LA PEAU ET LA DESTINÉE DU PERSONNAGE

Alina BAKO *

Abstract*: Our study focuses on a hybridity of the literary context that justifies the existence in the novel from Virgil Tanase* The wild trees are blooming*, of the insertions on the physicality and their textual manifestation. It is about pursuing two directions of analysis: the first concerning the functioning of the body, specifically of the skin, in the construction of the characters and the second - skin of the text which is pierced by the dreamy analogies. The method of creation of the dreamy prose follow a repetitive scenario that promises to reveal the secrets of reality, history and human destiny***.**

Keywords: *personnage, corporalité, roman*

Notre étude porte sur un contexte littéraire hybride qui justifie l'existence dans le roman de Virgil Tanase *Ils refleurissent, les pommiers sauvages*[1], des insertions concernant la corporalité et leur manifestation textuelle. Il s'agit de poursuivre deux directions d'analyse : la première concernant le fonctionnement de la corporalité, plus spécifiquement de la peau, dans la construction des personnages et la deuxième – la peau du texte qui est percée par les analogies oniriques. La méthode de création du prosateur onirique suive un scénario répétitif qui promet de dévoiler les secrets de la réalité, de l'histoire et de la destinée humaine.

La peau - conceptualisation

Les incertitudes sont alimentées par l'incongruence entre les situations conflictuelles, l'individu devenant tour à tour un miroir de l'espace extérieur, mais aussi du moi. Etre la peau, c'est-à-dire représenter un état de limite, exprimer l'image d'un corps immense, la délimitation entre ce qu'il y a à l'intérieur et ce qui se passe en dehors de l'être. Paul Valery dans le texte *Idée fixe* identifia la profondeur de l'être humaine par l'existence de la peau : « Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau ». La peau devient aussi une formule pour la délimitation du corps envers l'espace externe, une sorte d'interface que le moi affiche dans le monde. Dans une prose de Virgil Tanase il y a un épisode ou le personnage, quand on lui enlève une icône en représentant la Vierge il tatoue avec un « couteau en os » une sorte de « grande plage », qui reçoit des dimensions sacrées. C'est ce que Didier Anzieu en *Le Moi-Peau* définit comme « la projection dans le psychisme de la surface de corps, c'est-à-dire le peau, qui constitue ce feuillet, cette interface (…) que c'est le moi. » (Anzieu, 1985: 177) La peau devient un sorte de feuillet qui contient plusieurs niveau de la corporalité, mais aussi du psychique.

Pour le personnage de Virgil Tanase, le moi se manifeste dans la peau qui est vue comme l'élément essentiel de la relation entre la conscience, inconscient et la matière corporelle. Pour Anzieu « Le Moi, en son état originaire, correspond bien chez Freud à ce

* Université « Lucian Blaga » de Sibiu, alina.bako@ulbsibiu.ro

[1] Le roman a été publié en roumain en 2015, chez la Maison d'Edition Muzeul Literaturii Române, le titre *Au înflorit iar vişinii şi merii.*

BDD-A29795 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

que j'ai proposé d'appeler le Moi–peau. » (Anzieu, 1985: 82) L'introduction de ce nouveau concept renvoie à une définition englobante qui contienne les idées freudiennes du mois, mais aussi un ajout de la matière qui résout le fonctionnement intégré du corps et de l'esprit. Pour figurer le syntagme de « moi-peau », le chercheur considère, en ayant comme preuve les processus cognitifs démontrés scientifiquement, que « tous les processus de pensée ont une origine corporelle. C'est donc la spécificité des expériences corporelles qui va se traduire par la spécificité des processus de pensée et par les angoisses et les inhibitions correspondantes ». (Anzieu, 1985: 87) Ce parallélisme qui fonctionne dès la pensée philosophique ancienne trouve dans la conception d'Anzieu les points d'intersection et les mutations que souffre la pensée humaine sous l'influence de la nature matérielle du corps humain.

Pour les personnages de Virgil Tanase, le corps est un véhicule qui conduit l'être humain vers le corps universel, pour se confondre avec la matière originaire. Marie, le personnage féminin de *Ils réfleurissent, les pommes sauvages*, a des visions onirique sur son propre corps :

> Il lui semblait avoir un corps de neige qui fondait, se liquéfiait, et donc des milliards de gouttelettes se mêlaient à celle de tous les hommes et de toutes les femmes et de tous les animaux : tous ensemble, les vagues et les vaguelettes d'un unique océan de chair dont on ne pouvait toucher la moindre cellule sans que toutes les autres répercutent le choc et commencent à s'agiter. (Tanase, 1991: 67)

La dimension liquide de l'existence propose une vision dynamique qui efface les marges des objets, des êtres pour les amasser. Le parcours est à l'inverse. Le mouvement conduit vers le point de naissance, le moi originel qui se dissout jusqu'à la dernière cellule. C'est un processus d'atomisation, une régression à la matrice originaire, si on utilise les mots de Mircea Eliade. On observe aussi l'existence de la matière liquide[1], l'eau, source essentielle et habitus de la naissance universelle.

La peau, dans la description de Tanase dévoile l'intérieur du corps. Celui-ci devient une forme d'étude morphologique des organes humaines, encore vivantes.

> Une fois encore, je fus ébloui par la transparence de sa peau. Tels ces vases en pate de verre de début de siècle que les marchands éclairent, parfois, de l'intérieur, pour mieux en faire ressortir le modèle, il y avait en elle je ne sais pas quelle flamme enclose qui donnait à sa chair une phosphorescence rose : on aurait dit l'eau pulpeuse de la mer, traversée, tous feux allumés, par un sous-marin de cristal » (Tanase, 1991: 102)

La phrase est abrupte et insert une image qui suivra le lecteur avec obstination tout au longue du texte. La transparence montre un être presque spiritualisé et qui est prêt à passer, tel un ver vers un papillon, à un niveau supérieur d'évolution. L'organisme humain

[1] Zygmunt Bauman parlait sur l'existence d'une modernité liquide qui détermine une vie sans contenu, en mouvement, une mutation de l'attitude de l'individu envers la société et les valeurs sociales, en *Liquid modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000.

BDD-A29795 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

paraît être captif dans un tourbillon des substances liquides, gardé ensemble par la peau, une enveloppe solide, une écorce-limite. Sur cette hypostase de la peau-enveloppe, Anzieu remarque l'existence de la définition réductionniste, car elle « n'est pas seulement un sac contenant; elle joue un rôle actif de mise en contact du psychisme avec le monde extérieur et de recueil et de transmission de l'information" (Anzieu, 1985: 82). Cette relation que la peau établit avec l'extérieur propose une discussion sur le chiffrement de l'information génétique et son transmission, car la femme est enceinte. Les accents marines de l'image de cette femme transmet l'idée renforcée de la maternité, le corps qui contient un autre corps, coincé, irrémédiablement dans la matière. Cette obsession de la mer, de la vie marine est parsemée partout dans le texte : « La peau veloutée était chaude, humide, un peu salée. Une odeur d'algues à peine perceptible, brulante et douce, comme un poivre de menthe, un carillon de vieux velours » (Tanase, 1991: 148) Les images contiennent des synesthésies dans lesquelles les références olfactives dominent. La surface de la mer s'identifie à la surface du corps : la peau. Ce processus d'identification est conduit par la translucidité qui caractérise les deux étendues. L'interstice qui survient entre les deux états de la matière, le corps humain et l'eau couvre la distance entre le moi et l'extérieur.

Le langage-peau

La narration de Virgil Tănase se constitue de plusieurs ramifications, des noyaux discursifs qui abandonnent la cohérence, en faveur du ludique, des images qui s'entremêlent et qui naissent des réverbérations dans la conscience du lecteur. Roland Barthes, dans son livre *Fragments d'un discours amoureux*, identifie un trait essentiel du langage, la surface sensible : « Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. Comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. » (Barthes, 1977: 45) Cette inconsistance du langage renvoie à ce qui le prosateur onirique coupait en images : « cette maigre luminosité que dégageait son corps faisant briller de façon inattendue et presque vivante toutes ces guenilles, tout ces déchet d'un autre âge qui semblaient venir vers elle et l'effleurer» (Tanase, 1991: 16) Le jeu avec les mots détermine un autre hypostase du personnage, les substances du monde se confondent, la chair devient lumière et la lumière – chair.

Le jeu ne se déroule pas seulement avec les mots, mais aussi avec les surfaces, les vides et les pleines, les ouvertures et les fermetures qui pèsent sur l'être humain. Le personnage féminin, Marie, devient un prétexte pour formuler des considérations générales sur la vie et sur les événements terribles du siècle, sur la vie et sur la mort. Le discours est formulé sur deux directions fondamentales, qui correspond à des images antithétiques : la lumière, le soleil, la pureté, la vision lumineuse et, d'autre part, le vide, la mort, les meurtriers, la guerre. « Nous espérons combler la béance avec nos propres corps, mais qui restent toujours tout aussi mous, meurtriers et avides, à croire que les nouveaux venus se noient dans la pourriture de leur propre chair se gangrènent lentement, irrémédiablement » (Tanase, 1991 : 17) écrit le prosateur pour proposer une manière de « combler la béance » de la vie. Le corps, le matériel, ne réussit pas à combler les ouvertures du malheur amené

BDD-A29795 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

par la guerre ou par les troubles de l'histoire. « La terreur de l'histoire »[1] arrache l'homme de son paradis pour lui offrir une vision pourrie, gangrénée de l'existence.

Les corps deviennent des réceptacles des malheurs historiques, des hypostases terribles du tourbillon qui amasse les esprits dans la guerre. Les maladies qui les attrapes sont des maladies de l'âme qui déterminent des épidémies, car même les « nouveaux venus » sont obligés à se soumettre.

Si pour Barthes le langage était la source du plaisir, pour Anzieu la peau est en même temps « la source, le lieur, le modèle » du plaisir :

> La peau est la source, le lieu et le modèle du plaisir. Le rapport des sexes ne fournit qu'un supplément. Et d'expliquer que pour elle ce qui venait de se passer, ce n'était pas la crue d'un fleuve suivie de son brusque déferlement, ni un coup de cymbales déchirant le tissu sonore d'une symphonie. Elle décrivait des bandelettes de chaleur, de douceur, s'associant en cercles concentriques : ou encore en enveloppe de sourires, de stabilité, de frémissements dans laquelle elle se sentait tenue, agrandie, exaltée ; ou plutôt un morceau de musique où chaque son figurait l'éveil d'un point sensible, et où leur multiplication submergeait les plages de son corps au rythme des vagues. » (Anzieu, 1985: 36)

L'association de la musique et de la peau détermine une vision hybride sur la corporalité. Le même principe s'applique à la vision de Virgil Tanase. Ses personnages parlent sur la création et sur les œuvres d'arts comme une « décomposition de l'homme ». Il s'agit de présenter au monde une image en double, qui contienne « le signe le plus certain de la mort et de la décomposition d'un homme, d'une société, d'une époque, d'une civilisation. » (Tanase, 1991 : 17) La fin d'une civilisation est vu comme une création artificielle, car la guerre est une plage universelle qui détruit non seulement les corps humains, mais aussi les âmes. Pour Cioran le but d'être au monde est de « rien faire » et, pour lui, toute l'histoire est « pourrie ».

L'homme de Cioran, tel le personnage de Virgil Tanase, coure vers le futur en proie de la « fièvre inhérente à tout décomposition »[2] (Cioran, 1977: 72) Pour Marie, un nom avec de échos religieux, l'histoire provoque des dégâts définitives. L'essai de sauvetage est provoqué par la hybridité du discours onirique. La femme appartient en même temps à la réalité, mais aussi au rêve. Elle est matière et lumière, mer et terre, solidité et liquidité

> Ses yeux semblaient deux gros trous dans la coque d'un sous-marin traversant une mer de lumière ; des flots d'une matière inconnue pénétraient irrésistiblement dans les cellules de cet animal marin, soudain protégé dans une autre ère géologique.

[1] Mircea Eliade définit la « terreur de l'histoire » comme une expérience d'un homme qui n'est plus religieux, donc, en suivant l'argumentation du philosophe, qui ne peut pas trouver une explication pour les événements historiques. La renonciation à la signification « transhistorique » amène vers cette terreur et « la réponse » qui peut être offert au destin c'est « la création » et la religion.

[2] Emil Cioran parle sur le destin des civilisations dans son *Précis de décomposition*, Paris, Edition Gallimard, 1977.

BDD-A29795 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

(…) une neige d'encens dont chaque grain pénétrait par l'œil jusque dans le creux de son ventre » (Tanase, 1991 : 48)

Le portrait du personnage est construit sur des détails physiques, corporels, qui construisent sa destinée. Les yeux renvoient à une image marine, techniciste par l'insertion du « sous- marin », mais qui est adoucie par « la lumière ». La vue narrative décompose la matière organique, jusqu'aux noyaux constitutifs. Le narrateur passe au delà de l'incarnation humaine pour pénétrer dans un univers onirique homogène, vu de point de vue de l'évolution. L'être humain est constitué, comme a observé et théorisé, en suivant les découvertes du darwinisme, Richard Dawkins[1], de toutes les espèces qui ont fait partie de l'évolution de l'homme. La narration de Virgil Tanase connaît cette obsession de la vie marine et de la mer, comme paysage qui renvoie à la vie du commencement du monde, la situation originelle, archétypale.

Les sens sont mélangés dans une certaine synesthésie, les images olfactives inondant le corps et les organes internes, en perçant la peau et les yeux. De ce point de vue, la peau, le plus étendu et sensible organe du corps humain devient un moi corporel, car « Le moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais il est lui-même la projection d'une surface. » (Anzieu, 1985: 103) Il s'agit d'une sorte de peau psychique qui correspond, dans un sorte de parallélisme entre le biologique et le psychique. Le toucher renvoie à un double mouvement : d'un part la sensation de toucher quelque chose qui est une forme de connaissance, mais aussi c'est la signification d'une prise de conscience de l'autre. La peau du personnage Marie est vue comme « cette enveloppe de chair que des milliers d'éclairs traversaient dans les deux sens, n'avaient été qu'un véhicule, un ballon qui, s'avançait vers des étages de l'atmosphère de plus en plus raréfiés » (Tanase, 1991 : 48) Cette image d'une peau translucide renvoie à l'idée que l'organe maintient une référence symbolique à la limite, à la couverture simple d'un corps qui contient des essences de la vie humaine. Le mouvement dynamique est en double sens, comme c'est le système circulatoire composé de veines et artères, des insertions évidentes pour mettre en fonction et maintenir la vie. L'enveloppe de « chair » signifie que plus important c'est le contenu, plus que la peau, dans la vision de Tanase, ne couvre pas, mais découvre, laisse à être vu.

Le fondement de cette corporalité interstitielle sont les expressions tactiles qui devient, comme les considèrent D. Anzieu, des

> représentations de base sur le fond desquelles des systèmes de correspondances inter sensorielles peuvent s'établir, d'abord à un niveau figuratif qui maintient une référence symbolique au contact et au toucher, puis à un niveau purement abstrait dégagé de cette référence. (Anzieu, 1985: 136)

[1] „There are animals alive today that beautifully illustrate every stage in the continuum. There are frogs that glide with big webs between their toes, tree-snakes with flattened bodies that catch the air, lizards with flaps along their bodies, and several different kinds of mammals that glide with membranes stretched between their limbs, showing us the kind of way bats must have got their start. Contrary to the creationist literature, not only are animals with 'half a wing' common, so are animals with a quarter of a wing, three quarters of a wing, and so on." accessé le 08.08.2016, à l'heure 19:34.

BDD-A29795 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

L'élément essentiel est constitué par les « correspondances inter sensorielles », car la peau est un véhicule exceptionnel des sensations. Le niveau abstrait dont parle D. Anzieu surprend la nécessité d'une observation du changement du plan corporel, vers le plan psychique : « de plus en plus tendue, la pellicule de caoutchouc s'aminci et devint plus transparente pour finalement exploser, libérant l'énorme exubérance » (Tanase, 1991 : 48) La peau est vue comme une pellicule de caoutchouc, donc la seule qualité c'est la flexibilité, l'élasticité. Elle est seulement une interface, avant le moment important de la création.

La transparence de la peau est un prétexte pour dévoiler l'intérieur d'un corps qui contient des milliers des vaisseaux sanguins « là où la peau, transparente, laisse voir le sang glisser dans des veinules extrêmement fines » (Tanase, 1991 : 49), qui a une structure qui, par dissolution, spiritualise l'être humain.

Les êtres qui peuplent l'univers narratif de Tanase font partie d'une galerie des images oniriques qui amassent des détails de la réalité. Tel ces personnages, le concept de moi-peau, théorisé par Anzieu, renvoie au même univers fantastique :

> Le Moi– peau est une réalité fantasmatique : à la fois figuré dans les fantasmes, les rêves, le langage courant, les attitudes des corporelles, les troubles de la pensée ; et fournisseur de l'espace imaginaire constituant du fantasme, du rêve, de la réflexion, de chaque organisation psychopathologique" (Anzieu, 1985: 4)

Ce moi introduit la vision d'une analyse pathologique de la femme, en proie de la guerre. Il s'agit de créer, de répéter l'acte de la création, car les cellules s'en chevaucher pour former un corps. La destinée du personnage est de mourir, de se décomposer, soumis à la pression accablante de l'histoire.

> Mais ce n'est que grâce à ces pages-ci, noircies en cachette au fond d'une barque louée à l'heure, que je peux me rendre compte si je n'ai pas fini en mourir, si je ne suis pas en train de me décomposer, soumis dorénavant aux lois chimiques et non à cette insigne folie qui fait d'un amalgame de cellules un homme ! (Tanase, 1991 : 223)

Le corps devient une structure qui dénonce la réalité métamorphosée et les insertions oniriques. Le discours narratif parle sur un « coma profond », à la suite des événements qui ont affecté le corps physique et morale du personnage-narrateur. Un espoir qui est renversé dans le désir d'activité cérébrale dénote une instance corollaire pour alerter l'accalmie de la conscience. « C'est justement parce que je veux acquérir la certitude qu'en dépit de sa totale inertie et de l'inconscience morale de mon corps plongé dans un coma profond, le tracé sur l'électro-encéphalogramme n'est pas totalement plat. » (Tanase, 1991 : 224) Les personnages sont elles aussi des objets soumis à une évolution qui due beaucoup à « l'énergie » et à « la lumière », idée qui renvoie, d'une certaine manière à l'évolutionnisme.

> Les individus se succédant ici-bas, de génération en génération, seraient-ils les différentes coagulations d'une même chair, d'un seul être, d'un unique noyau de

BDD-A29795 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)

matière, d'énergie, de lumière? une même substance tréfilée traversant nos vies suspendues à cette corde, telles des perles de sang? (Tanase, 1991: 313)

Le processus de création propose une action continue, dans laquelle on retrouve la distance entre les espaces, mais aussi un point de départ commun, dans la peau marine de l'océan. La matière qui constitue la corporalité est une « substance », mais une qui se confonde avec la vie, avec le souffle vital qui met en fonctionnement l'être humain. La mort est vue comme une maladie, une inaction qui détermine la dissolution de la vie : « (…) je suis le malade, je suis le point de putréfaction, je suis la brèche par laquelle s'insinue le poison : je souffre des Souillures que la mort impose à quiconque la traverse » (Tanase, 1991 : 317) Au centre de la narration se trouve le moi narratif, qui correspond au moi-peau, une sorte de correspondance entre le corps physique et celui psychique. Le personnage est malade de mort, donc il est condamné à se dissoudre, à renoncer à la vie pour faire partie du grand cycle universel.

Une des conclusions de Virgil Tanase est lié à la corporalité du mot et sa descendance : la littérature comme amalgame des images, comme caléidoscope. La peau et la chair du personnage correspond à la chair du texte qui constitue la littérature. « Le mieux, c'est de représenter cela par une image, ce qui est, je pense, le rôle de la littérature : mettre les idées à l'épreuve des images qui sont la chair de ce monde, la substance vivante de notre univers ! » (Tanase, 1991: 321)

L'image est la peau du texte, la chair de la littérature, elle devenant la formule de création de l'auteur onirique. Le ludique se transforme dans un élément fondamental de la prose du roman choisi comme étude de cas. Il faut souligner la coagulation des formules artistiques de la corporalité, afin de construire un discours sur le moi-peau. Ces transmission et inter échange entre le corps et l'esprit deviennent des fluxes continus de l'information, pour expliquer la construction narrative du personnage et de son intimité.

Bibliographie

Anzieu D., *Le Moi-Peau*, Dunod, Paris, 1985
Anzieu D., *Une peau pour les pensées*, Apsygée, Paris, 1990
Anzieu D., *Les Enveloppes psychiques*, Dunod, Paris, 1987
Anzieu D., *L'Épiderme nomade et la peau psychique*, Apsygée, Paris, 1990
Anzieu D., Une peau pour les pensées, Apsygée, Paris, 1991
Anzieu D., *Le Penser*, Dunod, Paris, 1994
Anzieu D., *Créer, détruire*, Dunod, Paris, 1996
Cioran, E., *Précis de décomposition*, Paris, Edition Gallimard, 1977
Dawkins, R. *The Magic of Reality: How We Know What's Really True*, Publisher Bantam Press, London, 2011.
Eliade, M., *Le mythe de l'éternel retour*, Folio Essais, Paris, 2001
Freud S., « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1985.
Freud S. « Le moi et le ça », in *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1985.
Tanase, V., *Ils refleurissent les pommiers sauvages*, Paris, 1991
Thom R., *Paraboles et catastrophe*, Flammarion, Paris, 1983.

BDD-A29795 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:14 UTC)