

S

tudies on the Female Body

Etudes sur le corps de la femme

Estudios sobre el cuerpo de la mujer

■ Paul Nanu

■ Oana Ursache

(Eds.)



Turun yliopisto
University of Turku



The present work represents an interdisciplinary research endeavour published as result of a partnership between the Departments of Romanian at the Universities of Turku (Finland) and Granada (Spain), and the Institute of Romanian Language in Bucharest (Romania).

Cover image and chapter images © Carmen Sveduneac

© Romanian Language and Culture (2016)
School of Languages and Translation Studies
University of Turku



ISBN 978-951-29-6403-1 (Print)
ISBN 978-951-29-6404-8 (Online)



Printed in Finland

www.ficros.eu

Sudies on the Female Body
Etudes sur le corps de la femme
Estudios sobre el cuerpo de la mujer

■ Paul Nanu
■ Oana Ursache
(Eds.)

University of Turku

2016

TABLE OF CONTENTS

■ STUDIES ON THE FEMALE BODY

ROMANIȚA CONSTANTINESCU

The Metamorphosis of the Female Body into the Male Body between Dystopia and Utopia. A Contemporary Myth in Mircea Cărtărescu's *The Twins* ● 11

IRINA ALBERTI & NICOLAE STANCIU

Female Bodies and Souls in Central Asia. An Oral History of Self and Gaze ● 23

MONICA OPRESCU

The *Diabolique* Feminine between Decadence and Aestheticism. Female Dandies, Courtesans, Innocents ● 41

LHOUSSAIN SIMOUR

Picturing Moroccan Women's Bodies. Collectable Subjects and the Lure of Distant Lands in French Colonial Photography ● 49

CRISTINA NANU, HYOJIN KIM & PAUL NANU

Female and Male Attitude about Having Cosmetic Surgery in Korea and Romania ● 65

EMILIA IVANCU

Journeys onto the Female Body in Postcolonial Literature. Mapping and Identity with Salman Rushdie and VS Naipaul ● 73

ANDRA BRUCIU-COZLEAN

Akseli Gallen-Kallela. Female Corporality and Symbolism in the Representations of *Ad Astra* (1894, 1907) ● 85

PAUL NANU

The Human Body as an Object of Pathological Experiment. From the French *noir* to Pedro Almodóvar ● 93

■ ETUDES SUR LE CORPS DE LA FEMME

STEPHANIE CHAPUIS-DESPRES

L'examen du corps féminin : choisir une femme dans le Saint-Empire romain germanique (xvi^e-xvii^e siècle) ● 103

CORINA-ELENA MOLDOVAN

Le spectacle du corps dans un roman fin-de-siècle. *Le Mime Bathylle* de Jean Bertheroy ● 123

KARIMIAN FARZANEH

Kamizou (Esclave). Etude socio-narratologique du corps féminin ● 131

LOUIS BEGIONI

La féminisation des noms propres dans l'aire dialectale italienne d'Emilie Occidentale (Province de Parme). La dérivation suffixale et la détermination des prénoms. Eléments de comparaison avec l'italien ● 151

■ ESTUDIOS SOBRE EL CUERPO DE LA MUJER

CĂTĂLINA PÎNZARIU & ADEL FARTAKH

Cuerpo, identidad y realidad cultural de la mujer. Hipóstasis funcionales léxicas ● 159

MAGDALENA SPYCHAJ

Impacto del Teatro del Oprimido(a) entendido como el lenguaje corporal en las vidas y los cuerpos de las mujeres. Los casos *Grupo Mariás do Brasil* y *Madalenas-Teatro das Oprimidas* en Rio de Janeiro ● 167

OANA URSACHE

Frida Kahlo. Indumentaria e identidad ● 187

ENRIQUE NOGUERAS & CARMEN SVEDUNEAC

Cuerpo y mujeres en Ausiàs March ● 203

L'obscurité
Des jambes de la jeune fille
Qui puise de l'eau

Uejima Onitsura
(1660-1738)



THE METAMORPHOSIS OF THE FEMALE BODY INTO THE
MALE BODY BETWEEN DYSTOPIA AND UTOPIA.
A CONTEMPORARY MYTH IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S
THE TWINS

■ Romanița Constantinescu
■ University of Heidelberg
■ Germany

ABSTRACT

The Twins is a short story that includes several other stories: it is a love story with an unexpected ending that questions the limits of love; it is a tale of the recurrence between the female and the male elements in the personal history of the body and of identity beyond gender. It questions the power of the discourse to constitute and surpass gender and invests the reader with the ability to go beyond the perspective towards it. What, at some point, might appear as a dystopia from the own gender perspective, might in the end prove to be at least intelligible and capable of provoking empathy, if not even become utopically seductive. Since it is generally accepted that the literary works maintain a privileged access to the main field of ontological abundancy (Buttler, 1990). I suggest below an exercise of close reading, without burdening the analysis with explicit references to interpretative models, which, nonetheless, will not remain hidden to the reader.

KEYWORDS

Metamorphosis, female body, dystopia, gender, queer identity.

*The Twins*¹ is, first and foremost, an atrocious love story, the cruelest I have ever read, since it dares to suggest plausibility and, hence, to make credible one of our

¹ The story was written in 1983 and read in the same year with the name *Terato* in the literary circle Junimea, held in the attic of the Letters Faculty of the University of Bucharest. It was first published in 1989 in the volume *Visul (The Dream)*, which was amputated by the censorship, by the publishing house Cartea Românească and received, at that time, the Prize of the Romanian Academy. The title has been changed for the readers not to associate the book with Andrei

most anxiety provoking specters: that of the transgression of our own gender. The teenage tribulations of an unrequited love are ended unexpectedly by a night of lovemaking, which is followed by the couple Andrei-Gina (the names are obviously not arbitrary), waking up in an inversed state: each one, prisoner in the other one's body, conscious of their irreducible alienation. *Non plus ultra* and, nevertheless, the paroxysm is not reached yet: the new, obtained by means of metamorphosis, threatens to drown even the last remains of gender consciousness of what could be called the life before this radical sex change. Identity beyond the body becomes utopic, an unstable presence, a transitory state. The body is doomed to hopeless oblivion. The double metamorphosis suffered by the protagonists is not reversible and forces both of them to hastily assume the social identity of the other, to put on their clothes. Several days later, the two of them, fighting not to lose their last flickers of consciousness, of gender in a substituted foreign body, commit suicide, each of them in the other one's body, in the other one's home. What the short story does is to only give reality (body) to the terror of language, to imagine with realistic details the transition from the figurative to the literal. Andrei writes a letter to Gina confessing that he would have liked to be able to get into her brain, "her nerves, her veins, all the cells of her body", in order for him to understand "who she was", to be able "to communicate totally with her" (139). The absolute demands of the first love, of total empathy, that of exchanging bodies, to lose themselves completely in their loved ones' bodies, to know the ultimate secrets of their bodies, to occupy them completely, to become one with them, are ruthlessly satisfied to the letter. The pretentious ethics of the first love confidently verifies the melancholic aesthetics of the androgyn, yet turns the myth of the retrieval and the dissolution of the differences between the two sexes in a savage dystopia. It hereby accentuates the limits of love: the love for the *other* (which is the heterosexual love) or for the *same* (homosexual love) is not transgressive; it excludes the metamorphosis into the other. The *other* or the *same* never become the *own*, which love has always been avoiding. This is why narcissism is contrary to love. But what if the love for the *other* and the *same* is due to the fact that they have been, at some point – during the ontogeny, the childhood, the pre-puberty and, still, within the dream – part of the *own* or even *the own*? And what if history were reversible? If we could return to the androgynous state or, as it happens with almost all returns, in a perverted, post-mythical state, where the sexes merge one into the other, but without achieving a co-presence, but by

Tarkowski's movie *Nostalghia*, filmed in exile in Italy in 1983. The story was republished unabridged in the short story collection *Nostalgia*, in 1993 by the publishing house Humanitas (Bucharest). The stories were translated into French (*Le Rêve*, 1992), German (*Nostalghia*, 1997), Hungarian (*Sóvárgás*, 1997), Norwegian (*Nostalgien*, 2000), Swedish (2002), Italian (2003), English (New Directions Publishing Corporation, translation by Julian Semilian, with an introduction by Andrei Codrescu, 2005), Bulgarian (2007), Spanish (2012).

usurping each other, during the displacement? This is what Mircea Cărtărescu asks us to imagine.

The beginning of the story confronts the reader with its very end: the metamorphosis has already taken place in our absence, like in Kafka's story, but, as opposed to it, after the horrible event, nothing is possible anymore in *The Twins*. Somebody grooms his manly body in front of the bathroom mirror, which we suspect to be of another sex than the presumed one (Gregor Samsa tries to understand what the white dots on his belly were that itched him so bad). The razor blade is an unfamiliar object, to be tamed with kisses and caresses through motherly adoption. A woman in a man's body, in a strange place, who tries to build a feminine appearance by means of cosmetic and scenography tricks involving costume and light. Behind the body, which lets itself be manipulated, is the critical, knowing and consoling eye of the woman, who knows what to do with it, but who does not hereby achieve an image that is equal to herself, but that is more than that – a strange, enhanced beauty and, at the same time, that is less than that, bearing a certain rigidity resulted from the lack of control over the new muscles and, therefore, of the expressions on the face. The transvestite conjures the likeness, yet does not reach the ideal of identity. The result bears the insufferable sadness of the harlequin, the vulgarity of the mask, the grotesqueness of the imitation, the cadaveric impurity of imposture. As impure and ambiguous it is, the transvestite is the most pure expression of the necessity of innocence, of a return to the original self, beyond gender determination. The scene is that of a suicide: Gina in the body of Andrei stages her death, with the last act of vanity of dying in a body that has at least a feminine appearance, and in a feminine manner (by swallowing pills). To this purpose, she uses all props available in Andrei's apartment – thankfully, he has a sister.

Mirroring this, Andrei's suicide (in Gina's body) completes the story. The efforts are not dedicated, this time, to the transformation, to the rectification of the improper body, to the correction of an even posthumous image, but are radical, aiming at its destruction. Andrei-Gina gathers all furniture in the middle of Gina's room, lays himself on top of it, then pours all perfume bottles he can find all over him and, by smothering himself with the perfumed clothes like a new Des Esseintes, he lets the gasoline flow under him and lights it up. There is no hate against the female body, since the protagonist dresses himself before climbing the pyre, as a final tribute to this body, in the girl's most beautiful dress, which has the color of the flames. But there is a feeling of failure, an acute feeling of betrayal by a limp and weak body, which, as he strains for moving the furniture, he feels numbed and therefore needs to punish. The symmetry of the two deaths is only apparent: the undesirable body of the man can still be hidden, camouflaged, but the woman's body can only be destroyed, it cannot be denied. This means, of course, that a female body represents – in a non-equitable society – an unacceptable

degradation of the male body, but also that its visibility, even as a visibility of the stigma, is better, since it cannot be obscured. Maybe that this increased evidence and presence of the female body is deceitfully called beauty. Contrary to common opinion, up to a certain limit, the female body and not the male body is the one managing to make a point. Thus, we deal here with an additional violent act against the female body and maybe even with the deaths of two women.

How was this possible? Cărtărescu detaches himself from Kafka, who erases the question regarding the cause and the way in which Gregor Samsa turned into the cockroach, favoring the grotesque effects of Gregor Samsa's presence in the cockroaches' body. Cărtărescu turns to Ovid: what strange story might have led to a punishment or to a compensation that was so radical? The metamorphosis is the final moment of the story, beyond which nothing is conceivable anymore except for, as we have seen, the exit of the stigmatized characters. As opposed to Ovid, the metamorphosis in the story *The Twins* does not have anything soothing, anything that compensates, it does not provide, like Ovid's metamorphosis, the promise of a survival in the form of a legend. The characters try – each in their own way – to compromise or to erase the shameful traces of the transformation, beyond their suicide. It does not provide the promise of survival in history, as it is the case of the transformation from man into woman of Orlando from Virginia Woolf's homonymous novel, also invoked by Cărtărescu. The narrator in *Orlando* tried to make the fact plausible that a character can live both as a man *and* as a woman, even if society would need several centuries to accept this curious transformation. Orlando the woman repossesses the rights of Orlando the man, as a consequence of a long and costly justice process that practically forces the character to an ironic endless life. Cărtărescu's characters, deprived of the joy and the advantages of the metamorphosis, are more skeptical that such a recognition, be it spread over a few centuries, might happen in the city filled with grotesque figures, gorgons and “humid plaster Atlases under the arcades” (94).

Without a perspective, but not without a past which hides the roots of the tragedy – this is the situation of the characters in *The Twins*. The story gives up the 3rd person narrative, in charge with the frame-story of the two suicides, in favor of the 1st person narration, which provides a possible “explanation” to what has happened. Andrei is the one who, in the few days between his metamorphosis into a woman and the *autodafé* in Gina's room, hesitantly reenacts the path to the fatal inversion, “a path that does not exist on any map or in anyone's memory” (80). And life, as Andrei remembers it from the perspective of the end, is full of explicit signs and precedents: Lulu, the classmate, dresses at the masked ball as a woman, a girl asks to be called by a man's first name “Vasile”. The playing cards of a patient do not simply invert the image above into the image below, but show the jack mirroring into the queen, in a hermaphrodite, provoking figure. Other signs are

more subtle: between the little boy called Traian and the mole cricket it keeps in a jar there is a fine information and experience exchange – actually an identity exchange: “Traian would tell us that he was attempting to concentrate on the creature so intently that he would enter its head and look at us from inside the jar. And then the insect’s mind, he said, would permeate his head” (78). The children throw his mole cricket away but Traian, while sleep walking – hence, unconscious, yet as if guided by the insect’s mind, superimposed over his own, recovers his mole cricket from the grass. The man-cockroach symbiosis is perfect: there is a Gregor Samsa that is enriched and not diminished by the insect being replaced.

The entire biography is but a preparation in view of the final metamorphosis. Step by step, Andrei’s autobiography denounces the illusory character of his own autonomy, starting with his childhood and ending with him becoming an adult. The history of the establishment of gender identity, from the hermaphrodite state of infancy, to the androgynous one of the second childhood, through the stages of negation and cruelty of the first phase of puberty and until the stage of falling in love in the later adolescence, confirms and reaffirms the apparently absurd hypothesis of the reversibility of sexes. The identified stages are themselves threatened to reoccur; the “evolution” goes through repetition. In all these moments, the two genders are very close and closely connected – to confusion – so that the accident of the sex transformation becomes possible, intelligible, forcing us to ask ourselves if the accident is not actually the rule. The theme was continued by Mircea Cărtărescu in the story *Travesti* (1994), in which any gender choice hides another unseen gender, a lost one, a suppressed one, an inner one.

Cărtărescu reenacts in *The Twins* the ontogenesis of gender, starting with the stage of childhood, which is the happy one in terms of gender ambiguity, intersexuality or primary non-differentiation. At this age, the travesty, the play with identity are allowed, as if gender identity (the awareness of the own gender) were a still far away and open possibility, i.e. a choice. There isn’t a “truth” of sex yet. The beauty of the child cannot be anything but feminine, in the mother’s eyes, dressing her boy in girl’s clothes and braiding his long hair into pigtails. The boy is a woman’s possession who calls him by female names: “Andriuşa”, “Andrea”. The bi-gender stage is immortalized in a classic photograph showing the girl-boy. Andrei’s final metamorphosis into Gina is nothing but the return to a repressed sexuality, the reacquisition of the former beauty, the rebirth of “the color portrait” from under the “charcoal sketch” of the boy’s face, which had erased the child’s “feminine” beauty. An undesired gain, since beauty, reacquired by emasculation, by an unwanted sex change, of body identity, is “abominable” (75). In its evolution towards masculinity, saving oneself from the feminine by means of “uglification” at the end of infancy is nothing but illusory. The admiration for the playmate, the girl Marcela, for her awakened senses and her capacity to enter an intimate relationship with the entire world (“Marcela wanted to touch and feel

everything”, 76) cannot be destroyed by the “start of feelings of contempt” for her sex that was less obvious than the own sex. The two of them are in the androgynous phase. The children do cartwheels on the warm sand, by holding on to their feet and rolling on each other’s backs. The play scene actualizes the myth of the sphere-creature from Plato’s *Symposium*. The child discovers with sadness the difference between the sexes. His regret accompanies the exit (always temporary, since life is threatened by repetition and relapse) from this stage.

The beginning of puberty is marked by the negation of the bonds between the sexes, by the fear of feminization, of contempt for everything that is female, for “girl occupations” (82), of an involuntary hatred caused by the fear of blending, of confusion with the other gender, eventually followed by shame and surrender. Sex is forcefully transformed into gender. Andrei is the witness of the first love stories of his entourage, always the third wheel along a juvenile couple that he either wants to destroy (the Traian-Livia couple), or to break up (Lili-Colorado), in order for him to get his own chance. The body that is possessed by love is incapable to possess itself anymore – Andrei, who is unexpectedly noticed by Lili, the girl of his dreams, gets a fever, must lay in his bed and hallucinates. His desire is helpless, the other body remains forbidden to him: he dreams about Lili as if she were a statue, “of glassy consistency, but alive and moving”; her body and her clothes are one and the same, made from the same fabric: “She could not be undressed” (91). We are at the antipode of merging, within the Ovidian metamorphosis of separation and inaccessibility, of inhibition, of losing the body of the other as a sign of not possessing one’s own body, under the mythical sign of the refusal of the nymph Daphnis. At the end of this phase, in which the boy has already given in to the attraction towards the opposite sex, but without a benefit with respect to his own development, he finds himself in the same moment like in the beginning – the moment of denial: “woman meant monster to me” (94). The difference between the sexes is only an appearance, a nuance within a hierarchy which, at least at the level of physiological appearances, places the man first: “I saw in her a modified man, a crippled man” (idem.). The hierarchical self-advancement of the man derives from the negative aggression of his shyness, of the complex of helplessness, in which his fear of being sanctioned roots (the mating behaviors by which the female devours the male are being catalogued) and aims at suppressing anxiety. And later, in his relationship with Gina, the bitter, malevolent and misogynistic gaze aimed at the other sex, preserves the girlfriend’s defects (“her pampered bird mind, her superficially mannered gestures”, 100), as well as the figurative identification with Grushenka from *The Brothers Karamazov*, under the appearance of the objective observation. On the other hand, Gina (in Andrei’s body) is mad about the masculine features of this body that has become, involuntarily and suddenly, hers. The male body is ugly, punishable, miserable and joyless – from the female perspective, the hierarchy of the sexes is obviously

inversed. In this phase, there is, nevertheless, a tendency towards the ideal, a state of falling in love without a criticizable object that is, hence, detestable. For a short period of time, Andrei experiences an abstract kind of love, a love in waiting, for nobody, roaming the streets looking for the beauty without a body.

The metamorphosis of the child into an adult is about to come to an end, to an unknown end – for a chrysalis “might someday become a butterfly but also God knows what sort of horrific vermin” (100). The fear of transformation provokes the refusal of assuming the role/gender, the rejection of sexuality and taking refuge into loneliness. Andrei is a loner, in the guilty state of pre-sexuality, which he considers an angelic state, yet threatened by an imminent fall, already guilty in itself. The melancholy of nearing the end of the road, marking the assumption of gender identity after a series of capitulations, of adjustments, pushes him to look in the story of him meeting Gina, whom he painfully falls in love with, for old signs, premonitory signs, and figures of repetition going down to infancy. He realizes he had seen her before, before the girl became his classmate, during one of his walks through town. The same tune streams from the girl’s room that he had heard during his childhood, which an old toy, a Chinese doll, a Mandarin with a clockwork mechanism and small key, used to dance to. The Mandarin is a memory that cannot be confirmed or proven – the parents cannot confirm to Andrei that he had met with the children who had shown him their toy, the dancing and singing Mandarin. It is possible for this episode to have been a phantasm as well, one of the “Kafkaesque symptoms: false perceptions, *jamais vu*, and all the rest” (71), which the narrator is, in principle, aware of, without this granting him a raise in awareness with regard to these recurrent images. Be it memory or phantasy projection, the history of the singing Mandarin is a symptom of the return to the origins, be it even an invented origin, a symptom for a dangerous regression to the age of infancy, a new approach to the primary sexuality and the feminine. The Mandarin itself, built from two spheres, a larger one, representing the womb and a smaller one, the head, which Chinese facial features are painted on, “fierce and at the same time benign” (73) and swiveling from one side to the other like a wobbly man is a strange representation “in between sexes”, hermaphrodite, alluring.

Not only the far past of the narrating character is marked by the experiences of gender ambiguity, hence by the premonitions regarding the catastrophe, but even the love story between Andrei and Gina is strewn with moments “anticipating“ the end, making it *a posteriori* possible. Andrei, closing his face to Gina’s eyes, which are open, despite her sleeping, sees her – and not himself – reflected in them. At a slide projection, he stands up, so that Gina’s photo is projected onto his own face, and their features blend together. In a dream, he meets a woman who seems to be his female double and whom he tries to offer his own emptied brain to, in order for him to make room for her radical message which, otherwise, is incomprehensible. Ultimately, both are Gemini, a double sign, a narcissist sign,

self-sufficient. For them, their partners represent a double, resorbed into themselves and not a hard, external presence.

The final metamorphosis of the man into the woman and of the woman into the man puts an end to an entire metamorphic ontogenesis and an always unstable balance between the feminine and the masculine, marked by the nostalgia of past stages, never completed but also never abandoned. It takes place among the exhibits of the “Grigore Antipa” natural history museum in Bucharest. One night, Gina leads Andrei through the rooms of the museum, by using a secret access, an unapparent door in her room, well concealed until then. The motive of the tunnel, of the urban catacombs is recurrent in all of Cărtărescu's works, enriching Bucharest with a fabulous underground dimension. The set of the natural history museum is not randomly chosen: the ontogenesis of the human individual and that of every species are completed by a monstrous, hideous phylogenesis, encompassing the entire historical and biological range of everything that is living. This world itself is not turned into a museum, it is not stabilized or sorted, but on its way to evolve in a horrible manner, to break all paradigms, to mock all that is rational: a fossilized egg breaks, leaving a blood streak behind, a butterfly detached from the insectarium and pinned to Gina's chest starts fluttering its wings. In the end, all exhibits become alive, threatening the protagonists, who, *horribile dictu*, right after the sexual intercourse that has happened right there, inexplicably exchange their bodies.

Is this story believable? The story lavishly feeds not only the reader's black phantasy, but also his rational skepticism that might draw back from the horror. Andrei, the author of the autobiography from *The Twins*, is a young man with literary talent, who is, at the moment, in an imitative state (he carefully inventories his reading and cultivates his literary models) and an author of bizarre phrases. He writes poems and keeps a journal. His assumed experiences might be the result of a literary – and not literal – condition, marked by the predilection for catastrophe, the cultivation of obsession or living a dream. The narrator himself does not see necessarily, in what he writes, a *Bildungsroman*, but more of an auto-fiction: “I would like only to recall my past, or to remodel my past or to invent it, or all those things at once, because the only thing that concerns me now is to have a past, a series of images to substitute for the present chaos” (71). His story fits into a set of literary conventions. At the limit, these conventions also produce it. On the other hand, some of the pages are written at the psychiatric ward where the family commits what it thinks to be Gina after her having a fit (and who is, actually, Andrei, the one writing, after the moment of turning into the woman he loves). The author of this confession has, in time, several hallucinatory experiences. The most serious aspect regards, nevertheless, the lack of cognitive ability of the subject doing the remembering. The narrator is a subject that is essentially

modified, the result of a metamorphosis. Andrei writes after he has turned into Gina, he is in her body, in her clothes, in her room, in her family. He writes in order to put his thoughts in “order”, before committing suicide. The “cockroach” (the metamorphosis subject) has turned into the author². *The Twins* reverses the known relations from the reference text of *The Metamorphosis*:

“«After a night of agitated sleep, a horrific insect woke up transformed into the author of these lines». This is how I might begin – inverting the phrase at the start of Kafka’s *Metamorphosis* – the story which I have thought about relating here, if I wished to publish it. It would be a dramatic story – the one that I have thought to write here – if only I wanted to begin, which would not diminish its veracity, taking into consideration that the insect is *me*” (69-70).

The problem of mixing the feminine with the masculine from the so called “realistic”, mimetic order of the story transfers to the narrative level, as well as to the writing itself. Who is seeing, who is thinking, who is speaking here? Andrei or Gina? The woman or the man? Is this a hegemonic discourse of the masculine, remembering and narrating a borderline experience? Ultimately, Gina sits in front of the writing desk. Not only her body is of a crushing presence that cannot be easily annihilated, even if the narrator does not want to look in the mirror and covers it, as it is done in the houses where somebody has recently died. He writes with her small hands, with painted nails, in a modified writing, that does not belong to him anymore. Her psyche, which he tries to keep at a distance, is about to invade him – while “her sorrows”, “her madness”, “her happiness”, “her stupidity” “her idealism”, “her baseness” and “her superb rapacity” (70) are already there. It is an illusion partly recognized by the narrator – that he is in her skin, but not in her body, in the situation, but not in the reality that it represents. Moreover, Gina also writes poetry and keeps a journal, just like Andrei, in which she writes “her strange and colorful dreams, impossible to psychoanalyze, fairy tales really, of paradisiacal gardens” (71). Are Gina and Andrei one and the same, two roles of the same identity the story arbitrarily separates and embodies? The writing and not the sex is the place of the metamorphosis, of the indiscernible between the feminine and the masculine, the main place where everything is possible:

“What do these pages, spread out over the sheets and the night table, contain? Are they her work, or mine? Can I still discern what is hers and what is mine? Again, I am afraid. Lost in the landscape of her brain, stepping upon uncertain terrains, through mother-of-pearl and pinkish zones, submerged in the valleys of her circumvolutions, in her vestibular precipices. Plunged into narrow paths along the obscure forest of her prosencephalon, mirroring myself in the waters of the epiphysis (but looking at whom?), crossing above the memory bolgias howling in

² The idea of a spider-narrator that records what is happening with a couple is present in the short story *Rem* from the same volume.

the melted pitch, writhing under rains of fire flakes, rising, purified, in the mesencephalon full of reptiles and fanged birds, lost there in the arborescent ferns. (...) myself meeting with myself in her brain, but no Virgil, no Beatrice, not any sort of redemption, no climbing to the stars. I roam through the labyrinths of her mind, I pull the levers that roll her eyes, push on the pedals that cause her knees to bend. I stare at my thin fingers, my new fingers, the nail polish already peeling. It is with them that I have been holding my ballpoint pen. Therefore – who is the writer?” (137).

Besides, the part where the two lovers flee from the animals coming to life in the rooms of the natural history museum appear to having been written by Gina. In this fragment, Andrei is the narrated character: “That muffled jungle sound intensified with each passing instant. (...) I would have been paralyzed with horror had not Andrei yanked me quickly out of the room. An exhausting race followed” (154).

Not only that the idea contents transfer between the subjects, but also the trademarks of the writing contaminate themselves, considering that the ghostly Other – the masculine, the feminine – remains, in its wholeness, absent. It is, nonetheless, sufficiently present for this absence itself, as a refusal of loss, as a trace, a memory, a possibility, a wish:

“I protected my consciousness from seeing her body by covering the mirrors with the beguiling texture of sheets. But I can't protect myself from her self, which ambushes me on the far more perfidious paths of the psyche. The monster has me, he crept up on top of me and clenches me tight in his paws. I fuse with him like the damned in the thieves' infernal *bolgia*. Even these thoughts, I ask myself, are they mine or hers? Where does this sweetness that coats so many of the pages of my confession come from? This pathetic style, which goes against my nature? Could they not be the beast's venoms, the juice trickling out of his gums? It was a mistake to begin this writing, to raise this curtain, to act in this psychodrama, with the peanut gallery and box seats all empty. Whom did I write this comedy for? Are you, now, next to me? Can you, now, help me?” (156)

The writing is, actually, a process of overlapping the two evolving possibilities, of contamination and of the fight – in the end, indiscernible – for the supremacy of one or the other of their different survival solutions. The connection between writing and body has several implications here. The writing takes place beyond the body, i.e. it belongs to the field of an undreamed of beauty that is also diminished, that no natural exhibit can touch. The writing is the Body itself, since it preserves its seducing ambiguity, its primordial and essential androgyny, beyond any punishment. And, ultimately, the writing makes the body, giving it its destination, i.e. inscribing it into a gender. This is the meaning of the scenes from the

psychiatric ward, in which the hospitalized Lavinia (Lavița, as she is called, which, in Romanian, means, in a broader sense, “support”) writes long love letters on bed sheets and on her own body (that awaits, with a surface as white as the sheets, its significance) to a certain real or imaginary “Doru” (in Romanian, derived from “dor”, yearning). And, this assignment of the body to a specific gender seems like a dystopia (ward-prison of the sex), rather than freeing the body from its gender during the masculine-feminine metamorphosis, which we have considered horrendous up until now.

The figure of metamorphosis as an utopia of the simultaneity of the different or only of the successive is, in the story’s text, the comparison: the boys had “purple eyes, scintillating as birds” (84), the hairs softened under the shaving foam “like the legs of a spider that has fallen in water” (62), the room “like a cubical and illusory parasite, sucks the bloody outside into the wide stripes on the walls” (63). By putting them side by side, the distinctive elements of the comparison are made co-present, they are un-limited and exchange properties, by melting into each other.

In order for us not to get lost in the mirroring games of the text, we should never lose sight of the fact that *The Twins* is a discontinuous narration, with two different parts, one narrated in the 3rd person, which constitutes the frame of the second part narrated in the 1st person. Between these two parts there is an empty space that the reader must imagine as a passage, as a transit point, not unlike a metamorphosis. The beginning of the story narrates, as I have already pointed out, the suicide of a man disguised into a woman and the end, the suicide of a woman who does not feel like a woman. The two characters do not have names. In the last few lines of this frame-story, the character opens a book that contains a dedication from a certain Andrei to a certain Gina, without the narrator confirming that this book plays a role in the story of the character, and without identifying him. Between the two sad epilogues, there is a 1st person confession, which a reader who is interested in coherence relates to the two 3rd person narrations preceding and ending it. Necessarily, for reasons of the above mentioned coherence, in the eyes of the reader, the man disguising into a woman becomes Gina, and the woman feeling like a man, Andrei, and the gender ambiguity becomes the result of a metamorphosis. There is also a small incongruity between the two bodies of the story: Andrei, the 1st person narrator from the frame-story, wants to burn his manuscript, yet does not want to die himself in the fire. The story counts, nevertheless, on the reader’s lack or on his excess of attention, as well as on his need for the parts of the story to become one: Andrei is, therefore, the character that dies in the end. This “lack of consistency” de-realizes the death of the character – for a character dies, not a person.

This way, *The Twins* strongly signals that what it does is, actually, to forge a myth into the realistic story of two suicides. And this myth is meant to transform the potential lack of empathy for the suffering of a *queer* identity unsuccessful in

gaining acceptance, to stimulate tolerance, namely by means of the indirect way of the story embodying the process of repression in creating the gender identity. It voices the nostalgia for the lost possibilities, sensed as lost and wanted in the moment of falling in love and embodies a melancholic subject that rejects loss. The story works, therefore, against people being trapped within their own gender, against the discrimination of the feminine, against gender discrimination in the widest sense and against sex becoming absolute from a gender perspective. It demolishes the assertion according to which: "As we may not escape our sex, we inevitably see with a man's eye, or a woman's, these infinitesimal traits" (95) and suggests, in the place of the univocal identification, a non-hierarchical configuration of floating identifications, which rejects the primacy of any univocal attribution. By breaking the illusion of reality, the reader of *The Twins* gets the chance to transport the aesthetic effect of the text into his social imaginary, to go through a metamorphosis of his own.

REFERENCES

- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge.
- Cărtărescu, Mircea (2005, orig. 1989, uncensored Version 1993), *The Twins*, in Cărtărescu, M. *Nostalgia*, translated, with an Afterword, from the Romanian by Julian Semilian, with an Introduction by Andrei Codrescu, New York, New Directions Publishing Corporation, p. 61-160.
- Cărtărescu, Mircea (1994) *Travesti*, București, Humanitas.

FEMALE BODIES AND SOULS IN CENTRAL ASIA. AN ORAL HISTORY OF SELF AND GAZE

■ Irina Alberti & Nicolae Stanciu
■ Karaganda State University
■ Kazakhstan

ABSTRACT

What surprises at first glance in Kazakhstan and specifically in the Qaraghandy region, the biggest region of the country having some million inhabitants is novelty and variety. In a really young region no more than 90 years old live together more than 130 nationalities. They belong mainly to the Kazakh nationality, people who moved from the South to the North or are the followers of various nationalities (Greeks, Japanese, Jews, Koreans, Germans, and Moldovans etc.) incarcerated in more than 190 Stalinist camps 70 years ago. Some waves of Russians and other foreigners came by the process of repression or soon after in the Soviet period of upturning. Women are carriers of cultural identity preserving quite recent cultural traditions which imply language, costumes, music, ways of thinking, of life and space. Based on person centered interviews tailored to elicit narratives about life and women condition in this cultural space, this article suggests an analysis of cultural aspects of corporeality and femininity in both physical and spiritual dimensions as results of external view (the glance) and the inner one (auto-analysis and introspections).

KEYWORDS

Kazakhstan, multiculturalism, female body representations, ethnic identity.

INTRODUCTION

In contemporary philosophy and anthropology the body became the subject of interest, the threshold of subjectivity, situated at the point of intersection between the private and the public, between the personal and the social; the complex divided between subject and object roles. Women's bodies have become an arena where cultural meanings and values are projected and played out. The self-representation or 'body for itself' and the analysis of gaze or 'body for the others'

(Sartre, 1993, 304-306) have evolved over the centuries and traditional methods of self-expression would no longer appear to be applicable. Hundreds of books were dedicated to analysis of the body and body parts and the myth of an integral self-image has been explored, and we are left picking up the small pieces of this huge puzzle.

GOALS, THEORETICAL, SOCIAL AND METHODOLOGICAL FRAME

Focusing on the body as perceived by the self (Merleau-Ponty, 1995, 90) and on its presumptive assessment by others (Tode, 2001, 134), and taking an interdisciplinary and cross-cultural approach, this article tackles the theme of the body in self representation of various girls and women interviewed this year in Central Asia. The structure of the text is therefore comparative and contrastive. The representation of the body through the personal visioning in trying to symbolize the self in semi-figurative or representational self-expression is explored. These representations are constituted by what people say or do to and with their bodies, where they place their bodies, and how they shape the landscape around them. The cultural significance of the female body 'is not that of flesh and bloody entity, but that of symbolic construct' (Eisenstein, 1998, 90-91). Cultural frameworks are ultimately created and internalized by women themselves 'because the imaginary claims transformative potential for symbolic practice' (Irigaray, 1985, 86) and this phenomenon enables the culture to regulate and control individual and groups of women.

Kazakhstan is a multicultural country and its population reflects a diverse mixture of race, ethnicity, sexual orientation, and economic class. Qaraghandy is the most culturally diversified region, an ethnic community comprising more than 130 nationalities living together in tolerance. Being in its transitional phase from a Post-Soviet Republic to an autonomous state the country the feminine community is still looking for a national and cultural identity. According to demographical statistics (Census 2013, 8), the number of women is higher than that of men. Approximately 53% are women and 47% are men, and the number of mixed families is increasing. Social identities are defined in relation to other established identities and categories, although these social identities are neither simply free-floating nor always constructed in narrative form.

This article analyses the result of one survey realized in the cities Karaganda and Astana (the third largest city of Kazakhstan and the capital) and surrounding areas of Qaraghandy region during the period between January and September 2014.

TARGET GROUP DESCRIPTION

This was a survey conducted on women in Kazakhstan. The women interviewed spanned various social, economic, ethnic, religious, and national identities, providing a wide range on which to form comparisons. The majority of the

Kazakh Asian people are Muslim, and the majority of Russian and other nationalities are Orthodox or Catholic Christian. Some of them consider themselves atheist.

The women in this study were between the ages of 21 and 81, covering a period of approximately 60 years. Half of them were married women in the upper end of the age group, and another half comprised single, divorced, or widowed women. They belong to various nationalities: four are Kazakhs, three are Russians, two Germans, two Tatars and the rest belong each to other nationalities: Azerbaijan, Belorussian, Bulgarian, Chechen, Greek, Indian, Japanese, Jew, Korean, Moldavian, Polish, Tajik, Ukrainian, Uzbek, and Zimbabwean. They also have very different professions: dancer, doctor, economist, housekeeper, lawyer, officer, politician, professor, publisher, shoes maker, shop assistant, student, and teacher. Aside from the fluid categorizations, all these women belong to different social class backgrounds (lower, middle and upper class), and the diversity did not allow us to make group that are easily slotted into categories.

SURVEY METHOD

A semi-structured quiz comprising 30 questions focusing on the main ideas and approaches regarding the body was dispatched to the selected respondents to be followed by oral, face-to-face interviews held in various convenient places (workplace, homes, parks, open places, etc., as required by the respondents). Both English and Russian were used depending on respondent's proficiency. We only met the majority of women once. With some luck, second interviews were set up. The interviews were recorded for later reference, and the material kept confidential. Notes were taken during the survey.

At the end of the survey, all these images could be seen as a form to visualize, figure out or to picture a world. The result is a puzzle seen as an act of 'decoupage' (DalMolin, 2000, 22) made from different narratives (Curti, 1998, 59-78; Puri, 1999, 29), 'subjective fictions on gender and cultural identity, samples of textual and discursive construction of the body' (Jeffries, 2007, 152).

SURVEY CONTENT

The information collected tackled different opinions about the body seen from inside (a kind of introspection, an inner view of the self) and from outside (an interpretation of external vision on their bodies, an interpretation of gaze and how it is reflected in their personal view). The second part was dedicated to the body space beginning with physical one (clothing, alcove, public space) progressing to the abstract and metaphorical one (fragrance, gaze, rituals). The third part analyzed the opinions about cultural identity and the way to define it in the context. The diversity of answers also ranged widely, starting with very simple ones, and going to very elaborate narratives.

DEFINITION OF BEING A FEMALE, TERMS USED TO DEFINE THE BODY, THE MOST IMPORTANT PARTS OF THE BODY, BODY IN MOTION, DANCE AND RITUALS

Many researchers (among others Bordieu, 2001; Butler, 1999; Clement&Kristeva, 2001; Entwistle&Willson, 2001; Ince, 2000; Merlau-Ponty, 1995; Puri, 1999; Sartre, 1993; Tode, 2001; Westley, 2008) have often documented a correlation between judgments of *women's attractiveness* and *their femininity*. This confirms the subjective definition of femininity and body as a metaphor, 'as a passive medium on which cultural meanings are inscribed' (Butler, 1999, 13). For respondents in our group, *physical attractiveness* is connected to the most profound aspects of self-identity, to their overall feelings of self-esteem. Attaining standards of beauty is considered by society in general to be a pivotal feature of 'being feminine' (Westley, 2008, 57).

Involving *cultural standards of beauty* is often a way for women to display *gender* and *establish a sense of identity and self* (Puri, 1999, 56). This display often requires an ongoing participation in the beauty culture where *body shape, appearance, clothes shopping and wearing garments, adornments, jewelries, cosmetics, diet tips, hair color, new techniques of body building* are considered normal habits and part of female culture. *Cultural view on attractiveness* links beauty with gender as a sign of a cultural identity. Since women are members of their own culture, it is understandable that many women have come to believe in the beauty-marriage connection and project this ideal into narratives of moral possibilities about happy and successful relationships.

Synthetically expressed, the pride of being a woman consists in 'a sum of moral qualities, such as an abstract beauty, nice moral character, kindness, successful profession' (M). Therefore, to be pleasant, to have a nice appearance, 'to be smart, beautiful' (K), 'to be aware of your advantages as a woman' (A), 'to have a successful profession' (G) or 'to be yourself under all the circumstances' (I), 'to be sensitive, fragile, to take care of yourself, of your family and children'(M) seem to be the main qualities of a woman.

A central place in defining femininity came out as 'the capacity to give birth and to educate children' (B). Sometimes the metaphorical temptation goes to symbolic divine or cosmic dimensions : 'A woman is the symbolism of life itself, giving birth was for me a profound inexplicable joy of participation in creation, coming into communion with God in order to create life and to populate the world' (P), 'a woman is another divine half created by God for man' (K), 'a woman is half the sky according to Chinese philosophy, and her inner beauty, appearance and the force to attract are cosmic' (I).

Body is in the majority of cases seen as a cover, 'the house of the soul, the projection of what is inside' (P) and its shape is defined as a vase (I), an envelope (M), 'the first garment, the physical presence in the world'(B), 'everything is seen by the others' (S), 'a divine gift given by God' (K) or 'the expression of the soul' (G). The body motion is important for the gaze and the body space created starts

from skin and goes to the garments and what is perceived by the others. Attractiveness constitutes a basis for positive evaluations and achievements are considered to be based on their appearance. Although culture to some extent rewards the traditional pursuit of beauty, the emotional and physical risks to the women's sense of self are clear. Focusing on the most important parts of the body we noticed the same predominant abstract, metaphorical dimension of definition: eyes are seen as 'mirror of the soul and the gate to the world' (M).

It is well known the role of the face and the head in performance 'as a focal point of reconstruction of identity' (Ince, 2000, 159) and for one of the respondents with passion for theater consider it the most important 'because is always open, uncovered and therefore beautiful' (I).

In a strong connection with the expression of femininity and maternity, the womb became for the majority of respondents the most important part of body, because 'although hidden in the female body is the place of creation' (P, K). The material parts of the body (the flesh, the breast, the hands, the legs, the mouth) and sometimes physiology are quite vaguely represented as the means of good looking and conveying meaning, but some of spiritualized part, like the organs of sense and reproduction got symbolic dimension in the discourse. That way, the body is 'sacred and divided' (Clement & Kristeva, 2001, 69) in two parts: an upper part with all organs of senses, and a lower one with womb and genitals.

Body posture is considered the most important way to relate people to each other, but 'female posture is seen as a mark of gender differentiation' (P), because unlike male posture that suggests power, female posture suggests 'fragility' (K) and 'grace' (G). The main option of the interviewed ladies goes to the control of the body in movement and the use of heavy decorations up to four kilos in their hair just to keep the spine upright and help with the appropriate posture. The right posture is a sign of national pride and body movement control has a defined social function: 'to avoid men's temptation' (Y). Despite the fact that a lady can move her body in a sensual way "in order to provoke the men" (Z), the opposite attitude coming from tradition, religion and education is prevalent.

Taking care of the body is a current activity and the ways to express this are various: from 'body conditioning' (A), 'aromatic baths' (G), 'use of Arabic oils that are delicious for the skin' (P), to 'dancing' (K), 'good food and pure healthy water' (R), 'music therapy' (Y), 'skiing, skating, riding a bike, swimming (B) or 'working in the garden' (K). To modify the natural dimensions of the body by using aesthetic surgery is limitedly accepted 'only in the case of accidents or physical trauma' (B), 'only for health or to cover a disability' (A), otherwise, 'why to change what God created?' (K)

The majority of respondents underlined the idea of naturalness on a scale related to age, level of education or to the cultural connection to the world. The

modification of the body ‘is useful for movie stars and fashion models’ (K), required sometimes by temptation to keep a perfect body shape (A) or projected as a possibility in the future (‘I will make an operation to take away my wrinkles in my sixties’ (Y), ‘set on circumstances beside free choice, because at least in the artistic world there is an immense pressure to use the technology that is available in order to fit in the fashion standards’ (P) or necessity : ‘There is a need for artist to mass curate that have a perfect body in order to accomplish the audience requirements’ (I). Otherwise, ‘to use silicones in order to modify your breast or lips shape is a big stupidity’ (B) and ‘nobody can accept and understand how a small girl should pretend that became beautiful just by possessing a huge breast’ (R).

Body decorations include clothing, make up, jewelries, tattoos and ‘other forms of body paintings’ (Entwistle, 2001, 33) and it represents another rich field of representations. First layer is represented by skin. In the contemporary philosophy the skin is seen as the border between the inner body and the outer, the visible one. In the survey was found often the idea that the body is the container on which the distinction of inside and outside depends. The skin that begins to become apparent is central concept to the underpinning of a metaphysical conception of the body. Whereas the skin has traditionally been conceived of as a ‘natural’ layer or membrane, it becomes, when body modification practices are admitted as forms of dress, a ‘cultural border side between clothes and container of body’ (Lemoine-Luccioni, 1976, 123). The second change, related to but perhaps outstripping the first, is a challenge to the traditional metaphysical definition of the body, in which the skin acts as its ‘envelope’ (Irigaray, 1999, 39).

Except the make-up tattoo with its utilitarian function we have noticed a strong intolerance for other forms of skin decoration. Pushing the discussion to extremes, only few of the respondents wanted to accept the role of tattoos or the role of punk and rock decorations. They were viewed as artistic expressions that ‘could be beautiful’ (I) or as ‘a way to differentiate yourself from others’ (I) or ‘a way to portray the world’ (P).

ADORNING THE BODY

Very close to the skin the decorations (accessories) and clothes are intimately related to female bodies. Adornments are signs of social distinction, ‘complementary to posture and body shape and very relevant for social identity’ (Cerwonka, 2004, 58). Thus, ‘females always use decorations because they are the symbol of femininity and of inner peace’ (M). Usually, the scarfs, veils and jewelries (bracelets, earrings) are the main adornments seen as ‘parts of being a woman’ (P) and also have the function of protection against the bad weather or against undesirable male attention.

DRESSING THE BODY

Female dress is socio-culturally determined, 'a social tissue' (Perkins&Gilman, 2001, 2) and the superfluity of adornment which allows to enable the person to become a visible quality of its being. The body, on the other hand, contains reaches of depth, privacy and eroticism with which dress cannot compete. Although it might appear possible to see the body as a layered structure, in which skin covers muscles which themselves enclose a patterned intravenous network (Hollander, 1993, 62), it is almost always viewed as a solid, sealed entity. The dress is working as a second envelope of the body, a barrier between you and the world. Today the quality and the symbolic dimension of clothes is related to normal life, tradition, fashion or to extremely exocentric approaches of performance (Entwistle & Willson, 2001, 43).

Quite seldom to cover the head with a veil gets cultural or religious significance in the Muslim traditional society. In wearing the face covering *Burqa*, it is used in connection with Arabic countries as form of protection of the body against the aggressive gaze of the others, but in the target group is more seen as 'a way to put limits and get inner freedom for women' (K). Sometimes the veil has a practical function – 'to hide' (G), but could be also 'really glamorous as a sign of freedom' (B), 'a symbol of wedding or a part of religion and culture' (S). Dresses, skirts and blouses are preferred in summer, but because of weather conditions (wind, long winters) an option to masculine pattern of fashion (trousers and jeans) is frequent.

As such, two domains determining dresswear revealed during the survey: one related to practical approach and another connected to tradition. Practical dressing according to weather condition, style of life, social position encompasses women being inclined to wearing dress, costume and pants, sometimes dictated by business or official requirements. Sometimes, the clothes are the expression of the mood and the personal affective choice. The Kazakh tradition dress relates to specific meanings of celebration and rituals.

The annual parades organized for the Eastern Cosmic New Year (Nauryz) or day of all nationalities living in Kazakhstan celebrated on May 1st show a variety of costumes specific for every nationality, with interesting colors, styles and decorations. In this view the garments become a mark of cultural identity and the ladies highlight their sense of belonging to one cultural community using specific garments.

Not so often the garments are connected to the religion. The number of Muslim or Arabic women wearing a *Burqa* is not so big, but they are still visible and they make a difference in this variously colorful landscape. A very interesting interpretation of this costume came into Kazakhstan from the Arabic world and it is assessed more as a fashion than a religious tradition. To cover the entire body,

including the face, became a way to feel protected against the steering gaze of the men.

Clothing became 'another way to display the body' (M), 'the second skin' (I) and today we witness the 'democratization of fashion where garments represent a means to complete our appearance' (A). Today it is 'very difficult to follow all the fashion requirements' (I), but 'clothing is very important in every situation of our life' (K) being 'a mark of intelligence' (N) and 'a sign of belonging to a high class society' (A). For women the clothes 'reflect what they feel inside' (P). The clothes 'protect the body against the external factors (environment, people) and on the second level they have the function of adornment' (B), but 'the protection could be from the gaze or staring or from religious visions as a way to set yourself free, to afford an inner peace' (S). Clothes are also a way to underline gender distinction; females being associated with wearing dresses, skirts, and blouses while males wear shirts and trousers. The reality though, official uniforms or office garments sometimes include elements specific for both fashion genders (masculine and feminine).

PERFUMING, LOTIONING, AND OILING THE BODY

The perfumes and odors of the bodies also became the subject of philosophic reflection and an entire industry has developed in this field. The primary event in the 'history of the olfactory revolution' (Corbin, 1999, 40) was essentially discursive and today we witness a flood of terms regarding cosmetics, flavors, odors, perfumes, smells, scents and all this created a new 'spatiality of the body' (Corbin, 1999, 61).

Delicate or strong odors became part of the ritual of daily bodily hygiene and beauty and the subjects developed an entire philosophy of smells linking the perfume choice to the class distinction and personality. In their opinion the perfume represents 'an intelligent way to improve general appearance because they are the expression of intelligence and inner world' (M), they are 'metaphorical expressions of the body' (N) or 'invisible garments' (B) and 'they spread around the scent of friendship as an abstract connection between the body and the world' (K). 'Fragrance is very important for the own body and perfumes, lotions, body oils are the result of very good selection and reflect our mood, make us feel good, suggesting an olfactory intimate sense of attraction to the men' (P). Thus the perfume becomes important simultaneously for self and for others, and 'expensive, slightly noticeable scents are the expression of smartness and class distinction' (A), 'a way to underline your social status' (S), 'to make you self-confident' (G). 'Nice smell is important for human relationships as well, it is a way to draw attention especially for the men and is related to your social position and taste' (I).

There is a preference for natural flavor considered 'sometimes better than artificial, industrial perfumes' (Z). This preference for natural cosmetics and perfumes has

rich roots in our case in the traditions and religions. On the one hand, we noticed an option for the aromatic sticks that fumigate and create atmosphere and spread around the perfume of ambergris, basil, or civet, lavender, marjoram, mint, musk, rosemary, quince rind, and violet. On the other hand, there was a huge interest in high quality cosmetics being seen as a 'mark of class distinction and self-respect' (M), 'a sign of high social and economic standard' (A). There is still a preference or a return to bio products starting with popular recipes for cosmetic masks (berries, cucumbers, eggs, honey) or good brands of creams, hypo-allergic, clinically tested or preferably natural products.

THE ALCOVE

Fashionable ladies' alcove grew in a larger spatiality of the body. The perception of an alcove has been modified in the last two decades. 'During Soviet times the intimate space had a lot of constraints being reduced to a personal place where the body was preparing to go out, to expose itself in the public space' (M). Today it can be 'an intimate area, a comfortable place where you can admire yourself in the mirror, your boudoir' (Z).

The limits of this space are really variable (corner, niche, room) and contain a concrete, material dimension: wardrobe, mirrors, bed, armchair for reading, the baldachin, draperies, cosmetics, make-up table or an abstract odorized space with large vases of flowers, toilette tables, painted in warm bright inspiring colors (blue, pink, green), 'a place that helps us to dream' (K) or even 'any place where one can be alone and contemplate on life: the church, the middle of the room in the midnight, the bed, in nature' (P). To sum up, the alcove is entitled as every place that allows you to find yourself. In all cases, the alcove, and the need for it in women, highlights a desire for contemplation, a time to breathe from the daily grind, a time for the self.

THE FEMALE BODY AS AN OBJECT OF SELF-CONTEMPLATION

The construction of the body is not just about writing about the body, is not just about putting the female body back into discourse, inscribing a repressed female sexuality, playing with metaphors and images of femininity, subverting existing narratives about the inferiority of sex over the mind but 'a reference to a pure body which is not at the same time a further formation of that body' (Butler, 1999, 10).

Discourse about the body comprises a philosophical, and existential, a continual calling into question of the foundations of thinking. One can differentiate a salient dimension of body contemplation, a way to verbalize the body and finally the most interesting and subtle way of body language including dance, performance and music. Maybe the most interesting idea regarding self-contemplation is the possibility to create by this practice 'a micro-cosmos of self' (Z).

Looking constantly at their general appearance in different kind of mirrors (artificial and natural) the subjects do not transform this exercise into an act of narcissism, but it 'became more a matter of self-criticism' (A), 'a way to check out if everything is fine and the body is in the shape, there is a great satisfaction in the way the body is looking back to me' (P). Refusing the idea of self-admiration, a woman 'should glance at least in a mirror or in shop windows' (Y), just 'to be sure that everything is all right' (B), 'to check if the hair is combed' (I), because 'generally, ladies are not satisfied with the way they look like' (I). In other contexts, 'women look at themselves through taking pictures (selfie)' (A), 'self-portraits' (Y), 'paintings' (Z), 'writing poetry' (N), and 'performing in theatre' (G).

THE GAZE

In the contemporary anthropology the researchers distinguish two main aspects of the body: one is physical and another one is social. The 'social body constrains the way the physical body is perceived' (Douglas, 2003, 73).

The most important idea is how a woman is represented in the eyes, the gaze of the others. As a result, opinion and social judgment become a major basis for defining women's sense of identity and worth. There is an increased internal motivation to attract the attention and affirmation of others and the preferences and needs of others become defining features of the self. With de-selfing, the true self becomes less worthy and more silent in deference to the needs and intimations of others. 'When the people look at us they convey a lot of meaning from the innocent way of curiosity, the wish to know more about us to the sexual desire' (P). 'Depends on who, when and how people look at us: they can express interest, create a link between self and the world' (I).

'There is a magic of gaze that conveys a good feeling and determines always a self-assessment and self-control of attitude' (M). 'Gentle admiration and discrete gaze depend on the level of education' (A). 'Strolling on the street, moving your body in dance could easily become away to draw the attention of the others' (K). 'Reading poems I got very often the feeling of admiration from my colleagues, neighbors, and relatives' (I).

BODY IN MOTION: WALK, DANCE, AND RITUALIZED ACTIVITIES

The body inhabits the space (Merleau-Ponty, 1995, 95) not in the sense of position but in the sense of situation because the body is constituted through its rapport with the objects surrounding it. This 'textual' identity of the body in motion arises as a consequence of its interaction with its surroundings, environment and relationships, as well as its very inability to express what defines this experience of identity. 'The right posture means to belong to a high social class' (J) and your body motion makes a very valuable contribution to your social life' (Z). The movement is determined by social position because 'the people with a higher

education take care about their posture and their specific way to gesticulate is related to the nationality' (I).

There is a specific way to keep the right posture of dancers. In the biggest Kazakh dance ensemble the girls wear in the hair decorations of up to three kilos. Body in motion and dance are two main ways to express meaning. 'Body movement is socially qualified and express a way of growing up and a good education: according to African tradition a kind of walking could be attractive for men and the rule is for girls not to shake your hips from side to side as they walk' (P). In other visions 'body in motion is ethnically encoded' (I).

Dance became from this point of view 'an indicator of your inner world and of your moods and a preference to classical type of movements like waltz and tango is an expression of high education or nobility' (M). Dance is, as well 'a way to convey meaning to audience, posture is very important for you and for others and hands have the capacity to create symbolic worlds' (A). 'Dance is a way to spread energies, to attract people's gaze' (K), not only a whispering of the soul, but even 'the shout of the soul' (I). 'There are a lot of interesting national and modern dances and in different places you can practice dances for health and leisure' (Z). 'Body is in a constant ritual because we move the body according to some ritual patterns that depends on education: in my village the ritual body movements are related to shamanistic manifestations and plays a very interesting role in funerals. The movements of bodies of virgins are coordinated for escalating to the point of raising the soul of the departed. Movements, preparations and decorations of the female bodies play a very important role in different ceremonies: Marriage, harvest, planting, hunting, and in invoking the erotic' (P).

'The ritualized activities and body geography could be a sign of class distinction, but a way of symbolic manipulation as well' (K). The body posture while you drink a cup of tea reminds us of the metaphor of <woman-as-a-tea> (Chatterjee, 2001, 43), the body movement while you stroll on the street or in the most complex situation of performance are related to spiritual traditions, and many times could draw the attention of people or especially of men. Drinking tea has become in Kazakhstan more than a habit but sure a cultural ritualized tradition bringing people together, being a way of making friends and expressing a way of living.

THE PSYCHOLOGICAL CONSTRUCTION OF THE BODY

The body and mind are interrelated and on this field researchers developed a large area of interest (for a recent analysis and updated references see Lindblom, 2007). The opinions of our respondents came in agreement with this kind of ideas. 'The health of the brain is reflected on your body' (M), 'the mind influences the body and your inner state is always seen on your face' (A). 'Body and mind are connected in a very intimate way: the body influences the brain when it is full of energy, and after a good energetic exercise the mind is healthy' (P). 'Being smart

and having a mental health make you beautiful' (K). 'If the mind is all right, everything is all right with your body too' (N). 'There is a psycho-somatic connection between body and mind' (I). 'The mind can work on the body and conquer it' (I). 'The mind can shape the body and vice-versa: the practice demonstrated that in an imperfect body could be a perfect mind and vice versa' (G), 'the mind can control the body and our states' (Z).

THE SOCIAL CONSTRUCTION OF THE BODY AND RELATIONSHIPS

We took some dimensions of the social construction of the body into consideration, the role of the body in 'interpersonal sense' (Tode, 2001, 4): the importance of the body for profession and social position, the role of intimate relationships and the option for committed/uncommitted relationships.

Body professional relationship and 'body socially differentiated from the opposite gender' (Bourdieu, 2001, 24) are considered very important for all respondents, 'the body posture and the attitude come on the first place and determines self-assessments related to the pleasant perception of the others' (M), 'what comes first is the appearance and people usually judge based on it' (A), 'if I look good I work better' (L), 'the outside good looking is very important for profession and social reputation'(B), 'to me the body seems very important for the stage and when I perform in the church' (K), 'as a former actress and as a professor the posture, the gestures, the body language and the garments are really important' (I).

The intimate relationships implying love, passion and marriage was another interesting field, especially for the symbolic and the philosophical ideas developed around it. First of all, defining love, we noticed the complexity of phenomena ('It is very difficult to define love of a woman to a man, it is an unexpected feeling that comes to your soul from where do not know to, but grows into a complete dedication. Love rising by a positive feeling as it is mainly a matter of communication and feedback. With dedication comes everything that is good in love. It is everything that comes in a package of all emotions, mercy, and affection. Maybe after first step of falling in love as an act of infatuation, love becomes something that does not get tired but becomes wise. Love is the pleasure to share and love is to be shared. Together with maternity love is another mystery' (P). 'Love is the sense of our life' (Y), 'the relationships are unique and they are based on mutual understanding' (I), 'Love starts from the pleasure to be together and implies communication and mutual understanding' (G), 'love, passion and marriage are very important for every woman', 'love in the very wide meaning is the most interesting feeling in the world, we are all a big family protected by God' (K).

There is an option for committed relationships based on common religions. Especially in the Muslim communities 'there are misalliances and sometimes the marriage is arranged by relatives, but a healthy relationship is based on love' (I). The committed relationships are 'the official frame to live together' (S) and 'the

Muslim people don't accept unofficial relationships' (Y). Sometimes, love and marriage stayed understandable for the couples and have a tragic dimension: 'I have never known what means love, I have even never experienced it, I had a husband but I did not love him. To me the most important thing remains passion, the pleasure to have a good time and a good sex' (Z).

Although in the Soviet times the political discourse went to formal relationships, today in a relationship the most important thing is the loyalty in love, not the formal frame; without love and loyalty every relationship is compromised (M). 'Looking back in history, our society was traditionally connected to very formal relationships, but in the last two decades we are assisting at a change in the state of minds: we can say a transitional period to accepting different kinds of relationships' (A). 'Today the life in a lot of spaces became more and more the expression free/uncommitted relationships and in many ways it should be fine, because the papers do not change essentially the things. We cannot judge a couple just by papers. Every person is surrounded by a lot of factors that determine our option: committed is related to long term plans and here comes the option for marriage that remains still a secure one especially for ladies' (P).

'The idea of forming a good couple is more important than the formal frame. I have children in an uncommitted relationship and I am happy with this. I think the certificate of marriage will not change essentially our life.'(A). 'An option to formalize your relationship comes in our society from tradition, but in our times the reality is different: people come together before marriage in order to know each other better and to make their relation work. Love is like a flower that needs water to grow up' (K). 'The life together is a big job and the couple should be patient and to understand each other. Love and passion are very important and a preparatory period for a couple is very useful for people that want to know each other better!' (I) 'The religious wedding is more important than the civil one at least in the Muslim communities, they are coming together into Islam and they are tied for entire life in front of God' (S).

THE MYSTERY OF GIVING BIRTH

'The femininity fades away before maternity, because the first is absorbed into the second one' (Irigary, 1985, 74). If some ladies consider the womb the most important part of their body, the reflection about maternity and 'the mystery of biological reproduction has a big temptation to philosophy because it "makes us to wonder where are you coming from and we will go to' (M). This is 'the recognition of femininity and a divine gift' (I), 'an ineffable gift of life' (V), 'a mystery of life that remained secret for me' (B), 'This is the mission of the woman to give birth and to continue the life' (I), 'Maternity is the meaning of life itself' (R). 'This is the amazing gift of nature that bring two people, a female and a male together in a divine unification in order to create life' (A). The abstract nature of reflection

move the interpretation of maternity to the top of poetry about love: ‘A divine force puts together two body and two souls, connects two souls and purifies the sexuality by the projection to the supreme conscious level of this mysterious way of life creation’ (K). ‘Maternity brought me to a vision of understanding the world that I adore, a profound community with God and nature in order to create life. It is staying with the woman and it is sacred’ (P). Only one case was totally different: ‘I am looking at maternity as a bad experience that I would never to be repeated’ (Z).

ON ‘MARGINALIZED GROUPS’: SEXUAL MINORITIES - HOMOSEXUALS, LESBIANS AND PROSTITUTES

The ideology and political discourse on this topic imply the idea that because the law forbids the homosexual relationships and prostitution in Kazakhstan there are not such couples and groups. Nevertheless, the general intolerance to these ‘minorities’ is more politically and ideologically induced than a realistic view on reality. ‘In my opinion all other sexual options except for the heterosexuality and committed relationships are unnatural. I am aware that the reality does not function under such strict rules, but my mind is not prepared to accept or tolerate this reality’ (M). ‘They are the misfortunate and tragic part of our society and we have to work on this. The world should not be like this’ (G). ‘The prostitutes – these are not women’ (S). ‘God created the human nature and every exception is against God and nature. In my opinion these people need mercy’ (K). ‘The family and hetero-sexuality are the supreme values because their aim is to create life and educate children. The prostitutes and lesbians and gays have a problem. This too bad for every society’ (I).

Somewhere in the middle is a neutral position of tolerance and understanding: ‘Finally, if this their choice and I can understand it’ (Y), ‘I am not sure if understand, tolerate or accept this groups, but I am very sure that I will not judge them’ (B). ‘I am not God to judge them. If they want to be in a relationship like this, so let them be. They can be very interesting and good people’ (Z) or an awareness of social realities. ‘Our laws forbid the prostitutions and homosexual relations, but these small communities exist. Some notes: the prostitutes are not always poor girls struggling to survive, some gay groups organized recently a parade, and I have heard many times about couples of lesbians’ (K). ‘Beside the political discourse and the moral tradition the reality is different: there are couples of lesbians or guys but they hide because the society is still intolerant to them and somewhat totally against the prostitution’ (A).

‘I have seen too many people, groups, ages in the world. I have learnt a lot. I am a biologist. I understand the reality as opposed to the ideal. My point starts from Biblical approach: who is the first to throw the stone at the woman caught in adultery? After that, modern inclinations bring us new knowledge and

understanding. Who or what give us the right to judge, to label other people? Overall, nobody is perfect. They should not be the periphery of the society because they are many times in the center of our attention, drawing our attention by the fact they are different. We have to remember that they are people with hearts and feelings and if they are happy with their choices (if they are choices at all or drives ingrained in their DNA, in which case this is not their choice), this is what matters. Who knows for sure what drives them? Issues of feelings and emotions are never under control and in many cases is just a matter of awareness of genetics. I will never judge or label anyone in any way' (P).

The opinions expressed here reflect an option to traditional approach as a result of education and political influence. The tolerance and the capacity to accept other minorities depends on self-awareness, consciousness about differences and ways to perceive and understand the world.

THE FEMALE BODY AS A SOCIAL AND NATIONAL ENCODED ITEM, AS A SYMBOL OF CULTURAL IDENTITY

'The notion that identity is performativelends itself to claims about doing gender differently' (Bell & Valentine, 1995, 35) and we found in our survey different ways to approach the link between femininity, cultural and nation identity. 'Body and general appearance are simultaneously important for our self-appreciation and for history of gaze. My body is a mean to show myself as a member of the Kazakh nation in the world. I have noticed in many situations especially abroad in multicultural spaces that my body is a sign of ethnic identity. I can define myself as a Soviet Korean woman, because I was born in Korea, but I grew up in Soviet Union and I got educated in Kazakhstan' (M). 'There is no ostentation to display my identity, but I think inside of the country clothing is a way to underline the economic distinction, and outward decorations and garments are a way to convey a symbolic message of ethnicity. Our appearance and skin color, our colorful garments and dances full of symbols are for sure a sign of cultural identity. I noticed this especially abroad where our dances are really appreciated' (A).

'I think I am the unique black lady in the region or maybe the unique one in Kazakhstan. Of course there is a relation between body and social and ethnic identity and every way I stand out in a group. Clothing, garments, body movement, body posture have certain restrictions led by tradition. In my case, this are keep your body straight and protect yourself from the ravishing gaze of the men. The ways of praying and ritualistic activities are also lessons of general life, the same for everyone. My body is ethnically qualified and a very strong mark of identity that make me proud of what I am' (P). 'My body is the mark of my cultural identity and it reflects education and my cultural background. I was born in a village, but I lived in the biggest cities of Kazakhstan and I traveled a lot abroad. I can say that I wear with my identity everywhere' (Z). 'My body, my appearance, my behavior are signs

of my cultural identity' (B). 'My body, my language, my customs, my garments, my movement are symbols of my ethnicity' (S). 'The ways to move, to speak, to gesticulate, the body posture are ethnically encoded. Body is the way to express myself in the world, to reflect my inner world. More than being a Tatar living in Kazakhstan and speaking Russian, I consider myself a cosmopolitan. Appearance is Tatar, but my soul, my way to think and behavior are international' (T). 'A Kazakh lady should be powerful, hospitable, to take care about herself and family' (S).

CONCLUSIONS

The different forms of women's consciousness ranging from traditionalism to a modern feminism reflect a divided society. Women's status in Kazakhstan as a post-Soviet space has been reduced because of the economic crisis, the soft nationalist revival, and cultural changes. Woman reluctance to the gender role is constantly challenged by concrete changes in contemporary life and woman as a mother symbol represents a way to homogenizing differentiated national consciousness. A lot of cultural patterns related to tradition, nationality, educational background, connection to the world were revealed. The body representations, the perspective on the self and the analysis of the gaze are various facets of cultural identity.

Opinions about the body as a metaphor comprise general human visions on body representations, the spatiality of body and on social and discursive construction but a very specific one, as well. Responses span an entire scale from the strict traditional approaches to the very modern, cosmopolitan and international ones. There are some marks of cultural identity revealed in this survey: the posture, the white or dark complexion, the role of adornments and national garments, the role of the language in the discursive construction on body. The female body and the elements of its spatiality, garments and posture, the ways of seeing and understanding the world are considered marks of national identity and are socially and nationally encoded.

REFERENCES

- Bell, David; Valentine, Gill (1995) *Mapping desire: Geographies of sexualities*, London/New York, Routledge.
- Bourdieu, Pierre (2001) *Masculine Domination*, Stanford University Press.
- Census (2013) issued by Ministry of Internal Affairs, Republic of Kazakhstan
- Cerwonka, Allaine (2004) *Native to the nation: Disciplining Landscapes and Bodies in Australian Borderlines*, London/Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Chatterjee, Piya (2001) *A Time for Tea. Women, Labor, and Post-Colonial Politics on an Indian Plantation*, Durham & London, Duke University Press.

- Clement, Catherine; Kristeva, Julia (2001) *The feminine and the sacred*. Translated from French by Jane Marie Todd, London, Palgrave.
- Corbin, Alain (1986) *The foul and the fragrant: Odor in French social imagination*. Translated by Miriam Kochan, Hamburg and New York, Berg Publishers Ltd.
- Curti, Lidia (1998) *Female stories, female bodies: Narrative, identity and representation*, New York, MacMillan Press.
- DalMolin, Eliane Françoise (2000) *Cutting the body. Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut Cinema, and Freud's Psychoanalysis*, University of Michigan.
- Douglas, Marry (2003) *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, London, Routledge.
- Entwistle, Joanne; Willson, Elizabeth (2001) *Body dressing*, Oxford/New York, Berg.
- Eisenstein, Zillah R. (1998) *The Female Body and the Law*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Hollander, Anne (1993) *Seeing Through Clothes*, Berkeley, University of California Press.
- Ince, Kate (2000) *Orlan. Millennial female*, Oxford/New York, Berg.
- Irigary, Luce (1985) *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- Jeffries, Lesley (2007) *Textual Construction of the Female Body: A Critical Discourse Approach*, Hampshire, New York, Palgrave MacMillan.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie (1976) *Partage de femmes*, Paris, Seuil.
- Lindblom, Jessica (2007) *Minding the body: Interacting socially through embodied action*, Linköping University, Institute of Technology.
- Marsh, Rosalind (1998) "Women in contemporary Russia and the former Soviet Union" in Rick Wilford (Ed.) *Woman, Ethnicity and Nationalism*, London/New York, Routledge, pp.75-103.
- Merleau-Ponty, Maurice (1995) *Phenomenology of perception*. Translated from French by Colin Smith, London, Routledge.
- Perkins Gilman, Charlotte (2001) *The dress of women: A critical introduction to the symbolism and sociology of clothing*. Westport, Connecticut, London, Greenwood Press.
- Puri, Jyoti (1999) *Woman, body, desire in post-colonial India: Narratives on gender and sexuality*, New York, Routledge.
- Sartre, Jean Paul (1993) *Being and Nothingness. A Phenomenological Essay on Ontology*, Washington, Press Square.

Irina Alberti & Nicolae Stanciu

Female Bodies and Souls in Central Asia. An Oral History of Self and Gaze

Tode, Samuel (2001) *Body and World*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press.

Westley, Hannah (2008) *Body as medium and metaphor*, Amsterdam/New York, Rodopi.

THE *DIABOLIQUE* FEMININE BETWEEN DECADENCE AND
AESTHETICISM.
FEMALE DANDIES, COURTESANS, INNOCENTS

■ Monica Oprescu
■ West University of Timișoara
■ Romania

ABSTRACT

Trying to define the *Beauty* of one of his feminine characters, Rosalba, Barbey d'Aurevilly's narrator is amazed of her profound sensuality. He exclaims: "Ah! Le corps de cette femme était sa seule âme!" The traditional image of the man, torn between body and soul, is abolished by the decadent artist, the natural-artificial image becoming the centre of the art. The body becomes the image of the spirit and its representations. Barbey d'Aurevilly's *Les Diaboliques* contains one of the first images of the demonic body, the malefic feminine. Miss Urania (J.-K. Huysmans' *À Rebours*), combining the features of the two sexes, fascinating the effeminate dandy Des Esseintes, the diabolic countess of Savigny, Haute-Claire (Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*), the pure/unpure Sybil Vane (Oscar Wilde, *The Portrait of Dorian Gray*) or the courtesans Rașelica Nachmanson, Mima, Tita (Mateiu Caragiale, *Old Court Dandies*) are feminine characters of decadent literature following the criteria of aestheticism, proving this ultimate ideal of the dandies: the artificial image of the body.

KEYWORDS

Feminine body, decadence, aestheticism, artificiality.

The nineteenth century was representative for the liberation of women, for the creation of the New Woman and for the dichotomisation between the traditional ideal feminine model and new ones, starting to be imposed both in society and culture, literature being an important discourse of this reinstatement of a new model of femininity. Gender norms were being redefined, Rita Felski (1991)

identifying a feminisation process of literature, which was one of the ways in which new gender identities were born. She gives three connotations to the term femininity, according to certain cultural periods: the first is the woman viewed through bourgeois ideology, natural and organic; the second is the change brought about by Romanticism, the feminine being connected to aesthetics, with the focus on feelings, and the third, corresponding to the nineteenth century, the understanding of femininity as associated with aestheticism and the preoccupation for style (Felski, 1991).

Femininity, as cultural image, is considered to be a “Victorian ideological construct”, defined in opposition to masculinity, focussing on the limiting sphere of domesticity, as Kathy Alexis Psomiades (1997) observes. “The double feminine paradigm – Madonna\Whore, Mary\Eve – can be involved in prebourgeois culture” (Psomiades, 1997, 5) and is the one that explained feminine identity before the 19th century. After this point, which represents the moment of the creation of the New Woman, we observe the modern, liberated, independent woman. *Fin de siècle* literature, decadent and aestheticist texts, reflected these changes in society, bringing to the light a variety of feminine characters. This feminine diversity at the end of the 19th century follows the romantic path of paradoxes, of the contradictions between demonic and angelic, this time in the corporeal form of the feminine characters. One of the decadent manners of inflicting and amplifying tensions is by relativisation of the limits feminine-masculine, even at a bodily stage. Even though this type of literature is dominated by male authors and male characters, still, there are two aspects that contribute to this change. The first would be the feminized male characters - dandies/aesthetes, fact ascertained by literary critics, who have observed the feminine characteristics that were absorbed by male protagonists: excessive passion for fashion, style, ornamentation, hypersensitivity, passivity, vanity, all traditionally considered feminine features.

The second aspect relates to the different types of feminine characters that are represented in decadent texts, their representations being various and expressing the interests of these artists for aestheticism and the artificiality of the image. Two essential attitudes of the dandy regarding the opposite body can be identified, as Jessica R. Feldman (1993) notices: first the dandy identifies itself in opposition to the feminine, considered natural and therefore monstrous, while the second hypostasis leads us to its feminine characteristics, the one mentioned above. A dual love-hate relationship, therefore, two contradictory attitudes: one of despise, fear, hatred and one of profound admiration.

Nevertheless, feminine characters occupy only secondary places in decadent fiction, the roles of women not being considered important enough. The women in Oscar Wilde’s novel *The Picture of Dorian Gray*, in Barbey d’Aurevilly’s *Les Diaboliques*, in Joris-Karl Huysmans’s novel *A Rebours* and in Mateiu Caragiale’s *Old*

Court Dandies are not significant enough to become main characters, still they are important in the narrations as counterparts of the dandies, in different roles. They may be independent, fashionable, intelligent, the “female dandies”; the courtesan, sexual, desired and corrupted woman, or the innocent, pure woman, a feminine ideal. Miranda Gill (2007) brings up the term “female dandysm” when discussing 19th century fiction, even though, she mentions, critical theorists of the period do not acknowledge the fact that this phenomenon existed in 19th century. But she demonstrates, starting with Baudelaire’s discussion of Madame Bovary and Stendhal’s literary amazons, Mathilde, Mme Grandet, Lamiel, that predominant masculine features of dandysm, such as eccentricity, coldness, cruelty, melancholia, moral insanity, have been embraced by female dandies, as well. The category refers to “fashionable, singular women who departed from the codes of femininity” (Gill 2007, 169), leading to a “liberalisation of female identity”. This is the prototype of the amazon, the independent, reliable, authoritarian woman (Babeti, 2004). She discusses the femme à la mode and the lionne, the female dandy. The theory is proved through Barbey d’Aureville’s stories, *Les Diaboliques*: Mme de Gesvres in *L’Amour impossible*, Haute-Claire, the countess of Savigny in *Le Bouheur dans le crime*.

The female dandy is the prototype of the countess of Savigny, Haute-Claire, who is beautiful, desired by all men, a master of fencing, independent, powerful. She becomes the mistress of the Count of Savigny, but there is an obstacle in her way: his wife, whom she murders, through poisoning. She becomes the count’s wife, the two seeming the perfect couple, beautiful and happy, an ideal in marriage, the narrator calling it “a prank played to God by the Devil”. Haute-Claire demonstrates that she is the feminine equivalent of the dandy, by illustrating the same features and by taking action: she is not the passive woman tradition would like her to be anymore, but a powerful, fashionable, beautiful and even mischievous woman, her actions leading to her well/being and success. She is just one of the *diaboliques* women that can be traced in decadent fiction, the prototype of the female dandy and even one of the most successfully described feminine characters in that respect. Haute-Claire is seen as a “miracle”, an absolute representation of decadent aesthetics. The supremacy of the ideal image of the woman is given by the equilibrium between the physical aspect, the harmony of fashion in accord to her divine seriousness. She appears as “une admirable jeune fille, piquante et provocante en diable dans ses chausses de soie tricotées, qui mettaient en relief ses formes de Pallas de Velletri, et dans son corsage de maroquin noir, qui pinçait, en craquant, sa taille robuste et découpée, – une de ces tailles que les Circassiennes n’obtiennent qu’en emprisonnant leurs jeunes filles dans une ceinture de cuir, que le développement seul de leur corps doit briser. Hauteclaire Stassin était sérieuse comme une Clorinde” (d’Aureville, 2004, no p.).

Another amazon type of woman is represented by a feminine character of the novel *Against the Grain*, Miss Urania, who utterly fascinates the dandy Des Esseintes. She is beautiful, but embodies manly characteristics, feminine and

masculine ones, combining them and bringing her closer to hermafroditism. The attraction Des Esseintes feels for this woman leads to a reversal of roles masculine-feminine: Miss Urania is excessively masculinised and Des Esseintes is excessively feminised. He admires her brutal force, her vigorous body, as she was one of the acrobats at the Circus: “Her graceful antics and arch feminine ways receded to the background of his mind, replaced by her power and strength which had for him all the charm of masculinity. Compared with her, Des Esseintes seemed to himself a frail, effeminate creature, and he began to desire her as ardently as an anaemic young girl might desire some loutish Hercules whose arms could crush her in a strong embrace” (Huysmans, 2004, chap. 9, no p.). Nonetheless, the opposition vulnerability-force, weakness-powerfulness, artifice-natural, is specific for this type of relationships, characteristic for the personage of the dandies. They search for the vigorousness that will compensate their bodily weaknesses, but only for a short period of time, till repulsion appears and they go back to their original state.

The other hypostasis of the feminine, characteristic for decadent works, is the courtesan, the prostitute, the fallen woman. This is the prototype of the fatal woman, who beneath its beautiful appearance hides cruelty and depravation, the *diabolique*, malefic feminine, also attractive at the same time. Mario Praz (1977) admits that romantic and decadent writers’ view on the beautiful unites it with sadness, turning it into a damned beauty. The feminine beauty of decadent origin has its roots in Romanticism’s demonic, paradoxical beauty. The decadent taste for feminine negativity leads to the search of the deepest negative elements, till demonic fall, noticeable in most decadent works. Barbey d’Aurevilly’s *diabolique* feminine characters illustrate this concept, being adulterous, cruel and vicious. Rosalba, a perfectionist in evil; the Countess of Tremblay considered the feminine devil, who kills her daughter out of jealousy, the prostitute of noble origin; the Duchess of Sierra Leone, who becomes a prostitute out of revenge, in order to taint the honour of the duke. To confirm the decadent post-romantic beauty, as observed by Mario Praz, the body of the courtesane appears as a temptation of the contraries: “Ce corps de courtisane, qui disait si éloquemment : Prends ! – cette coupe d’amour aux flancs arrondis qui invitait la main et les lèvres, étaient surmontés d’un visage qui aurait arrêté le désir par la hauteur de sa physionomie, et pétrifié dans le respect la volupté la plus brûlante... Heureusement, le sourire volontairement assoupli de la courtisane, et dont elle savait profaner la courbure idéalement dédaigneuse de ses lèvres, ralliait bientôt à elle ceux que la fierté cruelle de son visage aurait épouvantés” (d’Aurevilly, 2004, no p.).

Raşelica Nachmanson, of *Old Court Dandies* (a decadent novel that is atypical, as it belongs to the 20th century) is a representation of the female dandy: a powerful, authoritative, beautiful woman, who drains all the energy of the men she partners with. She is voluptuous, tempting, but also cruel and maleficent at the same time, compared by the narrator to “a black tropical flower, full of poison and honey”.

The beauty of her body becomes repulsive from proximity, suggesting temptation and death. She fascinates one of the dandies of the story, Paşadia, leading him to temptation and perdition. But in Mateiu Caragiale's novel *Raşelica* is not the only representation of the feminine dandy. Another prototype in which the feminine characters of the novel can be integrated in the prototype of the courtesan: Arnoteni women, Mima and Tita are included in the same sphere. Although not as beautiful and sensual as *Raşelica*, they are of extreme physical and psychological misery. Mima had a foul mouth, doing everything possible to get you into trouble. Her sister was even worse: she did not even have the same vivacity, but only seemed to incorporate the worse qualities – mean, liar, depraved. Their bodies reflect their mental desolation: distorted and ugly.

The diabolical woman, characterised by insanity and strangeness is that of Pena Corcoduşa, maybe the most powerful feminine character in the novel, a real symbol of the decaying world she was living in, a remembrance of the romantic ideal of love fallen into madness. She is differentiated from the other women as her actions are dictated by madness, having lost her minds after the drama she suffered in her love life. The hallucinatory shows she gives terrify people, who represent her as possessed by the devil. The feminine “placed between Evil and Good” is Pena Corcoduşa, the metatextual voice of the narrator, viewed admiratively by the dandies, and through the dramatic story of her madness, she confirms the lack of trust in love of the male characters. Therefore, the malefic feminine completes the demonic masculine, manifesting itself as a characteristic specific for decadent literature, who denaturates the idea of femininity. The presence of Pena Corcoduşa in the novel is not erratic, as it is determined first by the necessity to sustain the principle of love taken to its extremes, as a form of madness, of creating an artificial universe and secondly its voice wakens the conscience of the characters and activates the metatextual level of the novel. She is represented as “Old and seared, with her head unveiled and all in rags, with a bare foot, she seemed, in her terrible rage, a creature of hell” (Caragiale, 2001, 70, our translation).

The element of modern narration of the novel *Old Court Dandies* is sustained through Pena's subtle presence, who announces the title of the novel and determines Paşadia, maybe another narrative hypostasis of the narrator, to express his adherence to the name she uses. So the mad woman who troubles the natural order of the Old Court seems an auctorial voice: “You, Dandies, she cried anyway. Old Court Dandies. Did somebody else, from somewhere else, talk through her – who knows? But that old expression, long forgotten, nothing in the world could please Pantazi more. His face had lightened up and he could not have enough repeating it....It has something equestrian, something mystical. It would be a wonderful title for a book” (Caragiale, 2001, 71, our translation). The narrator admits eloquently that somebody, in some other time, may have said those words and Pena might be a voice from the past, highly significant, who tries to impose it

in the novel. The appellative is felt as rich in semantics and close to the narrator's decadent perspective. In this context, Barbu Cioculescu observes that in fact "the baptism of the dandies has a "funeral connotation". Therefore, the story of the dandies starts with Pena and also finishes with her: "Pena Corcodușă's death, symbolic character of extreme importance in the novel, death which gives her silence back, actually ends the novel opened in the moment the guests met her, moment when Pena gives them the name old Crai/Dandies"(Cioculescu, 2005, 183, our translation). The dandies in the novel have different reactions when facing feminine characters, although the association with love is done only in few cases. The noble feeling of love seems to guide Pantazi who wants to marry Ilinca Arnoteanu, but this love fails. Pașadia is not interested in romantic love, as he prefers carnal love, following Pirgu's example.

The efemerity of the feeling is sustained through the identification of two different feminine typologies in the novel. On one side the demonic feminine, who corrupts spirits, turning the three dandies into corrupted nobles, on the other side the iconised woman such as Ilinca, or Pantazi's mother, who appears only in one of his confessions to the Narrator, whose image is that of "a vanishing song, a fading flower, a falling star remind me of her and then her icon is shadowed by the charm of those dead before their time, so tragic that you cannot catch a glimpse of her but only through tears" (Caragiale, 2001, 102, our translation). She is pictured as beautiful as a doll, with rich hair, blue eyes, dark brows, the representation of her body being just suggestive, a few delicate brushes, leading again to the idea of beauty and innocence. Ilinca Arnoteanu, naïve, innocent and pure is another feminine character in the same register, who becomes a prey for Pirgu, Pașadia and Pantazi: "the pale foil of her braids and the ivory whiteness of her skin, both almost unnatural; I think naked would have been seen glowing in the dark" (Caragiale, 2001, 150, our translation). Such iconisation offers a powerful image of duality angelic-demonic. The demonic element is accentuated through its link to reality, to Arnoteni, while the angelic side can be perceived only through memory, remaining inaccessible.

Another hypostasis of the angelic feminine is the main feminine character in Oscar Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray*, Sibyl Vane, described enthusiastically by Dorian Gray: "imagine a girl, hardly seventeen years of age, with a little, flowerlike face, a small Greek head with plaited coils of dark-brown hair, eyes that were violet wells of passion, lips that were like the petals of a rose. She was the loveliest thing I had ever seen in my life. You said to me once that pathos left you unmoved, but that beauty, mere beauty, could fill your eyes with tears" (Wilde, 2001, chap. 4, no p.). At first he declares her beauty fills his eyes with tears, he considers her a genius actress, while later he actually sees her common, lacking talent and leaves her without any remorse, leading her to suicide. However, he is highly influenced by Lord Henry's opinions on women: "two kinds of women, the plain and the coloured. The plain women are very useful. If you want to gain a reputation for

respectability, you have merely to take them down to supper. The other women are very charming. They commit one mistake, however. They paint in order to try and look young” (Wilde, 2001, chap. 4, no p.).

In conclusion, we can state that these negative, demonic elements are observable in the feminine characters of the decadent texts who opt for extrapolating the literary domain towards a world placed “under the seal of mystery”: Barbey d’Aureville’s, Mateiu Caragiale’s, Oscar Wilde’s and Joris-Karl Huysmans’ writings about the feminine have common traits in creating similar feminine characters, dominated by negativity and aestheticism. The characters are defined in opposition to masculine one, more specifically the dandy, following the three proposed models, dominated mostly by instincts, nature, corporeality, as opposed to the aestheticised dandy, intellectual, obsessed by artifice and aesthetics: “The appeal to the feminine in late-nineteenth-century writing entails a fundamental ambiguity; underlying the apparent subversion of gender norms is a persistent identification of women with vulgarity, corporeality, and the tyranny of nature, allowing the male aesthete to define his own identity in explicit opposition to these attributes” (Felski, 1991, 1104).

The image of the decadent feminine shows a transgression of the limits of corporeality, as a continuation of an aesthetics of the double romantic, of dissipation of the distances feminine-masculine. Female dandies, courtesans, innocents are the feminine representations of an artificial world, baudelairian paradises of beauty. The body of the decadent feminine reflects these uncertainties, being a nostalgic expression of the aesthetics of tension between pure and impure.

REFERENCES

- d’Aureville, Barbey (2004) *Les Diaboliques*. The Gutenberg Project. Web. [7 December 2015].
- Babeți, Adriana (2004) *Dandysmul. O istorie / Dandysm. A History*, Polirom, Iași.
- Caragiale, Mateiu (2001) *Craii de Curtea-Veche*, Univers Enciclopedic, București.
- Cioculescu, Barbu (2005) *De la Mateiu citire... / Reading Mateiu...*, Bibliotheca, Târgoviște.
- Feldman, Jessica R. (1993) *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*, Cornell University Press, New York.
- Felski, Rita (1991) *The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans and Sacher-Masoch*, in PMLA, Vol. 106, No. 5.
- Gill, Miranda (2007) *The Myth of the Female Dandy*, in *French Studies*, vol. LXI, no. 2.
- Huysmans, Joris – Karl (2004) *Against the Grain*. The Gutenberg Project. Web. [7 December 2015].

Monica Oprescu

The Diabolique Feminine between Decadence and Aestheticism. Female Dandies, Courtesans, Innocents

Praz, Mario (1977) *La chair, la mort et le diable dans littérature du 19e siècle. Le romantisme noir*, Edition Denoël, Paris.

Psomiades, Kathy Alexis (1997) *Beauty's Body: Femininity and Representation in British Aestheticism*, Stanford University Press.

Wilde, Oscar (2001) *The Picture of Dorian Gray*. The Gutenberg Project. Web. [7 December 2015].

PICTURING MOROCCAN WOMEN'S BODIES.
COLLECTABLE SUBJECTS AND THE LURE OF DISTANT LANDS
IN FRENCH COLONIAL PHOTOGRAPHY

■ Lhoussain Simour
■ Hassan II University
■ Morocco

ABSTRACT

This study attempts to explore different arguments and theories connected with the photographic representation of the female body in colonial and postcolonial visual documents and allows a discussion of a number of current historical photographic practices in colonial and postcolonial contexts, namely in Morocco. The French military conquest of Morocco in the beginning of the nineteenth century was enhanced by a wide range of French photographers whose aim was to discover an Orient situated only a few miles across the Mediterranean Sea. Visual representations have played an important role in the formation of French and western perceptions about North African people, history and identity. Postcards of colonial people reflect an intense obsession with documenting the ethnic Other as authorised by anthropological conventions. This wide array of visual categories of representation transmitted the very ideological messages of the essential rightness of colonialism and “aided in the campaign to make empire a way of life”. This research endeavor seeks to consider and address colonial issues in photographic representation about Moroccan women in order to explore how looking at imagery defines not only what is known about Morocco and Moroccan people, but also how that knowledge circulates in specific cultural contexts.

KEYWORDS

Photography, female body, (mis)representation, orientalism, colonial discourse.

Reality as such is redefined – as an item for exhibition, as a record for scrutiny, as a target for surveillance. The photographic exploration and duplication of the world

fragments continuities and feeds the pieces into an interminable dossier, thereby providing possibilities of control that could not even be dreamed of: writing (Sontag, 1990).

Photography has been used historically in order to read people's bodies according to racial and ethnic classifications. During the 19th century, photographic endeavors of western countries targeted the classification of people into types relying heavily on phrenology and physiognomy as sciences that deciphered the human body in the Victorian era, and which were premised on a desire to classify bodies according to visual appearance. It was, then, believed that the surface of the body could reveal the hidden character of a human being. These two disciplines appealed to the dominant middle classes of the 19th century cities because they allowed for the assessment of the characters of strangers, and were also used as a means of social control through photographic practices which became of systematic use in police archives that relied on physiognomic norms.

This disciplinary use of photography considers how people are represented and places them in a system of signification which classifies them according to shared characteristics or circumstances. The photographic technique, derived from phrenology and physiognomy, is referred to as composite portraiture, or the super-imposition of faces. Francis Galton introduced this technique to reveal that the faces super-imposed may all have committed the same crimes or belong to the same ethnic groups. Galton also introduced the science of Eugenics within composite photography to show that moral and intellectual qualities are hereditary; therefore some races are superior to others. It also offered ample justification for European colonialism on the grounds that class differences are biological. Hence, a new fundamentally racist vision of society was produced by the sciences of phrenology and physiognomy combined with other photographic techniques.

This paper focuses on colonial postcards (Geary & Webb, 1980; Posnansky, 2004; Adedze, 2004) as part and parcel of French imperial expansion over Morocco, and it argues that the French colonizer was not only concerned with territorial, political and economic domination but also with the dissemination of "power and knowledge" through visual representation of the country and its people. This also forcibly meant to contribute to the promotion of the imperial project by the colonial mindset. In fact, this production of postcards in France started with the French "mission civilisatrice" which began earlier in Morocco from 1907 until the independence era and up to the postcolonial period onwards through various discursive practices and cultural configurations.

Dealing with the construction of women as objects for a male gaze in photographic images and how visual pleasure of looking at such images are implicated in the exercise of power, is to shed light on concepts of voyeurism and fetishism which have been influential for photography theorists. For Sigmund

Freud, scopophilia or visual pleasure is an erotic pleasure shaped from early childhood and gained in looking at other bodies or images. This pleasure is voyeuristic and it is a form of objectification in childhood curiosity and whereby the body becomes a spectacle for someone else's pleasure. Photography in this respect invites a voyeuristic looking. Fetishism is another concept which has been central to Freudian analysis of photography. For Freud, an object becomes a fetish when it becomes the focus of a male's sexual desire; and it is useful to think about the ways in which certain photographic styles and techniques are linked to the concept of fetishism. A photograph can be considered as a fetish because of its physicality, and because, according to Christian Metz, it freezes a moment of reality and involves fixating on a fragment. The relevance of the theory of fetishism lies in the fact that it accounts for the ways in which visual images seem to objectify and fragment women's bodies.

In his essay "Encoding/Decoding" (Hall, 1993), Stuart Hall considers the involvement of the viewer in the production of meaning. Images are encoded by the producer, but later to be decoded by the viewer. The transfer of meaning in this process only works if there are compatible systems of signs and symbols which the encoder and decoder use within their cultural life. Gender, class, race, religion, sexuality all affect the interpretation of signs and symbols. So, various cultural backgrounds, for Stuart Hall, lead to different interpretations. He suggests three possible readings of an image: the dominant reading, which would comply with the meaning intended by the producer of the image. This is obviously crucial for commercial messages. The negotiated reading as the one which only partly conforms to the intended dominant meaning. And finally, the oppositional reading which is in total conflict with the meaning intended by the producer. Susan Sontag has written extensively about photography's power to commodify the body, arguing that taking photographs is a "predatory act" that violates people (Sontag, 1990). Photographs, as she contends, "turn people into objects that can be symbolically possessed" they "convert the world into a department store or museum-without walls in which every subject is depreciated into an article of consumption, promoted to an item for aesthetic appreciation" (Sontag, 1990).

Postcards can be defined as worldly events that bear significance only if read and analysed in accordance to their circumstantiality. Retrieving that circumstantial intertwined knot of production and creation becomes a hard task to achieve; but the epistemological tracks and itineraries in history do always exist and manifest their presence to pave the way to various discourses at work in visual representation. Investigating these discourses to find out the relevance of their interpretation becomes a temporal struggle about the past and the present. Colonial postcards involve recapturing colonial circumstances of conquest and resistance as well postcolonial reader's circumstances of dependence and liberation to interrogate whether the visual history of colonialism and its incarnations in terms of representation is yet continuous.



Figure 1. Arab women from Morocco

In fact, questions of representation have long been central to the study of colonial projects and encounters. Following Edward Said's critique of Orientalism, scholars from a wide range of disciplines explored the ways in which other people and places have been constructed in colonial imagination (Ahmed, 1999; Alloula, 1986; Kabbani, 1986; Said, 1979). The traditional image of the Middle Eastern and North African woman that has dominated Western imagination for long is one of the oppressed and exoticized creatures, controlled by men and religion. Veiling intensifies the image of supposed powerlessness, creating the stereotype of a helpless, imprisoned woman in desperate need of Western liberation. These stereotypical constructs have been mobilized to give full legitimacy to colonial projects.



Figure 2. Moroccan woman in her interior

Photography as colonial tool was organized to picture and construct colonial subjects, types and scenes from distant colonized spaces. It has become clear that an understanding and appreciation of the visual is central to dismantling these constructions because colonial discourse mobilized a potent arsenal of images, ethno-photographically-derived visual metaphors and symbolic icons to transform subjects into objects through photographic conventions that emphasize otherness. Through processes of documentation and classification, “photographs carried the stamp of authority as authentic reproductions” (Prakash, 2001); while the camera became, accordingly, an optical invention seized upon aggressively to provide empirical evidences about imperial truths. In fact, as Terence Ranger argues, “nothing could better exemplify the intrusive colonial gaze in Africa than the camera [...] it produced stereotypical illustrations of ‘tribe’ and ‘race’ [and] gratified colonial desire with soft pornographic postcards of naked African women” (Ranger, 2001). Postcards of women from North Africa, Morocco as a case in point, were produced for European consumption. This production took place mainly in the studios of photographers situated in various Moroccan cities. The photographs produced in these studios depicted semi-naked bodies of women and were replete with western preconceptions of Eastern women and of harem life.



Figure 3. Moorish woman

Colonial photography has been used variously to categorize, measure, and control real people with real lives in an array of local and global contexts. Some of the most probing discussions of photographic history address how the camera and its product turn into a surveillance apparatus and a means to generate essentializing racial and class-based categories. Photography also has a long history as art, as well as a reputation for disrupting the very systems by which artworks have traditionally acquired cultural, economic, and political value (Krauss, 1982; Benjamin, 1980); Benjamin, 2002; Benjamin, 1980; Sekula, 1986). In his *The Body and the Archive*, Alan Sekula reveals photography's inconsistent status as a "double system [...] of representation capable of functioning both *honorifically* and *repressively*" (Sekula,

1986) by adopting belligerent photographic processes which both limit and provoke reality.

Postcards of colonial people revealed strategies of control and domination. They reflected an intense obsession with documenting and cataloguing the ethnic Other as authorised by anthropological conventions. They transmitted the very ideological messages of the essential rightness of imperialism and aided in the campaign to make empire “a way of life”. Not surprisingly then, these postcards underwent frequent transformations and manipulations and were elaborately constructed to perpetuate stereotypical discourse that would measure the distance between primitivism and civilization in both spatial and temporal terms.

It is also useful to consider the ways the most dominant ideological and photographic constructs, which were developed during the colonial expansion, continue to pervade in the postcolonial photography, not only in postcards, but in travel brochures, tourist ephemera, fashion spreads and advertisement. The whole range of images perpetuated through this wide array of visual categories of representation is manipulated to recycle and reaffirm the old tropes and traditional stereotypes. They also reiterate the colonial discourse of power and subordination and dictate viciously wrong and permanently damaging imageries to reinforce colonial ideologies of racial hierarchies.

Simultaneously, however, postcards are not simply systematic implements of power, but also replete with signs of “spectacular resistance” that allow counter-discourses to emerge. In other words, awash with discourse, postcards are sites of struggle, critical terrains where symbolic visual icons of resistance summon the viewer’s eye to send back the postcard to its progenitor. Hence, it is extremely important to reinterpret and revisit this visual material and make it speak postcolonially; no longer as loyal vehicles to colonial domination but to the whole project of retrieving the native's voice.

What is worth stressing is the way postcards have been meticulously and perpetually engineering a cultural division between East and the West. These postcards convincingly contend that they are discursive practices manipulated to stage systematic and non-equal power relations. They materially and conceptually visualized the non-western peoples as “Types” and despotic creatures as a stratagem to symbolically possess and materially colonize them. Now, such themes as the exotic and the picturesque are still played upon to furtively sustain and insidiously keep up the same historical legacy of Orientalism and imperialism in new epistemological breaks and configurations. The materialistic postcolonial questioning emphasizes the worldliness of postcards as bearers and carriers of ideology. The visual dimension of the postcard is a matter of camouflage and concealment; underneath the smooth textures of postcards lays hidden scores of rhetoric intending/intended to showcase images of the self and the other. Western history books and annals are replete with representations of Morocco and

Moroccans. Some of the earliest representations are inextricably bound up with views and impressions that give distorted pictures about the country and its people. These are found exclusively, albeit not exhaustively, in travel accounts, narratives of captivity and diplomatic archival documents. These early representations can never tell the “whole story” as they enhance a decidedly uneven version of history, told from a single perspective which targets a specific European audience and for various purposes.

Reading such postcards can be more intriguing if one can make the link into such a willed act of power. It is there where reading with the politics of identity in mind becomes increasingly important. French photographers made such postcards with the very idea of France in mind. French tourists bought such postcards and sent them to their friends and relatives as souvenirs with the idea of France in mind. The printers themselves who capitalised on postcard industry had the very same idea of France in mind. When I read as a Moroccan, the process of reading becomes an act of national identity. How can I read those photographs with the idea of an ex-colonised in mind? That becomes an important perspective to promote. So the struggle is about reinforcing national identity, not only in production and expression but also in terms of reception. A Moroccan reading a French colonial postcard is not like French reading that very postcard. There is a struggle about interpretation caught within the legacy of colonialism.



Figure 4. Memories from Morocco

European colonialism relied so much on these representations and on the wide range of discourses they purported. The discourse of Orientalism, defined by Edward Said as a cultural paradigm about reality with “varying degrees of hegemony” and whose structure fuelled up images that promoted a binary opposition between the familiar and the strange, between Orient and Europe, East and West, the west and rest. Edward Said’s seminal work on European discourse about the Orient unravels the aspect of colonial domination by examining how the Orient historically has been imagined in Europe, and how that image found expression in a wide range of texts, from academic treatises to popular fiction, and finally to colonial rule. Said demonstrates that Western knowledge about the Orient was based upon the binary structural and “ineradicable” distinction between the “superior” Western Self and the “inferior” Oriental Other. Orientalism became a field of knowledge that was actually based on the guiding assumption of inherent Oriental inferiority. In addition, Orientalism was (and is) ultimately a Western projection onto Otherness and will to power over the orient.

For France, obviously, after a sharp downfall in its colonially-premature presence over eighteenth-century geographies, together with its revolutionary sequestration and the failure of Napoleonic expansionist schemes over other territories, the colonial project started to emerge successfully during the nineteenth and twentieth centuries and soon culminated in the conquest of North African countries, namely Algeria, Tunisia and Morocco. So, when the French coloniser came to Morocco, they brought with them their colonial system of institutions such as schools, hospitals, movie theatres, gardens and architecture. They also founded military barracks to subdue resistance; yet, what constituted an important element of that very colonial process as well was the camera as a colonial tool to penetrate the cultural, ethnic and racial Other.

What is also interesting about photographs and photography as medium of visual representation is putting to task the omissions and exclusions inscribed within the body of colonial postcards. To proffer a revisionist rendition of such mass medium that rose to its apotheosis during the colonial era whereby “photography is not the harbinger of modernity... photography is modernity run riot” as it threatened to “overwhelm the citadels of high culture” in the Sekula’s logic, it is of paramount importance to invoke Abdelkbir Khattibi's overarching argument in his essay on “A Colonial Labyrinth” (Khatibi & Dana, 1993), that cultural Othering is the projection of the self's hermeneutics onto the other, an attempt to cement and solidify the self by attributing all the abhorrent and disgusting epithets to the one that is Other. It is on such premises that colonial postcards industry was based on, not only to legitimate imperialism and pierce through the geography of the racially inferior other but also to exoticize, eroticize, romanticize and sell that other. To undo the violence done to postcard subjects in the colonial moment, it would be wise to work towards a realization of Aimé Césaire’s argument that “no race possesses the monopoly of beauty, of intelligence, of force, and there is a place for all at the rendezvous of victory” (Césaire, 1969).



Figure 5. Mina, a Moroccan odalisque exoticized in her interior

Readings of photography about North Africa often focus on how the West has systematically used North Africa to construct a narrative about itself. What is of remarkable importance about French colonial postcard photography about North African spaces and people is the foregrounding of the inter-link between the anthropological gaze and its ethnographic-intended veracity with the unveiling process of women's body. But that was a process which was preceded by a historically material process of changing native physical landscape. At this stage it is important to try to see how the nativist politics of Resident-General Hubert Lyautey can be traced through postcard photography. This medium of visual representation allows the viewers to experience what Michel Foucault calls the "historical apriori"; a general concept describing a particular historical configuration of knowledge in a particular historical juncture and culture. It is important to see how this concept shapes the discourse of power through techniques of visualisation, and opens interesting research venues on the visual representations of the postcard in order to track the absences and the omissions from history.



Figure 6. Veiled Moroccan women

After documenting streets, shops, and markets as exercises of anthropology, the colonial camera moved into interior spaces like harems, courtyards and baths. There started the violence of unveiling Moroccan women as models and types. That very violent exercise, artificial as it was, was done with the aim of disciplining the ethnic Other. Ethnicity made colonial postcard photograph about Morocco anxious and ambivalent. While the Muslim Moorish model was sexualised, the Jewish type was pictured as beyond penetration and pleasure, so dignified indeed. This is very much telling about the ethnicity of photographers, printers and all those involved in colonial postcard industry.



Figure 7. The beautiful Glaoua

Hence, colonial postcard photography as a French practice, and as a bourgeois male product, was the inscriber of colonialism. What is important about this perspective is the both-ways reading of photographs as inscriptions of the photographer's and his community's gaze and as visual sites where the possibility of gazing back is plausible and feasible. Historically, there was colonialism as well as native resistance, and discursively on the other hand, there must be colonial power and native voices of resistance from within; except when they are almost made to eclipse as is the case with studio photography of types and scenes. Malek Alloula's subversive paradigm of analysis best illustrated in *The Colonial Harem* (Alloula, 1986) insists on subverting colonial power and attempts to retrieve, re-articulate and redefine native voices of resistance. He believes that colonial French postcards about Algeria from 1900 to 1930, products of studio photography that are based on artificiality and staged authenticity, represent the colonial photographer's and his French Viewers' scopic desire and voyeuristic phantasm.



Figure 8. Moorish women in their interior

The colonialist mindset is not yet over in photography. The discussion gets complicated and complex further by carrying it to such postcolonial sites of photography as fashion, tourist brochures and advertisements. Here, Graham Brown's framework becomes very pertinent to use in what he calls "local elites and the modernising bureaucracies of the successor states" (Graham-Brown, 1988) are still engaged in the circulation of colonial models, but in different forms. What makes the process interesting to look at is that fashion photographs, advertisements, and decontextualised tourist brochures, have started to commodify and capitalise on colonial images that are meant to change local modes of being with the focus on gender relations. So, in fact, Moroccan magazines, namely the French-oriented ones, have started to circulate models of the veil where women are totally veiled and totally naked. Decontextualised such models as they are, they give the western version of the veil, which is emptied of its cultural load. That constitutes another instance of dress of the other as a threat for western cultural identity. That marks a shift on the basis of gender. While the early 20th century fear was going native through dress whose iconic epitome was the Moorish Turban, the early 21st century fear is going Other through dress whose iconic epitome is the veil.

CONCLUSION

Visual representation provides an important means to access what is and what potentially will become recorded in history. In my analysis of photographic illustrations about Moroccan women, I have attempted to discuss the underlying power structures and discourses that define and represent otherness in colonial visual documents. This paper also seeks to consider the ways the most dominant ideological and photographic constructs about Moroccan women were developed during the colonial expansion. For further research investigation, it will be interesting to look at how colonial tropes about representation continue to pervade in postcolonial photography and how they are, accordingly, manipulated to recycle and reaffirm the old tropes and traditional stereotypes. The discourse of power and knowledge and its epistemological configurations over the postcolony shifted into travel brochures, advertisement euphoria and fashion magazines. Exotic bodies and Otherness, along with the element of glamour, are exploited in order to entice viewers and consumers. In the tourist industry, images whereby the East is associated with bodily pleasures and constructed as a submissive female body are used to encourage travel through tourist brochures, posters and advertisement campaigns. What is often photographed is that which is different and out of ordinary. There is always a desire within the tourist, the fashion photographer and advertisement designers to consume and commodify exotic/anthropological images of people through photography.

REFERENCES

- Adedze, Agbenyega (2004) "Re-Presenting Africa: Commemorative Postage Stamps of the Colonial Exhibition of Paris (1931)", in *African Arts* 37, no. 2, p. 58-95.
- Ahmed, Leila (1993) *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. Reissue edition, Yale University Press.
- Ahmed, Leila (1999) *A Border Passage: From Cairo to America - A Woman's Journey*, New York, Penguin Books.
- Alloula, Malek (1986) *The Colonial Harem*. Trans. M. Godzich & W. Godzich, Manchester University Press.
- Benjamin, Walter (1980) "A Short History of Photography," in *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg, Leete's Island Books, p. 199-218.
- Benjamin, Walter (2002) "The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility," in *Selected Writings*, vol. 3. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge, Harvard University Press, p. 101-133.
- Brown, Graham (1988) *Images of Women*, London, Quartet Books.
- Cesaire, Aimé (1969) *Return to my Native Land*, Penguin, Harmondsworth, p. 85.

Lhoussain Simour

Picturing Moroccan Women's Bodies.

Collectable Subjects and the Lure of Distant Lands in French Colonial Photography

- Geary, Christraud & Virginia-Lee Webb (Eds.) (1998) *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*. Washington & London, Smithsonian Institution Press.
- Hall, Stuart (1993) "Encoding/Decoding in Television Discourse". CCCS Stenciled Paper no. 7, in Simon During (Ed.), *The Cultural Studies Reader*, London & NY, Routledge, p. 90-103.
- Kabbani, Rana (1986) *Europe's Myths of the Orient*, Bloomington, Indiana University Press.
- Kevane, Michael (2004) "Commemorating the Chief: The Politics of Postage Stamps in West Africa", in *African Arts* 37, no. 2, p. 71-94.
- Khatibi, Abdelkebir & Catherine Dana (1993) "A Colonial Labyrinth", in *Yale French Studies*, No. 83, Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadism, Volume 2, p. 5-11.
- Krauss, Rosalind (1982) "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", in *Art Journal* 42, no. 4, p. 311-319.
- Posnansky, Merrick (2004) "Propaganda for the Millions: Images from Africa", in *African Arts* 37, no. 2, p. 53-94.
- Prakash, Vikramaditya (2001) "Between Objectivity and Illusion: Architectural Photography in the Colonial Frame", in *Journal of Architectural Education*, Vol. 55, Issue 1, p. 13-20.
- Ranger, Terence (2001) "Colonialism, Consciousness and the Camera" in *Past and Present Society*, no. 171, p. 203-215.
- Said, Edward (1978) *Orientalism*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Sekula, Allan (1986) "The Body and the Archive," in *October* 39, p. 3-64.
- Sontag, Susan (1990) *On Photography*, New York, Anchor Books, p. 14-156.

FEMALE AND MALE ATTITUDE ABOUT HAVING COSMETIC SURGERY IN KOREA AND ROMANIA

■ Cristina Nanu, Hyojin Kim & Paul Nanu
■ University of Turku
■ Finland

ABSTRACT

As the medical technology in the field of cosmetic surgery advances, female desire to have physically attractive appearance by means of cosmetic surgery seems to be increasing. Unlike the past, when having cosmetic surgery was exclusive properties by the rich or those who necessitate it due to the deformity or consequence of unfortunate accidents, cosmetic surgery can be gained drastically easily by lower cost and in a faster operation time. Based on the fact that cosmetic surgery has become one of the main trends these days, this paper focuses on investigating the underlying reasons of female's desire to have cosmetic surgery, and attitude toward cosmetic surgery. The research was conducted by distributing a questionnaire, in which the major potential factors are categorized implicitly, to random female population in Korea and Romania. In addition, in-depth interview with Korean and Romanian males has been conducted for the deeper understanding of phenomena. The result reveals that the phenomenon of considering cosmetic surgery is more present among the Korean participants although both Korean and Romanian participants consider at the same extent that appearance is important for success and happiness. It also shows that success stories from media have positive influence for Korean and Romanian women's decision toward cosmetic surgery.

KEYWORDS

Cosmetic surgery, body image, female, self-esteem.

INTRODUCTION

Having cosmetic surgery is one way of altering one's appearance and image to which people have certain attitude. There has been multiple of researches about the attitudes and interests of females about having cosmetic surgery. The research on the attitude toward middle-aged women in South Australia has argued that body dissatisfaction, aging anxiety, and exposure to media, e.g. cosmetic surgery reality program, have positive influence on actual consideration of cosmetic surgery (Slevec & Marika, 2010). Another research on college women's attitudes toward cosmetic surgery suggests that self-surveillance is a predictor of intrapersonal reasons for consideration of cosmetic surgery, while sexual objectification and body shame are predictors of social reasons for cosmetic surgery (Calogero; Pina; Park, 2010). In addition, a comparative research on the recipient and non-recipient of the cosmetic surgery shows that cosmetic surgery recipients endorsed more covert sexist beliefs, exhibited greater media usage, and had higher household incomes, than non-recipients, with low ratings in global self-esteem than non-recipients (Eriksen & Goering, 2011). Media influence was evidenced in the research on young women's interest in obtaining cosmetic surgery that women who are more likely internalize the media message about physical appearance issues are more likely to desire cosmetic surgery than the peers who less internalize the message (Markey & Markey, 2009). Based on the previous researches, the present research is aimed at exploring the implied reasons for having cosmetic surgery among females across two different cultures and male perceptions regarding the benefits that cosmetic surgery could bring to females.

The present research is under pilot form and the research questions were as follows. Are there significant differences in attitudes toward cosmetic surgery across the two cultures? How are the perceived benefits of having cosmetic surgery related to attitude toward cosmetic, worries about appearance and media influence? What benefits men consider cosmetic surgery bring to women?

METHOD

PARTICIPANTS

Twenty-one Korean girls (mean age is 23.05) and 22 Romanian girls (mean age is 22.86) completed an online questionnaire concerning perceived benefits of plastic surgery. Out of the 21 Korean girls, seven already experienced plastic surgery while among the Romanian sample only one confirmed she has had plastic surgery.

INSTRUMENTS

Questionnaire is randomly distributed to Korean and Romanian females online, and the problem-centred interview was conducted on the acquaintances of the researchers. The questionnaire focused on perceived benefits of cosmetic surgery

such as appearance, self-esteem, employment opportunities, social interaction as well as satisfaction with appearance¹.

MAIN FINDINGS

Comparison between the two samples revealed significant differences in most of the answers, favouring the Korean sample in terms of higher openness toward cosmetic surgery. The likelihood of having cosmetic surgery seems to be significantly higher among the Korean girls compared to the Romanians. Also Koreans have stronger beliefs that cosmetic surgery has positive effects on self-esteem, employment opportunities, finding a mate and having more friends compared to Romanians. Regarding attitudes toward body image, appearance satisfaction was significantly higher among the Romanian sample compared to the Korean group. Worries about aging are significantly higher in the Korean sample. Both groups consider at the same extent that success stories from media could be inspirational for a decision related to cosmetic surgery.

Being asked to rate the following benefits of cosmetic surgery, both groups consider that appearance improvement is the biggest benefit followed by self-esteem improvement, better employment opportunities, easier to find a mate and easier to make friends.

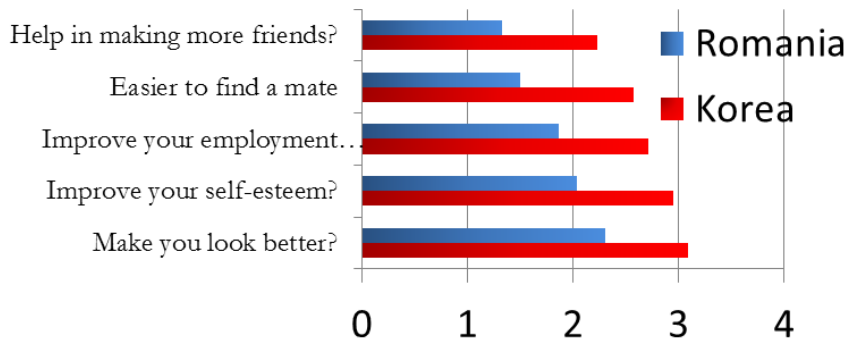


Figure 1. Perceived benefits of cosmetic surgery

The likelihood of having cosmetic surgery is related to beliefs that cosmetic surgery would increase self-esteem, would make it easier to find a mate and beliefs that appearance influences happiness in one's life. The benefits of cosmetic surgery are strongly related. There is a trend in the satisfaction with appearance to be negatively related with most of the variables, although the correlation coefficient did not reach the significance level. More dissatisfied someone is with appearance, more that person beliefs cosmetic surgery is a reliable option. The belief that

¹ The questionnaire can be found here: <https://docs.google.com/forms/d/1DC2wy0cRly9G7Bb1K3nk1Pd2-deYglmmIjo2D6kYMB4/edit?c=0&w=1#>

success stories from media can be inspiring is related to pragmatic benefits such as better employment opportunities, better chances to find a mate and more friends. Worries about aging are associated to beliefs that appearance influences success and happiness and beliefs that cosmetic surgery would have positive effects on self-esteem.

TYPES OF COSMETIC SURGERY

As illustrated in the table below, there are different body parts targeted to be changed through surgery. In the Korean sample, face was targeted by 8 participants, breast by 4 participants, liposuction by one, anti-wrinkle by two, skin-care by 8 and teeth by one. In the Romanian sample, face was targeted by 2 participants, liposuction by 3, anti-wrinkle by 2, skin-care by 4 and nose by 1 participant.

		What kind of cosmetic surgery do you want to get?								Total	
		face	breast	liposuction	anti-wrinkle	skin-care	none	more than one	teeth		nose
Country	Korea	5	1	1	1	3	3	6	1	0	21
	Romania	2	0	2	0	4	12	1	0	1	22
Total		7	1	3	1	7	15	7	1	1	43

Figure 2. Cosmetic surgery: Distribution on body parts

Satisfaction with appearance seems to be the main reason for not being interested in cosmetic surgery.

		If you are not interested in getting cosmetic surgery, what would be the reason?					Total
		satisfied with appearance	not enough budget	dangerous	waste of time	side effects	
Country	Korea	6	3	4	3	3	19
	Romania	13	0	4	1	2	20
Total		19	3	8	4	5	39

Figure 3. Reasons for refraining from cosmetic surgery

INTERVIEW WITH MALE RESPONDENTS

The interviewees were selected randomly among the acquaintances of the interviewers. The interviewees consisted of two Korean and Romanian males each. We chose to interview male participants in order to investigate whether women participants' attitude and expectation match the males' attitude toward cosmetic surgery, especially for the parts asking the benefits in romantic relationship and job opportunities. The type of the interview was problem-centred interview, which comprises a preceding short questionnaire, which is used as interview guides, and a

narrative stimulation during the interview (Flick, 2006). The interviewers used a questionnaire given to the female participants as an interview guide with spontaneous follow-up questions according to the interviewee's responses.

The interviewers began the interview with general questions to ask the interviewees' view toward women having cosmetic surgery, and engaged into more detailed impromptu question according to their responses. The interview was semi-structured utilizing guide questions which were included in the questionnaire distributed to the female participants, still focusing on the topic. The guide questions used in the interview are as below:

1. What do you think of the women who had cosmetic surgery?
2. What benefits do you think cosmetic surgery bring to women?
3. Do you think cosmetic surgery would influence one's romantic relationship?
4. Do you think cosmetic surgery would influence one's job opportunity?
5. Would you mind if your girlfriend or wife had/would like to have cosmetic surgery?
6. What are the qualities do you expect from your ideal women type?

In addition to these guide questions, the interviewers asked more in-depth questions to examine the reasons behind their answers, which are explained in the following interview result.

The interviews with two Korean male participants support the results of the previous survey on the female attitudes toward cosmetic surgery. Both participants strongly agreed that appearance modification by cosmetic surgery would have positive influence on Korean females' success and happiness both in intra and social levels. Both responded that the increase in self-confidence is the best merit of cosmetic surgery, which consequently would raise the chance of being employed, finding mates, and forming friendship easily. One participant argued that Korean society is already so appearance-oriented that whether one has cosmetic surgery or not is not a big issue anymore with regard to dating or marriage from men's viewpoints. The interesting fact here is that they have different standards on dating and marriage; they tend to prefer prettier women as a date partner regardless of experience in cosmetic surgery whereas they prefer natural beauty when it comes to marriage, still giving the least preference to the unpretty women. However, the appearance was not mentioned when they described their ideal partners; the factors such as humor, intelligence, sharing common hobbies were considered as priority to appearances.

The two Romanian males questioned had similar opinions as the ones of the Korean participants. They had different opinions toward cosmetic surgery when considering significant others compared to females in general. Both declared they

would date a women having cosmetic surgery but they wouldn't support their wife or other close relatives to get cosmetic surgery mostly due to a preference to natural beauty when it comes to long term relationship and worries about negative side effects cosmetic surgery might have. When asked about how they would describe a person who gets cosmetic surgery to improve appearance, they both mentioned negative personality traits such as superficial, easy going, not very intelligent. One of the participants mentioned that women seem to ignore or are not aware of the fact that men prefer a diversity of body shapes and a bit of fat for instance makes a women's body attractive. Regarding employment opportunities, they mentioned that, in career, where appearance is important such as seller, women that have a better appearance might have increased chances to obtain a job. When considering any other jobs, they both confirmed that appearance is irrelevant. However, when asked if they would have to choose between two women with the same intellectual capacities, but one ugly and one beautiful they definitely would choose the beautiful women. In conclusion, there seems to be a discrepancy between what men declare and their behaviour when it comes to women appearance.

INTERPRETATION

The main purpose was the investigation of perceived benefits toward cosmetic surgery and attitude toward having cosmetic surgery among a sample of Romanian and Korean teenagers and young adults. We also explored how these two aspects are related to body image and advertisement of cosmetic surgery.

We found that the phenomenon of cosmetic surgery is more present among the Korean participants although both Korean and Romanian participants consider at the same extent that appearance is important for success and happiness and success stories from media could be inspirational in making a positive decision toward having cosmetic surgery.

The intrapersonal benefits seem to lead in terms of relevance for a woman. They consider that improving appearance and self-esteem are the biggest benefits of cosmetic surgery for both Romanians and Koreans. Although Korean participants do perceive significantly higher benefits compared to Romanians, the importance of each benefit seems to be the same across the two cultures. Among the interpersonal perceived benefits, finding a mate was followed by better employment opportunities and easier to make friends.

The positive attitude toward cosmetic surgery is related to the belief that increased self-esteem and easier to find a mate are relevant benefits. Those who considered cosmetic surgery an option also thought that a great benefit of cosmetic surgery is finding your mate, and increasing self-esteem.

Worries about aging seems to coexist with the belief that appearance is relevant and cosmetic surgery could bring better self-esteem and better opportunities to find a mate.

CONCLUSIONS

This exploratory pilot study brings evidence that appearance is highly valued in both countries and women consider cosmetic surgery as a way to improving it. Those who are dissatisfied with appearance and consider it relevant for their happiness, no matter if they are Koreans or Romanians, have a positive attitude toward cosmetic surgery and belief that an intervention like this could have benefits on both interpersonal and intrapersonal levels. Success stories from media are considered inspirational and coexist with perceived benefits.

REFERENCES

- Calder, Judith (1996) "Statistical Techniques", in Sapsford, Roger, & Jupp, Victor, *Data Collection and Analysis*, (p. 252), London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications.
- Calogero, M., Rachel; Pina, Afroditi; Park, E., Lora (2010) "Objectification Theory Predicts College Women's Attitudes toward Cosmetic Surgery", in *Sex Roles*, 63, p. 32-41.
- Eriksen, Shelley; Goering, Sara (2011) "A Test of the Agency Hypothesis in Women's Cosmetic Surgery Usage", in *Sex Roles*, 64, p. 888-901.
- Flick, Uwe (2006) *An Introduction to Qualitative Research* (Third Edition), London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publication.
- Markey, N., Charlotte; Markey, M., Patrick (2009) "Correlates of Young Women's Interest in Obtaining Cosmetic Surgery", in *Sex Roles*, 61, p. 158-166.
- *** "Nonparametric statistics", https://en.wikipedia.org/wiki/Nonparametric_statistics [6/2/2015].
- Slevec, Julie; Tiggemann, Marika (2010) "Attitude toward cosmetic surgery in middle-aged women: body image, aging anxiety, and the media", in *Psychology of Women Quarterly*, 34, p. 65-74.

JOURNEYS ONTO THE FEMALE BODY
IN POSTCOLONIAL LITERATURE.
MAPPING AND IDENTITY WITH SALMAN RUSHDIE AND
VS NAIPAUL

■ Emilia Ivancu
■ ‘Adam Mickiewicz’ University of Poznan
■ Poland

ABSTRACT

The journey, which represents movement, action in time and space brings together all these elements and implies a scope and a destination, which even if it is ultimately, through objectivation, a part of and outside the person who starts the journey, the journey leads either to the Self or the Other. In the context of Postcolonial studies, the journey, both spatial and virtual, becomes a key-element in (re-)defining the role and body of the woman, another Other, and another form of knowledge. Consequently, in the present article, we shall focus on the approach the two Postcolonial novelists Salman Rushdie and VS Naipaul have had in their novels regarding this role and perception of the woman: if with Rushdie the woman becomes, through her presence and role the key-element in telling the story, with Naipaul, the woman is merely a shadow, a remnant of the Colonial history.

KEYWORDS

Rushdie, Naipaul, body, woman, epiphany of the face, Postcolonial literature.

One of the counter-stories that come to dislocate the old version of colonial discourse is Coetzee's *Foe*, a novel that re-writes the story of Robinson Crusoe, but from a perspective that brings forth another problem related to the postcolonial studies, i.e. the woman and her representations in the Postcolonial texts as compared to the colonial ones. The story is told by the woman Susan, who meets the tongue-cut Friday and Defoe on an island and they are rescued after a year by

ship. The essence of the novel is Susan's effort to have her memoirs *The Female Castaway* published with the help of Foe, that is Daniel Defoe. Magda, another feminine character of Coetzee's in the novel *In the Heart of the Country* echoes both Susan's situation in a colonial world (a colonial world of men) and the situation of double-subalterns women had all along the time of the colonies: 'We are the castaways of God as we are the castaways of history. That is the origin of our feeling of solitude. I for one do not wish to be at the centre of the world. I wish only to be at home in the world as the merest beast is at home. Much, much less than all would satisfy me: to begin with, a life unmediated by words: these stones, these bushes, this sky experienced and known without question; and a quiet return to the dust. Surely that is not too much' (Coetzee, 1986).

In the fight against the colonists, the nationalists actually fought only one battle which excluded the rights of the Third World Woman who had to overcome two obstacles: first, that of the colonised and second of the woman colonised (Ghandi, 1998, 84-85). We speak here of the double colonisation of the woman 'to contrast the political immaturity of third-world women with the progressive ethos of Western feminism' (Ghandi, 1998, 84-85).

At the turn of the 20th century the nationalist movements in the colonies stimulated in a way the modernist movements in Europe and vice-versa, because their goals were common: '[...] the preoccupation with displacement and loss of identity shared by the new colonial writers corresponded to the breakdown in universal systems of understanding with which metropolitan modernists were concerned. Exile, deracination, urban disorientation, the fragmentation of absolutes, alienation in a variety of different forms, all these defined existence for twentieth-century writers throughout the world, both those from the emergent nations and those based in the colonial centre' (Boehmer, 2005, 118).

However, the voice of the postcolonial female writers was to be heard far later on than the voice of the European and American feminists. The case of Jean Rhys is relevant for giving voice to the outcast Bertha; Gayatri Spivak analysed *Jane Eyre* in the context of the emergent feminist movement in Europe in 19th century, considering both Jane and Bertha exponents of Europe and the colonies, saying that *Jane gradually claims the entitlements lost by her dark double*' (Ghandi, 1998, 91). Thus, 'recent critics and historians have argued that the feminist battle for individual rights was considerably more successful in the colonies than 'at home'. While European civil society remained undecided as to whether women possessed the attributes and capacities of individuals, its colonial counterpart - in places like India - was considerably more amenable to the good offices of the white female subject' (Ghandi, 1998, 91).

The identity of the colonial and postcolonial women seems thus a lot more *othered* in the context of their *double colonisation*. The best situation the third world women

could get was *being spoken for*, but never *let speak*, being always foreshadowed, described, represented, always *reified*, especially by their European counterparts. Some of the traditional societies in the colonies had already had the woman as the subaltern of man, as in the case of the African societies, or Oriental societies, and the way of the postcolonial women to assert an identity which would not be a copy of the Western woman was even more difficult.

On the other hand, these are feminine identities presented from the perspective of female writers. There are also postcolonial male writers, and here the case of Salman Rushdie is most illustrative, when male fiction has shaken the stereo-typed images of the woman especially in the East as presented in *Shame* or *The Ground Beneath Her Feet*. At the other end of the postcolonial novelist discourse lies the Nobel Writer V.S. Naipaul, where the woman is 'othered' rather than represented. It is the case of the female-like shadow in the novel *The Enigma of Arrival, or A Bend in the River*. In the latter, all of the characters are brought at this bend in the river by the waves of life and history, which urged them to circle themselves with the aura of the stranger and display only roles and spectral selves. All these characters, Salim, Metty, Ferdinand, Yvette, Raymond, Indar are strangers as none of them is born in that place, they are new-comers who all display and meet spectrality, who all display and meet roles, not individuals in their authenticity. They all come and go, they cannot settle, as they, in their deep nature are, as Simmel says, 'potential strangers'.

All Rushdie's fictional world is infused with feminine identities and all male characters are, in a way, shaped and supported by feminine characters, as Rushdie himself confesses, to have come and been raised and surrounded by powerful impressive women: 'In my writing, I have repeatedly sought to create female characters as rich and as powerful as those I have known. The men in my books are rarely as flamboyant as the women. This is as it should be: or at least, in my experience, how it has been, more often than not' (Rushdie, 2003, 375).

Whether we see Feminism in its postcolonial forms as both working together and against Postcolonialism, or working totally separately, the fictional feminine identities coming from the former colonies of Great Britain (and not only), play an important part in the search for identity and affirmation of this identity that the postcolonial movement has been doing. On the other hand, it seems, according to Mary E. John, that there is a gap between the native Indians and the migrant ones, let us say in the USA, regarding the wish or refusal to belong to a place and thus assume the difference, especially in the postcolonial feminist movement: 'Questions of location are becoming increasingly elusive today, historically and theoretically. Whether it be the ambivalent meanings embedded in the term "postcolonial" or the contemporary processes of globalization (to which the Indian nation is a latecomer), the present trend seems marked by an unwillingness to

recognize nations as places defined by difference and domination. Thus, for instance, the urban middle classes in India today seek to erase their colonial past by claiming to have the same right as anyone else to the images, goods, and lifestyles of “the world”. Meanwhile, many of their emigrant sisters and brothers in countries like the United States attempt to compensate for their cultural dislocations by cultivating a variety of fundamentalisms that collude strangely with those of their counterparts at home. [...] The time when national identity could be claimed easily seems to have gone, especially for feminists’ (John, 1996, 4).

There is a kind of magic present at the night on the Domain also due to the music sung by Joan Baez and to the feminine presences, and the scene evoked by Salim is of extreme relevance and importance for Naipaul’s whole work. When Salim gets to Yvette’s house he is lured by the music and dream-like atmosphere, there is an image that will stick in his mind’s eye, the image of a body of a woman, in the middle of people dancing, something which Salim never saw before: ‘Two or three couples were dancing; I had visions of women’s legs. I had a vision especially of a girl in a green dress who sat on a straight-backed dining chair (one of the house set of twelve). I studied her knees, her legs, her ankles, her shoes. They were not particularly well made legs, but they had an effect on me. All my adult life I had looked for release in the bars of the town. I knew only women who had to be paid for. The other side of the life of passion, of embraces freely given and received, I knew nothing of, and had begun to consider alien, something not for me. And so my satisfactions had only been brother satisfactions, which hadn’t been satisfactions at all. I felt they had taken me further and further away from the true life of the senses and I feared they had made me incapable of that life. I had never been in a room where men and women danced for mutual pleasure, and out of pleasure in one another’s company. Trembling expectation was in that girl’s heavy legs, the girl in the green dress. It was a new dress, loosely hemmed, not ironed into a crease, still suggesting the material as it had been measured out and bought. Later I saw her dancing, watched the movements of her legs, her shoes; and such a sweetness was released in me that I felt I had recovered a part of myself I had lost. I never looked at the girl’s face, and it was easy in the semi-gloom to let that remain unknown. I wanted to sink into the sweetness; I didn’t want anything to spoil the mood’ (Naipaul, 2002, 147).

As we can see in the fragment above, the only thing Salim seems attracted to is the girl’s appearance, her physical aspect, mainly her legs, elements of pure attraction, but, at the same time, elements of anonymity. Salim, as almost all Naipaul’s characters, is attracted and gets involved, if ever, with unidentifiable women, most of the times presented schematically, or essentialised, or sometimes their presence is only suggested. When the women in Naipaul’s work are not merely depicted as shadows, then their presence is caricatured, as in *A House for Mr. Biswas* or as in *The Mystic Masseur*.

The body and the presence of a woman is signalled in Salim's life only at the party on the Domain, before that we are introduced only the figure of Ferdinand's mother, Zabeth, a rather mythical figure, a sorceress, a representative of the land she lives in, that is the land beyond the river, the land of the bush. So Salim, when meeting Yvette, faced with the closeness between a man and a woman in a magic atmosphere, realises that the atmosphere and the music stirs something inside him, because before, as he confesses, he met only women in brothels. And from this moment on, his perception of the world will change also because the touch of the woman. On the other hand, in Salman Rushdie's latest novel, *The Enchantress of Florence*, whose novelistic universe is mainly governed by feminine identities, Agostino Vespucci, one of the characters, when falling in love for the first time, discovers that 'adoration was a journey too' (Rushdie, 2009, 196). These words are relevant for this analysis especially because the two novelists treat this erotic journey in totally different ways. Some characters meet the Other at the end of the journey of adoration as in Rushdie's novels, or are tempted along the journey by different other feminine yet shadowy identities as in Naipaul's novels. Consequently, it seems that this journey of adoration is marked differently by the feminine identities which function and shape the journey in a different manner in their novelistic universes.

In Naipaul's world, women are mere shadows¹, only seldom having an important role in the lives of the male characters. In the novel *A Bend in the River*, Salim starts a journey on the night at the Domain, and he discovers this path in surprise as well, but this journey cannot be completed just because of the spectrality haunting him and Yvette, the woman with whom he will have an affair. The feelings inside Salim are feelings almost all Naipaul's masculine characters have towards women: If we think of *The Enigma of Arrival*, for example, the only woman present is Jack's wife, again a woman without a name of her own or without any significant part for the novel, except for maybe just that of the figurant. The situation is almost the same everywhere in his novels, and, as mentioned before, where women are not

¹ Few of Naipaul's critics focused on the role/representation of women in his novels. I would mention here, for example, with reference to Yvette in *A Bend in the River*, Timothy Weiss's observation that 'Other than the domineering Mrs. Tulsi, there is no strong woman character in his novels' while he considers Yvette as being just 'another of Naipaul's superficial, Western females. In characters like Yvette the author, as someone who has grown up in a developing country, seems to invest a mixture of attraction and repulsion for certain aspects of Western culture, its seductiveness and shallowness. Other female characters who evolve out of this tendency are Laraine of *An Area of Darkness*, Linda of 'In a Free State' and Jane of *Guerrillas*' (Timothy F. Weiss, *On the Margins. The Art of Exile in V. S. Naipaul*, University of Massachusetts Press, Massachusetts, 1992, p. 188). Nevertheless, in the texture of the novel, I would argue that Yvette is more than just a simple superficial representative of Western culture, she is a symbol of Western culture, but also a symbol of femininity (which very few of Naipaul's feminine characters embody) and thus raises Salim's interest. Only that the stranger in herself that attracts him is the very reason for their breaking up in the end, as she simply belongs to another world.

only figurants, they become caricatures, as we shall see. However, there are attempts of well-shaped, strong feminine characters as well, as in *A Bend in the River*, where Yvette, to whom Salim seems so attracted, presumably since the same magic night on the Domain. Yvette is a very special feminine character and she represents a sort of landmark in Naipaul's fiction, as she is born from a very personal experience of Naipaul's, that of meeting the second woman in his life, Margaret Murray Gooding. With her he will have a relation of 20 years, parallel to his marriage, and it is Margaret who, according to the biography written by Patrick French and authorised by V. S. Naipaul, represented his first truly erotic experience (French, 2008, 311-389). Here is what Pat, his wife, noted down in her diary about the writing of *A Bend in the River*, and the erotic scene between Yvette, the projection of Margaret, and Salim: 'Next he wanted to write about Yvette and Salim. 'Last night, in the kitchen while I was cooking, he outlined the next stage: the beginning of the affair. He said he was 'nervous' of the sex. I said perhaps he did not need to write sex scenes but he said 'I want to'. He told me he must be 'left to myself', be very private as he will be 'embarrassed'. Avoiding any hint of pornography, he wrote truthfully about sex for the first time, drawing on what he had learned with Margaret' (French, 2008, 386).

Here is how Yvette initially appears in Salim's eyes when he first meets her: '[...] the lady – in black slacks in some shiny material – who came to meet us after the white-jacketed boy had let us in was young, in her late twenties, near my own age. That was the first surprise. The second was that she was barefooted, feet white and beautiful and finely made. I looked at her feet before I considered her face and her blouse, black silk, embroidered round the low-cut collar – expensive stuff, not the sort of goods you could get in our town' (Naipaul, 2002, 145-146).

So, Salim, as he will do later on as well, starts contemplating, knowing, learning the body of a woman by first looking at her feet, not her face. The body of a person is the relation between the inside and the outside of that person, a link, a medium that creates a wave of communication between the inner and the outer world. The face, with the eyes that are said to be the windows that give on the soul of the person, yet can be a mask; a smile can be only a posture, a gesture that has nothing with the inner state of the being, even tears can be fake, they can sometimes spring in an act of theatricality. While the feet, the hands, the body without a face can be more sincere in its attitudes towards the Others. Consequently, for Salim the fact that he is tempted to first look at the women's feet, and not faces, can be a sort of automatic protection reaction mixed with shyness and last but not least with the uncertainty and ambiguity of the game between two strangers of opposite sex. The ankle of a woman is a sign of pure femininity in many cultures, as the *Dictionary of Symbols* by Chevalier and Gheerbrand says, it is an erotic symbol of unequal force, but also the sign of erotic immaturity (Chevalier, 2000, 3/88-91) And Salim is erotically immature, he has not known disinterested love, and it is Yvette, the

woman who will open another erotic horizon for him. He will start to know her better from feet to face, but only in time. It will thus be proved that love is another journey, as Rushdie's character says, where the map can be the Other's body.

Moreover, Yvette, when describing her relationship with Indar to Salim also resorts to their relationship in terms of the status of the stranger and how it can start: 'You live your life. A stranger appears. He is an encumbrance. You don't need him. But the encumbrance can become a habit' (Naipaul, 2002, 197). Actually, she speaks about the way every relationship starts, from the point in which two persons always meet as strangers and are likely to evolve to something more. Salim, on the other hand, seems surprised by her vision and even admits that she is the first woman to draw his attention and know in this manner, he is indeed inexperienced: 'My experience of women outside my family was special, limited. I had had no experience with dealing with a woman like this, no experience of language like this, no experience of a woman with such irritations and convictions. And in what she had just said I saw an honesty, a daringness which, to a man of my background, was slightly frightening and, for that reason, bewitching' (Naipaul, 2002, 197).

Later on, after this moment, Salim will start to know Yvette from toe to face, evolving both in his discoveries of body geography as well as in his spiritual ones. By knowing Yvette's body, Salim discovers himself in an erotic journey that will endure both of them an escape from the daily routine and from the pressure of the community which forces them and the rest to play their roles continually. However, in Salim's mind, even after his relation with Yvette has started, she will be recognised and sometimes even reduced to just her feet, her coming and going will be rhymed by the sound of her steps – 'pattering down the external staircase' (Naipaul, 2002, 204), as if marking a rhythm of his own life that moves on according to her coming and going. Yvette's presence and significance in Salim's life can be referred to in Lévinas's words, when he relates the dwelling with the woman and her moves within the home space: the 'silent comings and goings of the feminine being whose footsteps reverberate the secret of the being [...]' (Lévinas, 1988, 156).

Nevertheless, the break that the adventure gives Salim and Yvette does not save them from spectrality because, as Salim puts it, 'we felt our lives to be fluid' (Naipaul, 2002, 223). The fluidity they all sense comes from their status of strangers and from the fact that none of them feels at home in Africa, their life being one of pretence. For Salim, meeting Yvette represents a way to discover a new side inside him that simply opens to the world in a new manner, 'through a constant looking outward from myself' (Naipaul, 2002, 223). For Yvette, meeting Salim is a moment when she has a break from the mask she wears and her being acquires a touch of authenticity, as in the moment when he wants to take her to his house in an adventurous gesture: 'When she understood what I had in mind she

made an exclamation, and her face – so mask-like and housewifely at the dinner table – was transformed with pleasure. All the way to the flat she was close to laughter. I was surprised by her reaction; I had never seen her so easy, so delighted, so relaxed’ (Naipaul, 2002, 225).

However, this attempt for authenticity, for letting masks fall will turn impossible in the end, as the network of spectrality, the society and the political factors do not favour authentic relations. Although Yvette and Salim find a sort of refuge through their passage relationship, they are from the very beginning doomed to part in the end. They come from two different worlds which meet in a point that paradoxically has to separate their life journeys.

In the end, Yvette’s leaving Salim’s life happens in the same rhythm of steps – ‘I heard her pattering down the staircase – what a sound now!’ – this time the sound is empty, brings unhappiness and closes down the curtain of a world for him. Even from the very beginning Salim avoids the face-to-face meeting, Yvette’s face cannot manifest its epiphany, in Lévinian terms², the only aspect of her body which draws his attention are her feet which are naked and represent a prolongation and manifestation of the face itself, but yet easier to endure when looking at. Salim, nevertheless cannot meet Yvette face-to-face in the perfect movement: they aspire to each other but the error consists in the scope of their meeting, they meet to forget, to escape, they find respite in each other’s company, but fail to unveil their face completely.

As for the other women in the novel, they are, as it is generally in Naipaul’s novels, mere sketches, caricatures, they are not explored and reveal no potential: Zabeth is represented more as a being of the bush, with inner powers and atypical, a being of Africa who only visits the civilised world for the needs of her village: ‘She was formally dressed, wrapped in her cotton in the African style that by folds and drapes emphasized the bigness of her bottom’ (Naipaul, 2002: 8), and she lives her life in a continuous journey on the river thus creating a link between her people and those in the town; Shoba, Manesh’s wife, both Salim’s friends, is a peculiar character as well with a moody behaviour and an indecisive attitude towards her family and her husband³, this attitude of hers being in a way the manifestations of a

² The reference is to Emanuel Lévinas’s philosophy in *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. (Translated by Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 196), which is focused on the ethics of the Other, where of highest importance is the epiphany of the face, the transcendental encounter with the Other, which nonetheless expresses both the transcendence and the heteronomy of the Other. In Lévinian terms, the meeting with the Other in a revelation face-to-face meeting cannot take place because of the masks and roles characters use in their relationship.

³ Shoba ran away with Manesh from her family, especially from her brothers who did not like Manesh and threatened to kill him. After some time, she goes to visit her family in India and returns as a hunted animal, who is not able to communicate as she suffered an accident that marked her face, using by mistake peroxine that burnt her skin, thus leaving her with a scar and a fright

person whose journey from home did not turn out to be a fructuous one, and her seclusion from society on account of the scar received at home can be a metaphorical interpretation of a scar of a runaway being, marked for the entire life by the misfortunes of her journey. The other female character in the novel, Kreisha, the girl with whom Salim was supposed to get married, is merely sketched and her presence in the novel is rather told than emphasized through actions.

Consequently, Naipaul's *A Bend in the River* displays an array of characters torn between their desire to overcome their loneliness, their status of strangers in an unhomey land and the impossibility to do it, their actions and gestures speaking of spectral selves which do not allow them to meet the Other in his or her pure form, and thus failing to accomplish the Lévinian face-to-face meeting.

If Salim is attracted to women's feet and he comes to know Yvette slowly, vertically, but from feet to head, and if they fail to meet the epiphany of the face mainly because of the masks, and implicitly the false status they believe they have, with Salman Rushdie's *Midnight's Children*, the meeting between Ghani and the doctor Asim Asiz, for example, takes place through an enormous Eye, the hole in the perforated sheet, through the means of which the doctor knows his future wife from feet to face as well: '[...] on each occasion he was vouchsafed a glimpse, through the mutilated sheet, of a different seven-inch circle of the young woman's body. [...] So gradually Doctor Aziz came to have a picture of Naseem in his mind, a badly-fitting collage of her severally-inspected parts' (Rushdie, 1995, 118).

The move is the same as in the case of Salim and Yvette, only that in Rushdie's case, the direct meeting is prevented by the rules of tradition and by the movement of the sheet which becomes a sort of veil that also creates a mysterious game of discovering the map of the Other's body, a map that is supposed to lead the traveller into the journey of his life. Before the final meeting, which materialises in the epiphany of the face, in the revelation of the true inner, chaste self of the Other (clearly a woman in our case) as Lévinas puts it.

Lévinas also says that 'nakedness of his [the Other i.e. here her face, the woman's] face extends into the nakedness of the body that is cold and is ashamed of its nakedness' (Lévinas, 1988, 75) In the scene with the perforated sheet, the body of the woman, under the law of tradition and that of the relations with a Stranger creates an aura of shame of her nakedness and the meeting between the two of them has to be intermediated by means of the hole in the sheet, which becomes an Eye to borrow for both parties, a third Eye that intermediates the meeting until the final eye-to-eye/face-to-face meeting. However, through the mediacy of the temporary Eye to borrow, the touch also intermediates the direct look at the

towards her home: 'I ran home with my face scorched. And that house of death became for me a truly house of grief. I couldn't stay after that. I had to hide my face from everybody. And then I ran back here to hide as before' (p. 165).

Other: after several visits during which the Great Eye of the World moves along the body of Ghani, already lining a track and a map of her body, a new factor intervenes in order to create a situation of immediacy, i.e. the touch: 'Now, for the first time, Ghani said, 'A lump in the right chest. Is it worrying, Doctor? Look. Look well'. And there, framed in the hole, was a perfectly-formed and lyrically lovely... 'I must touch it', Aziz said, fighting with his voice. Ghani slapped him on the back. 'Touch, touch!' he cried, 'The hands of the healer! The curing touch, eh, Doctor?' And Aziz reached out a hand...' (Rushdie, 1995, 118).

And Aziz will touch before seeing with his own eyes what lies behind the sheet, he will touch and see in another way, he will touch Nothingness and turn it into sensation of the hand and sensation of the body, changing it into the being itself: 'In as much as the movement of the hand that touches traverses the 'nothing' of space, touch resembles vision. [...] Thus for vision and for touch a being comes as though from nothingness and in this precisely resides their traditional philosophical prestige' (Lévinas, 1988, 189). Consequently the healing hands of Aziz are also healing because they give meaning to the nothingness of the vision intermediated by the sheet and which re-gives the body its own shape by doubling it and by rendering it a sense. Later on, to Aziz's expectations, Ghani claims to have a headache and he will have the chance to identify his own eyes with the intermediary Eye, as well as Ghani will do, so that the eye-to-eye/the face-to-face epiphany manifest itself: 'He hardly dared to look at what was framed in the hole in the sheet. [...] And saw a soft face that was not at all ugly, a cushioned setting for her glittering, gemstone eyes, which were brown with flecks of gold: tiger's-eyes' (Rushdie 1995, 121). At the same time, the woman behind the screen-like sheet comes to life as well and starts to see him and the world, the state before this epiphany of the eye being considered a state of blindness: 'And Ghani, who had stood blindly beside the sheet for three long years, smiling and smiling and smiling, began once again to smile his secret smile, which was mirrored in the lips of the wrestlers' (Rushdie, 1995, 122). The two of them thus start to see and share a smile and a secret, they become two worlds that flow into each other.

I have mentioned this episode in the light of Lévinas's theory and in comparison with Naipaul's novel *A Bend in the River* as the episode of the perforated sheet, which represents the moment of epiphany Aziz and Ghani live through the mediacy of the Eye in the sheet, and which we can even dare call the epiphany of the sheet, is the of great relevance for Rushdie's work for several reasons: the epiphany of the eye or, as it has been called here, the epiphany of the sheet is to be experienced, although in slightly different versions by almost all Rushdie's pairs, who manage to escape spectrality, in this case, due to the gaze that supports the being and favours the epiphanic meeting; secondly, it brings forth the important role of the woman in his novels, the woman being actually the only engine that moves all the worlds, thanks to whom the man will manage to be himself, and

thirdly because the moment of epiphany marks always a new beginning in the lives of the characters, moment which Rushdie will represent in different ways.

As a conclusion, in Rushdie's novels women are the central engines which start and keep the world moving, and through whose role the identity of a male character is saved, such as in the case of Saleem and Padma. Conversely, in the case of Naipaul, except for the character Yvette in the novel *A Bend in the River*, which changes his feminine typology, all feminine identities are just mere shadows, caricatures who sometimes do not even have a name of their own. One such example is the case of Jack's wife in *The Enigma of Arrival*. Consequently, the world of Naipaul's novels seems incomplete, while the encounter with the Other seems to never turn into Lévinas's *epiphany of the face*.

In *Step Across This Line*, Salman Rushdie writes an essay on the topic of the number of aborted female fetuses in India, and on this occasion he also makes a statement regarding the roles of women in his novels as well as in his own life: 'I have always believed myself fortunate to have come from a sprawling Indian family dominated by women. I have not brothers but plenty of sisters. [...] I feel to this day most at home in the company of women. Among my close friends the girls far outnumber the boys. In my writing, I have repeatedly sought to create female characters as rich and powerful as those I have known. The men in my books are rarely as flamboyant as the women. This is as it should be: or at least in my experience, how as it has been, more often than not' (Rushdie 2003, 375).

Both in *Midnight's Children*, *The Ground Beneath Her Feet*, *The Moor's Last Sigh* or Rushdie's latest novel, *The Enchantress of Florence* the story goes around the female characters who are the ones that arouse the epiphany of the face and enchant so that the spectrality does not affect the identity structure of the characters. In *The Enchantress of Florence*, probably the novel with the most powerful female characters written by Rushdie, the journey to the Other and the journey to the self announces as the main theme. Franz Fenon said that 'In the world in which I travel, I am endlessly recreating myself' (Fenon in Bhabha, 1994, 8). Homi Bhabha introduces, following Fanon, the idea of re-creation of the self along the journey, and how the creative act will shape the self and the world around (Bhabha, 2008, 8). On the other hand, Salman Rushdie, in one of his interviews on his latest novels, says that the world of his novels, as well as the real world is populated by two types of characters: those who are defined by the journey, by travelling, and those who are defined by staying at home, by waiting for the others to come (Rushdie, 2008). Moreover, in his novels, and mainly in *The Enchantress of Florence*, women are always the ones who travel or those which initiate the journey for someone else, they are the ones who define the journey both for themselves and for the others, and thus Mogor's words become the chore of the novel and life: 'It is in my city, sire, that the question of Man has been answered for all time' [...] And a to Woman, well, that is the very sum and matter of my story' (Rushdie, 2009, 177). The story is

Emilia Ivancu

Journeys onto the Female Body in Postcolonial Literature.

Mapping and Identity with Salman Rushdie and VS Naipaul

created thus through the re-creation of the characters, and the recreation of characters happens in a common place, the place of the story, which is generated by the Woman herself.

REFERENCES

- Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.
- Boehmer, Elleke (2005) *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*, Second Edition, New York, Oxford University Press.
- Chevalier, Jean & Gheerbrand, Alain (2000) *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis.
- Coetzee, J.M. (1986) *Foe*, London, Secker & Warburg.
- French, Patrick (2008) *The Authorized Biography of V. S. Naipaul. The World Is What It Is*, London, Pan Macmillan, Picador.
- Ghandi, Leela (1998) *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*, New York, Columbia University.
- John, Mary E. (1996) *Discrepant Dislocations. Feminism, Theory, and Postcolonial Histories*, Berkeley. Los Angeles. Oxford, University of California Press.
- Lévinas, Emmanuel (1988) *Totality and Infinity*, Translated by Alphonso Lingis, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers.
- Naipaul, V.S. (2002) *A Bend in the River*, London, Picador.
- Rushdie, Salman (2009) *The Enchantress of Florence*, London, Vintage Books.
- Rushdie, Salman (1995) *Midnight's Children*, Berkshire, Vintage.
- Rushdie, Salman (2003) *Step Across This Line*, New York, Random House.
- Rushdie, Salman, Vibhuti, Patel, interview, Saja Forum, June 27, 2008, www.sajaforum.org/2008/06/books-salman-ru.html?cid=120475778.
- Tymothy F. Wiess (1992) *On the Margins. The Art of Exile in V. S. Naipaul*, Massachusetts, University of Massachusetts Press.

AKSELI GALLEN-KALLELA.
FEMALE CORPORALITY AND SYMBOLISM IN THE
REPRESENTATIONS OF *AD ASTRA* (1894, 1907)

■ Andra Bruciu-Cozlean
■ University of Tampere
■ Finland

ABSTRACT

The hereby paper is intended to emphasise the distinctive features of the two versions of *Ad Astra* (the one from 1894 and the other from 1907), the manner in which they were part of the symbolist movement, the mentality and the cultural-artistic trends of the age. If the first version was a paper dear to the artist's family (used as an altar painting for the christening of two of his children), the second version tells the story of the construction of a slightly different artistic image: it was obtained by removing from the painting a well-known element of Christian symbolism – that of the stigmata. The latest version of the painting shows that the artist tried to re-add this sign after a preliminary meditation.

KEYWORDS

Gallen-Kallela, *Ad Astra*, female body, versions.

Gallen-Kallela's work, *Ad Astra* (To the Stars), is inscribed in the symbolism of the late 19th century, being highly influenced by the years the artist studied in Paris. The comprising elements allude to Christian and pagan significations alike, but the defining ones are the references to the symbolist movement. The romantic aspiration to eternity, the metaphysical acuity of the representations, the idea of mystical "correspondences" between worlds are undoubtedly inscribed in this particular direction. In 1884 the artist went to the capital of France and took the courses of the famous Julian Academy. It was a period governed by Nietzsche's reflections on God's death, on the lack of sense of values and ideals. One of the artists who explored this theme in his symbolist creation was the Norwegian

painter Edvard Munch. In the intellectual circles of the day, Plato's and Swedenborg's works, as well as the esoterically laden works of the contemporary French astronomer, Camille Flammarion, were heavily read. It was obvious that the "symbolist art thus strove to represent something other than self-evident physical reality. It was a romantic up to a point; it was often allegorical; it was dream-like or fantastic when it wished, and it occasionally reached into those remote areas delineated by Freud in his exploration of the unconscious. Its antecedents may be sought among figures such as Fuseli, Goya or William Blake. But the roots of Symbolism are also to be sought in the fertile soil of Romanticism – the Romanticism of Novalis, E.T.A. Hoffman and Jean Paul rather than Alfred de Musset or Victor Hugo" (Gibson, 2004, 24). Science's recent discoveries, Darwin's theory on the origin of species, Thomas Edison's inventions in the field of electricity or those in physics of Michal Faraday and James Clerk were thusly doubled by the investigations in the sphere of theoretical research on the universe's secret structure. It was the age of the great spiritual searches, with a source of inspiration most often found in the mid-century Romanticism. Furthermore, the old esoteric traditions, alchemy, magic, astrology (combined in an approach syncretic with religion by the great symbolist painters like Mondrian, Kandinsky, Kupka, and Klimt) became very *à la mode*. Clinical cases on hysteria, research made by the neurologist Jean-Martin Charcot, the hypnotic shows and the séances that took place throughout Paris were a perfect part of the age in which science was combined with an interest for the occult and paranormal. All these phenomena were the symptoms of a more sophisticated spirituality, prolonged towards the end of the 1880s.

The work of the Finnish painter Gallen-Kallela was inscribed under the influence of this specific mysticism whose themes, colours and lines were portrayed in such a manner so as to reflect the intimate experiences of interiority, the shredding and clenching of the self. It is certainly rather difficult to establish a line that separates the works that are expressly considered to be symbolist and the works done before 1890, seen by the author himself as realist with a symbolist hue. In the last decade of the 19th century, the painter who was born in a Swedish-speaking family was attracted by the general current of spiritualism and by the pursuit of sense that encompassed the entire Europe. "Gallen-Kallela read the theosophical philosophers, owned the astronomy books and visited the first Salon de la Rose-Croix in 1892: there is no doubt that he shared the questioning of most Symbolists on the meaning and evolution of art. His *Trip to Tuonela*, Laura Gutman-Hanhivaara which, in her essay from 2007, *Musiikki ja hiljaisuus*, in a convincing manner associates to the Rosicrucian poster of Carlos Schwabe, rounds out this impressive corpus. A beautiful head of Christ, *The River of the Dead* (1894), *Oranta* (1894) but also portraits, presented in the previous section, reflect this atmosphere. It is also the case for *Portrait of the Actress Ida Aalberg* also from 1893 which transfers

to the more intimate preoccupations spiritual sphere”¹. Obviously, the images illustrated in the *Kalevala* and the decoration created by Gallen-Kallela for the Juselius Mausoleum in Pori also reflect his symbolist credo.

Ad Astra, having as a central motif the theme of Christ’s resurrection, was used as an altar painting for the christenings of the artist’s children, Kirsti and Jorma, in his house in Ruovesi and then remained in the family’s possession. In fact, some architectural details of the artist’s home, such as the columns at the entrance, are found as a *leitmotif* in the painting. *Ad Astra* has a golden frame with a pointed arch at the top. Two sculpted side-doors in the shape of wings are attached to the central panel with a column motif. The painting appeared as a symbolic introduction for other works in the series of: *Kuolleitten virta* (River of the Dead), *Symposium*, *Conceptio Artis*, *Tuonelan matkalla* (Journey to Tuonela), paintings made in Finland between 1895, when he returned from Paris, and 1895, when he left for Berlin. “This period is like an age of creative assimilation of previous international influences”, said Rodolphe Rapetti in his essay *Gallen-Kallela et le symbolisme international : l'exemple d'Ad Astra* (2000).

A young woman raises her teary eyes to the skies of eternity. Her red hair, as a fiery blaze, makes a circle of light around her face. Her arms are raised in the same position in which Jesus was crucified. The young woman is standing, after something which seems to have been a twitch, like from a mother’s womb, from red and transparent clouds. Small undulations of clouds dance at the bottom of the painting until they reach the girl’s pubis. In the upper-left corner of the painting we have the entire image of a gigantic yellow-orange planet, denoting its intense burning, like in the case of the sun planet. This apparent adjacency of the celestial body to the girl’s silhouette is entirely due to perspective. The night’s stars burn, ecstatically, on a background of vivid blue.

Even though some interpretations suggest that the painting portrays the Moon, we might as well talk about the portrayal of other celestial bodies, such as Sirius, Capella, Arcturus, Vega, several of the brightest of the Northern Hemisphere. Their light represents “a magic bridge thrown from one star to another, from the Earth to the Sun, from the Earth to the stars-of-light, the universal movement which fills space, sustains worlds in their orbits, and constitutes the eternal life of nature” as Flammarion stated in his *Lumen*².

The most interesting element is, however, that of the two bleeding wounds in the girl’s palms, envisaging the sacrifice of Jesus on the cross. The stigmata prove that Gallen-Kallela was haunted by the singular and non-repeatable drama of the Son of God. The painting has an obvious emotional Christian substratum, with all the

¹ *Akseli Gallen-Kallela (1865-1931). A Finnish Passion*, <http://www.thearttribune.com/Akseli-Gallen-Kallela-1865-1931-A.html>.

² <https://ebooks.adelaide.edu.au/f/flammarion/camille/lumen/index.html>.

consequences that derive from it: the radicalisation of faith in his vision on the sacred, with the sacred being the most intense point of the spiritual crisis that had continuously accompanied the artist's creative existence³. The arms raised to the skies represent in one way or the other, the search for/acceptance of revelation itself. The painting *Kristuksen käsi* (The Hands of Jesus) from 1897, with the mark of the stigmata is yet another proof of the artist's interest for this aspect in the symbolist age.

The composition, with its arrangement of horizontal and diagonal lines carefully centred on the pale gaze of the young woman with her red hair waving in the wind is a perfect embodiment of the spiritual mysticism typical of this symbolist work. A very discussed matter regarding *Ad Astra* is the fact that at the composition's centre, in place of the image of Jesus we have the representation of a pubescent young woman, looking up to the skies, as in an invocation of the divine. The idea of substitution is not entirely new. It can be found, according, for instance, to the opinion of Salme Sarajas-Korte (1992) in a depiction of Félicien Rops, a Belgian painter, where the crucified woman inspires demonism and decadence⁴. However, the Finnish artist does not seem to have anything of the eroticism and rebellious individualism that characterises Rops' female subject. (Others find in Gallen's painting an attempt of hermetism, the portrayed woman being the perfect personification of a heroine of tragedy, like the well-known Finnish actress, Ida Aalberg.) It is, one would say, an unusual attempt of shattering the canons and conventions of the traditional religious model.

In fact, the pertinence of Gallen Kallela's work lies in its refusal to provide simple answers to the complex questions that motivate current theorizing about Christianity. The author acknowledges the dangers of undermining theories of "natural" sexual difference since, as in the one-sex model that dominated scientific discourse before the nineteenth century, called upon to explain how a central feminine figure came to challenge the masculine paradigm that had fundamentally shaped the Christian religion. The idea of a microcosm (the human being) that links the two realms, the one of immanence and the one of transcendence can be found portrayed in this painting. It is, perhaps, an effect of the extraordinary influence exerted on the Finnish painter by the works of Eliphas Lévi (1810-1875), a French author of occult and paranormal literature. "This representation appears in many contemporary descriptions of the 'astral light', a principle borrowed from

³ Nonetheless, in the light of *Kalevala's* mythological representations, this radicalisation of the religious spirit remains a debatable element. The artist often ignores the Christian reference to the profit of a declared paganism. The artist's rebellious spirit is manifested every time free of all convention.

⁴ Félicien Rops, *La tentation de Saint Antoine* (1878). "Rops' work showing a woman replacing Christ on the cross was a considerable provocation in the pious atmosphere of the Belgium of the day. Freud cited this work as a metaphor for the <typical case of repression>" (Gibson, 2006, 98).

alchemy and widely dispersed by Eliphas Lévi's occultism, particularly through Papus and theosophy" (Rapetti, 2000, 56). From the point of view of symbolism, the themes, lines and colours of the painting are linked in such a manner so that they are not only connected to the artist's profound self, but also with the celestial reality.

Perhaps another point of interest will be the title's suggestion, directing us to the Latin phrase that originates in the writings of Virgil and Seneca, *Sic itur Ad astra* meaning "thus you shall go to the stars", in the sense of a transcendence towards immortality. While studying in Paris, the painter became familiarised with the works of Rops. One of them, *La grande Lyre*, was a powerful influence in this particular respect. The photogravure depicts a bas-relief that adorns a throne, at the base of which there is a human, cloaked skeleton riding a horse. The words "Ad Astra" are written in the lower-right corner⁵.

According to his own confession, the second version of *Ad Astra* was made in 1907 because the artist did not want to sell or give away the original made in 1894. Either way, during this time, the artist travelled extensively and held art exhibitions abroad – in Europe and also in Africa. Invited by Edvard Munch, he became a member of the expressionist German art group, Die Brücke. He also lived in Kenya for a couple of years (time when he created works influenced by the primitivism of African art, among which numerous artefacts) and painted more than 150 expressionistic oil paintings. In this second version, he first painted, but later hid the stigmata which were considered to be overly explicit. He also erased the lateral lesions on the girl's body which were thought as being "a persistent trace of doubt". Doubt is one of the attributes of the mystical being that is struggling between faith and denial, between resignation and audacity. "This hesitation was more interesting as it appeared as a significant limit to the Christian character of the work. When the association of stigmata with the arms' position in the shape of a cross forces the Christian reference, their absence gives rise to a problem and invites you to understand the work's domain"⁶ (Gutman-Hanhivaara, 2007).

This painting also reiterates the motif of the soul's migration towards the World of Pure Ideas, towards transcendence, as a sacred essence of the world. The 1907 version is now the property of the Gyllenberg Foundation in Helsinki, being exhibited at their Museum, on number 4, Yrjö Street.

The two versions of this paper have drawn the attention of the organisers of the Parisian exhibition "Traces du sacré/Traces of the Sacred" in 2008. The works were proposed to be exhibited at the Pompidou Centre, alongside hundreds of

⁵ The Belgian artist's work served as a cover for Stéphane Mallarmé's 1899 book of *Poems*.

⁶ The author refers to the artist's own confessions: "Au début j'ai peint les stigmates sur les mains et sur le flanc de la jeune fille, mais je les ai enlevés par la suite, après mûre réflexion".

other valuable contributions, all under the auspices of the *Idea of Paradise*. During another exhibition held in Paris in honour of the artist: “Akseli Gallen-Kallela. Une passion finlandaise / Akseli Gallen-Kallela. A Finnish Passion” (February 7th - May 6th 2012), the Museum d’Orsay organised a conference, “The Birch and the Star. Finnish Perspectives on the Long Nineteenth Century” in cooperation with the Finnish Institute in Paris and the Sigurd Frosterus Foundation.

CONCLUSIONS

The mystic eagerness, the love, the hope of rebirth, revelation and doubt reach veritable peaks of intensity in Gallen-Kallela. He is unique among the artist of his age due to the entirely original manner in which he takes on the religious issue. The two versions of *Ad Astra* offer, in an absolutely original key, the interpretation of a recurrent motif in Christian iconography, that of Christ’s resurrection.



The first version of Gallen-Kallela’s painting *Ad Astra* (1894)

REFERENCES

- *** “Akseli Gallen-Kallela (1865-1931). A Finnish Passion”, www.thearttribune.com/Akseli-Gallen-Kallela-1865-1931-A.html [4.04.2016]
- Gibson, Michael (2006) *Symbolism*, Taschen, Cologne, p. 24-89.

- Gutman-Hanhivaara, Laura (2007) *Taide*, No 3, p. 25-33. <https://ebooks.adelaide.edu.au/f/flammarion/camille/lumen/index.html> [4.04.2016]
- Rapetti, Rodolphe (2000) “Gallen-Kallela et le symbolisme international: l'exemple d'Ad Astra”, in *L'horizon inconnu : l'art en Finlande (1870-1920)*, p. 49-59.
- Sarajas-Korte, Salme (1992) *Visual arts at the turn of the century: from Paris to the backwoods of Karelia*. Finland creators, Retreti Art Center, Kerttu Karvonen-Kannas et Kristin Kaisla.

THE HUMAN BODY AS AN OBJECT OF PATHOLOGICAL
EXPERIMENT.
FROM THE FRENCH *NOIR* TO PEDRO ALMODÓVAR

■ Paul Nanu
■ University of Turku
■ Finland

ABSTRACT

This article aims to analyze literary and visual resorts of the body as an object of pathology, of obsession and revenge as shown in the novels of Jean Redon and Thierry Jonquet and their counterpart in film, represented by Georges Franju and Pedro Almodóvar's creations. The origins stem from the French *noir* novel, and as the films mentioned are rather scarcely received, this approach to contextualise the four creations is not necessarily a bet won from the beginning. Moreover, as critics note, both novels and films have a significant bizarre and shocking character, and are not to the liking of all cinema or literature lovers. We talk in this article about a period of half a century, the last half, where the objectification of the body is no longer a novelty; however, the idea of using the (living) body as a source of spare parts or that of arbitrary forced sex change still raise eyebrows, if not even induces distress. The male and female body are delimited by an increasingly blurred line, be it cultivation and skin graft or transgender experiment.

KEYWORDS

Female body, horror, plastic surgery, transgender, *noir*.

INTRODUCTION

Our approach means to highlight a theme generated by two French novelists, one difficult to express through one word; a theme which, superficially, has been preceded by a motif somewhat acknowledged in recent literature, namely that of the mad scientist or rather, the scientist who has *become* mad. The scientist who at a given moment, under shock (a more or less exaggerated trauma which his daughter

is usually going through) loses contact with reality and starts performing experiments found at the line between innovation and metaphorically split brain (the purpose of the scientist is alteration of the body, not the mind). By mentioning, from the very beginning, that the films which will be discussed are only broadly faithful to the novels, we must admit, however, that the written work generated the transition to visual. Even if their *noir* origins left them far in the shadow of the films, while only being credited as a source of inspiration and sometime dusted off after the release of more successful film adaptations.

A good example in this sense is Jean Redon's (only) novel, *Les yeux sans visage* (Eyes Without a Face), 1959, which was the basis for the film of the same name, directed by Georges Franju in 1960. Even if it has not shaken critics and fans, the film was nevertheless an important milestone, which definitely surpassed the novel, made some waves at the time and is still appreciated today, more than half a century after its release. The other tandem of this article consists of the more recent novel (published in 1984), but still *noir* and still French of Thierry Jonquet: *Mygale*; an author somewhat more famous and more experienced in this niche, and the film by Pedro Almodóvar, *La piel que habito* (2011).

THE FRENCH NOIR

Les yeux sans visage (both novel and film) appeared in an era when the *noir* genre was considered as "airport literature" by the critics; about a decade before this genre was recognized and validated, almost by chance, when the New York Times devoted a review to an author of it. Another noteworthy detail is that *noir* owes its success precisely to the interaction between cinema and prose, and the examples presented in this article follow this trend. Therefore, it comes as no surprise that *Les yeux sans visage* manages to captivate the early 60s through these two renditions: *noir* novel and cult film. Beyond the film's clumsiness and the novel's lack of echo, the phenomenon of brilliant delinquency (does this make it to some extent excusable?) touches the sensitive spots of the receptor. Jean Redon sees his name propelled by Georges Franju's film and both creations, joined later by *Mygale*, seem to have inspired Almodóvar. Eitherway, the story is perennial. Franju's film has been criticized for clumsy visual effects, Redon's novel for its hesitant composition. Our analysis will mainly focus on the film, for the above-mentioned reasons. But in the end, what is the story that prompted the film censorship and its banning for ages under 16?

Renowned doctor Génessier, whose specialty remains unclear, but is most likely a plastic surgeon, although his patients appear to have a wide variety of conditions, decides to do everything in his power (and that entails a lot) to rectify the harm done to his daughter, who had been disfigured after a car accident. The doctor himself had been behind the steering wheel and the confessions of his daughter (Christiane) state that he had been driving like a madman at the time of the

accident, out of an obsessive desire to control everything around: career, traffic, the lives of others. The doctor aims to find a (unwilling) suitable candidate from an anatomic point of view, to make a graft for his daughter's face. The fact is that the intervention fails, but the doctor does not lose hope and tries again with a different face, making thus another victim. In time authorities become aware of this, because of the missing girls and finally they are approaching the clinic of horrors. Even so, the last of the victims is saved in time, by the doctor's daughter herself who cannot bear the cruelty. Forced to wear a mask, she will assume (perhaps asmillate?) it and go wandering in the middle of the night, wearing one of her Givenchy dresses and surrounded by white doves, but not before killing the evil nurse and releasing dozens of dogs that will devour the doctor, once at large.

Beyond the clumsiness of the much criticised moment in the film (surgical removal of one of the victims' face) who is said to have made the most sensitive in the audiences faint, and beyond the aura of horror that was impregnated in the film, the viewer today would remain much less shocked than that of the 60s. Moreover, the film is a story of atonement, recovery, and forgiveness. The heinous crimes of doctor Génessier (aided by an accomplice with the air of secretary / nurse / lover / surrogate mother to his daughter) come in the end from the love of a father, the guilt of man and the pride of a surgeon. Not to excuse his actions, but the film is much more than what was presented to the American audience, for example: mad scientist, grotesque, neverending horror etc. The film has substance, in an almost Hitchcockian style.

Coming back to the main idea, that of the body-spare part, it should be noted that the foreground is the female face. Visually, the film relies more on stills where the fear, for instance, is exploited. The face transplant is the pseudo-scientific excuse for the insane doctor. In the film, Christiane's real face is almost never shown; however, it is the very source of anguish for the viewer (Burdeau, 2000). The film was classified as *horror*, but we would suggest that the reason of fear is not empty or explicit, but rather implied. In other words, it is a *horror* if we want it to be, if we do not have the "stomach" needed to digest it and if we give in to the fear. "On dit parfois que la peur n'existe pas, qu'au fond seule existe la peur de la peur. *Les yeux sans visage*, par le circuit qu'il crée d'un visage à l'autre, éclaire admirablement cette expression d'ordinaire énigmatique"¹ (Burdeau, 2000, 11). In Franju's film the faces expressing fear also transmit it. Louise, the accomplice to the doctor's murders, is shaken by the monstrosities it had come to, but does nothing to prevent them. Her horror inspires horror. And, as he Burdeau says, a circuit is created.

¹ "It is said sometimes that fear doesn't exist, that in essence there is only fear of fear. Through the path it creates from a face to the other, *Les yeux sans visage*, admirably explains this expression usually so mysterious" (a.t.).

The film *Les yeux sans visage* (and implicitly the roots of fear) rests, therefore, on a few more or less clear lines: the female face shown or suggested, moral impas (only momentary), pathology and imminent crime. The first part of the film is somewhat confusing and we do not know to what extent the characters have a conscience or not. The script is based on a *noir* novel, whether it is seen as *polar* (crime novel) or horror. Yet, the basic rule of the *noir* novel is that approach should be behaviorist; briefly, the characters are not reduced to what they say, but what they do (Pouy, 2016, 18). Thus, the ethical lamentations of the medical “team” are only meant to confuse us, while they fervently continue to do what they do. Moreover, the film works only with extremes. The girls sought to become donors against their will must be very beautiful, because this is what the surgeon’s daughter is (was), suggesting that beauty is the criterion for a successful transplant, not the anatomical graft compatibility. This is not the only aspect that does not hold up from a medical point of view: there is a lot to say about this, but we have to be aware of the fact that the film is not a documentary, but an allegory.

To conclude, the feminine face is central to the plot. Photo no. 1 portrays Christiane, forced by her father to wear a mask and photo no. 3 captures the only moment when we catch a glimpse of her face post-trauma. Images 2 and 4 present Edna, victim and unwilling donor; she will kill herself while trying to flee the hospital of horrors, after surgery. Once sedated, a septic veil is placed on her face, giving her the aspect of a nun, a symbolic gesture that precedes the sacrifice in picture 5².



1



3



4



2



5

But “the eyes without a face” are not only those of Christiane, but also those of her father, hidden under the surgeon mask, entirely emotionless and lacking empathy when he visits his patients (real, this time) in the clinic. Only his eyes betray his pathological determination. Finally, he will also be disfigured and

² Images taken from Burdeau, 2000, p. 12.

transformed into an amorphous mass by the pack of dogs - guinea pigs from the clinic.

MYGALE (1984)

Thierry Jonquet's *Mygale* is also a *noir* novel that would have remained much less known if it had not been for Pedro Almodóvar's *La piel que habito*. The Spanish director does not create a very faithful rendition of this novel which constitutes his major influence, along with Franju's film. Moreover, the official website of the film credits Jonquet's novel, translated into Spanish as *Tarántula*³; based on this, Agustín and Pedro Almodóvar develop the script. English translations were published quite late, in 2003 and 2005, under a similar title, *Tarantula*, both in UK and North America. Obviously, the title is not random, since this is an algorithm prey-predator, besides the usual (more or less) innocent victims, science-fiction medical interventions, psychosis, murder; therefore, in the good practice of *Les yeux sans visage*.

The novel is difficult and confusing, at least in its original version. Only later the idea becomes justified when seemingly disparate, characters are inevitably kept in check and soon can no longer escape. The most obvious is the report of a renowned physician, Richard Laforgue, who keeps Ève in a bizarre sexual and fetishist form of slavery. The same doctor has a daughter, Viviane, admitted into a mental hospital (hence the similarities to the Redon's novel in terms of the daughter's drama), and the anguish caused by her suffering pushes toward an inhuman behavior towards Ève, an objectified body. Apparently. As in Almodóvar's film, the plastic surgeon is motivated in his medical experiment by a desire for revenge, but crosses all ethic boundaries. More credible up to a certain point than *Les yeux sans visage* (which tries to convince us that a face transplant is possible in a mere few days with the help of a pencil, a knife and a nurse), *Mygale* presents a sex change procedure in a credible manner, but starting from the same theme of the brilliant doctor who owns a top notch clinic in the basement and can make a woman out of a man: a perfect metamorphosis. "Oui, c'était ça son plan. Non pas de t'humilier en te prostituant [...] après avoir détruit ton corps pour t'en construire un autre, un jouet de chair. Non, tout cela n'était qu'un jeu, les prémices de son véritable projet : te faire basculer dans la folie, comme sa fille..."⁴ (Jonquet, 2011, 143).

Of course Vincent, turned into Ève (as we have already guessed by the middle of the book), although he could escape from captivity and literally puts a gun to the evil doctor's head, will have a fit of Stockholm syndrome; he becomes affectionate

³ www.lapielquehabito.com

⁴ "Yes, that was his plan. Not to humiliate by prostituting you [...] after destroying your body in order to build you another one, a toy of flesh. No, all this was nothing but a game, the premise of his true project: to make you fall into madness, just like his daughter..." (a.t.)

towards his kidnapper and suggests that he no longer wants to escape, despite the fact that he finally has the revelation (and evidence) of Richard's monstrosity. Instead, the ending is different in this film: Almodóvar chooses for the bullet to be fired, and for the hero to return home. But let us look at the film, the acclaimed creation of the Spanish director.

LA PIEL QUE HABITO (2011)

"A combination of dark thriller, gothic horror story and poetic myth, it visits most of the preoccupations of his [Almodóvar's] work over the past 30-odd years from maternal devotion through sexual identity to obsessional activity" (French, 2011). Therefore in his review published in *The Guardian*, Philip French sees the film as a kind of melting pot for all of Almodóvar's themes. The direction is, indeed, headed towards the web of identity (ies?) and sexual obsession driven by the wish for revenge and the mental alienation of brilliant doctor Robert Ledgard, played by Antonio Banderas which reminds us not only of Frankenstein, but also the aforementioned doctor Génessier, his equivalent in *Les yeux sans visage*. Both Génessier and Ledgard are public figures, famous even; they give speeches and are seen as innovators in the medical field, whether it is face transplants or the discovery of an artificial skin type, sensitive to the touch but resistant to fire; for this is, in fact, the public project Ledgard is working on. Years long, he is secretly carrying out a quasi- Frankenstein-like experiment: SRS (sex reassignment surgery) parallel to the genetic mutation skin test (prohibited on human beings). Even if some parts of the plot have been altered, the film is largely inspired from Jonquet's novel, including this last aspect.

Franju's film had the faceless eyes image in the centre, both literally and figuratively, the camera would focus on rendering the fear, the eyes, the terror induced by the absence of physiognomy. Christiane and Louise were defined by facial skin. The very existence would begin and end with it. Almodóvar (and Jonquet, implicitly) speaks about the skin we live in, a definition of who we are, who protects or betrays. Eventually, "la piel que habito" becomes a metaphor for a destiny we must accept. "*The Skin I Live In* is a skilful piece of storytelling that reorganises time and, in a characteristic Almodóvar fashion, challenges our preconceptions about everyday life and personal conduct. The title takes its central character's profession and turns it into a metaphor for our bodies, our identities, our perceptions of ourselves. Skin is what contains us and appears to define us" (French, 2011). Perhaps this is why Dr. Ledgard (Banderas) seems to be the one who carries (perhaps too) far the game of playing God. He wants to use genetic transformation, the intervention in the human genetic code ("transgenesis" in the original Spanish and in English), to create a higher being. Ledgard is not just a psychopath, but also an innovator and an artist. He creates a better version of the human being, by defying all ethics.



La piel que habito (2011)

CONCLUSIONS

We have thus, briefly presented the story of the brilliant, but deeply disturbed scientist, as it is described in four cultural items: the novels *Les yeux sans visage* and *Mygale*, written by Jean Redon and Thierry Jonquet respectively, and the films *Les yeux sans visage* and *La piel que habito* directed by Georges Franju and Pedro Almodóvar. The stories draw their origins from the French *noir* and cover half of a century, while in harmony with the period they came from. After a break of a few decades, *La piel que habito* had the merit of drawing attention to the initial sources, which had been left *in oblivio*. As a matter of fact, the film becomes a lot more comprehensible once its sources are identified; it becomes a point of connection between them, a valuable synthesis.

REFERENCES

- Burdeau, Emmanuel (2000) *Les yeux sans visage*. Dossier, BIFI (Bibliothèque du film).
- French, Philip (2011) *The Skin I Live In – Review*, in *The Guardian*, August 28th, www.theguardian.com/film/2011/aug/28/skin-live-in-almodovar-review [March 31st 2016]
- Jonquet, Thierry (2011) *Mygale*, Editions Gallimard, Folio Policier, Paris.

Paul Nanu

The Human Body as an Object of Pathological Experiment. From the French noir to Pedro Almodóvar

Pouy, Jean-Bernard (2016) *Une brève histoire du roman noir*, Points Policier.

Redon, Jean (1959) *Les yeux sans visage*, Editions du Fleuve noir, Collection « Angoisse », Paris.

Schweighaeuser, Jean-Paul (1984) *Le roman noir français*, Presses Universitaires de France.

*** *Les yeux sans visage* (1960, film). Directed by Georges Franju.

*** *La piel que habito* (2011, film). Directed by Pedro Almodóvar.

●●● Etudes sur le Corps de la Femme



L'EXAMEN DU CORPS FEMININ : CHOISIR UNE FEMME DANS LE SAINT-EMPIRE ROMAIN GERMANIQUE (XVI^E-XVII^E SIECLE)

■ Stéphanie Chapuis-Després
■ Université Paul Valéry – Montpellier 3 / Université Paris-Sorbonne
■ France

ABSTRACT

EXAMINATION OF THE WOMAN'S BODY: CHOOSING A WIFE IN THE HOLY ROMAN EMPIRE (16TH-17TH CENTURIES)

My work tackles the way in which men looked at the women's bodies in the Holy Roman Empire. It is based on the analysis of books written by Lutheran ministers, Catholic theologians and doctors, all of them dealing with the difficulties implied by the process of choosing a wife. I have used specific methods from discourse analysis, gender studies and cultural history. Furthermore my research brings up the concepts of "norms" and "representations". Lutheran authors such as Erasmus Alber, Conrad Porta or Johann Steinbach, and Catholics authors such as the German translator of Juan Luis Vives' works, Christoph Bruno and Aegidius Albertinus took great interest in the qualities requested from young ladies in the hope of contracting an decent marriage. The perfect wife's image appears within normative books and the polemical works written by the above mentioned authors. The woman's body, its appearance, its good health and its fertility potential seem to have played an equally important role for Catholic and for Lutheran men. Nevertheless some differences in the perception of the married woman's bodies should be noted and explained. Interestingly, even the moral qualities defining the ideal wife seem to have had a bodily dimension (modesty, decency). In addition to esthetical and moral arguments, the authors used medical arguments to influence men in their choices, which had to be based on appearance and morphology, referring to Galen and Hippocrates's theories. So before the fundamental question of a necessary inclination for the potential bride, some questions such as the colour of her skin and her hair, the flabbiness of her flesh and the breadth of her hips were of great importance. The authors considered it possible to understand women's nature based on their physical appearance. Choosing a good wife turned out to be a very difficult mission, and some authors wondered if some men would end up single because of that. A comparison between descriptions of the ideal wife and descriptions of good husbands, written during the same period, shows that the body was more important when it came to

women than to men. This could probably be explained by the fact that the main duty of women, which consisted in having healthy children, was linked to the body. To conclude this precise analysis of discourses on the good wife's physical and moral qualities enabled me to draw a portrait of the ideal wife, which will still be valid and successful during many centuries thereafter.

KEYWORDS

Body, wife, representations, faiths medicine.

Le mariage et les difficultés de la vie conjugale sont des sujets fréquemment abordés dans les écrits protestants de l'époque moderne en territoire germanique. Doit-on se marier malgré tous les risques (personnels, financiers, moraux) que cela comporte ? La réponse diffère selon la confession des auteurs. Alors que les catholiques penchent pour le célibat et la chasteté qu'il implique, les luthériens se déclarent en faveur du mariage comme expression de la volonté divine : selon eux, aucun homme, ni aucune femme ne devrait donc demeurer célibataire à vie. Afin d'éclairer leurs lecteurs sur l'art et la manière de bien vivre le mariage, les écrits abordant tous les aspects de la vie conjugale (*Ehebüchlein*, *Eheschriften*, *Hochzeitspredigten*) se multiplient dans le camp luthérien dès les premières années de la Réforme. Un des risques décrit comme courant est celui de s'unir à une épouse acariâtre qui rendrait le quotidien insupportable. Les auteurs décrivent ainsi les critères qui font une bonne épouse afin de guider les lecteurs dans leur choix, leur permettant ainsi de contracter un mariage non seulement honnête, mais aussi agréable.

Le genre des *Eheschriften*, en grande majorité protestants, fait déjà l'objet de nombreuses études dans l'historiographie allemande (Hörauf-Erfle, 1991 ; Kartschocke et Behrendt, 1996 ; Schnell, 1998). Cependant, la question des critères qui définissent le choix d'une épouse a été peu traitée alors même qu'elle semble essentielle : la Réforme propose une revalorisation du mariage et une redéfinition du statut de l'épouse dans le cadre de la vie conjugale comme dans la société. Le mariage devient ainsi un partenariat (Wunder, 1992, 73) associant deux individus le mieux assortis possible, même s'il est régi par une hiérarchie immuable dans laquelle l'époux est supérieur à l'épouse. Le mariage est de surcroît présenté comme un devoir répondant à la volonté divine : c'est obéir à Dieu que de prendre une épouse qui aspire à une vie chrétienne et avec laquelle on pourra procréer. Selon les Réformateurs, l'harmonie et la bonne entente conjugales jouent un rôle capital. Elles résultent de la capacité à vivre selon la volonté de Dieu, de la juste répartition des tâches au sein de la maisonnée, mais également d'une certaine

inclination. En somme, c'est le mariage qui, pour les Réformateurs, semble déterminer une vie heureuse ou malheureuse.

Ainsi, on comprend à quel point il est important de choisir une bonne épouse. Dans les conseils délivrés par les pasteurs et les théologiens de la Réforme à la Guerre de Trente Ans, le corporel, l'apparence, les critères médicaux tiennent une place essentielle. Les écrits sur le mariage destinés principalement aux lettrés, c'est-à-dire à la noblesse, mais aussi à la bourgeoisie urbaine, s'adressent aux futurs époux et à leur entourage pour les aider à faire un choix éclairé, mais ils sont également indirectement normatifs, prescrivant à une future épouse un certain nombre de critères à respecter pour espérer contracter un mariage honnête. Les traités et sermons luthériens sur le mariage contribuent ainsi à modeler le corps des femmes en fonction de ces critères.

DEVENIR UNE BONNE EPOUSE

LES ENJEUX DU MARIAGE : CATHOLIQUES VS. PROTESTANTS

Catholiques et protestants s'accordent sur ce que doit être la finalité du mariage, à savoir procréation et la prévention de la luxure. Le mariage est reconnu par les deux confessions comme une nécessité naturelle et comme un remède contre le péché (Wendel, 1928, 52). Cette double finalité est omniprésente dans les écrits de la Réforme. Mais la question du mariage est l'un des sujets qui ont le plus divisé catholiques et luthériens aux XVI^e et XVII^e siècles. Chez les catholiques, le mariage est un sacrement depuis le *decretum gratiani* de 1140 (Völker-Rasor, 1993, 128). Quant aux luthériens, le caractère sacramentel du mariage leur est réaffirmé lors du Concile de Trente par le décret du 3 mars 1547 (Henze, 1999, 131). Néanmoins, le catholicisme envisage alors la virginité comme un état préférable au mariage, car plus proche de la sainteté (Witweiler, 1631), et c'est sur ce point que s'opposent catholiques et luthériens. Ces derniers critiquent tout particulièrement la contradiction évidente entre l'idéal de chasteté et le statut de sacrement du mariage, ainsi que le laxisme des autorités religieuses vis-à-vis d'un clergé au comportement immoral et de certains cas de polygamie (Jahan, 2004, 114). Tandis qu'au Moyen Âge, l'Église catholique opposait le mariage à l'abstinence tout en valorisant cette dernière, Luther et les Réformateurs opposent le mariage à la luxure. De ce nouvel antagonisme naît une revalorisation et donc une redéfinition du mariage (Opitius, 1572). Les luthériens entreprennent alors de réformer le mariage pour le rendre préférable au célibat.

Le mariage est d'abord dépeint comme un état « naturel », voulu par Dieu et dans le cadre duquel l'acte sexuel devrait être pratiqué en vue de la procréation. Tenter d'y résister en optant pour le célibat reviendrait par conséquent à risquer de commettre un péché mortel, car, selon Luther, la sexualité s'imposerait quoi qu'il en soit fût-ce de manière illégitime, hors du cadre du mariage (Luther, 1522, 277).

Le mariage est ainsi considéré comme une manière acceptable de canaliser des instincts et pulsions sexuels dans un cadre qui sied à Dieu. Pour convaincre ses lecteurs, Luther recourt également à des arguments médicaux décrivant l'abstinence comme une absurdité dangereuse pour la santé (Luther, 1522, 301). Se marier permettrait donc à la fois de satisfaire les besoins du corps et d'accomplir la volonté divine.

Les Réformateurs, à la suite de Luther, accordent une grande importance à l'entente sexuelle au sein du couple considérant qu'elle garantit l'harmonie au sein de la maisonnée. Le « devoir conjugal », tient donc une place importante dans leurs écrits, dans lesquels ils dispensent des conseils pour la nuit de nocce. Il est placé au cœur de la vie maritale et est associé à l'idée de plaisir, même si la modération est constamment prônée (Schnell, 2002, 291). Le rôle essentiel octroyé à l'harmonie des corps implique en effet un choix éclairé du ou de la partenaire puisque cela permettrait d'avoir une vie conjugale harmonieuse et d'avoir des enfants, donc de vivre en bon chrétien. Théorisé par les théologiens et pasteurs protestants, le « devoir conjugal » s'en trouve ainsi spiritualisé.

ENCADREMENT ET EDUCATION DES JEUNES FILLES

Dans une société qui considère le mariage comme une institution fondamentale, les filles célibataires n'ont pas une situation enviable. Faire un bon mariage est donc considéré comme essentiel, et dans les milieux luthériens, l'éducation des filles a pour objectif de leur permettre de contracter un mariage honnête. Cela passe par une discipline de l'esprit et du corps propre aux jeunes filles et dont les buts sont multiples : il s'agit de préserver leur virginité jusqu'au jour de leurs noces, mais aussi de leur inculquer une certaine piété, de leur conférer une allure modeste et de leur enseigner une ardeur au travail. Cette tâche est dévolue aux parents et en particulier à la mère, responsable du devenir de ses filles. Sur ce point, théologiens catholiques et luthériens semblent s'accorder parfaitement, du moins tout au long du XVII^e siècle. Ainsi, le catholique Aegidius Albertinus (1611, 216) et le jésuite Christoph Ott (1657, 177) détaillent ce qu'une mère devrait dire à sa fille pour lui transmettre des connaissances religieuses et des normes de comportement. On observe l'importance croissante de la mère dans l'éducation tout au long du XVII^e siècle, tant dans le camp catholique avec Ott (1657) que dans le camp protestant avec Gottfried Wegener (1677). L'éducation se faisant par l'exemple et l'habitude (Albertinus, 1611, 43), les recommandations dispensées aux mères sont d'une importance capitale. Le rôle du père dans l'éducation des filles est également essentiel puisqu'on attend de lui qu'il les protège, qu'il surveille attentivement leurs progrès et leur comportement, voire qu'il fasse un usage modéré des châtiments corporels pour imposer son autorité (Hohndorf, 1568). Les parents sont assistés par les prêtres ou les pasteurs, par des théologiens qui rédigent toutes sortes de traités, mais aussi par les maîtres et maîtresses d'école, de plus en plus nombreux à

partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. Dès 1524, Luther appelle les autorités civiles à prendre en charge l’alphabétisation de la population entière, en créant des écoles pour les garçons et pour les filles (Hörauf-Erfle, 1991, 67). L’instruction des filles varie selon leur origine sociale, leur ancrage culturel et leur confession (Le Cam, 2006, 14) : les filles de la bourgeoisie urbaine protestante ont facilement accès à l’instruction, alors que dans un premier temps c’est moins aisé pour les catholiques. Les filles doivent ainsi être envoyées à l’école pour y apprendre l’écriture, la lecture et le calcul, les rudiments de la foi luthérienne ainsi qu’un complément de savoir-faire en matière de travaux d’aiguille quand l’apprentissage à domicile se révèle lacunaire. On sait cependant que les résultats de cet effort d’alphabétisation ne fut pas à la hauteur des espérances des réformateurs en raison de la réticence des parents à laisser sortir leurs filles trop régulièrement (Strauss, 1975, 35). Les autorités civiles ne sont cependant pas en reste pour contribuer à l’éducation des filles : les écoles sont souvent établies, financées et réglementées par les Sénats municipaux¹ et de nombreux décrets sont édictés qui visent à contrôler la moralité des jeunes filles en limitant leurs possibilités de rencontre avec des jeunes gens². Le but explicite de cette éducation est double : il s’agit de former de futures épouses qui seront à la fois les garantes de la moralité des générations futures, puisqu’elles auront reçu une instruction religieuse la plus complète possible, et des compagnes « utiles » pour leurs maris, car elles seront capables de les seconder dans leur profession. Cette éducation des jeunes filles, parallèle et complémentaire à celle des jeunes gens, contribue donc à former des sujets chrétiens intégrés à une société que l’on espère bien ordonnée, à fixer les genres sur un mode binaire et à encourager les mariages bien assortis dont l’harmonie garantit l’unité de la société entière.

CRITERES PHYSIQUES ET MORAUX DE LA BONNE EPOUSE

Les théologiens et humanistes des XVI^e et XVII^e siècles insistent sur la nécessité pour les hommes de prendre en considération les qualités morales d’une jeune femme, et notamment sa piété, critère primordial, avant de s’intéresser à son apparence. Ils encouragent donc les femmes à cultiver leurs vertus plutôt qu’à prendre un soin excessif de leur corps, alors même que ce dernier doit refléter leurs vertus. Même si les qualités corporelles et morales se trouvent étroitement mêlées, on observe une prédominance du corps qui est plus souvent évoqué, ce qui peut surprendre dans ce type de sources étudiées centrées sur des questions de religion et de morale.

¹ C’est le cas dans les milieux luthériens. Dans les milieux catholiques, l’instruction des filles est principalement prise en charge dans un contexte familial ou conventuel pour les familles les plus aisées.

² Les autorités civiles et religieuses légifèrent ainsi sur la danse et les fêtes patronales. V. l’article de Hans Medick (1982) qui décrit la réglementation des *Spinnstuben*, ces lieux de travail où se retrouvait la jeunesse et qui étaient décriés comme autant de lupanars.

L'IDEAL DE VIRGINITE

Il existe une certaine contradiction entre les normes édictées par les textes de pasteurs et de théologiens et les usages dans les campagnes notamment. La virginité est en tout cas un sujet qui passionne les auteurs, qu'ils soient théologiens, pasteurs, prêtres ou médecins. Dans les traités qui évoquent la physiologie et l'anatomie des jeunes filles, les médecins s'efforcent de déterminer ce qui témoigne de la virginité (Vesling, 1652, 60 ; Bartholin, 1677; Pineau, 1608). Le but est d'informer les futurs maris sur la condition physique de leur jeune épouse, mais également de tenter d'appréhender la virginité de manière rationnelle en décrivant l'hymen avec précision et en faisant une liste exhaustive des causes possibles de la perte de la virginité. Parallèlement à ces tentatives de rationalisation, on note une véritable fascination des théologiens catholiques, et dans une moindre mesure des théologiens luthériens, pour la virginité (Moulinier, 2001, 109). Les auteurs catholiques la décrivent tout au long du XVII^e siècle par le biais de métaphores qui en font un trésor à protéger par une forteresse ou des cadenas (Albertinus, 1611 ; Busenbaum, 1660). La jeune fille vierge est idéalisée, présentée comme une créature angélique et asexuée qui devrait se battre pour conserver son intégrité physique (Busenbaum, 1660, 32). La virginité est considérée par les théologiens non seulement comme une caractéristique corporelle, mais également comme un état d'esprit qui garantit un mode de vie chaste, pudique et vertueux : autant de qualités qui relèvent à la fois de la morale et du physique. Dans les sources normatives, les auteurs encouragent les jeunes filles à préserver leur virginité à tout prix : selon Albertinus, elles devraient même préférer la mort en cas d'agression (Albertinus, 1611, 39). Dans les faits, la possibilité existe de faire un mariage honnête alors même que la virginité a été perdue, si tant est que la jeune fille et sa famille puissent justifier de son innocence, c'est-à-dire prouver qu'elle a cédé à de fausses promesses de mariage ou bien qu'elle a été victime d'un viol (Burghartz, 1991, 40). Dans les campagnes, on a même pu relever des pratiques de concubinage courantes et reconnues par l'ensemble de la communauté villageoise (*Fensterln*, Rublack, 1998, 199). Il semble donc que la virginité de la femme au moment du mariage ne soit pas une norme réellement appliquée dans l'ensemble de la société allemande des XVI^e et XVII^e siècles et qu'elle relève plutôt de convictions bourgeoises urbaines.

MORPHOLOGIE ET HUMEURS

Les qualités corporelles recherchées chez une bonne épouse sont intimement liées à la capacité d'enfanter. Les auteurs énumèrent donc les signes qui suggèrent qu'une jeune femme pourrait être en mesure d'avoir des enfants nombreux et en bonne santé. Ils partent donc du principe que son apparence peut donner des indications sur sa fertilité. Le médecin David Herlitz considère ainsi que les femmes obèses ont moins de chances de concevoir un enfant que les femmes

minces (Herlitz, 1618, 5) – une idée que l'on retrouve chez le médecin Georg Pictorius : « pas trop grasse, pas trop maigre, c'est ce qui rend fertile »³. La couleur de la peau semble également jouer un rôle, puisque ce même médecin affirme que les femmes à la peau claire seraient moins fertiles que les autres. Le comportement alimentaire des femmes est également vu comme un indice de leur fertilité : il constate que celles qui mangent et boivent avec excès auraient moins d'enfants. Les remarques de Herlitz permettent aux hommes d'observer en connaisseurs le corps des femmes pour éclairer leur choix et aux femmes d'adapter leur comportement aux normes édictées, voire de tenter de modifier leur silhouette et leur apparence pour tenter d'attirer des prétendants. Quant aux qualités morales (piété, modestie, pudeur – les deux dernières étant intimement liées au corps), elles sont aussi importantes que les qualités physiques de la future mère puisqu'il est admis qu'elle les transmettra à ses enfants pendant la grossesse et pendant l'allaitement (Comenius, 1636, 58).

On recourt aussi à la théorie des humeurs pour justifier le choix de telle ou telle épouse : de l'observation de son apparence, les futurs maris peuvent déduire son tempérament. Il s'agit alors de sélectionner une jeune femme dont le caractère soit compatible avec celui du futur époux. Selon les théories du médecin antique Galien, le corps humain peut relever de l'une des quatre combinaisons suivantes : chaud et humide, chaud et sec, froid et humide, froid et sec. A ces quatre combinaisons correspondent quatre tempéraments : sanguin, colérique (bilieux), mélancolique (atrabilaire) et flegmatique (pituiteux) (Jahan, 2004, 15). Un déséquilibre de ces humeurs entraîne des maladies ou des dysfonctionnements du corps à corriger par une diététique, un mode de vie, voire une médication appropriés. Ainsi, une femme dont le corps serait froid et sec alors que les qualités féminines tendent vers le froid et l'humide pourrait avoir des difficultés à concevoir. Certaines caractéristiques physiques sont censées permettre de déceler les qualités, et donc le tempérament d'une jeune femme : complexion, couleur des yeux ou des cheveux. La théorie des humeurs fournit ainsi aux hommes une autre grille de lecture pour comprendre le corps féminin et pour effectuer un choix difficile, mais déterminant.

Dès leur plus jeune âge, les femmes doivent se plier à des règles de vie néostoïciennes et garder « bonne mesure » en toute chose. Elles doivent ainsi suivre les préceptes de cette école philosophique représentée par Justius Lipse (1547-1606) et Hugo Grotius (1583-1645), née de la relecture des anciens stoïciens à la lumière des sources chrétiennes et de la réédition par les humanistes d'auteurs anciens comme Sénèque et Epictète, et qui encourage à prendre soin de son corps, à lui fournir une nourriture modérée et des exercices réglés (Lagrée, 2010, 108). Les théologiens et les médecins proposent aux jeunes femmes une diététique et un emploi du temps précis, même s'ils varient d'un ouvrage à l'autre. Ainsi, la

³ « Nit zu feist, auch nit zu mager, das bringe frucht » (Pictorius, 1578, 9).

nourriture et la boisson⁴ doivent être ingérées sans excès pour éviter que les femmes ne commettent le péché capital de glotonnerie tout en causant des dépenses superflues aux pères et aux époux. L'argumentaire des auteurs est donc à la fois pragmatique et moral. On vante également les effets prophylactique et correctif du travail tout en affirmant qu'un travail excessif causerait de grands dommages. Ainsi, Albertinus condamne l'oisiveté qui ne ferait qu'amollir des femmes déjà faibles physiquement, moralement et intellectuellement (Albertinus, 1611, 234). Des travaux domestiques réguliers constitueraient un remède contre cette faiblesse constitutive, sans pour autant masculiniser les jeunes femmes. On préserve ainsi la frontière entre les genres tout en modelant un corps déjà en partie déterminé par les humeurs.

ÊTRE OU NE PAS ÊTRE BELLE ?

Les auteurs sont partagés sur la question de la beauté : tandis que la Renaissance néoplatonicienne considère la beauté comme un signe de la bonté intérieure (Matthews-Grieco, 2002, 78), les auteurs de l'époque de la Réforme et des sociétés confessionnelles ne sont pas aussi catégoriques. Trois camps se dessinent : les « pragmatiques » pour qui il est plus pratique et plus simple d'épouser une femme laide, les « modérés » qui encouragent les hommes à choisir une femme d'apparence médiocre et les « esthètes » qui prônent le choix d'une belle femme. Albrecht von Eyb s'inscrit dans la première catégorie. Dès 1517, il souligne les dangers qu'un homme encourt lorsqu'il épouse une belle femme : les autres hommes tenteront inévitablement de la séduire, tandis que le mari lui-même la délaissera une fois sa beauté disparue (Eyb, 1517, 8). Il se prononce donc pour le choix d'une femme laide dont la fidélité lui semble acquise, même s'il admet que ce genre de femme a davantage de difficultés à se faire accepter par l'entourage (Eyb, 1517, 27).

Dans sa traduction de Juan Luis Vives, Christoph Bruno, dont les préceptes rappellent également ceux du néostoïcisme, prône quant à lui le choix d'une femme à la beauté moyenne. Il écrit : « à ce sujet, je dirais ceci : il est difficile de supporter la vue d'une femme difforme, et il n'est pas facile de surveiller une belle femme. C'est pourquoi ils décidaient qu'on devrait en choisir une qui posséderait une beauté moyenne suffisante pour une femme au foyer, ce qu'ils appelaient une beauté digne d'une femme au foyer. Une beauté grande et excessive deviendrait sans nul doute fière et orgueilleuse, rien que du fait qu'elle voit les regards pleins d'admiration des gens posés sur elle. Elle penserait alors qu'elle a quelque chose de particulier, d'inhabituel et qui n'appartient pas au monde des hommes tandis

⁴ voir Sachs, 1602, et *Verbott, den Maigden oder Weibern, bey versaamlung und zusammenkünfften, bey den leuchten, ainichen trunkh weder von wein, Met oder pier in ibren heusern, nicht mehr zugeben bey straf* 20 R (1591) (Stadtarchiv Nürnberg, B31, Nr.1, Wandelbuch, Fol. 340sq).

qu'elle observe sa belle silhouette dans le miroir avec des yeux attendris, et s'oublie des heures durant et ne regarde pas avec les yeux du cœur »⁵.

Bruno voit des inconvénients dans le choix d'une femme à la beauté exceptionnelle, aussi bien que dans celui d'une épouse laide. Il recommande donc aux hommes de garder, dans ce domaine également « bonne mesure ».

Erasmus Alber (1538) appartient à la troisième catégorie d'auteurs, et c'est ainsi qu'il décrit la femme idéale à ses yeux : « une taille moyenne semble être ce qu'il y a de mieux, de fins et longs cheveux siéent à la femme, car même Homère a coutume de qualifier la belle Hélène de jolie à cause de sa chevelure. Mais un beau visage surpasse tout le reste, exceptée la vertu, bien que l'on puisse lire que Xénocrate était un roi sage et pieux et pourtant laid au-delà de tout ce qu'on peut imaginer, si bien que l'on lui en voulait du fait de sa laideur et qu'il devait compenser le fait qu'il était laid par de la sagesse et de la piété »⁶.

Selon Alber, il est important que la future épouse ait avant tout un beau visage. Tous les autres critères physiques (taille, chevelure) perdent de leur importance face à cette beauté qui favoriserait l'amour du mari, garantissant ainsi la bonne entente au sein du couple. En citant des exemples grecs, Alber recourt à un procédé rhétorique qui aura un grand succès tout au long de la période, donnant à ses propos, une certaine universalité, au-delà du monde chrétien. Pour Alber, la beauté reste néanmoins un critère secondaire par rapport à la vertu et la piété, qualités morales qui surpassent les qualités corporelles.

HABITUS DE LA JEUNE FILLE A MARIER

Les jeunes filles sont éduquées dans l'optique d'acquérir un *habitus* qui fera d'elles des partis acceptables. Cela dépasse la simple question de la virginité, de la fertilité ou encore de la beauté : il s'agit de leur inculquer un ensemble de normes correspondant à une « représentation » de la jeune fille idéale, c'est-à-dire une image mentale historiquement construite (Chartier, 2011, 7), qui est diffusée par de

⁵ « Darzuo disz, Es ist schwerlich ain vngestalte zuogedulden, vnd ain schoene zuoverhueten, nicht leyhtlich. Darumb beschlossen sie also, man solt aine nemmen, die ain mittelmessige zymmliche schoene het, die ainer Hauszfrauen gnuog ist, woelche sy deszhalb ain hauszfrawliche wolgestalt oder schoene nenten, Grosse vnmessige schoene, würt on zweyffel stolz vnd hoffertig, Allain auch ausz disem, dieweyl sie sihet das aller menschen augen auff sy gewendet seind, vnd sich jederman darab verwundert, So maint sie es sey etwas seltzsams, vngwonlichs, vnd mer dann menschlichs in jr, Dieweyl sie selbst solches guot der gestalt, allein vorm spiegel mit lieblichen augen besihet, vnd vergiszt sein von stundan » (Vives, 1544, 17). Ce passage est une traduction littérale du texte original latin de Vives (1964, 338).

⁶ « Einer mittelmessigen lenge zu nehmen, solt wol das beste sein, feine, lange har sten dem weib wol an, denn auch Homerus die schoene helehna sonderlich der har halben pflegt hubsch zu nennen. Aber eyn schoenes angesicht vbertrifft alle stücke, ausgenommen die tugend, wie wol man liset das Xenocrates eyn weiser, frommer König gewest sei, vn doch so vber aus heszlich, das man jhn seiner heszligkeit halben gram war, vnd muest seine weyszheit vnd fromkeyt seiner heszligkeit entgelten » (Alber, 1538, Cap. II).

nombreux médias (sermons, feuilles volantes, traités d'éducation, ouvrages sur le mariage). Le terme d'*habitus (corporis)* (Bourdieu, 1980, 88), désigne un système de pratiques et de goûts acquis plutôt qu'innés propres à un semble d'individus, ainsi que des pratiques directement liées au corps (manière de se tenir, de parler, d'effectuer certains gestes) que l'on pourrait croire naturelles, mais qui sont en réalité acquises et socialement construites. Ce concept nous semble parfaitement adapté au phénomène observé dans la population féminine urbaine du Saint-Empire germanique⁷.

Les normes de comportement attendues ont l'apparence du naturel, mais elles sont en réalité acquises au prix d'un très grand contrôle de soi. Les jeunes filles doivent ainsi être capables de maîtriser à la fois leurs affects et leur corps : rien ne doit transparaître de leur colère ou de leur désir. Et puisque les mouvements de son corps peuvent révéler le caractère d'une femme, Alber encourage les hommes à prendre garde à l'attitude de la femme qu'ils souhaitent épouser. Il écrit : « Les yeux ne doivent pas cligner à droite et à gauche car c'est un signe de frivolité. Elles ne doivent pas regarder les gens d'une manière insolente ou renfrognée mais montrer un visage aimable et pourtant convenable est très louable, et lorsque des gens viennent dans sa maison, elle doit les recevoir convenablement et non pas sèchement ou encore avec des gestes fiers et d'une manière hautaine, car c'est se conduire comme une tique. Une démarche hautaine et frivole sied très mal à une femme. La démarche ne doit pas être trop rapide, mais adopter une vitesse moyenne et être sérieuse. Elle ne doit pas non plus rire trop fort, elle doit rire en respectant les convenances. Si l'on dit quelque chose de honteux, elle doit se comporter de manière à ce qu'on comprenne que cela ne lui plaît pas. Parler de tout et répondre à tout ne sied pas non plus aux femmes, particulièrement lorsque des hommes sont présents et qu'elles font à elles seules la conversation »⁸.

Le corps est examiné dans ses moindres détails : des yeux à l'attitude générale, rien ne doit laisser penser que la femme n'a pas un comportement convenable. Même sa démarche est soumise à un contrôle précis.

⁷ Sur ce point, je renvoie le lecteur à ma thèse de doctorat *Femmes et féminités dans la société allemande XVI^e – XVII^e siècles : normes, pratiques et représentations* (2014, Paris IV-Sorbonne).

⁸ « Die augen sollen nit hinn vnnd wider blitzen, dann solchs ist eyn zeychen der leichtfertigkeit. Sie sollen die leute nit frech oder sawer ansehen/ sonder eyn freundlich vnd doch zuchtig gesicht/ ist hoch zuloben/ vnnd wenn leute in jre haus kommen/ soll sie die selbige mit Züchten empfahe/ vnd nit sauwr/ noch nit mit stoltzen geberden vnd hochmut verachtlich ansehen/ dann solche heist man holtz boeck. Eyn hoffertiger vnd leichtfertiger gang stehet dem weib ser vbel an. Der gang soll nit zu schnell/ sonder eyner mittelmessigen eill/ vnd ernsthaftig sein. Mit lachen soll sie es auch nit vbermachen/ mitt züchten soll sie/ vnnterweilen/ lachen. Ob ettwas schampers gerede würde/ soll sie also geberden/ das man mercke/ wie sie keyn gefallens darzu habe. Es stehet auch den weibern vbel an/ wenn sie vff alle ding rede vnnd antwort geben/ sonderlich wenn menner dabei sein/ vnd sie den blawel alleyn im maül fueren » (Alber, 1539, Cap. IV).

Les recommandations des théologiens et des pasteurs semblent parfois paradoxales : ainsi, le pasteur luthérien Valerius Herberger souligne que la pudeur se traduit naturellement par une rougeur des joues. Il est donc de bon augure d'exhiber une légère rougeur pour manifester sa pudeur (Herberger, 1610, 3). Cette réaction n'est donc plus naturelle, même si elle est revendiquée comme telle, mais elle est au contraire construite pour répondre à une sémiotique du corps en train de s'établir pendant la période étudiée. Le comportement, l'allure, la manière d'occuper l'espace social sont également réglementés pour traduire des idéaux de modestie, de discrétion et de piété. Des décrets provenant des villes luthériennes comme des villes catholiques interdisent aux jeunes filles de parcourir les rues de la cité à leur guise et à les forcent à se rendre à l'église pour l'office ou la catéchèse⁹. Les auteurs de traités d'éducation ou d'édification argumentent de manière analogue pour limiter l'espace social des filles (Albertinus, 1611, 41). On notera cependant que, dans ce domaine, les catholiques semblent plus enclins à interdire complètement la circulation des filles en les gardant recluses (Ott, 1657, 372), alors que les luthériens tentent seulement de limiter leurs sorties au strict nécessaire tout en les autorisant à se rendre à l'église (Mathesius, 1571) et à participer aux festivités locales (Porta, 1580, 12).

Par ailleurs, les lois vestimentaires promulguées dans toutes les villes d'Empire jusqu'au début du XVIII^e siècle et qui ont pour objectif de contrôler l'apparence de l'ensemble de la population urbaine¹⁰, tentent de rendre manifeste et obligatoire la modestie des jeunes filles. Les tenues vestimentaires ainsi que la coquetterie supposée des femmes sont des sujets fréquents dans les *Eheschriften* et les traités d'éducation. Tous, théologiens, pasteur et législateurs, souhaitent lutter contre le luxe, les dépenses inutiles et la diffusion des modes étrangères. Ils prétendent combattre les pratiques immorales en limitant la profondeur des décolletés et les épaules dénudées (Caselius, 1646). L'apparence des jeunes femmes est contrôlée jusque dans leurs pratiques cosmétiques : Johann Steinbach, dans sa traduction de l'*Economique* de Xenophon (1562), affirme qu'elles ne devraient pas utiliser de maquillage, destiné selon eux à tromper leur entourage quant à leur âge, leur beauté et leurs intentions (Steinbach, 1562). Pour convaincre les femmes, les médecins usent d'arguments médicaux concernant la toxicité de certains produits (Gadebusch-Bondio, 2005, 109). Malgré tout, des livres de recettes cosmétiques existent et on peut également trouver des recettes dans des traités de gynécologie comme celui de David Herlitz, qui propose d'utiliser de l'huile de myrte et de

⁹ « Ordnung wegen deren Hochzeiten, Kind-Tauff und Begraebnus an das ganz Ertzstiftt, Mayntz d. 13ten Mai 1652 », in : Franz Joseph Scheppeler, *Codex ecclesiasticus moguntinus novissimus, oder Sammlung der Erzbischoflich-Mainzischen in kirchlichen und geistlichen Gegenstaenden ergangenen Constitutionen und Verordnungen auch vieler der wichtigsten in das Mainzische Staatskirchenrecht und die erzstiftische Kirchengeschichte einschlagenden andern Urkunden*, Band I : von Erzbischof und Kurfuerst Sebastian bis Lothar Franz, oder vom Jahr 1547 – 1700, Aschaffenburg 1802, p. 126.

¹⁰ Pour une synthèse sur les lois vestimentaires dans l'espace germanique, voir Eisenbart, 1962.

l'essence de térébenthine pour raffermir le ventre des femmes après une grossesse (Herlitz, 1618, 255). Les arguments varient cependant en fonction du public auquel l'avertissement est adressé : On évoque la beauté naturelle des jeunes filles pour souligner l'inutilité des cosmétiques à leur endroit, mais on dénonce la volonté de séduction et de tromperie quand il s'agit d'interdire les cosmétiques aux femmes mariées. Il s'agit pour les deux confessions d'inculquer à toutes une discipline quasi-monastique (*disciplina*), de transposer dans la société civile des règles de la vie religieuse et de poser en modèle la femme de pasteur qui se doit d'avoir un comportement exemplaire (Schorn-Schütte, 1991).

SE CHOISIR : SEMIOTIQUE DE LA SEDUCTION

AMOUR, LANGAGE DU CORPS, SEDUCTION ET GENRE

Les sources normatives consultées indiquent que l'attraction réciproque, voire l'amour est un élément souhaitable dans le couple (Schnell, 1998, 17). Il semble donc préférable que les époux se choisissent, même si beaucoup de mariages se concluent à l'époque par le biais des familles, qui ne privilégient pas les mariages d'amour (Wunder, 1992, 80). Aimer son mari, tout en le craignant, demeure cependant un commandement divin (Albertinus, 1611, 357). Mais l'amour n'est pas qu'une recommandation : on estime qu'il doit être souhaité par les jeunes filles. Dans un livre de prières destiné aux jeunes filles célibataires, l'une d'elles évoque ainsi son futur mari : « Qu'il ne me frappe et ne me batte pas et qu'il n'aille pas en voir d'autres, mais qu'il reste volontiers à la maison et qu'il trouve son plaisir avec moi / Qu'il me serre dans ses bras et que je savoure son amour »¹¹.

Ici l'amour est défini *a contrario* comme l'absence de coups et de mauvais traitements. Il s'exprime encore par la présence de l'époux à la maison et par des gestes de tendresse de sa part, un élément davantage valorisé chez les hommes que chez les femmes. La sémiotique de l'amour semble être genrée : l'amour que la femme porte à son époux devrait s'exprimer non par des marques d'affection telles que des baisers ou des caresses, mais par des soins constants dans la maladie et la misère (Albertinus, 1611, 415).

Constance et mesure apparaissent en outre comme les maîtres mots d'une relation conjugale réussie, aussi bien dans le camp catholique que dans le camp protestant. Le luthérien Lucas Osiander considère que l'amour conjugal n'est pas la passion, cette dernière étant la cause de l'échec de nombreux mariages (Osiander, 1602, 4). Le livre de Tobie est très souvent cité en exemple dans les ouvrages des

¹¹ « Das er mich ja nicht schlag vnd rauff/ Vnd auch zu keiner andern lauff/ Sondern gern zu Hause bleib/ Mit mir sein frewd vnd kurtzweil treib./ [...] Vnd mich an sein Arm thu schliessen/ Das ich moege seiner liebe geniessen » (*der Jungfrauen tegliches Wochen Gebet* (1594) [s. l.], Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel : A : 198.14 hist. 28):

théologiens pour dépeindre la manière dont devraient se comporter de bons époux chrétiens. Cet ouvrage n'est pas canonique, mais Luther le légitime rapidement en en proposant une traduction en langue allemande. Il le considère en effet comme une fable utile à la morale valable pour redéfinir le mariage vertueux (Mourey, 2014). Ainsi, le pasteur luthérien Gregor Marpach conseille aux couples de prendre exemple sur les personnages bibliques Tobie et Sarah et souligne le respect et l'amour que les époux doivent se porter, en les opposant à la passion, violente et fugace (Marpach, 1590, 74). L'amour sincère est considéré comme essentiel parce qu'il est le témoin de l'affection que les époux se portent, et non un signe de la présence du Diable qui tenterait de faire succomber les époux au péché de luxure (Jahan, 2004, 107).

Si l'amour est clairement défini et revendiqué, les textes normatifs s'insurgent contre des lieux et des moyens de séduction jugés inappropriés, parce que favorisant un langage du corps considéré comme inconvenant. Ce sont d'abord les lieux où l'on danse qui font l'objet de critiques acerbes. Dans les bals populaires, les noces, les *Spinnstuben*, les corps des jeunes gens se donnent à voir, se rapprochent et se touchent dans un cadre considéré comme illicite puisqu'en dehors du mariage. Certaines parties du corps susciteraient ainsi davantage le désir que d'autres : ainsi, les jambes des femmes et leur décolleté ne doivent pas être exhibés, tandis que l'on reproche aux hommes de se montrer torse nu¹². Plus surprenant peut-être, certains auteurs affirment que les églises sont devenues des lieux de rencontre profanes où s'échangent des œillades et marques d'affection inappropriées. Ainsi, Ottho Frischer, de son vrai nom Christoph Schorer (1645), décrypte les échanges de regards entre les jeunes gens. Ce genre de communication corporelle est explicitement critiqué : elle s'effectue en dehors du contrôle parental et met en scène le corps, et notamment les yeux. On se place ici dans un point de vue protestant, selon lequel la concupiscence naît dans le regard avant de devenir un péché et d'envahir tout le corps. Ces lieux de rencontre et ces moyens de communication mettent en péril l'autorité des tuteurs, incapables d'empêcher une union illicite.

CHOISIR UN EPOUX

Si les jeunes hommes sont abondamment conseillés sur l'art et la manière de choisir une épouse, qu'en est-il des épouses ? Sont-elles en mesure de choisir un époux, et selon quels critères ? Il existe moins d'ouvrages à destination des futures épouses. Parmi eux, un opuscule, conservé à la bibliothèque de Wolfenbüttel, tente de remplir cette fonction : il s'agit d'un échange épistolaire entre Agnes Huldreich et sa tante Christina Sorgin – deux pseudonymes – publié en 1631 sous le titre *Beantwortetes Jungfrau-Schreiben, oder Weislich Bedencken den Frauenzimmer zur*

¹² *Tanzordnung* (1567), Stadtarchiv Nürnberg, B31, Nr. 1, Wandelbuch des Fünfergerichts, Fol. 143 r.-v.

Nachrichtung gestellet. Ob sie lieber Juristen und Weltlichen oder Geistlichen Personen sich verheyrathen sollen. La jeune femme souhaite épouser un étudiant en droit contre l'avis de sa mère qui préférerait la voir mariée à un pasteur. Sa tante la met en garde contre l'allure attirante et les manières séduisantes de l'étudiant, lui conseillant plutôt de choisir un époux sage et pieux. Dans une pensée dualiste, elle donne la priorité à l'âme sur le corps, encourageant la jeune fille à résister aux séductions de l'apparence. L'auteur de cet ouvrage souhaite mettre en garde les jeunes lectrices contre la tendance à accorder trop d'importance au corporel dans le choix d'un époux, contrairement aux livres à destination des hommes qui invitent, on l'a vu, à être attentif au corps féminin.

Le livre publié sous le pseudonyme de Catharina Rosabella en réponse à l'opuscule de Séverin Pineau (1608), qui prétendait déterminer les signes anatomiques de la virginité, met l'accent sur les caractéristiques physiques des futurs époux et se propose de fournir aux jeunes femmes des outils pour décrypter le comportement des jeunes hommes à partir de l'observation de leur corps. Mais là encore, la conclusion est la même : l'auteure encourage les jeunes filles à se méfier de l'apparence trompeuse des hommes. *L'habitus* du jeune séducteur qui espère ravir la virginité des jeunes filles sans pour autant s'engager est dépeint avec précision et sur un ton mordant dans les deux ouvrages, qui adoptent tous deux la forme particulière d'un échange intime de femme à femme, illustrant ainsi le caractère nécessairement officieux de ces recommandations dans la mesure où les femmes ne pouvaient prendre de décision de leur propre chef en matière de mariage.

Pour conclure, les critères permettant de choisir une épouse renvoient en premier lieu à l'ordre moral, mais il apparaît rapidement que le corps joue un rôle essentiel, puisque même les qualités morales (modestie, pudeur) de la jeune femme sont intimement liées à son corps. Une sémiotique corporelle détaillée permet de deviner si une jeune fille fera une épouse idéale. Aux futurs époux d'en lire les signes physiques avec l'aide des ouvrages des théologiens et des pasteurs. Toutes les qualités de la jeune fille doivent permettre de construire une vie de couple harmonieuse tendue vers la conception et l'éducation d'enfants appelés à devenir de bons chrétiens. Si l'on s'adresse principalement à l'époux qui est censé, avec sa famille, être à l'origine du mariage, les théologiens et les pasteurs luthériens reconnaissent l'importance, chez la femme, mais aussi chez l'homme, d'une certaine inclination et d'une forme de séduction, qui ne doit cependant pas être inconvenante, c'est-à-dire ni trop franche ni trop visible. Quand on compare les ouvrages destinés à l'un et l'autre des sexes, il ressort néanmoins que la définition de la femme honnête passe davantage par des considérations sur son corps tandis que la valeur de l'homme dépend de son âme et de son esprit. Les femmes sont alors ancrées dans le corporel, dans leur capacité reproductrice, réduites au biologique alors qu'elles sont invitées à considérer leur futur époux à travers le seul prisme de leurs vertus, le corporel étant dans ce cas secondaire.

BIBLIOGRAPHIE

- Alber, Erasmus (1538) *Eyn guot buoch von der Ehe*, Hagenau.
- Alber, Erasmus (1539) *Das Ehbuechlein, Ein gesprech zweyer Weiber, mit Namen Agatha vnd Barbara vnd sunst macherley vom Ebestand, Eheleuten vnnnd jederman nützlich zulesen*, [s.l.].
- Albertinus, Aegidius (1611) *Hortulus Muliebris Quadripartitus, Das ist Weiblicher Lustgarten, in vier vnterschiedene Theil abgetheilet*, Leipzig.
- Bartholin, Thomas (1677) *Neu-Verbesserte Künstliche Zerlegung des menschlichen Leibes*, Nürnberg.
- Burghartz, Susanna (1991), "Rechte Jungfrauen oder unverschämte Töchter ? Zur weiblichen Ehre im 16. Jahrhundert", in *Journal Geschichte* Heft 1, p. 38-45.
- Busenbaum, Hermann (1660) *Lilien vnder den Doernerren, dasz ist Gott verlobter Jungfrauen vnnnd Witwen Welt-Geistlicher Standt*, Cöln.
- Caselius, Martin (1646), *Zucht=Spiegel. Das ist nothwendige und sehr wohlgemeinte Erinnerung an das Christ- und Ehrliebende Frawenzimmer in Deutschland*, Altenburg.
- Chapuis-Després, Stéphanie (2014) *Femmes et féminités dans la société allemande XVIe – XVIIe siècles : normes, pratiques et représentations*, thèse, Paris IV-Sorbonne.
- Chartier, Roger (2011) "Défense et illustration de la notion de représentation", in *Working Papers des Sonderforschungsbereiches* 640, 2, p. 3-12, disponible à l'adresse: <http://edoc.hu-berlin.de/series/sfb-640-papers/2011-2/PDF/2.pdf> [consulté le 26/02/2013],.
- Comenius, Jan Amos (1636) *Informatorium Maternum, Der Mutter Schul, Das ist : ein richtiger vnd augenscheinlicher Bericht, wie fromme Eltern, theils selbst, theils durch jre Ammen, Kinderwaerterin, vnd andere Mitgehuefffen, jhr allertheurstes Kleinod, die Kinder in die ersten sechs Jahren, ehe die den Praeceptoren vebergeben werden, recht vernuefftiglich, Gott zu ehren, jhnen selbst zu Trost, den Kindern aber zu Seligkeit auffertziehen vnd veben sollen*, Nuernberg.
- Der Jungfrauen tegliches Wochen Gebet*, (1594) [s. l.], (Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel : A : 198.14 hist. 28)
- Eyb, Albrecht von (1517) *Ob ainem sey zu nemen ain Eelich weib*, Augsburg.
- Eisenbart, Liselotte Konstanze (1962), *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*, Göttingen, Musterschmidt.
- Frischer, Ottho (Pseudo : Schorer, Christoph) (1645) *Gespraech von dem Dantzen, Auffs new vbersehen und vermehret*, [s. l.].
- Gadebusch Bondio, Mariacarla (2005) *Medizinische Ästhetik : Kosmetik und plastische Chirurgie zwischen Antike und Früher Neuzeit*, München, Wilhelm Fink Verlag.

- Henze, Barbara, (1999) “Kontinuität und Wandel des Eheverständnisses im Gefolge von Reformation und katholischer Reform”, in Conrad A. (ed.), “*In christo ist weder man noch weyb*”. *Frauen in der Reformation und der katholischen Reform*, Münster, Aschendorff, p. 129-151.
- Herberger, Valerius (1610) *Jungfraw Kraentzlin, aus dem schoenen Spruechlin, Apoc. 14 Sie sind Jungfrawen, und folgen dem Lamb nach wo es hin gebet. Zu Ehren allen frome Jungfrawen und andechtigen Gleubigen Christlichen Jungfrewlichen Hertzzen, welche einig und allein in Himmel gehoeren*, Leipzig.
- Herlitz, David (1618) *De curationibus Gravidarum, puerperarum et infantum. New Frawenzimmer, vnd gruendliche Vnterrichtung, von den schwangeren Frawen, vnd Kindlebeterinnen, was jhnen vor, in vnd nach der Geburt, zu wissen noetig sey, Dabey auch von vielen Kranckheiten der jungen Kinder : jetzo auffs newe wiederumb vbersehen, vnd an vielen oertern verbessert*, Stettin.
- Hohndorf, Andreas (1568) *Der Eltern und Kinder Spiegel Darin zuschawen und zuerkennen was der Eltern und Kinder Ampt sey, Auch wie die Kinder recht unnd Christlich gezogen sollen werden. Aus dem Evangelio S. Luce, im andern Capitel, mit viel mercklichen historien und Exempeln zu folgen, oder vor welchen sich zubueten*, Leipzig.
- Hörauf-Erfle, Ulrike (1991) *Wesen und Rolle der Frau in der moralisch-didaktischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation*, Frankfurt am Main / New York, Peter Lang.
- Jahan, Sébastien (2004) *Les Renaissances du Corps en Occident (1450-1650)*, Paris, Belin.
- Kartschoke, Erika et Behrendt, Walter (1996) *Repertorium der deutschsprachigen Eheleben der frühen Neuzeit : Handschriften und Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin*, Berlin, Akad.- Verlag.
- Lagrée, Jacqueline (2010) *Le néostoïcisme. Une philosophie par gros temps*, Paris, Vrin.
- Le Cam, Jean-Luc (2006) “L'éducation des filles en Allemagne à l'ère de la confessionnalisation (XVI^e-XVII^e siècles)”, in Wild, F. et Morali, D. (dir.), *De l'instruction des filles en Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Nancy, Groupe XVI^e-XVII^e siècles en Europe, Nancy 2, p. 13-38.
- Luther, Martin (1522) “Vom ehelichen Leben”, in Weimarer Ausgabe (1907), *Schriften*, Band 10, II, Weimar, Böhlau, p. 267-305.
- Marpach, Gregor (1590) *Das Buch Tobias, ode rein Schoener Spiegel aller Personen, diß zum Ehestande, oder ins Hauszleben geboren. Frommen vnd christlichen Hauszvetern, Hauszmuettern, jungen Gesellen, Jungfrawen, Knechten, Magden, Bludtfreunden und Nachbarn, zu Trost Lere warnung und Vermanung in deutsche Reime verfasst*, Halberstadt.

- Mathesius, Johannes (1571) *Betbuechlein vnd Oeconomia Oder Bericht/ vom christlichen Hauswesen. Samt 24. Kurtze hausgebetelein, wie die am folgenden blat verzeichnet sind*, Leipzig.
- Matthews-Grieco, Sara F. (2002) “Corps, apparence et sexualité”, in Zemon Davis, N. et Farge, A. (dir.), *Histoire des femmes en Occident, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Plon, p. 65-110.
- Medick, Hans (1982) “Spinnstuben auf dem Dorf. Jugendliche Sexualkultur und Feierabendbrauch in der ländlichen Gesellschaft der frühen Neuzeit”, in Huck, G. (ed.) *Sozialgeschichte der Freizeit. Untersuchungen zum Wandel der Alltagskultur in Deutschland*, Wuppertal, Hammer, p. 19-49
- Moulinier, Laurence (2001) “Le corps des jeunes filles dans les traités médicaux du Moyen Âge”, in : Bruit Zaidman, L. et al. (dir.), *Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Perrin, p. 80-109.
- Mourey, Marie-Thérèse (2014) “Entre Humanisme et Réforme : Tobie sur la scène allemande”, in: Cullière, A. (dir.), *La figure de Tobie sur la scène de la Renaissance*, Colloque Metz novembre 2013, Berne, P. Lang.
- Osiander, Lucas (1602) *Ein predigt vom Ebestand*, Tuebingen.
- Ott, Christoph (1657) *Hoche Schuel der lieben Eltern darinen die Christliche Kinder-Zucht als der groesten Künsten eine, gelehret wirdt : Wie dieselbe von der Wiegen an, bisz in das Grab der Kinder, mit jhnen solle gehalten werden*, Ingolstatt.
- Pineau, Séverin (1608) *Jungfrauen Prob, Darinnen gruendlichen und eigentlich gelehret wird, was der rechte wahre unterscheid einer reinen unbefleckten Jungfrauen, vnd jeglicher anderer Weibesperson, so von Manesbild wircklich erkand, in welchen und wie viel Stuecken die Wahre Jungframschafft vnnnd Jungfraeuliches Schlosz, bestehe, Was auch an beyder Jungfrauen und Frauen Geburtsgliedern, vnd andern Eygenschaftten gemein einer reinen unbefleckten Jungfrauen aber insonderheit und eygenthuemlich angehorig, Daneben einer sonderbaren Frag, Ob nemlich eine Jungfrawe jhre Jungframschafft ohne Zuthun eines Mannes verliehren moege ? Alles ausz Anatomischer eigener Erfahrung, vnd Besichtigung vnzuehlicher solcher Personen, innerhalb dreyszig Jahren observirt, vnd erstlich Frantzoesisch beschrieben*, Frankenthal.
- Porta, Conrad, (1580) *Jungfrauen Spiegel*, rééd. par Cornelia Niekus Moore (1990), Bern/ Frankfurt am Main/ New-York / Paris, Peter Lang.
- Rosabella, Catharina (1607), *Der Jungengesellen Prob, Darinnen gruendlichen vnd eigentlichen gelehret wird, was der rechet ware vntercheid eines reinen vnbefleckten Junggeesselen, vnd jeglicher anderer Mansperson so sich mit Weibsbildern verunreiniget, in welchen und wie vielen Stuecken jhre Jungframschafft vnd reinigkeit bestehe, vnnnd von allen vnd jeden Jungfrauen leichtlichen zuerkennen seye. Dr newlich auszgesprengten Jungfrauen Prob entgegen gesetzt. Zur fleissigen trewhertzigen Warnung allen zuechtigen Jungfraewlein, ausz sonderlichem befehl, vnd beweglichen vrsachen, im Namen aller vnd jeder Jungfrauen, an Tag gegeben*, schlosz Rosenstein zu Rennbahn.

- Rublack, Ulinka (1998) *Magd, Metz' oder Mörderin. Frauen vor frühneuzeitlichen Gerichten*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- Schnell, Rüdiger (1998) *Frauentexte, Männerdiskurs, Ehediskurs. Textsorten und Geschlechterkonzepte im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main/New York, Campus Verlag.
- Schnell, Rüdiger (2002) *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*, Köln / Weimar / Wien, Böhlau.
- Schorn-Schütte, Luise (1991) "Gefährtin und Mitregentin. Zur Sozialgeschichte der evangelischen Pfarrfrau in der Frühen Neuzeit", in Wunder, H. et Vanja, C. (ed.), *Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 109-153.
- Sorgin, Christina (1631) *Beantwortetes Jungfrau-Schreiben, oder Weislich Bedencken den Frauenzimmer zur Nachrichtung gestellt. Ob sie lieber Juristen und Weltlichen oder Geistlichen Personen sich verheyrathen sollen*, [s. l.].
- Steinbach, Johann (1562) *Der Weiber Haushaltung. Wie mans sich christlich halten sol, zeitlich gut zuerwerben und zubewaren : Auch wie zwey junge Eheleut sich in der narung schicken, mit einander begeben, und ir haus weislich und wol regieren sollen*, Nürnberg.
- Strauss, Gerald (1975) "Success and failure in the German Reformation", in *Past and Present* 67, p. 30-63.
- Tanzordnung* (1567) Stadtarchiv Nürnberg, B31, Nr. 1, Wandelbuch des Fünfergerichts, Fol. 143 r.-v.
- Verbott, den Maigden oder Weibern, bey versammlung und zusammenkünfften, bey den leuchten, ainichen trunkh weder von wein, Met oder pier in ihren heusern, nicht mehr zugeben bey straf 20 R* (1591) (Stadtarchiv Nürnberg, B31, Nr.1, Wandelbuch, Fol. 340sq)
- Vesling, Johann (1652) *Kunstliche Zerlegung menschlichen Leibes*, Leyden.
- Vives, Joannis ludovici Valentini (1964) *Opera omnia*, Tomus IV, Londres, A Gregorio Majanio Lalentiae Edetanorum in officina Benedicti Monfort.
- Vives, Juan Luis et Bruno, Christoph (Trad.) (1544) *Vom gebuerlichen Thuon und lassen aines ebemans Ain Buoch, Verteüschet vnd erkläert durch Christophorum Brunonem, bayder rechten Licenciaten, diser zeyt Poetischen lerern zuo München*, Augspurg, (1^e : *De officio mariti*, Brugis, 1529).
- Vives, Juan Luis et Bruno, Christoph (Trad.) (1544) *Von vnderweysung ayner christlichen Frauen*, Augspurg. (1^e : *De Institutione feminae Christianae*, Basileae, 1523).
- Völker-Rasor, Anette (1993) *Bilderpaare-Paarbilder. Die Ehe in Autobiographien des 16. Jahrhunderts*, Freiburg, Rombach.

- Wegener, Gottfried (1677) *Kinder-Zucht oder Kutzger, doch wolgemeinter Bericht von der schuldigen Ampts-Pflicht der Eltern, wie sie ihre Kinder recht und Christlich auferziehen sollen*, Frankfurt an der Oder.
- Wendel, François (1928) *Le mariage à Strasbourg à l'époque de la Reforme 1520-1692*, Strasbourg, Imprimerie alsacienne.
- Witweiler, Georg (1631) *Catholisch Hauszbuch*, Muenchen.
- Wunder, Heide (1992) *‘Er ist die Sonn’, sie ist der Mond’*. *Frauen in der Frühen Neuzeit*, München, C. H. Beck.

LE SPECTACLE DU CORPS DANS UN ROMAN FIN-DE-SIÈCLE.
LE MIME BATHYLLE DE JEAN BERTHEROY

■ Corina-Elena Moldovan
■ Université Babeş-Bolyai
■ Roumanie

ABSTRACT

THE EXHIBITION OF THE BODY IN A FIN-DE-SIÈCLE NOVEL. *LE MIME BATHYLLE*
BY JEAN BERTHEROY

In France, the historical novel that use as background ancient worlds and lost civilizations flourished at the turn of the 19th century; following the paths of famous writers as Chateaubriand or Flaubert, the fin-de-siècle artists enjoyed presenting to their readers flamboyant sets where characters dressed in picturesque clothes let themselves go to eternal feelings and sensations: one of them is Jean Bertheroy, by real name Berthe le Bariller, born in Bordeaux in 1868. Pursuing a strong education in classic studies, in Paris, she finds her poetical and romanesque inspiration in history and mythology, leaving for legacy three volumes of poetry and a good number of novels each of one treating of a different remote place, from Pompeii to Sicily to Rome or 16th century Flandres. In the successful novel *Le Mime Bathylle* (1894 and 1902) she depicts a luxuriant and decadent Rome and the intrigue follows the rivalry of two famous mimes, Bathylle and Pylade. Jean Bertheroy practices a very solid collage technique in her descriptions, both in the sceneries, the costumes and the dance evocations, as she almost copies them from different classic books. On the other hand, the practice of mythological theme is very frequent in the decadent style, as a cover for erotic innuendos. In this ambivalent world the spectacle of the dancing body is given the significance of an absolute power; hidden by masks, surrounded by sounds and perfumes, the dancer seduces its public. This novel is about the fascination that gestures and posture can have on people; translated into fin-de-siècle rhetoric it talks about ostentation seen as a permanent vibration between body and soul, the meaning and the form, life and literature.

KEYWORDS

Fin-de-siècle, dancing body, erotism.

La mode antiquisante, dont *Salammbô* de Flaubert reste un exemple illustre, traverse la littérature française de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle : Marcel Schwob, Félicien Champsaur, Jean Richepin, Louis Dumont, etc., tous s'essayèrent à des romans ou à des nouvelles qui avaient pour cadre l'antiquité égyptienne, grecque, alexandrine ou latine, continuant ainsi la voie ouverte par les plus célèbres Théophile Gautier, dans *Le Roman de la Momie*, Anatole France avec *Thaïs* et bien-sûr Chateaubriand dans ses *Martyrs*. Vers 1900 cette tendance s'accroît et devient une véritable mode, un genre secondaire que le septième art, alors naissant, a su si bien exploiter. *Le Mime Bathylle* de Jean Bertheroy, pseudonyme de Berthe le Bariller (spécialiste du roman historique antiquisant, laquelle, même si elle ne faisait pas partie de l'avant-garde de la Belle Époque connut un succès remarquable avec ce roman presque oublié aujourd'hui, qui eut deux éditions, une en 1894 et l'autre en 1902), s'inscrit dans cette lignée. Le roman est honnêtement écrit, à la base d'une riche documentation bien choisie, dont on retrouve partout les traces dans le texte. On a remarqué à juste titre qu'un tel roman, de même que tout texte antiquisant, fut-il aussi poétique ou théâtral, ne peut pas éviter l'anachronisme. On a surtout mis en évidence dans *Le Mime Bathylle* l'intrusion inévitable de la « modernité » de la fin du XIX^{ème} siècle, la transposition plus ou moins voilée de thèmes contemporains.

On reconnaît donc dans ce roman intéressant remis à la lumière du jour par un passionné de l'esthétique fin-de-siècle, Jean de Palacio, un jeu d'anachronismes bien plus vaste qu'il ne paraît au premier abord, celui entre le *jadis* romain et le *hic et nunc* parisien. D'autres couches s'y interfèrent, dans le temps et pas seulement. Si la technique du collage de textes anciens a aidé l'auteur à recréer cette ambiance si plaisante pour les lecteurs de son époque, une interprétation « à distance » peut faire apparaître des significations imprévues, toujours intéressantes pour celui qui connaît l'univers contrastant et fuyant de l'univers fin-de-siècle. Il s'agit, comme on le remarquait dans la préface au roman, de voir, dans la mise en opposition des deux styles de pantomime, un réaliste, incarné par Bathylle, l'autre symboliste, vivifié par Pylade l'expression du débat littéraire contemporain à Jean Bertheroy, entre le réalisme/naturalisme et le symbolisme/idéalisme.

Sur un plan plus général, l'interrogation sur le langage et surtout sur ses possibilités de plus en plus réduites d'expression (ce qui est au fond le noyau de la modernité littéraire) ne pouvait pas trouver un support plus relevant que les considérations sur la danse, sur le corps en mouvement dont la beauté est comparée à celle d'un paon, mis en contraste avec la parole, comme un chant d'un rossignol ; ainsi : « ...vous parlez à la faveur de vos vers ; mais la cause est mauvaise, car le charme de l'entendement est bien loin d'avoir la même puissance que celui de la vue : qu'on mette devant mille personnes un paon et un rossignol ; que le rossignol chante pendant que le paon silencieux déploiera la richesse de ses plumes, et l'âme des spectateurs passera bientôt à celui-ci ; tant il est vrai que c'est par les yeux que l'on est pris d'abord et irrésistiblement » (De Palacio, 1999, 41).

Ces réflexions sont l'objet d'un vif débat que Bertheroy place au début de la seconde moitié du récit aux Bains d'Apollon, où discutaient les sujets du jour « une centaine de Romains qui se livraient au service d'une natation exubérante » (De Palacio, 1999, 40). La scène « des bains » est exemplaire pour la manière dans laquelle notre écrivain éclaire à la fois des thèmes et motifs de la décadence que les questions poétiques du jour dans l'atmosphère de la Rome crépusculaire, vouée à la disparition. Si l'intrigue en soi ne dépasse pas celle d'un roman romantique de boudoir, se basant sur des éléments simples mais exacerbés (haine, amour, rivalité, jalousie, suicide), d'autres thèmes surgissent, faisant appel à un imaginaire symbolique profond ; signalons ici l'importance d'un personnage apparemment secondaire, celui d'Apaza qui, à un regard superficiel pourrait être considéré comme de trop, vu que son rôle de conseillère ou d'intrigante ne semble pas être essentiel dans la fable et aurait pu être joué par une autre comparse. Mais dès sa première apparition, son portrait est traité en termes différents des autres, dans un récit qui abonde en descriptions détaillées des personnages, reprises presque pour chaque nouvelle apparition du même. Cette belle Apaza d'Alexandrie s'y impose, dès le début, comme femme énigme : « Apaza, le regard fixe, la bouche serrée, la face immobile comme celle d'un sphinx, un turban posé au sommet de sa tête, une draperie bigarrée roulée autour de son corps, servait ses hôtes. » (De Palacio, 1999, 28).

Beaucoup moins détaillé que ne le sont d'habitude les portraits de Jean Bertheroy, dont certains couvrent même plusieurs pages, vu que les personnages principaux, les deux mimes célèbres, Bathylle et Pylade, sont surpris en plein spectacle du corps, ces pages-là constituant en fait des moments privilégiés de l'action. Mais ici tout est succinct et centré autour d'un seul trait ; l'immobilité énigmatique qui laisse prévoir un développement ultérieur inattendu. La draperie « bigarrée » roulée plusieurs fois autour de son corps par la suggestion de la spirale qu'elle contient, va donner, quelques pages plus loin, dans la scène de la danse, la clé de l'énigme.

La « subtilité farouche » de la femme s'y révèle donc être celle d'un serpent de la tentation : « Verse nous à boire et danse ! Amaza obéit ; elle reprit son masque impénétrable de sphinx le regard fixe, la bouche serrée ; et, saisissant une paire de cymbales de cuivre qui pendaient à sa ceinture, elle se mit à les frapper l'un contre l'autre sur un rythme lent et monotone. Alors, sans bouger ni les pieds ni les bras, elle commença à balancer doucement son corps long et mince dont peu à peu se détachait la draperie souple ; à chaque déhanchement ponctué par les cymbales, un pli se déroulait, traînait à terre devant elle ; et le rythme se précipitait, les mouvements d'accentuaient davantage, le torse découvert flambait aux lumignons de la taverne avec des reflets de bronze jaune. Bientôt se fut un vertige où la bigarrure de l'étoffe tournoyante enlacée à la chair même semblait l'étreinte d'une longue reptile. Puis un cri strident des cymbales et Apaza s'arrêta, nue, droite et immobile, son corps lisse et ferme comme l'écorce d'une plante exotique, encerclé

aux pieds par les infinis replis soyeux ; - tels les anneaux du serpent endormi autour de l'arbre de la tentation » (De Palacio, 1999, 31).

Bien qu'interprété non pas par un grand mime tels Bathylle ou Pylade mais par une humble propriétaire de taverne que fréquentaient des Grecs et des Egyptiens en « costume sordide », cette danse du Serpent s'impose comme un mythe fondateur qui nourrit en profondeur du roman. Les autres mythes grecs qui y pullulent, chaque spectacle de Bathylle ou de Pylade en incarne un, ne semblent avoir qu'une signification ponctuelle, voués qu'ils sont à mettre en valeur telle qualité ou le style de celui qui le mime, mais sans une grande conséquence sur le développement même du conflit sinon par l'emprise directe sur le public tout entier, sur son « enthousiasme », ou sur telle ou telle admiratrice encore plus fascinée.

Mais cette danse du Serpent, elle dit tout à propos du sens caché du roman en tant que confrontation entre le Bien et le Mal. Dans la danse d'Apaza, dont le nom contient la monotonie répétitive qui est celle de ses mouvements, le symbole s'inscrit en clair. Le « cri strident des cymbales » qu'Apaza manie imite le sifflement du serpent, accompagnant de la sorte la danse. L'étoffe enlaçant son corps y figure « l'étreinte d'un long reptile » et où l'on y décèle même « les anneaux du serpent » endormi autour de l'arbre de la tentation.

Apaza joue deux fois dans le roman le rôle de la tentatrice. C'est elle qui donne à Bathylle l'idée de tout entreprendre pour qu'Auguste envoie Pylade en exil. Et c'est toujours elle qui pousse Bathylle, malgré l'adoration qu'elle a pour lui, à conquérir la courtisane Dionysia, l'amante de Pylade, ce qui mène, en dernière instance, à la mort de son ancienne maîtresse, Tuccia. Elle lui suggère même une stratégie pour l'attirer : « si tu parvenais à la flatter, à la séduire, si tu la gagnais à ta cause, tes succès deviendront des triomphes » (De Palacio, 1999, 57).

La Tentation du Serpent est évidemment bien plus qu'un simple accessoire destiné à pigmenter d'une teinte bien autre l'inventaire des fables grecques représentés par le mime. C'est elle qui donne le sens profond du roman, comme triomphe du Mal qui a toujours le dernier mot dans cette époque décadente, qu'elle soit romaine ou européenne, en fin de siècle ou millénaire.

La relation Apaza-Bathylle doit être considérée non seulement en tant que rapport inter-personnages. Les assises mythiques du conflit, qui font de la Femme-Serpent l'agent de la tentation nous obligent à envisager aussi la relation masculin-féminin dans ce roman qui s'encadre parfaitement dans le courant misogyne fin-de-siècle qui, dans l'imaginaire, donne corps à une multitude de femmes-vampires ou castratrices. Pourtant, dans ce roman, les choses sont en quelque sorte renversées, et, de ce point de vue, on doit remarquer aussi la position étrange d'une femme-auteur qui a choisi un nom masculin et qui adopte cette position misogyne.

Le Mime Bathylle célèbre en fait le triomphe de l'Homme. L'adoration d'Apaza, son amour absolu pour Bathylle la fait travailler à sa gloire, même au prix de ses

propres sentiments. Elle pousse Bathylle dans les bras de Dionysia, sachant que la courtisane peut l'aider à vaincre son rivale Pylade, ancien amant de la mérétrice. C'est là l'espace des femmes fortes, au service du Mal, telles Apaza et Dionysia, qui manient l'intrigue afin d'atteindre leur but, mais qui signent aussi le triomphe de l'homme. On y déchiffre aussi en profondeur une tension toujours présente entre l'esprit et la chair, entre le corps qui se veut spiritualisé par le symbolisme de la danse de Pylade et celui qui s'ostente comme tel chez le mime réaliste Bathylle.

Le roman tout entier est une exultation du corps en mouvement, plus parlant que la statue immobile, plus expressif que le poème. La discussion qui a lieu aux bains d'Appolon entre les partisans de la pantomime et les tenants de la poésie ne fait que confronter les deux camps. Mais en fait ce qui se passe fait pencher la balance en faveur du premier art, et le roman conclut en une véritable apothéose où le soleil couchant couvre de gloire le mime Bathylle que la voix de Dionysia acclame : « Gloire à Bathylle, gloire au divin, gloire à l'immortel ! » (De Palacio, 1999, 86). Ce n'est pas Pylade celui qui décantait la danse en mouvements des astres en une scène cosmique qui mérite ces deux attributs. Bathylle qui exhibe le corps en tant que tel, rivé tel qu'il est à la matière dont il est fait et qui deviendra, grâce à sa danse liée au Mal, divin et immortel.

La plupart des chercheurs se sont attardés à étudier la portée érudite du roman, mettant en vedette comment le texte de Bertheroy tire profit de ses sources, reprises souvent avec fidélité : même si les informations « scientifiques » sur les deux mimes sont réduites à de simples notices biographiques. On doit souligner que les deux personnages sont réels, ayant été mentionnés par des sources historiques au temps d'Auguste et de Mécène : tous les deux ex affranchis, on leur attribue l'invention de la pantomime ; leur rivalité autour de laquelle notre auteur tisse l'intrigue de son roman a été évoqué par Cassius, Tacite ou Juvénal tandis que leur danse a été associée au goût de l'empire romain pour l'histrionisme, signe de la décadence générale. Mais, si minces que ces informations fussent – elles étaient suffisantes pour que l'imaginaire de l'auteur puisse broder autour, dans cette entreprise d'extension et de développement qui n'est pas sans rappeler celle de Marguerite Yourcenar : en effet Jean Bertheroy invente des dialogues qu'elle croit correspondre à l'esprit de l'époque, même si les dévoilés sont, par leur intensité, anachroniques.

Jean Bertheroy écrit sagement, à grand renfort des textes antiques, qu'elle paraphrase, tandis que les dialogues confrontent des opinions sur les divers arts spécifiques – la saltation par exemple, art de la danse antique, mais qu'elle présente en copiant littéralement des traités de danse, comme par exemple celui de Lucien de Samosate, traduit en français, dans une édition de 1866.

Le point fort du roman reste pourtant, à notre avis, dans ces moments spectaculaires. D'ailleurs le récit entier est divisé en séquences qui constituent elles-mêmes des scènes, théâtrales, puisque c'est d'une mise en scène du corps qu'il

s'agit. En effet, le mime Bathylle apparaît, dès le début, en tant que corps en mouvement. « Beau » et « souple », telles sont les premières épithètes qui le caractérisent. Avant d'être le dieu Pan, il « évolue » par le geste. Son visage est caché sous le masque, ses yeux jettent des lueurs. Mais ce sont surtout ses bras, ses jambes, ses cuisses, ses hanches qui s'ostentent ; « statue vivante », tel est Bathylle dans une pose qui « empruntait à la poésie son harmonie et sa couleur et à la prose sa force » (De Palacio, 1999, 17). L'art du portrait se développe tout au long du roman – chaque spectacle le reprend, avec les mêmes stratégies qui mettent au premier plan l'exercice du corps, illustrant quelque fable mythologique – commentée d'ailleurs en détail par le protagoniste lui-même pendant les leçons qu'il donne à ces disciples.

Mais la première séquence du roman s'impose non pas pour cette description du comédien-mime ; « spectacle » y signifie, explicitement, confrontation avec le public. Et plus de la moitié du texte du roman est dédié à la salle, à l'effet de spectacle. La réaction de la salle est minutieusement décrite dans son évolution : « applaudissements frénétiques », la salle « regorgeait de monde », « c'était là un spectacle dont on ne se lassait pas » (De Palacio, 1999, 18).

L'ivresse du public est d'ailleurs adroitement cultivée par la symphonie des sensations, au goût de la décadence romaine mais tout aussi bien au goût des lecteurs de Huysmans fin de siècle. Les eaux vives parfumées y donnaient une ivresse comparée à celle du vin, qui compose avec la fascination visuelle les sons des flûtes. Le pantomime s'érige en spectacle total. Mais cette orchestration des sensations a pour effet « un frisson d'adoration sensuelle » dans le public. Le mouvement du corps de l'acteur semble transmettre comme un fluide magique à la salle tout entière, qui est « debout », « secouée » par ces frissons. Les applaudissements du début « bourdonnent », se muent en battements de mains rudes qui retentissent dru et serré comme le choc de la grêle tombant sur le toit. C'était la tuile « le signe superlatif de l'enthousiasme » (De Palacio, 1999, idem). Le point culminant sera « le délire » de la tribune remplie des femmes, de « patriciennes » et de « courtisanes », animées pas la même « passion » qui n'est pas que de l'admiration. La connotation sexuelle que prend cette scène est explicite et détaillée. Le « frisson » qui agite les femmes « retenant leurs seins à deux mains et tapant frénétiquement du pied » pendant qu'elles « envoyaient à Bathylle des déclarations brûlantes », n'est guère équivoque. Il s'agit là de l'exaltation amoureuse provoquée par le spectacle du corps en mouvement, par la grâce du « beau mâle », qu'est celle de Bathylle, habillé d'une « peau de bouc fraîchement égorgé » (De Palacio, 1999, 17).

Ce costume, détaillé dès l'apparition du protagoniste, contient des éléments à connotations évidentes : « le réseau de soie légère » qui enveloppe le mime sert plutôt à faire valoir le corps dans sa nudité, non pas à le couvrir d'artifices. Il est là pour faire montrer de ce corps la nature même. Par contraste, les cuisses sont

couvertes de la peau du bouc, mais là aussi, pas à cause d'une pudeur qui voile la beauté du mâle ; le costume du mime, comme dans le cas du voile couvrant le corps de Nana, joue de l'ambiguïté, il cache et dévoile en même temps le corps, il ostente les mouvements, déploie des significations symboliques. En échange, le masque du visage est là pour couvrir toute personnalité ; il n'y a que les yeux qui parlent. Il aide à transposer l'acteur en « persona ». C'est là, sans aucun doute, un réalisme très différent du sens que celui qu'il prend dans les arts du XIX^{ème} siècle, puisque toute profondeur intérieure de l'être y est exclue, tout sentiment se mue en geste, en l'absence de la parole. De ce point de vue le moment où Bathylle l'emporte sur Pylade en jouant Œdipe aveugle reste très significatif. La souffrance se mue en « attitude » : « à tâtons, et suant l'horreur par tous les pores, aveugle vraiment jusqu'au fonds de l'âme », (De Palacio, 1999, 20), tel est cet art de l'outrance auquel réponds, comme toujours dans ce roman, « une ovation monstrueuse » de la part du public ; puisque l'effet est toujours à la mesure du spectacle. L'excès caractérisant l'art fin de siècle se manifeste aussi dans la poétique spectaculaire du corps en mouvement.

C'est là un spectacle offert au lecteur à la fois par la scène que par la salle. Le spectaculaire ne se limite guère à l'espace de la première, il se réalise justement par leur confrontation, quand la salle est dominée par la scène, à son mouvement jusqu'au délire. Mais tandis que les gestes du mime restent, eux, toujours lucides et mesurés, ils se convertissent chez les spectateurs en une ivresse impossible à maîtriser. Et le mouvement final, lorsque les femmes possédées par le désir s'arrachent les vêtements humides de sueur que Bathylle venait de quitter, a une indéniable actualité « pop », si l'on pense aux spectacles de certaines célébrités artistiques légendaires de tous les siècles.

C'est le tactile, l'odorat qui y complètent l'orchestre des sensations couronnant la scène. L'érotique devient toujours plus manifeste. En fait, toutes les scènes de spectacle du roman sont régies par le même principe du couple, présent dans l'amour lui-même. Les deux partenaires, le comédien et le public, sont toujours là, face à face, à poids égal dans le texte. Le moment où le jeune Bathylle jette le défi à Pylade, au comble de sa gloire, pendant la représentation d'Œdipe, est construit sur le même patron. Le public y est toujours « exaspéré jusqu'au fanatisme », dans un crescendo qui n'apparaît pas toujours explicite dans le spectacle lui-même mais qui se retrouve nécessairement en écho du côté du public : « alors il apparut en haut des marches du palais maudit, les mains en avant, chancelant, dans une attitude tellement douloureuse qu'un frisson d'admiration commença déjà à secouer la foule » (De Palacio, 1999, *idem*). Et lorsque le mime tombe sous le poids de la fatalité « dans un réalisme de douleur saisissant », « une ovation monstrueuse le salua ».

Même lorsqu'on décrit le théâtre avant le spectacle, la description de la scène encore vide trouve immédiatement son complément- la salle en train de se remplir.

Il y a même des moments où la réaction du public prend plus de poids que le spectacle proprement-dit, à voir le moment où, après le départ de Pylade, on accuse Bathylle d'être un usurpateur. Là, c'est la salle qui offre la véritable représentation, quand « les spectateurs s'insultaient et s'invectivaient entre eux » (De Palacio, 1999, 38). Mais la provocation atteint un tel degré que le spectacle scénique se mue en acte de vie et de mort : « tout à coup, un long cri aigu et strident, domina le tumulte, un de ces cris dont les vibrations éperdues battent l'air comme les ailes d'un oiseau blessé » (De Palacio, 1999, idem). Le spectacle de la salle quel qu'il soit, s'impose en tant que grande représentation du corps. Non pas celui lucide et maître de soi-même du mime, mais ce corps monstrueux de la foule, qui, dans la scène citée, est nommée « bordée de furieux sifflets », un seul « tumulte », un « roulement effrayant », etc. Cet organisme étrange qui est le public en colère agit à un niveau élémentaire, quand les voix deviennent « cri », « tumulte » ; le superlatif de l'auditif reçoit en complément le pourpre du voile et la brutalité des gestes des soldats qui arrachent des toges.

Mais d'habitude le dialogue salle – scène reste plus équilibré, les deux termes construisant de la sorte une poétique théâtrale de l'échange perpétuel, où, en absence du dialogue scénique verbal, gestes, attitudes, musiques et cris constituent un « dramen » tout puissant.

Cette perpétuelle ouverture du jeu vers la salle, le fait qu'elle soit toujours explicite, nécessaire, facilite le glissement de l'acte spectaculaire vers le « theatrum mundi ». Nombre de scènes du roman sont elles-mêmes parade, ostentation, jeu de masques. Seule Tuccia semble vivre dans le vrai mais c'est elle qui sera sacrifiée à la fin, dans un sanglant coucher de soleil qui forme de décor de l'apothéose de Bathylle. A lire en profondeur ce texte, on se rend compte qu'il ne s'agit pas là autant d'une poétique du mime présentée aussi bien en théorie du spectacle qu'en pratique mais aussi d'un art de vivre.

Privilégier le corps et ses sensations savamment orchestrés, transformer tout acte en geste ou attitude spectaculaire, couvrir son visage de masques qui cachent tout ce qui ne peut pas être ostenté, se confronter toujours aux autres dans un combat sans fin ou les faibles sont toujours sacrifiés – tel semble être le code de la Décadence qui se situe aussi bien dans l'antiquité romaine que à la fin du XIXème siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Bertheroy, Jean (1999) « Le Mime Bathylle », in Palacio, de Jean *Romans fin-de-siècle*, Robert Laffont, Paris, 1999.

KANIZOU (ESCLAVE).
ETUDE SOCIO-NARRATOLOGIQUE DU CORPS FEMININ

■ Karimian Farzaneh
■ Université Shahid Beheshti
■ Iran

ABSTRACT

KANIZOU (SLAVE). A SOCIO-NARRATOROLOGICAL STUDY OF FEMALE BODY

A contemporary Iranian writer, Ravani-Pour, reveals a female subject in one of her short stories from the book *Kanizou* who conveys one of the all consuming sufferances of the female body: prostitution. This is a view of the female writer and the female narrator. The choice of characters' names is very significant: the female character, called "Kanizou" (slave, in southern dialect of Iran). The young woman's life is formed by the interrogating perspective of the narrator, the neighbor's child who is very kind to her and who does not want to accept the gossiping of adults; first, she considered "Kanizou" innocent, but later, she learns the reality about her, without any prejudice. Then, she seeks to shape the oppressed young woman's sociability by speaking to her. "A female object", this expression "filthy", used repeatedly in the story, is a testament to the market, which objectifies the human body subjecting it for men's pleasure. The story positions itself amongst realist and naturalist texts that recounts the depravity of female life. Furthermore, The author attaches great importance to dialogue; she depicts the enunciative polyphonic: all discourses lead towards another. Finally we could present a sociocritical study of the short story by resorting to the study of the following: specific languages used by varied social classes and associated sociograms.

KEYWORDS

Female body, Ravani-Pour, contemporary Iranian literature.

INTRODUCTION

La littérature porte son regard sur la femme pour la mettre au devant de la scène : poèmes pour la bien-aimée, plaintes pour une disparue, hommages aux mères, ouvrages éponymes qui exposent la vie de femmes, de la « femme de trente ans » aux « jeunes filles en fleurs », en passant par « Emma Bovary », entre autres. Or, quand elle s'intéresse à la femme pour évoquer surtout son corps ou son intimité, elle préfère la décrire autrement ; on y découvre un regard moins curieux que scrutateur, un voyeurisme désagréable afin d'exprimer une certaine dévalorisation notamment quand il s'agit d'une péripatéticienne.

Ce personnage prend un nouvel essor dans la littérature européenne du XIX^e siècle et marque les esprits par une « impression de déferlement des filles dans la rue » (Corbin, 1978, 275). De plus, par l'intermédiaire des courants réaliste, puis naturaliste, « le misérable entre en littérature » (Dufour, 1998, 32). Un personnage alors, tel que prisonnier ou prostituée, produit de la misère sociale, prend une place privilégiée. La prostituée est alors souvent issue d'un milieu modeste, sans famille et misérable.

Il en va de même en Iran. Or, c'est au XX^e siècle que les romans et les nouvelles iraniens se fraient une voie dans une littérature dominée par la poésie. Suite aux évolutions socio-politiques dérivant de la révolution constitutionnelle, on expose dans la littérature des personnages féminins sur un ton réaliste. Rares sont pourtant les écrits qui traitent de ce genre de personnage féminin, tels que *Téhéran, ville terrifiante* de Moshfegh Kazemi (1925), *La Belle* de Hedjazi (1932), etc., mais ce regard a été souvent celui d'un homme. Ravani-Pour est celle qui commence sa carrière avec un recueil de nouvelles, intitulé *Kanizou*, restant pendant plusieurs années dans le silence ; la première histoire de cet ensemble donne son nom au livre (1988=1967 hégire solaire).

Le nom du protagoniste est à ce titre significatif comme il en est de mise dans l'esthétique réaliste : « Kanizou » signifie esclave, assujettie, exploitée. Cette nomination trace déjà le destin de la femme. Il y a aussi un seul autre nom ; il s'agit de la fille des voisins, amie et confidente de Kanizou, narratrice par ailleurs et qui se prénomme Mariam, l'équivalent de Marie.

Les questions qui s'imposent dans les limites de notre étude consistent à savoir ce que devient le regard sur la femme de la rue, quand des auteures-narratrices la décrivent et de comprendre comment l'« écriture féminine » de Ravani-Pour caractérise ce personnage et son mode de vie. Cette recherche se propose d'y répondre en recourant aux approches narrative et sociologique.

I. ETUDE DES STRUCTURES NARRATIVES DE *KANIZOU*

Toute œuvre se constitue d'un agencement pour ses événements mis en évidence par l'analyse narratologique débouchant à un sens. Un récit se compose d'éléments

essentiels, comme narrateur, auteur, personnage. Disons que celui-ci joue un rôle remarquable dans l'organisation des histoires. Le modèle sémiotique greimassien étudie le personnage à travers son faire, comme un acteur remplissant une fonction et suivant un programme narratif. Soit dit en passant que l'étude des personnages selon un programme narratif est à cet égard très intéressante, parce qu'elle permet d'appréhender la logique qui sous-entend le comportement d'un acteur. Le sujet dans cette nouvelle est Kanizou agissant en visant un but ; son objet est l'argent, l'amour. Elle est soutenue, accompagnée d'un seul adjuvant Mariam et les obstacles qu'elle rencontre pour arriver à ses fins, ce sont les gens du quartier, surtout la mère de Mariam.

Commençons par l'histoire de *Kanizou*. Cette jeune femme sans famille, subvenant à ses besoins en vendant son corps, habite une ville portière lorsqu'arrive du village une petite famille villageoise, composée d'un couple et de leur seule fille. Au fil des pages, nous lisons la sympathie qui s'établit entre la jeune et la petite fille. Or la mère de Mariam, ne supportant ni cette femme-objet, ni sa fréquentation avec sa propre fille, lui fait preuve de grande brutalité. Elle n'est pas la seule à la détester, les autres partagent son avis. Trois absences de Kanizou, lors de son incarcération, son départ avec un amant et enfin sa mort tragique, accentuent le comportement dédaigneux de tous à son égard. Notons que le récit se tisse par une forme circulaire et ourouboustique ; il se termine sur la même case de départ : l'épisode de la mort de Kanizou sur la place publique.

Selon Hamon, la différence entre personnage principal et secondaire se traduit souvent par deux conséquences. Le « héros dispose à la fois du monologue (stances) et du dialogue, alors que le personnage secondaire est voué au dialogue » (Hamon, 1977, 155). L'on remarque que si le lecteur a aisément accès à l'intériorité de Mariam, il n'en est pas ainsi pour Kanizou. Elle n'est jamais représentée seule ; cet être marginalisé est aussi montré de manière secondaire, par la narratrice Mariam ou par les autres.

Sur le plan de la rhétorique, on insiste sur l'analyse des figures qui fournissent des configurations de sens. Nous en relevons surtout la comparaison constante entre le triste regard innocent de Kanizou et celui de la biche de la grand-mère de Mariam. De plus, il y a le parallélisme qui s'établit une seule fois entre la petite fille et Kanizou, quand la première s'évanouit se trouvant dans l'obscurité du fond du sous-sol et la jeune femme, noyée dans les ténèbres d'une nuit de débauche. Il est par ailleurs indispensable de rappeler que l'écriture d'un texte implique des choix techniques qui gèrent la « régulation de l'information narrative » fournie au lecteur (Genette, 1972, 184).

Le texte de Ravani-Pour contient aussi un narrateur fantomatique, glissant partout dans la nouvelle, que l'on nomme le N1, racontant ce que pensent les personnages. De même, la nouvelle expose souvent un récit de paroles : pour raconter alors ce qu'ils disent ou se disent, la narration laisse la place au discours rapporté (*Ibid.*,

191); les paroles des personnages sont citées littéralement par le N1. Cet emploi significatif, que nous allons reprendre pour mieux développer, se répète dans des moments importants.

En laissant la parole aux personnages, notamment Mariam, mais aussi à sa mère et à Kanizou, Ravani-Pour met en scène la polyphonie énonciative. Cependant, c'est Mariam qui bénéficie d'un rôle privilégié, celui que l'on désigne par le N2 ; les paroles de la mère et de Kanizou prennent ainsi sens en rapport avec celles de Mariam. En réalité, ces deux adultes ne font pas progresser l'histoire, tandis que Mariam apporte des éclaircissements supplémentaires comme une narratrice auxiliaire (N2).

Quant au degré de l'intervention du N1, bien que démiurge, il se situe bien distant du récit. Par la fonction narrative qu'il se choisit, il assume un rôle d'impersonnalité. Il ne s'implique nullement d'autres fonctions pour commenter la structure ou maintenir contact avec son narrataire. Toutefois sa voix narrative résonne partout ; il se caractérise comme hétérodiégétique (*Ibid.*, 252). Mais le N2, Mariam, emprunte souvent une fonction idéologique malgré son jeune âge ; elle interrompt son histoire pour placer des propos didactiques et de par sa présence dans le récit, elle est homodiégétique.

Sans restriction de champ de perception, le N1 a une focalisation zéro tandis que Mariam, est le personnage focalisateur avec une focalisation interne. Elle ne rapporte pas les pensées des autres; dans les dialogues elle pose des questions, comme ce qu'elle demande sur les noms écrits autour du cou de Kanizou ou bien ce qu'elle découvre par indiscrétion.

Le Temps est un autre concept clé dans la narratologie, celui de la narration ou celui du récit. Pour le premier, soulignons la narration ultérieure des deux narrateurs, racontant ce qui est arrivé dans le passé par une version achevée. Pour le temps du récit, rappelons l'ordre du récit, la vitesse narrative et la fréquence événementielle. Le texte de Ravani-Pour se caractérise par un refus de linéarité. Une anachronie plane sur la nouvelle et les analepses chevauchent entre les lignes. La portée de ces désordres temporels est variable, car la nouvelle se compose de diverses strates temporelles du passé plus ou moins éloigné. En effet, l'histoire avance parallèlement sur divers plans : l'épisode de la découverte du cadavre de Kanizou et les dialogues entre les personnages. Quant à l'amplitude, on pourrait dire qu'elle est indéterminée, faute d'indices sur la durée. Une seule, celle des vacances, se trace entre le moment où Mariam obtient son carnet et la rentrée scolaire. Ces distorsions temporelles acquièrent souvent une valeur explicative tout en produisant un effet captivant sur le lecteur.

D'autres effets de lecture se procurent par la variation de la vitesse narrative. Quand le narrateur raconte une histoire, il dilate ou résume : accélérations et ralentissements de la narration se distinguent dans Kanizou selon Genette par

quatre mouvements narratifs (*Ibid.*, 129). Pour la pause, TR (temps du récit) = n, TH (temps de l'histoire) = 0, notons peu d'interruptions de l'histoire événementielle, sans commentaires du N1 : rares pauses de descriptions statiques du cadre spatio-temporel, du chagrin de Mariam découvrant la réalité sur Kanizou. Elles se développent vers la fin pour porter un regard sur son corps sans vie ; cet épisode est multifocal. En revanche, le temps du récit correspond au temps de l'histoire dans les dialogues; on rencontre alors maintes scènes (TR = TH). Pour procurer un effet d'accélération, le N1 emploie les sommaires et ellipses. La partie de l'histoire perçue par Mariam par la technique d'indiscrétion, traduite par le recours du N1 au discours narrativisé est sommairement évoquée. Enfin certains faits passent sous silence des ellipses (TR = 0 ; TH = n). Par ailleurs, les variations de la vitesse accentuent l'importance relative accordée aux événements. Si le N1 passe sous silence l'absence de Kanizou pendant son emprisonnement et son départ ou bien s'il s'attarde peu sur sa nuit de débauche, il y a lieu de s'interroger sur les raisons.

Quant au temps du récit, de la fréquence narrative (*Ibid.*, 146), nous repérons le mode répétitif (nR / 1H) par lequel le N1 transpose plus d'une fois et de manière intercalée le bouleversant épisode de la mort de Kanizou. Aussi évoquons-nous le mode itératif (1R / nH) pour retracer une seule fois le passage tant attendue de la femme sous la fenêtre de Mariam. L'emploi des fréquences identifie les éléments narratifs prioritaires par les narrateurs.

	Mode narratif		L'instance narrative			Le temps du récit		
	La distance	La fonction du narrateur	La voix narrative	Le temps de la narration	La perspective narrative	L'ordre	La vitesse narrative	La fréquence événementielle
N 1	Discours narrativisé Discours rapporté	Fonction Narrative	Hétéro-dégétique	Narration ultérieure	Focalisation zéro	Analepse	Pause Sommaire Ellipse Scène	Mode itératif Mode singulatif
N 2	Discours rapporté Discours transposé style indirect	Fonction Narrative et idéo-Logique	Homo-dégétique	„	Focalisation Interne	„	Scène Sommaire	Mode répétitif

Schéma narratologique de *Kanizou*

L'étude narratologique représentée ci-dessus cherche à montrer qu'il existe divers narrateurs plus ou moins impliqués, distants, aux points de vue variés, traduisant leur regard sur cette femme réduite à son physique. Notons enfin que l'on y trouve des distorsions temporelles fréquentes dues aux associations d'idées qui semblent suivre le rythme du flux de l'inconscient, ou du moins être « très près de l'inconscient » (Cixous, 1975, 18).

Par ailleurs, Ravani-Pour emploie la pluralité des modes d'énonciation dans son récit en les superposant. Elle accorde une place d'honneur au dialogue et brosse un portrait en action de la femme aliénée pour la présenter. En laissant ainsi la parole à ses personnages, Ravani-Pour expose la polyphonie énonciative : tout discours est orienté vers l'autre et la littérature se présente comme un acte de communication.

II. FORMULATION VERBALE DU REGARD SUR *KANIZOU*

L'auteure fait progresser son histoire par la reproduction du parler de ses personnages. A l'instar d'un dictaphone, elle enregistre le parler de chacun. Le regard porté sur Kanizou se formule mieux par cette version verbale. Rappelons en passant que l'instance du discours confronte les subjectivités dans une énonciation hétérogène, alors que l'instance du récit réduit les diverses subjectivités en une énonciation quasi homogène. L'étude du discours narratif souligne que l'œuvre absorbe le discours social par un phénomène de transfert de faits sociaux vers le discours textuel. Le discours social chez Ravani-Pour a une implication idéologique, car la société de fiction reflète le discours social qui l'a vu naître. L'auteure systématise l'oralité comme mode d'inscription du social dans le texte mis en évidence dans le discours direct. Celui-ci traduisant la situation de Kanizou a pour thème favori la maltraitance et la violence de la communauté ; cela se traduit par le regard négatif des gens porté sur elle, cible de rancune et de sarcasmes virulents.

Contrairement à un Hugo (Dufour, 2005, 2-3) accompagnant la reproduction des paroles de ses protagonistes de commentaires, Ravani-Pour cherche de simples effets linguistiques : elle bénéficie d'une hyperacuité auditive pour retranscrire les paroles. Ses dialogues, qui étonnent par leur longueur, reproduisent des énoncés laissant le libre arbitre au lecteur.

Il est intéressant de savoir comment les faits sociaux sont transformés en faits littéraires sur le plan du langage. Cela amène à considérer les sociolectes comme structure socio-linguistique. Selon Greimas, les sociolectes sont des sous langages reconnaissables par les variations sémantiques qui les opposent les uns aux autres et par les connotations sociales qui les accompagnent ; ils se constituent de taxinomie sociale sous-jacentes aux discours sociaux (cité par Wellek et Warren, 1971, 354). Variétés de langue d'un groupe socio-culturel, qualifiés de dialecte social, ils sont donc des langages, des signes linguistiques, de l'idéologie entretenue

dans le texte. Ils ne sont pas seulement un répertoire lexical et un code, mais ils peuvent être aussi des techniques utilisées, sur le plan de la structure narrative, de la rhétorique, et du cadre spatio-temporel. On rappelle aussi que selon Zima, les sociolectes n'existent pas indépendamment de leur mise en discours prenant des formes assez hétérogènes. Loin d'être des éléments isolés, ils se situent dans un environnement appelé discours (Zima, 1984, 93). Beaucoup de ces sociolectes sont définis comme régiolectes, variétés de langues dans un espace donné, avec une dimension géographique, comme chez Ravani-Pour. Non seulement au niveau du dialecte, émaillé de vocabulaire approprié, mais aussi au niveau du cadre géographique méridional au bord du Golf Persique, foisonne le champ lexical du monde maritime dans les écrits de cette auteure régionaliste. Place maintenant à la reproduction du parler des personnages pour mieux souligner notre idée.

En ce qui concerne le parler de Kanizou, précisons quelques points : il n'y a pas vraiment de réel sociolecte prostitutionnel. Son langage reflète peu sa marginalité. En effet, on ne repère ni dans les ouvrages français du XIX^e siècle, ni dans les écrits en Iran aucun sociolecte de ce genre¹ (cf. 2009, 203-211). Ayant un langage normatif, le parler limité ou pauvre des héroïnes naturalistes témoigne d'une authenticité ethnoculturelle ou de la basse extraction de celles-ci, ou désigne leur absence de culture. Lorsque Mariam montre à Kanizou son carnet, on apprend qu'elle est analphabète :

- « - Bravo ! Tu as réussi ? ... Il faudrait que tu étudies toujours bien, ma puce ! (...)
- Toi aussi, tu es allée à l'école ?
- Non, je n'avais personne, j'étais sans famille !
- Veux-tu que je t'apprenne à lire et à écrire ? C'est si facile !
- Non, Chérie aux yeux noirs ! Maintenant, c'est trop tard pour moi » (Ravani-Pour, 1988, 16).

Cette scène dévoile la relation affective entre les deux personnages et l'illettrisme de l'orpheline. Or, Kanizou si ordinaire dans son parler et sa conduite, si tendre à l'égard de Mariam, voici qu'elle devient vulgaire, s'exposant toute nue face aux regards hargneux des autres sur la place publique, lorsqu'elle s'écrie :

« Vous me crachez dessus... Vous me maudissez, suis-je malade pour me préparer à l'Enfer ? Ce n'est pas de ma faute, seule Chérie comprend... Sa maîtresse comprend... Voilà... Matez-moi, c'est gratis... mon corps est abîmé... Matez-moi... Le préfet était mon client... Le maire était mon client... Du jeune au vieux... tous l'étaient... Et après on me crache dessus... C'est moi qui vous crache dessus... De la tête au pied... Et sur vos ancêtres... » (*Ibid.*, 22).

¹ Cela existe malgré l'exposition de la marginalité de ce genre de personnage comme objectif important de la littérature dite réaliste ou naturaliste.

Cette scène est a fortiori scandaleuse ; Kanizou crie ainsi ouvertement son mal. Ses mots provocateurs participent d'une stratégie dénégatrice, où le cri de la haine s'entend comme un appel à l'amour. Il y va d'un besoin éperdu de reconnaissance qui ne saurait être satisfait dans ce contexte social. Le drame de Kanizou se noue ainsi dans un milieu arc-bouté sur lui-même.

Le corps dénudé de cette « femme-marchandise » selon Legardinier² (2011), consommé, épuisé, abîmé, n'est plus l'objet du désir, encore moins celui du regard ; celle que l'on convoitait il n'y a pas longtemps, voici que malgré son exhibitionnisme, on essaie de l'éviter à tout prix. C'est ainsi qu'elle demande à Mariam de prier pour que Dieu mette fin à ses jours (Ravani-Pour, 1988, 24).

Après l'arrestation et l'incarcération de la femme, Mariam s'attriste à chaque occasion qu'elle regarde le jardin vide de la voisine, mais sa mère remercie Dieu d'avoir débarrassé le quartier de cette « souillure ». Le regard intenable qu'elle jette sur Kanizou exprime son dégoût. Elle n'hésite pas à faire le scandale sur son passage. À l'extérieur, elle la traite face à face de « vicieuse », de « Salope » et l'interpelle violemment « Impudique, fous le camp d'ici ! » (*Ibid.*, 12). Devant la porte, en voyant Kanizou s'approcher, elle rentre aussitôt et claque la porte en hululant³ pour montrer sa répugnance.

Ses gestes et mots alarmants comme son regard réprobateur font trembler la jeune femme et verser la larme qu'elle avait toujours au coin de l'œil. De même, elle maltraite tous ceux qui la défendent. Sa réticence va jusqu'à refuser que l'on prie pour elle. Voici les propos échangés entre Mariam et sa mère lors d'un pèlerinage :

« - Ce n'est pas mal de prier ?

- Mais petite, il n'y a pas de mal à prier !

- Alors donne-moi une bougie ! (...) Je prie pour que Dieu la sauve [Kanizou] de cette vie ! (...)

- Le monde est plein de misérables, prie plutôt pour eux.

- La maîtresse dit qu'elle est misérable aussi, comme une mendicante » (*Ibid.*, 21).

Cet extrait révèle l'avis d'un autre personnage. Aussi la maîtresse se situe-t-elle parmi ceux qui ne haïssent pas la jeune femme. La mère fait entendre sa sentence à son sujet après l'emprisonnement de Kanizou :

« - Mère, qu'est-ce qu'on lui fait là-bas ?

- On lui donnera une bonne leçon !

- Mais la maîtresse dit que ça ne sert à rien (...).

² Expression qui témoigne du règne de la loi du marché et de la réification sur les êtres humains.

³ Un bruit, semblable au hullement, que les femmes du Sud et les Arabes font pour attirer l'attention au moment du mariage ou deuil.

- Ça par exemple ! Qu'est-ce qui lui faudrait alors ?
- Elle dit que je le comprendrai, adulte, après avoir lu plein de livres.
- Voyons voir ! C'est fini aussi pour ta maîtresse de cette année. Tu sais on doit les brûler vif » (*Ibid.*, 22).

Voici un verdict très dogmatique, celui du bûcher, rappelant un châtement médiéval ; une phrase équivoque qui pourrait suggérer à la fois la mort de Kanizou et celle de la maîtresse, car on ne trouve guère l'antécédent du pronom « les ». L'exemple le plus illustre de la voix de la doxa se trouve lors de l'épisode de la mort de Kanizou, des bribes de discours entre l'éboueur et les anciens clients de Kanizou :

- « - Laissez passer, je voudrais emporter le cadavre, dit l'éboueur.
- Ce n'est pas un cadavre, ça !
- Qu'est-ce que c'est alors ?
- Si elle n'avait pas une vie dignement humaine, son cadavre est au moins celui d'un être humain.
- Jetez-la à la mer.
- Elle va même la souiller !
- Même la mer lui est de trop maintenant? Ce n'était pas toi qui lui courais derrière autrefois ?
- Toi aussi tu en faisais autant.
- Allons, tout le monde en faisait autant ! Son cadavre va puer dans dix minutes !
- C'est raide comme un bâton, comment tu vas le soulever ?
- Moi, c'est moi qui le ferai, disait un ivrogne » (*Ibid.*, 20).

Les gens déshonorent davantage le cadavre tout au long du chemin par leur comportement, même si en parlant on répète par ironie l'idée de femme-objet. Il s'agit d'un assemblage de perceptions critiques de la communauté masculine sur la corporalité féminine. On apprend aussi que les anciens clients au regard voluptueux autrefois, sont aujourd'hui ceux au regard malveillant.

Signalons que le lexique constituerait le stade profond du sens. Toutefois, les mots d'un texte se structurent au-delà des limites de phrases. Ils s'y organisent en champs lexicaux : on les regroupe par ensemble référant à une même notion (Cf. Boix, 1985, 65) qui est l'isotopie, récurrence dans un texte d'un même univers de signification (Fossion ; Laurent, 1981, 55), lui conférant une cohérence sémantique. On voit ainsi se dessiner les lignes thématiques qui organisent le texte :

La 1 ^{ère} force sociale : La prostitution	La 2 ^{ème} force sociale : La morale
La débauche	La tolérance
La déchéance humaine	La bonté
La 3 ^{ème} force sociale : La violence	La 4 ^{ème} force sociale : L'affection
Verbale	d'une amie (profonde)
Gestuelle	d'un amant-mari (superficielle)

Diamétralement opposées, elles regroupent différentes lexies ou syntagmes renvoyant à l'une ou à l'autre face sociale en conflit. L'importance quantitative des champs s'avère significative au niveau sémantique pour constater que la force sociale de la violence l'emporte largement sur les autres.

Aussi avons-nous souligné qu'un texte littéraire revêt un caractère polyglotte renvoyant à des énoncés potentiellement ou effectivement extra-textuels. Il produit des phénomènes d'homogénéisation dont il faut interroger « le vouloir dire » (Duchet, 1990, 128) Il s'agit d'examiner la cohérence comportementale de tel ou tel personnage. Cette dimension du social qu'est la parole qu'on tient sur soi, ou sur les autres (Cf. *Ibid.*). L'inscription du texte social dans le texte littéraire se lit non par les énoncés explicitement idéologiques, « mais par leur inclusion dans le récit dans un mode d'insertion qui en opère la transformation » (Gaillard cité par Duchet, *Idem*).

On s'efforce alors de repérer ce qui, dans la vaste « palerie » du texte, fait écho au discours social dont se nourrit l'écrit. Aussi avons-nous exploité les discours sociaux négatifs et positifs. Pour les circonscrire, on les a inventoriés afin de mieux peindre cette communauté provinciale et voir en quoi ces discours sont interpellatifs à l'égard du vice. Même si la teneur de ces propos paraît d'abord sans implication idéologique, le ton moqueur de l'auteure (dont la voix s'approche de celle de N1, de N2, voire de celle de la maîtresse) montre ces discours sociaux relatifs à la satire des vertueux. Ces discours expliquent le regard que l'on jette sur ces femmes entretenues de manière introvertie ou extravertie.

Enfin, notons que la doxa convertit les structures sociales en principes de structuration : « ... l'expérience première du monde est celle de la doxa, adhésion aux relations d'ordre qui (...) sont acceptées comme allant de soi » (Bourdieu, 1979, 549). Pour lui, la doxa ne se résume pas à l'opinion ; elle se montre comme le sens commun structurant une société. Fondement essentiel du vivre ensemble, la doxa impose la vision du monde des dominants. Or la société ne saurait être monolithique ; elle se constitue de champs à la fois variés, autonomes, bien que dépendants entre eux. Arrive ainsi le tour de l'étude des préjugés, des

présuppositions admises et évaluées positivement ou négativement au niveau comportemental pour mieux comprendre le regard sur Kanizou.

III. LA MULTIFOCALITE DU REGARD SUR UN PERSONNAGE COMPLEXE

La sociocritique estime que la littérature et l'histoire sont dans un rapport interne d'articulation et d'intrication selon Macherey. Elle part du texte narratif à caractère « réaliste », posé comme tel à l'origine, pour surgir de ce dernier les segments discursifs énonçant une quelconque doxa apparemment isolable du tissu narratif (Duchet, 1990, 314). Ainsi revient alors la lecture sociocritique à l'appréhension du substrat idéologique du texte.

Entrepreneur une lecture sociocritique de *Kanizou*, on découvre que l'évaluation du conditionnement social des personnages montre une vision éthique de la société à cultiver. Par ailleurs, le discours idéologique de l'auteure se présente comme un appel à une prise de conscience envers certains préjugés dans la société. La sociocritique présente la socialité comme sa principale préoccupation, consistant à émerger les problèmes sociaux posés, le discours et le cadre spatio-temporel de la société d'une œuvre.

Connaître le cadre spatial dans lequel se déroule l'action s'avère en ce sens très important : « le cadre explique la conduite des personnages » (Dumortier ; Plazquet, 1980, 81). Sur ce plan, Ravani-Pour réunit les éléments qui témoignent du milieu où se situe la société du texte. En effet, l'écrivaine crée l'endroit favorable à son histoire, cultive le raccourci suggestif et veille à situer son personnage dans le cadre limité d'une nouvelle, par un style elliptique, dans l'espace clos d'une petite ville, d'un quartier contraignant afin de manifester une protestation contre un état de société et tout ce qui en lui tyrannise. Cependant, l'univers social s'inscrit dans un cadre aussi bien spatial que temporel. Les indices temporels ne sont pas nombreux dans la nouvelle, mais pour ce qui nous intéresse, nous remarquons la dialectique de Nuit-jour.

Parler de la nuit en opposition avec le jour revient à poser la symbolique particulière que suggère ce temps d'obscurité : elle favorise la propension au mal. En témoignent l'accoutrement et le comportement de Kanizou : le jour elle sort avec son tchador blanc ou bleu clair et respecte plus ou moins les conventions sociales. L'évocation des épisodes diurnes l'emporte sur celle de la nuit ; cela insiste sur la volonté des narrateurs de la présenter comme une citoyenne ordinaire. Le seul moment de sa vie nocturne est transcrit dans la scène d'indiscrétion de Mariam : elle porte une robe moulante dorée, elle boit avec ses clients et danse pour les divertir ; parfait exemple d'une femme de plaisir. A travers cet épisode présenté sommairement, c'est toute la théâtralité du métier qu'il faut noter. De par cette théâtralité, la prostituée s'associe souvent au mensonge et au secret, du fait qu'elle n'est pas elle-même lorsqu'elle s'offre. Kanizou ce soir-là est méconnaissable aux yeux de Mariam, elle se cache derrière son déguisement.

Notons que dans ce passage le champ lexical du monde maritime, loin d'insister sur une femme voluptueuse, expose plutôt le danger qui menace le « petit poisson doré » entouré de « requins » (Ravani-Pour, 1988, 17).

La dualité de Kanizou mérite d'être éclaircie pour mieux comprendre le bien-fondé ou l'absurdité du regard et du jugement des autres. En réalité, certains critiques distinguent en littérature une « prostituée vertueuse », celle qui « manifeste la même intolérable contradiction entre une nature chaste et tendre et l'infamie d'une condition dont elle ne peut s'affranchir. (...) Ce type romanesque (...) incarne un "impensable" moral, puisqu'on ne peut ni condamner ni affranchir réellement l'héroïne de sa condition » (Angenot, 1975, 79) ; de ce point de vue ces femmes sont comme des victimes sociales (cf. Simon Palmer, 1994, 362 ; Phaéton, 2003, 100). Elles sont assujetties par le système social et muselées par un destin qui les assomme ; en fait foi l'opinion de la maîtresse de Mariam dans la comparaison de Kanizou avec une mendicante et lors d'une autre conversation de Mariam avec sa mère au sujet de la prédestination dans la vie ; après avoir entendu que le sort de chacun a été fixé d'avance, Mariam en conclut que Kanizou en est la victime (Ravani-Pour, 1988, 25).

En revanche, Yves Olivier-Martin affirme que si le roman populaire français est « rempli d'indulgence pour la timide créature tombée dans les mains d'un être dissolu, il reste sans tendresse envers la prostituée vicieuse » (1974, 90). Kanizou ne correspond pas au type de la femme avide de chair. Ni galante, ni courtisane, elle n'a que de « misères » et ne trouve jamais de « splendeurs » pour rappeler le titre balzacien. Face aux reproches de la mère de Mariam, elle précise bien que c'est faute d'éducation, de travail qu'elle vend son corps. Assoiffée d'amour et de protection, elle aspire à une vie de couple où elle pense trouver sa solution. Ainsi lorsqu'elle trouve quelqu'un, elle quitte tout pour le suivre. L'amour représente donc pour elle une réconciliation d'être, un moyen de se sentir réellement femme, non pas Kanizou, l'exploitée. Mariam rapporte la scène de son échec sentimental : à son retour, désillusionnée, elle est pâle, stupéfaite, démantelée, dévorée par le poids de son chagrin d'amour (Ravani-Pour, 1988, 26).

Il ne lui reste alors que l'amitié de Mariam pour la consoler des amours mensongères ; c'est pourquoi dès son retour elle précipite la rencontrer à la sortie de l'école. De plus, lors d'une autre conversation, la fille lui demande au sujet des noms que Kanizou portait autour de son cou. La femme lui avoue qu'elle les a écrits pour se souvenir toujours de ses amis. Mariam lui demande alors qu'elle ajoute aussi le sien, mais son amie affirme qu'elle a gravé celui de la petite voisine dans son cœur (*Ibid.*, 14). Les témoignages de Mariam, en tant que narratrice, prouvent le besoin vital d'affection chez la jeune femme.

Par conséquent, Kanizou incarne différentes facettes selon le point de vue de Mariam et son discours social provenant d'une attitude de bonté d'une part, et l'opinion publique et le discours hargneux de la communauté d'autre part.

Lahire ne conteste pas en ce sens que des dispositions diverses soient intériorisées par les acteurs au cours de la socialisation mais s'interroge sur l'unité de ces dispositions, leur durabilité au cours de la vie, et leur activation dans la vie quotidienne. Le sociologue souligne que l'individu vit des expériences variées entraînant une multiplicité d'«habitudes de pensée» et de «schèmes d'action» (Cf. 2002, 411-414) : le personnage peut donc être polymorphe, protéiforme, pluriel. Dans le cas de Kanizou, il est à noter que ce genre d'hybridité donne naissance à un personnage composite et complexe, de grande ressource pour l'auteure puisqu'elle génère drames et conflits.

D'autre part, selon l'étude des aspects importants du personnage littéraire de Philippe Hamon (1977, 122-123), on retrouve dans la nouvelle «un personnage-embrayeur, ombre de l'auteur(e) en texte»; il s'agit de Mariam qui semble être son «porte-parole». Encore pour emprunter sa terminologie, on y trouve aussi d'autres personnages dits «référentiels», des personnages-types qui ne se conforment pourtant pas à leur image stéréotypée, ni dans le cas de Kanizou, ni dans celui de la mère de Mariam.

Pour la femme voluptueuse, elle se présente sévèrement critiquée selon nombre de préjugés. Il en va de même pour le lecteur percevant ce genre de femme selon son système propre de références culturelles : «le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte» (Jouve, 1992, 10), un au-delà littéraire ou sociologique. Sa perte du statut de femme, son aliénation consiste tant en un asservissement qu'en un processus où le personnage devient étranger à lui-même. Son activité lui impose une coupure avec le monde extérieur, puis avec soi-même. Kanizou ne possède donc que de faibles liens avec la réalité; hormis les moments partagés avec Mariam, elle est condamnée à la solitude, stigmate de la marginalisation produite par sa condition. «Le personnage s'insère dans une société, le corps social ne concevant les individus que fonctionnellement, par les programmes qu'ils peuvent assumer, par leurs rôles professionnels (...) qui les classent dans une hiérarchie, dans une échelle, mais qui déterminent aussi leurs modes de relation à autrui et au réel» (Hamon, 1977, 140).

Sa relation difficile à autrui et au réel se reproduit à l'intérieur d'elle-même et s'accroît par son manque d'éducation : «la prostituée se définit par un vide, par un *échec de l'éducation*» (Corbin, 1991, 109). L'auteure met là en application l'idée que la situation de Kanizou est liée à sa condition, car l'éducation est censée apporter des valeurs telles que le travail, la dignité, l'honneur.

Voyons maintenant du côté de la présentation maternelle. Lors de la mise en fiction du personnage de la mère, selon un arrière-plan à la fois culturel et universel, on pense à une créature angélique et protectrice tandis que dans cette nouvelle, l'écrivaine présente un personnage contredisant à son tour le cliché. Nous avons déjà démontré sa violence verbale, mais sa brutalité à l'égard de sa propre fille dépasse toute borne. Même sous prétexte de soucis maternels, son

comportement exacerbé ne se justifie nullement. Reprenons l'exemple du voyeurisme chez la voisine. La mère monte et surprend Mariam. Après lui avoir hurlé le malheur qui l'attend, elle lui écrase les doigts sous les pieds, lui attrapant une mèche de cheveux pour la traîner jusqu'au sous-sol. Ensuite, poussant des cris gutturaux, « hennissant », comme elle avait l'habitude, elle y enferme sa fille. Pis encore, elle sait pertinemment que là-bas, par la chaleur et le climat humide, il existe des reptiles, car elle la menace de l'y garder jusqu'à ce que les serpents lui désorbitent les yeux. L'épisode se termine par le cri de Mariam évanouie : un serpent lui monte autour de la taille. Cette pause descriptive se montre comme au ralenti pour insister sur la brutalité de la mère (Ravani-Pour, 1988, 16-18).

Certes, la vie menée par Kanizou va à l'encontre de la tradition iranienne, celle qui loue la vertu et la chasteté des femmes, mais aussi la préservation de l'équilibre psychique humain autant que la protection du foyer familial. La société iranienne, de par son ancienne culture puritaine et sa religion ancrée fortement dans l'esprit des gens réprime ce mode de vie en condamnant l'immoralisme.

Or ce regard moralisateur et méprisant dans un monde hostile devient une anti-valeur en transformant la biche aux yeux innocents, selon l'interprétation de Mariam, très vite en déchet. Le monde social est souvent perçu en blanc et en noir, comme un univers où il faut se cuirasser contre tout danger. L'attitude excédante et le dire importun de la communauté enfoncent ainsi davantage Kanizou dans l'abîme de la prostitution et de l'alcoolisme, vers une autodestruction physique et mentale. Le regard est ainsi acrimonieux et discriminatoire. Il instaure des normes ainsi qu'une véritable tyrannie qui se répercute dans les registres du social. Tout conspire, dirait-on, contre Kanizou pour qu'elle s'empêtre dans son mal et le dernier coup fatal fut son incarcération.

En effet, il existe un rapport entre la vie de la prostituée et celle de la prisonnière niant l'humanité et la féminité des femmes par une perte d'identité, un renoncement à soi, une mort symbolique de l'être, si ce n'est une vraie mort. La prison concrétise l'abîme de l'univers du vice : quand on y met les pieds, on est souvent condamné à mal finir. Si la prison semble en général permettre de rétablir les valeurs qui se voient perverties par le vice, dans le cas de Kanizou, loin d'établir l'ordre, ni d'être un lieu de rééducation, elle entraîne un nouveau mal dans la vie de la jeune femme et la plonge davantage dans la dégradation humaine. Ainsi la prison fait-elle ressortir l'accélération de la deuxième chute de sa vie : elle sombre dans l'alcoolisme. C'est le tar de l'alcoolisme qui ronge la vie de Kanizou après son échec sentimental et son emprisonnement. En effet, elle comprend que son état de femme est perdu car il lui est interdit d'aimer, de se marier, de vivre. Sa situation invivable, elle trouve refuge dans l'alcoolisme. La belle Kanizou, qui était l'objet de tant de convoitises masculines embaumant la rue à chaque passage, voici qu'elle réapparaît très vite sous l'enveloppe d'un être ravagé, qui pue l'alcool et qui s'offre à bas prix ; il lui arrive aussi de fouiller les poubelles ou se vendre contre une

bouchée de pain ou un fond de bouteille. Avant, elle avait un chez soi et cachait sa vie par souci d'une certaine probité. Sans domicile et alcoolique, elle s'engloutit alors dans le nouvel abîme de la déchéance. *Kanizou* se construit ainsi sur le schéma d'une dégradation aboutissant à la mort symbolique du personnage : la négation de son corps dont elle abandonne la propriété et l'usage aux clients. Comble de déchéance, encore jeune mais épuisée, cette femme de la rue séjourne dans une maison close pour rendre service, contre un pourboire, aux autres. La « souillure », comme on l'appelle de son vivant, finit aussi dans les ordures.

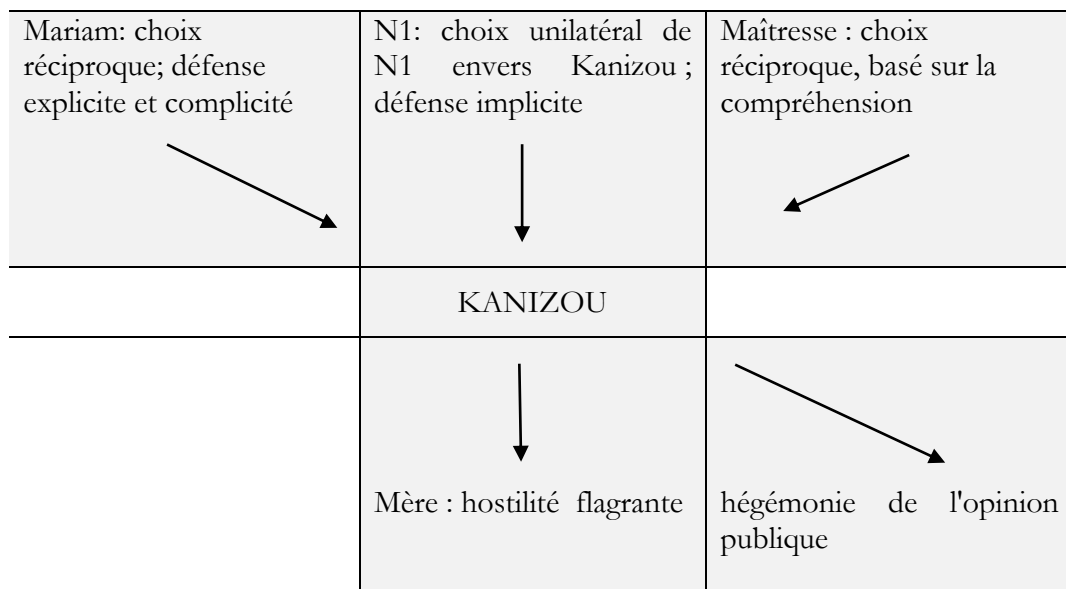
A sa mort, sur la place publique, on applaudit et danse, les femmes pouffent de rire sous leur tchador. On traîne par terre le cadavre embourbé de Kanizou, trouvé dans un canal entre les déchets, portant dans les cheveux des branches d'épines. Des lèvres desséchées et blanchâtres, des mains crispées et des doigts recroquevillés en forme d'un bol, ses tristes yeux écarquillés fixent Mariam comme pour la supplier. Un ivrogne verse le fond de sa bouteille sur sa dépouille, comme pour lui faire la toilette mortuaire. Certes, cela se fait par obligation de purification et par les ablutions ; il s'agit du rituel du décès avant l'enterrement, mais avec une eau pure. En revanche, lui verser de l'alcool sur le cadavre se présente tel qu'un outrage inadmissible à la défunte. Enfin, l'éboueur la ramasse : ses talons pointus frappent contre la charrette qui s'éloigne, les oiseaux de mer crient au firmament son deuil ; bruits qui rappellent la voix suppliante d'antan de Kanizou, au milieu des huées, des rires sarcastiques, des crachats et des pierres lancées au mort. (cf. *Ibid.*, 8, 14, 20, 23, 28)

Ainsi avons-nous exposé les systèmes principaux du récit tels que l'affirmation du désir masculin au regard voluptueux, le regard envenimé accompagné de la brutalité incessante de la mère, le regard acerbe et les propos outrageants tout comme la conduite inconcevable de la communauté qui renforcent le caractère pernicieux du pouvoir hégémonique de l'opinion publique envers Kanizou.

Il est à noter que les individus se soumettent à la logique étroite de l'habitus. Ce dernier, selon Bourdieu, consiste en dispositions permanentes intériorisées, système qui fonctionne comme principe inconscient, dispositions qui signifient des façons de faire ou de penser intériorisées. De plus, l'habitus primaire se construit au cours de l'enfance ; notation très importante, car chez Mariam, il se forme autrement grâce à son innocence naturelle et à la maîtresse de l'école qui perçoit Kanizou différemment de la mère. La voix du N1 aussi semble favoriser la disposition de compréhension et de tolérance.

D'autre part, Bourdieu montre que la domination masculine est inscrite dans l'habitus des individus. Si les différences entre les femmes et des hommes existent, elles se montrent dans l'ordre androgyne par une série de préjugés sociaux, notamment contre la femme (souvent à l'exception de l'image maternelle). Ainsi Kanizou est-elle isolée, condamnée, damnée, tandis que ces clients d'autrefois s'en sortent indemnes, la jurent, et pis encore, se permettent de déshonorer le mort en

lui crachant dessus. Se dessine alors une dimension spécifique des rapports humains, rapports complexes de dépendance et de rejet que nous illustrons sous forme du sociogramme⁴ (cf. Degrève, 1995, 60) à l'égard de Kanizou :



CONCLUSION

L'étude d'un texte littéraire consiste à montrer la structure littéraire mais aussi à voir comment la vision tragique du monde s'exprime par le travail de l'écriture créatrice : « L'œuvre littéraire, écrit Bourdieu, peut parfois dire plus, même sur le monde social, que nombre d'écrits à prétention scientifique (...) : mais elle le dit sur un mode tel qu'elle ne le dit pas vraiment » (1992, 60).

La nouvelle raconte l'histoire de la vie d'une femme entourée de gens qui lui sont hostiles. Ne pouvant affronter ces derniers mais tenant à se faire une place parmi eux, Kanizou se livre à mener une double vie : tenter de vivre conformément aux règles d'un monde au regard rébarbatif pendant la journée et avoir une vie nocturne, différente et clandestine. On découvre donc une dichotomie entre l'âme et le corps de Kanizou. D'abord elle tente de se tenir en retrait, puis les préjugés, la brutalité, l'exclusion de la société la poussent à sa chute : elle s'engloutit dans la dépravation. Son drame commence quand le secret de sa vie se répand partout ; sa souffrance réside dans le décalage entre son être et son vouloir être. De plus, son

⁴ Le mot sociogramme illustre le thème ou la situation qui tient de la réalité sociale de l'auteure ; c'est un fait social typique sur lequel se greffent d'autres faits secondaires. C'est aussi un ensemble de problèmes sociaux exposés et vécus dans l'œuvre.

sort retrace un véritable réquisitoire accablant contre cette moralité et ces accusations qui mènent parfois aux plus sévères verdicts humains et lui imposent les pires châtements.

Cette étude a été concentrée autour de trois éléments importants : émerger le statut du social dans le statut social du texte par la narratologie pour mieux exposer les attitudes dans la petite communauté ; puis présenter les faits sociaux transposés en faits littéraires repérables par les sociolectes, considérés comme des langages, décrivant des attitudes pleines de vérité : l'occasion de mettre en relief la fonction de l'emploi du dialogue comme l'un des meilleurs moyens pour formuler le discours social dans sa dimension conflictuelle ; avant de terminer sur une approche sociologique afin de souligner la socialité de la nouvelle et en tracer le sociogramme. Sous une toile peinte aux couleurs de son régionalisme, l'auteure-narratrice brosse le parcours tragique d'une femme livrée à la société et à son destin, perçant la satire d'une société où les gens se livrent à leurs démons (la jalousie, la violence, l'immoralisme, l'oppression, etc.). Enfin de compte, tout cet univers se présente à l'instar d'un prétexte pour nous interpeler tous, sans équivoque, à réajuster notre conception des idées.

Après ce large contour d'analyse, on conclut la réalité de la nouvelle comme une réalité universelle et atemporelle, une fatalité inhérente à l'être humain, l'idée très dangereuse qui légitime, au nom de l'éthique et des valeurs, les préjugés sur les marginaux et les minorités, faisant passer sous silence leur souffrance avilissante ou les encourageant à subir leur destin. Dans le cas de Kanizou, les narrateurs rejettent la brutalité de la communauté par les moyens techniques entrepris, rappelant par des astuces variées que cette moralité se place en perpétuel conflit avec les valeurs authentiques humaines et l'identité islamo-iranienne, basées en grande partie sur la charité, l'altruisme, la tolérance.

L'androcentrisme qui continue à ignorer la vie des femmes brisées, telles que Kanizou, se récompense autrement avec la revalorisation de la femme. Dans son rythme vital, l'écriture de Ravani-Pour en tant que « machines à vibrer, à sentir » ainsi que sa littérature qualifiée de « sens » (Slama, 1981, 53) veille à exposer le cas particulier de Kanizou, l'exploitée, la marginale, mais aussi toute femme qui se trouve dans sa vie dans la situation d'une malheureuse victime. Par essence, la prostituée figure des thèmes tels que la dualité de l'être, le mensonge, l'amour, mais surtout l'art et l'artiste (Baudelaire, 1968, 623). Signalons que l'écriture est considérée comme une activité subversive au début de la carrière de Ravani-Pour : elle sort ainsi de la condition qui lui est destinée par avance et entre comme par effraction dans un domaine qui lui est sinon interdit, du moins refusé. Au nom de Kanizou, l'auteure se défend donc elle-même contre un univers littéraire sous l'emprise des préjugés et des sarcasmes visant les écrivaines. Enfin on pourrait interpréter ce regard porté sur le corps féminin, tantôt admiratif, tantôt intenable à l'instar du regard jeté sur l'écriture féminine, du texte des femmes et de l'intimité

féminine, sous la loupe d'un monde littéraire, établi, légiféré, jugé surtout par les hommes.

BIBLIOGRAPHIE

- Angenot, Marc (dir.) (1975) *Le roman populaire, recherches en paralittérature*, Montréal, P.U. du Québec.
- Baudelaire, Charles (1968) « Mon cœur mis à nu », in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale ».
- Boix, Christian (1985) « Des outils pour l'analyse littéraire. Approche sémiolinguistique d'un extrait du voyage au bout de la nuit », in *Le français dans le monde*, n° 196, octobre 1985.
- Bourdieu, Pierre (1979) *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit.
- Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen ».
- Cixous, Hélène (1975) « Le rire de la Méduse », in J.-F. Guesnier, « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », *L'Arc*, n° 61, Aix-en-Provence, Le Jas.
- Corbin, Alain (1978) *Les filles de noces*, Paris, Aubier Montaigne, collection historique.
- Corbin, Alain (1991) *Le temps, le désir et l'horreur*, Paris, Aubier Montaigne, collection historique.
- Degreve, C. (1995) *Eléments de littérature comparée II, thèmes et mythes*, Paris, Hachette livre.
- Duchet, C. (1990) « Sociocritique », in Daniel Bergez (dir.), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, pp. 121-153.
- Dufour, Philippe (1998) *Le réalisme*, Paris, P.U.F.
- Dufour, Philippe (2005) « De la langue aux langages : *Les Misérables* », in Guy Rosa, *Victor Hugo et la langue*, actes du colloque de Cerisy (2-12 août 2002), textes réunis par F. Naugrette, Paris, Editions Bréal / Université Paris-Diderot-Paris 7, pp. 1-16.
- Dumortier ; Plazquet (1980) *Pour lire le récit, Bruxelles*, Paris, De Boeck.
- Fossion, A. ; Laurian, J.-P. (1981) *Pour comprendre les lectures nouvelles*, Paris-Gembloux, A- Deboeck et Duculot.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*, Paris, Seuil.
- Giraud, Barbara (2009) *L'Héroïne goncourtienne. Entre hystérie et dissidence*, Berne, Peter Lang.
- Hamon, Philippe (1977) « Pour un statut sémiologique de personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 115-167.
- Jouve, Vincent (1992) *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F.

- Lahire, Bernard (2002) *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan, coll. « Essais et recherches », pp. 411-414.
- Lahire, Bernard (2006) *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel ».
- Legardinier, Claudine (2011) *Les Trafics du sexe : Femmes et enfants marchandises*, Toulouse, Édition du Milan.
- Olivier-Martin, Yves (1974) « La peinture de la condition féminine », *Europe, Le roman feuilleton*, n° 542, Paris, juin 1974, pp. 86-93.
- Phaéton, Jacqueline (2003) *Prostitution et société 1939-1956*, vol. 1, thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Louis Guereña, L'Université de Tours-France.
- Ravani-Pour, Monirou (1988 = 1367) *Kanizou*, Téhéran, Niloufar.
- Simon Palmer, María del Carmen (1994) « La prostitución a través de la literatura española : de Francisco Delicado a los años 1920 », in José Luis Buendía Lopez, *La prostitución en Espagne de l'époque des rois catholiques a la IIe République*. Etudes réunies et présentées par Raphaël Carrasco, Paris, Les Belles Lettres, pp. 373-387.
- Slama, Béatrice (1981) « « De la littérature féminine » à « l'écrire femme » : différence et institution », *Littérature*, vol. 44, pp. 51-71.
- Wellek R. ; Warren A. (1971) *La théorie littéraire*, Paris, Seuil.
- Zima, Pierre V. (1984) « Sociocritique et sociologique de la littérature », Marc Angenot et Janusz Przychodzeń in *Dictionnaire des littératures de la langue française*, Paris, Seuil.

LA FEMINISATION DES NOMS PROPRES DANS L'AIRE
DIALECTALE ITALIENNE D'EMILIE OCCIDENTALE
(PROVINCE DE PARME).

LA DERIVATION SUFFIXALE ET LA DETERMINATION DES
PRENOMS. ELEMENTS DE COMPARAISON AVEC L'ITALIEN

■ Louis Begioni
■ Université Charles de Gaulle - Lille 3
■ France

ABSTRACT

FEMINISATION OF PROPER NOUNS IN THE DIALECTAL AREA OF WESTERN EMILIAN REGION. SUFFIXATION AND NOUN DETERMINATION. COMPARISON WITH ITALIAN LANGUAGE

My paper describes the determination and the suffixation of feminine proper nouns in the Italian dialects of western Emilian region by showing the differences in the morphological functioning with Tuscan Italian. Actually, in these dialects only feminine proper nouns can be preceded by the definite article thus having a particular semantic value in the sociolinguistic articulation of the communication. In Tuscan Italian masculine proper nouns can also be preceded by the definite article. As for suffixation, one can notice that the Emilian dialects present more suffixes for the masculine proper nouns than for the feminine ones due to the social status and the sociolinguistic context. My study is based on these two aspects. The main goal is to present the characteristics of these proper nouns from a sociolinguistic point of view and to underline the differences in the semantic and morphological functioning with Tuscan Italian.

KEYWORDS

Feminine and masculine proper nouns, social status, sociolinguistic context.

LA SUFFIXATION DES PRENOMS

Comme dans les autres dialectes de l'aire dialectale émilienne ainsi que dans ceux de l'Italie septentrionale, les prénoms masculins et féminins peuvent être suffixés. Dans nos enquêtes dialectologiques, nous avons pu observer que ces dérivations suffixales étaient plus importantes pour les prénoms masculins que féminins.

Les suffixes des prénoms masculins

Les prénoms masculins peuvent présenter jusqu'à cinq dérivations suffixales. Ainsi, à partir du prénom [lyidʒ] « Louis », on peut avoir les suffixations présentées ici.

Parmi les suffixes augmentatifs, on trouve :

[vidʒ-**ō**], le « grand, robuste » Louis ; cette précision physique peut également concerner la sphère du respect de type intellectuel. Le suffixe **-ō** correspond au suffixe italien **-one** qui provient lui-même de la dérivation augmentative latine **-ONEM**. Cette dérivation est moins fréquente en italien ; nous pouvons citer l'exemple de *Albertone* (le grand Alberto) qui se réfère au célèbre acteur italien Alberto Sordi « grand » par sa taille mais aussi par son talent qui fonctionne ici comme un suffixe lexicalisé.

[vidʒ-**as**], le « grand et mauvais – par son caractère et/ou son comportement » Louis correspond à la dérivation similaire en italien **-accio** (par exemple *il bambinaccio*, « le mauvais enfant »), suffixe péjoratif qui vient du latin vulgaire **-ACJUS** venant lui-même de **-ACEUS** qui signifiait « fait de, ressemblant à ». En italien toscan, cette dérivation est certes grammaticale mais ne peut exister que dans des contextes très marqués : *Luigiaccio ha ancora combinato qualcosa* (Le « mauvais » Louis a encore fait des siennes).

[vidʒ-**ol**], le « grand – respectable par l'âge et sa position sociale » Louis. Cette dérivation n'a, d'après nos recherches et nos enquêtes sur le terrain, aucun équivalent dans les autres dialectes émiliens ni en italien. Le suffixe provient du suffixe diminutif latin **-OLUM** qui s'est sémantiquement « enrichi » sur le plan affectif et a pu donc ainsi aboutir à une marque de respect liée à cette sphère. Cette marque sociolinguistique met en évidence le rôle prééminent du chef d'un clan familial au sens élargi (par exemple l'aïeul) dans une société où l'âge et l'expérience acquise au cours de la vie est digne de respect.

Parmi les suffixes diminutifs, on trouve :

[vidʒ-**et**], le « petit – dans le sens de 'moyen' par la taille » – Louis,

[vidʒ-**ēj**], le « petit – dans le sens de 'petit' par la taille avec parfois une connotation affective 'petit et gentil' » Louis.

Ces deux diminutifs correspondent exactement à ceux de l'italien **-etto** et **-ino**. Toutefois pour les prénoms **-ino** est beaucoup plus fréquent que **-etto**.

Ainsi, on aura difficilement **Luigetto* alors que *Luigino* (le petit Louis) voire *Luiginetto* (le gentil petit Louis, avec une forte charge affective) – avec une double suffixation – seront beaucoup plus usités.

On voit donc bien que la suffixation des prénoms masculins des dialectes émiiliens occidentaux est plus productive qu'en italien sans doute en raison d'un marquage social plus fort du côté des hommes dans une société rurale plus traditionnelle.

Les suffixes des prénoms féminins

Les prénoms féminins quant à eux ne présentent que trois suffixations possibles : ainsi le prénom [minga] « Dominique » n'aura que les dérivés suivants :

un seul diminutif [ming-**ina**], la « petite – dans le sens de 'petite' par la taille avec parfois une connotation affective 'petite et gentille' » Dominique, qui peut correspondre au diminutif italien *-ina* (par exemple : *Franceschina* « la 'petite et gentille' Française). On peut remarquer que le correspondant féminin de **-et** qui serait **-eta** n'existe pas ce qui montre une plus faible dérivation au féminin. En italien, les diminutifs des prénoms féminins tendent à se présenter sous une forme lexicalisée et fonctionnent bien souvent comme des prénoms à part entière : *Mariolina* et *Marietta* (dérivés de *Maria*), *Teresina* (dérivé de *Teresa*), etc.

On trouve deux suffixes augmentatifs :

[ming-**ōuna**], la « grande, robuste » Dominique (précision physique qui, à la différence des prénoms masculins, ne concerne pas la sphère du respect de type intellectuel). En italien, la suffixation équivalente en *-ona* nous semble très rare et là encore, elle ne pourrait figurer que dans des contextes avec une connotation humoristique et ne se prête guère à la lexicalisation ? *Francescona* (la « grande » Française).

[ming-**asa**], la « grande et mauvaise/méchante Dominique – par son caractère et/ou son comportement ». Dans ce cas, nous avons affaire à la suffixation homologue de celle du masculin en **-as**, avec une connotation péjorative marquée. Comme pour le masculin, elle est beaucoup moins courante dans la langue italienne (? *Francescaccia*).

Conclusion sur les dérivations suffixales des prénoms :

Toutes les suffixations que nous avons mises en évidence pour les prénoms masculins et féminins peuvent être réalisées d'une manière analogue pour les adjectifs qualificatifs et les substantifs. On peut avoir par exemple :

[bazō] (le gros bisou) // [tavlōuna] (la grande table)

[vtʃas] (le méchant vieux) // [vtʃasa] (la méchante vieille)

[vtʃet] (le petit vieux) // [vtʃeta] (la petite vieille)

Louis Begioni

La féminisation des noms propres dans l'aire dialectale italienne d'Emilie Occidentale (Province de Parme). La dérivation suffixale et la détermination des prénoms. Eléments de comparaison avec l'italien

[pitʃɛj] (le petit) // [pitʃina] (la petite)

Seul le suffixe [-øɫ] a un statut morphologique privilégié puisqu'il ne concerne que les prénoms masculins connotant ainsi un marquage social lié à la sphère du respect.

Si l'on compare ces suffixations des prénoms à celles de l'italien, on peut se rendre compte qu'elles sont beaucoup plus nombreuses dans les dialectes émiliens occidentaux sans doute en raison des registres linguistiques plus familiers et « affectifs » que les dialectes occupent dans la communication. Ainsi, on préférera parler en dialecte pour s'exprimer avec des parents ou des amis. Le suffixe [-øɫ] qui existe seulement au genre masculin, marque une différence socioculturelle importante en mettant nettement en évidence le statut social des hommes et le respect dû à ceux qui ont atteint un certain âge et qui sont reconnus par la famille et la communauté.

LA DÉTERMINATION DES PRENOMS

Dans les dialectes émiliens, à la différence de l'italien toscan, seuls les prénoms féminins peuvent être précédés de l'article défini. On peut avoir ainsi :

[la minga] (Dominique, littéralement « La Dominique »)

[la ming-ina] (La petite Dominique)

Dans le second exemple, la détermination est justifiable dans la mesure où le suffixe ajoute une précision morphosémantique comparable à celle d'un adjectif qualificatif. La différence avec le masculin pour lequel les prénoms ne peuvent être déterminés tient sans doute au fait que le statut de nom propre est « plus fort » sur le plan référentiel que celui de nom commun, ainsi le prénom féminin déterminé tend avoir un fonctionnement similaire à celui du nom commun et peut constituer un marquage au niveau sociolinguistique et socioculturel. Cette distinction n'existe pas en italien toscan où les prénoms masculins et féminins peuvent être précédés de l'article défini.

On a par exemple :

Francesco à côté de *il Francesco*

Et *Roberta* à côté de *la Roberta*.

De la même manière, dans certains français régionaux et dans un registre familier, il est possible dire « la Marie ».

A quoi peut donc bien correspondre l'absence ou la présence d'un article défini devant un prénom ? Pour comprendre ce phénomène, il convient de faire référence à l'évolution historique de l'article défini et de prendre en considération le concept de « déflexivité » proposé par Gustave Guillaume et qui permet, entre

autres, de comprendre le passage d'une langue à déclinaison comme le latin aux langues romanes où le cas est progressivement remplacé par une morphologie externe et antéposée avec l'apparition des déterminants, des prépositions et d'un nouvel ordre des mots. Dans le cadre de la psychomécanique du langage, Ronald Lowe en donne une définition précise : il s'agit d'un « procès diachronique par lequel un signifié, initialement incorporé à la forme d'un mot, acquiert le statut de mot indépendant dans la langue » (2007, 557). Pour Gustave Guillaume, ce processus s'accompagne d'une dématérialisation qui aboutit, dans le cas de l'article, à une forme sans matière.

L'article défini des langues romanes est issu de l'adjectif démonstratif de la troisième personne *ILLUM*, *ILLAM* qui par une désémantisation progressive (sorte de métaphorisation morphosémantique) lui fait perdre la plus grande partie de sa valeur déictique pour devenir un nouveau mot permettant l'amorce du substantif en précisant la morphologie relative au genre et au nombre. L'article défini est donc bien une forme dématérialisée provenant du démonstratif latin, mais cette réduction sémantique n'est pas totale : elle conserve les éléments d'actualisation et de détermination présents dans le démonstratif, rendant ainsi le lien entre l'article et le substantif beaucoup plus fort. Dans ce processus diachronique, il ne faut pas oublier que l'adjectif démonstratif latin conservait un rapport étroit avec la personne c'est-à-dire la sphère d'appartenance. Dans l'évolution, le français moderne a perdu cette référence sauf pour les parties du corps proche de la personne. On a par exemple « j'ai mal à la tête » et non « j'ai mal à ma tête ». En italien et dans les dialectes émiliens, cette référence à la sphère personnelle est maintenue et l'article défini a une valeur possessive très marquée. Ainsi l'exemple *come sta la mamma* doit être traduit en français par « comment va ta mère ». Dans le cas de la détermination des prénoms, il faut prendre en compte la référence à la sphère personnelle et envisager le prénom comme faisant partie de la sphère d'appartenance du locuteur et de l'interlocuteur. Lorsque l'on dit [la mingina] c'est celle qui est incluse dans le cercle des connaissances habituelles et dont on a l'habitude de parler alors que [mingina] appartient au domaine interlocutif connu sans sous-entendre ni préciser la relation à la sphère d'appartenance. L'article défini devient obligatoire lorsque le prénom féminin est suivi d'un complément de détermination qui très souvent précise un lieu-dit car dans ce cas la relation à la sphère d'appartenance interlocutive est fortement soulignée : [la katerina da lagdijnâ] « Caterina de Lagodignano ».

Tous ces exemples de détermination des prénoms féminins tendent à mettre en évidence les différences de statut socioculturel entre le sexe masculin et féminin qui, dans les dialectes émiliens occidentaux, se manifestent au niveau de la morphologie des prénoms.

Louis Begioni

La féminisation des noms propres dans l'aire dialectale italienne d'Emilie Occidentale (Province de Parme). La dérivation suffixale et la détermination des prénoms. Eléments de comparaison avec l'italien

BIBLIOGRAPHIE

- Begioni, Louis (1997) *Description et microvariations linguistiques dans un espace dialectal : la zone de Berceto (Province de Parme, Italie)*, CIRREMI, Université de Paris 3, La Sorbonne Nouvelle.
- Begioni, Louis (2009) « Analyse de quelques processus sémantiques et morphosyntaxiques dans le cadre d'une systémique diachronique des langues : exemples en français et en italien », in *Studii de Știință și Cultură / Studies of Science and Culture*, 19, Université d'Arad, Roumanie, 9p.
- Begioni, Louis (2010) « Détermination en français et en italien : problèmes de traduction de l'article et le cas des noms propres », in *Nouvelle Revue d'Onomastique*, n° 52.
- Begioni, Louis & Rocchetti, Alvaro (2010) « La déflexivité du latin aux langues romanes : quels mécanismes systémiques sous-tendent cette évolution ? », *Langages* 178, juin, pp. 67-88.
- Begioni, Louis (2010) « Le français et l'italien : deux destins linguistiques et deux réalités culturelles différentes. Eléments pour une approche comparative », in *Studia Universitatis Babeș – Bolyai PHILOLOGIA*, LV, 1, Presses Universitaires de Cluj, 12p.
- Bottineau, Didier & Begioni, Louis (eds) (2010), *La déflexivité*, *Langages* 178, juin.
- Guillaume, Gustave (1995) *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume. Leçons des années 1958-1959 et 1959-1960*, 13, Québec et Paris, Les Presses de l'Université de Laval et Klincksieck.
- Lowe, Ronald (2007) *Introduction à la psychomécanique du langage. I : Psychosystématique du nom*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval.

●●● Estudios sobre el Cuerpo de la Mujer



CUERPO, IDENTIDAD Y REALIDAD CULTURAL DE LA MUJER. HIPÓSTASIS FUNCIONALES LÉXICAS

■ Cătălina Pînzariu | Universidad Ștefan cel Mare | Rumania
■ Adel Fartakh | Universidad Hassan II | Marruecos

ABSTRACT

BODY, IDENTITY, AND CULTURAL REALITY OF THE WOMAN. LEXICAL FUNCTIONAL HYPOSTASES

Each language surprises by its variability and ability to express multiple ideas that they need to have functional variation or diastratic variation (sometimes for achieving the development of synonymous terms). It is possible to establish vocabulary limits (lexicon) depending on the speakers and the type of language used. They are several cases when words, both in its primary sense as in its secondary sense, can be used and understood only by some social groups. The use of new meanings according to the relation or opposition of denotation/connotation can be considered as an aspect of the cultural development of the speakers. In linguistics, the slang (with its set of variations, language or parasitic vocabulary), is being used by the classes, categories and various social groups that are being monopolised by its enigmatic nature, by the rhythm of renewal or by its innovative eloquence. One of the most productive and expressive semantic domains it's represented by the female body, of that variation of language whose cryptic function or secret language expresses the triple hypostasis: ludic, aesthetic and eloquent to demonstrate the connection that exists between the body, the identity and the cultural reality of women.

KEYWORDS

Slang, connotation, eloquence, language, semantic transference.

INTRODUCCIÓN

Como seres humanos somos singulares por nuestra aptitud de hablar, pensar, razonar y por nuestra habilidad de compaginar distintos tipos de conocimientos, datos e informaciones para crear, inscribir y comunicar nuevos conocimientos,

nuevas experiencias, nuevas teorías. El lenguaje es el fundamento de la comunicación humana que existe tanto en una situación comunicativa que requiere unas normativas y un uso atento, estandar de la lengua, como en caso de una comunicación no formal, menos elaborada, espontánea que influyen factores sociolingüísticos.

LA RELACIÓN DE LA MUJER CON LA SOCIEDAD

Desde siempre las mujeres han impulsado a los hombre que describan su cuerpo, su ser, su alma. Lo recursos poéticos que describen la belleza de la mujer han podido crear una imagen verbal sensible y tierna para llamar a una chica encantadora. Considerada como fuente de felicidad y, al mismo, como fuente de sufrimiento, la mujer era la que inspiró a los grandes poetas y escritores del mundo entero, desde los tiempos más lejanos. Víctimas de su belleza y capturados por sus hechizos, series enteras de escultores, pintores, músicos y maestros veneraron a la mujer en sus obras maestras¹.

A lo largo del tiempo han existido diversas actitudes hacia la mujer, en varias sociedades, desde la desconsideración total hasta la veneración. Durante la Edad Media, la razón de la sociedad medieval estaba estructurada por varios argumentos que demostraron la inferioridad de la mujer. Había la actitud misógina de tener un control total hacia las mujeres. La mujer estaba vista como un objeto sin alma, sin inteligencia o educación, sin derechos. Era la propiedad del hombre, un bien suyo².

La Primera Guerra Mundial atrae consigo la posibilidad de que las mujeres tengan las oportunidades de trabajar al lado del hombre y, aún más, de mostrar sus habilidades y destrezas. Se inicia así el movimiento feminista con sus propósitos de igualdad de las oportunidades y de la indiscriminación. La indiscriminación abre el camino de la tolerancia (un concepto positivo) vista como uno de los valores más respetados de la humanidad. La tolerancia supone el respeto de la libertad de otro, aceptar cada manera de pensar, de actuar en el mundo. Es una actitud indulgente, es el respeto de opiniones distintas que unas personas pueden tener en dentro de la misma sociedad.

EL PAPEL DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD

A lo largo del tiempo, hablar de lo que significa *la mujer* ha significado encontrar y expresar con palabras exactas, justas y francas para que se pueda sorprender la

¹ En escultura, la mujer inspiró la obra *Venus de Milo*, famosos pintores del mundo manifestaron su admiración hacia la mujer: *Gioconda* de Leonardo da Vinci, *Venus de Urbio* de Tizziano, *La tres Gracias* de Rubens, *Señoritas de Agvinon* de Pablo Picasso.

² La gravedad que tiene que preocuparnos es que aun hoy en día hay sociedades de los países menos desarrollados que permiten al hombre que viva en sistemas e poderes patriarcales, metiendo a la mujer en posición de inferioridad y discriminación.

plenitud y la complejidad del eterno misterio de la mujer en continua metamorfosis. Lo extraño es que, en la misma sociedad, la clase más discriminada y marginal ha sido la de las mujeres. Como dependientes de la sociedad masculina, las mujeres (según sus papeles de *madre, esposa, amante, ama de casa*) estaban metidas, bastante tiempo, al margen del desarrollo cultural. Con el periodo de postguerra, en la sociedad occidental, se empieza a promover una imagen demócrata, estándar, de la familia ideal, donde la mujer ya puede ocupar un lugar central dentro de la familia, como una auténtica anfitriona, bien maquillada, bien vestida, para que brille y sea más atractiva.

Describir a una mujer significa encontrar las palabras exactas, justas y francas. Desde siempre las mujeres han impulsado a los hombres que describan su cuerpo, su ser, su alma. Los recursos poéticos que describen la belleza de la mujer han podido crear una imagen verbal sensible y tierna para llamar a una chica encantadora. En la mayoría de los casos, la mujer está vista como la mitad de un entero. Ella fue creada de la costilla de Adán, no de una parte superior para que fuera superior al hombre, no del pie de Adán, para que fuera inferior, la mujer fue creada de su costilla, para que le fuera igual³.

LA FIGURA DE LA MUJER EN EL LENGUAJE NO FORMAL

Registro lexical que ha conocido varias acepciones como “conjunto”, “lenguaje”, “léxico parasito” de un continuo interés por su abundancia de sentidos a unos lexemas ya existentes en la lengua, *el argot* representa la variante coloquial de la lengua, la realidad lingüística, a veces, difícil de definirlo dentro de la jerarquía estilística de la lengua. El argot, dentro de una sociedad vigilada de normas impuestas y estrictas, atrae al hablante por su carácter críptico, su ritmo continuo de renovación o por su expresividad original. Su interesante función es la de dinamizar el aspecto connotativo del ámbito semántico, situando sus ejemplos en la categoría de *la sinonimia parcial*⁴, entre norma y uso.

La abundancia de los sinónimos es característica al argot, las lenguas no necesitan muchísimos términos para definir nociones; las diferencias léxicas que existen entre argot y el lenguaje común determinan las oposiciones semánticas distintas. El argot añade particularidades variadas a los lexemas, asegurando más expresividad y agrupaciones semánticas inéditas; los términos argóticos abundan en matices connotativas despreciativas cuya transferencia semántica cripta, fascina y motiva al hablante de practicar un estilo inconformista en la comunicación.

³ *Entonces el Señor Dios hizo caer un sueño profundo sobre el hombre, y éste se durmió; y Dios tomó una de sus costillas, y cerró la carne en ese lugar. Y de la costilla que el SEÑOR Dios había tomado del hombre, formó una mujer y la trajo al hombre. Y el hombre dijo: “Esta es ahora hueso de mis huesos, y carne de mi carne; ella será llamada mujer, porque del hombre fue tomada...”*, Genesis, 2.22, <http://bibliaparalela.com/genesis/2-22.htm>

⁴ *Sinonimia parcial* o *contextual* se refiere al hecho de que los términos pueden ser conmutados en un contexto determinado sin que se altere el significado del mismo.

Todas las lenguas modernas contienen esa variante social de la lengua que estimula la tendencia de acomodar un estilo inconformista de la comunicación de algunas categorías sociales en su intento de cultivar su identidad de lenguaje, de codificar el mensaje, de convertir la frase en algo incomprensible, de ofrecer una oportunidad de comunicación secundaria y, a veces, parasitaria.

Las principales hipostasis léxicas escondidas que se encuentra en el argot de la mayoría de las lenguas están relacionadas con diferentes partes del cuerpo, ropas, bebidas, sexo, mujeres, cárcel, policía, epítetos despreciativos. La mujer aparece como noción concretizada en algunas hipostasis funcionales, apareciendo en el argot de los delincuentes, de los adolescentes, pero también en el argot común de los hablantes. Dentro del registro del argot, la productividad léxica sobre la mujer se refiere a la imagen de *adolescente*, de *amante* y de *prostituta*.

LA MUJER ADOLESCENTE

Indiferentemente de las hipostasis, para definir o llamarlas, el lexema más usado y común es el de *chica* o *niña*. Aún más, en la serie sinonímicas para expresar la noción de “adolescente” los dos términos se agrupan alrededor de la idea de “dulce”, de “bombón”. Además, los diccionarios definen como sinónimo para el adjetivo *dulce*, cuando se refiere a las personas, la variante sinonímica “cariñosa”: “Niña, dulce *niña*, *niña* de los ojos sin temor...”⁵

Los mismos términos se usan cuando un joven o un grupo de jóvenes decide conversar o invitar o quedarse con una mujer atractiva y dispuesta o un grupo de mujeres o jóvenes, recurre a esa forma de llamarle: *chica (niña)*: “¡Hola, *chica!* ¿Qué tal guapa/*niña?*”

He aquí la fórmula más adecuada para el hablante de realizar una transferencia de sentido del concreto al abstracto, facilitada por el uso de la expresión fraseológica *un bombón de chica*, empleada en el lenguaje familiar.

Otras voces usadas para hacer referencia al concepto de “chica”, pero que, de momento, no están registradas en diccionarios académicos son: *beibí*⁶, *chávala*, *gachí*, *lola*, *muñeca*, *pibita*, *pollita*, *yogurito* etc., unas con más definiciones en un sentido argótico que como tratamiento de expresar el cariño.

Interesante es la evolución semántica que adquiere el lexema *lola*, que, a su origen, el sentido primitivo se relacionaba a *Magdalena/magdalenita*. Actualmente, en registro

⁵ *Niña, piensa en ti*, Los Caños, <https://www.youtube.com/watch?v=tnC7JZ1-hsw>

⁶ *Beibí*, con su variante gráfica, *baby*, aparece en los diccionarios de argot con mayor difusión. Actualmente, se prefiere la primera variante, adaptada a las leyes fonéticas del español. Parece que esta voz ha logrado una connotación de modernidad y de su primitivo sentido de “niño/a” ha evolucionado hacia el de “amigo/a”, “novio/a”.

argótico, *lola/lolita* se usa como epónimo⁷. En *Diccionario de Español para Extranjeros* (DEE)⁸ *lola(s)* tiene sentido coloquial, referirse al “pecho de mujer” y conoce también sentido de “adolescente provocadora y de moral sexual libre”. El argot peninsular difunde el término en el ambiente de la juventud para definir “las reglas”, “la menstruación”: “No iré a la playa, tengo *la lola*”.

En caso del ejemplo de *yogurcito*, la forma masculina, deriva del lexema *yogur*, de étimo francés (*yogourt*), su definición es de “variedad de leche fermentada”; “alimento suave y de sabor agradable”; de ahí el sentido figurado para referirse a una chica bonita. El sentido del argot es de “chica muy joven y atractiva”, esto implica que la mujer se transforma en un objeto de consumo.

Por otro lado, cuando se junta un grupo de mujeres ya no tan jóvenes es perfectamente común que entre ellas se llamen (de forma irónica) *chicas/niñas*. Además, si un hombre se dirige a su novia como “mi chica” o “mi niña” se trata ya de un piropo íntimo y muy personal: “Mi *niña* preciosa, escojo este maravilloso momento que la vida me brinda para expresarte todo el inmenso amor que siento por ti”. “Eres la *chica* más linda que mis ojos han visto y la verdad es que desde que te conocí no he dejado ni un instante de pensar en ti”.

Hay casos cuando en el argot juvenil se suele usar otra variante, al revés. Para referirse a una chica, muchacha joven, se usa irónicamente “madre” o “vieja”: “¡Ponte *mamita* en la cama! ¡Vente *mamita* a la cama!”

LA MUJER ESPOSA

La noción de *mujer esposa* se concretiza en una serie no mucho extendida que sorprende más el aspecto negativo, despreciativo de la idea de matrimonio. Los sinónimos parciales pueden ser agrupados en categorías distintas para definir:

- términos que describen a la mujer como una persona que está vigilando todo relacionado a su marido: *cartera, alemanita, gendarme, centinela, perra* etc.
- términos despreciativos que limitan a la mujer, describiéndola bajo un papel doméstico, el de “ama de casa” o como un accesorio común: *tonta, mariuja, cardo* etc.

LA MUJER PROSTITUTA

La abundancia de términos argóticos se refirieren a la mujer vista como *prostituta*. Como la prostitución es una infracción, todos los términos son despreciativo /peyorativos, la prostituta siendo considerada como una persona sin valor humano, una persona libertina que pertenece a una sociedad que permite la

⁷ Un *epónimo* es el nombre de una persona o de un lugar que da nombre a un pueblo, así como a un concepto u objeto de cualquier clase.

⁸ *Diccionario de Español para Extranjeros* (DEE), <http://www.amazon.com/Diccionario-extranjeros-Diccionarios-Spanish-Edition/dp/8434886057>.

existencia la necesidad social del comercio sexual, una sociedad que compra la posibilidad de algo, pero nunca de la realidad.

En ese sentido, la sociedad machista ha creado toda una serie sinonímica llena de términos formales o académicos, eufemismos o términos coloquiales u ofensivos (*cocota, cortesana, calentacamas, chingada, fulana, ramera, meretriz, magdalena, ligona*, etc.

Los eufemismos, por su capacidad de expresar más suave o decorosa algo grosero, tienen un lugar aparte en la expresividad de algunos contextos o “calidades” de mal gusto, malsonantes, considerados tabús. Existe una multitud de eufemismos para referirse al sexo, a la prostitución, a la prostituta: *mujer de cascos ligeros, mujer de moral distraída, chica de vida alegre, cocota, dama de noche, magdalena, mesalina, mujer pública, mujer de rojo, trabajadora de barra americana, trabajadora del amor* etc.

Además, hay muchos términos que aluden al acto sexual, términos que se refieren directamente a la mujer prostituta:

- términos técnicos, cuyo sentido primario no tienen ninguna relación con el sexo: *cantonera* (su sentido propio siendo de “elemento de plástico, cartón u otro material que se coloca en los cantos o esquinas de algunos artículos electrodomésticos, muebles, etc. para protegerlos durante su manipulación y transporte), *concha*, cuyo sentido primitivo es de “pieza sólida y resistente que protege el cuerpo de diversas clases de animales”⁹, denomina el órgano sexual femenino etc.

- términos despectivos que abundan en intento de dejar repercusiones contra la estima, la imagen y desarrollo personal y profesional: *buscona*, derivado del *buscón*, “ladrón” (*Se vestía de modo como una buscona*), *coneja* (para nombrar también a una mujer con muchos hijos), *conchita*, *tener* alguien *mucha concha*, “tener mucha libertad”, *chupetera*, *chuminista*, *lagarta*, *golfa* etc.

Toda la variedad de términos despectivos empleados para denigrar, ofender, injuriar a la mujer está dentro de un intento de provocaciones con palabras que tienen connotaciones negativas, una manifestación de la expresión del orgullo masculino incapaz de aceptar la realidad de su sociedad.

CONCLUSIONES

La patria del hombre es su lengua, pero hoy en día, en esa patria el hombre ya no puede seguir hablando de una mujer sedentaria, porque se encuentra con una mujer que enfrenta las realidades de su tierra, su cultura, su orientación religiosa, sus necesidades. El activismo y la autonomía de la mujer le pueden perjudicar el orgullo, el poder dentro de su “patria”, su ambiente. Esa realidad le hace que siga situando a la mujer en una posición angustiante, discriminatoria, le hace que manifieste una violencia tanto física, como del lenguaje, para situarla marginal,

⁹ Se denomina con más precisión *valva* en los moluscos y *caparazón* en los crustáceos.

denigrarla bajo un asiduo ataque contra su dignidad. Marginal, discriminadora y denigrante es también la lengua que utiliza en su patria.

BIBLIOGRAFÍA

*** *El Diccionario de la Real Academia Española*, RAE, www.rae.es.

Fartakh, Adel (2015) *Mujeres entre compromiso, decepción y esperanza*, Editorial Sliki Akhawayne, Tanger.

Oprea, Ioan (2008) *Comunicare culturală și comunicare lingvistică în spațiul european*, Institutul European, Iași.

Pînzariu, Cătălina Iuliana (2014) *Neologismele românești cu etimologie multiplă latino-romanică*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

Volceanov, Anca; Volceanov, George (1998) *Dicționar de argou și expresii familiare ale limbii române*, Editura Livpress, București.

Zafiu, Rodica (2010) *101 cuvinte argotice*, Editura Humanitas, București.

IMPACTO DEL TEATRO DEL OPRIMIDO(A) ENTENDIDO
COMO EL LENGUAJE CORPORAL EN LAS VIDAS Y LOS
CUERPOS DE LAS MUJERES.
LOS CASOS GRUPO *MARIÁS DO BRASIL* Y *MADALENAS-
TEATRO DAS OPRIMIDAS* EN RIO DE JANEIRO

■ Magdalena Spychaj
■ Universidad de Granada
■ España

ABSTRACT

The human body is the first word of the theatrical vocabulary. By knowing our bodies and making them more expressive we develop theatrical productions, for example through the techniques of the Theatre of the Oppressed. The aforesaid theatre is a methodology that allows the individuals to free themselves from the condition of spectators and become the protagonists, both in the theatre and of lives. Moreover, the stage is understood here as the representation of the reality while life is perceived through a metaphor of the theatre. The theatrical techniques help the participating individuals to intensify their social and political consciousness and explore the possible alternatives to their oppressions. Furthermore, since they act and observe themselves in the action they become spect-actresses and spect-actors (Boal, 2008). Distancing myself from stereotypical and ideologically contaminated images of women, in this paper, I delve into the issue of the women's theatrical representations of their experiences. I (re)present the theatrical work of two female groups from Brazil: *Mariás do Brasil* the women who work as domestic workers and through the theatre intend to promote their rights and the participants of the project *Madalena – Teatro das Oprimidas* whose main focus is the overcoming of female oppression that originates and is rooted in women's bodies. Therefore, I focus on the potentials of theatre understood here as transformative body language and finally I present the relations between theatre, body and life.

KEYWORDS

Theatre of the Oppressed, spect-actress, body language, transformation, Brazil.

INTRODUCCIÓN

En este ensayo comparto mis experiencias y reflexiones sobre el Teatro del Oprimido(a) (TdO)¹, entendido como lenguaje corporal transformador, con el enfoque de género. Profundizo sobre las experiencias artísticas de *Grupo Mariás do Brasil* y de las mujeres participantes de los proyectos *Madalenas-Teatro das Oprimidas*. Contribuyendo a las (re)presentaciones del trabajo artístico de los dos mencionados grupos indago sobre el impacto del teatro en sus vidas y sus cuerpos. Por consiguiente, doy a conocer “los cuerpos que hablan” y pesquiso sobre las posibilidades de las auto-representaciones de las experiencias vitales/corporales a través del teatro. De esta manera también investigo sobre las creaciones artísticas de “Herstories” y las miradas como el acto de significación. Finalmente presento mis reflexiones sobre las relaciones entre el teatro, el cuerpo, la vida y el espejo (imaginario) y reflexiono también sobre mi posicionamiento como pesquisadora y sobre la ética de mi proceso de la investigación.

La realización de este trabajo es el fruto tanto de la investigación académica dentro del Máster en Estudios de las Mujeres y de Género GEMMA, el cual estoy realizando entre la Universidad de Bologna, Universidad de Granada y Universidad Estatal de Campinas en São Paulo, como de mis experiencias artísticas adquiridas mediante la participación en varios proyectos teatrales, ejecutados por ejemplo en Brasil. Precisando, desde Marzo de 2014 hasta final de Junio de 2014 tuve la ocasión de realizar una parte de mi máster en forma de la estancia en el Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, en la mencionada Universidad de Campinas. Durante esta estancia también tuve la oportunidad de conocer las raíces del Teatro del Oprimido(a) con sus proyectos ejemplares y establecer la colaboración con el equipo del Centro de Teatro do Oprimido (CTO) ubicado en Rio de Janeiro. Teniendo en cuenta que Brasil es el lugar de donde procede el TdO y que el CTO ha sido su primera sede en este país, me siento afortunada de haber podido adquirir mis nuevos conocimientos allí.

A través de la colaboración con el equipo del CTO he conocido el *Grupo Mariás do Brasil* y las mujeres involucradas en el proyecto *Madalena – Teatro das Oprimidas*.

El proyecto *Madalena – Teatro das Oprimidas* se centra en las experiencias escénicas dirigidas a las mujeres para que ellas mismas colectivamente mediante el arte puedan indagar sobre sus lugares en el mundo, sus historias, sobre las especificidades de sus opresiones y las propias disposiciones a ellas, con el objetivo principal de superar estas opresiones. La idea no es de culpabilizar a las mujeres por sus sufrimientos, más bien se trata de identificar las opresiones internas y

¹ De acuerdo con la perspectiva del género reconozco la necesidad del uso del nuevo lenguaje. Por consiguiente, en este trabajo me refiero al metodología del Teatro del Oprimido(a) enriqueciendo de esta manera la establecida denominación original del Teatro del Oprimido.

buscar las alternativas a ellas. El proyecto tuvo su inicio en 2009. Sin embargo el *Grupo Mariás do Brasil* ha sido creado en 1998 por las mujeres que trabajan como empleadas domésticas y también son actrices teatrales. El grupo está actualmente formado por siete mujeres y curiosamente cinco de ellas se llaman Mariás. Estas actrices, a través de las representaciones teatrales en varios lugares de Brasil, luchan por los derechos de las trabajadoras del servicio doméstico, las cuales todavía no están reconocidas oficialmente por la ley en su país.

TEATRO – VIDA. ESPECT – ACTORES Y ESPECT – ACTRICES.

En primer lugar pretendo compartir mi percepción de la metodología del Teatro del Oprimido(a). Esta tendencia teatral fue creada por Augusto Boal durante el periodo de la dictadura en Brasil y actualmente es ampliamente practicada en varios países del mundo. El origen de este teatro puede ser visto como un proyecto político y social. Su objetivo es tomar conciencia y explorar las posibles alternativas a las opresiones. Es más “el ensayo de la revolución” que la catarsis en él en sentido aristotélico (Boal, 2008). El TdO forma parte de la Investigación-Acción Participativa que facilita a los propios colectivos indagar sobre ellos mismos, situándoles como protagonistas de la investigación (Montes de Castillo, 1993). De esta manera, estas personas están practicando formas teatrales en las que por etapas se liberan de su condición de “espectador(a)” y asumen la de “espect-actor (espect-actriz)”, en la que dejan de ser objetos y pasan a ser sujetos, en la que de testigos(as) se convierten en protagonistas (Boal, 2008). Augusto Boal decía que todo el mundo actúa, interactúa e interpreta constantemente: “Ser humano, es ser teatro!” (Boal, 2004, 25).

Boal usaba la metáfora “teatro - vida” según la cual somos todos y todas, los actores y las actrices: incluso los actores y las actrices. Además somos todos espect-actores y espect-actrices porque actuamos y porque podemos observarnos en acción. La metáfora del espect-actor y espect-actriz tiene origen en el desarrollo de una técnica teatral, llamada el Teatro Foro (Boal, 2004). Esta práctica del Teatro del Oprimido(a) permite la creación colectiva de la obra que presenta un problema, un conflicto social. Boal la describe de la siguiente manera: “Cuando termina la presentación se pregunta a los participantes si están de acuerdo con la solución presentada. Evidentemente dirán que no. Se explica entonces que la escena se representará una vez más, exactamente de la misma manera que la primera vez. Pero esta segunda vez, cualquier participante de la platea tiene derecho a sustituir a cualquier actor y conducir la acción en la dirección que a él le parezca más adecuada. El actor sustituido aguarda afuera, pronto para reintegrarse en el momento en que el participante dé por terminada su intervención; los demás actores tienen que enfrentar la nueva situación creada, examinando “en caliente” todas las posibilidades que la nueva propuesta ofrecida” (Boal, 1974, 38).

La mencionada técnica, a través del dialogo con el público y mediante la invitación de la platea para que busque las alternativas al conflicto presentado, fomenta la

Magdalena Spychaj

Impacto del Teatro del Oprimido(a) entendido como el lenguaje corporal en las vidas y los cuerpos de las mujeres. Los casos Grupo Mariás do Brasil y Madalenas-Teatro das Oprimidas en Rio de Janeiro

capacidad del público para observar en la acción y facilita que seamos los y las protagonistas tanto en el teatro como en nuestra vida, entendida aquí también como el teatro. La técnica del Teatro Foro está ampliamente usada por el *Grupo Mariás do Brasil* y *Madalena-Teatro das Oprimidas* para concientizar las sociedades sobre las opresiones con las cuales se enfrentan las mujeres en varios contextos y posteriormente para investigar sobre las alternativas a estas experiencias difíciles.

Sobre el teatro como la metáfora de la realidad psíquica, concentrándose en la creación de las obras de teatro interior habla también Joyce McDougall (2000) en su libro titulado “Teatros do Corpo. O Psicossoma em Psicanálise”. El autor junto con sus clientes investiga sobre los dramas ocultos y silenciosos de sus vidas, que se manifiestan a través de los problemas psicosomáticos. Según el autor estas manifestaciones podemos interpretarlas como la prueba de la unión entre psique y soma. Basándome en esta reflexión procuro profundizar el tema de las teorías del cuerpo usadas en mi trabajo. Finalmente de este manera también destaco mi percepción del Teatro del Oprimido(a).

¿DE QUÉ CUERPO ESTAMOS HABLANDO?

Me gustaría presentar los conceptos del cuerpo según Denise Bernuzzi de Sant’Anna, Augusto Boal, Terezinha Petrucia da Nobrega, David Le Breton y Pilar Domingo. A mi entender, sus investigaciones unen la reflexión sobre el cuerpo entendido como la vida con el enfoque en la producción histórico-social de este cuerpo humano.

Como punto de partida de mi trabajo uso las aportaciones de Denise Bernuzzi de Sant’Anna, una historiadora de los cuerpos muy reconocida en Brasil. Sant’Anna en su artículo titulado “É Possível Realizar uma História do Corpo?” percibe el cuerpo como: “Território tanto biológico quando simbólico, processador de virtualidades infindáveis, campo de forças que não cessa de inquietar e confortar, o corpo talvez seja o mais belo traço da memória da vida. Verdadeiro arquivo vivo, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres” (Sant’Anna, 2006, 3).

El concepto del cuerpo presentado arriba es sumamente biocultural. Por ejemplo, el cuerpo de la mujer será un archivo de “herstory” y para realizar el análisis de la historia de los cuerpos, hay que centrarse en muchas “herstories”. A continuación profundizando más en el pensamiento de Denise Bernuzzi de Sant’Anna, me gustaría destacar que estoy de acuerdo con la investigadora cuando evidencia que la realización de la historia del cuerpo es un trabajo tan grande y peligroso como escribir la historia de la vida.

En segundo lugar, quiero exponer la investigación de Terezinha Petrucia da Nobrega que en el texto “Epistemologias do corpo. A Filosofia e Arte como Atos de Significação” destaca que las experiencias humanas son primeramente

corporales y que el cuerpo es la medida de nuestras experiencias en el mundo, diría yo (nuevamente): “nuestras historias”. Nobrega (2007) analizando la relación del cuerpo con el arte hace referencia a los pensamientos de Nietzsche y Merleau-Ponty y finalmente evidencia su concepto del cuerpo y de la experiencia estética, las cuales percibe como las potencias del conocimiento. Dialogando con la investigadora pongo de relieve que una de las artes que facilitan el autoconocimiento, a mi entender, es el Teatro del Oprimido(a) con sus técnicas teatrales, que necesariamente pasan por el cuerpo. Augusto Boal (2008) ponía de relieve que el cuerpo es la primera palabra del lenguaje teatral y para ser las/los protagonistas/os de la vida/teatro primero hace falta conocer su cuerpo y hacerlo más expresivo. A continuación podemos practicar el teatro como el lenguaje vivo y presente (el lenguaje transformador), que nos permite reflexionar sobre nuestras inquietudes ensayando las posibles alternativas a las opresiones y facilitando la comunicación de nuestros deseos. Posteriormente, me gustaría resumir las reflexiones presentadas arriba con el pensamiento del antropólogo David Le Breton que destaca que la vida humana no existe sin cuerpo y que toda la experiencia humana pasa por el cuerpo: “Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna” (Le Breton, 1990, 7).

A continuación Le Breton se concentra en el análisis del cuerpo moderno, que a diferencia del cuerpo en las sociedades tradicionales, se distingue de la persona. Según este autor, desgraciadamente, el cuerpo moderno está dirigido por el orden que: “Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo)” (Le Breton, 1990, 8).

El pensamiento de Le Breton sobre la relación del cuerpo con la vida se aproxima al razonamiento de Denise Bernuzzi de Sant’Anna, Terezinha Petrucia da Nobrega y Augusto Boal. Consecutivamente, me gustaría enriquecer las aportaciones de estas pesquisadoras y estos pesquisadores tomando en cuenta la perspectiva de género. Con este fin expongo el artículo de Pilar Domingo con el significativo título “Producir los Cuerpos de las mujeres” donde la autora realiza su pesquisa concentrándose en el género femenino. En este texto Domingo expone su concepto del cuerpo vivo, que se asimila a las teorías mencionadas anteriormente: “Nuestro cuerpo es nuestra vida. Somos nuestro cuerpo” (Domingo, 2007, 91).

Sin embargo, ante todo, llama mi atención la reflexión de la investigadora sobre la construcción histórica de los cuerpos de los sujetos femeninos que debido a “su producción” llevan en su piel las marcas de las opresiones. Domingo subraya que las mujeres han disociado los cuerpos de sus vidas. Además expone que la representación corporal es un hecho social. Me gustaría hacer la interrogación a la investigadora para averiguar si en su pensamiento se refiere a la muerte del sujeto

femenino. Domingo en su texto no especifica esta cuestión. Sin embargo, habla sobre la “falsa imagen” de las mujeres como la causa de sus separaciones de sus cuerpos.

LAS AUTO-REPRESENTACIONES A TRAVÉS DE LAS TÉCNICAS TEATRALES

Apoyándome en las consideraciones mencionadas anteriormente me siento inspirada para buscar las alternativas a las imágenes ficticias proyectadas sobre las mujeres. De esta manera también intento proponer una respuesta positiva a la pregunta de Gayatri Chakravorty Spivak: “Can the subaltern speak?” (Spivak, 1992, 66).

Esta pregunta en el fondo es una interrogación sobre la im/posibilidad de la representación de las personas subalternas. Para Spivak (1992) los individuos subalternos son aquellas personas (y principalmente estas mujeres) que están marginadas, silenciadas y percibidas como alteridad por parte de algunas partes de nuestras sociedades. A mi entender, Spivak (desgraciadamente), desconfía que exista la respuesta positiva a su pregunta, la investigadora no tiene esperanza y no cree en la presencia de la voz subalterna. Enriqueciendo la cuestión planteada por Spivak me refiero a la importante interrogación levantada por Maggio: “Can the subaltern be heard?” (Maggio, 2007, p. 419). Además añado mi pregunta: “Can the subaltern act?”

La contestación afirmativa a estas preguntas es una de las principales aportaciones de mi pesquisa y significa la posibilidad de las auto-representaciones de las mujeres (“las otras”) a través de las técnicas teatrales.

MI PROCESO DE INVESTIGACIÓN

El proceso de mi investigación se percibe en dos niveles. En primer lugar como “un viaje dentro de las vidas de otras personas” y por otra parte como “mi propia recepción de generosidad de mis dialogantes”.

Literalmente hablando, la realización de mi investigación, siendo la parte del máster, realizada entre Italia, España y Brasil, fue posible gracias a los viajes a estos tres países. Precisando, reconozco que una gran parte de mis conocimientos prácticos los he adquirido mediante la realización del Programa de Residencia en el CTO. La participación en este programa fue para mí como abrir la puerta de la casa y poder conocer a sus moradoras y moradores². Me presenté a sus habitantes, les pude hablar sobre mis expectativas, también conocí las suyas. Interesada en comprender principalmente las iniciativas del *Grupo Mariás do Brasil* y saber sobre

² Agradezco Claudete Felix, que forma parte del equipo del Centro de Teatro de Oprimido en Rio de Janeiro, por hacerme consciente de la correspondencia del uso de la metáfora “casa-puerta-moradoras y moradores” en la relación con mi experiencia en el CTO.

los proyectos de *Madalenas-Teatro das Oprimidas* me sentí inspirada de realizar las entrevistas con las habitantes de “la casa CTO” con enfoque de género. Con el tiempo, una vez establecida una relación más próxima realizamos las “entrevistas desde la generosidad de mis dialogantes”.

Alejándome del modelo tradicional que se basa en la dualidad: entrevistadas y entrevistadora, prefiero referirme a “las mujeres entrevistas” como “mis dialogantes”. Además uso el término “las entrevistas desde la generosidad” porque siento que mis dialogantes fueron muy generosas conmigo compartiendo sus reflexiones y emociones. Narraban y me mostraban sus visiones sobre el mundo, el arte, el teatro, lo femenino y masculino dentro de las personas. Sus contribuciones fueron fundamentales para mí para poder comprender el impacto del teatro en las vidas y los cuerpos de algunas mujeres. Sin estas aportaciones este trabajo sería principalmente autobiográfico.

¿QUIÉN ERAN LAS MUJERES - DIALOGANTES?

Mis dialogantes eran las mujeres que facilitan los procesos teatrales y ellas mismas han pasado y están pasando por el proceso teatral como las participantes. De acuerdo con mi experiencia “ser participante” y multiplicadora del método son las categorías que se traslapan. Quiero destacar también que todas estas mujeres forman parte del equipo del Centro do Teatro do Oprimido de Rio de Janeiro y trabajan mediante la metodología del Teatro de Oprimido(a).

LAS ENTREVISTAS CON LAS MUJERES PARTICIPANTES DEL PROYECTO MADALENA - TEATRO DAS OPRIMIDAS

Las entrevistas con mujeres participantes del proyecto Madalena - Teatro das Oprimidas fueron realizadas individualmente. En primer lugar dialogué con Alessandra Vannucci quien junto con Barbara Santos era iniciadora de los primeros *Laboratorios de Madalena*. Estos laboratorios con el tiempo permitieron el desarrollo de los proyectos más estructurados con la actual denominación: *Madalena - Teatro das Oprimidas*. Posteriormente hablé con las participantes de los encuentros *Madalenas*, con Janna Salamandra, Noelia Albuquerque, Graça Silva y Helen Sarapeck, Monique Rodrigues. Actualmente, Helen y Monique están facilitando la reactivación del grupo en el CTO. Las entrevistas realizadas eran semi-estructuradas y su objetivo principal era conocer el impacto del Teatro del Oprimido(a) entendido como el lenguaje corporal en la vida y los cuerpos de las mujeres. Gracias a la realización del Programa de la Residencia y mi participación en varias actividades del CTO, antes de realizar las entrevistas, pude establecer el contacto previo con mis dialogantes e intercambiar nuestras experiencias. Siento que durante este tiempo pude revelar un poco quién soy y creo que este conocimiento previo nos ayudó durante las entrevistas para poder crear un ambiente más cercano y humano, basado en el diálogo.

Magdalena Sychaj

Impacto del Teatro del Oprimido(a) entendido como el lenguaje corporal en las vidas y los cuerpos de las mujeres. Los casos Grupo Mariás do Brasil y Madalenas–Teatro das Oprimidas en Rio de Janeiro

LAS ENTREVISTAS CON LAS MUJERES PARTICIPANTES DEL GRUPO *MARIÁS DO BRASIL*

Para establecer el primer contacto con las mujeres participantes del *Grupo Mariás do Brasil* me fue de gran ayuda Claudete Felix, que facilita la organización teatral del grupo. Finalmente, las entrevistas con Mariás fueron realizadas conjuntamente, durante un encuentro en una casa que comparten las dos Mariás José. Del actual grupo que cuenta con siete mujeres, durante el encuentro estuvieron presentes seis de ellas: Maria José Bezerra Góis, Maria José Cardoso, Maria Aparecida Barbosa, Maria da Conceição Santos, Maria Isabel Monteiro y Nilza Melo. Con la última participante Cida Neri pude coincidir posteriormente durante el día del ensayo del grupo. Nuevamente, siento que mi relación previa con algunas Mariás facilitó el proceso del diálogo. Antes del día de la entrevista, conocí a tres de mis dialogantes. Nos encontramos con Maria José Cardoso Góis, Maria Isabel Monteiro y Nilza Melo durante los encuentros de *Magdalena* en el CTO, porque ellas también son parte de este nuevo grupo en formación. La modalidad de la entrevista era libre. Sin embargo explique a las Mariás mi deseo de entender el impacto del teatro en sus vidas/cuerpos. Nos presentamos todas. Yo compartí con las Mariás mi percepción de los posibles vínculos los cuales encontré entre nosotras. Por ejemplo, como ellas, yo misma emigré en la búsqueda de realización personal y profesional. Posteriormente, al igual que ellas, en los lugares nuevos donde me ubiqué conocí el teatro social que me permitió, junto con otras mujeres participantes, realizar la obra de teatro sobre (nuestra) historia de migración femenina. La obra era titula “Bajo el mismo cielo” y fue realizada dentro del proyecto “Donde los Ríos se Unen” en el año 2012³.

EL MÉTODO USADO DURANTE EL PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN

Para mi entendimiento adecuado de las cuestiones planteadas dentro de esta pesquisa he usado las siguientes técnicas de recopilación de la información: las entrevistas realizadas desde la generosidad de mis dialogantes, el análisis de la obra teatral “Eu Também Sou Mulher”, el análisis de la poesía escrita por Maria José Cardoso Góis y Maria da Conceição, el análisis de las canciones que formaban parte de los procesos teatrales, el análisis del programa de los Laboratorios de Madalena, la profundización sobre la metodología del Teatro de Oprimido(a).

³ El proyecto fue liderado por la Comunidad Valencia y fue financiado por la Comisión Europea dentro de la Convocatoria de Derechos Fundamentales y Ciudadanía.

PRESENTACIÓN DEL EL PROYECTO MAGDALENA – TEATRO DAS OPRIMIDAS

“O LUGAR DA MADALENA”

El proyecto *Magdalena – Teatro das Oprimidas* tiene sus comienzos con la realización de los *Laboratórios Madalenas* a partir de 2009 dentro del *Projecto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto*⁴ realizado entre Brasil, Mozambique y Guinea Bissau, coordinado por Barbara Santos en colaboración con Alessandra Vannucci. Al principio el programa de los laboratorios tuvo la propuesta de experimentar, explorar varias dinámicas y los asuntos que podrían servir para el trabajo colectivo de las mujeres, para facilitar a este grupo el entendimiento de sus condiciones histórico-sociales, encontrando “nuevos lugares de las mujeres”. Con el tiempo el proyecto desarrolló su estructura y actualmente podemos llamarlo *Magdalena - Teatro das Oprimidas*. Sin embargo la idea de espacio abierto a la pesquisa sigue presente desde el inicio de la iniciativa. Dentro del proyecto se usan varias técnicas del Teatro de Oprimido(a) tales como: el Teatro-Periódico, el Teatro-Imagen, el Arco-iris de Deseo, el Teatro Foro y la Estética del Oprimido. A mi entender, novedosas son la relectura teatral de la Historia del Génesis y el Evangelio de María Magdalena y el uso de los juegos basados en la metáfora del espejo. El punto de partida del proyecto *Madalena - Teatro das Oprimidas* es el cuerpo femenino. Una de las fundadoras de esta iniciativa Barbara Santos refiriéndose al concepto del cuerpo de las mujeres dentro del proyecto, precisa: “El cuerpo femenino, este que pasó por cambios radicales, permaneciendo guardado por siglos, protegido y censurado por el cuerpo masculino y que hoy en día parece cumplir un rol protagonista en los medios y en nuestro imaginario. Cuerpo desnudo, exhibido, sensual o trivial, reinventado, exprimido y despedazado afuera, en las páginas de las revistas, en las pasarelas de la moda o de la samba. Cuerpo que se convirtió en el mejor vehiculó para vender cualquier producto y presentar batalla entre la cultura y los derechos humanos fundamentales” (Santos, 2010, 102).

El cuerpo femenino tiene el lugar central en el proyecto, porque como subrayan las creadoras de la iniciativa, desde los siglos de nuestra historia las opresiones de las mujeres pasan por sus cuerpos. La idea del proyecto esta presentada a través de la metáfora del espejo de resonancia. Santos y Vannucci (2010) destacan que la iniciativa es un espacio de creación compartida en el que cada mujer se puede reconocer de cierta manera en otra mujer debido a las experiencias parecidas de las opresiones sufridas. Los laboratorios ofrecen la posibilidad de los encuentros entre diferentes mujeres que a través de los juegos y técnicas teatrales analizan individualmente y colectivamente las historias de sus cuerpos/vidas. Las participantes indagan juntas sobre sus opresiones con objetivo de superarlas. La

⁴ Proyecto fue realizado por el Centro de Teatro do Oprimido, con el patrocinio del Ministério da Cultura a través del Programa Cultura Viva.

fuerza de los encuentros viene de este trabajo conjunto realizado por las mujeres a pesar de los abismos sociales, religiosos, económicos y culturales entre ellas.

Cuando conocí esta iniciativa una de mis primeras interrogaciones se refería a la cuestión de por que este trabajo se dirige solamente a las mujeres. Barbara Santos muestra la importancia de la creación de “espacio solamente de las mujeres” exponiendo las propias necesidades de las participantes. Subraya, que de acuerdo con su experiencia, en los grupos exclusivamente femeninos, varias mujeres se sienten más valientes para revelar sus historias de vida. Además de esta manera se posibilita la identificación entre las participantes cuyas historias se muestran prácticamente como “ecos” de las experiencias de sus compañeras, Santos evidencia: “Uma parte muito expressiva das participantes relata que se sente encorajada a contar suas histórias quando percebem que estas são quase como ecos das histórias de outras mulheres. Isso cria um processo potente e impressionante de identificação: na escuta de suas próprias palavras uma voz da outra, na percepção de si na declaração de identidade de outra, na auto-imagem na pintura alheia e no reencontro do sonho esquecido no poema da outra” (Santos, 2010, 117).

Durante las entrevistas realizadas con las participantes me encontré con opiniones parecidas. Según las mujeres con quienes dialogue, la creación del espacio femenino, es fundamental para facilitar el proceso de su apertura. Sin embargo, el trabajo de *Madalenas* en la segunda fase está dirigido a toda la sociedad, por ejemplo durante la ejecución del Teatro - Foro se invita a participar tanto a las espect-actrices como a los espect-actores.

Me llama también la atención el nombre del proyecto. ¿Por qué *Madalena*? Alessandra Vannucci (2010) explicando esta elección destaca la complejidad de la imagen de *María Madalena* en la tradición judío-cristiana, según la cual esta mujer no era escuchada ni reconocida por el hecho de ser “la mujer”. Igualmente fue estigmatizada como la prostituta (arrepentida) y excluida de la comunidad. Por consiguiente, para Vannucci *Magdalena* es la metáfora de las mujeres que a pesar de las dificultades experimentadas por la opresión patriarcal y falta de aprecio, siguen desarrollándose y buscando sus identidades, “sus lugares”. Las cuestiones principales encontradas por *Madalena* son las siguientes:

¿Quién soy (como mujer)?

¿Sería posible que una mujer sea el espejo de la otra?

¿Mirando en los ojos de otras mujeres podemos reconocernos?

La complejidad de estas cuestiones he podido profundizar durante mi participación en tres encuentros del proyecto *Madalena* junto con las compañeras y también con

mis dialogantes durante las entrevistas. Adicionalmente durante las mencionadas entrevistas pedí a las mujeres si pudieren responden a las próximas interrogaciones:

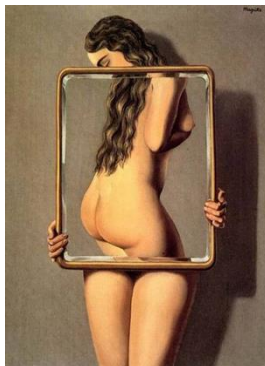
“¿El posible impacto del teatro en tu vida y en tu cuerpo?”

“¿Cómo se relacionó con su cuerpo antes de hacer teatro y ahora?”

“¿Cómo percibió su cuerpo antes de hacer teatro y ahora?”

Reflexionando sobre las repuestas de mis dialogantes, en primer lugar, quiero poner de relieve que las mujeres subrayaban la importancia de compartir entre ellas sus experiencias, las opresiones que sufrían. Varias mujeres decían que el proyecto posibilitó la identificación con otras, y que se han dado cuenta que pasaban por las experiencias parecidas. Sin embargo, esto no excluye las diferentes interpretaciones de experiencias semejantes. Además las mujeres hablaban sobre el reconocimiento de ellas mismas a través de las diferencias entre ellas. Mis dialogantes exponían que gracias al teatro son más conscientes quiénes son, saben su valía. A muchas mujeres el teatro ayudó ser más valientes, más seguras de ellas mismas y expresarse mejor en el público. Algunas hablaban que gracias a la experiencia teatral pudieron conocer su cuerpo mejor y aceptarlo como es. Finalmente a través de las prácticas teatrales percibían más claramente sus opresiones y se sentían más fuertes para afrontarlas.

El proyecto Madalena me inspiró para trabajar más con ambigüedades, que con las supuestas certezas. Además soy más consciente del significado del acto de mirar. Estas perplejidades también me provoca la obra de Magritte. Por consiguiente, considero que la pintura como la representación de “los cuerpos que hablan” podría ser la intrigante metáfora del analizado proyecto. Con el entusiasmo de reflexionar aún más sobre el proyecto *Madalena – Teatro das Oprimidas* expongo la obra de “Les Liaisons dangereuses” de René François Ghislain Magritte:



Les Liaisons dangereuses, René François Ghislain Magritte (1936)⁵

⁵ Disponible en: www.pinterest.com/pin/42362052718921231/

Magdalena Spsychaj

Impacto del Teatro del Oprimido(a) entendido como el lenguaje corporal en las vidas y los cuerpos de las mujeres. Los casos Grupo Mariás do Brasil y Madalenas–Teatro das Oprimidas en Rio de Janeiro

La pintura estimula mi reflexión sobre la posibilidad del auto-conocimiento, en varios niveles: en la relación con una misma, con la “otra mujer” o a través del espejo. Finalmente, me siento inspirada a repensar sobre las principales cuestiones encontradas por el proyecto *Madalena*: ¿Si una mujer puede ser el espejo de la otra (el espejo que revela las semejanzas y diferencias entre las mujeres)?

ACTRICES *MARIÁS DO BRASIL* - EL GRUPO TEATRAL DE LAS MUJERES QUE EJECUTAN EL TRABAJO DOMÉSTICO

Mariás do Brasil es el segundo grupo teatral que conocí en el CTO. Este grupo igualmente como el grupo de *Magdalena* está formado solamente por las mujeres. Las actrices principalmente a través de los espectáculos del Teatro Foro pretenden fomentar los derechos de su colectivo de las trabajadoras del servicio doméstico. Una de las actrices María da Conceição S. Santos en su poesía titulada *Mariás*, narra la historia de la migración del grupo desde Nordeste de Brasil a Rio de Janeiro con el objetivo de encontrar trabajo allí:

“As Mariás vêm do Nordeste /Do sertão da Bahia / Vem contando suas Historias / De tristeza e alegria (...)/ Vamos pro Rio de Janeiro / Nossa vida mudar, /Vamos trabalhar de domestica / E um salário enfim ganhar” (...) (Santos, 2010, 93).

El relato revela que Mariás pretenden narrar sus experiencias, historias tanto de tristeza como de alegría. La obra “Eu também Sou Mulher” es un ejemplo de estas historias auto-representadas por las propias actrices.

OBRA DE TEATRO: “EU TAMBÉM SOU MULHER”

Afortunadamente durante la realización del Programa de Residencia Internacional en el CTO pude participar en el ensayo de la obra de teatro “Eu também Sou Mulher” con la técnica del Teatro Foro. A través de este espectáculo, creado de manera colectiva, las mujeres profundizan sobre sus experiencias. En la primera parte, la obra muestra exceso del trabajo desde la niñez y el problema de analfabetismo. Entendemos que Mariás como niñas, principalmente debido al trabajo en sus casas, no podían estudiar. Además en las siguientes escenas conocemos las peripecias del trabajo doméstico después de la emigración de Mariás a Rio de Janeiro, tales como la falta de su propia casa, los problemas de la convivencia con el jefe y la jefa, el asedio sexual por parte del jefe, de nuevo sobra de las tareas y la lucha por la obligatoriedad del Fondo de Garantía del Tiempo de Serviço que podría garantizar el apoyo económico en caso de despedida, enfermedad grave...

La primera parte de la obra del Teatro Foro termina con incertidumbre sobre el futuro de la protagonista. Sin embargo antes de dar voz al público e invitar al

escenario las espect-actrices y los espect-actores, Marías cantan una parte de la poesía escrita por la actriz y coordinadora del grupo, María José Bezerra Gois:

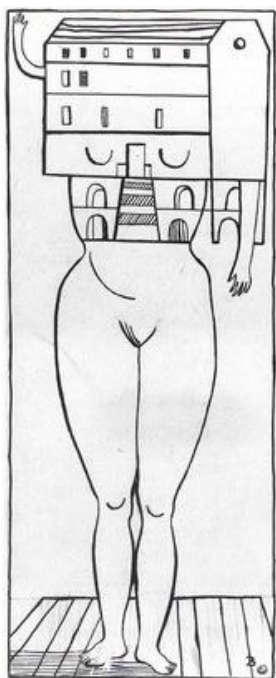
“Eu também sou mulher / Eu quero lutar, eu vou mudar / Esse jeito de ser / Porque eu também sei amar / E meu nome é mulher” (Gois, 2002, 33).

La cuestión de si auto-reconocer como la mujer es principal en esta obra. Las actrices cantando declaran sus identidades femeninas. Parece que estas proclamaciones les dan todavía más fuerza para superar sus opresiones. Comprender la cuestión de la importancia de la identidad femenina para Marías me ayudó también el dialogo establecido con ellas y la lectura conjunta del trozo del libro “Arte Marcial” donde Augusto Boal, después de un espectáculo del teatro, preguntó a una de las actrices porque estaba llorando cuando la obra fue un éxito. Considero que la mejor manera de representar las reflexiones de esta protagonista es citar sus palabras apuntadas por Boal: “Una boa empregada domestica deve ser invisível (...). Hoje, ensaiando no palco, reparei que um técnico cuidava para que eu estivesse bem iluminada (...). Outro técnico colocou um microfone no meu peito para que minha voz fosse ouvida até ultima fila (...). Durante o espetáculo, a família para a qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na plateia, no escuro, vendo o meu corpo e ouvindo a minha voz (...). Hoje, fazendo teatro, todo mundo me viu e me ouviu! Agora sabem que eu existo, porque eu fiz teatro (...) Eu me sentei e olhei o espelho! (...). Olhei o espelho e vi... uma mulher! (...). Antes de fazer teatro, no espelho eu via uma empregada doméstica” (Boal, 2003, 12-13).

A mi entender el relato muestra directa relación entre el teatro, la mirada, el cuerpo y el (auto)reconocimiento de la identidad femenina de la actriz María. La actriz se pudo auto-declarar como la mujer gracias a su participación en el espectáculo teatral donde ella era la protagonista, su cuerpo fue visto y su voz fue escuchada. Esta experiencia teatral le permitió sentirse el sujeto de su vida, alguien más que la trabajadora doméstica. El relato muestra también el significado del espejo (como el mero objeto) que facilita autoconocimiento. Sin embargo, el texto evidencia igualmente la metáfora del teatro - espejo, el símbolo de “si observar” y “ser vista”; la importancia de la mirada (propia y ajena) que posibilita el auto-aprecio. En caso de *Marías do Brasil* las complejas relaciones entre el cuerpo femenino y la casa podrían estar presentadas a través de las siguientes imágenes:

Magdalena Sychaj

Impacto del Teatro del Oprimido(a) entendido como el lenguaje corporal en las vidas y los cuerpos de las mujeres. Los casos Grupo Mariás do Brasil y Madalenas–Teatro das Oprimidas en Rio de Janeiro



Femme Maison, Louise Bourgeois (1947)⁶ / *Linen Closet*, Sandy Orgel (1972)⁷

Anna Casanovas Bohigas (2001) en su artículo “Cibercultura: el Cuerpo Esfumado” analiza la pintura de Bourgeois y subraya que la imagen une la arquitectura al cuerpo de la mujer. Encontramos la mezcla de lo geométrico con lo orgánico. Parece que la mujer está deshecha de su individualidad e identidad. ¿Es prisionera del hogar?, ¿Escondida debajo de la protección?

La segunda imagen analizada por Assumpta Bassas Vila (2001) en el texto “Cuerpo que Te Quiero Cuerpo” muestra el cuerpo de la mujer (maniquí) que está atravesando por las estanterías de un armario abierto. A mi entender, la cuestión de “ser mujer”, levantada por la obra de teatro “Eu também Sou Mulher” atraviesa este espectáculo como la maniquí el armario de Sandy Orgel. Podemos preguntarnos: ¿Si la casa limita el cuerpo, lo recluye? o quizás siguiendo reflexión de Vila ¿Encontramos aquí un acto de emancipación?: “Atravesar el armario no solo sería salir de él sino llevárselo consigo revalorizando las actividades del cuidado del lugar donde se habita, convirtiendo esa liberación en un acto de pasaje que tiene valor en sí y lo confiere a la historia de las relaciones tradicionales del ama de casa y las tareas domésticas” (Bassas Vila, 2001, 115).

⁶ Casanovas Bohigas, 2001, p. 28.

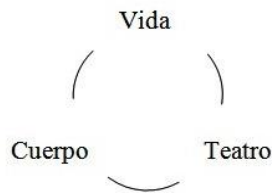
⁷ Bassas Vila, 2001, p. 116.

Las dos imágenes con todas sus provocaciones podrían reflejar el proceso transformador que han pasado *Marías* desde cuando dejaron sus casas en el Noreste hasta sus llegadas a varias casas de familia en Rio de Janeiro. A pesar del exceso de trabajo (o quizás debido a este motivo) finalmente con los años *Marías* han establecido su grupo de teatro y se han vinculado al sindicato para luchar por sus derechos. María José Bezerra Gois en su poesía, refiriéndose a esta transformación, expresa el impacto del teatro en su vida de la siguiente manera: “Antes de fazer teatro, era só Maria, / Uma simple cozinheira feliz / Hoje sou muito mas / Já realizei meu sonho: Ser atriz!”⁸ Basándome en estas reflexiones pretendo compartir mis conclusiones finales.

CONCLUSIONES FINALES

En esta parte del ensayo comparto mis consideraciones sobre las relaciones entre el teatro, el cuerpo y la vida. Además reflexiono sobre mi posicionamiento como pesquisidora y finalmente hablo sobre la ética de mi proceso de investigación.

Relación circular entre el teatro, el cuerpo y la vida. La relación circular entre el teatro, el cuerpo y la vida traspasa este ensayo plenamente. Sin embargo me gustaría evidenciar este nexos otra vez, presentándolo como unas de mis aportaciones de este trabajo. Por consiguiente muestro la siguiente imagen:



Las experiencias vitales pasan por el cuerpo y como decía Augusto Boal (2008) el cuerpo es la primera palabra del lenguaje teatral. Precisando, no existe la vida humana ni el teatro sin el cuerpo. Además, como constantemente actuamos en varios roles, nuestra vida puede ser percibida a través de la metáfora del teatro.

Concluyendo, el Teatro del Oprimido(a), con su principal enfoque en las experiencias vitales colectivas, a mi entender es la herramienta que posibilita las auto-representaciones de nuestras experiencias y finalmente facilita nuestro autoconocimiento. A través de este tipo de teatro, como en el espejo, podemos indagar sobre nosotros(as) mismos(as). La esencia de este teatro de acuerdo con las palabras de Boal es la capacidad de sí auto-observar:

“El teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y, a partir de ese descubrimiento, empieza a inventar otras maneras de obrar.

⁸ Cedida por gentileza de la autora.

Magdalena Spychaj

Impacto del Teatro del Oprimido(a) entendido como el lenguaje corporal en las vidas y los cuerpos de las mujeres. Los casos Grupo Mariás do Brasil y Madalenas–Teatro das Oprimidas en Rio de Janeiro

Descubre que puede mirarse en el acto de mirar (...) El ser humano es el único ser capaz de observarse en un espejo imaginario (...) El espacio estético proporciona ese espejo imaginario (...) Ésa es la esencia del teatro: el ser humano que se auto-observa” (Boal, 2004, 25).

Este espejo imaginario es también una posibilidad del “virtual ensayo” de nuestras auto-representaciones teatrales/vitales/corporales. De esta manera también estoy de acuerdo con la comparación del Teatro del Oprimido(a) con el espejo destacada por Boal. El teatrólogo evidencia el posible impacto de este teatro en nuestras vidas/cuerpos de la siguiente manera: “El Teatro del Oprimido es un espejo donde podemos penetrar, y, si no nos gusta nuestra imagen reflejada en él, podemos transformarla, escupirla de nuevo según nuestros deseos, porque el acto de transformar es transformador: ¡al transformarla, nos transformamos a nosotros mismos!” (Boal, 2004, 46).

Este mensaje sumamente positivo, lo percibo como una invitación para seguir experimentando la analizada metodología y seguir indagando sobre la materialización de los cambios en nuestras vidas/cuerpos a través de las técnicas teatrales. Yo he respondido afirmativamente a este convite de Boal. Gracias a mi compromiso con las practicas teatrales, la colaboración establecida con el *Grupo Mariás do Brasil* y las participantes del proyecto *Madalena*, siento que, en este ensayo, he podido evidenciar el impacto del Teatro del Oprimido(a) en los cuerpos y vidas de algunas mujeres que han experimentado esta metodología. Por consiguiente, creo que podemos entender el Teatro del Oprimido(a) como el lenguaje corporal transformador. Además intenté mostrar que esta metodología permite a las participantes indagar sobre sus existencias y por medio de las presentaciones teatrales las mujeres, como el grupo de *Mariás* y *Madalenas*, pueden representar sus experiencias. De esta manera creo que existe la respuesta positiva a la pregunta sobre las posibles auto-representaciones de los individuos marginados (por ejemplo algunas mujeres) quienes, por ejemplo, gracias al trabajo teatral adquieren la voz y se convierten en “los cuerpo que hablan”. Por consiguiente, creo que las técnicas del Teatro del Oprimido(a) facilitan las creaciones artísticas de “Herstories” de sus participantes.

MI POSICIONAMIENTO – RECONOCER EL LUGAR DESDE DONDE HABLO EN LA PRESENTE PESQUISA

Mediante la realización de esta investigación he podido conocerme a mí misma como la mujer, la investigadora y el sujeto blanco de clase media y facilitadora del teatro social. De esta manera, respondiendo también a la propuesta de Donna Haraway (1988) que una tiene que reconocer el lugar desde donde habla, me pregunto: “¿Dónde me situó como investigadora?”, “¿Dónde me sitúan otras personas con quienes estoy colaborando?”

Al repensar mi posicionamiento dentro de mi trabajo teatral me ayudó también el razonamiento de Chandra Talpade Mohanty (2003) y su visión de la posible solidaridad entre las mujeres que traspasa las fronteras nacionales, de clase social y de raza. A través de esta investigación también pude reflexionar sobre la importancia del pensamiento de Henrietta Moore (2004), quien destaca nuestra obligación de hacer frente a la idea de la diferencia. La autora rechaza el isomorfismo, acentúa la importancia de reconciliación de las diferencias reales entre las mujeres y el desmantelamiento de la categoría universal de la mujer. A mi entender la metodología de Teatro del Oprimido(a) como una herramienta social mediadora que potencia la comunicación y concienciación dentro de las comunidades puede servir para reconocer las semejanzas y diferencias entre las personas. Por consiguiente, percibo que TO facilita tanto el reconocimiento de las diferencias de las cuales habla Moore, como posibilita la solidaridad planteada por Mohanty. Siento que mi colaboración con *las Marías* y *las Magdalenas de CTO* puede estar entendida de acuerdo con las palabras de Moore y Mohanty.

LA ÉTICA DE MI PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Durante el transcurso de la profundización de mis conocimientos relacionados con el tema de mi máster quise tener en consideración la ética de este proceso. La importancia de la ética la considero como significativa a la hora de recoger el material teatral y realizar las entrevistas con las participantes del proyecto *Madalenas-Teatro das Oprimidas* y con las mujeres del *Grupo Marías do Brasil*. Sin embargo, evaluar mis propios comportamientos como investigadora desde el punto de vista ético, lo considero como una tarea difícil. En mi opinión el argumento de la mencionada ética está directamente relacionado con la cuestión de las posibles auto-representaciones de las mujeres entrevistadas durante el dialogo establecido conmigo (durante las entrevistas). Para mí, desde el principio, fue crucial su libertad de revelar o no la información personal y de hablar sobre las cuestiones que ellas mismas consideraron como significantes en sus vidas, en relación con sus cuerpos.

La investigación forma parte de mi tesis de máster, cuyo tema fue elegido por mí, de acuerdo con mi interés personal y profesional. Sin embargo la obligación de escribir la tesis, con el enfoque principal en los resultados me ha generado el conflicto. Por consiguiente, a la hora de trabajar (recoger el material y realizar las entrevistas) tuve que negociar conmigo misma, como elaborar la tesis con sus conclusiones y evitar la violencia epistemológica. Refiriéndome al concepto de la mencionada violencia, reconozco que tuve que enfrentarme con el riesgo del reduccionismo epistemológico eurocéntrico, con el peligro de definir que es la ciencia y los conocimientos, de acuerdo con las tradiciones Occidentales de las cuales provengo. Además la realización de las entrevistas a partir de los modelos y criterios del feminismo occidental, la considero como un acto violento (Spivak 1992). Por consiguiente, me gustaría referirme a la reflexión de Rosa María Medina

Doménech que apropiadamente resume también mis consideraciones sobre las consecuencias negativas de mi (posible) poder epistemológico como investigadora: “Power often has the ability to blind (and to fascinate) the researcher, making us dismiss the production of knowledge in the margins. In order to avoid narrating history from power’s self-centered point of view, it seemed necessary to rethink the conceptual tools at my disposal” (Medina Doménech, 2013, 4).

Medina Doménech hace referencia a la correcta canalización del poder dentro de la investigación mediante el uso de las herramientas conceptuales. Dialogando con la teórica, considero que la inversión de la visión “quien da voz a quien” podría ser una buena propuesta para lo que estoy buscando. A mi entender la realización de la pesquisa fue posible gracias al “permiso para narrar”, pero no mío hacia las mujeres entrevistadas, sino el “permiso” que ellas me otorgaron para que yo pudiera (re)presentar sus auto-representaciones mediante mi escritura. Me siento agradecida por haber podido conocer a estas mujeres, que compartieron conmigo sus historias de vida. Posteriormente me pregunto ¿quién se está beneficiando de las entrevistas? ¿Yo, las entrevistadas, el público? En primer lugar siento que la beneficiaria de estas entrevistas soy yo. ¿Tal vez ustedes también como el público y “espectadoras” y “espectadores” de estas palabras? Espero que mis dialogantes, también se hayan podido beneficiar de la realización de las entrevistas y que gracias a la posterior (re)presentación de las historias de sus vidas/cuerpos y sus trabajos teatrales, ellas sean reconocidas en varios contextos.

La intención del entendimiento mutuo durante las entrevistas fue significativa y simbólica. Por ejemplo, durante la entrevista con el *Grupo Mariás do Brasil*, muchas veces escuché la pregunta “entedeu?”. Además, adicionalmente al final del encuentro María José Gois (coordinadora del grupo) expresó su esperanza de que yo hubiera entendido sus aportaciones y finalmente me deseó suerte en mi trabajo de compartir los conocimientos adquiridos. Estas palabras fueron para mi muy considerables. Siento que no se trató solamente de las aclaraciones lingüísticas entre las mujeres brasileñas y yo, como la persona extranjera que no domina el idioma portugués de manera perfecta. Más bien fue un gesto de esperanza, confianza y aprobación para que yo pueda compartir algunas de las experiencias vitales/corporales/teatrales de las Mariás y llevarlas a los lugares donde voy para que estas experiencias puedan servir a otras personas. Estoy muy agradecida por esta oportunidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bassas Vila A. (2001) “Cuerpo que te Quiero Cuerpo. Imágenes del Cuerpo y Nociones de Subjetividad en la Producción de Artistas Contemporáneas. El Cuerpo-Casa. Eugènia Balcells y Eulàlia Valldosera”, en *Piel que Habla*.

- Viajes a través de los Cuerpos Femeninos*, Azpeitia M., Barral M.J., Díaz L.E., González Cortés T., Moreno E., Yago T. (eds), Barcelona: Icaria, pp.111-138.
- Boal, A. (2004) *Arco Iris Del Deseo*, Barcelona, Alba Editorial.
- Boal, A. (2003) *O Teatro como Arte Marcial*, Rio de Janeiro, Garamond.
- Boal A. (1974) *Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Boal, A. (2008) *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto Press.
- Casanovas Bohigas A. (2001) “Cibercultura: El Cuerpo. Esfumado El Cuerpo-Casa. Eugènia Balcells y Eulàlia Valldosera”, en *Piel que Habla. Viajes a través de los Cuerpos Femeninos*, Azpeitia M., Barral M.J., Díaz L.E., González Cortés T., Moreno E., Yago T. (eds), Barcelona, Icaria, pp. 21-37.
- Cohen-Cruz, J., Schutzman, M. (2006) *A Boal Companion: Dialogues on Theatre and Cultural Politics*, New York, Routledge.
- Domingo Ballarín, P. (2007) “Producir los Cuerpos de las Mujeres”, en Muñoz Muñoz A. M., Gregorio Gil C. & Sánchez Espinosa A. (Eds), *Cuerpos de Mujeres: Miradas, Representaciones e Identidades*, Granada, Universidad de Granada, pp. 91-94.
- Esteban, M. L. (2004) *Antropología del Cuerpo: Género, Itinerarios Corporales, Identidad y Cambio*, Barcelona, Bellaterra.
- Félix, C. (2010) “O Espelho da Luta”, *Metaxis*, Rio de Janeiro, pp. 93-94.
- Freire, P. (2012) *Pedagogía del Oprimido*, Madrid, Siglo XXI.
- Gois, M. J. (2002) “Nome Mulher”, *Metaxis*, Rio de Janeiro, p.33.
- Haraway, D. (1988) “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, 14(3), pp. 575-599.
- Le Breton, D. (2012) *Antropología del Cuerpo y Modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Le Breton, D. (1999) *Las Pasiones Ordinarias: Antropología de las Emociones*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Ligiéro Z., Turle L., Andrade C. (Orgs.) (2013) *Augusto Boal, Arte, Pedagogia e Política*, Rio de Janeiro, Mauad.
- Maggio, J. (2007) “Can the Subaltern be Heard? Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak”, *Alternatives*, 32(4), 419-443.
- McDougall, J. (2002) *Teatros do Corpo. O Psicossoma em Psicanálise*, São Paulo, Martins Fontes.
- Medina - Doménech, R. M. (2013) “‘Who Were the Experts?’ The Science of Love vs. Women’s Knowledge of Love During the Spanish Dictatorship”, *Science as Culture*.

Magdalena Sychaj

Impacto del Teatro del Oprimido(a) entendido como el lenguaje corporal en las vidas y los cuerpos de las mujeres. Los casos Grupo Mariás do Brasil y Madalenas–Teatro das Oprimidas en Rio de Janeiro

- Mohanty, C. T. (2003) “De Vuelta a “Bajo los Ojos de Occidente”: la Solidaridad Feminista a través de las Luchas Anticapitalistas”, en Suárez Navaz, L., Hernández A., (Ed.): *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 407-463.
- Montes de Castillo, A. (1993) “Investigación-Acción Participativa”, *Documentación Social*, 92 (177-188).
- Moore, H.L. (2004) *Antropología y Feminismo*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Nombrega P. T. (2007) “Epistemologias do Corpo. A Filosofia e Arte como Atos de Significação”, en Soares Carmen L. (Org.). *Pesquisas sobre o Corpo. Ciências Humanas e Educação*, Campinas/SP, Autores Associados, pp.81-99.
- Santos, B. (2010) “O Espaço do Espelho”, *Metaxis*, Rio de Janeiro, pp. 116-117.
- Santos, B., Vannucci A. (2010) “O Teatro das Oprimidas”, *Metaxis*, Rio de Janeiro, pp. 101-103.
- Santos, S, M. (2010) “As Mariás vêm do Nordeste”, *Metaxis*, Rio de Janeiro, pp. 93.
- Schutzman, M., Cohen-Cruz, J. (1994) *Playing Boal*, London/New York, Routledge.
- Sant’Anna Denise, B. (2001) “É Possível Realizar uma História do Corpo?”, en Soares Carmen L. (Org.) *Corpo e História*, São Paulo, Autores Associados, pp. 265-286.
- Spivak, G.C. (1992) “Can the Subaltern Speak?”, en Williams P. & L.Chrisman (Eds). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, New York, Columbia University Press, pp. 66–111.
- Vannucci, A. (2010) “O Lugar de Madalena”, *Metaxis*, Rio de Janeiro, pp. 108-110.

FRIDA KAHLO. INDUMENTARIA E IDENTIDAD

■ Oana Ursache
■ Universidad de Granada
■ España

ABSTRACT

We can hardly find a more complex illustration of the female body as Frida Kahlo. Her body can be investigated as the main object of the study of *Bodiology*. Of all the physical aspects of life and work of Frida Kahlo we have chosen the most frivolous and futile one in the opinion of most researchers: Frida's wardrobe, with secret miraculous and unexpected combinations, because the dresses are to hide the dismantling of the physical suffering. The scientific gaze shows not only the identification (sexual, ethnic, social, economic) through a dress, decoration as jewelry, flowers or bows, hair or body position, the attitude of the arms, the dynamics of the painting. Corsets, prosthetics, special shoes for polio: In the case of Frida the usual wardrobe for a Mexican, European or North American woman, adds the therapeutic arsenal, the mandatory accessories for her decomposed body. Rebuilding her own body sometimes doesn't apply and the artist needs to invent anthropomorphic masks, for an experience of cohabiting in a body easier to handle than hers, artificially setting in this way a new composite body. Frida retains only her face out of the whole body. We will limit our research to some of her pictures, leaving for another occasion other portraits, paintings, photographs and diary of the artist.

KEYWORDS

Female bodies, suffering body, painted body, dress, Frida Kahlo.

PROLEGÓMENOS

Por mucho que lo intentemos, difícilmente podemos encontrar una ilustración más compleja del cuerpo femenino como en el caso de Frida Kahlo. Su cuerpo puede hacer él solo el objeto de un completo estudio de *cuorpología*. De todos los aspectos corporales de la vida y la obra de Frida Kahlo hemos elegido al más frívolo y fútil

según la opinión de la mayoría de los investigadores: el vestuario de Frida, su baúl de milagrosas e inesperadas combinaciones, la prenda que tiene que esconder la desarticulación de un físico en sufrimiento. La insustancialidad de la ropa de Frida deja de ser veleidosa cuando la mirada científica demuestra no solo la identificación (sexual, étnica, social, económica) a través de un traje, decorados como joyas, flores o lazos, el peinado o la posición del cuerpo, la actitud de los brazos, la dinámica del cuadro.

En el caso de Frida, al vestuario habitual para una mujer mexicana o europea o norte americana, se añade el arsenal terapéutico, sus accesorios obligatorios para su cuerpo descompuesto: corsés, prótesis, zapatos especiales para la poliomielitis.

La reconstrucción de su propio cuerpo algunas veces ya no se puede confeccionar y entonces la artista necesita mascarar antropozoomorfos, como una existencia extracorporal, una experiencia de cohabitar en un cuerpo más fácil de manejar que el suyo, configurando artificialmente un nuevo cuerpo compuesto. De su cuerpo Frida conserva solamente la cara. Nos vamos a limitar a algunos cuadros, dejando para otra ocasión otros retratos y lienzos, las fotografías y el diario del artista.

FRIDA KAHLO – UN CUERPO MARTIRIZADO

“Frida Kahlo, como ningún otro artista de nuestro gran siglo torturado, tradujo el dolor al arte” (Carlos Fuentes).

Frida significa en alemán *paʒ*. Probablemente no habrá en el mundo o en la historia de la humanidad, muchas personas que puedan relacionarse menos a la *paʒ* que Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, nacida en 1907, hija de Guillermo Kahlo, fotógrafo de origen alemán, judía-húngara, y de Matilde Calderón y González, de ascendencia mexicana, indígena y española. Frida a pesar de *todo*, de todas las de fatalidades y desventuras, un infortunio detrás de otro, adversidades, verdaderas calamidades que acabarían con cualquier ser humano llego a ser una personalidad adictiva del siglo pasado: Frida, la pintora, la escritora, la modelo, Frida fotografiada, adorada, amada, Frida engañada, traicionada, pero sobre todo, Frida dolorida, torturada. Su calvario y la cruel belleza de su arte, la claridad de su mensaje y la impactante pena que transmite transforman a Frida Kahlo en el icono de las mujeres.

La heroica Frida encontró una salida a todas las catástrofes, daños y contratiempos que sufrió durante su vida. El arte fue una opción para superar las increíbles limitaciones físicas que sufrió: poliomielitis, un horrible accidente (tenía 18 años) de autobús que la deja con innumerables fracturas de pelvis, clavícula, la pierna derecha se fracturó en once partes, el pie se dislocó, en tres partes se le rompió la columna y un hierro la atravesó desde la cadera saliendo por la vagina. Pronóstico muy reservado, la medicina de aquellos tiempos daban por hecho el fallecimiento de la paciente. 32 operaciones quirúrgicas, llego a llevar 8 corsés de yeso y se

sometió a procedimientos de recuperación consideradas ahora bárbaras (colgando del techo para estiramiento de huesos). Y la pintura como salida de ese martirio.

La poderosa Frida sigue viva y descubre en su soledad la pintura; su padre le coloca un espejo arriba de la cama y un sencillo mecanismo para pintar.

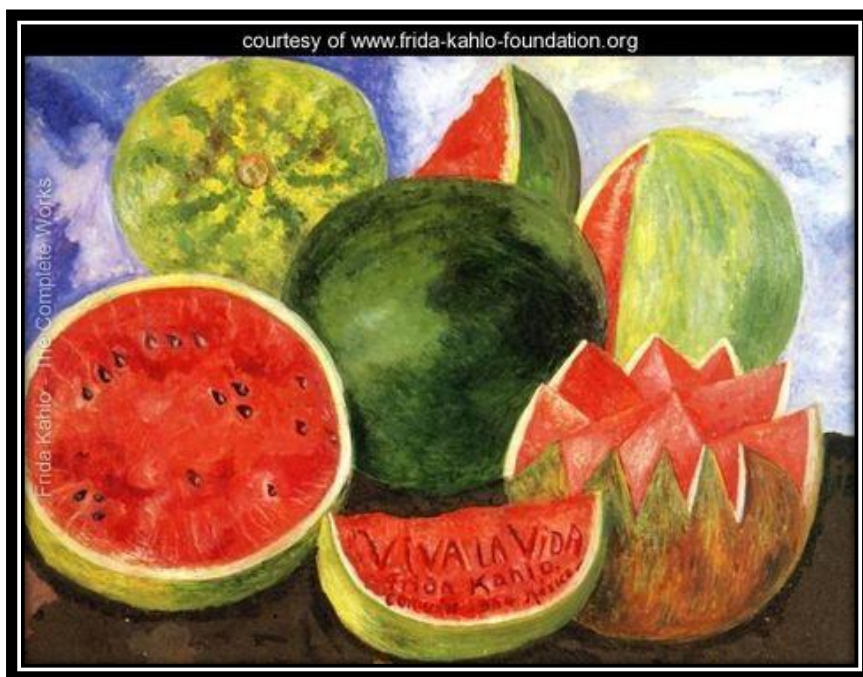


Frida pintando usando un dispositivo que su madre construyo para ella
(Foto: Museo Frida Kahlo)

El autorretrato es la expresión artística de su mundo, su mundo era ella en una cama, sin poder moverse, y ese mismo es el mensaje que manda. El cuerpo de Frida es “sobre todo un objeto portador de enfermedad, pero en cambio su pintura no la describe (...) sino que intenta explicar las consecuencias que la enfermedad produce en su estado de ánimo, la manera en como esta afecta a su vida en toda su complejidad existencial, transmitiendo la impotencia y la desesperación humana” (Amezcuca). Frida no es una persona solitaria, todo lo contrario, es una mujer abierta, sociable, busca comunicarse y odia la soledad. Sin embargo, muchos días de su vida la acompañó exclusivamente la pintura.

La vida de Frida es mucho más que su enfermedad y su empeño y lucha para volver a caminar: es su bisexualidad, su copiosa vida amorosa a la que se suma la *anécdota* de la relación que tuvo con Trotzki (de hecho, el activista ruso fue asesinado en su casa), la amistad con André Breton y el círculo surrealista de París, la participación en la cama (llegó en un camión) a la única exposición que se organizó en México. Pero aparte de lo anecdótico y las historietas, Frida fue capaz de amar la vida con locura, con lucidez y con entusiasmo. Solo de esta manera hubiera sido capaz de finalizar su obra artística con un último cuadro lleno de vida, que se llama *Viva la vida*, que pintó en el año de su muerte y que transmite vigor,

fortaleza y vivacidad, un cuadro nutrido de fruta fuerte, de sandía sana y llena de vida.

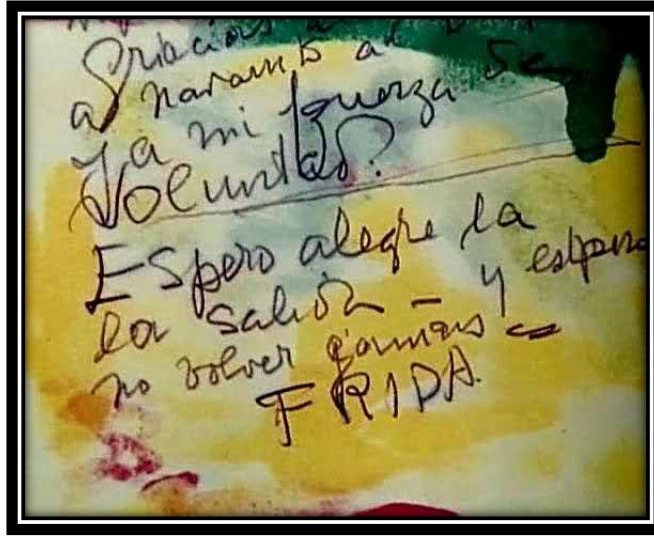


Viva la vida (1954), colección privada Madonna¹

El cuadro representa la energía vital, la continuación del empuje transcendental, vivaz, es la celebración de la vida en su abstracción, probablemente la obra más serena y alegre creada por Kahlo.

Frida representa la fuerza y la voluntad de superar cualquier límite físico. Ella misma lo admite, con extrema lucidez a pesar de la medicación que tomaba: “Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar”, decía en 1951, el año en el que le operaron la columna siete veces. Pues tres años más tarde, después de sufrir otros ingresos en el hospital, después de escribir “nunca en la vida he sufrido más”, Frida, con una pierna amputada, con inimaginable dolores seguía con las *ganas de vivir*: “pies para qué los quiero Si tengo alas pa volar” porque en el 2 de julio acompañaba a Diego a Guatemala, en una protesta antiamericana. El 13 de julio Frida falleció. Salió de su vida, agradeciendo en su diario, en la página 160 a sus médicos y enfermeras, a su “fuerza de voluntad” y rezando “espero alegre la salida - y espero no volver jamás”.

¹ Todas las imágenes son reproducciones por cortesía de <http://www.frida-kahlo-foundation.org>



Lamina 160 del *Diario de Frida Kablo*. Un íntimo autorretrato²

INDUMENTARIA Y CUERPO

La prenda no solo protege el cuerpo de las condiciones climáticas, sino tiene también “la función de la ostentación, la distinción de clase, el oficio, la pertenencia y la exclusión entre otras, constituyen múltiples razones de ser vestido y en términos semióticos lo sitúan como signo, cuyo significante está ligado a infinitos significados determinados por contexto y la cultura donde aparecen en escena. Al vestirnos, preparamos nuestro cuerpo para el mundo social; por medio de la ropa que elegimos y su combinación creamos discursos sobre el cuerpo: aceptable, respetable, deseable, violento o abyecto. Nuestro modo de vestir denota indefectiblemente una toma de posición” (Fernandez Silva) en la sociedad, fuera del espacio íntimo, aunque el vestir es “una manifestación de nuestra naturaleza más íntima (...) declaración de comunión con otros (...) la ropa como agente que conforma y define nuestras identidades, revelando aspectos de nuestra historia personal y herencia cultural, mediada por una serie de imaginarios colectivos, la mayoría de ellos de orden mediático” (Fernandez Silva). La ropa, la tela, las joyas se transforman en vínculos de expresión, en una simbología de la identidad, un manifiesto estético, social.

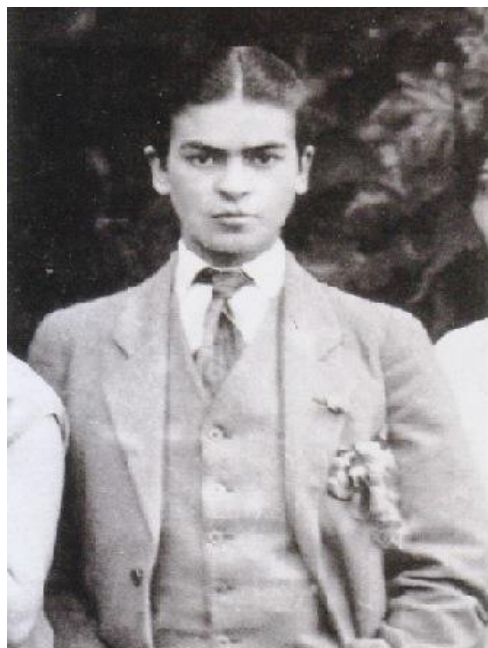
Los cuerpos desnudos hablan y no dejan de hablar arropados. Comunican y ofrecen una impresionante cantidad de información sobre nuestra definición. Lo que lleva puesto un cuerpo es un código, una presentación “ante los demás. (La ropa) forma parte de un código, explícito o implícito, que permite la identificación común de todos los miembros de un mismo grupo (familiar, clánico, corporativo, étnico). Diferencias de edad, de género, de situación personal, de estatus

² RM Verlang, 2006.

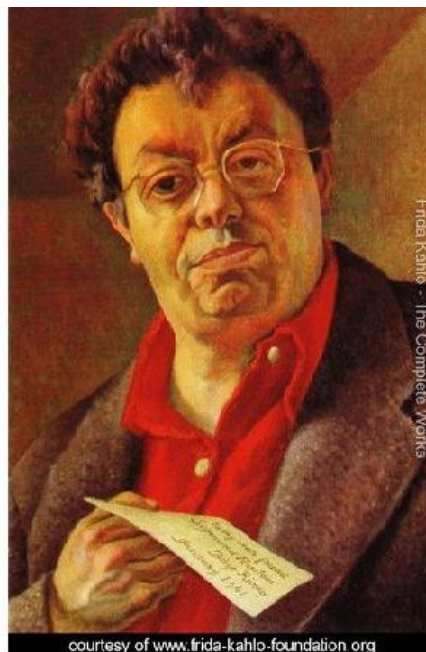
económico o social, de especialización laboral, de pertenencia a determinado segmento social, etc.” (Rodríguez Rodríguez, 1999, 93).

LAS DOS FRIDAS

La vinculación entre la imagen de un individuo y la sociedad es tan estrecha que cualquier inconformidad puede llegar a ser subversiva dentro de su contexto social. Las convenciones se respetan porque determinan ciertas conductas sociales. Lo apropiado forma parte del reglamento y el código vestimentario es solo una categoría, la primera con la que nos confrontamos nuestro propio miedo al desconocido. Una persona extranjera, lejana de nuestro grupo social, será juzgada, primero, por su vestimenta, luego será clasificada, se le aplicara los estereotipos y los límites radicales. Y hasta la comprobación de la aproximativa filiación que le aplicamos a una persona desconocida, nos quedamos con la uniformidad de criterios. Porque las personas tienen un cuerpo previsible.



Jugando con la imagen andrógina



Autorretrato (1940)

Entre la fotografía y el *Autorretrato* que representa a Diego se construye la personalidad de Frida, totalmente entregada al amor para su Diego, hasta la confusión de personas, de géneros, de personalidades.

El cuerpo de Frida no era previsible. Incluso antes de su grave accidente de autobús, Frida tenía una identidad ambivalente: entrecejo y bigote que nunca intento disimularlos, todo lo contrario, apareció para hacer una foto de familia,

vestida de hombre. La misma Frida que años más tarde vestía sus famosos trajes de tehuana, explosivos de colores, joyas excesivas, las flores de su cabello. Rebelde, revolucionaria, rompiendo normas, Frida ha tenido que aprender a querer su cuerpo y a protegerlo.

La identidad indeterminada y la búsqueda de la definición justa, han sido siempre las acompañantes de la personalidad de Frida. Entre su bisexualidad, su autosuficiencia, su *horror vacui* que le producía la soledad, tal como resalta de su traumatizante diario, Frida siempre ha dudado entre dos o más identidades: entre su descendencia europea y la indígena, entre su dualidad corporal, entre su voluntad y su débil y roto cuerpo, con múltiples heridas, entre su pasión por vivir la vida y su incapacidad (o limitación) de vivirla, entre su deseada maternidad y la imposibilidad de tener hijos y finalmente entre el amor para Diego y la contrariedad de ser feliz con él.

Durante su breve vida (muere con 47 años) Frida pinta aproximadamente 200 cuadros, la mayoría autorretratos, porque, tal como lo explica, ella era la realidad que mejor conocía. El universo de su arte es su casa, su familia, algún que otro vecino, sus médicos, algunas experiencias de sus viajes y poco más. La inspiración no la busca fuera sino dentro, pero con la misma dificultad de encontrarse. Porque siempre hay dos Fridas.

EL CUERPO DE FRIDA: UN ESCENARIO DE REPRESIÓN FÍSICA

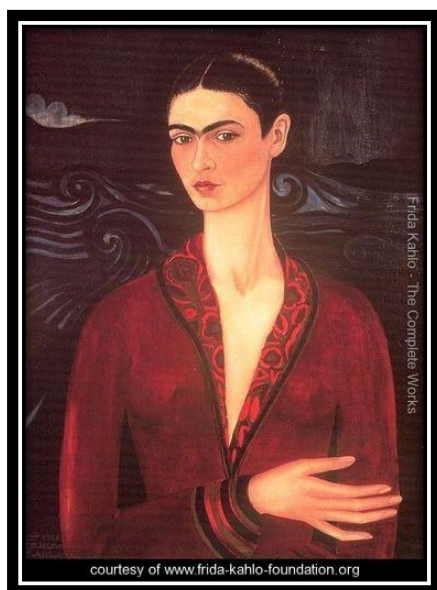
Pero para poder seguir adelante, dejemos claro que entre Frida y el surrealismo hay solo una relación: la que tiene con André Breton. La vida y la obra de Frida, sea pintura, literatura, fotografía es demasiada *real*, existencial, objetiva y al mismo tiempo tremendamente subjetiva. La fantasía, el onírico, la irrealidad, el quimérico. Frida es sumamente diurna, no sueña porque no le está permitido este lujo, su vida la llena de sentimientos demasiado vigorosos, graníticos, para poder tener la relajación y la ambigüedad, la aspiración y la visión de la idealidad onírica. La realidad es un obstáculo permanente, cada día peor, la lucha inmediata causa tanto dolor y tanta trauma, que sobrevivir implica un esfuerzo demasiado grande para dejar lugar a otros detalles.

En la vida real y en sus autorretratos Frida compone un personaje: ella misma, problematizando su existencia y su dolor. Su apasionante vida política, privada, su familia y sus amigos, son mensajes de identidad que la artista transmitió, tal como lo hizo en sus cuadros, cartas, literatura, fotografías, o en su apasionante vida política y privada. Frida ha llegado al mundo que no le hizo la vida fácil y con un destino para nada favorecedor. Todo le ha sido obstáculo, adversidades, accidentes, fuentes de sufrimiento. Su obra es la verdad de Frida sobre su vida, su cuerpo dolorido, su alma encarcelada, su presencia fragmentada y fragmentaria, y sobre todo, su *sinceridad*. Entre la vida real y su obra artística no hay prácticamente ninguna diferencia.

Frida se dejaba ver, diferenciándose de los demás, su cuerpo era único y necesitaba una nueva manera de vestir; tal como era su cuerpo, su aparición social, su imagen era más una de desintegración dentro de la comunidad, que de integración. El Protagonista de sus cuadros, también representa la personalidad de la autora.

Sus lienzos son mensajes directos, casi brutales, sin ninguna retórica, las metáforas son duras y descriptivas y casi siempre Frida es franca en sus sentimientos, espontánea y su pintura igual, por su deseo comunicativo tan poderoso, su grito tan expresivo y lleno de conexiones dolorosas, un imaginario inmediato y natural, siempre sincero y llano. Evidente y axiomático.

“La corporeidad vestida de la artista añade enteros al estudio de su obra, su imagen inmortal e inmortalizada ya forma parte del imaginario colectivo de la historia del arte y la cultura moderna”³.

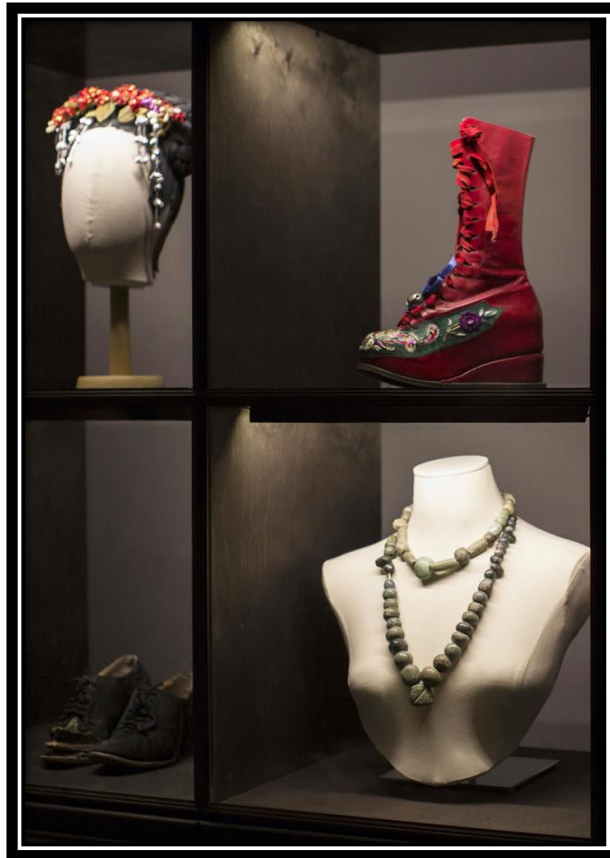


Autorretrato con traje de terciopelo

Cronológicamente Frida pintó su primer cuadro en 1926. El autorretrato fue un regalo para que su primer novio no la olvidara: *Autorretrato con traje de terciopelo*, una inspiración botticelliana, según la opinión de Frida que adoptó la posición de Venus (*Nascita di Venere*, Botticelli, 1486). Más bien Modigliani parece haber influenciado esa silueta delicada, esta cabeza frágil, este escote tan atrevido para la sociedad mexicana de aquellos tiempos. Parece que la europea túnica que envuelve el destrozado cuerpo de Frida está guardada en el armario de la pintora. Parece que los zapatos que aún se pueden ver en el Museo Frida Kahlo acompañaban la esbelta silueta del cuadro. Serena, segura, optimista. Nada convulsivo, el espejo

³ <http://elclubexpress.com/blog/2014/07/12/la-moda-en-la-vida-y-obra-de-frida-kahlo/>

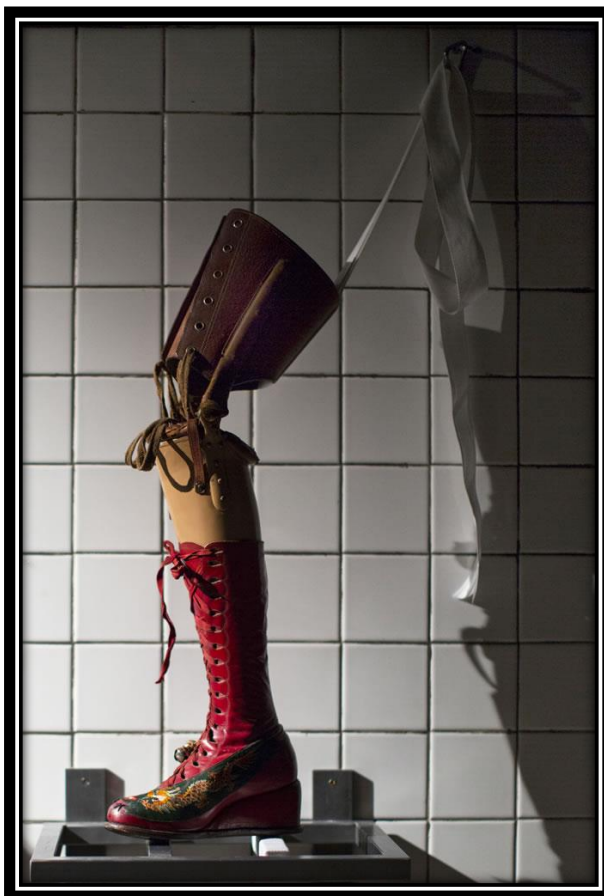
artístico devuelve una imagen de Frida depurada de sufrimiento y dolor. Su cuerpo no parece destrozado, el vestido tiene algo del color de la sangre.



Zapatos y joyas de Frida. Museo Frida Kahlo. Foto: Miguel Tovar



Zapatos de Frida. Museo Frida Kahlo. Foto: Miguel Tovar



La prótesis de Frida. Museo Frida Kahlo. Foto: Miguel Tovar

EL CUERPO HERIDO Y LA SUBJETIVIDAD SINCERA

Tal como explica John Carl Flügel en su *Psicología del vestido* (1935) la decoración corporal exterior puede ser *vertical* (prendas largas colgantes, el uso de tacones), *dimensional* (la falda acampanada y grande que sugiere una gracia artificial), *direccional* (los amplios pliegues hasta los pies, obligan el individuo “a adoptar un aire solemne y mesurado e imparten dignidad al sugerir que no tienen necesidad de apresurarse”, Flügel, 2015, 59), *circular* (llama la atención con collares, anillos, pulseras) y *local* (el foco de atención es sobre un elemento de su composición al que considera atractivo y un atributo de belleza indiscutible. En el caso de Frida, en su vida real y en la vida artística de sus autorretratos, la compostura es esférica: a la vez dimensional y direccional, circular y local. Carlos Fuentes explica en la primera frase de su Introducción al *Diario de Frida Kahlo*: “A Frida Kahlo la vi una sola vez. Pero antes, la escuché. Yo asistía a un concierto (...). Cuando Frida Kahlo entró a su palco en el teatro, todas las distracciones musicales, arquitectónicas y pictóricas quedaron abolidas. El rumos, estruendo y ritmo de las joyas portadas por Frida

ahogaron los de la orquesta, pero algo más que el mero sonido nos obligó a todos a mirar hacia arriba y descubrir a la aparición que se anunciaba a sí misma con el latido increíble de ritmos metálicos, para en seguida exhibir a la mujer, que tanto rumor de las joyas como un magnetismo silencioso anunciaba” (Fuentes, 2006, 7). “Ante todo Frida utiliza la vestimenta mexicana para crear su propio personaje, para crear su unicidad. Tan lo logró que llamaba la atención por doquier” (Trujillo Soto).

MI NACIMIENTO – EL CUERPO CABEZA



Mi nacimiento (1932)

El cuerpo de Frida aparece en este cuadro como parte del cuerpo de su madre. Su madre que tiene la cara tapada, la cara de la madre la tiene la hija, o, a lo mejor es la cara del cuadro colgado en la pared. Es el nacimiento de Frida, pero al mismo tiempo el niño que no pudo tener, el embarazo que acababa de perder y que le hace contemplar la maternidad imposible. También la muerte de su madre que se produjo al mismo tiempo. Un cuerpo al revés, con la cabeza indebidamente colocada entre las piernas, un cuerpo doble, incluso triple, Frida perdida entre las maternidades imposibles e injustas.

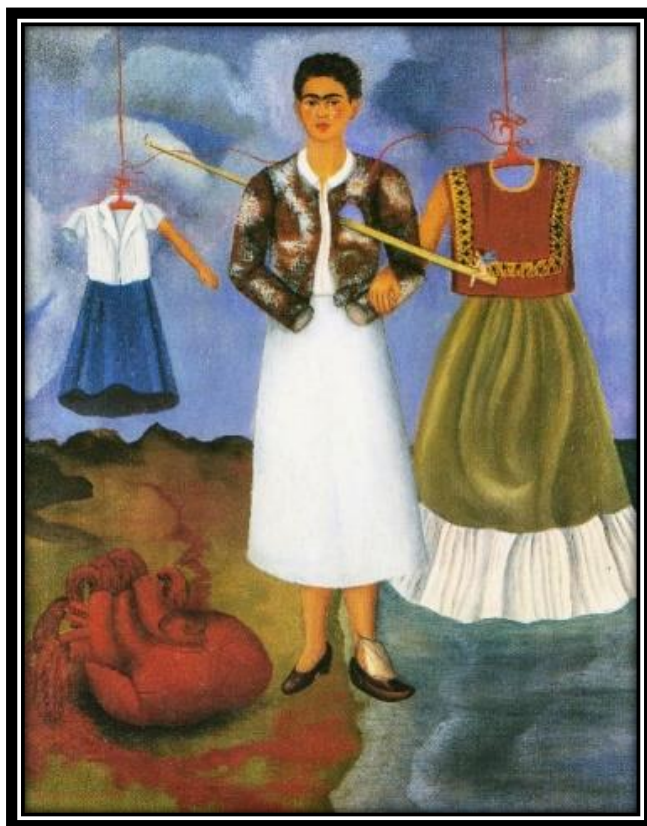
LA FRIDA TEJUANA

Huipil⁴ enagua (o rabona) de bolán, ropa típica de la mujer zapoteca, de Oaxaca es una de las piezas del vestuario de Frida, más reconocible y más identificativo. Es marca mexicana, representa la reivindicación de su herencia indígena. Su madre Matilde

⁴ En náhuatl: *huipili*, es una blusa o vestido adornado, de colores, muy común como traje tradicional para las mujeres indígenas de México, Guatemala y en general en toda América Central.

tenía una foto vestida de tehuana y tenía trajes en casa, así que Frida reivindica su lado americano cada vez que propone la metáfora del vestido.

El vestido de identidad indígena, una de las obsesiones de Frida cobra protagonismo en muchos de sus cuadros: *Mi vestido cuelga ahí* pintado en Nueva York, cuando estando allí se sentía tan sola y desubicada, ahí estaba solo su imagen de identidad mexicana, pero su cuerpo no, probablemente su cuerpo nunca hubiera viajado a EE. UU (Gringolandia como llamaba ella misma el país del norte).



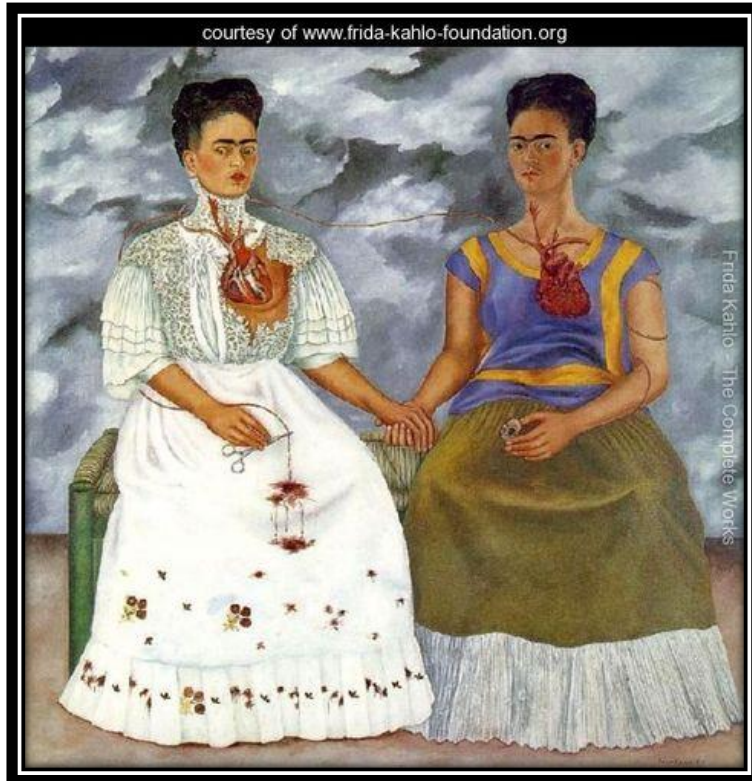
Recuerdo (1937)

En *Recuerdo* Frida deja su México natal, lo abandona todo, y se vuelve europea (tras el descubrimiento de la relación que su marido, Diego Rivera mantenía con Cristina, la hermana de Frida), el retrato la presenta con un clásico vestido europeo y con su inmenso corazón yace en el suelo, enorme, sangrando; el traje de colegio desde cuando Frida era niña y el vestido de Tejuana acompañan a una Frida sin brazos y con un agujero en el pecho por donde pasan las nubes; su pie herido transformado en un velero, cruzando los mares, Frida ya no cabe en su tierra, su infancia se vuelve lejana, Frida llorando y con el pelo corto, sus venas son lazos

con el presente y el pasado. El mar y la tierra se unen en el cuerpo sin manos de Frida. Los vestidos son marcos de una identidad no deseada, trágica, México es el país de Diego, el traidor, el mentiroso. El siempre presente. Un vestido del mismo tamaño que el europeo, se lo podría poner en el momento, pero no tiene brazos, es impotente y no tiene el deseo de buscar otro mundo, está en el límite, a la espera.

LAS DOS FRIDAS

Es el cuadro de divorcio de Rivera, importante crisis matrimonial y personal de Frida. La Frida adorada por Diego, mexicana, vestida en su traje de Tejuana, la otra Frida europea, débil, desangrada, su corazón incompleto, y un impecable vestido blanco manchado de sangre. Las dos Fridas unidas por una arteria inseparable. El doble autorretrato de una visión dual, la mujer con el cuerpo roto y el corazón partido, sufrida y dolorida.



Las dos Fridas (1939)

El año 1939 para una pintora como Frida, tan implicada en la vida sociopolítica, era muy importante: un alemán descubre la fórmula para la bomba atómica, Europa está viviendo un infierno, líderes como Franco, Stalin, Mussolini, Hitler marcaban una historia cruel. Las dos Fridas unen los dos continentes con un único dolor, en Frida las contradicciones de estos dos mundos se unen y se suavizan.

FRIDA COUTURE

Frida inspiración ha llegado hasta los grandes creadores de ropa del siglo XXI: para mencionar solamente a los más destacados, Jean Paul Gautier y Givenchy crearon un vestuario inspirado por las pinturas y los dibujos de Frida. Ha sido un dibujo encontrado en 2004 que inspiró una colección completa de prenda de estilo Frida. Es verdad que hay una moda Frida, ella misma lo había notado durante su visita a Nueva York, cuando se dio cuenta que algunas mujeres querían imitarla colocándose flores en los cabellos.



Creación de Jean Paul Gautier

“Nunca ha puesto una mujer tanta poesía agónica en una la tela” decía Carlos Fuente y tenía razón. Frida es autora de un solo lienzo doloroso, una combinación de atrocidad y ternura, delicadeza y bestialidad, suavidad y crueldad

BIBLIOGRAFÍA

- Amezcuca, Manuel “Frida Kahlo o la estética del padecimiento”, http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962004000200014
- Fernandez Silva, Claudia “El vestuario como identidad; del gesto personal al colectivo”, <https://proyectomedusa.com/el-vestuario-como-identidad-del-gesto-personal-al-colectivo/>
- Flügel, John Carl (2015) *Psicología del vestido*, Melusina.
- Fuentes, Carlos (2006) *Introducción al Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*.
- González Marrero, M.C.; A. C. Rodríguez Rodríguez, *La mirada del otro: de cómo los europeos percibieron la vestimenta de los antiguos canarios*, XII Coloquio de Historia Canario-Americana Tomo I, pp. 676-696.
- Lipovestky, Gilles (1990) *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama.
- Rodríguez Rodríguez, Amelia del Carmen (1999) “Un ensayo de reconstrucción de la vestimenta de los aborígenes de las Islas Canarias”, *Cuaderno de Etnografía Canaria, II Época*, n. 5, agosto, p. 93-100.
- Sandoval Espinoza, Alejandra (2002) “Frida Kahlo y Carlos Fuentes sobre Frida Kahlo” web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/01255,SCID%253D5923%2526ISID%253D258,00.html
- Trujillo Soto, Hilda “La construcción de una identidad a través del vestir: Frida Kahlo”, www.museofridakahlo.org.mx/assets/files/page_files/document/133/FILE_2_2.pdf
- Volli, Ugo (2001) “¿Semiótica de la moda, semiótica de vestuario?”, en Lucrecia Escudero Chauvel (Coord.), *La moda. Representaciones e identidad*, de Signis, Barcelona, Gedisa, N° 1, septiembre, p. 253-263.

CUERPOS Y MUJERES EN AUSIÀS MARCH

■ Enrique Nogueras | Universidad de Granada | España
■ Carmen Sveduneac | Universidad Ștefan cel Mare | Rumania

ABSTRACT

This work is intended to be an initial approximation on the importance of the body in the poetry of Ausiàs March. The women of Ausiàs March are very different from those of the troubadours, the *dolce stil novo* or Petrarca. We believe that difference is mainly due to the "embodiment" or corporality of the women in the poetry of Ausiàs March. The presence of the body is in this poetry overwhelming and the bodily dimension of women determinant.

KEYWORDS

Bodies, woman, medieval poetry, March.

Situada en el centro mismo de la crisis de la escolástica, la poesía de Ausiàs March (al menos lo mejor y más vivo de ella) testimonia una impotencia gnoseológica y epistemológica las repercusiones éticas, pero también pragmáticas de la cual articulan un sujeto nuevo cuyo desequilibrio estructural, en tanto que *yo*, nace de lo que podríamos, para decirlo en dos palabras, llamar la "impotencia de las potencias del alma". En este contexto, la presencia del cuerpo en los textos de Ausiàs March es una imposición permanente y obsesiva que *descoloca*, por así decirlo, la jerárquica (y teórica) prevalencia y supremacía del alma sobre aquel. Si por otra parte, según se ha repetido muchas veces, Ausiàs March, o mejor su poesía, nos ofrece, aunque se inscriba inequívocamente en la tradición de la lírica occitana, una imagen (o una concepción) de la mujer diferente tanto de la de los trovadores, como de las de los stilnovistas y petrarquistas, lo que nos proponemos es reflexionar sobre la relación entre la aludida sublevarción del cuerpo y este supuestamente nuevo *imaginario de lo femenino*, y en función de qué mirada (entendida aquí como "pulsión escópica") y que subversiones o rupturas ideológicas opera o se construye. En cuanto es o pretende ser una aproximación de corte lacaniano, esta aproximación no es tanto histórica como metodológica, intento de esbozar una hermenéutica de los efectos de lectura en un ámbito contemporáneo o si se quiere "postmoderno". Esto es,

interrogar el por qué de la vigencia de los poemas de Ausiàs March, su sorprendente (post)modernidad. Pero debo matizar inmediatamente que aquí me limitaré a esbozar unas cuestiones preliminares como paso previo a ulteriores trabajos. Así mismo, tengo que hacer algunas precisiones: hablar de crisis de la escolástica, quizás sería mejor decir de una crisis de la escolástica, es siempre algo discutible: aunque esta fuera duramente atacada por las diversas corrientes humanísticas, y aún por los aristotélicos del siglo XV (o una parte de ellos), su lugar institucional no se vería seriamente afectado en muchos lugares hasta bien entrado el siglo XVII, para no hablar de su “renacimiento” en los siglos XIX y XX, o no contar con que todavía hoy existen revistas de filosofía tomista o neotomista; de otra parte, hay que recordar que una potente vena Agustiniiana recorre la poesía Ausiàs March, según ha mostrado Marina Mestre con brillantez (Mestre, 2009) por más que sus poemas doctrinales (los llamados “cantos morales”) se ajusten con fidelidad -aunque algún crítico ha querido ver en ellos atisbos de neoplatonismo- a los esquemas y planteamientos tomistas dominante en el pensamiento de su época (y hasta en la medicina: recordemos que el amor, o cierta forma del amor es entonces, y quizás también ahora, una enfermedad); esto es así al menos en los ambientes culturales y espaciales (con excepción quizás de su breve estancia en Italia) en los que Ausiàs March se desempeñó durante su vida. Quisiera recordar además que la dialéctica del alma *versus* el cuerpo está sostenida por una tensión compleja y contradictoria que pese a la condena de la carne y especialmente del sexo, y consecuentemente la sobrevaloración de la virginidad y la castidad como estados superiores y pasaporte hacia la salvación, presenta en la Edad Media oscilaciones y discontinuidades muy considerables. Con todo, la afirmación anterior me parece que puede ser sostenida: la poesía de March testimonia el fracaso de la psicología escolástica incapaz de dar cuenta de su deseo o, si se prefiere, de su malestar, un malestar que con frecuencia se convierte en una forma de angustia o desesperación para decir la verdad a veces un tanto histérica... Desde una perspectiva actual me atrevería a decir que este fracaso es el paradigma del fracaso de toda psicología, pero eso es otra historia...

“En tant qu’individu composé d’un corps tout-puissant et d’une âme, le moi marchian ne peut que constater son inadéquation. Son corps tout-puissant bouleverse un univers où tout doit rester a sa place en vue d’une réunion future avec le Créateur. Parce qu’il ne parvient jamais à respecter cette ordre, parce qu’entraîné par son amours le mot ne trouve de place dans son univers de référence, il aboutit, irrémédiablement, à une impasse: c’est la source de cette angoisse totale, irréductible, récurrente, obsessionnelle qui est la chair même de l’écriture marchienne”, escribe acertadamente Marina Mestre (Mestre, 2014). No estoy seguro de que esto sea predicable de toda la poesía de March, - que Mestre parece considera como un todo unitario- en todo caso, no como *carne*, o sea como sustancia textual por así decirlo de sus poemas, pero acaso sí quizás como *matrix*, como mecanismo o mecánica que los genera en buena parte; en efecto es

discutible, a mi juicio, que la poesía de Ausiàs March pueda leerse como un todo unitario: no solo porque su voz poética haya sufrido las inevitables variaciones que el paso del tiempo impone o ya desde muy pronto haya sido modulada según diferentes registros, sino esencialmente porque, aún si como ha propuesto Vicente Beltrán las poesías de Ausiàs March fueran un “cancionero de autor” (Beltán, 2006) no lo son de ningún modo en el mismo sentido en que lo es el *Canzoniere* de Francesco Petrarca, como muy bien lo percibieron ya sus iniciales y petrarquizantes editores. Es decir, no creo que puedan ser consideradas como un texto unitario, aún si excluimos el controvertido poema CXXVIII, y la distinción de ciclos macrotextuales, con la sola excepción a mi parecer del conjunto que forman los llamados “Cantos de muerte”, arriesga siempre un margen relativamente alto de arbitrariedad. En otras palabras, y como escribe Gareth Walters: “Si la intervenció del lector en *el canzoniere* resulta crucial a nivel macrocosmíc, en el cas de les poesies de March cred que és evident que l'enfocament ha de ser microtextual” (Walters, 1988).

Pero es indiscutiblemente de eso, de ese conflicto interno, de lo que trata la que todavía nos interesa de su poesía, lo que está de ella más vivo para nosotros, lectores contemporáneos, lo que no es una “banalidad de devocionario”, según la memorable expresión de Joan Fuster. La que persigue el sumo bien en la dama primero y más adelante (acaso simultánea o alternativamente a veces) en Dios, e inútilmente en ambos casos, como han puesto de manifiesto, entre otros, Maria Claire Zimmermann, Maria Teresa Gironés o la misma autora de la cita que antecede. Cabría discutir si se trata de un yo o un semblante; hablamos de yo poético, por supuesto, pero la cuestión sería si yo poético no se presenta aquí como semblante, como un exceso de semblante. Y la cuestión sería plantear, si me apuran, qué se debe entender por yo poético en el siglo XV o en general en cada momento histórico¹.

Les ruego que me permitan proseguir con una larga cita de Martí de Riquer, quien en su clásica *Historia de la literatura catalana* escribía: “Pero per damunt de reminicències, d'influències, o, si es vol, de plagis, hi ha en Ausiàs March, a tot el llarg de la seva obra, una cosa que el separa fonamentalment de trovadors provençals i de poetes italians i es la seva actitud davant la dona. La dama del trobadors es cantada en atenció a la seva jerarquia social, es la *domna*, la senyora, feudalment entès el mot, a la qual el poet ret un vasallatge amorós que es un adaptació del vasallatge feudal. Aquest concepte [...] mantigué vigència a Catalunya fin al segle XV, com demonstren Gilabert de Proxíta, Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi i altres no encaixà a les condicions socials itlianes; i a l'Italia, els stilniviti oposaren a la “senyora” dels trobadors, [...] la “*domna angelicata*”, que mereix ésser amada no per la noblesa de la sang, sinó per la noblesa del cor, o sia el *cor*

¹ Es claro que semblante se emplea, aquí, como algunos otros términos más adelante, en un sentido “lacaniano”.

gentil. La sublimació de la dama es en cada vegada mes gran entre el poetes italians: per Dante Beatrice será la Teología que el conduirà vers Déu, i per Petrarca Laura atenyerà la mas elevada esperitualitat. En aquest camí ascendent era imposible d'arribar més amunt. I Ausiàs ho que fac March i nom ferent ni trobadors ni italians, es considerar la dama simplement com a dona: am virtus i vicis. Am fermesa i amb feblesa, un ésser capaç de pecar i fer pecar al poeta. Ausiàs trenca la corba ascendent de la dona, que s'ariscava a perdre's mes enllà dels nuvols, i la situa arran de terra, on realment es, i d'arran terra l'ama o l'odia, li prega o la palny quan mor, i descabella tota una teoria moral [...]. Aquesta es la gran lició i el gran legat d'Ausiàs Marc [...] que ha sabut renunciar al suímbol i a l'allegoria [...] i a fet una cosa mot senzilla, però que ningú no gosava fer [...] parlar del amor humanament [...] fins en aquest moment en què ens sembla que està apunt d'aopta una actitud d'enmorat cortès o de sublimar les vertus de la dama, Ausipàs March ens fa veure, de vegades amb un petit detall, que la dona que canta es un ésser real i humà”. Aunque la crítica quizás haya matizado estás palabras creo que en conjunto no las ha desautorizado.

Quizás tal humanidad, esa humanidad, podríamos decir autenticidad, que destaca Riquer sea la más simple explicación de una misoginia muchas veces denunciada en nuestro poeta: pura ideología inconsciente, más que toma de partido en la “Querrela de las mujeres” que en esos años (*La cité des dames* apareció en París en 1405) empieza su larga andadura en Europa y que Ausiàs March debía conocer; el poeta valenciano debía estar familiarizado con los tópicos misóginos de la cultura medieval y así Robert Archer o Rosanna Cantavella han señalado sus fuentes, pero Constanzo di Girolamo, con mucho acierto, la ha llamado a la suya “misoginia laica” en oposición a la misoginia radical de origen monástico o clerical, de la auténtica y podríamos decir militante misoginia tardomedieval²; a propósito del canto LXXI Robert Archer llega a escribir: “Tot i que hi ha moments de cinisme i amargura en aquest poema amb referència a les dones, proposem que no és, per a un poema del XV, una obra marcadament misógina”. De hecho, añade, “la equivocació consisteix a ahver tancat el ulls davant tota l'evidència dels escrits sobre la naturalesa de la dona. El poema de March és el reconeixement d'aquest error, [la búsqueda del amor espiritual hacia las mujeres en contra de los datos objetivos suministrados por la “ciencia” de la época], i és per això que addueix arguments que es basen no en els tòpics de la misogínia literària, sinó en llocs comuns del pensament medieval sobre la dona, els quals tenien el seu fonament en autoritats clàssiques, bíbliques, teològiques i mèdiques”. Robert Archer concluye que “Cabria plantejar-se la possibilitat d'una relectura de March segons la qual gran part de la seva obra seria un esforç a contracorrent dels supòsits normals del seu temps, en el qual hom podria suposar la presència d'una tensió important entre

2 Hay que el recordar que el celibato de los clérigos en Occidente es una norma del concilio IV Lateranense (1215), aunque su aplicación efectiva fue un proceso lento. La importancia del celibato en la génesis del repunte misógino de finales de la Edad Media ha sido señalada más de una vez.

l'ideal al qual aspira i la seva consciència constant, reconeguda en pocs poemes però al darrere de tots ells, que tot el que s'adormava de les dones anava contra la natura i estava, per tant, destinat a fracassar” (Archer, 1977, 29). Sugerencia tanto más acertada cuanto que no contradice otras lecturas más radicales y, tomando como punto de partida el poema LXXII, se sitúa probablemente en un punto de inflexión en la trayectoria poética de Ausiàs March y su persecución ideal del bien, tal como lo ha formulado Mará Teresa Gironés (2009). Por su parte, Rosanna Cantavella ha matizado algunas de las posiciones de Archer, sin llegar a contradecirlo plenamente: “que March sea personal en este formato, no significa que en el poema 71 no construya un discurso de resentimiento hacia el sexo femenino, pues busca ofender a las mujeres considerándolas incapaces de pensamiento racional, lujuriosas y no buenas más que para la reproducción de la especie, y remata la ofensa presumiendo de querer utilizarlas sexualmente. Dado este claro vilipendio, el adjetivo misógino aplicado al poema 71 no puede ser sino correcto” (Cantavella, 2010, 85-84). En el fondo es irrelevante, me parece, y es un a priori metodológico vincular el poema con una variante peculiar de un género: Ausiàs March expresa aquí el pensamiento (quizás sería mejor decir el sentimiento) de la “ciencia” de su época, seguramente por simple y espontánea convicción y no necesariamente en busca de una originalidad ajena a los parámetros compositivos de su época (como bien expresa al inicio de su trabajo Cantavella). Con todo, y eso me permite avanzar en mi tema, quiero recordar unos versos del canto XXIV, concretamente la tercera y cuarta estrofas:

Si com aquel	c-adorm ab artifici
som cors perquè	la dolor no suferte,
volgr. Adormir	los pnsament qui.m portem
coses a que	ma voluntat s'enclina
causant en mi	cobejança terrible,
pasionant l'arma	qui és ajunta
amb lo meu cors,	qui en tal cas l'acompanya

Sí co.l castor	caçat, per mort estorçe,
Tirant ab dents	part de son cors arranca,
-per gran instint	que natura li dona
Sent que la mort	li porten aquells membres-
Per ma raó	volgr.haver conexença,
Posant menyspreu	al desigs qui.m turmenten,

matant lo cors enpecadant-me l'arma,
si que jaquir los me convé per viure

[XXIV, 17-32]

Cuerpo y alma pues están sometidos aquí, como se ve, a una voluntad que no se somete a la razón y que campa por sus respetos y aunque en la tornada se dirige a *Llir entre cards*, aquí no es un problema que se trate de una mujer concreta, se explicita su nombre o no: “vullu ab Deu fer que si fe los basta / sia remès lo pecat d'amor basta”. Recordaré de paso que solo dos veces da Ausiàs March el nombre propio de una: mujer Dona Teresa, en el que es sin duda su poema más laudatorio y na Monhobi en el que es su más conocido *maudit*, un *maudit* especial, según Archer, precisamente por eso, porque se nombra en la tornada, a la destinataria sin recurrir, como habría sido de esperar, a ocultarla bajo a *senyal* alguna.

En realidad, el cuerpo está presente ya desde el principio, o más exactamente desde el segundo de los poemas que componen la colección tal como la leemos ahora y este es el orden de lectura pertinente; al margen de variaciones filológicas o precisiones cronológicas que pudieran lugar a reordenaciones futuras, el lector actual, el lector no profesional digamos, ese es el itinerario que naturalmente recorre dentro de lo flexible que es para nosotros la lectura de un libro de poesía, y así desde el principio se ve confrontado con una dimensión corpórea, aunque que no concretamente corporal. En el poema II decía pues, tenemos ya el cuerpo y lo tenemos por dos veces³; leamos:

Ma voluntat amb la rahó s'envolpa
E fan acord, la qualitat segint,
En poc de temps una gran part de colpa
Lo poc dormir magres al cors s'acosta
Dobla.m l'engeny per contemplar amor
Lo cors molt gras trobanse dormidor
No pot dar pas en aquest aspra costa

[II, 32-40]

El cuerpo aparece ya aquí como sujeto encarnado, es decir, no como mero organismo sino como entidad en que el sujeto ideal (yo poético, ideal del yo) está inscrito y el amor, o podríamos decir el deseo produce sus marcas, vale decir sus síntomas, un efecto del goce, - pues sufrimiento de amor y goce de amor se confunden en la poesía de Ausiàs March - ya que el síntoma es un aviso del goce.

3 “Ard mon cor flach sens alguns grat mereèxer” [28]. El cuerpo - y sus órganos - devienen signo, *síntoma*.

Pero “el cuerpo es siempre es del Otro”, según la célebre expresión de Jacques Lacan, y así nos lo encontramos ya en el poema 10:

Tot ma vençut	ab sol esforç d'un cors,
n.el l'a calgut	mostrar sa potenn força
los tres poder	qu.en l'arma son de foça
dos m'em jaqueix	de l'altra usar non gos

[X, 21-24]

Cuerpos y almas hay muchos pues en la poesía de Ausiàs March. El cuerpo abruma y es abrumado y con él el alma, porque si para la teoría Agustiniana el cuerpo es la cárcel del alma, para el aristotelismo o el tomismo es cuerpo y alma el hombre: de su discordia nace el drama de March, que en una segunda etapa será el de la condenación cuando el alma no sea ya incapaz de conformarse con el cuerpo sino, mucho más grave, de encontrarse con dios. Así la dialéctica que cuerpo propio, cuerpo de la amada y almas de uno y otro establecen en el texto de los cantos de muerte, y por extensión del cántico espiritual, único macrotexto a mi juicio, como antes he dicho claramente discernible en las poesías de Ausiàs March, deberá ser objeto de particular atención. Limitémonos aquí sin embargo a constatar la presencia abrumadora de los cuerpos en la poesía de Ausiàs March: en las bases de datos lexicográficas consultadas, que en este caso concuerdan, la preparada por Ioan Santanah y Suñol y la elaborada y disponible *on line* por Rafael Alemany Ferrer con la colaboración de Víctor Cremades Navarro, Josep Lluís Garcia Cazorla y Pablo César Giménez Sarmiento, las frecuencias del cuerpo son las siguientes: 198 bajo la variante léxica (u ortográfica) *cors*, y 29 para la forma *cos* (mas tres *cosas* en plural). Cuerpos que son el cuerpo propio y también el cuerpo de la amada viva y muerta, corresponda o no a la llamada del deseo del otro que en este caso es March, o de la que ha dejado de serlo en los maldits, y a veces el cuerpo del hombre o/y la mujer como concepto abstracto o incluso el de un animal; frente al cuerpo, el corazón, donde según una mitología todavía vigente a nivel popular radican los sentimientos, aparece *150 veces*; cuerpos pues amados, espiritual o más bien físicamente, deseados y deseantes que se comen al otro con la mirada (34 y 24 *ull* y *ulls* respectivamente..., dejo pendiente de hacer el recuento los verbos correspondiente al campo semántico de la mirada), pero también que se tocan (*toch* aparece 22 veces en la base de datos de Santanah).

¿Y qué papel juegan en este bosque corporal los cuerpos de las mujeres?: sorprendentemente no pueden decirse muchos de ello, no pueden, por ejemplo, deducirse claramente unos modelos estéticos, hemos de suponer que los cánones estéticos a los que se ajustan son los propios de la época (los ha descrito por ejemplo Humberto Eco), o podemos deducirlos de Carmensina que muy corporalmente enamoró a Tirante lo Blanch o de la casi siempre explícita poesía

latina de esos siglos... Porque, en fin, si el Señor de Beniarjó, si Ausiàs March, pondera la belleza corporal de los cuerpos, valora también, como ya señaló Riquer el *gest*: es decir, la marca del alma que los conforma, un efecto del sujeto que los habita, o mejor al que contienen transitoriamente: “tot enasi-m convé lunyar de vos / car vostre gest mon esforc a confus” (XXIX, 6). “Tant es l’escalf que per gest m’enamora” (CIX, 15) y aún : “amor per gest cor lleig amar me mana” (CXIX, 87). Es curiosa interesante la insistencia de Martín de Riquer sobre este gesto (22 apariciones en la base de datos de Santanah) y quizás deberíamos prestar más atención a este matiz del cuerpo en tanto que cuerpo habitado por un sujeto.

Lo más importante de estos cuerpos en una primera lectura acaso sea su mera presencia, su contundencia, su prepotencia, me atrevería a decir, y su centralidad en el orden simbólico, pues en ellos se sostiene el narcisismo extremado del poeta valenciano: La dama es el Otro y cada dama es otro (objeto) pequeño a, otro, que pese a ser teóricamente e imaginariamente menospreciado, impone su poderío una y otra vez sobre el poeta: impone su deseo (“el deseo siempre es del otro”, recuerda también Lacan) y por primera vez en la historia de la literatura occidental (con excepción quizá de safo de Lesbos⁴) desea, es un sujeto deseante. En palabras de Constanzo de Girolamo: “Como se ve, el March machista y misógino que habíamos encontrado en principio se ha transformado, gracias a una feliz contradicción, en uno de los primeros poetas modernos que da espacio a la sexualidad femenina, desde el momento en que legitima el deseo de la mujer como algo irrenunciable en el amor humano, y se lo pide a ella como condición misma de su propio deseo. Se trata de una visión bastante distinta de la de los trovadores y también, creo, de una visión completamente antitética a la del cristianismo, que en este ámbito siempre ha atribuido a la mujer un papel totalmente pasivo. Si los trovadores, como alguien ha dicho, han inventado el amor, quizás Ausiàs March ha aportado a ello unas importantes correcciones, sobre todo en el sentido de hacer a la mujer una protagonista dotada de iniciativa, un sujeto activo” (Girolamo, 2010, 113).

El camino que Marx abrió para las mujeres (y para el hombre, para el sujeto humano en general, en su caso un sujeto sorprendentemente cercano al sujeto postmoderno) lo cerraron la donna angelicata de los stilnovitas y las “lauras” delos petrarquistas durante muchos siglos; al menos como discurso dominante, aunque no faltarían excepciones, porque el síntoma no siempre se puede reprimir sin contrapartidas. La obra de Luise Labé o de algunas poetisas de renacimiento

4 Pero en el caso de Safo, como en los casos aludidos más adelante es una mujer la que habla, y esta es una diferencia relevante. Lo pertinente aquí es que es un hombre el que habla y el deseo (y en términos explícitos el placer sexual) de la dama es reconocido y no condenado o velado. La dama es deseada en su cualidad misma de sujeto deseante.

Italiano acaso apunten en una dirección imaginaria semejante⁵. En Ausiàs March, sin embargo, el sujeto desarticulado, las potencias de cuya alma van a su aire y los cuerpos de las mujeres apuntan además a un real imposible. Tan imposible como inevitable es el deseo y prefiguran, avant la lettre, el malestar polimorfo y difuso de nuestros postmodernos tiempos, aferrados a una metamorfosis permanente del deseo. Tan imposible como el imaginario de un amor descarnado, que solo tras la muerte de los dos enamorados podría realizarse en la gloriosa esplendidez de la nada (recordemos que Ausiàs March no fue precisamente hombre de mucha fe: ahí está el *Cantic espiritual* para probarlo). El cuerpo de la mujer entonces, es también el único indicio de lo real, la única verdad recurrente que suscita la exarcebada pulsión invocante de la que nace, si bien se piensa, lo mejor de la poesía de Ausiàs March, una de las mejores y a día de hoy más vivas poesías de Europa:

Dona, tal sou que per vos me vol torre
Tot los delits que el món als joves dóna
A vostr.amor lo meu cor s'abam dona
Lo vostre cors poer desea vol tolre;
I d'aço ves Déu comet offense,
Yo m.em confés a penedir no baste
La gran sabor del penident no taste
La vostra, pens, ser de verins defensa.

[XXXVI, 28]

BIBLIOGRAFÍA

- Archer, Robert (1977) "Ausiàs March y les dones", in Rafael Alemany, *Ausiàs March. Textos y contextos*, Valencia, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 13-3.
- Beltrán, Vicente (2006) *Poesia. Escritura i societat: el camins de March*, Publicacions de L'Abadia de Monserrat.
- Cantavela, Roxana (2010) "Sobre la poesía antifemenina de ausiàs March: el poema 7", *RLM*, XXII, 85-104.
- Girolamo, Constanzo Di (2000) "Ausiàs March y las Mujeres", *Ausias March (1400-1459). Premier poète en langue catalane*, Annexes de *Cahier de Linguistique hispanique médiévale*, XIV, 105-113.

⁵ Interesante es también el caso de las *trobairitz*, que aquí no puedo considerar, aunque ellas parecen simplemente doblar el discurso trovadoresco en términos de *fin'amors*. En todo caso, aquí se trata también de mujeres que modulan desde su feminidad, discursos discursos "impuestos".

- Gironés, M^a teresa (2009) “Ausiàs March i la reformulació del bé: de l’amor a la dona al bé diví”, *eHumanista*, 13, p. 195-208.
- March, Ausiàs, *Poesías*, CD. BDT. Barcelona, Barcino, www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march/concordances/
- Mestre, Marina (2009) “El papel de la antropología agustiniana en la poesía de Ausiàs March”, *Criticón*, 10, 11-27.
- Mestre, Marina (2014) *Ausiàs March. l'impossible orthodoxie de l'être*, Madrid, Casa de Velazquez.
- Riquer, Martí de (1964) *Història de la literatura Catalana, II*, Barcelona, Ariel.
- Walters, Gareth (1988) “Ausiàs March: el poema I i la descoberta del lector”, in Albert H. Hauff, *Lectures d'Ausiàs March*, Madrid, Fundació Bancaixa, 23-40, 37.

*N*ulle trace dans le courant

*O*ù j'ai nagé

*A*vec une femme

Hara Sekitei
(1889-1951)

