír, y el corazón de tanto odiar. (p.52)

À quatre reprises au cours de ses pérégrinations dans la ville méconnaissable de son enfance, le protagoniste revient aux pieds de la Vierge pour essayer de comprendre le lien mystérieux qui unit ces adolescents assassins à cette figure mariale. Liée à l'enfance du protagoniste, qui fut élève des Frères salésiens, Marie-Auxiliatrice est la patronne de l'ordre religieux des Filles de Marie-Auxiliatrice, fondé, comme celui des Frères salésiens (Turin, 1859) à Turin, en 1872, par Saint Jean Bosco. Figure protectrice et maternelle puisqu'elle est représentée avec l'enfant, Marie-Auxiliatrice est sans doute la représentation idéale de la mère, le seul lien affectif de ces adolescents dont le père est un absent et la famille l'enfer de la *comuna*. Lorsqu'Alexis est tué, le protagoniste décide d'aller voir sa mère pour lui faire part de cette mort et lui demander qui peut bien être son assassin:

Hasta allá subí a buscar a la mamá de Alexis y de paso a su asesino. [...] En una callejuela de muy arriba en la montaña encontré la casa. Llamé. Me abrió ella, con un niño en los brazos. Y me hizo pasar. Otros dos niños de pocos años se arrastraban, semidesnudos, por esta vida y el piso de tierra. [...] Ni en esa pobre mujer ni en ninguno de sus niños reconocí un solo rasgo de Alexis, nada pero nada de su esplendor. Los milagros son así, burleteros. Hablamos muy poco. Me contó que su actual esposo, el padre de estos niños, la había abandonado ; y que al otro, el padre de Alexis, también lo habían matado. En cuanto al muchacho que mató a Alexis, era de los lados de Santa Cruz y La Francia y le decían La Laguna Azul. (p. 86-87)

Cette mère à l'enfant, figure dégradée de Marie-Auxiliatrice, est le seul lien affectif de l'adolescent dont la vie précaire, misère, abandon, violence et mort, a été fugacement éclairée par l'amour. De la même façon, quand le protagoniste propose à Wilmar de partir avec lui très loin pour fuir l'enfer de Medellín, celui-ci lui demande de le laisser aller prendre congé de sa mère et vérifier que le réfrigérateur qu'il lui a acheté lui a bien été livré. Il ne reviendra jamais de ce dernier retour dans son quartier, il sera tué dans un bus par un autre *sicario* en moto, comme lui-même avait abattu Alexis quelque temps auparavant parce qu'Alexis avait

tué son frère. Ces adolescents perdus, voués de par leur naissance à la misère, la violence, la dépravation et la mort, portent sur eux les seuls signes d'identité qui les rattachent à quelque chose qui ne soit pas le néant : les scapulaires de Marie-Auxiliatrice. Même si le contraste entre la dévotion à la Vierge bienfaitrice et le contenu des prières que viennent lui adresser les sicarios est choquant dans une religion de l'amour dont le premier commandement est «Tu ne tueras point», ce lien à la figure mariale constitue néanmoins le fil ténu qui relie ces jeunes gens à la seule personne avec qui ils n'entretiennent pas une relation de violence et de mort, mais de vie et d'affection.

Bien entendu, il y a dans la pratique dévote des *sicarios* quelque chose d'un atavisme culturel très puissant dans les sociétés latino-américaines : il n'est que de voir, par exemple, la surprenante recette des *balas rezadas*, balles de revolver spécialement préparées pour un maximum d'efficacité :

Las balas rezadas se preparan así: Pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo vivo en parrilla eléctrica. Espolvoreense luego en agua bendita obtenida de la pila de una iglesia, o suministrada, garantizada, por la parroquia de San Judas Tadeo, barrio de Castilla, comuna noroccidental. El agua, bendita o no, se vaporiza por el calor violento, y mientras tanto va rezando el que las reza con la fe del carbonero: «Por la gracia de San Judas Tadeo (o el Señor Caído de Girardota o el padre Arcila o el santo de tu devoción) que estas balas de esta suerte consagradas den en el blanco sin fallar, y que no sufra el difunto. Amén». (p. 63)

On observera le sentiment de commisération qui s'exprime à la fin de la prière incantatoire envers la future victime.

Il y a donc bien, dans le sentiment religieux des sicarios, un mélange inextricable de superstitions héritées de pratiques populaires ataviques, d'une absence de conscience morale qui permet au dévot de demander tranquillement l'aide divine pour des actes criminels, et d'une identification de la Vierge *María Auxiliadora* avec un figure maternelle idéalisée, unique lien social sacré dans une société pervertie de fond en comble. Le protagoniste lui-même, grand pourfendeur de religions et de tout ce qui s'y rattache, au moment où, après l'assassinat d'Alexis, il se retrouve au fond du désespoir, se tourne aussi vers l'Église et ses miracles :

«Tened fe y veréis qué cosa son los milagros», dijo San Juan Bosco y en efecto, la iglesia de La América estaba abierta. Entré y en el primer altar, el del Señor Caído, arrodillándome le pedí al Todopoderoso que puesto que no me mandaba la muerte me devolviera a Alexis. A Él que todo lo sabe, lo ve, lo puede. Desde el altar mayor presidiendo la iglesia, de negro, aureolada por los destellos de su pequeño resplandor dorado, la Virgen Dolorosa me miraba. La iglesia estaba desierta. Más vacía que la vida de un sicario que quema los billetes que le sobran en el fogón.

[...] Yendo por la carretera Palacé entre los saltapatrases, los simios bípedos, pensando en Alexis, llorando por él, me tropecé con un muchacho. (p. 90-91)

Le garçon qu'il rencontre en sortant de l'église n'est autre que Wílmur, le double d'Alexis que le ciel lui envoie pour le remplacer auprès de lui. Ce fragment est un exemple de l'ambivalence du discours du narrateur : le personnage, agenouillé devant l'effigie du Christ Tombé, adresse au Tout Puissant une prière désespérée, mais c'est la Vierge des Douleurs, celle qui exprime l'affliction infinie de la mort du Fils bien aimé, qui le regarde et sans doute le comprend, lui qui a perdu son bien aimé. La rencontre de Wílmur, qu'il croit reconnaître bien qu'il ne se souvienne pas de l'avoir déjà vu, semble bien être la seule réalisation possible, bien qu'inespérée, de sa prière. Mais, cruauté du destin ou du ciel, Wílmur est aussi, comme il le lui dira plus tard, le meurtrier d'Alexis, et il aura le même destin de mort violente au moment où ils allaient fuir ensemble l'enfer de Medellín. Sa prière n'a donc été exaucée que pour mieux le replonger dans la douleur d'une double perte, d'une perte redoublée. Après avoir «identifié» à la morgue le cadavre de Wílmur, le protagoniste se retrouve à la gare routière de Medellín où, dans une dernière pirouette désespérée, il prend congé du lecteur, son dernier compagnon :

Bueno, parcero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea.

Y que te vaya bien,
que te pise un carro
o que te estripe un tren. (p. 121)

LES SUSPENS DE L'ANNONCE DANS *LES RECONNAISSANCES* DE WILLIAM GADDIS

Jean-Louis BRUNEL

Ce n'est un secret pour personne: Marie et les ministres de la Nouvelle Angleterre n'ont jamais fait bon ménage. Ce qui veut dire que, quand bien même ceux-ci auraient ignoré celle-là, la fiction américaine, dont les territoires ont, sans nul doute, été en grande partie dessinés depuis près de quatre siècles¹, autour de l'héritage puritain², lui a toujours ménagé une place qui, sans être de choix, n'en est pas moins remarquable.

Il suffit pour s'en convaincre de regarder comment Nathaniel Hawthorne articule dans *La Lettre écarlate*, sa critique d'un héritage qu'il

¹ Considérons comme le montre Pierre-Yves Pétillon dans «La Nouvelle Angleterre», sa postface aux *Contes et Récits* de Hawthorne (1996, 557), que c'est John Winthrop qui rend possible la «Grande Migration» des puritains vers la Nouvelle Angleterre: d'abord par la justification du départ, dans un texte, datant de 1629, qui s'adresse autant à la culpabilité de ceux qui sont partis qu'aux accusations de désertion par ceux qui ont décidé de rester; ensuite par l'organisation, une fois en Nouvelle Angleterre la même année, de l'accueil des arrivants, à travers la Massachusetts Bay Company dont il devient la figure centrale. (Heimert, 70-72).

² «La vision cosmique, transcendante, providentielle des puritains, leur foi en l'abandon d'un vieux monde moribond pour un nouveau rédempteur, leur croyance 'exceptionnaliste' en une puissante reconquête de l'histoire, subsiste encore dans la culture américaine.» (Ruland, 32).

porte d'abord en tant que descendant d'un des juges ayant siégé aux procès de Salem, soixante ans plus tôt³.

Quand Hester Prynne, la femme adultère, sort de prison pour être montrée à la foule qui l'attend et l'imagine déjà, obscure et terne, accablée d'un «nuage de désastre» signifiant son péché, c'est une vierge à l'enfant qui apparaît, un nouveau-né dans les bras, ou une vierge en gloire dont la chevelure «reflète les rayons du soleil»; car nous dit le texte, «s'il y avait eu un papiste parmi cette foule de puritains, la vue d'une femme aussi belle [...] aurait pu lui évoquer cette image divine de la maternité que, rivalisant d'art, tant d'illustres peintres ont représentée.» (Hawthorne, 1982, 73-74)⁴. Quant à l'obscurité imaginée par ces matrones masculines qui auraient voulu voir Hester mise à mort, elle est bien là, mais c'est celle du prévôt, «préfigurant l'écrasante sévérité de la loi puritaine», avançant, «telle une ombre noire se montrant au soleil.» (70)

À l'autre bout du spectre de la fiction américaine, c'est-à-dire en 1976, dans un cadre strictement urbain, regardons comment Raymond Carver dans une courte nouvelle intitulée *L'Aspiration* raconte la visite d'un représentant de commerce:

Après tirage au sort, Mrs Slater a gagné un nettoyage au shampooing et à l'aspirateur de son tapis comme de son matelas. C'est Aubrey Bell qui vient l'annoncer. Représentant d'on ne sait qui ou quoi – les cartes qu'il produit sont blanches, sans origine – il est caractérisé, outre son embonpoint, par «une marque circulaire à la naissance de ses cheveux» (383), trace de son chapeau une fois ôté, qui pourrait tout aussi bien figurer une auréole, attribut devenu indispensable pour celui dont la voix est dite «pleine de dévotion» (383), (*churchly* [82]).

Mrs Slater⁵ est absente, c'est au narrateur sans nom et finalement hors de l'histoire⁶ qu'il s'adresse. Sa mission est de nettoyer «d'infimes

³ Les procès en sorcellerie eurent lieu en 1792, la première édition de *La Lettre écarlate* date de 1850.

⁴ On peut considérer que cette comparaison révélant soudain son véhicule, commence avec ce buisson de roses qui avait pris racine au seuil de la prison (66). On sait, depuis Saint Dominique et la piété du rosaire, l'attachement de Marie pour les roses.

⁵ Un couvreur, spécialiste des toits d'ardoises. On retiendra l'ardoise moins pour ses qualités hydrofuges que comme réceptacle scriptural.

⁶ En tant qu'Aubrey Bell ne vient pas pour lui, que sa présence est d'autant plus mal venue qu'il attend le facteur et que ce qui s'ensuit n'a lieu que grâce à celle qui n'est

parcelles de nous-mêmes, toutes sortes de menus résidus, de petits squames minuscules qui tombent deçà, delà» (384) et que va révéler un filtre d'aspirateur, «bourré (*alive* [85]) de cheveux, de poussières et d'autres infimes débris.» (388) Comme si la promesse de la rédemption se faisait désormais à coups de shampooing et d'aspirateur, prodigués à une fausse adresse par un Gabriel postmoderne dont les initiales A. B. (pour Aubrey Bell) sonneraient moins le salut de nouveaux commencements que l'éternel retour à la poussière.

De fait, Marie n'a certes pas initié un temps des cathédrales, ni dominé par sa figure un quattrocento américain; c'est ce qu'induit Henry Adams dans le chapitre de son *Education* intitulé «La dynamo et la vierge». Après avoir signalé que le meilleur pharmacien de la très puritaine Boston, «n'avait entendu parler de la Vierge que comme figure d'idolâtrie», Adams affirme qu'elle était «la plus grande source d'énergie jamais connue de l'homme, la créatrice des quatre cinquièmes de ce qu'il fit de plus noble [...] et néanmoins – ajoute-t-il – une énergie ignorée de la pensée américaine.» (385)

Ignorée comme énergie qui suscite le texte, mais non comme motif qui le travaille; on vient de le voir, la figure de Marie est bien là. Et elle le sera d'autant plus lorsque cette promesse d'un monde nouveau, dont elle rehausse l'illusion chez Hawthorne et Carver, s'inscrira dans la perspective de ces quatre cinquièmes dont parle Henry Adams, c'est-à-dire dans une œuvre écrite depuis une Amérique aux espoirs abolis, dans le sillage d'un retour vers l'Europe des fondements.

Présentation de la scène

Nous voici donc au début des *Reconnaisances* de William Gaddis, peu après la fin de la première guerre mondiale, dans le port de Boston à bord du *Purdue Victory* où un pasteur, d'une longue lignée de pasteurs, le Révérend Gwyon que pousse «le besoin d'étendre ses fron-

pas là. En termes genettiens, il est, au sens strict, un narrateur homodiégétique, racontant une histoire dont il n'est participant que de manière périphérique — comme Joseph.

⁷ Extension des frontières vers l'est donc car, dira Steven Moore de Gaddis, «comme James avant lui, Gaddis a une sensibilité internationale – son domaine, ce n'est pas seulement la culture américaine, c'est toute la culture occidentale.» (Moore, 3).

tières» (Gaddis, 1973, 11)⁷, part pour l'Espagne en compagnie de sa femme Camilla. Sept jours plus tard et à mi-parcours, Camilla meurt d'une crise d'appendicite. Le révérend parvient à la faire ensevelir en terre de Castille, dans le cimetière de San Zwingli (*sic*), conduite au sépulcre dans un corbillard blanc réservé aux enfants et aux jeunes filles. Après un séjour comme pensionnaire dans un monastère franciscain, El Real Monasterio de Nuestra Señora de la Otra Vez, le Révérend, en compagnie d'un singe de Barbarie nommé Héraclès, rentre à Boston où l'attendent son fils Wyatt et Tante May, gardienne implacable de l'orthodoxie puritaine.

Tout semble donc fini avant même d'avoir commencé, l'extension des frontières vers l'est est tout aussi illusoire que vers l'ouest, et pourtant la loi du genre, telle que définie dans le titre – *Les Reconnaissances* –, indique que c'est précisément dans la fin que tout commence, ici la fin de la mère qui, si pour le père ne fait aucun doute dès lors qu'il eut à promener son cadavre «à travers le pays, à la recherche d'un lieu convenable où l'enterrer⁸», pour le fils ne saurait avoir le sens de la fin puisqu'il la voit vivante au moment de sa mort.

Il était dans le cabinet de couture de sa mère, examinant le tiroir aux boutons, un après-midi, à l'heure où il aurait dû faire la sieste, quand elle entra. Elle était vêtue de blanc, et bien qu'elle eût l'air de chercher quelque chose, elle ne parut pas le voir. Il se précipita vers elle, en poussant un cri de plaisir, mais avant qu'il ait pu l'atteindre, elle se retourna et sortit; au même instant Tante May franchit la porte. 'Elle était ici, où est-elle partie? Maman était ici...', commençait-il à dire à sa tante, quand cette femme décharnée le prit par le bras et le conduisit à son lit, le força à s'agenouiller avec un simple tour de poignet et le laissa 'supplier le Seigneur' de l'aider à ne plus mentir. Quelques jours plus tard, Tante May l'appela auprès d'elle, toute tremblante, une lettre ouverte à la main, et lui fit répéter ce mensonge en détail. Aussi tremblant que la lettre qu'il regardait dans la main de sa tante, il parla avec une réticence craintive, comme si c'était là un moyen, logique aux yeux de

⁸ Le cadavre de Camilla, «promené à travers le pays» (15) ne manque pas de rappeler celui d'Addie dans *Tandis que j'agonise*, et l'expédition des Bundren vers Jefferson – Camilla, “carted about the country” (R, 7) – pourrait en effet faire écho à “They were carting her forty miles to bury her.” (Faulkner, 18) («Les voilà qu'ils la broettent à quarante miles pour l'enterrer.» [Faulkner, 30]).

Tante May, pour provoquer une punition plus forte. Mais quand il eut terminé, Tante May le fit mettre à genoux près de son lit et prier le Seigneur de l'aider à oublier, prier le Seigneur de lui pardonner. Elle s'agenouilla même avec lui.

Le Seigneur ne l'avait pas aidé; il s'en souvenait très bien. Il y eut un certain trouble dans son esprit quand son père revint, car son père et le Seigneur étaient plus ou moins la même personne et il fut sur le point de demander à son père de l'aider mais cela ne se pouvait pas, parce que Tante May lui avait dit de ne jamais en parler à son père⁹. (28)

Quel sens pourrait-elle avoir, cette fin, sinon celui qui naît de cette réponse qu'il n'a pas eue et qui ne peut qu'ouvrir un temps de l'attente, attente de la réponse, c'est-à-dire du mot de la fin qui tiendra lieu de reconnaissance, la reconnaissance du fils par la mère, si ce n'est sa naissance. Mais avant de déterminer le sens de cette attente et sa cause finale, précisons que dans cette «temporalité de l'attente» est à l'œuvre le motif de l'Annonciation dont il convient d'abord de nommer le temps, le lieu, et les personnages, comme le fait Luc au commencement de son récit.

Alors que chez Luc, le temps de l'attente se définit par rapport à la naissance prochaine de Jean Baptiste – «Or comme Elisabeth était dans son sixième mois...» (*Luc*, i, 26) — il commence chez Gaddis, par la fin de Camilla le soir du jour des morts. Ce qui constitue un renversement des fondements du mystère, suggérant ainsi des perspectives plus lazaréennes¹⁰ que christologiques.

Le cabinet de couture (*sewing room* [R, 20]) où a lieu la scène, peut être considéré comme une synecdoque du fuseau. En effet, nous dit Erwin Panovsky commentant le *Rétable de Dijon*, «dans l'art paléochrétien, byzantin et du haut Moyen Age, la Vierge de l'Annonciation est sou-

⁹ Les références aux pages des *Reconnaissances* se feront entre parenthèses sinon il s'agira du passage cité. Quant aux renvois à l'édition originale, ils se présenteront comme suit: [R, x].

¹⁰ J'emprunte cet adjectif à Jean Cayrol qui dans *De la mort à la vie* parle de l'œuvre lazaréenne définie comme un crépuscule sans aurore selon les mots de Sénancour. Une œuvre, écrit-il, qui «sera amenée à décrire avec minutie la solitude la plus étrange que l'homme aura eu à supporter. Ce n'est pas une solitude dans laquelle il y a une porte de sortie, une issue [...]. Il ne reste plus que des épaves, des coquilles mortes comme si la vie elle-même s'en était retirée.» (Cayrol, 73-75).

vent représentée avec un fuseau¹¹.» (Panofsky, 252)

Quant aux personnages, leur caractérisation se fait selon un traitement erratique du mythe qui confirme le renversement de son origine:

Ainsi l'annonce est faite au fils Wyatt et ce, en deux temps: par Camilla, la mère, dans son apparition et par Tante May dans la lettre qu'elle apporte. C'est dans les deux cas le silence qui préside à l'annonce: la venue de la mère s'accomplira sans le bénéfice d'une salutation pour le fils; de même la lettre, bien qu'ouverte, restera blanche pour lui.

Alors, le trouble qui, pour Marie est consécutif à la salutation de l'ange, sera pour Wyatt celui d'une scène vide – c'est l'impression qu'il gardera plus tard: «même quand elle était dans la pièce, celle-ci lui avait paru vide» (61) – troublé par une scène «dépourvue de sens» qu'il lui est interdit d'aller chercher auprès du P/père¹². Son trouble est bien celui du mystère, mais d'un mystère de la désincarnation sur lequel je vais revenir après être passé par les liens qui unissent Camilla, la mère, à la figure de Marie.

Camilla en vierge

Rappelons d'abord qu'elle fut enterrée comme une vierge, portée au cimetière dans un corbillard blanc réservé aux enfants et aux jeunes filles; ce qui, par le subterfuge du Révérend, sera un enterrement comme celui de la Vierge, car «Camilla avait donné un fils à Gwyon, puis elle était retournée à la terre, virginale, virginale aux yeux des hommes en tout cas.» (23)

Ajoutons que Camilla est associée à la Vierge, de manière posthume, lorsqu'Esme, le modèle de son fils devenu peintre faussaire, croit se reconnaître sur un portrait inachevé de Camilla la mère, commencé trente ans plus tôt et sur lequel il travaille toujours: «C'est mon portrait! Tu fais mon portrait [...] Pourquoi est-ce qu'il a l'air si vieux?» (293) Or,

¹¹ Les laconiques treize versets de l'annonce dans le récit de Luc ne se prêtant guère à la représentation, la peinture n'a pas dédaigné puiser dans les évangiles apocryphes pléthore de motifs. Ainsi celui de la laine pourpre que Melchior Broederlam tire du *Protévangile de Jacques* où Marie après qu'elle eut entendu une voix, «pleine de frayeur, rentra chez elle, posa sa cruche, reprit la pourpre, s'assit sur sa chaise et se remit à filer.» (xi, 1).

¹² A prendre dans la perspective de l'exergue tirée de *Contre les hérésies* d'Irénée de Lyon: «Rien n'est oiseux ni dépourvu de sens auprès de Dieu.» (iv, 21, 3).

l'identification de la mère et du modèle, révélée par les traits de celle-ci qui peuvent servir à celle-là, se double d'une identification de la mère à la Vierge. En effet, Esme le modèle, définie par les lignes qu'elle prête aux différentes figures de la Vierge dans les tableaux que Wyatt exécute (des *Annonciations* qui, notons-le, se changent en *Mort de la Vierge* ou *Stabat Mater*)¹³, fait retour sur la mère qui lui ressemble et qui, du même coup, devient vierge; cette Vierge qui travaille toute l'expérience esthétique de ce maître-faussaire en primitifs flamands que sera le fils. Et Basil Valentine, critique d'art complice, ne s'y trompera pas qui, voyant le portrait inachevé, remarque: «Et ça, qu'est-ce que c'est? [...] ce visage, l'air de reproche, comme la Vierge dans d'autres choses que vous avez faites [...] Votre œuvre – c'est ancien n'est-ce pas?» (355)

Finissons en disant que Camilla est associée à la Vierge d'une manière non moins oblique, par le singe Héraclès que le Révérend semble lui avoir substitué, en tout cas dans l'esprit de Tante May pour laquelle «l'idée que le singe avait remplacé Camilla était à tel point troublante pour ses conceptions chrétiennes, qu'elle ne l'avait jamais mentionnée, ni ne l'avait même admise elle-même.» (40)

Mais, finalement, ne se réjouirait-elle pas, elle, la puritaine, que le portrait de Camilla en Vierge fasse signe vers un portrait de la Vierge en singe? Sans aucun doute! Sauf que «le singe, indique Panofsky, incarnation de tous les défauts qui conduisirent Eve à provoquer la chute de l'homme, sert d'attribut paradoxal à Marie, 'la nouvelle Eve' dont les perfections effacèrent la faute de l' 'ancienne'.» Et de poursuivre: «Cet animal avait un lien tout particulier, et justifié, avec l'Annonciation, l'événement grâce auquel la malédiction prononcée contre Eve ("*in dolore paries filio*") se changea en bénédiction. ("*et paries filium, vocabis nomen ejus Jesum*").» (Panofsky, 1992, 254)

Ce qui n'est pas sans rapport avec le texte qui nous occupe dès lors que le fils, souffrant d'un érythème grave, sera guéri par le singe que le Révérend sacrifie selon le rituel des Garos, lu dans *Le Rameau d'or* de Sir James Frazer. Notons que cet ouvrage, on le verra sur son bureau, ouvert au chapitre intitulé «Sacrifice du fils du roi», sur lequel «un autre est ouvert, ayant pour titre *Les gloires de Marie*.» (31) Comme si la super-

¹³ Sans oublier que sa mort met un terme à un projet de film sur Marie qu'elle aurait dû interpréter tant «elle avait l'air d'une vraie madone italienne [...] la B.V.M. incarnée» (946-947).

position des deux livres donnait sens à la substitution que Tante May n'osait envisager: Camilla morte, restait le singe, métaphore de Camilla *via* Marie.

Ce qui, leur similarité posée, rend tout aussi incertaine que l'annonce par Camilla, la guérison par le singe. Pour chrétiens que soient les douleurs qui y président – «c'était comme des clous qu'on aurait enfoncés dans mes pieds» dira Wyatt à son grand-père le charpentier (60) – elles ne font pas de l'événement une bénédiction: «La fièvre était passée; mais, pour le reste de sa vie, elle n'allait plus quitter ses yeux.» (60) A vie donc, le fils sera non celui qui a guéri de la maladie mais celui dont la vie se trouve à jamais lestée par l'expérience de sa mort; un survivant qui voit en chaque matin «la résurrection convalescente des jours.» (78)

Qu'a donc fait le singe? Rien de plus que redire en ces aurores oxymoriques laissées par son sacrifice, ce qui a commencé avec Camilla lorsqu'elle apparut vivante dans le cabinet de couture alors qu'elle mourait sur l'océan: un mystère de la désincarnation.

Voir le mystère

Comment se représente-t-il? Par un renversement du principe de la rencontre dont l'économie s'articule ici autour d'une vision qui jamais ne fait déhiscence au sein du sensible: il faut repartir du récit de Luc.

Marie est choisie. Elle est, sans nul doute possible ni détour, l'unique destinataire du message divin: «L'ange Gabriel fut envoyé de Dieu en une ville de Galilée, appelée Nazareth, à une vierge [...]» (*Luc*, i, 26-27)

L'endroit de l'annonce n'a pas d'autre nom que celui de Marie. C'est celui de Marie, et rien d'autre ne lui donne sens: «L'ange étant entré où elle était lui dit [...]» (i, 28)

Le «colloque angélique», comme l'appelle Didi-Huberman (224)¹⁴, est peut-être une histoire de regard avant d'être une histoire de parole, d'une mise en scène de la parole sans autre péripétie que la convocation du regard de l'autre: «*ecce concipies in utero...*», c'est l'ange qui

en appelle au regard de Marie; «*ecce ancilla Domini...*»¹⁵, c'est Marie qui, dans sa réponse, dit tant en sa forme qu'en son fond, la plénitude de son consentement: par la reprise du *ecce* angélique, elle se conforme à l'annonce en adoptant sa syntaxe et en accueille la perspective telle qu'elle se dessine depuis le regard de l'ange qu'à son tour elle appelle ou renvoie en un processus spéculaire¹⁶. Insistance du regard dans la voix, ne fallait-il pas, pour racheter la créature, que la parole passe par là même où la ruse du serpent¹⁷ s'était exercée sur le monde?

Revenons aux *Reconnaisances*, dans ce cabinet de couture où, on va le voir, le regard ne conduit pas à l'être mais, comme au commencement, signifie son désastre et son dénuement dans l'errance d'un devenir moins spéculaire que spéculatif. Car rien n'a eu lieu sinon ce qui ne s'est pas fait et qui va le défaire¹⁸.

Wyatt n'est pas choisi. Il est là alors qu'il n'aurait pas dû y être, en sorte que leur rencontre, si elle s'était produite, n'aurait pu être qu'accidentelle, comme sa présence en ce lieu qui n'est pas le sien¹⁹. Elle est donc venue pour le lieu, pour «quelque chose» qui en fait partie et qu'elle a «l'air de chercher.» Mais au fait cherche-t-elle? La modalisation du

conceive in thy womb...» dit l'ange; «*Behold the handmaid of the Lord...*» dit Marie. (je souligne).

¹⁶ «La relation entre Dieu et le soi est de part en part spéculaire; chacun reflète l'autre.» (Taylor, 35)

¹⁷ Rappelons qu'au jardin, c'est le regard qui, deux fois convoqué, entraîne la chute: comme attribut du divin – «vos yeux seront ouverts» –; comme moyen d'y parvenir par le soudain prestige d'un fruit «beau et agréable à la vue.» (*Génèse*, iii, 5, 6)

¹⁸ Car, comme on va le voir, non seulement le regard ne conduit pas à l'être mais il se constitue comme mode dont l'être est absent. Par conséquent, ce qui suit ne sera pas sans rapport avec ce que Joyce nomme dans *Ulysse* «l'inéluctable modalité du visible» (39) dans laquelle le voir est à comprendre moins comme mode privilégié d'appréhension du visible que comme mode du voir informé par la mort de la mère – la mort de la mère comme point de vue à partir duquel le visible s'envisage: le «vert-pituite» de la mer chez Joyce fait signe vers «la bile verte et visqueuse» de la mère agonisante (10) comme chez Gaddis, Esme fait signe vers Camilla.

¹⁹ Il ne fait pas partie du lieu où elle apparaît. Ainsi, parce qu'il n'est pas à sa place, il est tout aussi absent que si, pourrait-on dire, il y manquait. A l'instar de cette lettre volée – ne sera-t-il pas comparé dans quelques lignes à une lettre? – qui, dans la nouvelle éponyme de Poe, bien que posée en évidence entre les jambages de la cheminée, n'est pas vue parce que la ruse du Ministre D a voulu qu'elle ne soit pas là où le pré-let attendait, c'est-à-dire cachée; autrement dit, à sa place. (Richard, 832)

¹⁴ La tentative exégétique qui suit s'inspire librement de ce texte.

¹⁵ Remarquons que le *ecce* n'est pas systématiquement rendu par *voici* en français (cf. la *TOB* ou la traduction de Lemaître de Sacy). En revanche, dans la traduction de la *Authorized King James Version of the Holy Bible*, la modalité du regard est explicitée par une transposition de l'adverbe *ecce* en verbe *behold*: «And, behold, thou shalt

prédicat ne conteste-t-elle pas son actualisation et, de fait, l'existence de son objet? S'il y eut effectivement quelque chose, ça reste vague et à jamais mystérieux – «Qu'est-ce que c'était?» murmurait-il parfois.»(52) Ce n'est en tout cas pas lui, il le sait désormais, lui, Wyatt, que, malgré les cris et la course, elle n'a pas vu ou «n'a pas paru voir.» Elle est partie et, avec elle, la rectitude de l'échange angélique.

Et ce n'est pas l'irruption de la tante dans la pièce qui en est responsable²⁰: le départ de la mère précède l'arrivée de la tante et la virgule qui sépare les deux événements ne saurait faire de l'un la cause de l'autre²¹. Non, ce coup-ci, elle n'y est pour rien dès lors que ce malheur de rencontre tient moins à un obstacle sur le parcours du regard qu'à l'escamotage de son objet. Parce que les regards sont ailleurs, comme on le dit des esprits, distraits, c'est-à-dire «tirés en sens divers» et laissés dans le vague de ce quelque chose introuvable pour la mère, mais surtout de cette vision pour le fils qui, elle, n'a qu'un seul sens mais dont l'irréductible écart est soudain la mesure d'une terrible étrangeté, comme le montre la précipitation de l'enfant vers sa mère, dont la course d'un trait, semble suivre ou rehausser la faillite des yeux et leur terme impossible.

Ainsi, à la différence du modèle évangélique, jamais les regards ne font sens, jamais ils ne s'ancrent dans ce qui aurait dû répondre à leur attente et constituer leur raison d'être: une raison pour regarder qui donne raison à celui qui regarde et le justifie dans sa présence. Quelle meilleure justification, quelle meilleure raison que la mère pour l'être quand il s'agit de son fils? Chair de sa chair qui n'a d'yeux que pour elle comme elle aurait dû n'avoir d'yeux que pour lui: salut *in extremis* sous l'espèce réflexive dans l'entre-deux d'une rencontre où son regard, testamentaire s'il en fut, l'eut reconnu lui, le fils vivant, elle, la mère morte, arrachée au temps, déjà de l'autre côté, sans confusion possible et possible invocation²².

²⁰ Même si se montrer un obstacle dans la relation filiale est une constante de son caractère et ce, dès la naissance du fils, lorsqu'elle impose le nom de Wyatt contre la mère et le père qui avaient choisi Stephen. (35)

²¹ Et d'autant moins un point virgule comme dans la traduction française.

²² Quand dans *Hamlet*, le spectre dit «Mark me!» à son fils, (I, v, 2) il ne lui demande pas seulement de l'*écouter*, il lui dit aussi la limite, et ce qui est à voir au-delà, le monde des morts face aux vivants, c'est-à-dire, lui face à son fils, se présentant comme spectre et répondant de manière oblique à Gertrude, sa femme, qui s'inquiétant de la

Mais elle ne l'a pas vu et ne l'a donc pas reconnu, ne se rendant pas à l'insistance de ce regard qui, au lieu, s'enfonce dans les prestiges d'un spectre qu'il n'a pas identifié comme tel: une forme, «vêtue de blanc», sans rien d'autre derrière car «même quand elle était dans la pièce, celle-ci avait paru vide.» (61) Forme sans fond qui abolit les points de vue et les laisse pour points de fuite, comme dans les représentations en perspective où ils figurent l'infini²³. Sauf qu'ici, dans le cabinet de couture, c'est l'indéfini qui s'est mis à l'œuvre avec l'impossible définition du fils par ce point de vue qui lui échappe et qui le change en retour, faute de rencontre, en point de fuite.

Désormais consubstantiel au spectre dont la rencontre fortuite l'a vidé de sa substance de fils, comme la vierge Camilla le fut sur l'océan de sa substance de mère, il devient, par l'insondable mystère d'un regard obs-

smélancolie de son fils, et donc du mélange des genres, lui demandait qu'il cesse d'aller cherchant «ton noble père dans la poussière.» (I, ii, 70). C'est ce qui va manquer à Wyatt; ce premier mot où est à l'œuvre un palimpseste de sens qui tous forment la reconnaissance du fils par le père venu du Purgatoire crier vengeance. Le spectre de Camilla ne parlera pas, l'ignorant comme le spectre de Hamlet père ignore l'ami du fils, Horatio, ce qui fait dire à ce dernier: «S'il y a une chose honnête à faire, qui serve à ton soulagement et à mon salut, parle-moi!» (I, I, 129-131). Le salut ne vient pas, pas plus qu'il ne viendra pour Wyatt qui, malgré certains traits que, par ailleurs, il partage avec Hamlet, aménagera trente ans plus tard, dans Horatio Street.

²³ «... car la découverte du point de fuite est [...] pour ainsi dire le symbole concret de la découverte de l'infini lui-même.» (Panofsky, 1975, 125). Symbolique, la perspective l'est en tant que construction géométrique pouvant représenter ce qui constitue le cœur de l'Annonciation, à savoir l'Incarnation, c'est-à-dire, entre autres oxymores, «la venue [...] de l'invisible dans la vision» selon les mots de Saint Bernardin (voir *infra* n.34) cité par Arasse (1999, 12). On se contentera de dire que, chez William Gaddis, la perspective est ce qu'elle est littéralement, un point de fuite, soit pour cacher qu'il n'y a rien à voir, soit pour cacher qu'il y a à voir même si ce n'est rien. Il en est ainsi lorsque Wyatt détourne le regard de son père sur le point de découvrir la copie des *sept péchés capitaux* de Bosch qu'il vient d'achever en attirant son attention vers une «étude de perspective» (p. 68): un piège à regard pour le fils qui trompe son père, sous le regard de Dieu que représente le tableau contrefait, bientôt substitué à l'original. On remarquera aussi que la lettre qu'Esme écrit pour Wyatt, au terme d'une scène sur laquelle nous reviendrons, commence par la question de la perspective chez De Chirico (487) dont Cocteau disait qu'elles «sont des chutes.» (Benech, 692).

tinément ailleurs, un verbe désincarné, c'est-à-dire, vu d'ici-bas, trace sans origine, signe de l'absence²⁴.

Le spectre à la lettre

Considérant la nouvelle signifiante de Wyatt²⁵, la scène qui suit ne manque pas de sens.

La tante, «son mentor chrétien» (27) et à ce titre, plus que son révérend de père – autre entorse à la règle – la dépositaire du Verbe, produit la lettre qui dit l'absence qui confirme le mensonge que le fils avait dit et qu'elle lui fait répéter pour confirmer la lettre qui dit l'absence qui confirme... rien d'autre qu'un arrangement d'une sorte nouvelle qui n'est plus celui du Verbe et de ses performances mais celui du signe et de ses abîmes, se répétant à perte de vue.

Reprenons d'abord cette lettre pour poser que toute la scénographie autour répète ce qui s'est déjà joué dans le cabinet de couture, quelques jours plus tôt; la lettre annonçant en son fond l'absence de la mère et confirmant en sa forme celle du fils qui, par l'opération de sa ressemblance à cette même lettre, se trouve associé au signe qu'est «la lettre qu'il regardait.»

Notons ensuite que la tante, faisant répéter le fils pour confirmer la lettre, ne fait que confirmer la répétition: en effet, «répéter ce mensonge en détail», c'est à la fois se conformer à la logique du spectre, c'est-à-dire au mensonge de celui dont l'existence n'est que visuelle, et la dire vrai, c'est-à-dire convenir qu'il n'y a pas d'autre vérité que celle du spectre²⁶. La tante, lectrice de la Bible «à haute voix» (45), ne sait donc

²⁴ Retournons-nous un instant vers Luc chez qui l'incarnation s'accomplit d'un *ecce* à l'autre, c'est-à-dire — rappelons-le — d'une parole qui dit le regard: «Il suffira d'un écho presque immédiat — le *ecce* de la Vierge — pour qu'effectivement, d'un seul coup, le corps du Christ soit conçu dans le ventre de Marie.» (Didi-Huberman, 225)

²⁵ C'est-à-dire, à partir de l'algorithme saussurien et de l'usage qu'en fait Lacan, un sens qui se tient dans l'ordre du signifiant et ne prend pas en compte le signifié. (Lacoue-Labarthe, 83)

²⁶ Pour l'existence visuelle du spectre nous pensons à ce que dit Deleuze du simulacre: «Sans doute produit-il un *effet* de ressemblance; mais c'est un effet d'ensemble, tout extérieur.» (Deleuze, 297) Pour sa vérité à Baudrillard *via L'Écclésiaste*: «Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité — c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai.» (Baudrillard, 9)

plus ce qu'elle dit. Qu'elle soit pardonnée, condamnée qu'elle fut par le narrateur complice du spectre, à se trouver, dès l'issue de la scène dans le cabinet de couture, décharnée et exsangue — *a flesh-and-bloodless woman* (R, 20) —, autrement dit, spectrale à son insu et plus très bien placée donc pour réinstaller le Verbe dans sa rectitude originelle.

Disons enfin que la rencontre consacre la répétition comme origine et trope fondamental du récit et la tante ne croit pas si bien dire en faisant «répéter ce mensonge en détail.» Car il se pourrait bien que, par cette formule — formule de spectre — elle confirme la consubstantialité du spectre et du fils.

D'abord parce que le mensonge de l'apparition annonce les mensonges de Wyatt, peintre faussaire, dont une des premières toiles — un portrait inachevé de sa mère à partir d'une photographie — sera conçue précisément dans le cabinet de couture devenu, douze ans plus tard, sa chambre. Ensuite parce que sa répétition n'est autre que celle du revenant qui ici ne reviendra pas en figure mais en peinture. Par l'opération du fils qui tracera sa hantise en des vierges convoquant toutes ce portrait, matrice de l'inachèvement comme la rencontre en fut le lieu²⁷. Enfin parce que ses détails ne manquent pas de faire signe vers la facture des toiles de Wyatt faussaire «si remplies de détails, cette terreur du vide, cette terreur absolue de l'espace.» (716)

Alors comment ne pas comprendre Esther, dans vingt-six ans sa femme, lorsqu'elle dit avoir de plus en plus «le sentiment qu'il n'existait pas» (103) et qui, analysant sa présence en termes de substance et d'accident²⁸ en conclut que «la consécration [de la substance] s'est apparem-

²⁷ C'est bien le lien qu'établira Basile Valentine découvrant ce portrait: «Et ça, qu'est-ce que c'est? C'est délicieux, ce visage, l'air de reproche, comme la Vierge dans d'autres choses que vous avez faites, le reproche sur ce visage. Votre œuvre — c'est ancien n'est-ce pas, mais on retrouve toujours un petit quelque chose, *semper aliquid haeret...*» (355)

²⁸ Le passage des accidents aux espèces *via* le terme de consécration que fait Esther sans autre forme de procès est rendu textuellement possible par le révérend qui, dix ans auparavant, discutant des complexités de la transsubstantiation, «en venait à la doctrine, qu'il appelait aristotélicienne, de Dieu conservant les 'accidents' du pain et du vin». (67) Le même révérend qui, dix ans plus tard, sera dans le pain que mange son fils restaurant à sa manière un Navarrette ... ses cendres ayant été mélangées à la farine par inadvertance!

ment effectuée [...] quelque part en dehors d'elle.» On aimerait lui souffler: dans le cabinet de couture, au nom du spectre, de la tante et de la lettre. Ainsi soit-il.

Wyatt en esprit

Et c'est ainsi qu'il est: «spectre vagabond» des conversations en ville (94), apparaissant et disparaissant dans une «série d'images» ou «diaspora de paroles» (95), qui, après sa rencontre avec Reck tall Brown, va se dérober dans l'anonymat des instances pronominales pour n'être plus que *figure*²⁹ (R, 149 et *passim*). Figure de style, ou figure de tableau, comme lorsqu'il apparaît pour la première fois à Basil Valentine: «Regardez ça. Il sort tout droit de la toile», s'exclame le critique d'art. (255)

Simple façon de parler, pourrions-nous dire. Sauf qu'ici la métaphore soudain se fait vive car la toile en question est une *Descente de Croix* et la résurrection promise – osons dire la *revenance* – a bien lieu quelques pages plus loin avec Wyatt qui affirme, conformément à ce que lui avait fait miroiter Reck tall Brown (157-158): «Je suis un maître-peintre de la Guilde, en Flandre, [...] et vous n'avez pas plus à faire avec moi que si vous étiez mes descendants.» (267)

Parti chercher au fond de la mémoire les origines de son œuvre – «les reconnaissances» dit-il (267) – comme en ce cabinet de couture la sienne propre, il en revient, ici comme là-bas, conforme à ce qu'il a reconnu et qui le retient, esprit du passé, sans autre demeure ni substance que «ce monde de formes et d'odeurs» (265): formes fantômes³⁰ et odeurs d'huile de lavande, ce qui revient au même.

A l'invisibilité de l'artiste dont l'huile de lavande fait figure de métonymie. C'est cette odeur qui signale Wyatt comme peintre; c'est elle qui marque son passage à la peinture après un temps consacré à dessiner des ponts (94): «Le changement le plus sensible n'apparaissait pas au regard: il pesait lourdement dans l'air.» (93) Quoi de plus fidèle aux

²⁹ «silhouette» dans la traduction française. (161 et *passim*)?

³⁰ En dessin, on nomme forme fantôme une œuvre déjà conçue mais différant son accomplissement final en ménageant délibérément un espace vide sur la feuille; un blanc dont Jean-Claude Lebensztein écrit qu'il est «le lieu de l'obscur, du manque et de la mort.» (Lebensztein, 212). On ne manquera pas de penser à ce portrait inachevé de Camilla, véritable genèse esthétique et ontologique du fils et de son œuvre.

spectres que l'huile qui dit toujours la présence de ce qui n'est pas censé se voir? Ici, deux fois fidèle.

Comme technique, elle participe à l'invisibilité de l'artiste par rapport à son œuvre; comme odeur, elle signe son éloignement.

En effet, parce qu'elle permet, par de savants mélanges (265), de simuler l'usure du temps, autrement dit, de fabriquer des fantômes, elle rend possible le travail de restauration que Wyatt pratique avant Reck tall Brown et la peinture de faux qu'il commettra après. Or, dans celle-ci ou dans celui-là, l'artiste ne peut même pas prétendre à la définition qu'en donne Basil Valentine – «L'artiste n'existe pas, sinon comme véhicule pour son œuvre.» (280) – dès lors qu'il est nié, y compris comme véhicule: ici la signature qu'il appose le dépossède du tableau (268); là, son travail de restauration se redéfinit, non sans ironie, comme «retapage du passé.» (153). Nié surtout comme véhicule (- PEINT. Liquide dans lequel la peinture, le pigment est délayé. ⇒ 1. médium. *Le Robert*) puisque c'est l'huile de lavande et qu'elle signifie toujours son absence, ou sa présence comme disparu.

En effet, son odeur est la marque de celui qui est toujours déjà parti, dans un temps de la mémoire ou de l'attente, pour soi ou pour les autres, jamais à sa place et pourtant «sensible» par l'opération de «ce délicat et pénétrant parfum» (93) dont Wyatt gratifie Esme son modèle (225), ou qu'il laisse derrière lui chez Esther comme Catherine de Ricci, cette «délicieuse odeur de sainteté» qu'au couvent les nonnes suivaient, capturées par le signe mais indéfiniment en retard sur la présence de la sainte (288).

Qu'il s'agisse de lavande ou de sainteté, les parfums circonscrivent des lieux de vestiges et de reconnaissances perdues où insiste l'obscur avant toute promesse; et comme nous l'avons appris du sauveur à Béthanie, osons dire que le parfum versé vaut extrême-onction (*Matthieu*, xxvi, 12), ou selon les mots du critique Crémer sur la peinture de Wyatt: «un esprit de la mort, [...] sans espoir de Résurrection.» (83-691). Et c'est dans cette perspective qui les nie toutes qu'il faut entendre ce qu'Esther confie à Otto, son amant: «Savez-vous la chose la plus dure de toutes? L'attente. Une femme est toujours en train d'attendre. Elle... elle attend toujours.» (139) Sans le fin mot de l'histoire – «Wyatt, est-ce que tu ne peux pas me dire quelque chose... Même si tu ne le penses pas?» (128) – elle peut toujours attendre «dans l'obscurité et l'odeur de lavande» où il la laisse entrer (128) et qui, faute de verbe, constituent la seule annonce pos-

sible depuis le cabinet de couture: celle d'un devenir hantologique³¹ tel qu'il sourd dans son évanouissement après qu'elle eut reconnu, sous la lumière violette, «le désastre» et «le malheur» sur la figure de ce portrait qu'il restaure et qui lui ressemble tant. (97)

Esme en vierge

Esme aussi ressemble à une figure. Elle n'est d'ailleurs que cela dès lors qu'elle doit à Wyatt son apparition dans le texte – «il entretient une petite fille maigrichonne» (186) – et, de fait, se trouve placée sous l'esthétique de son signe avant d'être textuellement déclarée son modèle. Un signe qui, en effet, la précède comme personnage à part entière puisque déjà figée, arrêtée dans sa présentation comme tel par une «série d'images» qu'on lui prête³². Et une fois déclarée modèle par l'odeur de ses vêtements qui sentent la lavande (225), rien d'autre n'affleurera qu'un personnage de modèle frappé d'invisibilité comme personne: «une créature contrefaite [...] qu'il scrute avec une froideur clinique. – Mais pas pour m'y découvrir; plutôt un détachement abstrait, une acuité d'ordre technique... Pas les yeux d'un amant.» (289)

Esme aussi attend, comme personne. Sans le dire, en le dessinant. Comme Dibutate, cette jeune corinthienne traçant sur l'ombre de son amant dont elle va être séparée, une ligne qui en suit et marque le contour, signifiant le dessin comme absence ou invisibilité du modèle et inaugurant

³¹ Derrida parle de *hantologie* pour questionner la possibilité de comprendre le discours de/ sur la fin – «l'extrémité de l'extrême peut-elle être jamais comprise?», qu'il illustre par *Hamlet* où le commencement comme la fin de l'histoire s'instaurent sur le retour du spectre. (Derrida, 31).

³² On se souvient de ce vernissage dans Greenwich Village où elle est vue en «noyée de la Seine, ce masque mortuaire si touchant» (190), ou en «foutue Madonne» qui «a l'air de se prendre pour un tableau» (212), ou encore en «statue de Phryné par Praxitèle.» (199) Autant de comparaisons qui toutes convergent vers Wyatt, peintre de madones, dont la mort de la mère n'est pas sans rapport avec l'eau, et qui, discutant avec son père du portrait inachevé de Camilla et expliquant que, selon lui, il contenait, dans sa valeur allusive, la promesse de la perfection de l'œuvre, se voit rappeler par son père la Vénus de Praxitèle telle que décrite par Cicéron (Moore, 121) et dont le modèle aurait été Phryné, «une putain de première classe», selon Anselme. (199) Une scène enfin, qui, définie comme «mascarade» (190), fait, à ce titre, retour vers la première phrase des *Reconnaisances* relatant la «mascarade» que fut l'enterrement de Camilla et ce temps finissant avec elle où les masques tombaient. (voir *infra*, n.41).

déjà un temps de l'attente. Sauf qu'ici, lorsqu'Esme avance «la main pour suivre le contour de cette forme sombre, dressée contre la lumière» (287), c'est le modèle qui se dessine et qui s'efface comme modèle pour se signifier comme personne qui dessine: «son profil [...] presque visible dans son ombre» (288), Esme sortant presque de l'ombre et du piège des reflets. Et du même coup, effaçant presque l'artiste qui eut dû l'exécuter pour s'adresser à l'autre qui «lui parlait rarement» (288), libéré de la capture des miroirs (290), l'amant ou presque:

Elle lui avait mis les bras autour des épaules, et son souffle nié par la forme devant eux se fit plus rapide. Il se redressa, se leva, la remit d'aplomb et se détourna d'elle.

— C'est tout, c'est assez pour aujourd'hui, dit-il du même ton dont il le disait toujours. (293)³³

C'est le ton sans tact du disparu, retiré dans «ce monde de formes et d'odeurs», qui *se redresse* et *se lève* et donc revient mais dont la posture signifie le *détour*, sa présence comme détour ou partance dans l'abîme des miroirs et des toiles vers ce «quelque chose de perdu, [...] qui se reflétait à travers les années» selon le rêve d'Esme (290), cette *forme* à couper le souffle devant laquelle ils sont et qui rend tout terme impossible, comme dans le cabinet de couture.

Reste à Esme l'odeur qu'elle rencontre dans l'atelier de Horatio Street où tout ou presque a brûlé. Cette odeur de lavande «seule [à] se répandre, [à] pénétrer partout, coupant sans tranchant, impétueuse mais sans précipitation, remplissant tout sans se dilater, comme une couleur s'approfondit par saturation et rehausse tout à coup son éclat.» (486) Une drôle d'odeur, inconcevable en ses procédures, oxymorique et ubiquiste, essentiellement autre jusque dans la comparaison où le sombre peut tout aussi bien se faire clarté; se constituant donc, dans le paradoxe de son énonciation, comme figure d'un mystère³⁴.

³³ ... and the breath *denied by the form before them* came the more quickly. (R, 274) La partie que je souligne a été malencontreusement supprimée dans la traduction française.

³⁴ Tout aussi paradoxal que l'enthousiasme de Saint Bernardin définissant le mystère de l'incarnation: «[c'est] le moment où l'éternité vient dans le temps, [...] l'infigurable dans la figure, [...] l'incircriscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son, l'impalpable dans le tangible, [...]» (Arasse, 11-12)

Esme le reçoit ce mystère, nue, allongée sur le lit de Wyatt: «Oh oui..., murmura-t-elle avec violence. Oh oui, oh oui, oh oui...» (486) Un acquiescement sans échange, en solitaire, à un esprit de lavande, véhicule d'une peinture «au service de [ses] désirs [dont] [elle] ne peut dédaigner aucune ruse pour les réaliser.» (488) Ruse d'un ventre qu'elle dit ne pas avoir; ce qui explique à la fois qu'elle ne puisse épouser Otto (468) et qu'elle soit un bon modèle. (277) Engendrer n'est pas créer. Il faut un modèle de ventre sans entrailles, pour la forme; ventre de surface où rien ne s'incarne mais où tout se dessine, phantasmes et fantômes, où seul peut naître l'artiste par l'opération de son œuvre: «un perpétuel absent .» (Blanchot, 24) Ou une créature ingrate, sans reconnaissance du modèle, en particulier quand les traits empruntés sous «la contrainte du passé» (486) s'appliquent à «retaper» depuis toujours une figure de mère: perpétuelle absence du modèle.

On aurait pu croire, dans un moment de «foi poétique» (Coleridge, 179), à l'annonce faite à Esme d'un Wyatt en esprit de l'art, lové dans l'intimité de la forme parfumée qui soudain aurait fait déhiscence, comme à Nazareth. C'était donc sans compter le trouble d'Esme, bien peu marial en ses manières, et sans effets³⁵ – «il n'y avait ni triomphe, ni dispute dans l'air qu'elle respirait» (486) – sans effets, disions-nous, sinon de réel et, comme pour confirmer, une fois encore, la précellence des signes, elle se trouve, la lavande devenue indistincte, définie par son ombre prisonnière des couleurs, «immobile sur une tache de vert-de-gris, restreignant ses élans entre les bornes claires et fortuites de ce coin où elle s'était réfugiée.» (486)

A la suite de quoi, elle se met à écrire une lettre à Wyatt, tout en se barbouillant le visage de peinture. Mais les signes pas plus que la peinture ne s'incarnent; ils produisent les signes qu'ils sont: la lettre d'Esme est une réponse à celle qu'il ne lui a pas écrite et dont il se pourrait bien

après l'incise. [R, 838]) lorsque voguant vers l'Europe, elle croit reconnaître les traits de Wyatt sur un naufragé repêché qu'elle ira voir au moment de l'extrême-onction et dont elle rapportera «des traces du visage oint d'huile contre lequel elle s'était jetée» (871), sans avoir pu le sauver du trépas sinon par l'image: "it appeared to rise slightly from the bed." (R, 838) rendue par «il eut l'air de se soulever du lit.» (870) On a perdu dans la traduction française, la charge sémantique (christique ou lazarenne) de *rise*, (se) lever.

³⁵ Encore moins marial dans sa répétition c'est-à-dire page 870 (il y a bien trois *Oh yes*).

qu'elle renvoie à celle que présenta la tante trente ans plus tôt, signifiant la vérité du spectre comme celle-ci signifie la vérité de la peinture: une *obombration* du réel et du modèle que seule «la mort *absolue*» peut circonvvenir. (489)

Mais les signes sont toujours plus rusés³⁶: sa tentative de suicide échouera (494) et sa présence se conjuguera désormais à la troisième personne (495 *et passim*), ici et là, située en ce non-lieu que marque le pronom, et qui, depuis le commencement, ressortit à la grammaire du spectre.

Toucher

Tout ceci parce qu'elle n'a pas été touchée, pas plus que ne le fut Wyatt, si ce n'est par la grâce du moins par des regards qui auraient convergé et seraient devenus «palpation». Pour cela, il aurait fallu que «la vision s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile, [...] que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde.» (Merleau-Ponty, 177)

Esme ne fut pas reconnue par Wyatt qui ne fut pas reconnu par Camilla: étrangers, ils le sont tous dès lors que ce qui nous est *dévoilé* n'est pas un *ordre d'être* soumis au doigt et à l'œil, — «la surface d'une profondeur», dit Merleau-Ponty (180) —, mais un monde englouti dans les masques et les faux semblants, monde en abyme, démesuré, aporetique³⁷, fait d'échos et de reflets, où l'autre reste intact, insensible: «Je sais celui de qui l'amour doit me sauver comme je dois l'être par l'amour.» (873) dit Esme plus tard à Stanley. Qui semble résonner dans l'augustinien «Aime et fais ce que tu veux» (932) de Wyatt sortant de la fiction à tous

³⁶ C'est Chaby, fils de Sinisterra, faux docteur responsable de la mort de Camilla, qui la sauve de l'asphyxie par le gaz. De retour chez elle, elle se présentera à Otto en «créature contrefaite»: le visage peint plus que maquillé, affublée des boucles byzantines de Camilla, un miroir au mur dans lequel dit-elle «il y a un fantôme qui vit ici et qui n'est pas heureux.» (495-496) Présence de la disparue qui viendra plus tard hanter Stanley de ses simulacres: «Dès qu'il était seul, il était assailli par son image.» (859) (*her simulacra* [R, 828])

³⁷ «[...] ce qu'ils appellent aporie ils l'ont pris aux Grecs, les universitaires ont emprunté le mot aux Grecs pour désigner ce marécage d'ambiguïté, de paradoxe, de perversité, d'opacité, d'obscurité, d'anarchie l'horloge sans l'horloger [...]» (Gaddis, 2003, 8-9)

les sens du terme. Comme résonne le «Où est-elle?» de Wyatt (727) dans le «Où est-il?» d'Esme. (865) Seulement des échos et leur œuvre de perte, parcourant les espaces aveugles des contrefaçons et revenant toujours à ce cabinet de couture où le visible est soudain devenu intouchable.

Il aurait donc fallu qu'il soit touché comme l'est l'enfant dans cette scène au zoo où se trouvent Wyatt et Basil Valentine. Ils discutent tous les deux d'un rêve qu'a fait Wyatt et où il est déjà question du toucher, d'être touché par *elle*, mère ou maîtresse. «Et je l'ai vue, elle m'a touché. Ses lèvres étaient d'un bleu indigo » (568) Wyatt parle probablement d'Esme, même si à Horatio street, ce sont ses yeux qui sont indigo et ses lèvres garance. Mais Basil Valentine ne comprend pas tout de suite et pense qu'il est question de sa mère – la question de la figure dans un *Stabat Mater* que Valentine avait vu fini lors de sa dernière visite chez Wyatt (352): «“Oui, votre mère, n'est-ce pas? Votre... ‘sainte mère’?” Wyatt, surpris, réplique: “Ma mère?”» (568)

Ce mot, qui n'a jamais été autre chose qu'un signe, semble soudain comblé, pour Wyatt qui la regarde, du sens que porte une femme blonde avec un enfant: «Derrière Valentine, de l'autre côté de l'allée, le dessin rigide des barreaux était interrompu par des cheveux blonds et des yeux sombres.» (568) En effet, cette scène coïncidente, et faisant textuellement suite à la question laissée en suspens, en constitue la réponse et, du même coup, parce que cette femme «cherchait des yeux l'enfant qui était avec elle» (568), devient, trente cinq ans plus tard, l'image inversée de la scène dans le cabinet de couture – d'autant plus inversée que la beauté «sans défaut» (*undamaged* [R, 549]) de cette femme blonde rappelle le visage «abimé» (*damaged* [R, 333]) d'une *Mort de la Vierge*. (352)³⁸

Derrière Valentine, la femme blonde rejoignit l'enfant qui avait couru vers elle. Elle l'écoutait maintenant, [...] le visage brillant d'attention. 'Ils se battaient vraiment?' demanda-t-elle, [...] avec dans sa voix ce ton que les enfants prennent pour de la crainte. (571)

³⁸ Sans oublier qu'ici, au zoo, comme là-bas, dans le cabinet de couture, il se retrouve avec le poignet tordu par Valentine, «son bras (*wrist* [R, 549]) se tordit sous l'étreinte de Valentine» (568), par la tante qui le «force à s'agenouiller avec un simple tour de poignet.»

Scène terrible pour Wyatt dont la femme blonde «saisit un instant le regard affolé qui se posait sur elle sans raison particulière.» (568) Sans raison pour elle; non pour lui qui voit, dans l'étreinte du fils et de sa mère, son envers funeste dans l'au-delà de cette présence qui le fit courir mais jamais ne le rejoignit. Comme si leur répétition renversait le désastre qu'ils avaient servi à décrire, *courir* et *rejoindre* (*reach* et *run* dans les deux scènes [R, 20-551]) disent la venue et la rencontre qui, ici, renouvellent l'accueil et fonde la reconnaissance du fils par la mère qui l'écoute, après que le fils l'eut reconnu mère, entre toutes les femmes, elle, «le visage brillant d'attention», lui parlant maintenant «avec dans sa voix ce ton que les enfants prennent pour de la crainte.»

Un rayonnement et un trouble qui font signe vers le motif annonciatif, rédimant en leur forme les errements de sa première présentation et le rétablissant d'autant mieux en son fond que tout ceci s'est passé à côté de la cage d'une lionne que l'iconographie du Moyen Age montre donner le jour à des lionceaux mort-nés qu'un rugissement rend à la vie, trois jours après. (Male, 96) Une annonce donc servie avec sa cause finale, à condition de ne pas trop s'éloigner car la cage d'à côté, c'est celle des pumas et le motif va à nouveau se renverser sans cesser pour autant de se lire dans la perspective du cabinet de couture.

C'est la femme blonde qui maintenant regarde Wyatt:

Elle continuait donc à le regarder, [...] après l'assaut brutal des autres regards, elle trouvait refuge dans ces yeux qui ne participaient à rien, ne reconnaissaient rien, ne l'accusaient de rien.[...] Pourtant, cette absence de réponse la retenait, cette non-reconnaissance qui n'était pas plus un asile que les yeux ouverts d'un mort; ce refus qui n'était pas un asile pour la honte, mais le piège du fond duquel elle réclamait le droit de s'affirmer. (571)

C'est Wyatt que la métaphore donne pour mort³⁹, dès lors que nous avons quitté la lionne. C'est lui qui ne reconnaît pas et c'est elle, la

³⁹ La métaphore pourrait bien avoir valeur de prolepse si l'on pense à Wyatt en Espagne, «endormi les yeux grands ouverts» (825) après que nous le vîmes au cimetière, «ombre tremblotant» (821) devant le sépulcre anonyme et vide de sa mère, sans reconnaissance possible, «sans espoir de résurrection» eut dit Crémer. Comme le lion donc, qui «passait pour dormir les yeux ouverts. C'est là, nous dit le lectionnaire, une figure de Jésus Christ au tombeau.» (Male, 88) Les yeux ouverts, certes, mais mort.

femme blonde, retenue par son absence de réponse, qui va se trouver prise dans la fixité d'un regard qui l'ignore, dans un temps mort, ou entre-temps, comme lui, Wyatt, trente cinq ans plutôt. Aujourd'hui c'est elle, parce qu'elle est située depuis le début de la scène à distance par rapport à Wyatt – «derrière Valentine» – et donc, dans cet au-delà inaccessible et toujours médiatisé, caractéristique du lieu de Camilla par rapport à son fils, visible mais intouchable.⁴⁰

En finir

Mais c'est à lui d'être intouchable désormais, hors de portée, confirmant au zoo ce que sa peinture vise en ses ultimes représentations: une rupture d'avec la figure de sa mère que son père déjà, parlant du portrait inachevé, lui avait conseillé: «Il faut le finir, [...] ou bien elle sera toujours avec toi.» (69) En finir avec la mère en finissant le portrait que le suspens de ses traits inscrivait dans un temps de l'attente, — «parce qu'elle est là, elle est là tout le temps» (66) – et, de fait, signifiant moins la mémoire d'une détresse que la promesse d'un émerveillement – celui de voir la figure surgir de la forme, comme chez Praxitèle... (66)

Aucune *Annonciation* ne voit le jour:

La première est changée en *Mort de la Vierge*. (258) Quant à la deuxième, censée donner substance à un testament de Jodoc Vyt, commanditaire du *Rétable de Gand* (273-274), il se pourrait bien qu'elle se greffe précisément sur le portrait inachevé de Camilla – c'est, en tout cas ce que l'on peut déduire de ce qu'il dit à Esme découvrant ce «portrait de moi qui a l'air si vieux»: «C'est une étude... la prochaine peinture que je vais faire.» (293) Mais ce même portrait sera intitulé *Stabat Mater* par Basil Valentine, «le dernier», selon lui, ce que ne conteste pas Wyatt. (566)

Alors l'image de la mère vierge devient celle d'une morte, une morte-vivante dont il faut rompre le prestige par la représentation de son

⁴⁰ On se souviendra, en effet, de Wyatt, enfant, qui voit la photo de sa mère «par-delà son père» (27) ou du portrait inachevé dans lequel les yeux de sa mère regardent «au-delà de lui» (358), ou encore de Wyatt, lui-même vu «par-delà le balai cassé, tout au fond du trou vidé de cette présence étrangère.» (821) Remarquons que *derrière, par-delà, au-delà*, renvoient dans l'édition originale à un seul vocable qui est *beyond*.

⁴¹ Car ce qui eut lieu dans le cabinet de couture ne fut qu'un détournement de la première phrase des *Reconnaissances*: «Même Camilla avait aimé les mascarades, celles

désastre, dernière représentation de celle qui fut responsable de toutes.⁴¹ Avant même Reck tall Brown, prince des faussaires qui ne fit qu'actualiser, dans l'équivoque de ses signes⁴², les potentialités que la mère impliqua lorsqu'elle se présenta au fils, dans toute la confusion de sa spectralité.

Mettre fin à la hantise.

Par *La mort de la Vierge*, endommagée une fois finie pour la rendre authentique, «sans essayer de sauver les parties qui ont coûté tant de...» (259) En tout sens authentique, singeant le hasard et la ruine du temps comme renvoyant à son auteur, non pas l'artiste qui l'a peinte mais la figure qui l'a générée: «Le visage là, vous l'avez sérieusement abîmé.» (352) C'est la dernière touche, sans réserve, en pleine tête. Hyperbole d'un geste qui efface l'idée et son modèle. Touche exorbitante pour se débarrasser de la mère morte, depuis le devant du tableau jusqu'au dedans avec, représentés, une demi douzaine de Wyatt, travaillés au miroir – «vous et vos miroirs, vous êtes là une demi-douzaine de fois, à l'envers» (356) – pour enfin pouvoir la dire morte.

Par le *Stabat Mater*, dans le motif duquel la douleur de la mère tient peut-être moins à la mort du crucifié⁴³ qu'à la confirmation au calvaire de ce que lui révélèrent les noces de Cana (*Jean*, ii, 4), l'indifférence d'un fils qui n'a jamais eu la reconnaissance du ventre: «Femme voici

qui sont sans danger, où l'on peut laisser tomber le masque à ce moment critique où il se prend pour la réalité.» (11) Vivante, elle croyait donc en la toute puissance de l'*imago dei* où ressemblance et différence se fondent. Autant dire que cet ordre n'a jamais eu de lieu dans le texte, enterré qu'il fut dans une antériorité que marque le temps du verbe *aimer* et que le spectre s'est chargé de subvertir à merveille. Y aurait-il eu en effet subversion sans que soit sapé préalablement et dans un en-deçà du texte, tout recours possible à l'origine? Et ne fallait-il pas que ce soit la même, Camilla la croyante, dans sa terrible altérité, par qui le scandale arrive.

⁴² Il est «la maman sans lait» (384), aux mains pareilles à «des mamelles préhensibles» (244) et dont le corps mort accouche de Wyatt «qui semblait sortir de [«la lourde figure étalée au milieu des roses»] et grandir de plus en plus...» (707) Une naissance libératrice et non consubstantielle; ne dira-t-il pas peu après à Fuller, le domestique de Brown: «Je suis aussi libre que le jour où je suis né?» (719)

⁴³ Rappelons (*supra*, p. 11) que le premier tableau référencé dans le catalogue des œuvres au service de Reck tall Brown est une *Descente de Croix*. Nous avons donc changé de point de vue: il s'agit moins de représenter le désastre du fils que celui de la mère qui sauve le fils.

ton fils» dit-il à sa mère avant de trépasser; «Voici ta mère,» dit-il à Jean. (*Jean*, xix, 26-27)

Il ne suffisait donc pas de la voir six fois morte, elle devait ne plus être reconnue.

Afin que lui le soit, qui cherchera Esme en vain entre Central Park changé en «bois sombre» (721) et le quartier de Horatio Street, «chaos glacé», transformé en Cocyte new-yorkais, (722) et que nous suivrons non sans peine jusqu'en Espagne où, faute de Béatrice, sa fréquentation assidue des prostituées sera l'annonce d'un temps nouveau.

Fermer les yeux

Une annonce qui s'accomplit bien par la chair, mais selon le principe d'un *copulo ergo sum*, présidant à un carnaval – *carne vale* anti-cartésien⁴⁴ — sans distance ni possible recul, où l'existence se prouve (829) en s'éprouvant touchée là où elle touche, là où elle se trouve et se reconnaît, dans cette chambre où «il n'y avait pas de miroir [...] pour assurer un sens de ce que les quatre autres rendaient possible, pas de confirmation pour ce sens le plus immédiat, le plus utilisé (*most used* [R, 798]), le plus digne de confiance, le plus aisément trompé.» (828) Tout le monde n'a pas la chance d'avoir la vue basse comme Léonard ou d'être aveugle comme Milton. (902)

Sinon on est comme Ludy le bien nommé, écrivain ridicule qui, dos au mur, assiste, effaré, au méticuleux travail de Wyatt appliquant à la lettre et à coups de couteau sur les tableaux qu'il restaure le jugement esthétique de Cicéron sur Praxitèle, ôtant la peinture en excès «jusqu'à ce qu'il atteigne la vraie forme» (907), autrement dit sa disparition.

Mais il se pourrait bien que l'effacement de Ludy tienne tout autant à l'apparition du concierge qui succède à l'œuvre ou s'y juxtapose. Immobile, campé dans l'embrasure de la porte devenant cadre, il se change en portrait aux lignes / rides (*lines* [R, 876]) épaisses et profondes dont la densité minérale – «aussi massif, aussi immobile que les murs» (907) - le figure en peinture comme en sculpture: il est portier, figure de Janus car

⁴⁴ Jean-Luc Marion fait remarquer qu'avant la traduction en français par le duc de Luynes, Descartes n'inclut pas l'amour dans la définition qu'il assigne à l'*ego*: «je ne suis plus censé ni aimer, ni haïr; mieux: que je suis de telle sorte que je n'ai ni à aimer ni à haïr, du moins en première instance.» (Marion, 17)

nommé *janitor* [R, 875], c'est-à-dire faisant que l'une conduise à l'autre, rendant possible le passage de la toile à la pierre, de Valdès Leal à Praxitèle, du réel à la lettre à une lettre réalisée par une métaphore insensée où Ludy regarde avec incrédulité la figure près de la table «comme si elle était sortie de la pierre» (908), comme la Vénus du bloc de marbre.

Comme cet oiseau blanc qui descend dans un tableau du Greco dont Ludy ignore tout (904) et qui semble faire signe vers cet autre oiseau que Wyatt attrape (929) et qu'il relâche juste avant de partir loin d'un travail qui «se fera une raison» (933) – la raison de la peinture – qui n'est plus la sienne, ou que peut-être il n'a plus, tout simplement.⁴⁵ C'est dans la chambre de Ludy que l'on retrouve l'oiseau, perché sur le cadre d'une gravure, puis volant frénétiquement d'une gravure à l'autre, d'une madone raphaélite, à Nuestra Señora de la Otra Vez. (933)

Il n'y a plus de place pour les oiseaux dans les gravures; il se pourrait bien que ce soit ce que dit la première phrase de *Gothique Charpentier*, le troisième roman de William Gaddis: «L'oiseau, un pigeon c'était? ou une colombe (elle avait découvert qu'il y avait des colombes) traversa l'air, sa couleur perdue dans ce qui restait de lumière.»

⁴⁵ Partir loin pour «simplifier.» (933) Tel est le *credo* de Thoreau dans *Walden* (91) car «notre vie se gaspille en détail.» (90) Partir pour Wyatt, c'est reprendre le temps que l'économie de la contrefaçon lui a confisqué, littéralement cloué (*nail him to it* [R, 235]) par Reckall Brown à la fiction de ses toiles, «ayant ainsi de ses mains, forgé ses propres chaînes d'or ou d'argent.» (Thoreau, 20)

BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE, Daniel, *L'Annonciation italienne*, Paris, Hazan, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BENECH, Bernard, ed., *Jean Cocteau*, Paris, La Pochotèque, 1985.
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.
- CARVER, Raymond, *The Stories of Raymond Carver*, London, Picador, 1985.
- CARVER, Raymond, *Les Vitamines du Bonheur*, Paris, Stock, 2003.
- CAYROL, Jean, *Nuit et brouillard*, Paris, Fayard, 1997.
- COLERIDGE, Samuel T., *Biographia Literaria*, London, Everyman, 1997.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.
- FAULKNER, William, *As I Lay Dying*, London, Vintage, 1996.
- FAULKNER, William, *Tandis que j'agonise*, Paris, Gallimard, 1934, Coll. Folio 1999.
- GADDIS, William, *The Recognitions*, Cleveland, Meridian, 1955.
- GADDIS, William, *Les Reconnaissances*, Paris, Gallimard, 1973, 2vols..
- GADDIS, William, *Gothique Charpentier*, Paris, Christian Bourgois, 1988.
- GADDIS, William, *Agonie d'Agapè*, Paris, Plon, 2003.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *Contes et Récits*, Paris, Collection de l'Imprimerie Nationale, 1996.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *La Lettre écarlate*, Paris, Flammarion, 1982.
- HEIMERT, Alan & Andrew Delbanco, eds, *The Puritans in America*, Cambridge, Harvard UP, 1985.

- IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, Paris, Cerf, 1991.
- JOYCE, James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 1937.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & Jean-Luc Nancy, *Le Titre de la lettre*, Paris, Galilée, 1990.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *L'Art de la tache*, Paris, ed. du Limon, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MALE, Emile, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, 1898, Paris, Armand Colin, 1948.
- MARION, Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, Paris, Grasset, 2003.
- MOORE, Steven, *A Reader's Guide to William Gaddis's Recognitions*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.
- PANOFSKY, Erwin, *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 1992.
- RICHARD, Claude, ed., *Edgar Allan Poe*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- RULAND, Richard & Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism, A History of American Literature*, Penguins Books, 1991.
- SAMUELS, Ernest, ed, *The Education of Henry Adams*, 1918 Boston, Houghton Mifflin Company, 1973.
- TAYLOR, Mark C., *Erring. A Postmodern A/theology*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- THOREAU, Henry D., *Walden ou la Vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1922, Collection L'Imaginaire, 1990.

BLANCO, ROJO Y AZUL EN LA MILAGROSA DE CARMEN BOULLOSA

Nuria PRATS FONS
Université d'Avignon. ISM

Sueño y realidad

México, inicio de los noventa. Juan Diego, el indio al que la Virgen de Guadalupe se reveló, acaba de ser beatificado en 1990 (su santificación llegaría en 2002) en medio de una avalancha de polémicas que reúnen voces contrarias a tal beatificación provenientes no sólo de historiadores e investigadores sino también de prelados y en especial del propio abad de la Basílica, Guillermo Schulenburg. Dichas polémicas cuestionan tanto la aparición de la Virgen, sus milagros —su imagen aparecida en el poncho de Juan Diego—, como la existencia histórica de este primer santo indígena. Desde el Nican Mopohua, primer texto en que se habla de la aparición (publicado en 1664), se recoge el hecho de que algunos pongan en duda el relato de Juan Diego: “que nada más inventaba lo que venía a decirle o que **sólo soñaba** o imaginaba lo que decía» (Nican Mopohua, v.85). Y como señala Javier García en uno de los artículos que analizan las polémicas actuales: “Casi cinco siglos después, se siguen emitiendo juicios aún más negativos sobre ese indio, Juan Diego, Cuauhtlatoatzin, es decir, no sólo que «soñaba o imaginaba», sino que él mismo no fue sino **un sueño** y una imaginación» (¿Existió Juan Diego?)

Si recojo esta formulación de la polémica como un doble sueño -

la aparición y el milagro son un sueño de Juan Diego y él mismo, así como también la Virgen de Guadalupe, son el sueño de otros-, no es porque me complazca recordando las esferas de realidad borgianas, sino porque en todo este contexto bullicioso tocante a la que se denomina la Emperatriz de Latinoamérica y en el otro contexto también de la cercanía de las elecciones presidenciales de 1994, de las cuales muchos anhelaban un giro de esa política terrenal aparece, en 1993, la novela *La Milagrosa* de la polifacética escritora mexicana Carmen Boullosa. Una obra en la que encontramos un personaje que, como su propio apelativo indica, realiza milagros, pero a través de la mediación de los sueños: ella sueña los deseos de los otros y es así cómo estos se hacen realidad. Hasta que uno de esos sueños se convierte en pesadilla haciendo que el candidato de ultraderecha gane las elecciones.

Es pues evidente que Boullosa ancla su novela en ese contexto referencial que acabamos de describir, realizando una peculiar amalgama, entre ellos: los dos poderes, el celestial y el terrenal, vistos a través de perspectivas que nos van llevando desde el pensamiento mágico hasta el racional para llevarnos a un estadio en que ambos se contraponen, se niegan mutuamente, pero coexisten, no quedándole al lector más opción que la de aceptar esa coexistencia conflictiva que le niega la posibilidad de un final y de una lectura unívoca.

Multiplicidades

Siguiendo la tónica de toda la producción boullosiana, esta novela resulta difícil de catalogar, difícil de resumir, difícil de cernir porque precisamente la disolución de los límites genéricos constituye uno de los elementos fundacionales de su escritura.

Así, *La Milagrosa* es a la vez la historia de ese personaje extraordinario contemporáneo que tiene el don de conceder milagros a través de sus sueños¹, y cuya primacía narrativa nos la ofrece, entre otros elementos, el que el título lo privilegia, es también un recopilatorio de breves

¹ Este motivo lo encontramos también en un cuento de Silvina Ocampo en el que precisamente se opone la imagen de la aparición de una virgen tradicional al personaje de Leopoldina, también hacedora de milagros: "Para qué buscar milagros afuera de la casa, cuando la tienen a Leopoldina, que hace milagros con los sueños" (p.150). En el personaje de la Milagrosa, Boullosa reúne los dos aspectos el extraordinario y el cotidiano.

narraciones que tienen como hilo unificador la petición del hecho milagroso, es una novela detectivesca, una novela de amor y una novela de política ficción.

También son múltiples los materiales y voces narrativas que aparecen en la novela:

- un primer narrador masculino sin especificación de su identidad "transcriptor", que recoge, organiza y juzga los materiales diversos que componen el libro.

- La grabación de Aurelio Jiménez, segundo narrador, un detective al que el sindicato de Trabajadores de la Industria Textil le ha encargado que encuentre cómo arruinar a la Milagrosa.

- Los papeles de la Milagrosa, diversos materiales donde encontramos tanto monólogos interiores del personaje -tercer narrador- como lo que se clasifica como "hojas de los suplicantes. Del puño y letra de la Milagrosa", conjunto de narraciones sobre las peticiones que se le hacen, y que nos ofrecen tantos narradores como historias se introducen.

Estos constituyen el núcleo de lo que podemos considerar el primer plano del relato, puesto que cuando parece concluida la estructura narrativa aparecen otros elementos que vienen a turbar al lector y que constituyen un segundo plano que interfiere en la lectura del primero:

- "Recopilación de las libretas de los agradecimientos tomados al azar". No se sabe de quién es el azar de la toma, pero poco después veremos que la libreta de los agradecimientos fue robada por otro de los narradores-personajes, la mujer que cose la ropa a la Milagrosa.

- un "Finale" en boca de la Milagrosa". La expresión "en boca de" nos puede conducir a pensar que se trata de un texto oral, pero también a que son palabras atribuidas artificiosamente, con lo que se instaura una ambigüedad con respecto a este texto reforzado por el añadido de la ciudad y la fecha de redacción "Ciudad de México, barrio de Santa Fe. Enero de 1994.", el mismo barrio de la Milagrosa cuando se supone que ella ya no está allí.

- una addenda que el texto califica con una primera persona: "Agrego" que resulta ser una interpelación a la Milagrosa de la mujer que le cose la ropa, primera vez que tenemos noticia de ella en cuanto voz narrativa, pero si este personaje "agrega" es porque ha producido antes un texto escrito, pero cuál será éste, ¿acaso ese finale en boca de la Milagrosa? ¿acaso es ella el transcriptor anónimo? El texto deja abierta la interpretación.

- Un artículo periodístico, firmado por Rafael Barajas, en el que se analiza la pésima situación social y política de México antes de las elecciones presidenciales de 1994.

La contraportada y su lectura invertida

Si uno no conoce la producción de la escritora, la contraportada puede servirle como guía para marear lectores por el ancho mar de las ambigüedades que van a ofrecernos sus páginas:

México es lo que decimos que es y lo que no queremos decirnos que es. La literatura nos habla de ambas versiones del país, y a veces, como en esta novela, nos susurra lo que podría ser. Hay rasgos del país que conocemos, en la Milagrosa: un sindicato, por ejemplo. Pero no es un sindicato cualquiera: extrañamente defiende a sus agremiados². Hay un detective. Como buen detective, es y no es como los otros detectives. Hay un popularísimo candidato presidencial. Que no es como los candidatos presidenciales a que estamos acostumbrados. Este candidato es tan conservador, tan ultramontano, tan fanático, tan calculador, que... Y en medio de esos personajes, y de multitudes que creen en su palabra y sus hechos —otra cosa impensable en México—, está una mujer que hace milagros, en un país que de repente cree que el milagro es lo único que le queda como esperanza.

Esta contraportada, y es por ello por lo que me detengo en ella, realiza un camino inverso al que la novela nos ofrece: aquí se parte de la realidad múltiple del México contemporáneo —lo que es, lo que también es pero se acalla y lo que podría ser— para llegar a la historia particular y única de la Milagrosa, como un elemento que cohesiona esas realidades múltiples. La novela, al contrario, nos ofrece, primero, a un personaje visto desde su multiplicidad —sobre ello volveremos más adelante—, y en segundo lugar, nos va desvelando muy poco a poco la ligazón del personaje con la realidad mexicana: al principio del libro se diría que se trata tan sólo de un mero telón de fondo, pero progresivamente va apareciendo con claridad su imbricación. Pero lo interesante es que, al contrario de lo que la contraportada nos deja entender, nunca deja de ser una imbricación conflictiva como tampoco el personaje de la Milagrosa es capaz de distender los conflictos, sino que forma parte, como todos los demás elementos, del mismo ojo del huracán.

² En esto la contraportada se equivoca. Es el sindicato quien quiere romper la huelga de los trabajadores, sus actividades son completamente fraudulentas e incluso asesinas.

En efecto, si el desarrollo de la narración nos insta a que consideremos que la Milagrosa tiene una implicación decisiva en la huelga de los trabajadores de la Textil que tanto perturba al gobierno, que ella es la responsable, por un error de su poder milagroso, del apoyo incondicional del pueblo al candidato presidencial de extrema derecha Felipe Morales, al final de la novela, las certezas se destruyen y las posibilidades de lectura e interpretación lejos de cerrarse se multiplican, haciendo que dudemos incluso de la veracidad de lo narrado hasta entonces sobre la implicación de la Milagrosa con los sucesos políticos que están desarrollándose en el país.

Este aparato narrativo instaurador de las ambigüedades, actuante en casi todos los planos, personajes, narradores, nivel temporal etc., es el que lleva a Barbara Fick a hacer una lectura de este texto como una novela feminista postmoderna:

Este cuestionamiento del texto y de la narradora como autoridad completa del relato, así como esa tolerancia a la ambigüedad acerca de los acontecimientos, constituyen la resistencia feminista-postmodernista a las recepciones totalizantes de la realidad

En este sentido no sorprende que la novela se cierre con la reproducción de ese artículo periodístico que destaca la desastrosa situación del México referencial y real, y cuyos últimos párrafos dicen así:

Se diga lo que se diga, a pesar de los rumores de distintas estirpes, desgraciadamente ni milagros ni milagreras podrán auxiliarnos en las próximas elecciones presidenciales.

Queda en pie la gran interrogante. (113)

Las interrogantes que el núcleo del texto ha desarrollado en torno a la figura de la Milagrosa: ¿se trata o no de una farsante? ¿cómo se producen los milagros? si la Milagrosa no es más que un vehículo —“Lo que ocurra por mi don no debe atribuírseme o por lo menos agradecerse. Yo sólo soy el vehículo”(22)— ¿quién es el verdadero actor de los milagros? etc.— esas interrogantes, decía, van a trasladarse, a través de ese final del libro, al futuro político de México, sin por ello llegar a neutralizar del todo las anteriores, como si se tratara de la misma interrogante pero actuante en planos de la realidad distintos. Ni la esfera mágica ni la racional pueden

proporcionarnos una única respuesta porque para ello tendrían que poder deshacer las interrogantes que pesan sobre sí mismas.

La milagrosa, la blanca virgen

Una de las preocupaciones que atraviesa la escritura de Boulosa es la problemática de la unidad /fragmentación. Dicha oposición atraviesa todos los ámbitos y planteamientos de su escritura. Un lugar privilegiado en el que se nos muestra este aspecto se encuentra en la elección y construcción de los personajes que van a servir de eje no sólo para sus novelas sino también para su poesía³. Sus personajes son, en general, múltiples, difíciles de definir y de algún modo están descolocados respecto al contexto, como si todas sus facetas tuvieran difícil cabida en una realidad homogeneizada. A todo ello no escapa la construcción del personaje de la Milagrosa, como a continuación vamos a analizar.

Ya desde el primer contacto que el lector tiene con el personaje se encuentra de lleno en esta problemática:

Emprendo un nuevo ejercicio espiritual. Sólo trotaré donde no existan los números, donde el uno sea la perfección de la enumeración, donde no se pueda llegar más allá en la cuenta del todo. Con esto, en medio del ruido que hace años parece acostumbrado a rodearme, pretendo mantenerme una ante la tentación de las partes de la docena, sin volverme la séptima del fulgor de sombras, o la centésima en una muchedumbre en la que no reconozco ningún rostro, donde yo sea la multitud y el individuo, indistinguible parte de un todo que nada conforma (12)

Y al final del libro, en los últimos párrafos que se nos da como pertenecientes a la Milagrosa, leemos este ruego "Ay, uno, uno, unooooooooooooo torna a mí" (105) De hecho en todos los materiales que se nos ofrecen como monólogos de la Milagrosa éste es el hilo conductor: la búsqueda del uno. Y sin embargo, el personaje está inmerso en una bipolaridad, de la cual cada uno de los polos es además múltiple.

³ Yo misma he analizado en otros trabajos la construcción de los personajes de Claire de Fleurey en *Duerme* y de Esquemelín en *Son vacas, somos puercos* y en *El médico de los piratas*.

Desde su misma designación como personaje aparece evidenciada esta bipolaridad: por un lado Milagrosa, por otro Elena. Será la Milagrosa mientras, en su cabaña del barrio de Santa Fe, su única ocupación sea escuchar a los suplicantes por el día, y por la noche dejar que sus peticiones entren en sus sueños para que así lleguen a convertirse en realidad. No sólo su apelativo y el hecho de que realice milagros nos remite a una simbología cristiana, sino que hay una sobreacentuación de elementos que nos guían por esa dirección: así los otros apelativos que recibe - "ángel", "santita"-, el nombre del barrio -Santa Fe-; la casa donde vive, una humilde cabaña convertida en vivienda y a la vez capilla para la Virgen, espacio único en el que transcurre su tiempo, un tiempo que pareciera estático y ahistórico, como si la Milagrosa en ese espacio fuera una especie de estatua virginal animada, existente sólo por la tensión de las peticiones y su cumplimiento a través del sueño; existente por su papel, por tanto, de mediadora entre los deseos de los otros y la instancia, nunca bien definida, que posibilita que su persona sea el instrumento del milagro. De hecho, dentro del ritual de los milagros, ella acentúa el hecho de que se trata de una mediación ante Dios, así al acabar de escuchar las demandas de los suplicantes ella repetirá la fórmula: "Dios ponderará tu petición. Si te es concedida, agradéceselo a él[...]"(23). Sin embargo, fuera de esas fórmulas rituales el hecho milagroso lo presenta de forma casi por completo desvinculada con la deidad:

¿Por qué ocurren los milagros? ¿Para vanagloria del creador? Puede que sí, puede que no. Creo que es contraria a su Naturaleza la existencia de estos hechos que irrumpen contra la verdad. Poco han de pensar en Él quienes consiguen sus anhelos. Capillas y efigies no consiguen engañar a nadie del todo. El signo del milagro es inquietante. El de la fe es en cambio la calma. La fe exige apego a la moral dictada. El milagro, como lo he dicho, no tiene escrúpulos todo lo permite. Recurrir al milagro, cualquiera puede recurrir al milagro. En cambio el que tiene fe debe pensar en los ojos de Dios, juzgándolo todo; el que me pide algo sabe que tengo la mirada infinitamente más blanda, que pienso que no soy yo quien lo concede, y que todo esto me causa un placer enorme, porque los milagros tienen que ver con la belleza. (22)

El milagro es pues una especie de justicia estética. Y lo interesante, también, es que si esta narración de milagros nos recuerda a mucha de la literatura dedicada a los de la Virgen, un elemento que aparece como

novedoso con respecto a ese modelo es la insistencia en “el placer” que le produce su tarea. Instaurando ese placer se aniquila o más bien se cuestiona la imagen de simple acto de mediación generoso.

Como vamos viendo, en toda esta parte del libro en el que el personaje es la Milagrosa, el modelo de mujer que asume es el de la Virgen, aunque se trata siempre de una asunción que chirría, porque a la vez que el rasgo, se nos muestra lo que provoca la disfunción de ese rasgo o su funcionamiento en otro código de valores, tal y como hemos podido comprobar con los milagros. Lo mismo sucede con la virginidad de la milagrosa, y su rechazo del sexo. Como Acosta señala: “María es la sexualidad sublimada, la negación del sexo y de la carne” (20), la Milagrosa también, su sublimación se opera a través de los milagros, de ese placer del que no quiere desprenderse. Teme, aunque no está segura, que perderá su don si lleva a cabo el acto amoroso, pero se encarga de especificar “lo de la carne no es por problema moral, sino meramente práctico”(21).

En ese adoptar el modelo mariano se efectúa, sin embargo, una interesante tachadura –pero no completa- de la característica fundamental que ha regido la modelización de María desde la Edad Media: la maternidad. La Milagrosa es hija de una madre –el texto como único enclave genealógico nos habla de su madre muerta, una madre presentada como cuidadora, papel que desempeñarán tras su muerte los vecinos del barrio- pero ella no es madre, al menos biológicamente, y hago esta salvedad puesto que el detective, el que más tarde será su amado, va a ser salvado por el don de la Milagrosa, ella le devuelve a la vida y él se declara a sí mismo como “hijo de su don” (p.68). Por tanto, si María, como señala Kristeva es “mère de son fils et fille de celui-ci, (...), et en outre, son épouse” (232), la Milagrosa puede acceder a esa triplicidad a través de su poder milagroso –aunque el aspecto hija aparezca algo menos explícito-.

En la simbología relacionada con la Virgen hay elementos que la definen como una síntesis inalcanzable realizada a partir de contrarios: virginidad/ maternidad, aspecto que lleva a Acosta a definirla como “la imposibilidad hecha mujer”(20), poder/ sumisión, o en palabras de Emilia Macaya el “personal imperio de María como faz antitética de su sumisión al Padre”(73)⁴, humanidad/ divinidad. Todas estas síntesis imposibles acercan mucho la construcción de los rasgos simbólicos de la Virgen con

la manera en la que se construyen los personajes boullosianos, y no sólo en la Milagrosa, pues como dijimos hay siempre una búsqueda imposible de la unidad, partiendo de la fragmentación y multiplicidad de elementos, facetas y rasgos, en muchos casos antitéticos, recuérdese sólo el personaje principal de su otra novela *Duerme* quien es a la vez hombre/ mujer, india/ blanca, española /francés.

Ese gusto por “los hechos que irrumpen contra la verdad”, según su propia concepción de los milagros y que puede acoger en su definición a estas síntesis imposibles, junto con la voluntad de desviar mitos y modelos que han conformado la creación genérica hombre/ mujer, nos explica el modo y la adopción del modelo mariano.

Elena, la bella y la sensual Eva, vestida de rojo

Más arriba planteaba la bipolaridad que caracteriza al personaje principal de la novela y que se caracteriza a través del empleo de los apelativos del personaje. ¿Quién es Elena? ¿a qué modelo remite? La respuesta se encuentra en el título de este apartado: Eva, la encarnación de la sensualidad, de la belleza, del amor carnal, de la atracción física, del pecado. El modelo antitético al de María, en la simbología cristiana. Modelo que va a ser adoptado en la novela sólo en algunos de sus rasgos y a veces en los más superficiales.

Así, el texto nos ofrece elementos claramente explícitos: el personaje se viste de rojo, toma la iniciativa de hacer el amor con el detective, decide dar por terminada su vida como Milagrosa, pero todo ello no por su atracción hacia el detective sino a causa del enojo provocado por Felipe Morales, el viejo ultraderechista a quien ella, engañada y ofuscada por la presencia del detective y de su deseo hacia él, ha concedido el milagro de la credibilidad, y éste utiliza su nueva situación para presentarse a las elecciones presidenciales. A partir de ahí la acción se acelera y dejamos ese espacio y tiempo estático del barrio Santa Fe. Presenciamos muertes, secuestros, persecuciones. Elena y el detective están en peligro de muerte, la ciudad parece sumida en el sueño/ pesadilla de la Milagrosa.

Si María redime el pecado de Eva, si según el lema de San Jerónimo, “Mors per Evam vita per Mariam” y añadimos, con Kristeva (1983:229), la implicación entre la sexualidad y la muerte, en la novela se efectúa el camino inverso: el personaje pasa de María a Eva, alejándose de los modelos de mujeres ejemplares que hacen el camino de Eva

⁴ Véase el apartado “Figure de Pouvoir” en Kristeva (1983:233-234)

a María. Por otro lado, la causa de la caída de la Milagrosa y de la humanidad –el futuro político de México– se debe a la tentación –pasiva, es cierto– del detective representante único en este caso de la serpiente y de la manzana⁵. Con lo que de nuevo volvemos a encontrar uno de esos desvíos del modelo que antes habíamos visto desde el lado de María.

Con la interrogante de lo que les ha sucedido a los protagonistas –¿han podido huir? ¿es el detective realmente el muerto que aparece en la primera página de la novela? ¿La milagrosa puede soñar que dejen todos de creer en Felipe Morales?– se cierra lo que he llamado más arriba el primer plano del relato. La única certeza que nos otorga el texto es que la Milagrosa-Elena puede seguir soñando y realizando milagros, aunando sus dos nombres y sus dos colores: “roja, blanca, perfecta” (92) la define el texto. La síntesis se ha realizado, pero...

La mujer que cose y que escribe en azul

Ya dije más arriba que hay una serie de materiales al final del libro que imponen una fuerte ambigüedad sobre la autoridad de lo narrado y de los narradores mismos, antes y a partir de su inclusión. Pero quizás el elemento más perturbador de todos ellos es el “Agrego”, el monólogo-carta dirigido a la Milagrosa, escrito por la mujer que le cose la ropa.

Este personaje narrador resulta una especie de doble y de complemento material de la Milagrosa. Del mismo modo que la Milagrosa teje sus sueños, ella le cose la ropa que va a utilizar para soñar, lee y come lo mismo que ella, se acuesta y se levanta a la misma hora, no sale de su casa, como tampoco la Milagrosa de la suya.

La única vez que aparece este personaje antes es en una breve entrevista que le hizo el detective y que recogió en sus notas; ahí leemos que a ella misma le salvó dos veces la Milagrosa, motivo por el cual desde entonces le cose la ropa. Sin embargo, todo ello será desmentido en el “Agrego” para resaltar que lo que le une a la Milagrosa es más que el mero agradecimiento: es una necesidad mutua, aunque sólo se nos den las claves de la necesidad de la milagrosa:

⁵ Aunque de nuevo el libro nos propone dos lecturas superpuestas sobre ello: ¿es el deseo hacia el detective el causante de la pérdida del poder de la milagrosa o bien el nefasto Felipe Morales que consigue engañarla?.

(...) Como es tanta tu presencia en el otro mundo, el de la irrealidad, el de lo imposible, el peso de tu cuerpo no es el suficiente para traerte de regreso. Te hago falta yo, para no caer por siempre en el pozo insondable de los sueños. (109)

Esa corporeidad que la vieja costurera le presta a la Milagrosa se hace más patente en el hecho de que la tinta de su escritura provenga de su propio cuerpo de mujer, de su flujo vaginal:

Al escribirte mojó mi pluma en la tinta azul de mi vagina [...] Tú no sabes quién eres, ni de que estás hecha. Lo único noble que hay circundándote es el azul con el que escribo, lo pienso ahora que veo hundirse entre mis piernas la pluma para tomar con qué escribir, con qué recargarse. (106-107)

A esas dos facetas de la Milagrosa, la blanca y la roja, María y Eva, se le añade la azul de ese cuerpo femenino hablante o escribiente del cual la tradición no nos ha otorgado hasta ahora modelos. A no ser el recuerdo de la primera Eva que fue rechazada por Adán ya que Dios le hizo ver de qué estaba hecha, sus órganos y vísceras, o esa mujer que Odón de Cluny consideraba como “bello saco de inmundicias” para evitar que los hombres fueran arrastrados por la belleza exterior de la mujer.

Con esta corporeidad femenina, donde no importan edades, ahora sí que se produce la síntesis o más bien la hibridación pues en ella se conservan los trazos que delinean cada una de las partes que la conforman, así como el carácter de constructo cultural de sus elementos.

Para concluir, y volviendo al contexto mexicano de los primeros años noventa al que nos referíamos al inicio, el texto nos propone la ausencia de certezas, tal y como concluye el libro: “queda en pie la gran interrogante”, la interrogante sobre el futuro político y social de un México “indescifrable[...], de tradiciones [...]estridentes y contrarias, [...] coloreadas y fantasmales” (104), la interrogante sobre la existencia de los milagros, pero quizás quede también en pie el sueño como forma estética de contener los conflictos y una nueva mirada que se escribe y que comienza a corporeizarse introduciendo un tercer elemento que desmienta las bipolaridades que tan a menudo nuestra tradición ha impuesto.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Vladimir, "Eva y María. La mujer en la simbología y en la literatura cristiana medieval", en VV.AA. *Diosas, musas y mujeres* Caracas, Monte Ávila, 1993, pp.11-47.
- BOULLOSA, Carmen, *La Milagrosa*, México, Ediciones Era, 1993.
Duerme, Madrid, Alfaguara, 1994.
- FICK, Bárbara R., "La Milagrosa: novela feminista-postmoderna de Carmen Boullosa", University de Tennessee.
- GARCÍA, Javier, "¿Existió Juan Diego?",
en <http://es.catholic.net/biblioteca>.
- KRISTEVA, Julia, "Stabat mater", en *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, 1983.
- MACAYA, Emilia, *Cuando estalla el silencio. Para una lectura femenina de textos hispánicos*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.

UNE THEORIE BOULLOSIENNE DU CORPS FÉMININ

Sabine COUDASSOT-RAMIREZ

Carmen Boullosa (México, 1954) est poète, dramaturge et romancière. Comme presque toutes les Mexicaines «de bonne famille» de sa génération, elle a reçu une éducation catholique qui transparait çà et là dans son œuvre et particulièrement dans *Antes (Vuelta, México, 1989)* qui met en scène les aventures fantastiques d'une petite fille fascinée (comme Carmen Boullosa dit l'être dans de nombreuses interviews) par les vies de saints. Ces lectures lui servant d'ailleurs parfois de clés d'interprétation pour donner du sens à ce qu'elle vit:

En el fondo portaba la llaga, el estigma. Las tres grandes que habían llenado de luz el baño eran ángeles, la pálida ángel rebelde, la morena ángel del bien, la que se paró en el pasillo era ángel guardián del purgatorio. Mis calzones eran mi alma, con los que sostenían entre ellos la lucha legendaria. El agua que me había quemado la espalda era agua bautismal, incendiando mi fe, ardiendo en mi cuerpo como una llama de sabiduría divina... (BOULLOSA, *Antes*, p. 43)

Dans ce contexte, on pourrait s'attendre à voir mentionnée la figure de Marie dans le corpus des textes écrits par Carmen Boullosa qui forment un univers particulièrement cohérent où poèmes, pièces de théâtre et romans jouent à se faire écho autour d'un certain nombre de récurrences

ou d'obsessions. Or, à deux exceptions près, *Cielos de la Tierra* (Alfaguara, 1997) où l'un des personnages principaux, Hernando de Rivas, fait un rapprochement entre la figure de sa mère et la Vierge Marie et le texte que nous allons voir ci-après, la Vierge en est remarquablement absente.

Le texte qui retiendra ici notre attention est un texte relativement marginal dans l'œuvre de Carmen Boullosa. Il s'agit d'un court essai-fiction intitulé "Hermeneuta de los orinales" publié dans la revue mexicaine *Debate feminista* (Año 9, vol. 17, abril 1998, "Ciudad, espacio y vida").

Un constat

Ce très bref essai qui prend la forme d'une nouvelle part d'un constat fait par Oringa, dès les premières lignes du texte qui s'ouvre ainsi :

...Entonces encontré a la bruja mexicana que lee el sentido del presente y el futuro en los orines regados afuera de las tazas de los excusados, conocí a la hermeneuta de los orinales. (p.31)

Ce constat est empirique et s'interroge sur les raisons qui pourraient expliquer l'état de saleté désastreuse des toilettes pour femmes dans les lieux publics mexicains.

¿Por qué el baño de las mexicanas tiene que ser ese orinadero, como un distintivo nacional ? He recorrido miles de baños de aeropuertos – trabajo de agente de ventas –, y ninguno se equipara a aquel que está al lado de la sala donde saldrá el vuelo a mi país. ¡Viva México !, me digo cuando cierro tras de mí la puerta, mirando los orines regados fuera de sitio. ¡Arriba la Virgen de Guadalupe ! (p.33)

Carmen Boullosa propose alors un certain nombre de pistes étroitement liées aux représentations du corps féminin dans un pays profondément imprégné de culture catholique.

D'emblée, le choix onomastique que fait Oringa retient l'attention

car il renvoie de nouveau au monde des saints et saintes catholiques :

Soy la bruja Oringa, así me he bautizado. – Se acercó a mí a lavarse como yo las manos. Me hablaba mirándome en el espejo. – Oringa por la orina a que suena, Oringa por aquella beata que negó su cuerpo al mundo y consagró su espíritu a las órdenes del cielo. Fundó un monasterio en el siglo XIV. Su mismo espíritu, nefasto, si se me permite opinar, es el que lleva a las damas elegantes a ensuciar con lujo de esplendor el exterior de los excusados. Es en nombre de Oringa la beata, en nombre de la Virgen a quien ella a cada minuto evocó, en nombre de la castidad y de la virtud, que en lugar de acomodarse sentadas a vaciar su vejiga, paradas de aguilita, incómodas, esquivando el bulto del orinal, las mexicanas riegan su oro líquido sin pudor y sin pensar en el uso colectivo. (p. 31)

On le voit, il s'agit d'un auto-baptême qui s'appuie sur deux raisons, l'une linguistique et l'autre historique. Oringa a en effet bel et bien existé. Elle a vécu au XIV^e siècle dans un couvent augustin de Toscane autrement connue sous le nom de Christiana de la Cruz.

Une théorie

Le renoncement au corps lié à la mention de la Vierge est donc présenté comme un postulat pour tenter de trouver une explication au comportement singulier (?) des Mexicaines. La théorie est ensuite développée dans ce court texte à travers une série de réflexions autour de la relation qui unit la sphère collective et la sphère privée.

Carmen Boullosa penche alors vers une explication qui trouve ses sources dans l'anthropologie culturelle :

- [...] Un cuerpo no puede tocar donde toca otro cuerpo desnudo, porque eso es sucio. El cuerpo es sucio. Creo que parte de esa idea.
- Pero, son baños de mujeres.
- Sí, y el cuerpo especialmente sucio (especialmente 'cuerpo') es el cuerpo de las mujeres. Mira, los Cristos se representan desnudos, y hermosos, todos sus musculitos tallados a la perfección. Las vírgenes, en cambio, tienen el cuerpo recubierto de telas, y las más de las veces ni a cuerpo llean, sus imágenes de hermosos rostros sólo tienen un bastidor, que se recubre faján-

dolo como que ahí debiera ir un cuerpo. ¿No es así? ¿Cuándo has visto una Virgen con piernas, con tetas? En cambio los Cristos son puro cuerpo, cuerpo desnudo. Herido, pero desnudo. Algún vestido tenían que tener, y la verdad optar por los sablazos sobre el desnudo en lugar de por la ausencia de representación de ninguna carne, me parece considerablemente más erótico, más carnal, aunque sea reiterativo.

— ¿Y eso qué con los excusados, Oringa?

— ¿Qué con ellos? Que en el acto de orinar fuera de sitio, por no poner el cuerpo desnudo donde otro estuvo, las mexicanas mostramos un respeto a tradiciones asimiladas durante siglos que han lastimado nuestra vida comunitaria. (p.34)

Partir des représentations iconographiques me semble être une piste tout à fait pertinente pour tenter de comprendre les représentations culturelles qui imprègnent, souvent à leur insu¹, les Mexicains (et les Mexicaines) eu égard à l'abondance du matériau. Le corpus est en effet suffisamment riche pour être convaincant à force de «réitération» pour reprendre le terme utilisé par Carmen Boullosa. Une telle massivité des représentations alliée à une telle cohérence (à ma connaissance, il n'y a pas de contre-exemple) semble indiquer que l'on touche là à un véritable nerf dans la constitution de l'imaginaire mexicain.

Pour redonner au terme d'imaginaire toute sa force, et ce, particulièrement dans le contexte mexicain, il faut bien évidemment citer ici les travaux de Serge Gruzinski² qui définissent le statut si particulier de l'image au Mexique depuis les temps précolombiens jusqu'à nos jours (et au-delà...). Gruzinski met essentiellement en avant l'importance des images dans le processus d'évangélisation et de colonisation, avec son lot d'artifices, de manipulations et de manœuvres diverses, mais il évoque aussi l'importance de l'imagerie mariale dans les luttes d'Indépendance, l'in-

¹ Comme pour tout un chacun au demeurant, mais puisque c'est aux Mexicains que nous nous intéressons ici...

² *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVP-XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1988.

De l'idolatrie. Une archéologie des sciences religieuses (avec Carmen Bernard), Seuil, Paris, 1988.

La guerre des images. De Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019), Fayard, Paris, 1990.

vention d'une esthétique de la Révolution jusqu'à la création de l'empire de Televisa précédée de l'émergence d'un cinéma mexicain particulièrement fécond. Au Mexique, en effet, l'image est omniprésente, les différents registres se succèdent, se télescopent, se surimpressionnent et en ce sens, on comprend mieux l'influence qu'elle peut avoir sur les Mexicains et la continuité qui existe dans la façon dont elle façonne encore et toujours, comme elle l'a longtemps fait, l'imaginaire individuel et collectif.

Ainsi donc, les représentations de la Vierge en tant qu'image idéalisée de la femme, de la mère et partant, de la féminité au sens large du terme et la vénération qu'elles suscitent au Mexique, ne peuvent pas être sans conséquences sur l'image de la féminité qu'hommes et femmes se sont forgée dans la société mexicaine. De là à établir un rapport direct entre cette iconographie et certains aspects du quotidien des Mexicains ou des Mexicaines, il n'y a qu'un pas que Carmen Boullosa, dans cet essai, tente de franchir. Cela pourra paraître hasardeux à certains esprits rigoureux qui ne manqueraient pas de faire apparaître que ce genre de lien ne se fait pas de façon aussi directe et perceptible. Voire ! Le fait est que si l'explication peut paraître hasardeuse pour tenter d'expliquer cet aspect, somme toute anecdotique, de l'état des toilettes pour dames au Mexique, il n'empêche qu'il y a là véritable matière à réflexion pour tenter d'en mesurer les conséquences à l'échelle nationale. Considérons donc qu'il s'agit d'une piste qui dépasse largement le cadre anecdotique que l'on vient d'évoquer et gageons qu'il y a là matière à des développements ultérieurs. Il en va d'ailleurs ainsi d'un autre aspect évoqué par Carmen Boullosa comme une conséquence de ce qui vient d'être dit:

El mismo Salomón escribió:

“Yo también soy un hombre mortal como todos

Un descendiente del primero que fue formado de la tierra

En el seno de una madre fui hecho carne

Durante diez meses fui modelado en su sangre

De una semilla de hombre y del placer que acompaña al sueño.”

Su cuenta de los diez meses me tiene sin cuidado, pero en cambio considerar que la madre lo engendró sin cuerpo, que fue concebido por 'el placer que acompaña al sueño' y no por el placer que acompaña a la cópula, me repugna. Es un pecado por el que seguimos pagando las consecuencias. Eso está escrito en los excusados mojados con orines. Como no tenemos cuerpo, debemos evitar la comprobación científica de que lo tenemos [...] (p. 34)

Un bref tour d'horizon de l'œuvre de Carmen Boulosa à l'aune de cette théorie

Il y a deux choses importantes dans cette citation, la première, c'est la thématique de la perte du corps. Pour qui est familier de l'œuvre de Carmen Boulosa, cette problématique est récurrente et tourne même à l'obsession. En effet dans l'ensemble des œuvres de Carmen Boulosa, aussi bien les romans, que le théâtre ou la poésie, apparaît de façon massive cette «obsession de poète» comme Carmen Boulosa la qualifie elle-même. Pour s'en tenir à ses romans, on se contentera ici d'évoquer quelques-uns des aspects que prend cette obsession. De façon générale, les personnages féminins ont du mal à s'incarner dans les pages des romans et renvoient bientôt à une présence fantomatique. C'est le cas de la narratrice de *Antes* que nous avons évoquée plus haut et qui est, littéralement, un fantôme. C'est déjà le cas des «voix» qui hantent le premier roman de Carmen Boulosa *Mejor desaparece* (Océano, 1987) et c'est quelque chose de récurrent dans tous les romans postérieurs.

Dans d'autres cas, lorsque les personnages féminins parviennent à s'ancrer plus fermement dans les pages de ses romans, leur corps subit une violente entreprise de possession par des forces inconnues. C'est, pélemêle, ce personnage de *La Milagrosa* (ERA, 1993) qui voit apparaître sur son corps des cicatrices inexplicables, Claire (*Duerme*, Alfaguara, 1994) qui est kidnappée pour se substituer à un noble condamné dans la Mexico du XVII^e siècle, à qui l'on transfuse de l'eau sacrée des lacs de la vallée de Mexico, ce qui engendre un certain nombre de «perturbations» au niveau des sensations, des émotions et de la destinée...

Les personnages masculins, quant à eux, ne s'en tirent pas vraiment mieux et sont tous, à des degrés divers des «esclaves qui ont perdu leur corps» pour reprendre la citation de Eugenio Montejo qui sert d'épigraphe au roman *Son vacas, somos puercos* (ERA, 1991). Généralement, ils sont le jouet de forces qui les dépassent, auxquelles malgré leurs efforts, il ne comprennent pas grand chose ou contre lesquelles ils ne peuvent rien. Smeeks, le personnage principal de *Son vacas, somos puercos* en est sans doute le meilleur exemple mais il est loin d'être le seul dans son cas.

J'en reste ici à la simple évocation de ces exemples pris dans les romans, mais on pourrait en prendre autant dans les poèmes ou les pièces de théâtre de Carmen Boulosa. Je ne peux donc qu'inviter un (improbable) lecteur de ma prose à lire directement Carmen Boulosa dans le

texte afin de percevoir à quel point le petit texte «Hermeneuta de los orinales» que je qualifiais de «marginal» au début de cette réflexion est en fait au cœur des obsessions de cet auteur. Une fois encore, dans la réitération, on peut peut-être mesurer la pertinence des pistes de réflexion lancées par Carmen Boulosa dans ce court essai-fiction, puisqu'on les voit à l'œuvre dans l'ensemble de son corpus. Il se joue donc sans doute là quelque chose de particulièrement crucial pour la société mexicaine, un point, en tout cas sur lequel toute l'œuvre de Carmen Boulosa achoppe, un nerf resté à vif dont on n'a peut-être pas tiré toute la substantifique moelle (si j'ose m'exprimer ainsi en espérant que mon de plus en plus improbable lecteur ne soit pas biologiste...)

Une conclusion

Au terme de ces quelques pages, je suis tout à fait consciente que de nombreuses contradictions seraient susceptibles d'enrichir et d'approfondir le débat. Je serais heureuse par exemple d'apprendre d'un spécialiste de l'iconographie religieuse mexicaine qu'il existe des exceptions de représentations de la Vierge «incarnée». En Espagne, il existe de nombreuses représentations de la Vierge enceinte, allaitant son enfant ou mieux encore dénudant un sein opulent dont le lait gicle triomphalement vers la bouche de l'Enfant Jésus à quelque distance d'elle. On pourrait alors se demander pourquoi ces représentations-là n'auraient pas accompagné les Espagnols en Nouvelle-Espagne et si c'est bien le cas, pour quelles raisons ?

Une autre objection qui pourrait m'être faite tient à ce que j'ai présenté (à la suite du texte de Carmen Boulosa) comme une spécificité mexicaine. L'état de nos toilettes pour dames en France n'est pourtant guère plus reluisant que ceux que l'on peut «visiter» au Mexique. Morale judéo-chrétienne amplement partagée ou faut-il s'interroger à notre tour sur les représentations mariales que nous connaissons de ce côté de l'océan ?

Le dernier argument quant à la pertinence du raisonnement tient à quelque chose que j'ai déjà évoqué : l'absence d'ambition de ce court essai-fiction qui s'en tient à un aspect anecdotique alors qu'il semble qu'il y ait là matière à quelque chose de plus abouti. Mais n'est pas Octavio Paz qui veut... Le domaine de prédilection de Carmen Boulosa c'est l'imaginaire. S'il y a là, certainement, l'intuition d'un faisceau d'interprétations

fécondes, la réflexion doit être menée avec plus de précision que cela n'a été fait à ce jour. Il n'en reste pas moins que je demeure convaincue qu'il s'agit d'une vraie piste à suivre et Carmen Boullosa tourne sans cesse autour de cette idée dans tous ses textes.

Pour en finir, je voudrais évoquer un autre aspect important qui n'a pas été développé ici, c'est le ressort de la transmission. Dans un autre court essai se présentant comme une lecture de *Pedro Páramo*, intitulé "En nombre del Padre, del Hijo y de los fantasmas" (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* I. 2:2 (1998), p. 295-305) Carmen Boullosa s'intéresse particulièrement à tous les passages du texte de Rulfo où il pleut. Tous ces passages sont l'occasion de revenir à la petite enfance du personnage principal et au harcèlement dont il fait l'objet de la part de sa mère et de sa grand-mère lorsqu'il s'enferme (là encore) dans les toilettes pour penser tranquillement à Susana San Juan. Dans le roman de Rulfo aussi, les personnages ont perdu leur corps et les femmes sont les garantes de cette tradition. C'est elle qui vont faire d'un petit garçon rêveur le monstre dont il est question dans tout le roman.

Pourtant, je ne voudrais pas terminer sur cette note grave. Je veux revenir ici sur le deuxième aspect important de la dernière citation que j'ai donnée de "Hermeneuta de los orinales". Dans cette citation, en effet, Oringa utilise le verbe «me repugna» pour se référer à l'attitude qui consiste à nier le corps et le plaisir que l'on peut en retirer. Argument qui va à l'encontre du corps tabou qu'est le corps de la Vierge dans les représentations chrétiennes. Il fallait donner de la transcendance à l'origine de la vie et un simple coït ne semblait pas y suffire. Pour aller à contresens de cette tradition séculaire, Carmen Boullosa propose donc une mesure prophylactique:

[damos] la impresión de que vamos de paso, de que no somos sino sombras... 'un soplo que se va y no vuelve más'. Defender nuestra corporeidad, nuestro cuerpo como un espacio capaz de dicha, de placer, merecedor de ser acariciado y de acariciar tendría como efecto instantáneo limpiar los baños. Y no nada más, te lo digo, no nada más... (p. 36)

Sur ces mots se clôt "Hermeneuta de los orinales". Ils me semblent une heureuse conclusion en forme de points de suspension. A cela, on ne peut qu'ajouter un :

Amen.

LE CORPS DE MARIE TRANSGÉNÉRICITÉ DANS LA NOCHE DEL INOCENTE DE A. GORODISCHER

Michèle SORIANO

Car le corps de la vierge, c'est plutôt une enveloppe sublimée, un teint d'ivoire ou de lis, plus rarement d'ébène, émergeant de soieries, un réceptacle pur qui seulement porte autrui, dans les bras ou sous la taille, une double coque vide de physiologie humaine.

Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, 1998 : 171

La figure de la Vierge Marie révélerait combien, de ce corps de femme qui apparaît comme l'une des constructions d'une "fantasmagorie qui nous évide", selon Michèle Le Dœuff (*Ibid.*), il ne resterait "rien, sinon un pur lieu d'accueil pour plus important que soi." (*Ibid.*)

C'est cependant à partir de ce lieu d'accueil que semble s'élaborer une nouvelle configuration de Marie dans certains récits de Angélica Gorodischer¹, écrivaine argentine connue en particulier pour ses œuvres

¹. En particulier dans *La noche del inocente*, Buenos Aires, Emecé, 1996, et dans *Menta*, Buenos Aires, Emecé, 200. Les citations de *La noche del inocente* sont issues de cette édition, seule la page sera ensuite précisée.

de science-fiction et ses récits fantastiques, ainsi que pour son engagement féministe [A. Dellepiane, (1985); Balboa Echeverría et Gimbernat González, 1995].

Relevant d'une construction anamorphotique, l'image de Marie dans *La noche del inocente* de Gorodischer paraît pour le moins aberrante. Ce roman, publié en 1996 propose une représentation assez extravagante d'une Vierge Marie dévêtue, au corps chaud sur lequel s'égarant toutes les couleurs de l'aurore, s'écoulent et ruissellent les vagues des marées, peuplées d'algues vertes et d'animaux irisés; un corps écarlate où le sang afflue. Dépouillé du bleu profond de son manteau le corps de Marie vit. Et sa parole incarnée est au centre du complexe dispositif narratif que je tenterai de décrire. Car c'est bien la chair de "Nuestra Señora" qui rend possible le mystère le plus profond, dans le roman, comme dans l'histoire du christianisme.

J'utilise la notion d'anamorphose pour rendre compte des dérives formelles dont la figure de Marie est le centre rayonnant; dérives qui restituent à cette femme son corps propre, la position de sujet que son statut d'objet imaginé lui avait ravi, et réhistoricisent l'invention de cette figure, liée aux enjeux d'une tradition catholique qui s'édifie en excluant la sexualité et les femmes. Les travaux de Uta Ranke-Heinemann, théologienne catholique allemande — qui à cause d'eux perdit d'abord sa chaire d'études néo-testamentaires, puis fut excommuniée comme hérétique — lient l'invention de la virginité de Marie à l'imaginaire des moines et aux circonstances historiques et sociales de cet imaginaire. Son livre *Des eunuques pour le royaume des cieux* (1990), dont le titre reprend la mystérieuse expression de l'évangile de Matthieu (19-12), donne un autre éclairage à la réflexion que déploie Duby dans *Le chevalier, la femme, le prêtre*.

Dans les 187 pages du roman *La noche del inocente* la Vierge n'est jamais désignée comme telle, elle est toujours "Nuestra Señora" ou "Ella": ni Vierge, ni Marie; comme pour nous rappeler que "...la mère du Christ n'est pas entrée dans l'hagiographie comme vierge, encore moins comme le syntagme bien agglutiné de la-Vierge-Marie" (Le Dœuff 1998 :169); et sa première apparition dans la diégèse, dans un ordre que donne le Supérieur du couvent au personnage principal Pisou, suscite un débat intérieur qui révèle les angoisses de ce dernier, un humble convers corvéable et méprisé:

— ... vas a limpiar cuidadosamente, ¿has oído? cui-da-do-sa-men-te, la imagen de Nuestra Señora en la cripta. Todos los días.
Y [el Superior] se fue con sus acompañantes [...] y Pisou se echó a temblar. Limpiar letrinas, fregar ollas, aventar cenizas, barrer suelos, lustrar metales, todo eso sí, pero ¿limpiar imágenes?, ¿la imagen de Nuestra Señora?, ¿en la cripta?, ¿él?, ¿tocar él a una mujer aunque fuera de mármol? No es una mujer, indigno pecador, le reprochó su conciencia, es Nuestra Señora. Fue, es, había sido alguna vez una mujer, pensó Pisou por una vez sin hacer caso a su conciencia, y siguió temblando. (Gorodischer, 1996, 28)

Dans cette scène, le Supérieur du couvent donne une punition au convers insolent, dont le péché fut de prononcer: "Y yo querría. Yo"; un pronom et un verbe qui expriment, malgré l'auto-censure du conditionnel et du suspens, un désir interdit: l'ordination. Le frère lai est accusé de "no saber guardar su lugar [...] uno de los pecados más grave que cometerse pueden ya que contradecía el orden del mundo instaurado por el Señor en los días de la creación"(27). Cette punition semble menacer le salut du frère lai Pisou, présenté dans le premier chapitre "Dolor de tripas", comme un être simple et souffrant, proche de la nature et des animaux — un modèle de vertu sans doute inspiré par Saint François d'Assise, jamais nommé cependant — mais aussi un être soumis à une incessante torture physique, qu'il attribue à la concupiscence, dont la cause toutefois pourrait bien être le remède qu'il inflige à ce péché: le jeûne excessif qu'il s'impose. Le rapport de Pisou à la nourriture peut également évoquer les réflexions féministes contemporaines consacrées à la maîtrise du corps et aux contraintes qui s'exercent sur les corps dominés². Ironie du sort, la punition va devenir le rendez-vous amoureux qui lui ouvrira la porte du paradis. Un rendez-vous au terme duquel il ne deviendra pas seulement le *sponsus marianus*, mais l'amant de Nuestra Señora, et le Frère, enfin tonsuré qu'il rêvait d'être, qu'Elle guidera vers le paradis. Ces premières données nous indiquent ce qui est en jeu dans cette refiguration de Marie: un retour vers les origines historiques du mythe et une mise en évidence des enjeux sociaux qui régissent sa construction. Parallèlement, la Nouvelle Ève ne s'inscrit plus comme une image opposée à celle, dégradée, de la

². Pour une étude du jeûne, de l'alimentation, et leurs rapports avec les représentations du genre et des rapports sociaux de sexe au Moyen Âge, voir: M.M. Rivera Garretas, *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*, Barcelona, Icaria, 1990, p. 51-64.

première femme, mais au contraire devient celle qui revendique la dimension initiatique fondamentale de son acte: la découverte de la sexualité est au principe de la connaissance de soi et du monde.

Je considère que cette réhistoricisation est le résultat de la construction anamorphotique que je me propose d'examiner. Je désigne ainsi un complexe phénomène textuel, par analogie, et renvoyant à la "perspective aberrante" que décrit Baltrusaitis, parce que s'y manifeste la tension entre deux points de vue : l'un central et normatif, de l'orthodoxie, qui définit la perspective correcte; l'autre excentré, marginal, à partir duquel la construction anamorphotique devient intelligible, et l'énigme qu'elle pose, l'abîme informe qu'elle trace, s'éclaire et s'organise soudain, à la faveur d'un déplacement qui fait exister une nouvelle perspective et institue un point de vue pris sur le point de vue autorisé, supposé universel et unique.

Dans le roman de Gorodischer je relèverai une série de tensions qui témoignent de cette construction anamorphotique et provoquent des phénomènes de transgénéricité. Ces tensions s'organisent autour de la contextualisation du Merveilleux qui devient du Fantastique, autour du récit second, hagiographique, et toutes renvoient aux diverses formes et fonctions de Marie.

Contextualisation

Il convient d'évoquer en premier lieu la tension que crée la date qui figure au seuil du texte, immédiatement avant le début du roman, après la page portant le titre et le sous-titre, et celle où se lit la dédicace. Au titre *La noche del inocente* s'ajoute le sous-titre rhématique "Conseja moralizante para uso de pecadores" qui propose une première étape à la réflexion générique sur laquelle nous reviendrons. La dédicace: "A Tomás, Natán y Nicolás" semble individualiser les destinataires abstraits du sous-titre et suggérer un usage non universel du masculin de "pecadores", que le monde exclusivement masculin du monastère, qui constitue l'univers diégétique, confirme. Cette dimension genrée du destinataire ne saurait être fortuite, elle rappelle la non universalité du point de vue qui fut à l'origine du message ici déconstruit, dont les destinataires et les destinataires n'étaient, ne pouvaient être que masculins — et je ne renvoie pas seulement à saint Bernard, initiateur de la dévotion à Marie, je pense également

aux *Cantigas de Santa Maria* d'Alfonso X, et aux réflexions que nous propose Jeanne Raimond qui observe: "l'identité générique entre le destinataire et le destinataire, une identité non seulement masculine mais aussi nobiliaire" (Jeanne Raimond, 2001). Les travaux de Jeanne Raimond me paraissent indiquer que ce cadre générique énonciatif du texte est comme "débordé" par le personnage qu'il crée: "trop fort pour être contraint dans un genre, qu'il soit féminin ou masculin" (Jeanne Raimond, 2001); autrement dit trop fort pour se conformer aux rapports de genre fixés à l'époque. Ce personnage témoignerait donc, dans la sublimation dont il est le résultat, des tensions extrêmes qui caractérisent alors, selon Duby et Ranke-Heinemann, les rapports sociaux de sexe, tensions que ce personnage idéalisé est supposé occulter.

Aux éléments péritextuels déjà cités s'ajoute une date: "1993", qui figure seule sur la page qui précède la première page du premier chapitre. Cette date se répète à la fin du roman, qui se clôture sur la mention: "Barcelona, enero 1992 - Rosario, mayo 1993"; elle indique les lieux et la période de rédaction et met en évidence la volonté de situer le récit dans la réalité contemporaine. Ces dates finales qui délimitent le texte, sa gestation, son engendrement, renvoient au temps de l'écriture, et ne paraissent pas avoir le même statut que celle qui ouvre le récit et qui semble vouloir s'appliquer au temps représenté dans la fiction avec lequel elle entretient cependant une relation pour le moins paradoxale.

Elle s'oppose en effet au sous-titre rhématique "Conseja" qui, selon M. Moliner, désigne une "narración de un suceso fantástico que se refiere como sucedido en tiempos lejanos", ainsi qu'à l'époque médiévale représentée avec soin et vraisemblance à travers le monde clos du couvent, qui est l'espace exclusif de la diégèse, et qui tendrait à faire de ce récit un Roman historique. Dans cette opposition pourrait se lire l'ironie du travail parodique qu'insinue le sous-titre "Conseja", qui est aussi, selon la définition de la Real Academia, "cuento, fábula, patraña, ridículo y de sabor antiguo", ou encore, pourrait s'entendre le complexe travail allégorique qui substitue aux "consejas" contemporaines celles qui se réunissaient au Moyen Âge; la quatrième de couverture insinue cette interprétation: "El clima decadente y corrupto que rodea a los personajes sugiere, sin embargo, tiempos y ámbitos más cercanos."

Ces contradictions n'épuisent pas les possibilités de la tension créée, car cette date manifeste avant tout l'ouverture de ce monde clos représenté, l'exigence d'une double lecture, le refus de toute vraisem-

blance première; "l'anachronisme délibéré" de cette date, technique bor-gésienne par excellence, produit cependant un effet opposé à celle que pratique Borges. Soit "1993" prétend historiciser l'action narrée, au prix d'une transgression radicale des règles de la vraisemblance, soit cette mention renvoie au procès narratif lui-même, qui s'installerait dans cette double temporalité, contemporaine et médiévale à la fois, comme si ce double positionnement s'avérait nécessaire à l'entendement d'un texte qui se dit étrange à partir de ce dédoublement. Double temporalité qui désigne ce qui aujourd'hui d'hier demeure, et en même temps révèle la dimension historique et sociale de ces traces, dépouillées ainsi de leur caractère *natural, universel*. Un intemporel historiquement construit, comme cet ordre immuable du monde que le Supérieur attribue à l'action divine et situe dans l'instant zéro qui précède l'humanité, l'instant *vierge* et sans trace, sans histoire, "commencement avant le commencement" dit Julia Kristeva qui avoue :

J'aime à entendre dans leurs divagations sur la "virginité" un proto-espace, un hors-temps, là où c'était avant que le Verbe soit. Préalable au Début : une non empreinte, un non-lieu soustrait à l'emprise originelle du sillon primordial. [...] Que ce non-lieu avant le commencement soit désigné comme féminin ou maternel n'est pas pour me déplaire. (Clément-Kristeva 1998 : 119)

Ce non-lieu accueillant semble être recréé dans le roman, mais il est devenu un scintillant palimpseste où se lisent les divers phantasmes qui ont organisé le culte marial, un certain nombre d'hypotextes que signale Raúl Brasca³, ainsi que le désir d'un orphelin de retrouver sa mère; où se dit également une utopie féministe qui reconduit au culte de la Déesse-Mère-Nature (M. Sjöö - B. Mor 1987), culte dont la réinvention supposerait, selon Michèle Ramond, "sacudir el inmenso peso de una inmensa culpabilidad, la que a las hijas inflige el reino del Señor." (Ramond 1998 : 53). Enfin un non-lieu hypertextuel et parcouru de traces multiples et contradictoires, polyphonique au sens fort, Bakhtinien, où s'expose un suspens des images opposées du féminin, qui n'ont plus court dans cette femme trop multiple et trop libre, tout à fait hors genre dans son humanité même.

³. Raúl Brasca, Reseña publicada en el suplemento de cultura del diario *La Nación* el domingo 15 de diciembre de 1996.

Genre

Si la "conseja" semble orienter le lecteur vers le merveilleux, propre aux légendes médiévales, la date qui ouvre le texte tend au contraire à insinuer un fonctionnement fantastique du surnaturel, qui n'apparaît plus comme une évidence limpide ni à notre époque, ni même dans le réalisme rationaliste qui sert de cadre au roman, dont le contexte représenté est historiquement daté (on peut y reconnaître la Catalogne au XIII^e siècle) quoique de façon assez indirecte, nous y reviendrons. Le récit construit une tension constante qui contraste les instants de ravissement de Pisou face à la *Merveille*, instants quelquefois proches de l'extase mystique, et les inquiétudes propres à l'ambivalence Fantastique, face à certains phénomènes inexplicables et donc angoissants, dont l'origine et surtout les modalités d'accomplissement demeurent en suspens. Les travaux de François Dubost (1991) et de Jean Fabre (1992), qui s'interrogent sur l'existence d'un Proto-Fantastique médiéval, tendent à confirmer la vraisemblance que construit le roman de Gorodischer.

Le phénomène transgénérique qui suscite le passage du Merveilleux au Fantastique repose donc sur la contextualisation historique et géographique: bien que vague, le contexte ne correspond pas à cet *Ailleurs* ni à cet *Autrefois* génériques de la légende ou du conte traditionnel. Mais il repose également sur l'instabilité constante de la perspective narrative. Le narrateur hétérodiégétique adopte dans la majeure partie du récit la perspective du personnage principal, le "lego" Pisou qui rêve de son ordination, et reproduit au style indirect libre son monologue intérieur, technique fantastiquante très souvent utilisée par Cortázar, et déjà par Quiroga. Ce "lego" n'est pas seulement non-initié et ignorant, il est également si humble et si soumis qu'il passe pour un simple d'esprit; en outre son expérience vitale se réduit au monde du couvent où il a été conduit dans sa plus tendre enfance, et ses souvenirs du dehors sont confus et fragmentaires, ils alimentent la nostalgie imprécise d'un sentiment de protection (44), de plénitude et de communion avec la nature (142). Le récit reproduit en général le regard *innocent* qu'il porte sur l'univers doublement limité qui est le sien : le sol du couvent, dont ses yeux soumis ne se détachent qu'exceptionnellement; mais seulement le sol des lieux subalternes: latrines, cuisine, cellier, corridors. Cette innocence soumise et primitive fait de lui un modèle de cet homme du Moyen Âge, que la conception traditionnelle suppose immergé dans le Merveilleux, pris dans

les rets du surnaturel, mais dont la situation est beaucoup plus complexe (Fabre 1992, 304); toutefois, son esprit s'éveille, et il s'agit là d'ailleurs du premier "miracle" de Notre Dame. Il s'interroge, doute, lutte contre sa "conscience" qui lui dicte une infaillible obéissance aux dogmes et aux ordres, et découvre alors certains questionnements éthiques et théologiques, à travers l'examen empirique de son expérience spirituelle. Ses contacts quotidiens avec la Vierge Marie et son corps de femme, qu'il va délicatement et respectueusement laver, sont autant d'étapes initiatiques qui comportent une dimension surnaturelle que Pisou accepte en tant que manifestation des pouvoirs bienveillants de Notre Dame, mais qu'il perçoit également, au début, avec quelque vertige, quelque angoisse: le corps change de couleur, la statue bouge, l'enlace, puis lui parle, et enfin descend de son piédestal pour le consoler, caressant la tête du Frère lai posée sur ses genoux.

Cette focalisation interne n'est cependant pas homogène: certains passages sont en focalisation externe et d'autres adoptent la perspective des souris-philosophes qui occupent la crypte de Notre Dame. Ces fluctuations permettent une prolifération des dérives fictionnelles, et génériques.

Dans ces passages, qui fonctionnent comme une parodie de Fable philosophique, les souris, que les irruptions intempestives de Pisou dérangent considérablement, car leur routine s'en voit bouleversée, s'interrogent d'abord sur les agissements étranges de leur nouveau visiteur. Ces interrogations suggéreraient la folie du Frère lai. Elles échangent aussi de grands discours sur l'Absolu et la Contingence, ou sur l'éternité d'un seul instant indéfiniment répété, dans une série de spéculations très bourgeoises; ceci les qualifierait d'êtres rationnels, mais aussi éminemment fictionnels. Elles n'en demeurent pas moins des souris, dont le témoignage, bien qu'extérieur et supposé donc *objectif*, peut difficilement prétendre infirmer ou confirmer les expériences surnaturelles de Pisou. Par ailleurs, la réprobation offusquée des anciens et le commentaire satisfait des plus jeunes attestent, dans un deuxième temps, l'existence des prodiges de Notre Dame, et mettent en scène l'un des enjeux majeurs du roman: la Vierge Marie est une construction historique, son image, comme toutes les représentations, est dynamique, mobile, et constitue l'enjeu de luttes symboliques:

Las imágenes no son más que esto, imágenes, ideas, símbolos, figuraciones, y en todo caso comparaciones, tropos, metáforas; o, según sostienen los materialistas, menos aún: retratos, imitaciones y nada más. Y hay que convenir en que ni los tropos ni los retratos pueden andar poniéndose en evidencia con eso de los cambios de color y los abrazos y las caricias. Deberían, faltaba más, mantenerse impávidos, silenciosos, fríos, duros, impasibles y serenos a través de todas las pruebas y a través de todos los tiempos. Ajá, ajá, dice el viejo ratón de hocico canoso, ya no hay respeto por nada, se han perdido los valores. Los tiempos cambian, dice un ratón muy joven. (128)

Cette Marie "moderne" dont les souris vénérables déplorent les "inconductas" et la "indecencia", qui change de couleur, embrasse, caresse, et descend de son piédestal pour converser avec Pisou, ne montre pas seulement que les images bougent, elle montre aussi que les femmes bougent, et ses extravagances et autres aberrations mettent en évidence les articulations de ces mouvements socio-culturels.

Enfin, il importe de relever une dernière manifestation de ces perspectives contrastées, qui produisent ce passage du Merveilleux vers le Fantastique, mais surtout vers un Fantastique second, si caractéristique des fictions argentines, qui fonctionne en tant que réflexion sur la puissance du langage, des représentations, et de la littérature. La fin du roman narre la dernière étape de l'expérience initiatique de Pisou et la construction du récit laisse le choix au lecteur entre deux interprétations. Selon une première version, Pisou a été empoisonné par les bons soins de Rennert, le Frère bibliothécaire ambitieux (177), qui le considère comme une menace, car l'humble convers a surpris une conversation clandestine durant laquelle le Supérieur et lui-même exposaient leurs terribles desseins. La dose qu'il a avalée est mortelle, son sommeil est définitif, mais dans son sommeil il rêve des yeux de Notre Dame:

Pisou duerme, duerme en su lecho de madera, apenas tapado con la manta pobre, soñando con los ojos de Nuestra Señora.

— Hay que despertarse, Pisou —dice Ella.

—Sí, Señora dice Pisou.

—Vamos, Pisou.

—Adónde —dice Pisou dormido. (177)

À partir de cette scène au cours de laquelle Notre Dame vient le chercher dans son sommeil, le lecteur peut interpréter la suite comme le fruit du délire de Pisou qui agonise, ou comme une véritable aventure nocturne dans laquelle Pisou, guidé par Notre Dame, délivre des griffes des gargouilles et autres créatures de pierre démoniaques, au service du sorcier Rennert, une jeune femme blonde, vêtue de bleu, qu'il croit être Notre Dame. Son courage et sa charité provoquent la métamorphose des monstres diaboliques, qui deviennent des animaux "torpes y mansos", dont l'âme transparente n'attend qu'un geste de tendresse, et qui s'approchent de lui pour qu'il les caresse. Ensuite Pisou prend dans ces bras la victime du sortilège de Rennert, emmenée au couvent par les créatures de pierre:

De toda su vida se acuerda y entonces se la lleva con él y baja con ella en los brazos hasta su rincón en el sótano y la pone sobre su cama.

—Has venido —dice, y se acuesta junto a ella y la abraza—, y yo que pensaba que todavía estabas en la cripta, que no ibas a venir nunca.

—Sí —dice— es que estuve soñando.

—Ahora ya no estás soñando.

—No. [...]

Ella ya no es de mármol ni de mar ni es roja del color de la ira. El ropaje azul ha quedado en el suelo junto a la cama y de pronto el convento se inunda de luz...(182)

L'union charnelle est décrite comme un véritable miracle cosmique dans une série de paragraphes d'un grand lyrisme et surtout d'une grande sensualité. Cette lumière divine qui naît de leur union est en même temps l'instrument du châtement du bibliothécaire faussaire et assassin (184). Dans les lignes cités ci-dessus, l'instance narratrice maintient l'ambiguïté au moyen de la typographie qu'elle adopte. On observe que le pronom "ella" de la phrase : "baja con ella en los brazos" s'écrit sans majuscule, alors que jusque là le récit reproduisait, pour les pronoms qui la désignaient, la majuscule qui distinguait ce personnage du commun des mortels, majuscule qui néanmoins pouvait également renvoyer à l'expression du discours intérieur de Pisou au style indirect libre. En revanche, le pronom "ella" dans la phrase : "Ella ya no es de mármol", comporte une majuscule, mais il ouvre la phrase et suit donc une règle triviale; à moins que le "ya" ne vienne suggérer au lecteur qu'il s'agit bien d'une seule et

même personne, autrement dit que la statue animée et la jeune femme endormie par des pouvoirs surnaturels, puis sauvée et éveillée par Pisou, sont toutes deux des manifestations de Notre Dame. Pisou, lui, n'en doute pas.

Dans cet épisode, il est possible de remarquer également un Merveilleux hypertextuel qui ne renvoie pas seulement à la littérature médiévale consacrée aux miracles de Marie⁴: la Dame endormie ressemble à une nouvelle "Belle au bois dormant", comme d'ailleurs Pisou lui-même qui, éveillé par l'étreinte de Notre Dame, propose une version masculine du personnage du conte; de la même façon, le personnage de Cendrillon, la jeune souillon métamorphosée en princesse, se diffracte dans le roman de Gorodischer: dans un épisode antérieur, lorsque Notre Dame s'échappe du couvent pendant la nuit pour aller au paradis, et perd, dans la hâte de son retour à la crypte avant l'aube, une "zapatilla plateada", elle rappelle étrangement l'épisode le plus fameux du conte *Cendrillon*. Mais ce même personnage peut également être reconnu dans une version masculine qu'incarnerait Pisou. Ce jeu transtextuel questionne les limites du genre et des rapports de genre, fait éclater les modèles imposés par la tradition, et dévoile la dimension sociale de ces modèles génériques. Il met en évidence aussi que cette Vierge Marie n'est pas seulement l'objet d'une refiguration, mais entre dans une réflexion plus vaste sur le préconstruit culturel qui fixe les images du féminin.

Cette deuxième version, selon laquelle Notre Dame s'unit à Pisou avant de lui ouvrir la porte du Paradis, nous entraîne vers un autre phénomène transgénérique.

Hagiographie

Le couvent est un lieu clos mais il comporte une porte magique par laquelle on accède directement au paradis, la légende l'attribue au fondateur du couvent, Sant Gaur, dont hélas on ne connaît rien d'autre que cette merveille architecturale, qu'il aurait creusée dans les murs du couvent de ses propres mains, avant de disparaître à jamais. Un jour, le Frère Rennert, bibliothécaire, découvre enfin l'histoire de la vie de Gaudrán de

⁴. Littérature que les spécialistes ont traité de façon remarquable dans ce colloque et qu'il ne m'appartient pas de traiter ici.

Barciá, rédigée en 1173, de nombreuses années après sa mort, et croit sa gloire acquise. Ce récit ancien, inséré dans le récit premier, permet de dater indirectement les épisodes narrés dans de le roman. Mais le récit montre un Gaudrán lubrique et corrompu, et Rennert se voit donc contraint de rédiger un faux, que copie l'un des moines du couvent, assassiné par la suite afin de protéger l'entreprise de canonisation dans laquelle le bibliothécaire vise un poste de cardinal. Cette intrigue, révélée à la fin, entraîne également le roman vers le genre policier. Le roman insère ainsi deux récits seconds, l'un donné comme "authentique", mais pas vraiment hagiographique, puisqu'il narre la débauche du supposé fondateur qui en fait n'a construit qu'une sorte de lupanar; l'autre authentiquement hagiographique mais qui est un *faux*, et qui confirme la légende selon laquelle Gaudrán de Barciá, après une vie exemplaire d'ermite puis de bâtisseur du couvent, "abrió en el espeso muro una puerta [...] y cuando llegó el momento, por esa puerta se fue". Ces deux récits seconds se distinguent du récit premier par la typographie, le premier est en italiques, le second en lettres capitales. Ce jeu typographique met en valeur les enjeux de la représentation de la vie du Saint inventé et met en scène la valeur des représentations officielles qui ont un pouvoir d'institutionnalisation, donc de construction de réalité sociale, explique Bourdieu (1997 : 221-223). Que cette vie de saint soit un faux n'importe guère, c'est le capital symbolique de celui qui la promet qui est déterminant pour qu'elle prenne corps, pour que s'opère cette transformation incorporelle que décrivent Deleuze et Guatarri (1980, 102).

Lorsque Rennert justifie l'assassinat du copiste face au Supérieur du couvent qui le considère comme superflu et déclare: "No sé si el Santo Padre hubiera escuchado a un miserable copista", le bibliothécaire argumente :

— Lo hubiera escuchado, usted viene de donde viene, pero yo no tengo títulos ni tierras ni riquezas y cualquier puede oponérseme y ser escuchado aún si voy respaldado por la más alta autoridad de mi Convento. (161)

Ces deux versions hagiographiques irrecevables mettent en évidence l'existence et l'exercice de la violence symbolique, ainsi que les luttes sociales qui se jouent, et coïncident avec des luttes symboliques, révélant ainsi les limites d'une représentation figée de la société médiévale, l'illusion d'un ordre "instaurado por el Señor en los días de la

creación". Face à ces deux versions, le récit premier peut être considéré à son tour comme une vie de saint, celle de Pisou. Et cette vie exalte le renversement de toute hiérarchie, qu'elle soit sociale, culturelle ou spirituelle; un renversement animé par la parole de Notre Dame qui explicite celui qu'opère le récit.

En effet, tant au niveau spatial qu'au niveau des personnages, le roman déplace le "centre" du couvent vers les subalternes, l'univers domestique. Le personnage principal est le frère lai Pisou, chargé des tâches les plus humbles, que le Supérieur compare à un cafard. Les deux personnages secondaires qui l'accompagnent et lui témoignent une certaine affection sont le cuisinier et l'intendant. Pour aller aux cuisines, comme à la crypte, il faut descendre, et le niveau le plus bas est occupé par le "sótano" dans lequel Pisou a installé sa misérable couche. Ce sont pourtant les espaces où se déroule la majeure partie du roman. À l'opposé, au deuxième étage se trouvent les luxueux appartements du Supérieur, et au troisième, tout en haut, la Bibliothèque. Ces deux espaces évoqués restent toujours à distance, hors champ, les souris elles-mêmes les désertent, elles qui symbolisent une vie parallèle et ignorée, déniée, dont il y aurait beaucoup à dire. Cette hiérarchie spatiale, manifeste, est à la fois exposée et dénoncée par la perspective adoptée: celle de Pisou et de ses déambulations, puis celle que Notre Dame revendique au moment même où, pour la première et dernière fois, elle émet un jugement: alors que Pisou déplore: "nunca baja nadie y no sé por qué pero todos prefieren ir a rezar allá arriba", Notre Dame lui répond:

— Eso es lo malo Pisou, eso es lo malo [...] A mí me gusta estar aquí abajo o a ras del suelo. Las alturas son incómodas, Pisou, todas las alturas, incluyendo los altares y los pedestales y las torres en donde no se ven ni la tierra ni el agua ni los ratones ni las telas de araña y de puro aburrimiento se empieza a pensar en el oro. (170)

L'orientation spatiale du parcours initiatique de Pisou est double: verticale, bien évidemment, puisqu'il s'enfonce dans les profondeurs de la crypte et de sa mémoire, de son enfance champêtre qui lui revient par bribes au contact de Notre Dame, pour ensuite monter directement au paradis; mais aussi horizontale, puisque son désarroi l'amène à adresser ses prières à tous les Saints du couvent, dont il visite une à une les chapelles. Ces visites sont l'occasion de l'évocation de la vie des Saints et le

texte joue encore une fois avec le genre hagiographique. Les commentaires de Pisou et les dialogues qu'il engage avec les Saints déconstruisent ce genre et la dimension surnaturelle ou surhumaine qui caractérise ces vies pour mettre en valeur une typologie sociale et des luttes; les espaces du couvent, dont l'organisation correspond à une division sociale du travail, fonctionnent, nous l'avons vu, de la même façon. Horizontalité et verticalité se rejoignent dans l'ultime mission que confie Rennert à Pisou: graisser toutes les serrures du couvent. Cet interminable parcours laisse supposer que dans ce labyrinthe chiffré des serrures, Pisou finira par trouver la porte de Sant Gaur, qui est à la fois celle par laquelle pénètre la jeune femme endormie et son cortège de gargouilles, et celle par laquelle Notre Dame, puis Pisou avec elle, rejoint le paradis. À l'hermétisme du couvent et de ses règles, qui condamne le frère lai à demeurer dans l'humiliation quotidienne de sa position subalterne, et qui répond à la rigidité des catégories sociales, s'opposent la porte magique et les discours et comportements subversifs de Notre Dame. Au cours du roman, "no saber guardar su lugar" n'est pas un péché, car c'est au contraire toute représentation d'une hiérarchie *naturelle* et donc supposée *légitime* qui est dénoncée.

La refiguration de Notre Dame proposée dans *La noche del inocente* —fidèle en cela à la plus *pure* tradition présentée par Berceo— est la *porte*⁵ par laquelle nous pénétrons dans une réécriture de cet infini palimpseste, une réécriture destinée à promouvoir une relecture de l'histoire et de sa dimension hagiographique, à partir d'une réflexion sur les agencements d'énonciation qui produisent l'histoire: lieux, institutions, positions et luttes symboliques dans lesquelles cette écriture de l'histoire prend place. Les constructions anamorphotiques qui ont pu être observées et qui renvoient à une prolifération d'hypotextes — depuis Berceo jusqu'à Borges et Eco, passant par Anatole France⁶ et les contes de fées — mettent en place une distance à partir de laquelle la position dominante se

⁵ "Es llamada la puerta, en sí bien encerrada, / abierta para nos, para darnos la entrada" Gonzalo de Berceo, *Los milagros de Nuestra Señora*, Introducción, 36; Editorial Castalia, 1957, p. 25.

⁶ A. France, "Le jongleur de la vierge", *L'étui de nacre*: Raúl Brasca, dans son compte rendu, (suplemento de cultura del diario La Nación el domingo 15 de diciembre de 1996) signale cet hypotexte qu'il est intéressant de rapprocher du roman de Gorodischer, comme d'ailleurs de l'hypotexte commun de Berceo.

révèle telle: socialement et sexuellement dominante, et perd ainsi la légitimité et l'autorité que lui conféraient son exclusivité, sa supposée universalité.

La "Conseja moralizante para uso de pecadores" nous inviterait donc à descendre dans la crypte, dans celle de cette figure-palimpseste aux discours anti-dogmatiques et aux goûts anti-phalliques; nous inviterait, à partir de cette complexe construction transgénérique, à adopter un autre regard, à faire, comme nous le suggère A. Gorodischer dans *Señoras* (1992): "un paso hacia el continente negro para averiguar cómo se ve el mundo desde allá y no desde acá."

BIBLIOGRAPHIE

- BALBOA Echeverría, M. et Gimbernat González, E., (eds), *Boca de dama: La narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Feminaria, 1995.
- BERCEO Gonzalo de, *Los milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Editorial Castalia, 1957.
- BOURDIEU, P., *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
- CLÉMENT, C. et Kristeva, J., *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998.
- DELEUZE, G. Guattari, F., *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELLEPIANE, A. "Contar = mester de fantasía o la narrativa de Angélica GORODISCHER", *Revista Iberoamericana* 51, 1985, p. 627-640.
- DUBOST, F., *L'Autre, l'Ailleurs et l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991.
- DUBY, G., *Le chevalier, la femme, le prêtre*, Paris, Hachette, 1981.
- FABRE, J., *Le miroir de sorcière*, Paris, Corti, 1992.
- GORODISCHER, A., *La noche del inocente*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
- *Menta*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- "Señoras", *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1992, p. 43-50.

- LE DŒUFF, M., *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
- RAIMOND, J., "Fondations et états d'une construction générique ambiguë: les femmes, les anges et Marie dans les *Cantigas de Santa María* d'Alphonse X le Sage" (2001), *Genre(s)- Formes et identités génériques 1*, Publications Université Montpellier 3, 2003, p. 395-407.
- RAMOND, M. "¿Qué fue de la Diosa Madre?", in Fouques, B. et Martínez González, A. (eds), *Imágenes de mujeres*, Université de Caen, 1998, p.45-54.
- RANKE-HEINEMANN, U., *Des eunuques pour le royaume des cieux* (1988), trad. française, Paris, Robert Laffont, 1990.
- RIVERA GARRETAS, M. M., *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*, Barcelona, Icaria, 1990.
- SJÖÖ, M. et MOR, B., *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, San Francisco, Harper& Row, 1987.

**DU MAGNIFICAT À L'INVECTIVE ET À L'ÉNONCIATION
DE LA NORME : LE DISCOURS MARIAL DANS LES
CANTIGAS DE SANTA MARÍA**

Jeanne RAIMOND
CUFR de Nîmes
SEM-SIREM, IREC- ISM

76 des 380 récits de miracles inclus dans les *Cantigas de Santa María* rapportent au style direct les paroles de Marie. Dans la suite de narrations qui constituent le recueil alphonsin, son discours introduit un désordre supplémentaire dans le conflit littéraire qui est celui du XIII^{ème} siècle castillan: il y inscrit en effet un ordre qui n'est ni courtois ni exemplaire. Manifestation de la puissance de Marie il est aussi révélateur de son essentielle liberté, et pose à divers niveaux le problème du genre: celui du genre littéraire, celui du genre de Marie elle-même à travers ses représentations et celui-là même de son message.

Un langage détonnant

Ce sont le plus souvent la réprobation des péchés capitaux et l'exaltation des vertus qui justifient une entrée en scène et une intervention directe de Marie qui s'adresse avec véhémence à ceux qu'elle doit exalter ou mettre en garde. Quand Marie parle, c'est parce que l'urgence, le caractère extrême de la situation ne sont pas perçus par les hommes.