

12 | 2017

La Relation. Abolir les frontières

sous la direction de Jérôme Dutel

 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=305>

Référence électronique

« La Relation. Abolir les frontières », *Cahiers du Celec* [En ligne], mis en ligne le 01 juillet 2017, consulté le 26 juin 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=305>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/celec.305

SOMMAIRE

Jérôme Dutel

Introduction

Blandine Chapuis

Lier, délier : herméneutique talmudique et poésie juive contemporaine

Zoé Schweitzer

Relation chronologique et comparatisme

Emmanuel Marigno Vazquez

Réflexions méthodologiques et critiques sur les études transdisciplinaires en sciences humaines et sociales

Mauro Candiloro

Le Système d'Anteo Crocioni : la trace de la chute d'une étoile

Wilfried Ndemby Manfoumby

Une saison blanche et sèche (1979) d'André Brink : les relations entre communautés au temps de l'apartheid en Afrique du Sud

Mohamed Racim Boughrara

La relation peuple/dictateur dans *Temps de chien* (1999) de Patrice Nganang

Célia Clermont

De la Chine à Cuba

Introduction

La relation. Abolir les frontières

Jérôme Dutel

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 En 2015, le Centre d'études sur les langues et littératures étrangères et comparées a choisi de placer ses recherches sous l'égide de la relation, un sujet fédérateur devant faire l'objet des recherches et des manifestations scientifiques de 2016 à 2020. En se penchant justement sur les deux volumes de *La Relation* parus en 2008 et 2011 sous les directions respectives de Claire Fabre et Elisabeth Vialle puis Vincent Broqua, Elisabeth Vialle et Tatiana Weets¹, il est possible, sans véritable surprise, de voir qu'il s'agit là d'un sujet complexe. La définition retenue pour ouvrir le premier volume en fait d'ailleurs la démonstration.

Au premier abord, la relation évoque le lien, le liant, le lié, elle convoque l'image du nœud. Or l'étymologie contredit cette intuition et propose de penser autrement. Car la relation n'est pas le lien, pas plus que lier n'est établir une relation. Tout part en réalité de la différence fondamentale entre les termes *lien* et *relation*, que l'on associe souvent à tort. Là où le lien oblige et entrave (*ligamen*), la relation crée des rapports (*relatio*). Le lien convoque la menace de la ligature et peut ainsi enfermer ; la relation, elle, se rapproche du paradigme tel que le définit Roland Barthes : elle serait ce qui fait le sens dans la mesure où elle établit un rapport entre deux choses distinctes. [...] Dans sa définition même, la relation est complexe à saisir. Cela se manifeste notamment par la difficulté que l'on éprouve à lui trouver un antonyme exact. Le bord de la relation semble impensable : tout fait relation².

- 2 Sans surprise, les articles de ces volumes envisagent donc principalement la relation sous plusieurs aspects : de manière thématique (la question de la relation amoureuse – « relation pure » de la romance britannique autant qu'amours contemporaines –, le

trauma comme absence de relation, les multiples variations de la relation aux autres ou au monde...), contextuelle (relation auteur-lecteur, relation entre fiction et non-fiction...), syntaxique ou généalogique (le deuxième volume présente ainsi essentiellement des études liées à l'intertextualité). D'ailleurs, l'introduction du deuxième volume complète et prolonge celle du premier :

Restait ainsi à définir [...] les modalités de la relation lorsqu'elle est envisagée hors de la simple polarité (sujet/objet, auteur/lecteur, etc.), dans la lignée du concept de rhizome élaboré par Deleuze et Guattari et repris par Édouard Glissant qui, dans *Poétique de la Relation* (1990), choisit de penser l'obliquité, le multiple et l'errance. En outre, l'espace créé par la relation – qui peut se nommer zone de contact – tout virtuel qu'il soit, fait surgir le sens de manière inattendue, voire incongrue³.

- 3 Les différentes références déjà envisagées – de Barthes et Glissant à Deleuze et Guattari – ouvrent un espace vaste et protéiforme auquel l'ambition affichée du CELEC fait largement écho. Le sujet n'est pas nouveau et il fait irrésistiblement penser au texte dont Michel Foucault fait la matrice de son introduction à *Les Mots et les Choses* (1966). Convoquant un passage désormais bien connu de Jorge Luis Borges où celui-ci présente une liste issue d'une ancienne encyclopédie chinoise, il évoque la polysémie du mot « table » pour évoquer l'espace, ou plutôt le non-espace, où se mettent potentiellement en relation toutes les choses. Rappelant implicitement la fameuse phrase de Lautréamont (« beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre »), Foucault rappelle que la mise en relation est comme « le réseau secret selon lequel [les choses] se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage⁴ ». C'est précisément ici que nous pourrions déployer la relation, sur la table, sous la table, dans la table. Roland Barthes, dans *Le Plaisir du texte*, enfonce un clou bien spécifique dans ces tables :

Si vous enfoncez un clou dans le bois, le bois résiste différemment selon l'endroit où vous l'attaquez : on dit que le bois n'est pas isotrope. Le texte non plus n'est pas isotrope : les bords, la faille, sont imprévisibles⁵.

- 4 Force est de constater que nos champs de recherches, tout comme nos méthodes de recherches, ne sont pas isotropes. Au sein d'un centre comme le CELEC, nous ne pouvons que constater les différences entre les tables où nous positionnons, parfois collectivement, parfois individuellement, ce que nous voulons étudier. En ce sens, lister nos méthodologies de relations a-t-il une fin et une finalité ? Plutôt, en conjuguant dans une même formule les deux sens premiers du mot (sa valeur juridique de « témoignage, rapport » et sa valeur logique de « lien entre deux choses », tirées du *Dictionnaire historique* d'Alain Rey⁶), nous pourrions dire que la méthodologie – ou plutôt les méthodologies – de la relation s'apparente à chercher à faire l'histoire du rapport que nous plaçons entre des éléments que nous avons choisis. Pour effectuer une pirouette, il est possible de dire que c'est à travers notre relation de nos relations que nous livrons l'esquisse d'une méthodologie.
- 5 En 2011, à Saint-Étienne, le premier séminaire junior du CELEC avait permis à des doctorants membres du laboratoire d'exposer leurs recherches en cours. C'est dans ce même esprit que s'est tenu, le vendredi 25 septembre 2015, un deuxième séminaire junior. Cette fois-ci, l'événement, sous la direction d'Yves Clavaron et Agnès Morini, s'inscrivait justement dans la réflexion autour de la Relation, retenue sans restrictions thématiques ou sémantiques particulières. Il s'est donc agi, pour chacun des quatre doctorants intervenants, de dresser un bilan provisoire de sa recherche, en montrant par ailleurs comment elle pouvait s'insérer dans l'un ou l'autre des cinq axes qui déclinent le nouveau projet quinquennal du laboratoire.
- 6 Chaque article propose ainsi une mise à l'épreuve de la relation en littérature, ce qui a permis d'en développer plusieurs aspects. Les clivages entre communautés dans *Une Saison blanche et sèche* (1979) d'André Brink, ont permis de saisir, à travers des représentations littéraires analysées par Wilfried Ndemby Manfoumy, la notion de relation comme interaction humaine et sociale. Mauro Candiloro, en traitant de la dialectique entre *ordre* et *désordre* dans *Le Système d'Anteo* (1965) de Paolo Volponi, dévoile une incarnation particulière des instances herméneutique et sociale de la relation. Pour Célia Clermont, le motif du voyage dans *La eternidad del instante* (2004) de Zoé Valdés est le support d'une articulation

entre la relation comme récit et comme expérience de l'autre. Enfin, Mohamed Racim Boughrara montre comment la relation s'opère, dans *Temps de chien* (1999) de Patrice Nganang, à travers la peinture directe et crue du petit peuple camerounais gouverné par une dictature qui a confisqué sa mémoire.

- 7 Le vendredi 5 février 2016, c'est une journée d'étude, proposée par Jérôme Dutel et Marielle Rispail, qui cherchait à poursuivre une réflexion ouverte autour de la Relation et des méthodologies qu'elle propose, impose ou suppose. Réunissant huit chercheurs de l'université Jean Monnet Saint-Étienne, elle voulait, suivant son intitulé *Faire et défaire des frontières*, proposer d'aller au-delà des diversités constituant le CELEC pour montrer la cohérence d'une réflexion collective. Si l'on se fie aux articles retenus ici, force est de constater que s'opère une démonstration de la richesse de cet intitulé. Ainsi, quand Blandine Chapuis opère un rapprochement fécond entre l'herméneutique talmudique et la poésie juive contemporaine à travers l'étude des œuvres de Paul Celan, Nelly Sachs et Claude Vigée, Zoé Schweitzer, dans une relation chronologique et comparatiste, établit un pont par-delà les siècles entre la Médée d'Euripide et celle de Sara Stridsberg, une auteure suédoise contemporaine. Pour finir, Emmanuel Marigno Vazquez, dans une réflexion méthodologique et critique sur les études transdisciplinaires en sciences humaines et sociales, propose d'évoquer des relectures actuelles de la figure du Don Quichotte au sein du théâtre multimédial.
- 8 Si tous ces articles ont comme point commun de traiter d'œuvres finalement contemporaines, ils n'en évoquent pas moins, pour la plupart, les relations que notre temps entretient avec son passé. Ils rappellent aussi la polysémie du mot « relation », convoquant celle-ci aussi bien sous ses aspects comparatistes et intertextuels que thématiques et narratifs. Il est vrai, et évident, que tout peut enfin faire relation ; pourtant, envisager et présenter cette totalité n'est pas si facile. C'est certainement là d'ailleurs que réside l'intérêt d'un tel objet d'études, dans ce travail de réunion et de confrontation aussi réellement positif qu'inévitablement déceptif : la relation est partout, constituante de nos réflexions et pourtant encombrante par l'autorité qu'il faut lui prêter. Pour conclure, revenir à l'explication de la formule totale et finale de Lautréamont, peut-être bien redécouverte par

Jean-Jacques Lefrère⁷ dans les publicités illustrées des dernières pages d'un annuaire de Montevideo de 1969 (145-146), paraîtrait facile. Rien n'est pourtant facile ou simple. La relation est certes au centre de toute recherche mais elle n'est pas pour autant innocente tant elle livre un tableau, toujours incomplet, de ce qu'est, véritablement, la Recherche.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BROQUA Vincent, VIALLE Elisabeth et WEETS Tatiana (dir.), *La Relation*, vol. 2, Paris, Houdiard, 2011.

FABRE Claire et VIALLE Elisabeth (dir.), *La Relation*, vol. 1, Paris, Houdiard, 2008.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1990 [1966].

LEFRÈRE Jean-Jacques, *Lautréamont*, Paris, Flammarion, 2008.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

NOTES

1 Des ouvrages issus d'un colloque angliciste en deux volets qui s'est tenu à l'université de Paris XII en 2007 et celle de Paris-Est Créteil en 2008.

2 FABRE Claire et VIALLE Elisabeth (dir.), *La Relation*, vol. 1, Paris, Houdiard, 2008, p. 7.

3 BROQUA Vincent, VIALLE Elisabeth et WEETS Tatiana (dir.), *La Relation*, vol. 2, Paris, Houdiard, 2011, p. 5.

4 FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1990 [1966], p. 7.

5 BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 60.

6 REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

7 LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Lautréamont*, Paris, Flammarion, 2008, p. 146.

AUTEUR

Jérôme Dutel

MCF en littérature générale et comparée, CELEC, université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/09017531X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000113522025>

Lier, délier : herméneutique talmudique et poésie juive contemporaine

Blandine Chapuis

DOI : 10.35562/celec.307

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Mes recherches, centrées sur un certain nombre d'auteurs juifs germanophones mais aussi francophones du xx^e siècle, visent la mise en relation entre poésie juive contemporaine et herméneutique talmudique, dans le but de dégager une/des modalité(s) exégétique(s) qui permettraient de rendre compte au plus juste de la singularité de la langue poétique à l'œuvre dans ces textes, et en particulier de la manière dont ces auteurs (re)modèlent la langue allemande et le rapport à la tradition littéraire après Auschwitz, à l'ombre du célèbre « verdict » d'Adorno : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes¹. » Souvent reprise, déformée parfois, galvaudée souvent, cette phrase d'Adorno, même si elle résonne différemment lorsqu'on l'insère dans son contexte global de réflexion et si elle fit l'objet d'une révision de sa plume en 1966², pèse souvent lourd sur la création poétique postérieure à la Shoah, surtout en langue allemande, et fait en même temps office d'éperon qui pousse les auteurs à trouver une langue nouvelle, une langue non pervertie, non complice de la destruction, une langue poétique qui « lave » en quelque sorte la langue allemande de ses affinités coupables avec ce que Viktor Klemperer désignait comme LTI, « Lingua Tertii Imperii »³. Le poète Paul Celan esquisse avec justesse les contours de ce défi :

Les choses les plus sombres en mémoire, les plus douteuses autour d'elle, elle [la lyrique allemande] ne peut plus, quoi qu'on fasse pour

réactualiser la tradition où elle est prise, parler la langue que quelques oreilles bienveillantes semblent encore attendre d'elle. Sa langue est devenue plus sobre, plus factuelle, elle se méfie du « beau », elle essaye d'être vraie. Et donc, si je puis, au vu de la polychromie de ce qui passe pour actuel, emprunter au domaine visuel le mot que je cherche, elle est une langue « plus grise », une langue qui veut aussi, entre autres choses, savoir sa « musicalité » située en un lieu où elle n'ait plus rien de commun avec ces « harmonies » qui en compagnie et au voisinage de l'horreur continuèrent plus ou moins tranquillement à se faire entendre⁴.

- 2 Essayer de décrire au plus près le fonctionnement de cette langue nouvelle, en montrant à la fois ce qui fait précisément son caractère novateur, et aussi les textes et traditions qui la sous-tendent, tel est le cœur de mon travail de recherche depuis de nombreuses années. Pour ce faire, il faut délimiter, catégoriser, mettre en lien tout en tentant d'explicitier à la fois la nature du lien, sa validité, mais aussi ses limites et ses approximations. J'ai travaillé au fil des années sur les auteurs suivants : Nelly Sachs, Paul Celan, Rose Ausländer, Karl Wolfskehl, qui ont tous en commun leur judéité, leur expérience de l'exil, et leur ancrage dans la langue allemande, enrichie et ouverte par la pratique d'une autre langue et, très souvent, une activité de traducteur. J'ai aussi inclus dans mes sujets d'étude le poète juif alsacien de langue française Claude Vigée. Le trait d'union qui relie ces auteurs se situe bien évidemment au-delà du biographique. Il réside déjà dans un rapport particulier et singulier à la tradition textuelle juive, illustrant quatre positions différentes : Nelly Sachs, lectrice certes attentive du texte biblique et de certains de ses développements et commentaires à dimension mystique, mais relativement étrangère à toute théorisation du texte, Paul Celan, généralement considéré comme tenant d'une position sceptique et critique forte à l'égard de la tradition juive, mais néanmoins excellent connaisseur et profondément marqué par l'infinité des modes de lectures ouvertes par celle-ci, Karl Wolfskehl, pour lequel le modèle herméneutique juif sert de grille de (re)lecture critique de sa propre œuvre poétique et permet un positionnement identitaire et poétologique radicalement nouveau, et enfin Claude Vigée, lui-même à la fois poète, critique littéraire, herméneute et exégète biblique reconnu et prolifique.

- 3 C'est donc un sujet sensible, difficile, protéiforme, qui vise à interroger la pertinence d'une orientation littéraire que l'on pourrait qualifier de poésie ou poétique juive. Le choix a été fait de centrer les exemples de la présente contribution sur Paul Celan, entre autres pour des raisons de traduction, et aussi parce que c'est celui qui permet de pousser le plus loin la comparaison (terme pris à défaut en attendant de le définir mieux) avec l'herméneutique talmudique.
- 4 Le rapprochement avec l'herméneutique talmudique ne s'est cependant pas imposé à moi d'emblée, dès le début de mes recherches. J'avais commencé ma confrontation avec ces textes en me fondant davantage sur un point de vue philosophique, tentant de voir dans quelle mesure l'incommensurable défi d'Auschwitz imposait à toute poésie postérieure, *a fortiori* en langue allemande, un positionnement éthique inattaquable. Mais si le recours en particulier à la philosophie de l'altérité déclinée par Emmanuel Levinas m'a permis de sonder les fondements éthiques de cette poétique que je tentais de cerner (cet ancrage conceptuel fut en particulier fécond pour l'approche des textes de Nelly Sachs), je demeurais toutefois entravée, dans mon approche de l'œuvre de Paul Celan, par le caractère insaisissable, souvent énigmatique, pour ne pas dire hermétique, de la forme. Dans le même temps, j'étais interpellée par les multiples dénégations de Paul Celan lui-même quant à l'hermétisme supposé de ses textes. Peu à peu, je me suis donc mise à rechercher des clés de lecture possible, qui permettraient de passer outre cet hermétisme apparent. Je suis partie du postulat que ce qui apparaissait à nos yeux de lecteurs occidentaux de la fin du xx^e siècle (pour ne pas dire du xxi^e siècle) comme obscur, codé, hermétique, devait pouvoir s'éclairer par un changement de référentiel culturel et conceptuel. J'ai donc commencé à lister les étrangetés formelles apparentes qui entravaient à mes yeux la lecture spontanée des textes. Ce faisant, je me suis aperçu que la plupart de ces procédés stylistiques en apparence déroutants trouvaient une correspondance – *mutatis mutandis*, en tenant compte des différences entre les systèmes linguistiques de l'hébreu et de l'allemand – dans les procédés les plus courants de l'herméneutique talmudique. Parmi ces procédés d'écriture singuliers, on pourrait citer⁵ :

- *Le mot caché sous le texte* : Parfois, le texte regorge de signifiants et d'images en apparence tout à fait étrangers les uns aux autres, que rien ne paraît vouloir concilier. Il semble qu'il y ait hétérogénéité complète, divergence et éclatement des images, comme dans un kaléidoscope dont la lentille resterait floue, qui ne permettrait pas à l'œil non exercé de reconstituer une image globale et potentiellement signifiante. Cette apparente hétérogénéité peut souvent être résolue dès lors qu'on identifie, sous le texte, de façon infraliminaire, l'existence d'un vocable caché dont l'étymologie, la signification intrinsèque, les occurrences dans le texte biblique et les diverses interprétations talmudiques et kabbalistiques dont il a fait l'objet au fil des siècles recouvrent exactement les champs métaphoriques divergents qui animent le poème⁶. Ceci peut s'apparenter à un procédé talmudique consistant, par une lecture anagrammatique, à glaner des lettres isolées dans des mots pour les recomposer autrement, faisant surgir par exemple un nom propre disséminé dans le texte.
- *Le bris des mots*, qui consiste à faire éclater les mots pour en faire surgir l'étymologie, mettre au jour leurs replis cachés. Un même mot peut ainsi se trouver repris à divers endroits du poème, de façon éclatée, ses syllabes séparées permettant d'entendre, parfois dans une autre langue, des significations nouvelles et inattendues. Ce procédé va même jusqu'à disloquer intégralement le mot, après l'avoir rendu, parfois, méconnaissable, pour le faire éclater en lettres isolées. Nous rejoignons ici une méthode de lecture centrale dans le Talmud, que l'on nomme *Notarikone*, c'est-à-dire bris des mots. Elle consiste à décomposer le mot en deux ou plusieurs parties. Le mot ainsi fragmenté se recompose en une phrase porteuse de sens, chacune de ses lettres ou syllabes se faisant l'initiale d'un mot de la phrase interprétative ainsi construite.
- *Les permutations alphabétiques* : L'écriture de Paul Celan ouvre parfois aussi l'espace du mot, instaurant des glissements entre les lettres, permutant ou substituant certaines syllabes ou lettres pour faire surgir des sens nouveaux ou déroutants. La permutation ou substitution de lettres permet de triturer la langue sur le mode apparent du jeu pour en faire ressortir les strates cachées, montrer par exemple sur quel terreau historique a pu se constituer un terme, laissant entrevoir ainsi l'épaisseur mémorielle de la langue. Là encore, le Talmud a codifié, sous le nom de *Tserouf*, ce procédé interprétatif consistant à permuter et combiner diverses consonnes à l'intérieur d'un même mot, pour découvrir un mot caché dans un mot (parfois par une permutation systéma-

tique consistant à remplacer la première lettre de l'alphabet par la dernière, la seconde par l'avant-dernière, etc., parfois de façon plus aléatoire).

- *La lecture consonantique* : De manière générale, de nombreux procédés d'écriture aboutissent chez Paul Celan à ce qu'on pourrait désigner comme une lecture consonantique : seules les consonnes demeurent, d'un mot à l'autre, parfois recombinaées mais identiques, tandis que les voyelles changent. *Figura etymologica* et polyptotes récurrents, des procédés stylistiques bien codifiés auxquels le poète a souvent recours, participent aussi à cette forme large de lecture consonantique. Or c'est le propre même de la langue hébraïque que d'être une langue consonantique, les voyelles étant soit figurées au-dessus ou au-dessous de la ligne, ou le plus souvent absentes. La lecture talmudique recourt donc souvent à des procédés interprétatifs de vocalisation différente pour lire des mots absents du texte.
- *Les variations numérolologiques* : d'autres poèmes semblent jouer de façon évidente ou plus cachée sur la valeur numérique des lettres propre à la langue et à la tradition hébraïques. Ainsi une allitération marquée en B sera-t-elle annonciatrice d'un motif de la dualité et du redoublement, alors que la valeur numérique de la lettre correspondante en hébreu est de deux. C'est là encore l'un des procédés fondamentaux de la lecture talmudique, nommé *Guematria* et qui consiste à rapprocher des mots ayant la même valeur numérique pour en tirer un enseignement : c'est une manière d'ouvrir le texte à autre chose, de faire jaillir des rapprochements qui invitent à de nouvelles pistes interprétatives.

5 Ainsi, au fil des études de textes, le rapprochement avec la lecture talmudique s'est révélé fructueux pour moi, ouvrant des pistes interprétatives nouvelles, levant un coin de ce voile d'hermétisme apparent du texte en montrant que celui-ci pouvait être accessible par d'autres chemins de lecture. Ce rapprochement m'a aussi permis de répondre en partie à la question de savoir ce que la poétique juive de langue allemande postérieure à la Shoah pouvait avoir de novateur, tranchant radicalement sur les traditions littéraires germanophones antérieures, œuvrant à une mise en mouvement différente de la langue. Mais pour féconds que puissent être ces rapprochements, il convient de se demander ici de quoi s'autorise la mise en parallèle, et quelle en est la nature.

- 6 Tout d'abord, nous pouvons mentionner que cette mise en relation semble être de l'ordre de la comparaison, et non de l'analogie⁷, dans la mesure où elle paraît mettre en relation deux objets de même nature : ici deux systèmes textuels (le texte poétique/le texte talmudique). L'opération mentale en jeu ici correspond tout à fait à la définition que Lalande donne de la comparaison : « Opération par laquelle on réunit deux ou plusieurs objets dans un même acte de pensée pour en dégager les ressemblances ou les différences⁸ ». La méthode utilisée pour parvenir à ce rapprochement s'apparente à la méthode expérimentale de Claude Bernard : observation – hypothèse – test – théorie.
- 7 L'observation suppose que l'on ne sait pas par avance, et que l'on cultive la capacité à s'étonner célébrée en particulier par Bachelard. La poétique de Celan constitue en cela un excellent défi dans la mesure où sa difficulté d'abord, son hermétisme apparent, met à mal tous les sens logiques et place le lecteur devant une *terra incognita* où ses repères habituels semblent bien inopérants (on assiste par exemple à une violation récurrente du principe de non-contradiction, à une juxtaposition du positif et du négatif, de la présence et de l'absence, en une tension dialectique que ne vient résoudre nul troisième terme). Mais il n'existe cependant pas d'observation neutre, et l'observateur procède intuitivement à la sélection d'objets revêtant des traits significatifs (ici, la sélection de procédés d'écriture récurrents et concordant à créer un sentiment d'étrangeté, de « défamiliarisation » du lecteur). En ceci, et comme le constate Jean-Paul Bozonnet, « l'observation est donc plus ou moins déjà armée de la théorie⁹. »
- 8 À cette phase d'observation succède celle du questionnement, qui consiste à questionner le « terrain » à l'aide d'une hypothèse, en insérant cette question dans une problématique. L'hypothèse utilisée peut être formulée en ces termes : les « résistances » de l'écriture poétique de Paul Celan à l'interprétation littéraire usuelle pourraient peut-être provenir d'un ancrage dans une tradition exégétique différente, à savoir celle de la lecture talmudique. Cette hypothèse repose sur deux points d'appui : d'une part l'observation préalable, qui permet de dégager, ainsi que nous l'avons vu, un rapport de similitude entre un certain nombre de procédés de la lecture talmudique et des procédés d'écriture poétique en apparence « dérangement », et

d'autre part, bien sûr, la judéité de Paul Celan, et plus spécifiquement la familiarité que révèle sa biographie avec la langue hébraïque et l'exégèse juive. Testant cette hypothèse sur un certain nombre de poèmes, j'ai pu vérifier en effet que l'application de quelques-unes de ces modalités herméneutiques permet à la fois de dégager des sens nouveaux (mais ceci ne fait pas preuve, et il faut se garder aussi du risque de projection ou surinterprétation), et que cela permet surtout de relier de façon signifiante des éléments en apparence isolés et hétérogènes du texte.

- 9 Pour autant, nous touchons là aussi à un terrain délicat qui impose des limites, ou tout au moins une grande prudence méthodologique et un sens pédagogique dans l'exposition de la démarche. D'une part, il faut se garder d'aplanir par trop « l'étrangeté » du texte celanien, d'en réduire les résistances et de le vouloir entièrement intelligible à une modalité de lecture unique, car nous verrons plus loin que c'est précisément dans cette résistance à toute univocité que réside l'enjeu fondamental de cette poétique. Le chercheur, ayant longtemps navigué dans un paysage textuel indéchiffrable et pensant enfin avoir trouvé un instrument de lecture qui puisse en révéler quelque peu l'ordonnancement, est donc pris entre un *eurêka* soulagé et un scrupule salutaire : n'est-on pas en train de réduire dangereusement le texte en l'enfermant dans une tradition, un système exégétique unique ? D'autre part, il faut être conscient de l'écueil qui pourrait consister à enfermer Celan dans une lecture juive, voire dans un mysticisme de mauvais aloi (tout au moins dans la communauté universitaire et le cercle des spécialistes celaniens). C'est là un sujet particulièrement sensible. Nombre des « ténors » de l'interprétation celanienne ont insisté à maintes reprises sur l'athéisme (supposé) de Paul Celan, et une démarche visant à réintégrer ses textes dans un contexte interprétatif issu d'une tradition religieuse se heurte souvent au rejet, à l'incompréhension ou à une méprise sur l'enjeu réel de ce type de rapprochement. Souvent, l'argument décisif employé pour invalider une telle démarche est celui de l'athéisme du poète. Les objections que j'ai pu rencontrer au fil des échanges avec des spécialistes de Paul Celan m'ont permis, en fin de compte, de cerner davantage les apports et les limites du rapprochement opéré avec la lecture talmudique, de progresser un peu dans la démarche pédagogique d'exposition, et enfin de préciser une caractéristique

importante de l'écriture poétique de Celan, qui nuance et pose en même temps le cadre opératif de la mise en relation avec l'herméneutique talmudique.

- 10 Ceci nous invite à revenir sur la comparaison précédemment énoncée entre le texte poétique et le texte talmudique, et à la nuancer en effet. Il n'y a pas à proprement parler de ressemblance entre les deux, mais le texte, par son ordonnancement, son mode d'écriture, ses jeux plurilingues, sa manière de triturer la langue pour en faire surgir des parallèles inattendus, mettre au jour un mot contenu dans un autre, suggérer une lecture alternative, surgie d'un mélange des lettres, d'une vocalisation différente, etc., paraît être une mise en application, dans l'écriture, des méthodes exégétiques issues de la tradition talmudique. La théorie (dernière phase de la méthode empiriste évoquée plus haut) pourrait donc s'énoncer en ces termes : le texte poétique induirait de façon subtile sa propre lecture, invitant à puiser dans le vaste éventail d'outils herméneutiques forgés par l'interprétation talmudique. Le texte poétique serait en quelque sorte semé d'indices renvoyant à un univers à la fois contigu et séparé, auquel il est relié par une mise en écriture, une exemplification, pourrait-on dire, de ses codes de lecture.
- 11 Il faudrait donc partir de l'idée que c'est le texte qui guide le lecteur et suggère sa propre lecture. L'interprète du texte celanien doit entreprendre un voyage à la recherche des indices textuels qui orientent la lecture vers un mode particulier. Il doit chercher, littéralement, ce qui fait sens, dans les deux acceptions du terme, comme signification et surtout comme orientation. C'est du reste ce qu'exprime Peter Szondi dans son analyse de *Engführung (Strette)* : « Il y a un chemin que fraie le texte et qui devient le chemin à prendre par le lecteur¹⁰ ». Dans un très grand nombre de textes, le cheminement du poème induit en effet un mode de lecture singulier, calqué sur son organisation textuelle, orientant graduellement le regard du lecteur. Le temps et la place manquent ici pour développer cette idée, mais j'ai montré dans un article récent¹¹ comment l'agencement graphique du texte, combiné avec les motifs principaux du poème et la segmentation particulière des vers, des mots, des syllabes parfois, parvenait à guider le regard du lecteur en lui suggérant un parcours particulier dans le texte, parcours qui souvent débouche sur le vide, le blanc, le silence ou l'absence. Peut-être est-

ce du reste en ce sens que l'on peut comprendre l'athéisme de Paul Celan maintes fois mis en exergue par la critique, à savoir comme un « athéisme de l'écriture » tel que le définit Henri Atlan : « un langage athée [qui] renvoie toujours à autre chose que lui-même, de façon infinie, et négativement, de telle sorte que si l'on veut y localiser un centre, une origine des significations, un dieu donc, qui lui donne son sens, on ne peut l'y trouver que dans le vide, le vide de langage, les "blancs de l'écriture"¹². » J'ai montré ainsi, dans la communication déjà citée, comment, dans le poème « Zu beiden Händen » (« À l'une et l'autre main »), se construisait une orientation progressive et continue du regard vers un centre, mais un centre vide, mouvant, errant, rendant ainsi impossible toute localisation du sens.

- 12 Du reste, si l'on observe les figures de la lecture dans l'œuvre de Paul Celan, on y retrouve très souvent une expression métaphorique qui concorde avec le double sens du verbe *lesen* en allemand : lire, mais aussi glaner, collecter. Il semblerait que la poétique de Paul Celan nous invite à une lecture-glanage, une patiente (re)collection d'indices textuels, de mots unis non par une continuité sémantique obvie, mais par une contiguïté reposant sur des figures métonymiques. Gisèle Vanhese, dans une analyse très pertinente¹³, évoque l'existence chez Paul Celan d'un « art métonymique », par opposition à ce que l'on peut qualifier usuellement d'« art mimétique ». Il convient selon elle de chercher dans son œuvre non pas un reflet du réel dans les mots et les figures, mais un rapport de contiguïté qui bâtit un contre-monde (*Gegenwelt*)¹⁴. C'est dans le morcellement, l'éclatement, le fragmentaire que l'on peut retrouver le lien le plus intime avec l'herméneutique talmudique. Pour autant, la poétique de Celan n'est pas le simple reflet, la mise en œuvre appliquée des procédés herméneutiques juifs. Les images de lecture ou d'écriture qui la jalonnent se laissent au mieux subsumer sous le vocable singulier de *Vonsammengeschiedenes*¹⁵ : un étonnant composé qui donne envie de lire, par habitude, l'idée de rassemblement (*zusammen*), contredite néanmoins par la notion de départ, de séparation voire de disparition. La lecture, motif central de ce poème hautement poétologique, semble ainsi avoir pour tâche paradoxale de rassembler et disjoindre en même temps, elle doit se garder des automatismes et parvenir à penser ensemble

concentration et dispersion. Le texte celanien nous invite ainsi à considérer avec nuance et prudence les rapports de comparaison, à nous garder des assimilations hâtives, à penser toujours un au-delà du texte. L'écriture de Paul Celan renvoie, par sa construction même, par ses procédés déroutants qui souvent désarçonnent le lecteur, à un grand texte absent : le texte talmudique – et donc, métonymiquement, la tradition juive –, présent ici sur le mode du retrait, par cette invitation discrète mais opiniâtre à lui appliquer des procédés herméneutiques similaires. Il invite, en fin de compte, à une lecture qui ne procéderait pas par assimilation, généralisation, gommage des différences au profit d'une théorie unificatrice. Bien au contraire, il incite à ce qu'à la suite d'Emmanuel Levinas nous pourrions qualifier de « lecture de la caresse » : une lecture qui se garde de tout concept et de tout enfermement systémique, c'est-à-dire l'exact opposé d'une lecture qui ferait violence au texte en imposant la marque de son empreinte conceptuelle, en le corsetant dans un système de pensée pré-écrit. La complexité apparente du texte, son extranéité par rapport aux habitudes de lecture « occidentales », constitue le meilleur garde-fou qui soit contre l'enfermement dans une théorie interprétative unificatrice.

- 13 Et c'est précisément en cela que réside sans doute le fondement le plus authentiquement juif de l'œuvre, car c'est là l'une des caractéristiques les plus fortes de la lecture talmudique, laquelle ne peut jamais se prévaloir d'un sens figé, acquis, définitif, et se construit en permanence dans le dialogue, la contradiction, l'ouvert. L'œuvre de Paul Celan constitue une mise en garde salutaire à quiconque, parmi ses lecteurs, se sentirait légitimé par une autorité de pensée quelconque ou serait tenté d'enfermer le texte dans un système de lecture bien huilé. C'est là, pour le chercheur, une leçon d'humilité, et c'est surtout le fondement éthique de l'œuvre, qui appelle en regard à une approche éthique de la lecture. Et, pour rejoindre le thème de la relation, rappelons en guise de conclusion que Paul Celan définissait toujours sa poésie comme rencontre, chemin vers l'autre. Elle est en effet un lieu que le lecteur est invité à découvrir en empruntant les chemins interprétatifs que le poète a préalablement balisés dans son texte, tout en gardant présente à l'esprit l'idée que ces chemins, par leur nature même (des procédés constants de dé-signification) appellent à la transgression, invitant le lecteur à poser un pied en

dehors de tous les sentiers battus de la pensée et surtout de la langue.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO Theodor W., « Critique de la culture et de la société », in *Prismes*, Paris, Payot, 1986.

ATLAN Henri, « Niveaux de signification et athéisme de l'écriture », in HALPÉRIN Jean et LÉVITTE Georges (dir.), *La Bible au présent. XX^e colloque des intellectuels juifs de langue française*, Paris, Gallimard, coll. « Idées. Sciences humaines », 1982, p. 55-88.

BOZONNET Jean-Paul, « Comparer les sciences naturelles et humaines ». http://www.pacte-grenoble.fr/wp-content/uploads/Comparer-sciences-naturelles-et-humaines_JPB_2012-1.pdf, consulté en janvier 2016

CELAN Paul, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978 [1966].

CELAN Paul, « Kolon », in *La Rose de personne*, 1963.

CELAN Paul, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker, Paris (1958) », in *Le Méridien et autres proses*, éd. bilingue, trad. de l'allemand et notes J. Launay, Paris, Seuil, 2002, p. 31-32.

CHAPUIS Blandine, « L'étrangeté comme mode d'écriture poétique. Résurgences et variations de l'herméneutique talmudique dans l'œuvre de Paul Celan », in CHAPUIS Blandine et CHASSAGNE Jean-Pierre (dir.), *Étrangeté des formes, formes de l'étrangeté – Fremdheit der Formen, Formen der Fremdheit*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2013, p. 273-289.

CHAPUIS Blandine, « Shaddaï, entre érotisme et transcendance. Regards sur un poème de Paul Celan à la lumière de la tradition herméneutique juive », in *Les Écrivains face à la Bible*, Paris, Cerf, 2011, p. 169-189.

KLEMPERER Viktor, *LTI*, Paris, Albin Michel, 1996 [1947].

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1976 [1926].

SZONDI Peter, « Lecture de *Strette*. Essai sur la poésie de Paul Celan », *Critique*, n° 288, 1971, p. 387-420.

VANHESE Gisèle, « Sous le signe d'Ulysse. L'errance dans l'écriture chez Benjamin Fondane et chez Paul Celan », *Caietele Echinox*, n° 11, 2006, p. 23-33. <http://www.ceeol.com/>, consulté en janvier 2016

NOTES

- 1 Dans un article écrit en 1949, intitulé « Critique de la culture et de la société » et repris dans le recueil *Prismes*, 1955 (Paris, Payot, 1986 pour la traduction française).
- 2 CELAN Paul, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978 [1966].
- 3 KLEMPERER Viktor, *LTI*, Paris, Albin Michel, 1996 [1947].
- 4 CELAN Paul, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker, Paris (1958) », in *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil, 2002, p. 31-32.
- 5 Nous ne pouvons ici que mentionner de façon très succincte et allusive ces procédés, sans les analyser en situation. Pour une étude textuelle et contextuelle plus approfondie, on pourra se reporter à CHAPUIS Blandine, « L'étrangeté comme mode d'écriture poétique. Résurgences et variations de l'herméneutique talmudique dans l'œuvre de Paul Celan », in CHAPUIS Blandine et CHASSAGNE Jean-Pierre (dir.), *Étrangeté des formes, formes de l'étrangeté – Fremdheit der Formen, Formen der Fremdheit*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2013, p. 273-289.
- 6 C'est le cas par exemple du poème « Zweihäusig Ewiger » (« Ta demeure est deux, Éternel »), dans le recueil *La Rose de personne* (1963). Il n'entre pas dans le propos de la présente contribution d'en développer l'analyse, mais on pourra pour cela se reporter à CHAPUIS Blandine, « Shaddaï, entre érotisme et transcendance. Regards sur un poème de Paul Celan à la lumière de la tradition herméneutique juive », in *Les Écrivains face à la Bible*, Paris, Cerf, 2011, p. 169-189.
- 7 L'analogie établit un rapport de même type entre deux objets appartenant à des domaines différents (raisonnement du type : A est à B ce que C est à D).
- 8 LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1976 [1926].
- 9 Ce développement s'inspire d'un texte de BOZONNET Jean-Paul, « Comparer les sciences naturelles et humaines ». http://www.pacte-grenoble.fr/wp-content/uploads/Comparer-sciences-naturelles-et-humaines_JPB_2012-1.pdf, consulté en janvier 2016

- 10 SZONDI Peter, « Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan », *Critique*, n° 288, 1971, p. 387-420.
- 11 CHAPUIS Blandine, « L'errance comme principe esthétique dans la poésie de Paul Celan : plaidoyer pour une lecture voyageuse », communication au colloque international *Errance(s) et Dérive(s)*, université Lyon 2, 16-18 octobre 2014, publication en cours.
- 12 ATLAN Henri, « Niveaux de signification et athéisme de l'écriture », in HALPÉRIN Jean et LÉVITTE Georges (dir.), *La Bible au présent. XX^e colloque des intellectuels juifs de langue française*, Paris, Gallimard, coll. « Idées. Sciences humaines », 1982, p. 86.
- 13 VANHESE Gisèle, « Sous le signe d'Ulysse. L'errance dans l'écriture chez Benjamin Fondane et chez Paul Celan », *Caietele Echinox*, n° 11, 2006, p. 23-33. <https://www.cceol.com/>, consulté en janvier 2016.
- 14 *Ibid.*
- 15 CELAN Paul, « Kolon », in *La Rose de personne*, 1963.
Vonsammengeschiedenes est traduit par Martine Broda par « divorcé d'ensemble », ce qui ne permet pas vraiment de saisir la portée originale de ce néologisme.

RÉSUMÉS

Français

Les poètes juifs de langue allemande, confrontés à l'immense défi d'écrire en allemand après la Shoah, ont tenté d'esquisser les chemins d'une langue nouvelle, portant une attention toute particulière à l'éthique du texte et invitant à une lecture résolument plurivoque. Une mise en relation entre cette poésie contemporaine et l'herméneutique talmudique traditionnelle permet de dégager des repères exégétiques qui mettent au jour la singularité de cette langue poétique, et d'ouvrir des pistes interprétatives nouvelles, en montrant en particulier de quelle manière le texte poétique inscrit dans sa chair les modalités de sa propre lecture.

English

German-speaking Jewish poets, faced with the immense challenge of writing in German after the Shoah, attempted to sketch the paths of a new language, paying particular attention to the ethics of the text and inviting resolutely plurivocal reading. A link between this contemporary poetry and the traditional Talmudic hermeneutics makes it possible to identify exegetical references that reveal the singularity of this poetic language and

to open up new interpretive paths, showing how the poetic text embodies the modalities of its own interpretation.

INDEX

Mots-clés

herméneutique, Shoah, judaïsme, poétique, Talmud, Celan (Paul), Sachs (Nelly), Vigée (Claude)

Keywords

hermeneutics, Shoah, Judaism, poetics, Talmud, Celan (Paul), Sachs (Nelly), Vigée (Claude)

AUTEUR

Blandine Chapuis

MCF en études germaniques, CELEC, université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/055780296>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000403560564>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16677241>

Relation chronologique et comparatisme

Zoé Schweitzer

DOI : 10.35562/celec.324

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Les sources antiques de *Medealand* ou les relations externes de l'œuvre contemporaine

Citer les tragédies antiques ou les relations textuelles précises et discrètes

La composition de l'œuvre ou les relations internes

TEXTE

- 1 Dans une perspective chronologique, la relation est souvent pensée comme continuité, ce qui a pour corollaire méthodologique dans le champ des études littéraires des approches en termes de réception et notamment l'étude des traces des œuvres anciennes dans les œuvres modernes désignées comme *réécriture*, *reprise*, c'est-à-dire, d'une certaine façon, les versions secondes d'un texte *princeps*. La réflexion sur ces questions n'est pas nouvelle, me semble-t-il, même si elle est formulée en d'autres termes. En effet, aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles la discussion relative à la différence entre traduction et adaptation, ou entre adaptation et création en est l'une des modalisations. Ainsi, lorsque le dramaturge Monléon, dans la préface de son *Thyeste* publié en 1638, revendique d'écrire une tragédie « à la Française¹ », il prend position pour une tragédie nationale dégagée de la tutelle du modèle antique qui ne manque pas de régir toute traduction ou adaptation. Mon hypothèse est que d'une certaine manière la réécriture moderne est envisagée, *volens nolens*, dans une posture ancillaire analogue à celle de la traduction renaissante et classique. Certes, d'un côté la critique loue l'inventivité de l'auteur, mais de l'autre, en félicitant le travail d'actualisation, elle ne cesse de prendre implicitement pour référence le texte antique, au risque d'envisager l'œuvre moderne au seul prisme de sa filiation. Se placer sur le terrain de l'œuvre

(réécriture), et non pas seulement du sujet (tel mythe ou personnage antique) revient à subodorer une filiation générique, outre une proximité thématique ou fictionnelle. On peut accessoirement se poser la question du statut de l'œuvre antique ainsi envisagée : se trouve-t-elle toujours dotée d'une grande autorité, comparable à celle détenue aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles ? La vassalisation de l'œuvre moderne a-t-elle pour corollaire le monarchisme de l'œuvre antique ?

L'approche comparatiste invite à interroger la pertinence de ce rapport chronologique linéaire et à envisager la relation entre deux textes sous une autre forme que la seule réception d'un texte ancien par un autre plus récent.

- 2 Pour éprouver ces hypothèses de réflexion, je m'appuierai sur une pièce d'une auteure suédoise contemporaine, Sara Stridsberg². *Medealand* se présente comme une réécriture du fameux mythe antique et une critique acerbe et ironique de notre monde contemporain, l'héroïne est à la fois la magicienne de Colchide chassée par le roi de Corinthe et une femme abandonnée par son mari sans scrupule qui espère une place dans un hôpital psychiatrique : la dramaturge semble réussir la gageure d'une pièce qui soit à la fois fidèle à l'antique et originale, qui associe substrat mythologique et actualisation contemporaine.
- 3 L'étude des sources antiques et des intertextes tragiques de *Medealand* éclaire la pièce envisagée ici comme réécriture. Elle permet également de formuler des interprétations sur ce qu'a de spécifique le rapport à l'antique chez Stridsberg. Il sera intéressant de spéculer sur la signification de l'Antiquité pour les auteurs contemporains, on pourra notamment se demander s'il s'agit d'une Antiquité réelle ou rêvée, monophonique ou hétérogène. Mon hypothèse est que, par un effet retour, analyser l'antique dans *Medealand* permet également de mieux comprendre cet antique même.

Mon exposé aborde successivement trois matériaux qui déterminent trois types de relations : les sources antiques, les citations et la composition.

Les sources antiques de *Medealand* ou les relations externes de l'œuvre contemporaine

- 4 L'univers dans lequel se déroule l'action est manifestement invraisemblable et de cette fiction délibérée naissent une inquiétude et un trouble chez le spectateur.
- 5 Le cadre de *Medealand* est dans sa globalité moderne, ainsi des costumes indiqués par l'auteur ou de l'hôpital psychiatrique qui sert de décor à plusieurs scènes. D'autres éléments ancrent la pièce dans une esthétique théâtrale franchement contemporaine : un vocabulaire cru, une baignoire³, des bouteilles d'alcool⁴, la représentation sur scène d'un acte sexuel⁵ ou encore la présence d'un lit défait⁶ sont topiques de la scène européenne des années 1990-2000. Toutefois la trame de l'action et les noms des personnages renvoient à un sujet tragique ancien, et éculé.
- 6 L'ensemble ainsi constitué apparaît comme délibérément hétérogène. Le titre, *Medealand*, qui ne travestit pas la source mais la recompose dans un mot nouveau, est révélateur du projet de la pièce et du pari de l'auteur : cette version de l'aventure de la Colchidienne n'a pas délaissé ses sources, et c'est peut-être même cette manière de procéder qui fait sa modernité. Le terme suédois *land* – est-ce la raison pour laquelle il n'est pas traduit ? – signifie à la fois la « terre » et le « pays ». L'expression « Medealand » est une création linguistique originale⁷ qui met en lumière le travail d'invention fait de détournement de l'auteur. L'expression rappelle l'attachement de Médée à son pays et son exil, mais peut aussi être comprise comme le lien inextricable entre le personnage mythique et son *land* au sens de terre tragique, matière théâtrale ou encore pays mythique. La structure peut être comprise, en suédois et en français, comme un génitif objectif ou subjectif : Médée a un pays, car l'antique et le théâtre tragique sont sa terre, et Médée est un pays, au sens où l'œuvre dramatique est une contrée. Est-ce à dire que le personnage

et son aventure sont une matière fertile ? L'œuvre dramatique serait-elle un espace à arpenter pour le spectateur ?

- 7 Cette actualisation partielle inviterait à penser que le résultat de la mise en relation n'est pas pensé comme une unité mais comme une juxtaposition ou un assemblage, or le traitement des personnages amène à nuancer cette position. En effet, si le personnage principal apparaît davantage comme un montage, deux autres figures inventées par la dramaturge suédoise montrent la fécondité du modèle antique comme matériau dramatique et invitent à penser la relation comme une dialectique.
- 8 La composition des personnages résulte d'un dispositif composite. À l'image de la pièce, l'héroïne associe des traits empruntés à des matériaux différents. Diverses sources littéraires se rencontrent dans ce personnage qui est, bien sûr, tributaire des Médée conçues par Euripide et Sénèque. Sa situation, ses attributs ou les réactions qu'elle suscite sont comparables à ceux du personnage antique. Stridsberg fait preuve d'une incontestable fidélité aux deux poètes tragiques : sa Médée affronte Jason⁸ et Créon⁹ et élabore un poison cruel pour se venger de sa rivale¹⁰ ; elle critique la rigueur des hommes¹¹, se repent de son mariage¹² et se plaint de sa frustration sexuelle¹³ ; elle déplore sa condition d'exilée et regrette d'avoir quitté sa terre¹⁴. À ce stade de l'analyse, il semble que la pièce contemporaine emprunte un matériau antique présent aussi bien chez Sénèque que chez Euripide, preuve, si besoin était, que les deux tragédies anciennes sont des sources opérantes, sans exclusion de l'une par l'autre ni primat de l'une sur l'autre à l'époque contemporaine ; il faut en déduire que Sénèque est revenu dans le panthéon. Une deuxième source littéraire, évidente, se trouve dans les mains ensanglantées de Lady Macbeth. De même que la dame de compagnie et le médecin comprennent aux propos et aux gestes de la somnambule le forfait accompli, de même le sang sur les mains de Médée indique son crime au fantôme de sa mère et à Jason sans qu'aucune explication ne soit nécessaire ; l'intertexte anglais est explicite, sinon appuyé. Ainsi, au début de la pièce, le discours de Médée à sa mère est désavoué par ces mains sanglantes qu'elle tente sans succès de nettoyer :

La Mère. Médée ma chérie, qu'est-ce que tu as fait de tes petits ?

Médée. Je n'ai rien fait. Mon âme est propre. Mes mains sont propres.

[Médée baisse la tête et regarde ses mains. Elle les frotte, essaie d'enlever quelque chose avec sa salive. Puis elle les cache derrière son dos.]

[...]

[La mère se fige lorsqu'elle les voit les mains de sa fille¹⁵.]

La criminelle honteuse qui extériorisait la culpabilité pathologique de Lady Macbeth a disparu lors de la dernière scène où, pour la seconde fois, ses mains la trahissent : à Jason qui déduit du sang le crime terrible et demeure interdit devant cette mère infanticide, Médée oppose un « grand sourire¹⁶ ». Le trajet de Médée serait ici à l'inverse de celui de Lady Macbeth qui s'abîmait dans la culpabilité et la folie après avoir revendiqué le régicide. Il est, enfin, une autre source théâtrale, contemporaine, avec le personnage de *Psychose 4.48* de Sarah Kane qui semble avoir laissé des traces sur cette Médée qui confond rêve et réalité, morts et vivants.

- 9 La mobilisation de plusieurs matériaux pour la composition de Médée illustre l'ambition syncrétique de l'entreprise de Stridsberg qui ne se contente pas d'acclimater un personnage antique au goût de ses contemporains, mais conserve les éléments anciens jugés nécessaires et les enrichit par des références à d'autres figures aisément reconnaissables de son public. Le bénéfice d'une telle démarche est double : sa Médée permet une traversée de quelques figures féminines tragiques remarquables qu'elle semble synthétiser et les références utilisées rendent le personnage plus familier aux spectateurs, tout en le dégageant de la seule référence antique et en évitant le risque de la banalisation.
- 10 Ce syncrétisme trouve une forme d'aboutissement dans le personnage de « la Déesse » inventé par Stridsberg. Présente dans dix scènes sur dix-sept, elle est décrite par l'auteur en ces termes :

Un être d'âge mûr, sale et borderline qui n'a plus rien d'une divinité respectable. Elle peut aussi revêtir des fonctions plus civiles et

temporelles telles que médecin, infirmier, psychologue, juge, policier¹⁷.

- 11 Son nom renvoie à l'Antiquité, sa présence évoque Athéna dans *Les Euménides* d'Eschyle, mais par son discours dans la pièce, qui l'apparente selon les moments à un psychiatre ou à un psychanalyste¹⁸, à un policier ou bien à un magistrat¹⁹, elle est résolument contemporaine, sinon commune. Toutefois, par sa connaissance des faits²⁰, comme par son rôle néfaste dans l'accomplissement de la vengeance²¹, elle se rapproche d'Absyrtos chez Sénèque ou des sorcières de *Macbeth*. En mêlant ainsi les références, Stridsberg déjoue les codes. Le personnage apparaît simultanément familier et étrange au spectateur, et contribue au climat trouble de la pièce. La relation de la pièce avec le spectateur s'en trouve informée, voire comme entachée d'une ambiguïté qui serait en quelque sorte l'équivalent décalqué de l'hétérogénéité du caractère.
- 12 Le troisième personnage intéressant dans le cadre d'une réflexion sur la relation est celui de la mère de Médée, également inventé par Stridsberg. Tant d'un point de vue psychologique qu'ontologique, ce personnage est ambivalent : elle dit son affection pour sa fille mais refuse toute compassion et toute aide, elle intervient dans le monde des vivants mais appartient au monde des morts. En tant que fantôme, elle est, structurellement pourrait-on dire, une figure de la relation qui signifie la perméabilité, voire l'inanité, des frontières naturelles. Cette identité assure également une forme de continuité discrète entre l'œuvre contemporaine de Stridsberg et les théâtres antiques, surtout latins, et renaissants, hantés par ces figures fantomales, inaugurales le plus souvent, qui servent justement à rappeler les événements passés et à annoncer ceux à venir ; une double chronologie dramatique et esthétique se trouve ainsi entrelacée. La présence de cette figure maternelle spectrale invite à deux remarques : elle souligne la fécondité du théâtre sénèque pour le théâtre actuel et suggère qu'elle n'est pas seulement d'ordre thématique ou mythologique, et elle rappelle le lien profond du théâtre avec la mort en tant qu'il est le lieu où parlent les morts, qu'il s'agisse des fantômes, mais aussi des héros anciens recréés, au double sens du terme, par la scène²². Figure réflexive, ce personnage

peut être interprété comme une métonymie du rapport à l'antique élaboré dans *Medealand*, œuvre innervée par la source ancienne sans que sa créativité en fût brimée.

La composition de ces trois personnages issus de mises en relation invite à ne pas considérer l'antique comme une entité close ou une somme définie de contenus, éventuellement assignés à une œuvre, mais comme un ensemble étendu, dense et fragmentable.

- 13 Le traitement de l'infanticide, moment identificatoire du mythe, procède précisément d'une poétique de la relation. La scène imaginée par la dramaturge est très inventive : Médée est déjà sur scène quand entre la Déesse qui ne s'adresse pas à elle mais au public et relate quatre infanticides maternels, modernes faits divers par leurs circonstances et leur nombre, accomplis par des femmes *a priori* banales. Au fur et à mesure de ces récits intensément pathétiques, que leur accumulation rend de plus en plus insupportables, Médée réagit avec une vivacité croissante, intervenant même dans la narration comme si elle pouvait décourager ces mères de commettre le crime et modifier rétrospectivement le cours d'histoires pourtant d'ores et déjà accomplies²³. Ces récits aboutissent, comme on pouvait s'y attendre, à la prise de parole de Médée qui relate à son tour comment elle a tué ses fils.
- 14 L'inscription du personnage dans une généalogie de mères criminelles risque d'entraîner une forme de banalisation, mais elle permet aussi de reconsidérer, voire de réévaluer la figure de Médée en raison de l'unicité de son crime et de son archaïsme. C'est bien une figure mythique et antique que représente *Medealand* qui invite à penser *avec* les Anciens. En ce sens, la scène moderne, comme un filtre photographique, rend l'antique plus visible par un éclairage différent.
- 15 Grâce à ces différentes sources et à ces récits successifs d'infanticides, le sujet de Médée se trouve inscrit dans des traditions et des réseaux qui conduisent à relativiser la prépondérance de l'antique dans l'œuvre suédoise, sa définition comme réécriture apparaît donc contestable. En outre, les relations ne sont pas limitées à l'antique, et ne sont pas seulement une étape dans la genèse de l'œuvre moderne, d'une certaine manière elles sont l'un des principes de la poétique de *Medealand*.

- 16 Pour mieux comprendre les relations entre l'antique et le présent, il convient de prêter une attention toute particulière aux traces littéraires laissées par les tragédies d'Euripide et de Sénèque dans *Medealand* qui sont nombreuses et, à mon sens, décisives pour l'interprétation de la pièce et la compréhension du travail du mythe²⁴.

Citer les tragédies antiques ou les relations textuelles précises et discrètes

- 17 Une pratique assez originale se trouve au début de *Medealand* : l'emprunt citationnel explicite sans mention de source²⁵. En habit de médecin et munie d'un « bloc et un stylo », la Déesse propose à Médée de commenter son action ainsi :

La Déesse. Est-ce que je peux écrire : « Nous, les femmes, nous n'avons sans doute pas le sens de ce qui est noble, mais concernant le mal qui existe dans le monde, la nature nous a pourvues d'un talent inégalable. »

Médée. Bien sûr. Je ne l'aurais pas mieux dit moi-même.

La Déesse. C'est toi qui l'as dit²⁶.

- 18 Les guillemets ne se justifient pas seulement parce que la Déesse énonce une formulation précise en vue de la transcrire, mais parce qu'elle cite quelques vers fameux de la *Médée* d'Euripide prononcés par l'héroïne²⁷ ; leur reconnaissance par le spectateur rend compréhensible, et piquant, le bref échange qui suit. Humoristique, l'échange entre Médée et la Déesse confère une autorité à la tragédie antique et postule une continuité entre les époques, entre les textes, voire entre les Médée, qu'on peut interpréter comme l'affirmation d'une continuité de l'identité féminine à travers les siècles ou comme une critique de la précarité qui menace, aujourd'hui comme naguère, les épouses²⁸.

- 19 À la faveur de cette citation du grec rendue repérable par l'énonciation, le spectateur est curieux de retrouver d'autres citations qui émailleraient le texte de Stridsberg. Celles-ci sont nombreuses, mais toutes ne sont pas aussi aisément interprétables car bien souvent la dramaturge joue d'un décalage d'énoncé ou d'énonciation ; il s'avère alors particulièrement intéressant d'analyser si la relation entre les Médée antiques et la pièce contemporaine est faite de distance ou de proximité.
- 20 Les reprises textuelles sans variation importante composent un premier ensemble de citations implicites. On retrouve épars dans *Medealand* divers énoncés de la tragédie grecque. Ainsi, la déclaration de Médée : « Plus jamais je ne mettrai au monde un enfant. Plutôt crever dans mille batailles²⁹ » est un écho de « J'aimerais mieux être debout trois fois derrière un bouclier qu'engendrer une seule fois³⁰. » L'échange avec la Déesse qui annonce la décision d'exil³¹ et le premier affrontement entre Médée et Créon³² sont parsemés de références à l'*agôn* entre le roi et la Colchidienne, cependant leur signification se trouve informée par la couleur générale de la scène chez Stridsberg : Médée se comporte en séductrice, comme si elle espérait triompher des volontés du roi par ses charmes, mais la relation sexuelle ne lui est d'aucun bénéfice. L'intertexte souligne la continuité entre le monde d'hier et d'aujourd'hui, tous deux régis par la loi du plus fort. La fidélité au texte antique n'empêche pas le parler cru et l'obscénité, c'est-à-dire une forme d'actualisation linguistique et scénique, et permet de critiquer sans lourdeur, mais clairement, le monde contemporain.
- 21 D'autres citations ont fait l'objet de modifications très sensibles ; leur analyse éclaire à la fois le sens de la pièce et le rapport à l'antique. Trois d'entre elles me semblent particulièrement intéressantes. La première prend place après la mort du roi et de sa fille, lorsque Médée réclame de la nourrice le récit circonstancié des événements qui accroîtra son plaisir criminel³³. Si la filiation avec la Médée grecque est évidente³⁴, les deux scènes sont cependant très différentes. Le principal changement ne tient pas à la substitution de la nourrice au messager, absent du texte moderne, mais au fait que ce récit soit finalement assumé par Médée elle-même, qui relate la mort de la princesse et de son père *comme si* elle y avait assisté³⁵, tandis que la nourrice en est l'auditrice contrainte³⁶. La scène est terrifiante

pour trois raisons : les conditions de la mort des personnages sont particulièrement atroces, la criminelle semble éprouver un intense plaisir tout au long de cette évocation animée, qui n'est pas sans rappeler la *voluptas* de la Médée sénéquienne, et l'on croit voir le crime car Médée illustre son récit par des gestes qui font de la nourrice un double de sa jeune victime. Avec cette pantomime sinistre, la dramaturge trouve un moyen original de donner à voir l'invisible, qui se situe entre la voix *off* de la Médée grecque et la représentation sur scène de la Médée latine. Plus largement, par ces différents procédés spectaculaires, Stridsberg s'inscrit dans la continuité poétique des deux tragiques antiques qui rivalisaient d'inventivité en proposant des solutions dramatiques originales pour représenter la violence et qui exploraient les bénéfices et les inconvénients d'une frustration du spectaculaire. Par-delà les époques, une même réflexion sur la poétique scénique du crime semble animer les auteurs de Médée³⁷.

- 22 D'autres citations sont repérables, mais si modifiées par la dramaturge moderne, que ce sont de nouvelles relations qui sont ainsi créées. Il en va par exemple du motif du rire et des moqueries de ses ennemis. Alors que la Médée grecque les redoutait à plusieurs reprises, c'est la déesse moderne qui les évoque, elle les présente comme un fait avéré qui doit inciter à la vengeance la plus sanglante :

Médée. Il sera puni. Mes cadeaux à la Princesse...

La Déesse. Ça ne suffit pas.

Médée. Ah bon ?

La Déesse. Tout le monde rit de toi, Médée.

Médée. Ah bon ?

La Déesse. Oui.

Médée. Aha... Je suis drôle ?

La Déesse. Ils rient de ta bêtise. [...]

Médée. Ah oui ? Ah oui.

La Déesse. Ils ricanent comme une meute de hyènes dès que tu as le dos tourné.

Médée. Ah bon ?

La Déesse. Tes anciennes amies rient. Le roi rit. Jason rit. Toute la ville rit.

Médée. Je comprends qu'ils rient. J'ai été idiote. Vraiment. Je me suis tellement vantée de Jason et de moi³⁸.

- 23 Alors que cette crainte prouvait l'*hybris* de Médée chez Euripide, son utilisation par la Déesse permet, au contraire, d'atténuer la culpabilité de l'héroïne, notamment par contraste avec son ancêtre grecque, car le personnage moderne apparaît peu belliqueux et bien moins orgueilleux. En outre l'argument est de peu de portée parce que Médée reconnaît volontiers avoir suscité les railleries par son ridicule et sa vanité. Le désir de vengeance n'émane finalement pas de Médée mais de la Déesse qui, dès sa première intervention³⁹, comme ici, s'oppose à la résignation du personnage et l'incite à la violence. Médée n'est désormais plus à l'initiative de l'infanticide, elle se conforme à la suggestion silencieuse de la Déesse⁴⁰.

- 24 La *Médée* latine fait l'objet d'un procédé similaire de reprise déformée. En effet, les trois définitions que le personnage donne de lui-même au cours de l'action⁴¹ sont regroupées au début de la pièce et réagencées :

Médée. Cela signifie qu'elle ne veut plus être Médée.

La Déesse. Mais elle n'a pas le choix. Médée restera toujours Médée. Il faut bien que quelqu'un soit Médée.

Médée. Et si elle ne veut plus ?

La Déesse. Aucune autre issue. Elle restera Médée⁴².

Il ne s'agit pas ici de « devenir » ou d'« être » la Colchidienne antique, conformément au parcours dessiné dans la pièce latine, mais d'affirmer sa permanence. Médée ne saurait déroger à sa nature, pas plus que le personnage moderne à la *memoria* mythique.

- 25 Stridsberg émaille son texte de citations plus ou moins discrètes qui indiquent une continuité profonde avec l'antique tout en attestant de la plasticité de ce matériau que la dramaturge modifie et travestit. Cette pratique se révèle fort exigeante car elle implique chez les lecteurs et spectateurs modernes une opération de reconnaissance, qui suppose une connaissance fine des œuvres antiques. L'herméneutique du texte contemporain requiert un savoir de l'antique.

La composition de l'œuvre ou les relations internes

- 26 La composition de cette version contemporaine du mythe met à mal la linéarité chronologique, obligeant le spectateur à un effort de reconfiguration.
- 27 Traditionnellement l'infanticide qui conclut l'intrigue termine la pièce, or dès la première scène Médée a les mains couvertes de sang ; en outre, il est à nouveau question d'infanticide dans les dernières scènes de la pièce : le projet est formulé⁴³ à la fin de la scène 14, le crime est découvert⁴⁴ (ou confirmé ?) à la scène 15 puis relaté à la scène 16 et, enfin, à la scène 17, Jason apprend la mort de ses fils⁴⁵ avant de voir Médée auprès des cadavres qu'elle défend farouchement⁴⁶. Dans le domaine des relations conjugales une même chronologie anticipatrice est utilisée car à la scène 6, Médée et Jason sont heureux à la maternité après la naissance de leur premier fils, alors que deux scènes auparavant, le spectateur a vu Médée ivre vomir dans sa baignoire et se disputer avec Jason qu'elle essayait en vain de reconquérir.
- 28 Il est possible de restituer une chronologie, au sens d'une relation linéaire et *logique*, entre les scènes volontairement déliées⁴⁷. On peut également penser que la pièce entrelace deux temporalités autonomes associées à des lieux distincts, d'un côté le présent situé à l'hôpital et de l'autre le passé de la vie de couple, pour tisser des

relations entre les époques, et que celles-ci se percutent dans les dernières scènes lorsque Médée, sortie de l'hôpital, erre dans la ville et accomplit ses crimes. Avec ce dénouement conforme au mythe, c'est une nouvelle relation qui est créée entre le présent d'individus singuliers et la fable antique, entre le temps de l'histoire et le temps du mythe. Une troisième interprétation de cette composition éclatée consiste à faire l'hypothèse que la pièce toute entière est la projection des souvenirs de Médée infanticide à partir de la première scène. Ce ne serait donc pas l'action linéaire qui serait présentée aux spectateurs, mais la genèse de la catastrophe finale telle qu'elle se dessine à travers les souvenirs, égrenés comme des médaillons, dont le surgissement problématique atteste la difficulté de restaurer une logique *a posteriori* et de trouver une explication. Les relations établies entre les différents événements ne seraient donc pas de l'ordre du fait, mais de l'interprétation.

- 29 Cette discontinuité temporelle et logique est féconde pour *Medealand*. Elle montre le désordre psychique induit par le désespoir amoureux et confère à l'infanticide, présent de l'exposition au dénouement, un rôle matriciel. Le meurtre des fils n'aboutit pas seulement à l'anéantissement de la famille, mais à la déflagration du temps désormais a-chronologique. Enfin, elle permet de restituer dans sa dimension sensible un dénouement attendu et de renouer avec la violence originelle du geste que la mythification avait pu estomper.
- 30 Cette discontinuité, à un niveau théorique, interroge la pertinence supposée du principe de linéarité et invite à un regard réflexif critique sur le rôle de celui-ci dans l'élaboration d'une interprétation. Questionner la pertinence des relations chronologiques revient à interroger les conditions de production du sens et les principes qui fondent le travail interprétatif.
- 31 Quelle que soit la logique restituée, le spectateur est obligé à un travail interprétatif qui est précisément de créer des relations entre les scènes ainsi qu'entre les actions. Cette exigence a pour conséquence une reconfiguration du matériau mythologique qui ne peut plus être envisagé comme un ensemble de faits connus et définis : le mythe n'est pas une donnée, mais une construction.

- 32 *Medealand* montre la créativité des relations entre Antiquité et modernité et tout le bénéfice, si l'on se fonde sur le succès scénique de la pièce, d'une approche personnelle et libre du patrimoine antique. Plus qu'une simple juxtaposition ou un appariement, Stridsberg propose un alliage subtil car *Medealand* s'avère une réécriture originale non seulement du mythe, mais des tragédies antiques d'Euripide et Sénèque avec lesquelles la pièce entretient un échange assez discret mais constant et essentiel. Réussissant la gageure d'être pleinement actuelle tout en étant fidèle à l'antique, *Medealand* témoigne à la fois de la fécondité de ce matériau mythique et tragique qu'est Médée pour la scène contemporaine et de la plasticité singulière de cette fable qui avait trouvé, dès le ^v^e siècle avant notre ère, dans le genre dramatique les conditions nécessaires à son essor et à son succès.
- 33 L'étude révèle que les relations avec l'antique sont plus complexes qu'une approche en termes de réécriture ne le laisse penser. *Medealand* met en œuvre différents types de relations – évidentes ou discrètes, littérales ou travesties – qui, bien sûr, informent le sens de la pièce moderne et invitent à relire les œuvres antiques à la lumière de l'œuvre contemporaine qui permet de les comprendre autrement. Réécriture et relecture avancent de conserve.
- 34 On est invité à se départir d'un modèle chronologique linéaire et à réfléchir à un autre type de modèle, fondé sur l'idée de paradigme, qui considérerait que le sens du texte antique réside principalement dans sa réception ; bref, d'une certaine manière à inverser la relation d'autorité évoquée en introduction en considérant que l'œuvre moderne régit l'interprétation du texte antique.

BIBLIOGRAPHIE

BLUMENBERG Hans, *La Raison du mythe*, trad. S. Dirschauer, Paris, Gallimard, 2005 [1979].

EURIPIDE *Médée*, in *Tragédies*, vol. I, trad. M. Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, 1962.

MONLEON, « Au lecteur », in *Thyeste*, Paris, Pierre Guillemot, 1638, s. p.

SCHWEITZER Zoé, « "Que Médée ne tue point ses Enfants aux yeux du Peuple" : la question du représentable dans les *Médée* écrites pour la scène, ^{xvi}^e-^{xviii}^e siècle »,

Cahiers du théâtre antique, n° 2, 2016, p. 197-210.

STRIDSBERG Sara, *Medealand*, trad. M. Ségol-Samoy, Paris, L'Arche, 2011.

NOTES

- 1 MONLEON, « Au lecteur », in *Thyeste*, Paris, Pierre Guillemot, 1638, s. p.
- 2 *Medealand* a été publiée en 2009, je citerai la pièce dans la traduction française de Marianne Ségol-Samoy parue à L'Arche en 2011, sous le même titre.
- 3 Scène 4, p. 23.
- 4 Scène 4, p. 23 ; scène 14, p. 73.
- 5 Scène 3, p. 21-22.
- 6 Scène 2, p. 17-18 ; scène 8, p. 41-43.
- 7 En suédois, on attendrait plutôt *Medea'land*.
- 8 Scène 4, scène 13, scène 17.
- 9 Scène 3, scène 11.
- 10 Scènes 13 et 15.
- 11 Scène 3, p. 19 notamment.
- 12 Scène 1, p. 15-16.
- 13 Scène 8.
- 14 Scène 1, p. 15-16.
- 15 Scène 1, p. 13.
- 16 Scène 17, p. 86.
- 17 « Description des personnages », p. 91.
- 18 Scène 5, scène 7, scène 9, scène 17.
- 19 Scène 3.
- 20 Scène 12.
- 21 Scène 2 et scène 14.
- 22 Voir MILLET Olivier, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », in LAVOCAT

François et LECERCLE François (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, PUR, 2005, p. 85-100.

23 Après le deuxième récit, Médée accable la mère coupable : « Meurtrière d'enfants » dit-elle à deux reprises (scène 16, p. 82). Elle « s'agenouille et pleure » et coupe la parole de la Déesse pendant le troisième récit : « Non. Non. Non. S'il te plaît ne fais pas ça. Dis-lui de ne pas faire ça. » (*ibid.*, p. 82), dit son effroi et implore que la mère ne mène pas son projet à terme (*ibid.*, p. 83).

24 Voir l'ouvrage fondamental de BLUMENBERG Hans, *La Raison du mythe*, Paris, Gallimard, 2005 [1979].

25 [Medea fiat aut superest aut semper manet ?] : SÉNÈQUE, *Medea*, v. 166 (« Medea superest ») et v. 171 (« Medea [...] fiam »).

26 Scène 1, p. 17.

27 Il s'agit des vers 407-409 de la *Médée* d'Euripide ; Marie Delcourt-Curvers (Paris, Gallimard, 1962) traduit ainsi : « De plus, si la nature nous a faites, / nous les femmes, sans aptitudes pour le bien, / nous sommes très savantes artisanes du mal. »

28 Le propos rappelle aussi qu'Euripide a été taxé de philogynie par les uns, de misogynie par les autres. Ici, il semble que Stridsberg le comprenne dans une perspective philogyne qui étaye sa lecture féministe.

29 Scène 6, p. 36.

30 EURIPIDE, *Médée*, *op. cit.*, v. 250-251.

31 Scène 3, p. 19.

32 Scène 3, p. 20-22.

33 Scène 15, p. 77.

34 EURIPIDE, *Médée*, *op. cit.*, v. 1119-1135.

35 Scène 15, p. 78-79.

36 Les didascalies indiquent que la nourrice est physiquement contrainte par Médée de rester, p. 78 et p. 79. Ce geste renouvelle complètement la relation entre les deux personnages.

37 Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon doctorat (2006) : « Une "héroïne exécration aux yeux des spectateurs". Poétiques de la violence : Médée de la Renaissance aux Lumières (Angleterre, France, Italie) » ainsi qu'à un article paru récemment : « "Que Médée ne tue point

ses Enfants aux yeux du Peuple” : la question du représentable dans les Médée écrites pour la scène, *xvi^e-xviii^e siècle* », *Cahiers du théâtre antique*, n° 2, 2016, p. 197-2010.

38 Scène 14, p. 74-75.

39 Scène 2, p. 17.

40 Scène 14, p. 75.

41 Il s'agit de « Medea superest » [Médée subsiste] au v. 166, « Medea / fiam » [Médée / Je la deviendrai] au v. 171 et « Medea nunc sum » [Maintenant je suis Médée] au v. 910. Tous sont énoncés par Médée.

42 Scène 2, p. 17.

43 Scène 14, p. 75-76.

44 Scène 15, p. 80 : « Je n'ai plus d'enfants. »

45 Scène 17, p. 86.

46 *Id.*, p. 87.

47 Deux ordonnancements chronologiques sont plausibles : scènes 6, 8, (4 ?), 3, 10, 11, 12, (4 ?), 13, 14, 15, 16, 1 et 17 ou bien 2, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 4, 13, 14, 15, 16, 1 et 17.

RÉSUMÉS

Français

L'approche comparatiste invite à s'interroger sur la pertinence d'un rapport chronologique linéaire qui envisage la réécriture moderne à l'aune de l'œuvre de référence antique et la place *de facto* dans une position ancillaire et à se demander si l'œuvre moderne ne contribue pas, inversement, à l'interprétation du texte antique. Cette réflexion est menée à partir de *Medealand* de Sarah Stridsberg (2009).

English

A comparatist perspective invites us to question the traditional chronological and linear approach which considers a modern rewriting in the light of the antique reference work and places it *de facto* in an ancillary position. It suggests that, the relation may be mutual and the modern play also contributes to the interpretation of the older text. Our hypothesis is studied in relation to Sarah Stridsberg's *Medealand* (2009).

INDEX

Mots-clés

comparatisme, réécriture, réception, Antiquité, modernité, tragédie, Medealand, Stridsberg (Sarah)

Keywords

comparatism, rewriting, reception, Ancient time, modernity, tragedy, Medealand, Stridsberg (Sarah)

AUTEUR

Zoé Schweitzer

MCF en littérature comparée, CELEC, université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/115075372>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/zoe-schweitzer>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000011882986X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16255923>

Réflexions méthodologiques et critiques sur les études transdisciplinaires en sciences humaines et sociales

Emmanuel Marigno Vazquez

DOI : 10.35562/celec.339

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Introduction

1. La question des concepts
2. Les catégories herméneutiques
3. Vers une mise en pratique : le concept d'« hybridité »

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 La problématique des études communément appelées « interdisciplinaires » implique des questions de terminologie et de champs scientifiques, mais également des considérations de contextes historiques, culturels, sociaux – voire sociétaux – et de finalités de recherches. Thématique prégnante s'il en est, d'autant qu'une toute prochaine étude à paraître en 2018 fait le point sur les dernières réflexions relatives aux « transmedia studies¹ ».

J'aborderai ici – dans une perspective plutôt critique que théorique – divers aspects de l'interdisciplinarité plus spécifiquement relatifs aux sciences humaines et sociales, et cela en trois temps : viendra tout d'abord la question des concepts et des catégories herméneutiques de ce que l'on s'accorde à nommer les « études interdisciplinaires » ; je prendrai en compte dans un deuxième temps les questions plus contextuelles – histoire, science et société – ; enfin, j'exposerai deux exemples d'approche transdisciplinaire à partir d'une thématique

transmédiale issue de la scénographie postmoderne, ce qui permettra de mettre en évidence l'intérêt de la pluridisciplinarité en sciences humaines et sociales : *Ich bin Don Quijote* (2006) de Lisie Philip et *Don Quichotte du Trocadéro* (2013) de José Montalvo.

1. La question des concepts

- 2 Il existe une diversité de termes tels qu'« interdisciplinarité », « multidisciplinarité », « pluridisciplinarité », ou encore « transdisciplinarité » ; à cela, s'ajoutent de récents concepts tels que « métadisciplinarité » ou « post-disciplinarité ». De quoi parle-t-on précisément lorsque l'on fait usage de ces différents termes ? Sommes-nous en présence de synonymes ? Qu'impliquent les éventuelles nuances ? Quelle en est la pertinence ? Est-il possible de dégager une forme de gradation entre ces termes, et quels en seraient les critères ?

Ce sont les préfixes qui attirent tout d'abord l'attention : « inter », « méta », « multi », « pluri », « post » ou « trans ». Alors que « multi » et « pluri » s'ouvrent sur une diversité de disciplines, « inter » et « trans » impliquent des degrés divers d'interaction entre les champs scientifiques impliqués ; pour leur part, « méta » et « post » désignent une sorte d'état d'accomplissement de ce que l'on pourrait nommer une méthodologie *globale*, c'est-à-dire commune à un groupe de disciplines et qui vaudrait comme dépassement des méthodologies spécifiques.

Puis vient le substantif « discipline » qui n'est pas le « champ », ni le « domaine », ni le « secteur », ni même la « science ». Alors que les synonymes cités portent l'idée d'« ouverture », celui de « discipline » connote l'« ordre », l'« autorité », voire une forme de « rigidité ». Cela suffit-il à expliquer la nécessité de translation d'une discipline vers une autre ? L'explication sémantique est certes nécessaire mais non suffisante.

- 3 La délimitation en disciplines génère en effet un accès restreint au réel, et le dialogue entre domaines scientifiques indiquerait un besoin d'appréhender plus amplement ce réel. Une appréhension plus souple et moins étreinte du réel serait donc à l'œuvre dans le surgissement d'approches conjointes entre disciplines diverses :

La recherche disciplinaire concerne, tout au plus, un seul et même niveau de Réalité ; d'ailleurs, dans la plupart des cas, elle ne concerne que des fragments d'un seul et même niveau de Réalité. En revanche, la transdisciplinarité s'intéresse à la dynamique engendrée par l'action de plusieurs niveaux de Réalité à la fois².

Mais là encore, si les critères épistémologiques éclairent, ils ne suffisent pas à la démonstration.

- 4 Alors que les disciplines se sont spécialisées à outrance pendant des siècles et dans un rapport de verticalité, la postmodernité introduit dès les années 1970 une rupture, pensons notamment aux travaux de Gilles Deleuze, de Jacques Derrida et de Félix Guattari dans un premier temps, puis à ceux de Pierre Bourdieu, de Roger Chartier et de Michel de Certeau. Bassarab Nicolescu, fondateur des théories de la transversalité, prend soin d'inscrire les questions de définitions et de méthodes dans une perspective diachronique et philosophique.
- 5 Le surgissement des pratiques transversales correspondrait à une sorte de rupture dans l'histoire des sciences humaines car – toujours selon Bassarab Nicolescu – « pour la pensée classique, la transdisciplinarité est une absurdité car elle n'a pas d'objet. En revanche pour la transdisciplinarité, la pensée classique n'est pas absurde mais son champ d'application est reconnu comme étant restreint³ ». Cette approche de la pratique « transdisciplinaire » comme aboutissement d'une forme d'évolution diachronique de la pensée occidentale implique à son tour une sorte d'évolution de la réalité et des pratiques socioculturelles qui, sans doute, ont induit le recours à la « transversalité » comme moyens d'appréhender ces nouvelles thématiques scientifiques.
- 6 Nicolescu évoque un « processus de déclin des civilisations » dont on ne pourrait, selon lui, sortir ni par un retour à « l'âge d'or », ni par « une révolution sociale ». S'impose alors une sorte d'« harmonie entre les mentalités et les savoirs » qui nous délivrerait de « l'ère du big bang disciplinaire et de la spécialisation à outrance⁴ ». Si l'on considère le facteur historique et ses implications socioculturelles comme l'une des explications de la « transdisciplinarité », il convient alors de s'interroger sur la pérennité de ces pratiques transversales : sont-elles une nouvelle pratique scientifique ou une conséquence

circonstancielle vouée à disparaître avec le contexte historique qui l'a engendrée ?

- 7 En tout état de cause, la transversalité s'impose dans les sciences dites « dures » et dans les sciences humaines et cela, quelle qu'en soit la cause et quelle qu'en soit sa durée de vie.
- 8 Nicolescu pose surtout la question de la « finalité scientifique » comme étant le critère le plus fondé pour définir ce que sont la « disciplinarité », l'« interdisciplinarité », la « multidisciplinarité » et la « transdisciplinarité » :

La transdisciplinarité est si souvent confondue avec l'interdisciplinarité et la pluridisciplinarité [...] par le fait que toutes les trois débordent les disciplines. Cette confusion est très nocive dans la mesure où elle occulte les finalités différentes de ces trois nouvelles approches⁵.

- 9 En effet, le choix du type de dialogue que l'on souhaite/doit établir entre des disciplines distinctes est censé répondre à une finalité précise ; c'est donc bien l'hypothèse de départ qui induit le degré d'interaction qu'il est nécessaire d'établir entre les champs disciplinaires, depuis la « multi/pluridisciplinarité » jusqu'à la transdisciplinarité. La transdisciplinarité n'est donc nullement un passage obligé.

À ces réflexions de Nicolescu, nous devons ajouter les problématiques de périmètres scientifiques qui ont induit les controverses entre Kuhn⁶ et Popper⁷, en particulier, sur les questions de « cadres théoriques » et « matrices disciplinaires » mais pas seulement. Prenant ici un angle résolument critique et méthodologique plutôt que strictement philosophique et théorique, je renvoie plus spécifiquement à l'étude comparée de Léna Soler⁸ relative à ces deux lignes des « transmedia studies ».

2. Les catégories herméneutiques

- 10 Après les questions de définitions et de contextes vient celle des catégories herméneutiques. Certains comme Alain Létourneau⁹ actualisent les théories sur la transversalité de Nicolescu, et proposent une lecture en gradation depuis la « disciplinarité » ou

« monodisciplinarité » – degré de moindre collaboration entre disciplines – jusqu'à la « transdisciplinarité » – degré le plus accompli de l'interaction disciplinaire – en passant respectivement par la « multidisciplinarité » et par l'« interdisciplinarité ».

Concepts	Définitions
Transdisciplinarité	Forme d'hybridité absolue ; appréhension plurielle d'une réalité scientifique à partir de l'agrégation de diverses disciplines induisant une méthode commune
Interdisciplinarité	Collaboration entre disciplines, échange de méthodes et de théories
Multidisciplinarité ou pluridisciplinarité	Expression de disciplines diverses sur un même objet scientifique
Monodisciplinarité ou disciplinarité	Cloisonnement des disciplines

- 11 Létourneau propose notamment le concept de « métadisciplinarité », qui désignerait une forme d'accomplissement de la « transdisciplinarité », c'est-à-dire la mise en place d'une méthode commune dépassant la somme et l'interaction des méthodes issues des disciplines mises en interaction. À vrai dire, je ne vois pas de différence flagrante entre le concept de « transdisciplinarité » de Nicolescu et celui de « métadisciplinarité » de Lanterneau qui – me semble-t-il – apporte peu à la réflexion sur le dialogue entre disciplines tel que Nicolescu, à l'origine des théories sur la transversalité, l'avait déjà exposé.
- 12 Car selon Nicolescu en effet, la « transdisciplinarité » implique divers degrés en fonction des disciplines en interaction ; ces degrés s'expriment en des nuances sémantiques que sont la « multidisciplinarité », l'« interdisciplinarité » et la « disciplinarité »¹⁰. « La pluridisciplinarité – selon lui – concerne l'étude d'un objet d'une seule et même discipline par plusieurs disciplines à la fois », l'« interdisciplinarité » « concerne le transfert des méthodes d'une discipline à l'autre », et la « transdisciplinarité » « concerne, comme le préfixe “trans” l'indique, ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au-delà de toute discipline¹¹ ».

- 13 Les définitions de Nicolescu, éclairent non seulement sémantiquement, mais elles délimitent notamment les disciplines scientifiques et leurs pratiques. La « pluridisciplinarité » vaut comme addition de regards, comme somme de lectures isolées de disciplines qui restent fermées aux autres ; la « pluridisciplinarité » pour sa part apparaît comme une diversité de points de vue cloisonnés.

L'« interdisciplinarité » engage davantage dans la mesure où elle « déterritorialise » les méthodes d'une ou de plusieurs disciplines vers une autre ou plusieurs autres, elle induit un transfert de théories issues de champs initialement distincts.

La « transdisciplinarité » constitue donc la pratique la plus aboutie de la transversalité, elle déterritorialise, elle « déconstruit », aboutissant ainsi à une sorte d'*archiméthode* qui vaut comme synthèse et dépassement des différentes disciplines qui intervenaient originellement de manière isolée sur un même objet scientifique.

- 14 L'apport majeur de la transdisciplinarité, c'est l'appréhension totale qu'elle offre sur un objet scientifique déterminé, contrairement à la disciplinarité, à la « pluridisciplinarité » et à l'« interdisciplinarité », qui se limitent à des accès partiels et fragmentés du réel¹².

Dans cette même perspective, la « transdisciplinarité » ne constitue pas une nouvelle discipline, mais plutôt une *archidiscipline* ou encore une « hyperdiscipline » selon le propre terme de Nicolescu.

3. Vers une mise en pratique : le concept d'« hybridité »

- 15 Les philosophes de la postmodernité ont mis en lumière un dialogue renouvelé entre les activités humaines – au sein des sociétés occidentales tout du moins – et cela tant dans les domaines artistique et économique que politique et socioculturel ; la science n'échappe donc pas à ce schéma de lecture.

La postmodernité a suggéré une lecture « rhizomatique » d'une cosmogonie conçue de manière dynamique sous la forme de « flux » qui engendrent des « constructions » et des « déconstructions » permanentes, les « plis¹³ ».

L'épistémologie de la transversalité serait donc à considérer comme une sorte de réponse et/ou d'adaptation à cet environnement rhizomatique fluctuant. On en trouve diverses formulations méthodologiques sous la forme des études culturelles, des études postcoloniales¹⁴ ou des études de genre.

Dans ce contexte, le concept d'« hybridité » est sans doute celui qui exprime le mieux cette réalité du dépassement de la disciplinarité.

- 16 En guise de prérequis, précisons que l'« hybridité » ne désigne nullement une forme ou une zone de mélange, de métissage et encore moins de synthèse. Si l'on s'en tient à la définition qu'en donne Alfonso de Toro¹⁵, l'« hybridité » constitue au contraire une *tension* entre rhizomes de natures distinctes, voire distantes.

- 17 L'« hybridité » comme *tension* implique alors la notion de « frontière », entendue comme délimitation que l'on a transgressée ; pour autant, la « frontière » ce n'est pas *la limite*, ni *la séparation*. En effet, selon Michel de Certeau¹⁶ et Frantz Fanon¹⁷, la « frontière » induit davantage l'idée de *jonction* plutôt que celle de *distanciation*, car c'est la frontière qui rend possible le contact entre les altérités.

Ces « flux » deleuziens expliquent donc bien le franchissement des frontières, la transgression de territoires, engendrant ainsi les « contaminations » évoquées par Wolfgang Iser¹⁸, cause première de l'« hybridité ».

C'est donc bien une altération mutuelle d'identités issues de territoires distincts, et résultant de la transgression de frontières sous l'effet de flux permanents, qui est au cœur de l'« hybridité ». Ainsi, le concept d'« hybridité » est consubstantiel des notions d'« identité », de « contamination » et de « territoires ».

Pour autant, l'« hybridité » ne présuppose nullement que s'évanouissent les territoires et les identités originelles ; au contraire, la zone d'« hybridité » vaut comme nouveau territoire de dialogue entre territoires initialement distincts.

- 18 Si l'on prend comme sujet d'étude la scénographie postmoderne, force est de constater que les zones d'hybridités sont omniprésentes. Le théâtre multimédial avait certes commencé ses premières expérimentations dès le premier tiers du xx^e siècle mais elles ont

toutes été interrompues par les crises européennes – guerre civile et guerre mondiale – et il faudra attendre les innovations de Svoboda¹⁹ et de Brecht pour renouer avec ce théâtre multimédial des origines, que Marco de Marinis qualifie de « post cinématographique²⁰ ». Les territoires du spectacle vivant et de l'image entrent alors en dialogue, et la scène devient un lieu privilégié d'« hybridité ».

Pour autant – j'ai pris soin de le rappeler peu avant – les territoires originels ne s'évanouissent pas, l'évolution n'étant pas ici verticale et historique mais horizontale et rhizomatique. C'est ainsi que, sous l'impulsion d'Antonin Artaud et d'Alfred Jarry, les chorégraphies rituelles et dithyrambiques originelles refont surface sur la scène aux côtés des pratiques multimédiales précédemment évoquées. Au théâtre « post cinématographique » évoqué par Marinis, nous pouvons alors agréger le « rituel postmoderne » dont fait état Fernando del Toro²¹ lorsqu'il évoque le théâtre du ^{xxi}e siècle.

Ces franchissements de frontières entre médiums – cinéma, danse, peinture, théâtre, etc. – et entre époques – antiquité, postmodernité – donnent lieu à des « disséminations » dérridiennes – ou « contaminations » – qui engendrent de nouveaux « plis » artistiques, des territoires « hybrides », véritables entrelacements d'expressions artistiques, littéraires et plastiques. Roland Barthes annonçait en quelque sorte cette « contamination » du langage textuel par le corporel, lorsqu'il évoquait « la stéréophonie de la chair profonde²² », ce qui implique, d'une part, le recul du langage textuel et, d'autre part, la résurgence de langages chorégraphiques sous la forme de la performance notamment.

- 19 De fait, c'est bien le corps qui est au centre de ces « hybridités » scénographiques postmodernes. Dans les œuvres de José Montalvo ou de Lisie Philip, entre autres, le corps est au cœur du « rhizome » scénographique. Le signifiant s'incarne dans le corps même du danseur ou de la danseuse, et les « flux » sont à l'origine d'expressions chorégraphiques qui animent les corps par-delà les frontières, transgressant ainsi les territoires. C'est donc bien par et dans les corps que se « déconstruisent/reconstruisent » les identités, que se créent de nouveaux « plis » sémiotiques porteurs de nouvelles valeurs ou de valeurs renouvelées, comme dans le transculturel *Ich bin Don Quijote* de Lisie Philip, où Dulcinée questionne la figure

quichottesque par un jeu d'écrans de projection qui révèlent les représentations mentales – socioculturelles et fantasmatiques – des autres personnages tout comme des spectateurs.

Fig. 1 : Lisie Philip, *Ich bin Don Quijote*, 2006



- 20 *Don Quichotte du Trocadéro* pour sa part signifie les « choses » moyennant ces « longs graphismes » foucaldiens²³, notamment, les « prototypes » quichottesques de l'« heaume de Mambrin » ici mimée, de Rocinante devenue escalator de métro que chevauche le protagoniste devant le regard effaré des franciliens, ou du moulin animé en des archisignes corporels collectifs.

Fig. 2 : José Montalvo, *Don Quichotte du Trocadéro*, 2013



- 21 Et puis il y a le dialogue entre le poétique et le politique, entre le présent et le passé, à partir duquel le propos postmoderne se mue en discours postcolonial. Dans l'œuvre de Montalvo, le métro comme lieu d'indifférence, de marginalisation et de rejet, interpelle les identités tant sur le plan individuel que collectif : comment créer un mode d'errance qui mène à l'« hybridité », à un « territoire » partagé dans lequel tout en maintenant les identités singulières, chaque

territoire parvient à entrer en « dissémination », en « contamination », en dialogue dans ce qui serait un « pli » commun ?

Dans cette optique, Montalvo crée des musiques où s'harmonisent des sons issus de la musique classique, du flamenco, du hip-hop, de la musique techno et des cultures ethniques d'Afrique noire, faisant ainsi à partir de sonorités éparses un « pli » où s'agrègent des « rhizomes » issus de territoires étrangers les uns aux autres.

Fig. 3 : José Montalvo, *Don Quichotte du Trocadéro*, 2013



- 22 Ces musiques de territoires multiples animent des protagonistes de cultures occidentale et africaine qui déconstruisent de fait le contexte quichottesque palimpsestuel pour l'informer des problématiques socioculturelles qui sont celles de l'Occident du ^{xxi}^e siècle. L'« hybridité » scénique rend possible l'impossible, elle crée un territoire qui déconstruit l'espace-temps et les cultures, afin d'harmoniser le tout dans un langage multimédial où la danse, l'image, la musique et le théâtre rendent visible l'invisible, c'est-à-dire l'émergence de nouvelles valeurs du vivre ensemble dans/par la culture.

Conclusion

- 23 Pour conclure sur ce panorama des problématiques transversales, nous retiendrons tout d'abord la primauté de la transdisciplinarité sur

les autres formes d'interaction disciplinaire que sont l'interdisciplinarité ou la multidisciplinarité/pluridisciplinarité. Si l'idée de hiérarchie entre ces trois formes d'interaction disciplinaire n'a pas grand intérêt, il sera néanmoins possible de s'accorder sur le fait que, si la raison d'être des activités transversales est une appréhension la plus *globale* possible du réel, c'est bien l'invention de méthodologies *globales* que nous visons dans les dialogues interdisciplinaires. En ce sens, c'est la transdisciplinarité qui constitue l'ambition ultime des recherches transversales.

Les deux illustrations évoquées en guise d'application critique du propos théorique qui les précède ont démontré que les objets culturels étudiés étant des « plis » issus de la transmédiatité, seule une méthodologie transversale, c'est-à-dire synthétisant des théories issues de disciplines comme le théâtre, le cinéma, le multimédia, la musique, la danse, etc., peut donner accès à la globalité du sens de ces mises en scène multimédiales.

Dès lors que la forme est multiple et mouvante, dès lors qu'elle interroge sans cesse des territoires géographiques, temporels, culturels, identitaires, bref, mentaux, c'est bien toute notre approche épistémologique – méthodologique et critique – qu'il nous faut interroger en ce sens.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BOYER Alain, *Introduction à la lecture de K. Popper*, Paris, Presses de l'ENS, 1994.

CIRET (Centre international de recherches en études transdisciplinaires). <http://ciret-transdisciplinarity.org/index.php>, consulté le 22 janvier 2016

CLAVARON Yves, *Petite introduction aux Postcolonial Studies*, Paris, Kimé, 2015.

DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.

DE MARINIS Marco, « Assestamenti teorici provvisori sull'uso degli strumenti audiovisivi nello studio del teatro », in DE TORO Alfonso et DE TORO Fernando (dir.), *Acercamiento al teatro actual (1970-1995). Historia, teoría, práctica*, Francfort, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 1998, p. 193-202.

DE TORO Alfonso, « Hacia una teoría de la cultura de la “hibridez” como sistema científico transrelacional, “transversal” y “transmedial” », *Nuevo Texto Crítico*, vol. 13-14, n° 25/28, p. 197-234.

DE TORO Fernando, « Entre el rito y al tecnología », in DE TORO Alfonso et DE TORO Fernando (dir.), *Acercamiento al teatro actual (1970-1995). Historia, teoría, práctica*, Francfort, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 1998, p. 153-157.

DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961.

FLOOD Robert Louis, « A brief review of Peter B. Checkland's contribution to Systemic Thinking », *Systemic Practice and Action Research*, vol. 13, n° 6, 2000, p. 723-731.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FREEMAN Matthew et GAMBARATO Renira Rampazzo (dir.), *The Routledge companion to transmedia studies*, Londres, Routledge, 2018.

GENDRON Corinne et VAILLANCOURT Jean-Guy (dir.), *Environnement et Sciences sociales*, Sainte-Foy, PUL, 2007.

HOYNINGEN-HUENE Paul, *Reconstructing scientific revolutions. Thomas S. Kuhn's philosophy of science*, trad. de l'anglais A. Levine, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

LETOURNEAU Alain, « La transdisciplinarité considérée en général et en sciences de l'environnement », *Vertigo. La Revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 8, n° 2, 2008. <https://vertigo.revues.org/5253>, 10.4000/vertigo.5253, consulté le 22 janvier 2016

MEAD George Herbert, *L'Esprit, le Soi et la Société (1934)*, Paris, PUF, 2006.

NICOLESCU Bassarab, *La Transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.

RESWEBER Jean-Paul, *Le Pari de la transdisciplinarité. Vers l'intégration des savoirs*, Paris, L'Harmattan, 2000.

SOLER Léna, « Popper et Kuhn sur les choix inter-théoriques », *Philosophia Scientiæ*, vol. 11, n° 1, 2007. <http://philosophiascientiae.revues.org/318> ; 10.4000/philosophiascientiae.318, consulté le 2 mai 2017

THOMPSON KLEIN Julie, *Interdisciplinarity. History, Theory, & Practice*, Détroit, Wayne State University Press, 1990.

WELSCH Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, VCH Acta humaniora, 1987.

NOTES

- 1 FREEMAN Matthew et GAMBARATO Renira Rampazzo (dir.), *The Routledge companion to transmedia studies*, Londres, Routledge, 2018.
- 2 NICOLESCU Bassarab, *La Transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. 28.
- 3 *Ibid.*, p. 27.
- 4 *Ibid.*, p. 25.
- 5 *Ibid.*, p. 29.
- 6 HOYNINGEN-HUENE Paul, *Reconstructing scientific revolutions. Thomas S. Kuhn's philosophy of science*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- 7 BOYER Alain, *Introduction à la lecture de K. Popper*, Paris, Presses de l'ENS, 1994.
- 8 SOLER Léna, « Popper et Kuhn sur les choix inter-théoriques », *Philosophia Scientiæ*, vol. 11, n° 1, 2007. <http://philosophiascientiae.revues.org/318> ; 10.4000/philosophiascientiae.318, consulté le 2 mai 2017
- 9 LETOURNEAU Alain, « La transdisciplinarité considérée en général et en sciences de l'environnement », *Vertigo. La Revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 8, n° 2, 2008. <https://vertigo.revues.org/5253>, 10.4000/vertigo.5253, consulté le 22 janvier 2016
- 10 « De même, la prise en compte plus ou moins complète des trois piliers méthodologiques de la recherche transdisciplinaire engendre différents degrés de transdisciplinarité. La recherche transdisciplinaire correspondant à un certain degré de transdisciplinarité s'approchera plutôt de la multidisciplinarité (comme dans le cas de l'éthique) ; celle à un autre degré – de l'interdisciplinarité (comme dans le cas de l'épistémologie) ; et celle encore à un autre degré – de la disciplinarité. La disciplinarité, la pluridisciplinarité, l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité sont les quatre flèches d'un seul et même arc : celui de la connaissance ». *Ibid.*, p. 28.
- 11 *Ibid.*, p. 27.
- 12 *Ibid.*, p. 28.
- 13 DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

- 14 Voir le récent ouvrage de CLAVARON Yves, *Petite introduction aux Postcolonial Studies*, Paris, Kimé, 2015.
- 15 DE TORO Alfonso, « Hacia una teoría de la cultura de la “hibridez” como sistema científico transrelacional, “transversal” y “transmedial” », *Nuevo Texto Crítico*, vol. 13-14, n° 25/28, p. 197-234.
- 16 DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.
- 17 FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961.
- 18 WELSCH Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, VCH Acta humaniora, 1987.
- 19 Josef Svoboda (1920-2002) est un chorégraphe tchèque, fondateur du Théâtre national tchèque en 1948 ; il est le premier à articuler le spectacle vivant avec la diffusion cinématographique.
- 20 DE MARINIS Marco, « Assestamenti teorici provvisori sull'uso degli strumenti audiovisivi nello studio del teatro », in DE TORO Alfonso, et DE TORO Fernando (dir.), *Acercamiento al teatro actual (1970-1995). Historia, teoría, práctica*, Francfort, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 1998, p. 193-202.
- 21 DE TORO Fernando, « Entre el rito y al tecnología », in DE TORO Alfonso, et DE TORO Fernando (dir.), *Acercamiento al teatro actual (1970-1995)*, op. cit., p. 153-157.
- 22 BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 105.
- 23 FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

RÉSUMÉS

Français

J'aborde ici – dans une perspective plutôt critique que théorique – divers aspects de l'interdisciplinarité plus spécifiquement relatifs aux sciences humaines et sociales, et cela en trois temps : viendra tout d'abord la question des concepts et des catégories herméneutiques de ce que l'on s'accorde à nommer les « études interdisciplinaires » ; je prendrai en compte dans un deuxième temps les questions plus contextuelles – histoire, science et société – ; enfin, j'exposerai deux exemples d'approche transdisciplinaire à partir d'une thématique transmédiatique issue de la scénographie postmoderne, ce qui permettra de mettre en évidence l'intérêt de la pluridisciplinarité en sciences humaines et sociales : *Ich bin*

Don Quijote (2006) de Lisie Philip et *Don Quichotte du Trocadéro* (2013) de José Montalvo.

English

I will address various aspects of interdisciplinarity, from a critical rather than a theoretical point of view, in three stages specifically related to the human and social sciences. First, I question the concepts and hermeneutic categories of what we call “interdisciplinary studies”. Secondly, I shall consider the contextual questions of history, science and society. Finally, I will present two examples of interdisciplinary approaches based on a transmedia theme from postmodern scenography, which will highlight the interest of pluridisciplinarity in human and social sciences: *Ich bin Don Quijote* (2006) by Lisie Philip and *Don Quixote du Trocadéro* (2013) by José Montalvo.

INDEX

Mots-clés

transdisciplinarité, scénographie, réécritures

Keywords

transdisciplinarity, scenography, rewritings

AUTEUR

Emmanuel Marigno Vazquez

PR en études hispaniques et hispano-américaines, CELEC, université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/057742871>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-9680-5564>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/emmanuel-marigno>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000107552447>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13581808>

Le Système d'Anteo Crocioni : la trace de la chute d'une étoile

Mauro Candiloro

DOI : 10.35562/celec.347

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

La toile d'araignée

Les joutes entre Anteo et les simulacres de l'ordre

L'utopie d'Anteo

TEXTE

- 1 « La Vraie Réalité est Ordre physique, où toute chose obéit aux Lois de la Nature, Ordre biologique, où tout individu obéit à la Loi de l'Espèce, Ordre social, où tout humain obéit à la Loi de la Cité¹. » Edgar Morin résume ainsi la boucle de l'ordre « qui a régné de l'Atome à la Voie lactée² » jusqu'aux découvertes de la thermodynamique et de la cosmologie. De fait, dans *Le Système d'Anteo Crocioni*, le deuxième roman de Paolo Volponi publié en 1965, les lois immuables de la nature et de la vie se doublent d'une « Loi de la Cité ». Telle une « araignée de fer³ », la boucle enveloppe tout esclave.

La toile d'araignée

- 2 Anteo, un paysan philosophe et inventeur, se confronte d'abord à la toile d'araignée qui traverse sa campagne natale⁴. Le monde décrit par Volponi, dont Anteo est un avatar, est le monde préindustriel menacé par le fabuleux développement industriel de l'Italie de l'après-guerre. La campagne est une île dans laquelle la nature et l'homme font un, et rien ne semble pouvoir ébranler cet ordre sinon divin, du moins au « point de vue divin⁵ ». Dépourvu de toute volonté d'idylle, Volponi/Anteo dénonce la difficulté du « destin naturel⁶ »

des paysans, auxquels la « saison divine », dans son ordonnance perpétuelle, offre à la fois le bon grain et l'ivraie.

- 3 Ce microcosme est sans doute mû par un « Être Moteur⁷ » ; c'est en tout cas ce que ressassent les curés, ses principaux partisans⁸. Le premier qui croise le chemin d'Anteo est un frère tonnante dans l'église du village de Massimina, l'épouse d'Anteo. En l'écoutant, ce dernier constate que le moine n'est qu'un acteur, et pas des plus mauvais :

[I]l [le moine] était [...] digne, parce qu'il savait à fond le numéro de sa colère, et parce qu'il savait que c'était un numéro qu'on lui avait fait apprendre pour la comédie de ce pauvre patronage de paysans. (p. 66)

- 4 Simple pion de l'ordre, le frère est programmé pour étayer le théâtre du pouvoir qui se fonde sur le contrôle des paysans, de leurs idées comme de leurs corps. En définitive, le frère exécute un ordre en affirmant à son tour un ordre⁹ :

Le frère se gonflait telle une outre de vent, ouvrait et secouait ses manches larges dans un souffle d'air glacé qui faisait fermer les yeux aux gens agenouillés au bas des marches. Le frère se gonflait, tirait en arrière sa barbiche, ouvrait la bouche et, en plus de la bouche, ouvrait tout son gosier et son estomac jusqu'au ventre, pour créer le grand vide à travers lequel sa voix allait vraiment pouvoir tonner comme dans un antre. [...] Dans le vide de son antre [...] ses yeux roulaient, roulaient au risque de glisser par-dessous et d'aller rebondir entre ses pieds. (p. 67-68)

- 5 Dans l'extrait qu'on vient de lire, l'abondance des verbes et les anaphores soulignent, d'une part, la multitude d'actions qui ont lieu en même temps que le frère profère son prêche et, d'autre part, la rapidité de leur succession. Ceci sert à rendre compte de la métamorphose du frère : d'abord il se gonfle « telle une outre de vent », puis ses gestes créent « un souffle d'air glacé » qui ferme les yeux des fidèles, ce qui évoque par ailleurs les trois vents soulevés par les ailes de Lucifer dans la *Divine Comédie*¹⁰. Anteo nous dit ensuite que les paroles du moine surgissent directement de son ventre et que ses yeux sont sur le point de tomber. Bref, le frère a

perdu sa nature humaine : il n'est qu'une voix tonitruante et son prêche n'est que du vent. Et puisque le pouvoir, d'après Foucault, est « [u]ne action sur des actions¹¹ », la relation courant entre ses ouailles aux yeux fermés et sa pure voix est une relation de pouvoir, c'est-à-dire une « relation de violence [agissant] sur des corps et sur des choses [...] » qui, « si elle rencontre une résistance, [...] n'a d'autre choix que d'entreprendre de la réduire¹² ». En effet, Anteo est banni du village de Massimina.

- 6 Tout pouvoir produisant du savoir, une autre toile d'araignée est celle qui emprisonne la culture. Ayant eu « dès quinze ans la chance de commencer à penser, celle à vingt ans de commencer à écrire » (p. 22), Anteo en est assoiffé. Afin d'« étayer [s]a réflexion », il s'adresse donc aux tuteurs du savoir :

[J'interrogeai] le curé et d'autres personnes, cherchant des livres à lire, des ouvrages scientifiques [...] essayant de me rapprocher de mon père et de ma mère et aussi de la comtesse Carsidoni, qui [...] possédait beaucoup de livres. (p. 13)

- 7 Si l'on peut imaginer la réponse du prêtre à l'aune du prêche du moine, les réactions de la comtesse et du père d'Anteo confirment que « sur les molles fibres du cerveau est fondée la base inébranlable des plus fermes Empires¹³ ». Détentrice du savoir, la comtesse est chargée d'empêcher les paysans assujettis d'accéder à la culture. Volponi, véritable passionné d'art, sublime cela en une image digne de la grande peinture flamande. En effet, lorsque, par une nuit d'hiver, Anteo se rend à la villa de la comtesse pour y commettre un vol, il constate que la couche de neige couvrant le jardin est « encore intacte et propre comme en nul autre endroit de la campagne environnante » (p. 34).
- 8 Par ailleurs, la comtesse annonce les professeurs universitaires qu'Anteo interpellera à Rome pour leur soumettre ses idées, ces académiciens qui dispensent à leurs étudiants la ritournelle de l'ordre établi, ce qu'Anteo, de même que le Zarathoustra nietzschéen, appelle « le discours sur la mort » (p. 144). Toute pensée hétérogène étant à écraser, l'un d'eux invitera Anteo « à ne plus remettre les pieds à l'Université, parce qu'il serait sans profit de continuer à proposer aux élèves des thèmes de discussion sur lesquels il n'était pas possible de

fournir des réponses magistrales » (p. 146). En revenant à la comtesse, elle lui réserve le même sort :

La comtesse Carsidoni fut la première personne à mettre mon père en garde contre mes investigations, après qu'elle-même m'eut chassé de sa bibliothèque en me disant que dans le catéchisme sont contenues les réponses les plus importantes, et qu'une fois ces réponses connues et dûment apprises la chose qui compte vraiment c'est la propreté de cœur, qui est aussi santé, sainteté du travail et respect du monde. (p. 13)

Dans ce passage, la comtesse rappelle à Anteo les Tables de la Loi pour ensuite passer le relais à son père, dont voici la réaction :

Mon père m'attendait avec une corde et m'enseigna l'art de frapper ; de par terre, je voyais comment les coups traversaient le bord de son chapeau et ses yeux, assombrissant son regard de plus en plus, et comment au-dedans de lui il devait sentir [...] qu'il s'ingéniait à briser une chose qu'il n'avait pas construite et dont il n'était point le maître [...]. (p. 13-14)

- 9 De même que le moine, le père d'Anteo fait l'objet d'une métamorphose. En effet, les coups qu'il assène à son fils traversent « le bord de son chapeau et ses yeux », ils prennent possession de lui en « assombrissant son regard ». De même que le moine, le père d'Anteo connaît son numéro : il lui échoit celui de père castrateur, un autre masque de l'ordre. De même que le moine, enfin, le père d'Anteo incarne une action de violence visant à déchirer l'intrus.
- 10 Si l'on poursuit l'analyse de cette autre toile d'araignée qu'est la famille, on découvre que les parents d'Anteo sont des métayers pour le compte de M. Mordi, un propriétaire terrien qui « dans son petit monde de Cagli [...] faisait la loi et pouvait sur la place, avec toute sa hargne, tenir les gens à distance d'au moins trois mètres » (p. 61). Mordi est proche de la Démocratie Chrétienne, le parti qui commençait à asseoir son règne sur la jeune république italienne :

Après les dernières élections où la Démocratie Chrétienne avait gagné [...] Mordi était venu annoncer que l'ordre allait revenir dans les campagnes, et que les paysans allaient devoir retourner travailler sous le joug du maître, selon la vérité et la justice du pacte [...]. (p. 60)

- 11 Annonciateur à son tour de l'ordre rétablissant l'inégalité entre « patrons » et « paysans » après l'échec du rêve communiste de « la terre aux paysans », Mordi est un masque du pouvoir destiné à disparaître avec l'industrialisation du pays. En effet, il fait faillite « et ça après avoir reçu par deux fois du gouvernement un tas d'argent et de crédits à investir dans l'agriculture » (p. 61). La banqueroute de Mordi entraîne la fuite des parents d'Anteo. Avant de rejoindre Rome où il deviendra « surveillant dans une entreprise du prince Torlonia » (p. 16), son père vend « tout ce qu'il y avait à vendre, ne [lui] laissant que la maison et une terre éloignée qui [lui] revenaient par le testament de [son] grand-père » (p. 61). Toutefois, ce qui pourrait passer pour une défaite de l'ordre établi n'est en réalité qu'un petit incident : en effet, la terre dont Anteo a hérité, une des « meilleures du fief », lui est « volée pas longtemps après sous prétexte qu'elle avait déjà été cédée à la Congrégation de la Charité, avant la guerre, par [s]a grand-mère » (p. 61-62).
- 12 En outre, une incompatibilité totale caractérise aussi son mariage, ce qui entraîne des violences en tous genres, à la suite desquelles Massimina l'abandonne à son tour, en cédant, selon Anteo, à « la tyrannie des autres » (p. 44). Elle retourne d'abord chez sa famille de « petits propriétaires, alliés du curé » (p. 58), pour ensuite aller à Rome au service d'un avocat. Massimina incarne parfaitement le rôle que l'ordre a attribué aux paysans : à la fois par peur et par fidélité à la « Norme », ils s'appliquent à contrer l'écart représenté par Anteo, à l'image de cette « bande » de paysans qui chassent Anteo du village de Massimina « à coups de pierres » (p. 16) et qui ravagent sa maison pendant qu'il se trouve à Rome pour retrouver sa femme¹⁴. À la fois victimes et bourreaux de l'ordre, les paysans manquent de courage, aux yeux d'Anteo :

Le courage [...] de comprendre que toutes les menues habiletés des prêtres ou des voleurs ou des propriétaires et de leurs dirigeants [...] sont de petites manifestations ambiguës du grand désir mortel de laisser tout en l'état, [...] [que] ces bricoles que sont prestige, caisse d'épargne, gouvernement des autres, autorité, et tout ce qui s'ensuit, ne sont que les pires jointures [...] de l'organisme en cours de transition de la bête à l'animal : une condition par conséquent pire que la condition bestiale puisque ce qui était signe de noblesse de ladite condition, comme l'appétit, l'agressivité, l'acharnement, la

colère et la méchanceté, était déjà déchu, pour que justement puissent se substituer à eux l'humilité et la mansuétude de l'animal.
(p. 91)

- 13 Réduits à la condition d'animaux humbles et dociles, les paysans ont perdu les traits des bêtes sauvages, la beauté de leur insoumission. « [E]sclave[s] de la noblesse » (p. 26), ils cautionnent le *statu quo* aux noms grandiloquents qui leur est imposé par les puissants. Ce qui se compose sur l'échine de chacun d'eux, selon Anteo, c'est « le poème de la lassitude et de la misère » (p. 50), de la peur du châtiment et de l'attente ; attente d'« un destin inéluctable, [...] d'une mort déjà construite minute par minute, dans le renoncement de tous les jours » (p. 222). Il s'agit, en définitive, du poème d'un homme-statulette, comme celle volée par Anteo dans la villa de la comtesse Carsidoni et qui jouera un rôle majeur dans la suite du roman ; un homme-statulette, donc, fabriqué pour « assurer à qui l[e] détient l'heure inerte et fixe » (p. 75) d'une humanité bloquée.

- 14 La ville ne leur réserve pas un meilleur sort. Lors du voyage en train jusqu'à Rome Anteo a l'occasion d'échanger avec quatre paysans qui ont quitté les Marches pour la capitale. Il découvre ainsi quel est le canevas que ces paysans y vont interpréter :

[Ils] commencèrent à parler de leur travail et de l'argent : de ce qu'on gagne à l'heure, de ce qu'on fait comme travail à l'heure [...] de la manière dont il convient de cultiver les jardins des religieux [...] de la manière de procéder pour marier les filles [...] des fois où on peut obtenir pour un garçon une place au ministère, la plupart du temps par l'intermédiaire de curés ou d'huissiers ou de concierges de palais apostoliques [...] ¹⁵. (p. 119-21)

- 15 Dans ce long passage consacré au discours des paysans, Anteo/Volponi se sert de l'anaphore de la préposition « de » pour introduire les multiples objets de leur discours. Ce faisant, il transforme les arguments alignés par les quatre paysans en un texte à apprendre par le prochain d'entre eux qui montera sur les planches du théâtre de l'ordre. Le secret, c'est de courtiser les puissants afin d'avoir quelques gouttes de bonheur.
- 16 Qu'il s'agisse d'Urbino ou de l'Urbs, la ville résiste « à l'assaut des chrétiens [...], c'est-à-dire [les] relégué[s] » (p. 126) en leur opposant

un visage dur, « serr[é] comme une noix » (p. 224) :

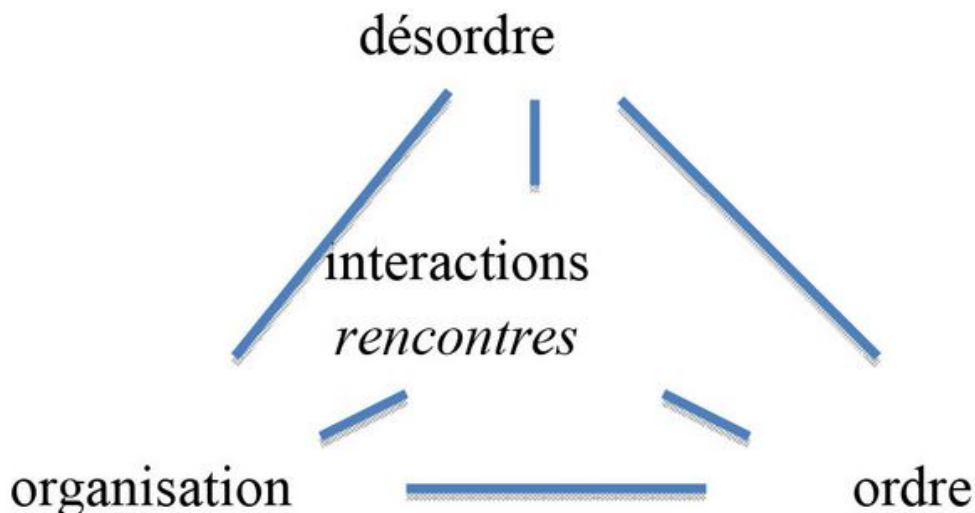
[J]e me sentis attiré par ces édifices avec leurs façades très vastes et presque toutes pareilles, serrées ensemble comme un corps, et je demandai à un compagnon de voyage à quoi ils servaient. Il me répondit en m'indiquant le bâtiment le plus proche sur une colline à l'écart : « Ça c'est le cimetière », et puis les autres alignés sur la butte de la ville : « Voici les abattoirs », et puis le second : « Là, le tribunal », le troisième : « L'hôpital », le quatrième : « La maison d'arrêt », le cinquième : « Un couvent de cloîtrées », le sixième : « L'église de la mort », le septième : « La caserne des carabiniers », le huitième : « L'Université », et puis un autre couvent et puis l'octroi. (*ibid.*)

- 17 Les édifices majestueux et écrasants qui attirent le regard d'Anteo rapetissent la distance entre la terre et le ciel. La ville semble ainsi s'ériger « sous une voûte en berceau » (*ibid.*), ce qui la transforme en la plus parfaite des prisons, le panopticon. Dans cette « maison de certitude¹⁶ » le pouvoir étant « relationnel et multiple¹⁷ », les personnes qu'Anteo rencontre en ville « n'[ont] pas l'air de citoyens, mais déjà celui de geôliers autour de leurs poêles » (p. 225).
- 18 La ville, de même que la campagne, n'est en définitive qu'une « toile de fond » où « les seigneurs [jouent] la comédie » (p. 132) pérenne des maîtres et des esclaves. Et le spectacle de l'ordre ne prévoit pas de guichets ouverts.

Les joutes entre Anteo et les simulacres de l'ordre

- 19 Cependant, l'ordre ressemble au « grand vieillard de Crète » décrit par Dante au chant XIV de l'*Enfer*. Symbole de la régression des civilisations humaines, ce géant a la tête d'or et le corps d'argent, d'airain et de fer mais son pied droit, celui sur lequel il se tient plus souvent debout, est de terre cuite¹⁸. En effet, la boucle de l'ordre immuable et immobile repose sur des prémisses scientifiques erronées. On sait depuis longtemps que d'un point de vue scientifique l'ordre est moins probable que le désordre. Le hasard et le chaos, que depuis la mythologie grecque on avait confinés au préunivers, ont

remplacé le déterminisme : « [i]l y a de l'ordre dans l'univers, il n'y a pas *un* ordre¹⁹. » La totalité de l'existant connaît des moments d'équilibre qui sont le résultat d'une auto-organisation²⁰ :



20 Comme on peut le voir dans la *boucle récursive* de Morin, « pour qu'il y ait organisation, il faut qu'il y ait interactions : pour qu'il y ait interactions, il faut qu'il y ait rencontres, pour qu'il y ait rencontres il faut qu'il y ait désordre (agitation, turbulence)²¹ ». En définitive, les Lois de la Nature ont changé de nature, car elles « ne traitent plus de certitudes mais de possibilités. Elles affirment le devenir et non plus seulement l'être²² » et ses gardiens.

21 Doté d'une part de génie et d'intuition, Anteo a saisi cette vérité scientifique :

[L]es mécanismes de mon cerveau découvrirent [...] les premiers signes de ma découverte [...] j'avais senti que là [dans la nature] circulait un courant comme si l'on avait soulevé le bouchon de quelque grosse conduite. Je regardais mes pieds, je comprenais que quelqu'un les avait fabriqués. (p. 11)

22 Dans cet extrait, Anteo nous fait part de ses découvertes, ou mieux, des découvertes des « mécanismes de [s]on cerveau », car dès l'*incipit* du roman on sait qu'Anteo a compris que l'être humain

est une machine avec ses « ruptures », ses « commutateurs » et son « tracé », autrement dit une entité à l'équilibre avec ses désordres, ses interactions et son auto-organisation²³. La machine Anteo a découvert l'existence d'un « courant » circulant dans tout ce qui l'entoure, un courant caché par le « bouchon » du vieil ordre. La découverte d'Anteo est donc une rupture épistémologique : il a compris que la totalité ne se fonde pas sur l'être, mais sur le *devenir*. La preuve est dans ses pieds : ils ne sont pas nés ainsi, quelqu'un les a fait devenir ce qu'ils sont. Par conséquent, la vieille conception de la nature comme création parfaite d'un Être Moteur n'a plus cours. En s'inscrivant dans le sillon léopardien, Anteo/Volponi affirme ainsi que la nature « est devenue la maîtresse la plus mortifiante » (p. 50), une sorte de cachot sans issue bâti par les hommes.

- 23 Par ailleurs, nier l'être au profit du *devenir* signifie également mettre fin à toute idée d'« Être Moteur » qui soufflerait les processus naturels. Voici donc « la contradiction apportée [...] au frère » (p. 16) :

Si un robot auteur d'autres univers venait sur la Terre et sans rien connaître de notre technique s'efforçait de comprendre comment les divers modèles de machines, qui se sont succédé dans nos productions mécaniques, ont pu se perfectionner, et finissait par attribuer ceci non point à des problèmes et à des solutions artificiels, mais à des processus naturels, il se tromperait lourdement. Ainsi errons-nous nous aussi quand nous croyons la même chose quant à l'évolution des corps organiques. (p. 44)

- 24 En une langue imprégnée de lectures scientifiques, Anteo rétorque au frère que l'erreur des hommes est de croire que « l'évolution » des êtres vivants dépend de processus naturels, alors qu'elle dépend d'une incessante création technique.
- 25 À partir de cette idée, Anteo essaie de semer le désordre dans la citadelle du savoir. Afin de récupérer la terre que les curés lui ont soutirée, Anteo s'adresse au prêtre de son village. Par la même occasion, il en profite pour lui soumettre son idée :

Le curé me dit de laisser tout ça et de travailler ; au besoin d'aller travailler autre part, en Belgique ou en France, si ça ne me convenait plus de faire le paysan. Moi je lui déclarai simplement qu'il était un serviteur de l'ignorance. [...] j'écrivis une lettre à l'évêque [...]. Mais

l'évêque à son tour décida que destruction devait se faire sur-le-champ de moi et de mes théories [...]. (p. 62-63)

26 La tentative d'introduire le débat dans la citadelle du savoir est repoussée sans la moindre hésitation : Anteo est invité à rentrer dans le rang et « au besoin d'aller travailler » ailleurs. Le silence de l'évêque finit par sceller la déclaration de guerre.

27 Rétif aux explications prémâchées, Anteo en a une aussi pour la faillite de Mordi. Ce dernier « but le bouillon » non pas « parce qu'il avait perdu au jeu » comme avançait son père ni même « parce que son intendant n'avait pas su gérer ses affaires » (p. 61) comme le prétendaient les autres :

Moi seul disais l'exacte vérité ; j'essayai de faire comprendre que Mordi avait fait faillite parce que tout son système, ainsi que toute l'organisation sous laquelle vivaient encore Cagli et tous les bourgs environnants et les campagnes, n'avaient ni rime ni raison. (p. 61)

28 L'ordre de Mordi est le vrai désordre. Anteo en avait d'ailleurs averti le propriétaire terrien en personne, lorsque ce dernier avait annoncé le retour de l'ordre dans les campagnes :

Alors je dis bien fort que les patrons étaient voués à la faillite parce qu'ils n'avaient pas l'intelligence de comprendre que dans les campagnes ne devaient plus rester de paysans, mais entrer les machines [...]. Je tentai d'expliquer à ce Mordi que les choses telles qu'elles sont n'ont rien d'immuable [...]. (p. 60-61)

Mordi lui répond en brandissant « son gourdin » et en le traitant de « sale bolchevik ». (p. 61)

29 Le même schéma se répète lorsqu'Anteo s'attaque à d'autres simulacres de l'ordre. En ce sens, la longue joute verbale qui l'oppose au « prud'homme » envoyé par la famille de Massimina est particulièrement significative. Sommé d'expliquer ses violences et ses intentions à propos de son mariage, voici ce que le protagoniste répond au prud'homme :

— Vous faites bien de protéger Massimina et si votre cœur était sincère et généreux, vous la protégeriez comme je pourrais la protéger moi-même et non pas mieux ; moi je saurais de quoi la protéger, tandis que vous, vous ne savez pas de quoi vous devez la protéger, et vous la protégez de quelque chose qui n'existe pas, qui existe uniquement dans les coutumes et les habitudes mauvaises de cette société. Ce sont ces coutumes et ces habitudes qui peuvent nuire et faire du mal à Massimina [...]. (p. 93)

- 30 Une fois de plus, Anteo assène un coup au sens commun, en dévoilant le sens opposé qu'il faut donner au mot « protection ». Massimina doit se garder de l'ordre et de ses us et « coutumes », et non pas du désordre libérateur d'Anteo. Tel un golem « tiré de son caveau et mis sur pieds » (p. 94) par le curé, le « prud'homme » harangue Anteo en l'invitant à renoncer à ses idées et à rentrer dans le moule, ce à quoi Anteo « répon[d] que jamais [il] ne pourrai[t] renoncer à [ses] idées, parce qu'elles [son] [sa] vie, [son] être même » (p. 96).
- 31 Toutefois, les accrochages romains avec le docteur Colombari et l'avocat Frugiferenti montrent encore mieux cette injection de désordre. Le docteur Colombari, qui est « le gendre de la commerçante en lupins » (p. 134) romaine pour laquelle travaille Anteo, adresse un prêche électoral à « tous ces pauvres cambroussards » (*ibid.*) qui travaillent pour sa belle-mère en les enjoignant de « voter pour la Démocratie Chrétienne » (p. 135), c'est-à-dire pour le seul parti respectant « la famille, le travail, la religion » (*ibid.*). Pour rendre plus concrète cette invitation, Colombari garantit « l'assistance la plus empressée à ceux qui ensuite auraient pu en avoir besoin » (*ibid.*). Les vendeurs de lupins, « abasourdis et dociles devant la tyrannie du docteur Colombari » (p. 134), acquiescent, suscitant ainsi la réaction d'Anteo :

J'observais les trente vendeurs de lupins avec mépris, mais peu à peu je commençai à comprendre leur humiliation et, pendant que je regardais leurs trognes et leurs yeux larmoyants, je me sentais de nouveau leur frère de race, et alors je demandai au docteur Colombari ce qu'il entendait par famille, travail et religion [...]. La femme rit encore plus fort et même les yeux des vendeurs de lupins s'éclairèrent [...]. Alors je dis, pour leur expliquer à eux, que famille ne voulait rien dire, parce que [...] souvent la famille est une malédiction

[...] et que dans les villes la famille n'existe plus parce qu'elle est déchirée par la servitude [...]. De même et encore plus, du travail et de la religion, qui sont une autre forme de tracasseries et surtout des instruments d'oppression, et que nous tous savions bien quelle misère nous avions laissée dans les Marches et dans les campagnes à cause justement du travail et de la religion [...]. (p. 135-136)

32 Mû par un amour fraternel qui dépasse le mépris initial, Anteo continue sa guerre contre le sens commun, en suscitant les rires de ses auditeurs. Nouveau Zarathoustra, Anteo s'adresse alors à ce qui fait leur fierté, c'est-à-dire une civilisation fondée sur la trinité famille, travail et religion. Ces trois piliers ne sont que des « tracasseries et [...] des instruments d'oppression » voués à maintenir le *statu quo* inégalitaire.

33 L'avocat Frugiferenti, quant à lui, a droit à son tour à une altercation avec Anteo, qui l'accuse d'emprisonner Massimina. Au cours d'un échange téléphonique assez rugueux, Anteo vise une cible plus grande :

— Sachez que votre autorité est inexistante [...]. Les pauvres ignorants comme vous, serviteurs d'un État qui n'existe que dans vos Titres et Chapitres, sont vaincus par la science et ont déjà été rejetés par l'histoire. Vous êtes un pauvre monarchiste sans blason, et c'est vous qui devriez me demander conseil sur ce qu'il faut faire [...]. (p. 161-162)

34 Ici, c'est la structure politique du pouvoir qui est mise en cause par Anteo, c'est-à-dire l'État. Quatrième pilier de l'ordre, l'État se résume selon Anteo à une panoplie de « Titres et Chapitres » conçus pour en étendre la toile²⁴. Cependant, la science et l'histoire en ont déjà démontré la vanité : soumis à la loi du devenir qui régit l'univers, l'État, tout comme ses mandarins, a les jours comptés. À moins qu'il ne se résolve à « demander conseil sur ce qu'il faut faire », autrement dit à ouvrir au désordre les portes de la boucle. L'avocat s'adresse à la police qui émet une « feuille d'expulsion » (p. 169) à l'égard d'Anteo²⁵.

35 La guerre entre l'ordre établi et sa contestation semble se résoudre par une victoire du premier. Banni d'abord de son village et puis de Rome, Anteo retourne dans sa campagne natale. Ici, il connaît une véritable descente aux enfers de l'ordre :

Je passai la nuit dans le buffet [de la gare où il attend le bus du matin pour son village natal] [...]. Je sentais [...] que la nuit s'épaississait et faisait entendre des craquements autour de la gare et autour des carreaux bleus du buffet ; de temps en temps, le train la déchirait, mais alors la nuit redescendait des collines proches et s'avancait avec ses grands pieds de froid, chargés de la boue de novembre, jusqu'à la porte du buffet. La nuit me faisait signe, elle frappait aux carreaux, elle me cherchait, en somme, comme si elle voulait que j'entre dans son décor, tout impatient de me retrouver dans les Marches ; je sentais qu'elle apprêtait pour moi un paysage, de grands chemins et un village et conservait pour moi quelque fruit en haut des branches de quelque arbre fraternel. (p. 174)

- 36 Symbole de l'ordre, la nuit étend son obscurité « absolu[e] » (p. 69) en piétinant le paysage entier de « ses grands pieds de froid », image qui contraste avec les signes de l'évolution qu'étaient les pieds d'Anteo. Sirène racoleuse, la nuit appelle Anteo à rentrer dans le microcosme paysan « dont le lot est d'aller et venir par les sentiers, de s'arrêter, de boire un coup, de s'agenouiller, d'abattre un arbre, de tenir une brebis, de tirer l'eau du puits ou alors de s'éloigner par les collines dans la solennelle mise en scène de la crèche » (p. 66). Anteo cède à la tentation, ce qui s'exprime d'abord par un chant imprégné d'indulgence pour sa terre natale :

Ô, Marches très douces, ô terre douce des Marches, douce marche de la folie, ô douceur d'être un matin à la cime des Marches, d'être libre et de savoir la route pour rentrer à la maison, de reconnaître les champs et les arbres fruitiers [...]. (p. 175)

- 37 La nostalgie pour une vie simple et aux gestes sempiternels qui traverse cette invocation lyrique est confirmée quelques pages plus loin : « Le milieu que j'avais autour de moi était sombre mais m'attirait avec une nostalgie que je n'avais jamais connue auparavant. » (p. 178) Étant « en connivence avec chaque chose » (*ibid.*), Anteo poursuit son chemin vers un état sauvage²⁶. Il se met donc à chasser, une activité qui constitue, selon l'anthropologue Ernesto De Martino, une reproduction de « symboles mythico-rituels de défense et de réintégration²⁷ ». En outre, Anteo tue bien plus que des animaux :

Je percevais le déclic des centres et des mécanismes de la tête, j'entendais crépiter la membrane des oreilles des lapins, et les coups de bec des poules [...] j'agissais sans pitié, je frappais les animaux de mon gourdin, les cassant par le milieu ; ou alors je les capturais avec un sac [...]. (p. 179)

- 38 En effet, en s'adonnant au plaisir d'analyser les sensations que lui provoque chaque meurtre, Anteo tue ses idées sur les machines afin de les éliminer ou du moins de les cacher car elles ont échoué. Il nous échoit à présent de déterminer s'il s'agit bien d'une défaite ou pas.

L'utopie d'Anteo

- 39 Dans son « traité de philosophie et de mécanique » (p. 10), Anteo nous fait part de ses idées parfois excentriques sur la nature, sur la société et sur l'homme. L'objectif du traité, c'est « d'expliquer la destinée de l'homme, ainsi que les motifs de sa position dans l'univers, et de déterminer des formules en vue de sa libération et de la *constitution d'une nouvelle académie de l'amitié* entre tous les hommes de la Terre » (p. 10). Le fondement de ce nouvel ordre est le suivant : « *Automate, auteur = homo sapiens ; Automate, non-auteur = règne minéral et végétal* » (p. 12). Tout serait donc un automate, mais seuls les hommes ont une capacité créatrice. En effet, alors que « [l]a nature est toujours la même [...] l'homme, lui, ne doit point marcher de cette façon, parce que sa science, qui est la part la meilleure de lui-même et son expression la plus naturelle [...] ne marche jamais à reculons » (p. 184-185). Si bien qu'Anteo se propose de « *calculer l'avenir de l'artificiel c'est-à-dire de tout ce qui peut être effectué par l'homme* » (p. 38). Autrement dit, il se propose d'« interroger la terre, les humains, et les animaux aussi » afin de « trouver enfin le point originel et commun qui est identique pour tous » (p. 39), pour ensuite formuler des hypothèses sur l'avenir des réalisations humaines.
- 40 Malgré les louvoiements régressifs qui procèdent de son double bannissement, la position d'Anteo « à l'égard de la nature est claire et découle de [son] idée scientifique ; elle n'a jamais été d'adhésion et de crainte, non plus que de refus ou de négligence » (p. 207). Il estime au contraire que « la nature doit aussi être transformée en tant qu'elle

est la surface sur laquelle pourra se dérouler une vie autre. » (p. 207)
Anteo souligne également la différence existant entre les animaux et les hommes :

[C]eux qui ont conçu le projet de l'homme comme machine ne pouvaient lui donner un programme avec un instinct comme ils en donnèrent aux animaux, car, alors que ceux-ci étaient destinés à demeurer tels toujours, l'homme, lui, devait continuer l'ouvrage de ses programmeurs [...]. (p. 23)

- 41 Les programmeurs de l'homme ne l'ont pas pourvu d'instinct, car leur but était de renforcer l'esprit humain au détriment de son aspect biologique, un esprit, nous dit Anteo, « qui doit tendre, à moins qu'on ne l'enfouisse comme ont fait tous ceux que j'ai rencontrés dans mon existence [...], à construire, à devenir lui-même une chose nouvelle, supérieure et plus riche. » (p. 185) L'esprit dont il est question ici coïncide avec l'acception adoptée par Edgar Morin dans sa *Méthode* : « [i]l ne signifie pas ici ce qu'on entend par "spirituel", mais a le sens de *mens*, *mind*, *mente* (esprit connaissant et inventif)²⁸. » Cet esprit est donc de nature scientifique, car la science « progresse et entraîne tout, comme sait le faire l'esprit » (*ibid.*). La méthode scientifique sera donc la méthode du nouvel ordre. Devant le juge du tribunal d'Urbino qui doit se prononcer sur l'accusation de violence conjugale, le protagoniste se réclame de la « méthode expérimentale » de Francis Bacon ainsi que de la « méthode cartésienne ». En bon disciple, il affirme même avoir dépassé ses maîtres :

[J]e m'élève même au-delà de l'éblouissante loi de la raison, vu que, étant ce qu'elle est, elle fait de la raison une déesse, parce qu'elle n'accepte jamais de la confronter et de la considérer comme incomplète face à l'intelligence de la science et à tous ses résultats et phénomènes. Non, même cette déesse ne me suffit pas à moi, et je préfère ne me tenir engagé vis-à-vis de rien, être mû simplement par ma liberté et ma pureté, sur le chemin de l'évolution et par là toujours prêt à me parfaire. (p. 229)

- 42 Bref, la raison cartésienne serait une forme d'ordre, un principe moteur totalisant. La science, au contraire, se fonde sur d'autres principes :

[J]’étais en proie à un acharnement dans lequel j’admettais de façon réitérée, avec les saccades d’une machine, que l’incertitude démontre l’évolution, de même que l’évolution démontre l’incertitude, et que dans ces conditions la science ne peut être qu’incertitude et évolution, et qu’en tant qu’incertitude elle n’est rien d’autre qu’un instrument pour communiquer, toucher, aller de l’avant, et qu’en tant qu’évolution elle est élan à s’améliorer et à croire que chaque chose toujours doit chercher à devenir meilleure que ce qu’elle est, jusqu’à... [...]. (p. 221)

- 43 La machine Anteo a compris qu’incertitude et évolution font bon ménage. « En tant qu’incertitude » la science devient un instrument de communication, de relation entre les hommes : bref, elle devient « le langage et l’art – dit Anteo – d’un continuel devenir dans la progression vers l’Académie de l’amitié » (p. 219). En effet, Anteo a découvert aussi que le langage est à son tour une construction pérenne :

[J]’étudiais les mots et les ordonnais suivant leur sonorité : [...] auto, automate, auteur, automatique ; génie, génial, génital, engendrer et je trouvais que ces mots réunis s’articulaient en fonction de leurs syllabes et de leur son d’une manière qui était déjà une construction qui devenait autonome, c’est-à-dire qui n’avait nul besoin d’être soutenue par ma pensée et qui par sa force propre, et son tracé et ses structures composait une pensée à part, autrement dit devenait une chose sensée et neuve, en dehors du sens attaché d’abord à chaque parole prise séparément. (p. 29-30)

- 44 En étudiant les mots, Anteo se rend compte du mécanisme à double articulation qui fonde le langage, chaque phrase étant analysable à la fois en phonèmes et en mots²⁹. Il découvre ainsi que chaque mot devient un objet sensé et neuf de façon tout à fait autonome, « en dehors » du sens conventionnel qu’on lui attribue. Et puisque qui dit convention dit ordre, les « quatre livres » (p. 30) du traité doivent être rédigés différemment :

De temps en temps je m’approchais de mon traité, j’écrivais deux ou trois mots ou bien je dessinais et toujours mes dessins m’incitaient à de longues pauses, à l’ouverture de multiples pensées, puis au choix d’une ligne, d’un trait matérialisé qui s’échappait de moi droit et

rapide telle une flèche et qui toujours se dirigeait vers l'objectif que je m'étais préparé. Ainsi, parmi tant d'armatures qui m'environnaient [...] je pouvais arriver à faire un choix et à me concentrer sur un groupement déterminé de paroles, de lignes, de segments, de fragments, d'objets métalliques, de points et de sons ; ou bien sur un son unique, pour le situer à distance ou après un nouvel arc, à l'extrémité de toute la nouvelle armature, et m'appliquer à l'examen de celle-ci, l'inventant tout en la voyant déjà [...]. Et cela me servait aussi à être plus heureux, à me libérer de la présence féroce de mon père, à ne plus sentir le relent de chez moi et à ne plus me mêler à ces courants que désormais les vents printaniers portaient d'une pièce à l'autre, soulevant des odeurs et des chiffons qui avaient dans les recoins ou dans toute autre place fixé plus d'une mort, plus d'une servitude. (p. 41)

- 45 À l'image de l'encre utilisée par Anteo, qui s'est dissociée et libérée en changeant « quelqu'une de ses molécules » (p. 43), le langage du traité est un langage libre, qui se compose de mots et de dessins donnant lieu à « de multiples pensées » qui se traduisent ensuite par un « trait matérialisé [...] droit et rapide ». Le langage du traité se nourrit de toutes les « armatures » environnantes, de leurs paroles, de leurs lignes, de leurs segments, de leurs fragments, de leurs sons, etc. pour en constituer des nouvelles. En définitive, la science est le langage du devenir et puisque le devenir est création permanente, la science est à son tour création, du verbe grec *poieîn*, autrement dit poésie. Et Anteo de préciser : « [...] je décide d'écrire un traité qui soit science véritable, donc véritable poésie » (p. 73) car « [l]e but de la science est de nous aider à nous exprimer de la meilleure façon possible et ainsi de nous corriger, de nous modifier au point de réviser toutes lois et formes préexistantes » (p. 220).
- 46 Si l'on excepte quelques suggestions pratiques concernant la gestion des campagnes et la propagande communiste qu'il fait pour le Parti communiste auprès des vendeurs de lupins et de l'audience du tribunal d'Urbino, le nouvel ordre d'Anteo reste à l'état d'utopie. C'est d'ailleurs ce que lui reproche son seul ami, Liborio, un jeune séminariste. Ce dernier ajoute malgré tout qu'il ne peut pas non plus la rejeter, « car [il] pense que l'utopie est justement l'unique vérité possible et neuve et non pas une commodité usée et réchauffée par la possession intéressée des hommes. » (p. 192) Ce besoin d'utopie

représente justement la victoire d'Anteo. En effet, Anteo ressemble au renard qu'il abat lors d'une de ses chasses :

Quand il [le renard] vit que le fusil était désormais dans mes mains braqué vers son ventre, il n'essaya pas de s'échapper : simplement il jeta un cri et se lança contre le canon pour mourir sur le coup. Il mourut avec ses fines dents sorties, et avec un ricanement obstiné qui me fit juger ma cruauté peu digne de moi. Alors j'attrapai ce pauvre renard par les pattes et j'allai le jeter dans l'enclos des voisins. (p. 182)

- 47 Conscient de sa mort prochaine, le renard se lance contre le tir qui le tuera et il meurt en affichant ses dents et « un ricanement obstiné » à son assassin. Ces derniers actes du renard sont un geste extrême d'insoumission, ils démontrent sa volonté de puissance dont les dents sont un instrument³⁰. De même que ce renard, Anteo pousse un dernier cri de liberté. Jugé coupable de violence conjugale, accusé d'être fou même par son avocat, et ayant appris que Massimina a tué l'enfant nouveau-né qui était le fruit d'un rapport sexuel qu'elle avait eu avec lui lors d'une trêve entre eux, Anteo a l'impression que la victoire de l'ordre est totale :

[...] un ordre devenu, au moment précis où il s'était composé devant moi, ma douleur même : comme s'il ne s'était finalement établi que pour m'endolorir et, par la substance même de cette douleur, qui était aussi répandue un peu partout dans la campagne, sur chaque objet et en une infinité d'autres lieux, et qui à présent commençait à se concentrer et à s'opposer à moi, pour me signifier que chaque chose avait désormais établi un ordre bien à elle, en une lutte interminable contre moi, comme si je n'avais plus ni signification ni borne, ni corps, ni contrôle, et comme si partout les choses n'existaient plus que contre moi. En cet ordre ovale qui m'apparaissait [...] tout était épuré comme à l'arrière-plan du retable de San Savino victorieux ; je discernais dans cette peinture luisante un ordre des choses qui devait être l'ordre cruel de Massimina, de sa famille et de tous, l'ordre où la douleur est acceptée comme la couverture bleue du ciel [...]. (p. 236-237)

- 48 Les constructions ovales vers lesquelles avance Anteo, tel le renard, représentent un ordre qui est devenu l'aiguillon de sa douleur. Cette douleur fait corps avec celle « répandue un peu partout dans la

campagne, sur chaque objet et en une infinité d'autres lieux » et se dessine dans le « retable de San Savino victorieux ». Anteo/Volponi choisit encore une fois le procédé de l'*ekphrasis* pour cristalliser un concept ; en effet, la victoire du martyr symbolise la victoire de l'ordre immuable et immobile sur le désordre, ce qui fige par ailleurs le paysage naturel et social à l'arrière-plan.

- 49 Seul un événement exceptionnel pourrait percer cette toile. Anteo décide alors de mener à terme un projet qu'il prépare depuis son bannissement de Rome : « Je m'enfermai chez moi et sortis la statuette ; je me remis à la creuser avec beaucoup d'acharnement, tâchant d'extraire le plus de métal possible. » (p. 233) Il achète ensuite « un bâton de dynamite » (p. 242), il l'insère dans la statuette et se fait exploser, pas avant avoir prononcé la phrase suivante, celle qui conclut le roman : « À présent, je commence. » (p. 245).
- 50 Bien que nous n'ayons pas la certitude qu'Anteo s'est suicidé, son acte relèverait moins d'un aveu de défaite que d'une catastrophe, à condition de s'entendre sur le sens de ce mot. On l'emploie ici dans le sens que lui donne le mathématicien René Thom, repris par Morin, selon lequel une catastrophe est un phénomène de « changement/rupture de forme dans des conditions de singularité irréductible³¹. » En effet, en tant que singularité irréductible, Anteo le fou décide de rompre avec la vraie folie, celle incarnée par « la lâcheté du conseiller, la méchanceté du juge, la justice du président [...] ; celle de la pauvre caboche de Massimina qui croyait se rebeller en allant faire la domestique à Rome [...] celle de tous ceux qui croient à l'argent » (p. 240). Loin d'être le geste d'un fou, car « quiconque est fou – nous dit-il – se lèse lui-même » (*ibid.*), le suicide d'Anteo est un acte catastrophique complexe : en même temps qu'il s'éclipse afin que les robots auteurs puissent améliorer la machine, il détruit l'homme-statulette pétri par l'ordre. En paraphrasant Morin, donc, c'est un ultime acte de désordre qui se révèle nécessaire pour que l'on puisse fonder l'organisation sur d'autres interactions, sur d'autres rencontres.
- 51 En définitive, la chute d'Anteo laisse une trace : celle d'une étoile lumineuse³².

BIBLIOGRAPHIE

ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, éd. bilingue, trad. E. de Laminne, Paris, Perrin et Cie, 1913-1914, *Enfer*, vol. 2, XXXIV. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5444411g/fl.image.r=dante%20divine%20comédie>

CANETTI Elias, *Masse et Puissance*, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1966.

DE MARTINO Ernesto, *Furore Simbolo Valore*, Milan, Feltrinelli, 2002 [1962].

FOUCAULT Michel, « Le sujet et le pouvoir », in *Dits et écrits (1954-1988)*, vol. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

MORIN Edgar, *La Méthode*, vol. 1 *La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1977.

MORIN Edgar, *La Méthode*, vol. 5 *L'humanité de l'humanité*, Paris, Seuil, 2001.

PRIGOGINE Ilya, *La fin des certitudes. Temps, chaos et les lois de la nature*, Paris, Odile Jacob, 2009.

VOLPONI Paolo, *Le Système d'Anteo Crocioni*, trad. M. Javion, Paris, Grasset, 1969 [*La macchina mondiale*, Turin, Einaudi, 1965].

VOLPONI Paolo, *Poesie (1946-1994)*, éd. E. Zinato, Turin, Einaudi, 2001.

NOTES

1 MORIN Edgar, *La Méthode*, vol. I *La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1977, p. 34.

2 *Ibid.*, p. 33.

3 FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 134.

4 Anteo est un nom que Volponi n'a sans doute pas choisi par hasard. Dans la mythologie grecque, Antée était en effet l'un des géants qui s'opposèrent, en vain, aux dieux de l'Olympe. Dante le place à l'*Enfer*, même s'il lui réserve une place privilégiée par rapport aux autres géants qui osèrent se rebeller contre Dieu. Du fait qu'il n'avait pas participé activement à la bataille des Géants, Antée peut aider Dante et Virgile à accéder au cercle infernal suivant. On appellera enfin qu'Anteo était le prénom d'un très jeune

anarchiste italien, Anteo Zamboni, qui fut tué par les fascistes le 31 octobre 1926 pour avoir attenté à la vie de Mussolini.

5 PRIGOGINE Ilya, *La fin des certitudes. Temps, chaos et les lois de la nature*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 43.

6 VOLPONI Paolo, *L'Appennino contadino*, in *Poesie (1946-1994)*, Turin, Einaudi, 2001, p. 127 ; c'est nous qui traduisons.

7 VOLPONI Paolo, *Le Système d'Anteo Crocioni*, Paris, Grasset, 1969, p. 31. Dorénavant les pages du roman dont sont tirées les citations figureront entre parenthèses dans le corps de l'article.

8 Cf. *ibid.*, p. 36-37 : « La nuit m'appelait avec sa magie pour me détourner moi aussi de la route de la science et me plier sous le joug de la peur. »

9 Cf. CANETTI Elias, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 324 : « Tout ordre se décompose en une *impulsion* et un *aiguillon*. L'impulsion contraint qui le reçoit à l'exécuter [...]. L'aiguillon reste au fond de celui qui exécute l'ordre. »

10 Cf. ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, Paris, Perrin et Cie, 1913-1914, *Enfer*, vol. 2, XXXIV, v. 46-52, p. 416-9. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k544441g/f1.image.r=dante%20divine%20comédie>, consulté le 27/11/15

11 FOUCAULT Michel, « Le sujet et le pouvoir », in *Dits et écrits (1954-1988)*, vol. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, p. 237.

12 *Ibid.*, p. 236.

13 SERVAN Joseph Michel, *Discours sur l'administration de la justice criminelle*, 1767, cité dans FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 122.

14 Cf. VOLPONI Paolo, *Le Système d'Anteo Crocioni*, op. cit., p. 176-177.

15 Pour l'intégralité du discours des paysans cf. *ibid.*, p. 119-122.

16 Cf. FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 236.

17 *Ibid.*, p. 243.

18 Cf. ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, op. cit., *Enfer*, vol. 1, XIV, v. 92-120, p. 172-177.

19 MORIN Edgar, *La Méthode*, vol. I, op. cit., p. 78.

20 *Ibid.*, p. 56.

21 *Ibid.*, p. 51.

22 PRIGOGINE Ilya, *op. cit.*, p. 179.

23 Cf. VOLPONI Paolo, *Le Système d'Anteo Crocioni*, *op. cit.*, p. 9.

24 Cf. FOUCAULT Michel, « Le sujet et le pouvoir », *op. cit.*, p. 228-231.

25 Selon Foucault, avec la réforme pénale du XVIII^e siècle, « [l]e droit de punir a été déplacé de la vengeance du souverain à la défense de la société », dans la mesure où « le tort qu'un crime fait au corps social, c'est le désordre qu'il y introduit : le scandale qu'il suscite, l'exemple qu'il donne, l'incitation à recommencer s'il n'est pas puni, la possibilité de généralisation qu'il porte en lui. » Si bien que le châtiment devient « un signe qui fait obstacle », dont l'utilité subsiste s'il se donne « pour objectif les conséquences du crime, entendues comme la série des désordres qu'il est capable d'ouvrir. » (FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 107 à 110-111.)

26 Cf. VOLPONI Paolo, *Le Système d'Anteo Crocioni*, *op. cit.*, p. 182.

27 Cf. DE MARTINO Ernesto, *Furore Simbolo Valore*, Milan, Feltrinelli, 2002 [1962], p. 100 ; c'est nous qui traduisons.

28 MORIN Edgar, *La Méthode*, vol. 5 *L'humanité de l'humanité*, Paris, Seuil, 2001, p. 348.

29 Cf. VOLPONI Paolo, *Le Système d'Anteo Crocioni*, *op. cit.*, p. 29-30.

30 Elias Canetti inscrit les dents parmi les « entrailles de la puissance » : « Les dents sont l'instrument de puissance le plus frappant dont l'homme soit pourvu, ainsi que beaucoup d'animaux. Leur alignement, leur éclat lisse, ne sont comparables à rien d'autre de ce qui fait partie de son corps et se voit sur lui en action. On pourrait dire qu'elles représentent l'ordre primordial, un ordre formellement reconnu par tous ; et qui agit au-dehors comme une menace, pas toujours visible, mais visible quand la bouche s'ouvre [...] elles font l'effet de pierres implantées et polies » (CANETTI Elias, *Masse et Puissance*, *op. cit.*, p. 220).

31 MORIN Edgar, *La Méthode*, vol. I, *op. cit.*, p. 44.

32 Cf. VOLPONI Paolo, *Le Système d'Anteo Crocioni*, *op. cit.*, p. 233-234.

RÉSUMÉS

Français

Anteo Crocioni est le protagoniste du roman de Paolo Volponi (1924-1994) *Le Système d'Anteo* (1965). Paysan philosophe et inventeur, Anteo est une sorte de Zarathustra qui s'emploie à défaire la toile d'araignée foucauldienne qui enveloppe la Cité en s'exposant à la risée et à la sanction. Si Anteo croule sous le poids de l'Ordre, son traité philosophique et son suicide sont des actes de désordre fondateurs.

English

Anteo Crocioni is the protagonist of the novel "The worldwide machine" (1965) by Paolo Volponi (1924-1994). Farmer, philosopher and inventor, Anteo is a kind of Zarathustra, engaged in undoing the Foucauldian spider web that envelops the City. This exposes him to ridicule and punishment. As Anteo collapses under the weight of the Order, his philosophical treatise and his suicide are two acts of Disorder aiming to establish a new (kind of) Order.

INDEX

Mots-clés

Volponi (Paolo), La macchina mondiale, Le Système d'Anteo, Foucault (Michel), panoptique, Canetti (Elias), Morin (Edgar), complexité, utopie, science, poésie

Keywords

Volponi (Paolo), La Macchina Mondiale, The Worldwide Machine, Foucault (Michel), panopticon, Canetti (Elias), Morin (Edgar), complexity, utopia, science, poetry

AUTEUR

Mauro Candiloro

Doctorant en littérature italienne, CELEC, université Jean Monnet Saint-Étienne
IDREF : <https://www.idref.fr/234821965>

Une saison blanche et sèche (1979) d'André Brink : les relations entre communautés au temps de l'apartheid en Afrique du Sud

Wilfried Ndemby Manfoumby

DOI : 10.35562/celec.368

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

1. « L'Aventure ambiguë » de Ben Du Toit
 - a. La relation compliquée entre Ben Du Toit et la communauté noire
 - b. Les relations familiales et professionnelles
 2. Les relations entre les communautés au prisme du système politico-judiciaire
 - a. L'image de couverture et son discours
 - b. Les méthodes policières : une autre source de discorde
 - c. La ségrégation de l'espace social
- Conclusion

TEXTE

- 1 La littérature d'Afrique du Sud est indéniablement liée à l'histoire du pays, une histoire particulière avec l'arrivée des premiers colons blancs (Britanniques et Hollandais) aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles¹. La colonisation bouleverse toute la structure socio-économique, politique et même culturelle des peuples autochtones et conduit à terme à l'instauration du système de l'apartheid². Les textes littéraires (romans, poèmes, critiques, etc.) produits jusqu'à la fin de l'apartheid, et même après, ont souvent privilégié la douleur historique comme cadre de réflexion. C'est au bout du compte ce contexte qui a poussé plusieurs écrivains sud-africains, Blancs pour la plupart, à contribuer à l'émergence d'une littérature contestataire militant en faveur d'une égalité entre Blancs et Noirs. Solomon Tshekisho Plaatje, qui publie *Mhudi* en 1930, posait déjà les jalons de

cette littérature qui interroge les relations entre les communautés³. Plus tard, Alan Paton poursuit ce mouvement avec son roman *Cry, the Beloved Country*, publié en 1948. André Brink s'inscrit ainsi dans une tradition d'écrivains qui ont su dénoncer le système profondément inégalitaire de l'apartheid.

- 2 En effet, dans *Une Saison blanche et sèche*⁴, André Brink met en scène l'histoire dramatique de la famille Gordon et l'aventure de Ben Du Toit, toutes deux représentatives de l'histoire d'une Afrique du Sud meurtrie et divisée par l'apartheid. *Une Saison blanche et sèche* présente une intrigue nourrie par l'histoire de l'Afrique du Sud et, en se centrant sur les relations interraciales, notamment entre les Blancs et les Noirs. Quelle stratégie narrative André Brink utilise-t-il pour ressortir les différentes formes de relations entre les communautés ? Pour répondre à cette question, nous articulerons le parcours singulier du héros, Ben Du Toit, au sein d'une société clivée avec les diverses manifestations collectives du système de l'apartheid, notamment l'exacerbation des tensions dans les relations entre Blancs et Noirs. Nous examinerons aussi la relation entre le système institutionnel de l'apartheid et la communauté noire.

1. « L'Aventure ambiguë⁵ » de Ben Du Toit

- 3 Ben Du Toit, le héros, est professeur dans un collège et père de famille. Sa famille est l'image parfaite de la communauté blanche dans un pays où l'économie et le système politico-judiciaire sont entre les mains des Blancs, au détriment des Noirs totalement en marge du pouvoir de décision. Deux faits tragiques vont changer sa vie : d'une part, la mort de Jonathan, fils de Gordon, le balayeur du collège, enlevé lors d'une répression sanglante de la police à Soweto⁶, d'autre part, celle de Gordon lui-même, par ailleurs ami de Ben Du Toit. Gordon, qui enquêtait sur la mort de son fils, est torturé à mort par la section spéciale de la police sud-africaine. Cette situation ne facilite pas la communication entre Ben Du Toit et les Noirs.

a. La relation compliquée entre Ben Du Toit et la communauté noire

- 4 Dans le roman d'André Brink, la trame narrative gravite autour de Ben Du Toit car son action s'étend sur les quatre parties du texte. On y voit un personnage déterminé, voué à la cause de l'autre, et surtout, partisan de justice, qui sera amené à consolider sa relation avec la communauté noire. C'est du moins ce que nous apprend le narrateur omniscient du récit avec de nombreux détails sur les circonstances, les personnages. Cela se lit dès les premières lignes du roman où l'on constate que le narrateur embraye déjà sur le récit qui va suivre : « En ce qui concerne Ben, tout a commencé avec la mort de Gordon Ngubene. [...] Il remontait à la mort de Jonathan, fils de Gordon au moment des émeutes des jeunes de Soweto ⁷ » (p. 49). L'incipit prend une valeur prémonitoire en insistant sur l'événement qui scelle le destin du protagoniste. Pourquoi parler alors d'aventure ambiguë du personnage ? Qu'est-ce qui peut bien le caractériser ?
- 5 Ben Du Toit avait une grande affection pour la famille de Gordon qui mène la vie discrète des Noirs pauvres, rejetés par la société car n'ayant pas la possibilité de se faire entendre auprès des autorités locales. Et c'est à partir d'un incident que leur relation se noue.

Un jour, une somme d'argent ayant disparu d'une salle de classe, un ou deux professeurs avaient immédiatement accusé Gordon de ce larcin. Ben avait pris le balayeur sous sa protection et fait une enquête qui avait révélé que les coupables étaient des élèves de classe de terminale. À partir de ce jour-là, Gordon lui-même avait décidé de laver la voiture de Ben [...]. Au fur et à mesure qu'ils apprenaient à mieux se connaître, Ben découvrait le passé de Gordon ⁸ (p. 50).

- 6 Au sortir de cet incident qui ternit l'image de Gordon au sein du collège, l'amitié de Ben Du Toit et du balayeur se renforce par-delà leurs différences, ce qui n'est pas bien perçu par leur environnement. C'est suite à la mort de son ami que Ben Du Toit saura véritablement ce pourquoi il vit. Pour lui, cette énième mort provoquée par l'apartheid ne doit pas rester impunie. Rejeté par la communauté blanche dont il fait partie, le héros pense trouver refuge et

compassion chez les Noirs qui sont néanmoins à l'origine de ce qui lui arrive. Ironie tragique, il est confronté au comportement froid et insultant de ces derniers qui n'apprécient pas sa présence. Pour eux, Ben Du Toit est comme les autres Blancs. Bien des exemples expliquent cet état de fait.

- 7 Durant son enquête concernant la mort de Gordon, Ben Du Toit s'associe à Stanley, un Noir, ami de Gordon. Tout au long de leur collaboration, Stanley ne cesse de lancer des piques à Ben, à l'exemple de l'appellation de « Lanie » que l'on observe tout au long du récit. « Lanie⁹ » est un substantif à connotation péjorative pour désigner les Blancs, dont l'usage déconcerte Ben Du Toit. De plus, ce dernier doit faire face à la haine des Noirs lorsqu'il se rend au domicile d'Emily afin de se recueillir devant la dépouille de son ami Gordon. Robert, l'un des fils du défunt, se montre très hostile à la présence de Ben :

Robert, dis bonjour au Baas, répéta Emily. — Je ne dirai pas bonjour à un enculé de Boer ! explosa-t-il en se tournant et en s'enfuyant vers la lumière extérieure. — Robert, j'aimerais t'aider ! bégaya Ben, désespéré. — Va t'faire foutre ! D'abord tu le tues et maintenant tu veux nous aider ! cria Robert. Il oscillait comme un serpent prêt à passer à l'attaque, submergé par la colère mélodramatique de ses seize ans. Mais je n'ai rien à voir avec sa mort. — Quelle différence¹⁰ (p. 118-119) ?

- 8 La violence langagière de Robert qui s'observe dans cet extrait traduit la singularité des rapports tendus entre les deux communautés. Pour Robert, Ben et tous les autres Blancs sont responsables de la mort de ses proches. Une attitude peut-être justifiée par son âge qui ne lui permet pas de prendre de la distance en prenant la parole.
- 9 En suivant le discours du narrateur, il semblerait que c'est la couleur de peau blanche qui induit les réactions du garçon. Mais l'intention de l'auteur est bien au-delà. Pour André Brink, c'est une manière de montrer à quel point la haine envers les Blancs a atteint des proportions considérables même chez les enfants, qui ont intégré toute la violence sociale causée par l'apartheid. Plus loin, au chapitre quatre de la quatrième partie du roman, l'auteur illustre à nouveau la haine envers les Blancs lorsque Ben Du Toit décide de se rendre dans

les townships, où il se trouve face à une foule de jeunes prêts à en découdre avec lui. L'histoire est racontée par Ben lui-même qui prend dès lors le statut de personnage-narrateur :

J'étais si perdu dans mes pensées que je ne les ai pas vus avancer. Au moment où j'ai levé les yeux, ils se tenaient en groupe serré, entre la voiture et moi. En arrière-plan, je pouvais en voir d'autres approcher. La lenteur même de leurs mouvements m'a rendu méfiant [...]. Tout s'est très vite passé, dans une grande confusion de mouvements et de bruits. Quelqu'un m'a arraché les clés de la main. Au moment où je me baissais pour les ramasser, j'ai été projeté à terre et frappé par-derrière [...]. J'ai été projeté en avant. Genou dans les reins. Pendant un moment, ma tête a tourné de douleur. Mais je savais que si je restais là, c'était la fin¹¹ (p. 358-359).

- 10 La précision et la multiplicité des détails de l'agression inscrivent le roman dans une esthétique réaliste, destinée à prendre à témoin le lecteur et à le faire réagir aussi sur les violences subies par la communauté blanche au temps de l'apartheid. Personnage aux visages multiples, Ben Du Toit est l'incarnation de tous les Blancs opposés au système de l'apartheid qu'ils veulent abattre. Les régimes totalitaires font du contrôle une priorité politique, que les opposants s'emploient à mettre en échec¹². En effet, dans ce roman, André Brink, à travers son personnage, pose la question du combat contre l'apartheid. Il s'agit de défaire les codes érigés par la société comme l'observe Jean Sévry : « c'est précisément cet interdit qui fait mal au cœur de l'écrivain. Il va tenter de bousculer les barrières de l'arbitraire pour passer dans le camp de l'autre, pour tenter de se mettre dans sa peau¹³ ».

b. Les relations familiales et professionnelles

- 11 L'engagement de Ben Du Toit auprès de la communauté noire détruit sa cellule familiale et son univers professionnel. L'épouse de Ben Du Toit, Susan, en complicité avec leur fille aînée Suzette, s'en prend à Ben en ces termes : « Ne sous-estime pas ton père, dit Susan en entrant dans la pièce avec un plateau. Il a développé ces derniers temps un intérêt extra-muros, bien à lui. C'est-à-dire ? demanda

Suzette, intriguée. Il est devenu le champion des prisonniers politiques¹⁴ » (p. 83). Dans cet extrait, Susan remet en cause l'engagement de son époux auprès des Noirs, contrairement à ses fils qui soutiennent leur père.

- 12 Lors du verdict de la justice qui exonère la section spéciale de toute responsabilité dans la mort de Gordon, la communauté noire est frappée de stupeur tandis que Ben Du Toit prend Emily en pleurs dans ses bras pour la consoler. Les photographes immortalisent la scène et la photo où l'on voit un Blanc et une Noire dans les bras l'un de l'autre fait la une de tous les journaux, ce qui suscite l'indignation des Blancs et notamment de Suzette : « Dieu du ciel, papa ! J'ai toujours su que tu étais naïf, mais tu as dépassé les limites, à présent ! Enlacer des Noirs en public¹⁵ » (p. 174). Au-delà du cercle familial, bien d'autres membres de la communauté tancent Ben, à l'instar de M. Cloete, le principal du collège comme en témoigne cet échange :

Mais, M. Cloete, qu'est-ce que ça a à voir avec la politique ? Cette femme a perdu son mari. Elle était accablée de chagrin. — Une Noire, Du Toit ! s'écria Cloete très froidement. Ben perdit son sang-froid. — Je ne vois pas la différence. — Seriez-vous par hasard aveugle ? Et vous venez me dire que ça ce n'est de la politique, ça ! Que faites-vous donc des lois d'immoralité de ce pays¹⁶ ? (p. 173-174)

- 13 Cette relation tendue se précise avec l'implication de l'Église par la voix d'un membre de la congrégation, un certain Hartzenberg : « je n'ai pas été surpris par ton absence, ce matin, à l'église. Tu as trop honte pour t'y montrer je pense¹⁷ » (p. 173). L'accumulation de ces reproches à l'égard de Ben Du Toit pose la question de l'éthique et traduit une forme de malaise identitaire permanent au sein de la communauté blanche. C'est sans doute ce que pense Richard Samin en affirmant que « cette réalité est celle d'une société violente fondée sur un système rigide de différences sociales et raciales¹⁸ ».
- 14 En clair, l'hostilité que doit affronter Ben Du Toit fait de lui un homme déboussolé, tourmenté, qui doute désormais sur ses rapports à l'autre : d'un côté, sa relation avec sa famille et le reste de la communauté blanche qui se désagrège, de l'autre, la haine manifeste de certains Noirs qui n'ont pas compris le sens de son engagement. C'est pourquoi Ben ne cesse de s'interroger : « Mais qui sont mes

frères aujourd'hui ? Envers qui dois-je être loyal¹⁹ ? » (p. 203) ; « Pourquoi m'avaient-ils rejeté ? Ne comprenaient-ils pas ? Avais-je enduré tout ça pour rien, en vain ? Tout ça ne servait-il à rien ? Qu'était-il arrivé à la logique, au bon sens²⁰ ? » (p. 361) ; « Je voulais aider. Bien. J'étais tout à fait sincère. Mais je voulais le faire à ma façon. Et je suis blanc ; ils sont noirs [...]. Que je le veuille ou non, que j'aie envie ou non de maudire ma propre condition – et ça ne servirait qu'à confirmer mon impuissance – je suis blanc. Voilà l'ultime et terrifiante vérité de mon univers brisé²¹ » (p. 362). Toute la problématique du héros est là : il se trouve face à un dilemme qu'il ne peut résoudre. Finalement, le personnage du roman se donne à lire comme un être en crise d'identité, pris dans un entre-deux sans issue ; c'est donc un héros ambigu, caractéristique du héros de roman décrit par Lukacs²². Le roman traduit un profond scepticisme vis-à-vis du système politico-judiciaire du pays totalitaire qu'est l'Afrique du Sud de l'apartheid.

2. Les relations entre les communautés au prisme du système politico-judiciaire

a. L'image de couverture et son discours

- 15 Parler de l'apartheid, c'est interroger tout le système politique et judiciaire qui a asservi la population noire dans le pays à travers ses lois arbitraires. En effet, l'apartheid, vu comme entité institutionnelle, a considérablement divisé les communautés, en l'occurrence les Blancs et les Noirs. Les victimes de ce système policier sont privées des droits civiques fondamentaux (le droit de vote, la liberté d'expression, etc.) et vivent dans un univers quasi carcéral. C'est bien l'idée qui se dégage de manière allégorique de la photographie de couverture de l'édition française, où l'on voit trois personnes de couleur, probablement une famille, dans une cellule. Dans cet élément de paratexte, l'éditeur souligne un aspect de l'apartheid dénoncé par Brink, à savoir que personne n'est à l'abri de la violence politique, quel que soit son âge. L'image des barreaux constitue un emblème de la ségrégation entre les communautés et du système

totalitaire qu'est alors l'Afrique du Sud. André Brink met donc en perspective l'idée d'une impossible communion des peuples qui pourrait se justifier par le contexte de l'apartheid dans lequel l'œuvre a été produite.

La couverture de l'édition française du roman



- 16 Le roman donne à la justice une place prépondérante en ce sens que presque tout le système judiciaire est représenté dans le texte : avocat, juge, tribunal, etc. Si, en théorie, la justice est censée être au service de tous, André Brink montre qu'elle génère la division, instaure la hiérarchisation des peuples et l'écart social. Par la voix du narrateur est dénoncée la partialité d'un système qui impose une justice de classe et surtout de race dans un régime policier fortement militarisé.

b. Les méthodes policières : une autre source de discorde

- 17 Si les relations entre les Blancs et les Noirs se sont dégradées au temps de l'apartheid, c'est sûrement parce que la police – notamment la section spéciale – a constitué l'un des piliers du pouvoir. Dans les quartiers ou villes habités par les Noirs, la violence policière est constante. La police agit en toute impunité : arrestation arbitraire, torture physique, répression contre les manifestations anti-apartheid, etc. L'arrestation de Gordon est un exemple parmi tant d'autres. Une nuit, la section spéciale débarque chez lui pour l'arrêter,

devant sa femme et ses enfants médusés. Le plus terrifiant, c'est lorsqu'un membre de cette unité de police adresse ses propos à Emily : « Ja, vaut mieux que tu lui dises au revoir. Tu le reverras pas ²³ » (p. 69). Pour la police, le sort de Gordon est scellé dès son arrestation, sans jugement. Son seul tort est d'avoir tenté de trouver la vérité sur la mort de son fils Jonathan.

- 18 La communauté noire a bien intégré cet état de fait, comme Stanley qui explique à Ben Du Toit : « Lanie, chez nous, quand un homme se fait ramasser par la section spéciale, nous parlons de lui au passé, c'est tout ²⁴ » (p. 71). Les propos de Stanley montrent à quel point les Noirs sont réifiés au hasard des rafles policières. Ainsi, lors d'une protestation des jeunes contre l'enseignement de l'afrikaans dans les collèges, la police envoie les chiens pour disperser les manifestants : « [...] un car de police avait même été retourné et incendié. Coups de feu, Cris, Chiens ²⁵ » (p. 55).
- 19 La violence s'intensifie au fur et à mesure de la prise de conscience collective des Noirs à la mort de Gordon, auquel tout le pays vient rendre un dernier hommage à Soweto. La police en alerte dépêche alors tout un escadron :

Tous les passagers avaient reçu l'ordre de descendre, de passer entre les deux rangées de policiers qui s'étaient mis à les frapper à coups de bâton, et à les fouetter ; il y avait quelque chose de calme et d'ordonné dans toute cette opération : violence pure, non altérée, qui n'avait besoin d'aucun prétexte, d'aucune excuse et suivait simplement son cours, avec précision, sans bavures ²⁶. (p. 128)

Le narrateur, dans un détachement feint, semble normaliser et justifier les exactions policières qui en acquièrent une forme de pureté et finissent par incarner une essence de la violence.

c. La ségrégation de l'espace social

- 20 Au-delà des violences que nous avons décrites, il convient de dire que l'espace porte les stigmates de la ségrégation sociale et que la violence intercommunautaire s'inscrit dans l'espace même. Le récit met au jour des interdits et dessine des zones d'exclusion dans la répartition et l'occupation des lieux : les territoires occupés par les

Noirs sont infréquentables par les Blancs et forment un espace à part. La voix narrative et le personnage principal du roman s'accordent ainsi sur l'écart qui existe entre le lieu de vie des Blancs et celui des Noirs :

La maison d'Emily ressemblait à toutes celles de l'agglomération. Orlando West, ciment et tôle ondulée, petit jardin obstinément installé contre la route poussiéreuse. À l'intérieur, déploiement de vieux calendriers, d'images pieuses. Pas de plafond pour dissimuler le toit de tôle. Une table, des chaises, deux lampes à pétrole, une machine à coudre, un poste transistor²⁷. (p. 117)

- 21 Plus loin, Ben Du Toit, conscient du privilège des Blancs par rapport aux Noirs, décrit avec un sentiment de culpabilité les différences qui séparent les deux communautés :

Nous habitons une maison, ils habitaient des huttes de boue séchée avec des pierres sur le toit, ils portaient nos vieux vêtements. Ils venaient frapper à la porte de la cuisine. Ils dressaient notre table, élevaient nos enfants, vidaient nos pots de chambre, nous appelaient *Baas* et *Miesies* [...]. Il était normal que les gens ne se mélangent pas, que chacun ait sa parcelle de terre, où agir et vivre parmi les siens²⁸. (p. 202)

Le texte oppose les pronoms personnels sujets : le « nous » désigne les Blancs dont fait partie Ben Du Toit, qui assume ses privilèges ; le « ils » représente les Noirs, exclus de toute forme de privilège.

- 22 L'espace, loin d'établir une forme de créolisation des peuples, fige chacun dans une rigide incommunicabilité. À cet égard, Ezekiel Mphahlele, cité par Jean Sévry, propose les mêmes analyses :

Les non-Blancs vivent dans des zones séparées, ou dans des réserves, ou alors ils travaillent pour les Blancs en ville, et à la ferme, lieux où ils ne sont jamais que des locataires, à moins qu'ils ne les squattent. Dans de telles conditions qui isolent les communautés et rendent difficiles, sinon impossibles les échanges sociaux et économiques, il ne peut pas y avoir de culture commune. [...] Celle-ci est vouée au sectarisme et à la stérilité tant que les conditions resteront dominantes²⁹.

Il est évident que la ségrégation, représentée et amplifiée par la distribution spatiale, crée un sentiment de ressentiment au sein des communautés dominées.

- 23 André Brink, en tant que citoyen sud-africain qui a vécu l'apartheid, sait parfaitement qu'il n'était pas aisé de dire les choses ouvertement. La peur d'être arrêté, d'être emprisonné et même d'être tué, était présente dans tous les esprits ; c'est pourquoi l'auteur transcrit cette peur dans son écriture, qui illustre la censure que s'imposent les gens. Ainsi, l'usage répété de « ils » anonyme pour désigner les autorités, la police, la justice permet de voiler les allusions trop directes : « ils ont dit ³⁰ » (p. 68) ; « ils ont mis toute la maison sens dessus dessous, Baas, poursuivit Emily ³¹ » (p. 69). L'arbitraire politique et son cortège de violence échappent ainsi à une nomination explicite chez des sujets écrasés par la peur. L'écriture de Brink vise à briser le silence et à alerter l'opinion internationale en reproduisant les stratégies langagières mises en œuvre par les Noirs pour se protéger de leurs bourreaux.

Conclusion

- 24 André Brink ne se contente pas de faire un travail d'historien en répétant l'histoire de l'apartheid. Conscient de sa liberté de ton et de son engagement, l'auteur d'*Au plus noir de la nuit* (1976) attaque de manière incisive la politique de l'apartheid. Son récit se transforme en un véritable plaidoyer : il tente de libérer la parole, de soutenir la protestation des Noirs au risque de devenir l'ennemi public des partisans de l'apartheid. Pour Jean Sévry, « Brink considère qu'à partir de son statut d'écrivain il peut, à sa façon, prendre part à un changement des mentalités qui est devenu une nécessité historique ³² ». Il y a donc une urgence d'écrire ; il faut donc dire « les mots tant qu'il y en a ³³... ». Dans *Sur un banc de Luxembourg*, André Brink insiste sur la nécessité de parler de l'apartheid : « Écrire sur ce sujet, l'explorer, l'analyser, essayer d'en atteindre les racines, devient un acte de défi et une forme de résistance à l'existence d'un tel système. On ne peut contrer ceux qui dissimulent les choses qu'en les dévoilant ³⁴ ».
- 25 Partant donc d'un constat des atrocités de l'apartheid, *Une saison blanche et sèche* suggère une réflexion philosophique sur l'ouverture à

autrui et, surtout, sur le décroisement des cultures et des « races ». André Brink disait : « Je ne suis pas Européen, mais Africain ³⁵ », une revendication quasi nationaliste des Boers, les descendants des colons néerlandais, qu'il s'agit ici de déplacer vers une reconnaissance généreuse des autres communautés. C'est une invitation à briser les barrières identitaires et au dépassement de soi pour établir une véritable relation de solidarité et de fraternité, à l'image de ce qu'a pu imaginer Albert Camus, un écrivain majeur dont Brink se réclamait.

BIBLIOGRAPHIE

BRINK André, *A Dry White Season*, Londres, W.H. Allen, 1979.

BRINK André, *Une saison blanche et sèche*, trad. R. Fouques Duparcs, Paris, Stock, 1980.

BRINK André, *Sur le banc de Luxembourg*, trad. J. Guiloineau, Paris, Stock, 1983.

CLAVARON Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2011.

FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

LUKACS Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989 [1920].

SAMIN Richard, « Alex La Guma : *In the Fog of the Season's End*. Le discours de la guerre et la guerre des discours », *Études littéraires africaines*, n° 38, 2015, p. 105-120.

SÉVRY Jean, *Afrique du Sud : ségrégation et littérature, anthologie critique*, Paris, L'Harmattan, 1989.

SÉVRY Jean, *Littératures d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala, 2007.

TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998.

NOTES

1 À ce sujet, Yves Clavaron dit que « l'Afrique du Sud a connu une colonisation d'un type particulier par rapport au reste du continent puisque double : d'abord les Néerlandais débarqués au ^{xvii}^e siècle et qui "s'africanisent" pour devenir les Afrikaners, puis les Britanniques arrivés à la fin du ^{xviii}^e. [...] La colonisation devint très vite un jeu à trois bandes entre Britanniques et leurs idéaux libéraux, les Afrikaners et leur mentalité de

peuple élu et les différentes ethnies africaines, qui se défendent parfois avec succès comme en témoignent les retentissantes victoires zouloues ».

CLAVARON Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2011, p. 31.

2 L'apartheid se définit comme un système de discrimination entre les communautés en Afrique du Sud mis en place vers 1948, et qui prendra officiellement fin en 1994 avec l'arrivée de Nelson Mandela au pouvoir. Voir SÉVRY Jean, *Afrique du Sud : ségrégation et littérature, anthologie critique*, Paris, L'Harmattan, 1989.

3 Voir à ce sujet SÉVRY Jean, *Littératures d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala, 2007 ; SAMIN Richard, « Sol Plaatje's *Mhudi* and the emergence of Black political fiction in South Africa », *Commonwealth – Essays and Studies*, vol. 22, n° 1, 1999, p. 37-46 ; CLAVARON Yves, *op. cit.*, p. 31-49.

4 BRINK André, *A Dry White Season*, Londres, W.H. Allen, 1979 ; *Une Saison blanche et sèche*, Paris, Stock, 1980. Les pages qui renvoient au texte traduit seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte. Nous donnons en note de bas de page le texte original.

5 Nous empruntons ce titre au roman *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane.

6 Soweto, qui signifie South Western Township (agglomération du sud-ouest), est une ville périphérique de Johannesburg. C'est devenu un ghetto pour Noirs, caractérisé par la misère et la délinquance.

7 « It all really began, as far as Ben was concerned, with the death of Gordon Ngubene. [...] At least as far as the death of Gordon's son Jonathan at the height of the youth riots in Soweto », p. 37.

8 « Once, when some money disappeared from the classrooms and one or two of the teachers immediately blamed Gordon for it, it was Ben who took the cleaner under his wing and instituted inquiries which revealed a group of matric boys to be the culprits. From that day Gordon took it upon himself to wash Ben's car [...]. As they came to know each other better Ben discovered more about Gordon's background », p. 37.

9 Expression d'origine bantoue. Voir le glossaire du roman.

10 « Robert, say good day to the baas, she repeated. "I won't say good day to a fucking Boer!" he exploded, swinging round viciously to escape into the angry light outside. "Robert, I'd like to help you," Ben stammered wretchedly. "Go to hell! First you kill him, now you want to help." He stood

swaying like a snake ready to strike, overcome by all the hopeless, melodramatic rage of his sixteen years. "But I had nothing to do with this death". "What's the difference?" », p. 93.

11 « I was so deeply lost in my own perplexing thoughts that I never saw them coming closer. By the time I looked up they were standing in a tight group between me and the car. In the background I could see others approaching casually. The very slowness of their movement made me suspicious [...]. Everything started happening very quickly, in a great confusion of movement and sound. Someone slammed the bunch of keys from my hand. As I stooped to pick them up I was knocked down from behind [...]. I doubled forward. Knee in the kidneys. For a moment I was dizzy with pain. But I knew if I stayed there it would be the end », p. 301-302.

12 Cf. TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998, p. 11.

13 SÉVRY Jean, *Afrique du Sud : ségrégation et littérature, anthologie critique*, op. cit., p. 19.

14 « Don't underestimate your father, Susan said, entering at that moment with their tea tray. He's developed an extramural interest of his own lately. What's that? Suzette asked, intrigued. Champion for political detainees », p. 64.

15 « Good heavens, Dad, I always knew you were naïve, but this is going too far. Embracing black women in public! », p. 139.

16 « "But Mr Cloete, what on earth has it go to do with politics? The woman lost her husband. She was shattered with grief." "A *black* woman, Du Toit," Cloete said coolly. He lost his temper: "I can't see that it makes any difference." "Have you grown colour blind then?" [...] "And then you say it's not politics? What about the immorality laws of the country ?" », p. 138-139. Les lois d'immoralités font référence à l'*Immorality Act* : loi interdisant les mariages et relations sexuelles entre personnes classées dans des « races » différentes. Cette loi fut abrogée en 1985. Voir à ce sujet la note de bas de page du roman.

17 « "I'm not surprised you weren't in church this morning" [...] "Too ashamed to show your face, I suppose ?" », p. 139.

18 SAMIN Richard, « Alex La Guma : *In the Fog of the Season's End*. Le discours de la guerre et la guerre des discours », *Études littéraires africaines*, n° 38, 2015, p. 110.

19 « But who are my people today? To whom do I owe my loyalty ? », p. 163.

20 « Why had they singled me out? Didn't they understand? Had everything I'd gone through on their behalf been utterly in vain? Did it really count for nothing? What had happened to logic, meaning, sense ? », p. 303.

21 « I wanted to help. Right. I meant it very sincerely. But I wanted to do it on my terms. And I am white, they are black [...] whether I like it or not, whether I feel like cursing my own condition or not, and that would only serve to confirm my impotence. *I am white*. This is the small, final, terrifying truth of my broken world », p.304.

22 LUKACS Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989 [1920], p. 78.

23 « *Ja*, better say good-bye to him. You not going to see him again », p. 53.

24 « *Lanie*, with us, when a man gets picked up by the Special Branch, you just start talking about him in the past tense; that's all », p. 54.

25 « One police van was overturned and set alight. Shots, Shouts, dogs », p. 41.

26 « All the passengers were ordered to get out, to run the gauntlet of two files of police who laid into them with batons, sjamboks and riflebutts. There was something very calm and ordered about the whole operation: pure, unadulterated violence which needed no pretext or excuse and simply went its way systematically, thoroughly, neatly », p. 100-101.

27 « Emily's home looked like all the others in her township, Orlando West, cement and corrugated iron, a small garden obstinately staked off against the dusty road. Inside, a spattering of old calendars and religious pictures on the bare walls; no ceiling to hide the iron roof above; dining table and chairs; a couple of gas lamps; sewing machine; transistor radio », p. 92.

28 « We lived in a house, they in mud huts with rocks on the roof. They took over our discarded clothes. They had to knock on the kitchen door. They laid our table, brought up our children, emptied our chamber pots, called us *Baas* and *Miesies* [...]. It was a good comfortable division, it was right that people shouldn't mix, that everyone should be allotted his own portion of land where he could act and live among his own », p. 162.

29 SÉVRY Jean, *Littératures d'Afrique du Sud*, op. cit., 2007, p. 89.

30 « "They said" », p. 52.

31 « "They turn over the whole house, Baas," Emily persisted », p. 52.

32 SÉVRY, Jean, *Littératures d'Afrique du Sud*, op. cit., p. 267.

- 33 FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 8.
- 34 BRINK André, *Sur le banc de Luxembourg*, Paris, Stock, 1983, p. 211.
- 35 « I'm not European, but African », BRINK, André, *A Dry White Season*, *op. cit.*, préface, p. 6.

RÉSUMÉS

Français

Cet article souhaite montrer comment le contexte d'énonciation d'*Une saison blanche et sèche* d'André Brink s'appuie sur l'histoire de l'apartheid. En effet, par le prisme de la littérature et de l'histoire, l'auteur explore les relations entre les différentes communautés de l'Afrique du Sud, qui se justifient par la situation des personnages et le système politico-judiciaire. Cette étude permet ainsi de relever le projet universel de l'auteur dont l'axe essentiel est la réconciliation des peuples.

English

This article shows how the context of enunciation in *A Dry White Season* is based on the history of apartheid in South Africa. Through the lenses of history and literature, the author, André Brink, explores the relationships between the various South African communities regarding the politico-legal system and the situation of the characters. As a result, observably, the global project of the author is to bring all the people back together.

INDEX

Mots-clés

apartheid, arbitraire, colonisation, contexte, communauté, justice, politique, relation, violence, système, ségrégation

Keywords

apartheid, arbitrary, colonisation, context, community, justice, politics, relation, violence, system, segregation

AUTEUR

Wilfried Ndemby Manfoumby

Doctorant en littérature comparée, CELEC, université Jean Monnet Saint-Étienne
IDREF : <https://www.idref.fr/254501087>

La relation peuple/dictateur dans *Temps de chien* (1999) de Patrice Nganang

Mohamed Racim Boughrara

DOI : 10.35562/celec.392

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

1. Le tableau d'un peuple victime
 - a. Un peuple éternellement victime de l'injustice et de l'arbitraire
 - b. Une société aliénée par la misère économique et morale
 - c. Des types sociaux symboles d'un monde en déchéance
2. La représentation d'un peuple bourreau
 - a. Un peuple immoral
 - b. La vision d'un moraliste
 - c. L'inversion de l'échelle des valeurs

Conclusion

TEXTE

- 1 *Temps de chien* est une peinture de la nation camerounaise gouvernée par une dictature qui en a confisqué la mémoire et lui a longtemps fait croire que la malédiction qui frappe le pays n'est autre que le résultat du passé colonial. Mais le peuple a compris que les violences historiques sont loin d'être évanouies, d'autant qu'il voit durer un régime tyrannique qui ne cesse de le martyriser. Patrice Nganang observe douloureusement son peuple en vue d'apporter une amélioration à sa condition et, par son regard de moraliste, il construit un véritable apologue en mettant en scène un chien doté d'un nom et scrutant avec dédain une foule indistincte au comportement grégaire. Comme dans *La Ferme des animaux*¹ où George Orwell fait se côtoyer animal et humain, le choix de l'apologue permet d'observer le peuple camerounais avec un regard rempli d'humour et de vivacité.

- 2 Mboudjak, le chien narrateur, se dit *chercheur*, il scrute avec dédain le monde des humains, foule indistincte avec un cynisme désabusé. Pourtant, malgré la veulerie de ces derniers, c'est leur camp qu'il a choisi. La populace, certes abjecte, lui semble préférable au monde animal, où il demeure un pouilleux. En cela, cette fable révèle un point de vue de moraliste : elle scrute les ignominies du peuple des sous-quartiers en tentant d'y déceler une parcelle d'optimisme. Les pérégrinations du chien narrateur dans les rues de Yaoundé illustrent son espoir de s'émanciper de sa condition mais aussi sa quête d'une humanité enfin capable d'agir sur son destin. Elles forment ainsi le canevas d'une fresque au réalisme à la fois truculent et apocalyptique.
- 3 Nous essaierons ici d'examiner la relation dominant/dominé, à travers l'image du peuple camerounais réduit à une plèbe, sous la tutelle du despote qui le prive de ses biens avec une totale absence de scrupule. En effet, il s'agit là de l'œuvre d'un Africain qui porte sur l'Afrique postcoloniale un regard sans concession dans la mesure où la mémoire populaire paraît s'être effacée sous les coups de tyrans corrompus. Nous verrons par conséquent dans un premier temps en quoi cette fresque constitue le tableau d'un peuple victime, tandis qu'en second lieu, nous essaierons d'étudier ce qui en fait au contraire l'image d'un peuple bourreau.

1. Le tableau d'un peuple victime

a. Un peuple éternellement victime de l'injustice et de l'arbitraire

- 4 On peut légitimement considérer le roman de Patrice Nganang comme une fresque du Cameroun contemporain et de son peuple. Pourtant, il est fondé sur un certain nombre d'épisodes juxtaposés, sans continuité temporelle affirmée, mais c'est cet ensemble d'instantanés de la vie dans les faubourgs déshérités de Yaoundé qui constitue son unité. Cette série de scènes mises bout à bout offre un tableau saisissant du pays et, au-delà, de l'Afrique noire tout entière. Leur unité repose avant tout sur le regard du chien Mboudjak qui prend en charge la narration. L'omniprésence de la corruption et de la violence contribue également à la cohérence de l'œuvre. En effet,

l'animal-narrateur, présent du début à la fin du récit et témoin de la déliquescence de l'humanité qui l'entoure, dresse le tableau d'un peuple éternellement victime. La Panthère, qui a connu la colonisation européenne, est le personnage qui permet de mettre en évidence la continuité et la permanence de l'injustice, alors que le peuple en a perdu la mémoire. Malgré l'indépendance, ce dernier est toujours la proie de l'arbitraire mais, vivant dans l'instant, il n'a pas la conscience de l'Histoire.

- 5 Paul Biya, à la tête du pays depuis plus de deux décennies, incarne de fait un horizon indépassable aux yeux des Camerounais : l'écrivain désacralise la figure d'un chef d'État s'accrochant au pouvoir en perpétuant la terreur, favorisant les détournements de fonds et la destruction des services publics. Ainsi l'ex-fonctionnaire Massa Yo, licencié comme bien d'autres, conçoit-il la plus grande méfiance vis-à-vis d'une administration corrompue en refusant de déposer son argent à la banque. Dans son ouvrage, *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Denise Coussy affirme, en effet, que « l'État de la Nation est avant tout présenté au travers du prisme de la corruption qui est devenu le leitmotiv obsessionnel de ces littératures² ».
- 6 S'emparant des thèmes les plus frappants, Nganang montre ainsi une nation à la dérive dont les sous-quartiers, où règnent la brutalité du pouvoir et la misère, continuent à être martyrisés. C'est là le cycle éternel de l'injustice dont les habitants du bidonville de Madagascar sont l'incarnation la plus absolue et la plus tragique. Nganang, qui vit aux États-Unis, s'attaque aux tabous du système Biya, mettant à nu la corruption installée à tous les niveaux du gouvernement et de l'économie, précipitant les pauvres dans la précarité et l'accablement.
- 7 Aussi peint-il une fresque iconoclaste du Cameroun d'aujourd'hui en ce qu'il ne fait aucun cas de la décolonisation et de l'indépendance : elles n'ont tout simplement pas existé ou, plus exactement, n'ont pas répondu aux espérances libératrices d'un peuple qui n'est toujours pas maître de son destin. Cependant, la préoccupation première de Patrice Nganang ne paraît pas uniquement être de nature politique. Son regard se veut avant tout celui d'un moraliste, stigmatisant, à travers le chien Mboudjak, les travers du peuple camerounais.

b. Une société aliénée par la misère économique et morale

- 8 De fait, les habitants du quartier de Madagascar, observés par le chien chercheur, ne sont pas évoqués seulement comme les victimes d'un système politique. Certes, ils sont déclassés, écrasés sans pitié par l'État et tentent de lutter contre la précarité qui les ronge, mais ils apparaissent essentiellement dans toute l'ignominie de leur aliénation. Ainsi remarque-t-on l'omniprésence de la pourriture qui, d'élément du décor, devient décor elle-même, exprimant l'implacable soumission et la profonde précarité des habitants des faubourgs, dénués qu'ils sont des conditions de vie de base :

Je me convainquis ensuite que les senteurs obsédantes étaient celles de tout le sous-quartier, des mille poubelles, des maisons rabougries, des rues pétées, des bars ammoniaqués, des tuyaux de caca percés, des restaurants moisissant, des voitures camées, des cabinets ouverts à la rue, des puits donnant sur la merde, des marigots combattant avec la poubelle, des lits crasseux, et des cadavres vivants³.

- 9 Néanmoins, l'aliénation n'est pas qu'économique et matérielle, elle est également morale. Nganang montre un peuple marionnette, victime et spectateur de perpétuels scandales, dans une atmosphère d'hystérie permanente. On note d'ailleurs qu'il n'est jamais différencié ; en effet, il n'est évoqué que collectivement, à travers une masse et un vacarme indistincts, des cibles et des émotions communes. Mouton de Panurge, il se déplace en masse, hurle avec les loups, tout statut social et point de vue personnel s'effaçant, comme l'attestent les expressions à valeur de métonymie : « regard du quartier⁴ », « tout le quartier avec moi⁵ », « la parole folle des rues⁶ ». La foule aliénée se complaît dans des scandales incessants sans jamais nommer explicitement la main de l'État corrompu. Critiquer ce dernier est tabou, aussi les laissés-pour-compte amplifient-ils à l'envi, comme en contrepartie, la dimension la plus triviale de ces affaires.
- 10 Ainsi, lorsque le personnage de la Panthère fait part aux clients du bar de Massa Yo que la femme du ministre des Finances a été arrêtée

à l'aéroport d'Orly « avec une grande valise pleine d'argent ⁷ », les sarcasmes fusent. La nouvelle n'a en effet aucun intérêt à leurs yeux et ne fait naître qu'un moqueur « on va faire comment alors, le pays est en crise ⁸ ». Leur soumission face au pouvoir est également visible quand la révélation de la relation entre le Commissaire et sa maîtresse Mini Minor ne fait qu'accroître la vénération et l'estime du peuple pour cette dernière. En revanche, ce sentiment se transforme singulièrement quand son univers est touché, comme l'illustre la scène où Massa Yo se rend compte que la prostituée a subtilisé son *million* caché dans le bar. On assiste alors à un déchaînement des passions sur cette affaire de mœurs qui concerne un semblable : cet apparent pair de condition a été dupé par une femme dont le statut symbolise le paroxysme de la marginalité, stigmatisée parmi les stigmatisés. Dans cet épisode, la déroute de Massa Yo apparaît d'autant plus réjouissante aux yeux de la populace qu'elle mêle sexe et argent, résonnant comme une revanche sociale.

c. Des types sociaux symboles d'un monde en déchéance

- 11 La dernière touche qui compose ce tableau d'un peuple victime est constituée de l'évocation plurielle de différents types sociaux. Ceux-ci figurent toutes les facettes d'une société en déchéance. On y trouve par exemple toutes sortes d'activités, légales ou illégales, dont le seul but est de survivre, à l'image du vendeur de cigarettes qui sera pousseur dans le marché de Mokolo, ou encore le mendiant aveugle qui ne tarde pas à devenir voleur. Il y a également les victimes des compressions des administrations publiques, tels Massa Yo, fonctionnaire licencié, ou l'ingénieur Docta, figure de l'intellectuel non récompensé. La régression économique pousse ainsi au désespoir nombre de catégories sociales. On pense à la femme privée de son salaire depuis des mois qui, voulant se jeter sous les roues d'un bus, est finalement arrêtée par la police tandis que les badauds la traitent de folle. Et pourtant, cette tentative de mettre fin à ses jours, comme d'autres dans le roman, exprime la rage d'un peuple sous la tutelle du bourreau qui le spolie de ses biens. La mort s'apparente ici à une délivrance qui offre la possibilité de se libérer du joug d'une dictature qui a trahi son peuple.

- 12 Toutefois, dans les sous-quartiers, nulle commisération : dans cette humanité en décomposition, même la tragédie d'un éventuel suicide se transforme en scène burlesque et dérisoire. Bien au contraire, face au spectacle de la déliquescence et de la misère de ses semblables, elle se vautre dans une apathie qui confine au vertige, conduisant chaque individu qui la compose au repli.
- 13 Cette décadence de la société mène par conséquent au démantèlement de tout ce qui pourrait fonder une quelconque solidarité. De fait, la société est structurellement marquée par le conflit puisque le pouvoir est organiquement injuste et repose sur la brutalité. Nombreuses sont les scènes illustrant une barbarie apocalyptique. Les individus y sont atteints d'une furie dépourvue de conscience, comme possédés et abandonnés dans le chaos qu'est le sous-quartier de Madagascar. La violence émanant des forces de l'ordre est encore plus révélatrice de ce pouvoir qui secrète l'arbitraire et la barbarie, ainsi que le montrent les viols perpétrés par les militaires à l'occasion des manifestations suivant le meurtre du jeune Takou. Néanmoins, il est symptomatique de voir la foule céder aux palinodies les plus veules, traitant comme un héros, par exemple, après l'avoir tabassé, le voleur du marché. Sa versatilité souligne son inconscience et la conduit à une attitude souvent jubilatoire. Cependant, on ne peut qualifier cette situation de renversement carnavalesque, dans la mesure où chacun ne pense qu'à ses propres intérêts, ou, du moins, à ce qui pourrait lui éviter le châtement de l'autocrate. Ainsi, l'immense mensonge de l'État, fondé sur la confiscation de la mémoire du peuple camerounais, pousse ce dernier à un obscurantisme absolu.

2. La représentation d'un peuple bourreau

a. Un peuple immoral

- 14 On le voit donc, *Temps de chien* n'est pas seulement la fresque d'un peuple victime. Ses attermoissements, ses revirements côtoient une ignominie omniprésente qui, dans l'effacement grandissant des signes d'humanité, s'apparente à une bestialité certaine, comme s'il était

atteint de cannibalisme. Dans un vertige de dévoration apparaît en effet le tableau d'un peuple bourreau dont l'immoralité semble éclater. Cette dimension trouve des résonances avec le picaresque, dans la mesure où Nganang insère des personnages déclassés dans une réalité sordide et dont la résignation se manifeste dans des expressions langagières qui sont le miroir de conventions sociales reflétant elles-mêmes leur conformisme.

- 15 Cette attitude met en évidence l'inertie et, partant, la lâcheté des humains, comme le montre la tautologie récurrente, devise rabâchée du peuple « Le Cameroun c'est le Cameroun⁹ ». Cela est confirmé par une formule, mêlant la question et sa réponse, « Que voulez-vous, c'est la crise¹⁰ », qui souligne la soumission à un code social dont le rôle premier est d'empêcher toute contestation de naître. Cette propension à la veulerie contribue à mettre en scène une humanité qui n'est pas seulement victime mais également bourreau de ses propres enfants. Ceux-ci s'entredévorent sans manifester la moindre empathie les uns pour les autres. En cela, le roman de Nganang peut être qualifié de néo-picaresque en ce qu'il représente la dégradation sociale des personnages et leur évolution dans un espace chaotique. En effet, le souci de l'auteur de décrire les sous-quartiers dans les moindres détails n'est pas anodin, dans la mesure où cela permet de mettre en scène un peuple lâche et apathique. De fait, Yaoundé s'apparente à une métaphore du chaos, notamment à travers l'omniprésence des ordures qui symbolisent le pire de la civilisation urbaine dans le tiers-monde. Le cadre est d'autant plus marqué par la morbidité que les personnages semblent s'y accoutumer. Les nombreuses scènes scatologiques par exemple mettent en valeur l'immoralité d'un peuple frappé du sceau de la malédiction et les détritiques sont l'envers négatif de la société de consommation, ne récoltant que les fruits les plus abjects de la modernité. Elles révèlent la déchéance d'une époque, elle-même marquée par la dégradation sociale, et reflètent par ailleurs ce qu'André Brink appelle « une histoire en retard¹¹ ».
- 16 Capitale d'un pays souillé et à la mémoire confisquée, Yaoundé représente une miniature du Cameroun et, au-delà, du continent africain : c'est l'image de la corruption et d'une civilisation ratée qui affecte une nation assujettie, encore affectée par les méfaits du colonialisme.

b. La vision d'un moraliste

- 17 Néanmoins, Nganang se dégage d'une vision exclusivement politique et historique du Cameroun. En moraliste, ce sont avant tout les ressorts humains qui l'intéressent. Le chien-narrateur observe ainsi avec sagacité les travers des hommes, dont le moindre n'est pas l'ivresse dans laquelle ils plongent volontiers. Celle-ci n'illustre aucunement les vertus évoquées par le proverbe latin *in vino veritas*¹² : de fait, elle est loin d'aider à lever les inhibitions et, encore moins, à libérer la parole. L'ivresse enferme le peuple dans une atmosphère fataliste, lui fait perdre le contrôle en lui ôtant toute possibilité de se repérer en ce monde. Les gens sont ainsi représentés dans une masse et leur comportement déséquilibré les réduit à une populace incapable d'agir avec détermination. L'alcool est une échappatoire qui apparaît comme le prétexte idéal pour fuir la réalité. Mais il n'est pas le seul : la rumeur apparaît comme une seconde tendance de l'humanité des sous-quartiers, régnant sur le cloaque et le chaos d'un monde souvent plongé dans l'hystérie collective. Les fantasmes incessants qui envahissent Madagascar sont l'occasion de tisser une série d'épisodes hallucinatoires dont, pourtant, la véracité n'est jamais remise en cause : « Oui la rumeur est une dangereuse musique. Sa réalité folle naît dans l'ivresse des hommes, à ces moments où leurs paroles deviennent fortes, leurs craintes trop visibles et leurs gestes désordonnés¹³ », analyse le chien chercheur. Son regard perspicace l'amène à affirmer que la rumeur est l'indice d'une foule au comportement grégaire. La rumeur exerce un pouvoir encore plus maléfique sur la foule, en ce qu'elle contribue à créer une hallucination proche de la névrose. Les habitants des sous-quartiers deviennent de la sorte ensorcelés, comme paralysés par la magie verbale émanant de la rumeur. Dès lors, Madagascar n'est plus que bruissements futiles et dérisoires dont le caractère fantasmé confine au fantastique. Le recours à l'affabulation constitue pour le peuple une drogue, un refuge illusoire dans la mesure où, perdant tout repère face à l'amère réalité, il se détruit lui-même.

c. L'inversion de l'échelle des valeurs

- 18 On peut donc dire que *Temps de chien* appartient, par ces multiples critères, au genre de l'apologue dont la dimension critique contribue à mettre au jour l'ampleur de l'inversion des valeurs dans la société africaine. Il est particulièrement significatif de noter que le recours au fantastique permet aussi au romancier de rendre plus saisissant le tableau qu'il dresse du petit peuple camerounais demeurant sous le joug du despote. Ainsi, les personnages les plus importants du roman relèvent de la fable animalière, qu'il s'agisse de Mboudjak, le chien narrateur et donc personnifié, ou des deux seuls humains à l'onomastique animale, le Corbeau et la Panthère. Il est à noter que dans l'inversion de la nature de ces êtres se fonde ce qui constitue leur identité et leur singularité : ce sont les seuls personnages qui font montre d'humanité et de lucidité. Le personnage de la Panthère est analphabète, mais il a la connaissance des temps anciens, il est la seule figure à la charnière des époques coloniale et postcoloniale, et s'exprime par des aphorismes qui, bien que sentencieux, révèlent une certaine sagesse : « La bouche qui boit ne parle pas¹⁴ ». Il illustre en outre la déception amère d'un pays à la merci d'un régime tyrannique. Il en incarne tout le pessimisme face à un peuple avili, dépourvu d'imagination et victime des fabulations qu'il fabrique, pour lequel il ne ressent que de la colère.
- 19 Le personnage du Corbeau, quant à lui, est plus nettement inscrit dans l'intellectualité, puisqu'il occupe la fonction d'écrivain public et même d'auteur d'un livre en cours d'élaboration sur les bas-fonds de Yaoundé. Il dénonce les fausses conventions qui imprègnent les relations humaines dans une société hypocrite et lutte contre elles, ou, plus simplement, s'attaque aux formes mensongères sur lesquelles se fondent les nouvelles institutions sociales. Marginal rusé, il est installé dans une forme de réalité brute et sordide. Souffrant du spectacle de la passivité du peuple aliéné, le personnage tente de lever la répression dont il est victime et de le délivrer de sa veulerie. Selon le procédé de la mise en abyme, il entreprend l'écriture d'un livre intitulé *Temps de chien* évoquant le quotidien des habitants des sous-quartiers après avoir donné la parole à chacun. Les gens se confient à l'écrivain public qu'ils côtoieront en tant que personnage dans le livre à venir. Ce dernier devient ainsi l'*alter ego* du

romancier Nganang écrivant lui-même *Temps de chien*. Il met ainsi en scène son protagoniste, le Corbeau, gagnant dans un premier temps la sympathie de la foule alors qu'il proteste contre l'arrestation injuste du vendeur de cigarettes. Cependant, quand il dénonce les injustices d'un État corrompu, la foule, veule et résignée, refuse de le suivre, le qualifiant de « fou ». Nganang montre ici la peur du peuple mais aussi sa lâcheté tandis que l'indignation et l'anticonformisme du Corbeau conduisent à son emprisonnement par le Commissaire, figure hégémonique dans les sous-quartiers et avatar de la dictature, suggérant la permanence de l'injustice, au-delà de la colonisation et jusqu'à la période contemporaine de l'indépendance. Tel le Brutus de William Shakespeare, le Corbeau est un idéaliste. Or, ainsi que le suggère Shakespeare, l'idéalisme politique est un danger redoutable, dans la mesure où il est vaincu par les palinodies de la foule dont la fragilité et la versatilité apparaissent en pleine lumière, victime de la manipulation des puissants par le discours.

- 20 Néanmoins, après sa libération, le Corbeau exprime son indignation et son dégoût envers la couardise de la populace et critique son ingratitude et son opportunisme prononcés. Le Corbeau stigmatise le peuple déchu sur le ton de l'imprécation :

Vous vous tuez à l'alcool mais vous êtes plus lâches que des hyènes. Combien sont morts dans des prisons alors que vous vous soûliez d'indifférence dans les bars ? Biya prend tout votre argent, s'en va le cacher en Suisse ; il vous laisse croupir dans des sous-quartiers, et vous passez tout votre temps à jacasser, à vous soûler la gueule, et à baiser les petites ! Vous attendez le salut qui va tomber du ciel, hein ¹⁵ ?

- 21 En dépit de sa force, cette diatribe vis-à-vis des habitués du bar de Massa Yo ne parvient pas à les éveiller. Pris dans un délire collectif et en incapacité de saisir la teneur de son message, ils finissent par le traiter d'« opposant ». Le Corbeau, désenchanté par la brutalité et l'égoïsme de leur réaction, manifeste tout son mépris en leur donnant de l'argent pour s'offrir une boisson, qui les laissera dans leur indignité crasseuse : « Vous voulez l'argent, non ? Vous respectez l'argent plus que la vie, non ? Voici l'argent que je vous apporte ! C'est le prix de votre lâcheté ! Achetez-vous donc la bière que vous aimez tant avec ¹⁶ ! ». Ce faisant, la foule se vautre dans une gloutonnerie

hystérique lorsque, renonçant à tout amour propre, elle se jette avec une abjection moutonnaire sur les billets éparpillés au sol, prix de sa fierté abandonnée et salie et symbole d'un nouveau pan d'humanité qui s'effondre :

Ils firent un chemin en silence pour laisser passer le coléreux iconoclaste et sinistre, mais se rapprochèrent encore plus de la pluie d'argent [...]. Les pouvoirs de la misère étaient donc si incommensurables parmi les hommes. Il y avait donc encore des mains qui, après le discours insultant du Corbeau déçu, trouvaient le courage de prendre l'argent de leur honte. [...] Oui devant l'argent les hommes révélaient soudain leur être véritable : leur rapacité¹⁷.

- 22 La sidération du Corbeau est telle qu'il n'achèvera pas le livre qu'il a commencé d'écrire. Ainsi les personnages principaux, bien que placés sous le signe du savoir, demeurent-ils tragiquement incompris.

Conclusion

- 23 Les dernières pages du roman de Patrice Nganang font ouvertement référence aux nombreux mouvements de protestation qui ont déchiré le Cameroun à l'aube des années 1990 en revendiquant la démocratisation du pays. À l'époque, l'assassinat d'un gamin des rues est, comme dans le récit, l'occasion d'un début de prise de conscience du peuple des faubourgs de Yaoundé, peuple depuis toujours humilié et martyrisé. Ainsi, l'écrivain de *Temps de chien* illustre la relation entre peuple et dictature, en ce qu'il compose le tableau suffocant d'un monde tombé dans le chaos. Si son propos n'est pas d'absoudre un peuple qui se complaît trop souvent dans l'apathie et la veulerie, Nganang le montre sous un jour truculent où la fantaisie le dispute au tragique. Aussi peut-on voir dans *Temps de chien* l'œuvre d'un moraliste qui, bien que désabusé, clôt son roman sur une révolte collective cathartique qui suggère un frémissement d'espoir.

BIBLIOGRAPHIE

COUSSY Denise, *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.

NGAGANG Patrice, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, 1999.

ORWELL George, *La Ferme des animaux*, Paris, Gallimard, 1984 [1945].

NOTES

- 1 ORWELL George, *La Ferme des animaux*, Paris, Gallimard, 1984 [1945].
- 2 COUSSY Denise, *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, p. 85.
- 3 NGANANG Patrice, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, 1999, p. 194.
- 4 *Ibid.*, p. 67.
- 5 *Ibid.*, p. 68.
- 6 *Ibid.*, p. 69.
- 7 *Ibid.*, p. 201.
- 8 *Ibid.*, p. 203.
- 9 *Ibid.*, p. 119.
- 10 *Ibid.*, p. 226.
- 11 COUSSY Denise, *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, op. cit., p. 93.
- 12 « Dans le vin la vérité », une formule tirée de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien.
- 13 NGANANG Patrice, *Temps de chien*, op. cit., p. 166.
- 14 *Ibid.*, p. 97.
- 15 NGANANG Patrice, *Temps de chien*, op. cit., p.165.
- 16 *Ibid.*, p. 167.
- 17 *Ibid.*, p. 168.

RÉSUMÉS

Français

Depuis quelques décennies, la littérature d'Afrique noire porte sur son histoire un regard nouveau et singulier. La période postcoloniale, ses espoirs et ses déceptions y sont abordés de façon directe et crue, à l'instar de Patrice Nganang qui, dans *Temps de chien*, offre du petit peuple

camerounais une représentation saisissante, autant apocalyptique que réaliste.

English

For some decades, African literature has taken a new, original and unique view of its history. The post-colonial period with its hopes and disappointments are approached in a direct way in *Temps de chien* by Patrice Nganang. He gives us a vivid representation of Cameroon people, which is as apocalyptic as it is realistic.

INDEX

Mots-clés

peuple, Cameroun, despotisme, littérature postcoloniale

Keywords

people, Cameroon, despotism, postcolonial literature

AUTEUR

Mohamed Racim Boughrara

Doctorant en littérature comparée, CELEC, université Jean Monnet Saint-Étienne
IDREF : <https://www.idref.fr/233511903>

De la Chine à Cuba

Voyage romanesque et expérience de la relation dans *La eternidad del instante* (2004) de Zoé Valdés

Célia Clermont

DOI : 10.35562/celec.402

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

1. *La eternidad del instante* dans l'œuvre de Zoé Valdés : une investigation romanesque inédite
2. Variation sino-cubaine sur le roman de formation
3. Relation et construction romanesque : réunir le passé et le présent
4. De l'expérience de la relation à « l'identité-relation »

TEXTE

- 1 Dans *La eternidad del instante*, la romancière Zoé Valdés a recours à deux images qui s'avèrent stimulantes pour entreprendre une réflexion sur la relation : la *ceiba* et la charade sino-cubaine. Déjà présente dans ses œuvres précédentes¹, la *ceiba* – qu'on peut traduire par « fromager » – est, selon l'anthropologue Lydia Cabrera, « l'arbre sacré par excellence² » des Cubains, à la fois divinité des arbres et des hommes, refuge des âmes des morts, source de force et de fertilité. Dans *La eternidad del instante*, la *ceiba* est présentée comme « l'arbre sacré de Cuba qui traverse le monde avec ses racines et renaît en Chine³ » (p. 137). Quant à la charade sino-cubaine, il s'agit d'une référence à un jeu de loterie populaire à Cuba, pratiqué sur un dessin représentant le corps d'un Chinois. Le roman de Zoé Valdés se construit précisément à partir de ce Chinois de la charade : chaque chapitre renvoie à un numéro de loterie ainsi qu'à l'illustration correspondante. Parce qu'elles font un lien entre la partie et le tout, entre la Chine et Cuba, entre le sacré et le sacrilège, la *ceiba* et la charade sino-cubaine illustrent tout ce qui est mis en relation dans *La eternidad del instante*.

El chino de la charada / Le Chinois de la charade



El chino de la charada

- 1 — CABALLO
- 2 — MARIPOSA
- 3 — MARINERO
- 4 — GATO BOCA
- 5 — MONJA
- 6 — JICOTEA
- 7 — CARACOL
- 8 — MUERTO
- 9 — ELEFANTE
- 10 — PESCADO GRANDE
- 11 — GALLO
- 12 — RAMERA
- 13 — PAVO REAL
- 14 — GATO TIGRE
- 15 — PERRO
- 16 — TORO
- 17 — LUNA
- 18 — PESCADO CHICO
- 19 — LOMBRIZ
- 20 — GATO FINO
- 21 — MAJÁ
- 22 — SAPO
- 23 — VAPOR
- 24 — PALOMA
- 25 — PIEDRA FINA
- 26 — ANGUILA
- 27 — AVISPA
- 28 — CHIVO
- 29 — RATÓN
- 30 — CAMARÓN
- 31 — VENADO
- 32 — COCHINO
- 33 — TIÑOSA
- 34 — MONO
- 35 — ARAÑA
- 36 — CACHIMBA

- 2 L'étude du terme même de « relation » conduit à distinguer deux ensembles de sens issus du substantif latin *relatio*. D'une part, la relation s'entend au sens de récit ; d'autre part, elle signifie le réseau, la corrélation, le rapport entre deux choses. La coexistence de ces deux sens est primordiale dans le genre romanesque : Gérard Genette rappelle en effet que « la fonction du récit n'est pas de donner un ordre, de formuler un souhait, d'énoncer une condition, etc., mais simplement de raconter une histoire, donc de "rapporter" des faits (réels ou fictifs)⁴ ». Le roman est ensuite le lieu même de rencontre et de rapport entre l'auteur et le lecteur, le réel et la fiction – sans parler de la confrontation des personnages eux-mêmes, qui est au fondement de bien des intrigues romanesques.
- 3 Dans *La eternidad del instante*, cette double présence de la relation se manifeste d'emblée dans la mesure où le roman met en scène la

confrontation entre deux mondes séparés par une immense distance géographique et culturelle : la Chine et Cuba. La relation entre ces deux espaces lointains est conduite par le voyage épique d'un personnage, Mo Ying, qui va passer de l'un à l'autre, en s'efforçant de s'adapter sans perdre pour autant son identité d'origine. Ce voyage est le socle d'une expérience de découverte de l'autre, de l'inconnu, de l'étrangeté d'un continent, d'une culture et d'une langue. Le tout est relaté à la troisième personne par un narrateur, mais dès la deuxième partie du roman on comprend qu'il s'agit en fait d'un récit dans le récit : l'histoire racontée provient de la remémoration de Mo Ying, qui relate son passé dans des cahiers destinés à sa petite-fille Lola. Le motif de la relation est donc dupliqué dans la situation d'énonciation, les cahiers figurant aussi bien le contenu du récit que le lien entre leur auteur et le double destinataire – Lola et le lecteur.

- 4 Afin de réfléchir aux enjeux que recouvre la présence de la relation comme construction romanesque et comme expérience vécue par les personnages, nous commencerons par exposer la place originale qu'occupe *La eternidad del instante* dans l'œuvre fictionnelle de Zoé Valdés.

1. *La eternidad del instante* dans l'œuvre de Zoé Valdés : une investigation romanesque inédite

- 5 Zoé Valdés est née en 1959 à Cuba ; sa date de naissance coïncide avec le début de la révolution castriste. Interdite de séjour dans son pays, elle vit à Paris depuis 1995. Les fictions narratives qu'elle publie dans ses premières années d'expatriée se distinguent par leur dimension autoréférentielle⁵ ; l'exil y est notamment le point de départ, la finalité ou l'un des principaux nœuds de l'action. De fait, ses premiers romans décrivent deux types de situations qui découlent chacun du vécu de l'auteure. Il s'agit d'abord de faire le récit d'un quotidien misérable à Cuba, qui aboutit soit au départ des personnages, soit à leur résignation. Dans *La Nada cotidiana* (1995), Yocandra, née elle aussi en 1959, tente par exemple de survivre dans une Havane dominée par le marché noir, les restrictions et la censure⁶. La deuxième situation est celle d'un personnage exilé,

obsédé par le souvenir de Cuba, tiraillé entre la conscience de la nécessité du départ, l'impossible oubli et une profonde nostalgie. L'exemple emblématique est celui de Marcela dans *Café Nostalgia*⁷ (1997) : exilée à Paris, elle ne parvient plus à appeler sa terre natale par son nom – la nommant « aquella isla », « cette île-là ».

- 6 À partir de 2001, Zoé Valdés s'éloigne de ses premiers textes autoréférentiels, au profit de la pure fiction ou de l'aventure. Pourtant, avec la publication de *La eternidad del instante* en 2004, le biographique revient au premier plan, mais d'une manière très différente : ce n'est plus son histoire, mais celle de ses grands-parents – qu'elle n'a presque pas connus – qui va nourrir sa fiction. Plus précisément, Zoé Valdés se place dans une situation narrative inédite. D'une part, elle déplace son point de départ habituel en prenant pour repère une famille chinoise arrivant à Cuba, ce qui provoque une inversion : en décrivant une immigration chinoise, elle s'intéresse non pas au départ de l'île, mais à l'arrivée. D'autre part, en choisissant pour héros un homme et en adoptant un point de vue masculin, elle produit une narration radicalement différente du reste de son œuvre, puisque ses autres romans sont au contraire caractérisés par la description d'une réalité et d'un univers féminins, ce qui est grammaticalement marqué par l'usage de la première personne et du genre féminin⁸.
- 7 Cette double originalité à l'œuvre dans *La eternidad del instante* invite à réfléchir à la distance que prend Zoé Valdés par rapport à sa pratique habituelle du roman. On peut postuler qu'il s'agit d'un procédé voulu et orchestré par la romancière. En effet, il semble qu'un équilibre se crée entre l'exhibition d'un passé familial lointain, mythique, et la mise à distance de ce qui relève de l'histoire personnelle de l'auteure. Ce balancement est le support d'une entreprise fictionnelle inédite. C'est-à-dire que, d'une part, Zoé Valdés prend de biais ses origines : il ne s'agit pas pour elle de se plonger dans une culture chinoise qu'elle connaît peu, mais de raconter, sous une forme fictionnelle, quelque chose qui est à la fois « elle » et étranger à elle, proche et lointain. D'autre part, en décrivant l'arrivée d'une famille chinoise à Cuba, la romancière construit l'expérience contraire de son propre exil : la fiction lui permet alors d'évoquer les confusions et les complexités de sa propre identité.

2. Variation sino-cubaine sur le roman de formation

- 8 En suivant la jeunesse de Mo Ying, *La eternidad del instante* s'inscrit à plus d'un titre dans la tradition du roman de formation⁹. Non seulement il s'agit bien de suivre l'éducation, l'apprentissage et les différentes épreuves qui jalonnent le parcours du héros, mais surtout, Mo Ying est confronté, par son départ de Chine et son voyage épique, à un univers radicalement différent du sien. C'est par le déplacement géographique, culturel et social que le roman s'avère d'emblée propice à une expérience de la relation, qui est à la fois confrontation aux autres et à soi-même pour le héros.
- 9 Les raisons du voyage sont familiales et historiques. Mo Ying décide en effet d'aller à la recherche de son père, Li Ying, parti quelques années auparavant à Cuba. Le choix de cette île parmi les autres possibilités américaines est motivé par le destin glorieux de José Bu¹⁰, un cousin qui est devenu un héros sur l'île pendant la guerre d'indépendance de 1895. Au-delà de ce détail familial, le voyage de Li Ying s'inscrit surtout dans une vague migratoire qui a commencé au milieu du XIX^e siècle : face aux successives crises politiques, économiques et sociales qui ravagent leur pays, beaucoup de Chinois décident en effet de « faire partie de la nombreuse émigration cantonaise, celle des coolies à destination de l'Amérique¹¹ » (p. 81-82).
- 10 Lorsqu'il entreprend à son tour le voyage, Mo Ying fait l'expérience de tous les passages obligés du roman de formation : nombreuses sont les péripéties qui mettent à l'épreuve son courage, sa résistance, ainsi que son intégrité physique et morale. Les rencontres sont les premiers jalons de l'expérience de la relation de ce personnage qui, jusque-là, n'a vécu que dans un cercle restreint composé de sa famille et de son maître spirituel. Mais surtout, le voyage pousse Mo Ying à la confrontation avec un monde dont les valeurs sont radicalement opposées aux siennes. Cet apprentissage revêt d'abord une dimension anti-utopique : alors qu'il est le produit d'une éducation fondée sur la sagesse, la mesure et l'amour de l'Art, le personnage découvre des vices et des défauts qui fonctionnent ailleurs comme des normes. Son honnêteté naturelle le fait par exemple tomber facilement dans les

pièges des autres. Le marchand d'esclaves Césareo Plutarco, qui compare pourtant sa capture au geste d'« attraper à la main huilée une glissante anguille dans un filet rempli de crabes ¹² » (p. 253), n'a aucune peine à gagner sa confiance. Plus tard, il est également dupé par un enfant qui le livre à ses ennemis et assiste à sa torture, « plus mort-vivant qu'indifférent ¹³ » (p. 335). À ce stade, la relation – comprise dans son sens de rapport à l'autre – est donc surtout affaire d'oppositions, ce qui s'illustre par la description presque manichéenne des valeurs du personnage et de celles du monde qu'il découvre.

- 11 Une fois le voyage terminé, Mo Ying doit encore survivre et s'adapter à Cuba. Une nouvelle vie commence pour lui à La Havane, sous le nom de Maximiliano Megía. Son évolution s'observe au fil des rencontres et des expériences, sans que cela provoque pour autant un effacement de ses origines. Au contraire, il s'agit pour Mo Ying de faire coexister sa culture d'origine et celle qu'il acquiert progressivement. En outre, dans la mesure où le récit s'attache à suivre son point de vue, le personnage devient le support d'un discours sur la relation qui se noue entre ces deux identités, par le biais des expériences qu'il accumule. Mo Ying constate par exemple les différences de conception de l'existence, considérant

que les Cubains étaient intarissables, le verbe haut par-dessus le marché, gesticulant et s'agitant pour, la plupart du temps, dire des sottises [...] ils vivaient comme si la mort n'existait pas, ne faisait pas partie de leurs plans, oui, pas une page sur leur agenda pour la camarade/la faucheuse ¹⁴. (p. 250)

- 12 Nul besoin, ici, du deuxième élément de la comparaison : la sagesse chinoise est implicitement convoquée comme un contrepoint à cette désinvolture cubaine.
- 13 En outre, Mo Ying est confronté à l'attitude méprisante, voire raciste des Cubains à l'égard des Chinois. Ce comportement d'exclusion se caractérise par l'usage d'expressions telles qu'« avoir un Chinois derrière », qui signifie être malchanceux ou en mauvaise santé. Les coutumes chinoises sont également utilisées pour façonner d'humiliants clichés. La grand-mère paternelle de Lola, qui est cubaine, cherche ainsi à punir la fillette de sa joie d'avoir rencontré

son grand-père chinois en lui disant : « Toi, à partir d'aujourd'hui, on te fera des boulettes de tripes de chien et de chat à l'étouffée, ce que mangent les Chinois¹⁵ ! » (p. 171).

- 14 De son côté, Mo Ying cherche à tirer leçon de la comparaison et des différences qu'il observe. Dès lors, il devient le porte-parole de l'auteure, qui mène à travers lui une entreprise de démystification des icônes politiques, du système économique et de l'hypocrisie régnante. Zoé Valdés ne fait certes pas de son personnage le support d'un réquisitoire, mais elle lui attribue la clairvoyance nécessaire pour ne pas être dupe. C'est ainsi que s'énoncent par exemple ses réflexions politiques :

il savait que Cuba n'était pas le paradis, mais pas non plus l'enfer. Ce qui était mauvais dans l'île, c'étaient les politiciens véreux, l'inconscience du Cubain, la maigre capacité de discernement devant tout phénomène à portée sociale, la légèreté de pensée, le discrédit, la négligence, le manque de mémoire historique et d'esprit de sérieux/et l'éternelle rigolade¹⁶. (p. 326)

- 15 À travers le voyage et l'adaptation de Mo Ying, on est tenté de céder à la tentation de lire dans *La eternidad del instante* une idéalisation de la Chine, au détriment de la description impitoyable qui est faite de Cuba : la tentation est d'autant plus grande que ce pourrait être pour Zoé Valdés le moyen de faire l'éloge de sa terre d'origine lointaine et mythique. Cependant, il est réducteur, voire dangereux, d'en rester à ce niveau de lecture : cela conduirait notamment à laisser de côté tout ce qui, dans le roman, relève du cliché ou du stéréotype. Zoé Valdés se livre en effet à une comparaison extrêmement simplificatrice : placées dos à dos, Cuba et la Chine sont dessinées à grand trait, à la manière d'une caricature faisant ressortir les oppositions saillantes – sagesse du Chinois contre frivolité insouciance du Cubain, différences familiales, religieuses, sociales, culinaires, etc. Cette écriture du cliché est notamment manifeste dans la description de la Chine et de l'identité chinoise : à la place d'archives ou de documentation, Zoé Valdés construit une représentation « cubaine » de l'univers chinois, à la manière d'un fantasme dans lequel on projetterait à la fois du désir et du dégoût. Ce procédé est comparable à celui qu'emploie Leonardo Padura, écrivain cubain contemporain de Zoé Valdés, dans *La cola de*

la serpiente (traduit en français par *Mort d'un Chinois à La Havane*). Dans ce roman, le détective Mario Conde accumule les stéréotypes dès la première phrase, où il définit le Chinois comme

un type aux yeux bridés, à la peau lisse d'un jaune hépatique trompeur, arrivé un jour d'un endroit très lointain, où les longs fleuves et les montagnes inexpugnables qui montent jusqu'au ciel servent de décor aux légendes de dragons et de mandarins savants¹⁷.

- 16 Ce choix d'écriture satirique, révélateur tant de la fascination que de l'ignorance des Cubains à l'égard de l'univers du *barrio chino* de La Havane, semble inviter à une forme de suspension du jugement : exhiber le stéréotype, c'est d'une certaine façon affirmer la méconnaissance, relativiser le savoir pour éviter toute dérive dogmatique. Autrement dit, l'expérience de la relation invite non pas au jugement, mais à une forme d'ouverture à l'autre.

3. Relation et construction romanesque : réunir le passé et le présent

- 17 Si on se penche à présent sur la construction romanesque, on peut constater que le processus de remémoration permet de rapprocher le passé et le présent. C'est au début de la seconde partie du texte, intitulée « Vivir », qu'est révélée la logique narrative de *La eternidad del instante*. Cette partie commence de la façon suivante :

Mourir, c'est s'abandonner à l'ultime lassitude, claudiquer devant la pénible fatigue ; c'était là quelque chose que Maximiliano Megía avait non seulement lu et interprété dans maints romans romantiques, mais de surcroît appris sa vie durant. Ce jour-là, le vieillard faisait cent ans, prostré dans un lit-cage dégingué¹⁸ [...]. (p. 157)

- 18 Le saut temporel ne peut que surprendre : après avoir quitté, à la fin de la première partie, un jeune homme à la fleur de l'âge, le lecteur se retrouve face au même personnage, mais baptisé d'un nouveau nom et habité par la pensée de la mort. La description insiste sur son corps en décrépitude, s'attarde sur la longévité et sur le poids des

ans, évoquant « les rides comme des fleuves, montagnes et plaines, paysages d'une géographie vécue, oubliée et remémorée¹⁹ » (p. 157). Mo Ying est donc devenu un homme porteur d'une mémoire historique et géographique qui accumule en lui les traces du passage du temps. Ses cent ans correspondent à la durée de la diégèse, ce qui fait de lui le baromètre de la narration.

- 19 À partir de cette deuxième partie, s'observent également des procédés de mise en abyme entre la rédaction du cahier et l'écriture du roman, ce qui redouble le motif de la relation. Le temps que le personnage passe à écrire est régulièrement mis en scène, car, comme on l'apprend rapidement, Mo Ying a renoncé à la parole et ne communique plus que par l'écrit. Les descriptions de l'activité d'écriture correspondent aux passages où la relation entre passé et présent est la plus patente, ainsi qu'à ceux où la proximité entre le texte romanesque et son double fictif – les cahiers destinés à Lola – est la plus grande, pouvant aller jusqu'à leur superposition :

Maximiliano calligraphia le proverbe, puis ajouta de son écriture tremblante : « Il y eut un moment où je m'arrêtai en chemin, je ne savais si je devais avancer vers la destination incertaine où j'imaginais mon père, ou simplement retourner dans les bras de ma mère. Ce moment dura une seconde de grande perturbation, mais aussi de grand courage et d'intensité. Et cette seconde dure encore dans mon âme, elle est arrivée jusqu'à aujourd'hui. C'est l'éternité de cet instant qui me maintient vivant²⁰. » (p. 241)

- 20 Dans ce passage, la coïncidence entre les deux textes est renforcée par le fait qu'il s'agit également d'une réflexion sur la fusion momentanée entre le passé et le présent, glosée par l'expression « éternité de l'instant ». Dans cette perspective, la construction romanesque apparaît comme une invitation à la relation : en prenant la forme d'un témoignage et d'une narration, elle se fait point de contact et passerelle entre le temps révolu et l'instant présent. Elle rejoint ainsi le motif de l'héritage, omniprésent dans *La eternidad del instante*. La fin du roman décrit d'ailleurs le point culminant de la transmission, lorsqu'on voit Lola, deux ans après la mort de son grand-père, en train de lire les dernières phrases des cahiers :

Je serai le dernier Chinois, je n'oublierai jamais mon enfance dans le bourg de Yaan, je ne renoncerai jamais à mon passé, par amour pour mes parents. Mais aussi je me sens comme le dernier des Cubains, parce que j'aime également cette île, bien qu'elle se dilue peu à peu dans la mer, dans une tache ténébreusement épaisse. Nous, les derniers, pourrons éclairer le chemin, que nous vivions ici, là ou là-bas²¹. (p. 352-353)

- 21 Cet ultime témoignage synthétise deux idées que nous avons pu rencontrer : d'une part, que l'adaptation cubaine n'implique pas le renoncement chinois ; d'autre part, que la narration se fait témoignage, lutte contre le silence et l'oubli. Il émane également de ces dernières lignes un sentiment d'urgence : urgence pour Maximiliano d'entrer en relation avec Lola avant qu'il ne soit trop tard, mais aussi urgence, pour le « dernier », de témoigner avant la disparition, de transmettre un passé et une culture condamnés à l'oubli. La situation qu'éprouve le personnage est sans doute mimétique du rôle que se donnent les écrivains de l'exil, dont fait partie Zoé Valdés : il s'agit de témoigner avant l'effacement ou la réécriture de l'histoire.

4. De l'expérience de la relation à « l'identité-relation »

- 22 Dans un dernier temps, il va s'agir de réfléchir aux conséquences de la relation sur l'identité du personnage. À la fin du texte, comme on vient de le citer, Mo Ying définit sa double appartenance : il est le dernier des Chinois mais aussi le dernier des Cubains. Cette idée est déjà présente lors d'un bilan qu'il fait de sa vie :

Depuis une infinité d'années, Mo Ying se sentait sino-cubain, ce drôle de mot. Cuba était sa seconde patrie. Il ne retournerait pas en Chine, il était trop vieux, il était trop pauvre, et trop cubain pour mourir si loin²². (p. 251)

- 23 La chute de ce passage est intéressante : une gradation se fait entre les adjectifs « viejo », « pobre » et « cubano », le troisième étant le point culminant de la situation de ce personnage. Il faut également

remarquer que la version française s'éloigne un peu en traduisant « *dicho así en una sola palabra* » par « ce drôle de mot ». En effet, le sens littéral de l'expression – soit « en un seul mot » – révèle justement l'enjeu de cette affirmation : il s'agit de montrer que pour Mo Ying, la part cubaine et la part chinoise de son identité sont devenues indissociables. Cela n'était pas le cas au début, dans la mesure où le personnage s'efforçait de conserver ses racines tout en s'adaptant à son pays d'accueil : une évolution s'est donc opérée, permettant de passer progressivement de la coexistence de deux cultures à la conception d'une identité mélangée, multiple.

- 24 L'expérience de la relation aboutit donc, pour Mo Ying, à la fusion de deux éléments à l'origine distincts. On constate d'ailleurs que sa petite-fille Lola, dépositaire des cahiers, porte également la trace de cette synthèse. Son portrait physique exhibe en effet ses origines : « cheveux plats chinois de couleur châtain, yeux bridés mais clairs, bouche petite comme un bouton de rose prêt à s'ouvrir, nez aplati, peau mate, corps mince et harmonieux, hanches étroites, bras et jambes robustes, longues cuisses et petits pieds²³. » (p. 165) L'adjectif espagnol « *achinado* » est ici particulièrement éloquent pour souligner la part chinoise de Lola – plus que son équivalent français, « bridé ».
- 25 Dès lors, la quête initiatique de Mo Ying revêt une portée identitaire qui trouve son aboutissement lorsqu'il s'accepte cubain comme il se revendique chinois. La prise de conscience du personnage écrivant ses cahiers met en valeur la fonction révélatrice de l'écriture, ainsi que son rôle compensatoire. La trace écrite vient nourrir l'épanouissement de la relation et pallier ses empêchements – qui apparaissent dans le roman sous la forme de l'exil, du mutisme, des failles de la mémoire, de la censure. Sur ce point-là, il semble que le travail mémoriel accompli par le personnage rejoigne le processus de création romanesque mené par l'auteure. Pour en proposer un éclairage, on peut se référer au seul texte non fictionnel dans lequel Zoé Valdés évoque ses origines chinoises. Il s'agit de la préface de *La Chine à l'affiche*, un recueil d'affiches de propagande composé par Claude Gorsky. Dans cette préface, Zoé Valdés commence par confesser son ignorance :

J'avais quatre ans environ quand je me suis demandé pourquoi, dans le quartier, on appelait ma mère la Chinoise. Ce n'était pas son nom et je n'avais pas la moindre idée de ce que c'était qu'un Chinois et, encore moins, d'où se trouvait la Chine. [...] Un beau jour, ma mère m'emmena découvrir le vieux quartier chinois de La Havane. Depuis 1959, avec la Révolution, le quartier s'était vidé et ses habitants en avaient disparu. Ils savaient d'expérience les dangers que ça représentait. C'est ainsi que j'appris qu'il y avait d'autres gens aux yeux en traits de crayon, comme mon grand-père, ma mère et moi ²⁴.

- 26 Mimant la naïveté de l'enfance, l'auteure raconte ici une découverte originelle et explique les raisons de son ignorance. Mais l'enjeu du texte est ailleurs : le souvenir s'efface immédiatement au profit d'une parole plus engagée, visant à dénoncer le peu d'intérêt des Cubains pour leurs origines lointaines.

Pour moi c'est impardonnable, mais à Cuba, nous sommes tous métis, et les gens ici se fichent pas mal de savoir d'où viennent leurs ancêtres, mis à part ceux qui fouillent du côté espagnol de leur arbre généalogique avec le secret espoir de se dégoter une nationalité espagnole, ce qui leur confère bien des libertés, à commencer par celle de s'échapper de l'île. Mais qui s'occupe de rechercher ses origines chinoises ? Très peu de monde ²⁵.

- 27 La revendication identitaire qui émane de ce passage peut être rapprochée des propos d'Édouard Glissant lorsque, dans *Poétique de la relation*, il fait la distinction entre la racine – une souche unique – et le rhizome – une racine démultipliée – et qu'il affirme : « la pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre ²⁶. »
- 28 À partir de là, la mise en fiction des origines familiales de Zoé Valdés peut s'interpréter aussi bien comme une façon d'assumer cette partie d'elle-même que comme un moyen de dénoncer la disparition d'une culture. Plus précisément, la romancière fait l'expérience inverse de Mo Ying, mais la finalité est la même : en décrivant un personnage qui accepte lentement sa « cubanité », elle affirme qu'on ne se découvre qu'en se confrontant à des altérités, ce qui place l'expérience de la relation au centre du processus d'identification de soi. L'écriture du

roman apparaît alors comme le laboratoire de cette confrontation à l'autre : dans ce cas précis, elle permet de vivre l'arrivée à Cuba le temps d'une aventure romanesque, et même de devenir homme le temps d'un livre.

- 29 À titre de conclusion, nous pouvons souligner l'évolution de l'œuvre de Zoé Valdés par rapport à l'enjeu identitaire de la relation. Dans *Sangre Azul*, en 1993, elle faisait dire au personnage d'Attys, qui était l'un de ses doubles fictifs : « c'est que... à Paris je suis tellement havanaise et à La Havane si parisienne que je ne sais plus... Je suis irréaliste²⁷. » En 2004, avec *La eternidad del instante* et le personnage de Mo Ying, la romancière affirme la possibilité d'une identité hybride par l'intermédiaire de la relation : être sino-cubain ou franco-cubain n'a plus rien d'irréel. Cette proposition romanesque peut s'appréhender comme l'adhésion à ce qu'Édouard Glissant appelle une « identité-relation », et qu'il définit comme une identité fondée sur un « vécu conscient et contradictoire des contacts de culture²⁸ ».
- 30 Pour terminer, considérons à nouveau les images de la *ceiba* et de la charade chinoise. La *ceiba*, cet arbre sacré cubain qu'on trouve aussi en Chine, symbolise le possible renouvellement malgré le déracinement, l'intégration du nouveau, ainsi que le partage : aussi est-il sacré et intouchable pour les Chinois comme pour les Cubains²⁹. Quant au corps du chinois de la charade, il est le lieu où se produit la pénétration progressive des deux cultures, jusqu'à la fusion de l'une dans l'autre : le recours à cette image sino-cubaine comme architecture romanesque me semble ainsi témoigner de la volonté de Zoé Valdés de produire en acte une performance de la relation.

BIBLIOGRAPHIE

CABRERA Lydia, *La Forêt et les Dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba*, trad. B. de Chavagnac, Paris, Jean-Michel Place, 2003.

CHARDIN Philippe (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.

GENETTE Gérard, *Discours du récit. Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

LUCIEN Renée-Clémentine, *Résistance et cubanité. Trois écrivains nés avec la révolution cubaine : Eliseo Alberto, Leonardo Padura et Zoé Valdés*, Paris, L'Harmattan, 2006.

PADURA Leonardo, *La cola de la serpiente*, La Havane, Ediciones Unión, 2001 ; *Mort d'un Chinois à La Havane*, Paris, Métailié, 2001.

VALDÉS Zoé, *Café Nostalgia*, Barcelone, Planeta, 1997 ; *Café Nostalgia*, trad. L. Hasson, Arles, Actes Sud, 1998.

VALDÉS Zoé, *La eternidad del instante*, Barcelone, Plaza & Janés, 2004 ; *L'Éternité de l'instant*, trad. A. Bensoussan, Paris, Gallimard, 2007.

VALDÉS Zoé, « Préface », in GORSKY Claude, *La Chine à l'affiche : collection d'affiches de Claude Gorsky*, Paris, Ramsay, 1997.

VALDÉS Zoé, *Sangre Azul*, Emecé editores, 1996 ; *Sang bleu*, Arles, Actes Sud, 1994.

NOTES

1 Voir notamment *Querido primer novio*, dans lequel la *ceiba* prend en charge une partie de la narration. VALDÉS Zoé, *Querido primer novio*, Barcelone, Planeta, 1999 ; *Cher premier amour*, trad. L. Hasson, Arles, Actes Sud, 2000.

2 CABRERA Lydia, *La Forêt et les Dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba*, Paris, Jean-Michel Place, 2003, p. 210.

3 VALDÉS Zoé, *L'Éternité de l'instant*, Paris, Gallimard, 2007. Les pages qui renvoient au texte traduit sont indiquées entre parenthèses dans le corps du texte. Nous donnons en note le texte original : « el árbol sagrado de Cuba que atraviesa el mundo con sus raíces y renace en China. » *La eternidad del instante*, Barcelone, Plaza & Janés, 2004, p. 130.

4 GENETTE Gérard, *Discours du récit. Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 183.

5 Nous renvoyons ici à un article de LUCIEN Renée-Clémentine, « Zoé Valdés : portrait de femmes cubaines en exil », in LEPAGE Caroline et VENTURA Antoine (dir.), *La Littérature cubaine de 1980 à nos jours*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

6 Cette thématique se retrouve également dans *Sangre Azul* (1993), *Te di la vida entera* (1996) et *Querido primer novio* (1999).

7 VALDÉS Zoé, *Café Nostalgia*, Barcelone, Planeta, 1997 ; *Café Nostalgia*, Arles, Actes Sud, 1998.

8 Renée-Clémentine Lucien analyse la réalité singulièrement féminine que construit Zoé Valdés. Selon elle, « la subversion procède d'une mise à mal de schémas idéologiques traditionnellement aliénants pour les femmes, et que le régime révolutionnaire a réutilisés avantageusement à son profit, notamment le machisme. » LUCIEN Renée-Clémentine, *Résistance et cubanité. Trois écrivains nés avec la révolution cubaine : Eliseo Alberto, Leonardo Padura et Zoé Valdés*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 18.

9 Nous reprenons ici des éléments de définition donnés par Philippe Chardin. En ce qu'il est « par essence à la fois individualiste et holiste », le roman de formation est « particulièrement apte à évoquer conjointement une intériorité et un itinéraire individuels et une histoire collective. » CHARDIN Philippe (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007, p. 15.

10 Ce personnage fictif s'inspire d'un individu réel : José Bu a effectivement combattu les Espagnols dans l'armée des insurgés *mambises* pendant la seconde guerre d'indépendance de Cuba (1895-1898).

11 « decidirse a formar parte de la numerosa emigración cantonesa, la de los chinos culíes hacia América », p. 78.

12 « menos complicado que atrapar con la mano aceitada a una resbaladiza anguila dentro de una red repleta de cangrejos », p. 242-243.

13 « más muerto en vida que indiferente », p. 321.

14 « que los cubanos hablaban hasta por los codos; para colmo, altísimo: manoteaban, toqueteaban y la mayoría de las veces decían boberías [...] vivían como si la muerte no existiera: no entraba en sus planes, no había página en la agenda para la pelona », p. 240. Le choix du terme « camarde » pour traduire le substantif familial « pelona » est discutable. Nous proposons celui de « faucheuse », qui appartient au même registre de langue que le terme espagnol.

15 « ¡A ti, a partir de hoy, te haremos albóndigas de tripas de perro y gato estofado, lo que comen los chinos! », p. 161.

16 « sabía que Cuba no era el paraíso, pero tampoco el infierno. Lo malo de la isla eran los políticos ladrones, la inconsciencia del cubano, la poca capacidad de discernimiento ante cualquier fenómeno de trascendencia social, la ligereza de pensamiento, el desprestigio y la desidia, la falta de memoria histórica y el choteo », p. 311. Cette traduction ne rend pas

exactement le sens de « choteo », aussi proposons-nous de traduire la fin du passage cité en respectant littéralement ce terme familier, qu'on peut traduire par « rigolade ».

17 PADURA Leonardo, *Mort d'un Chinois à La Havane*, Paris, Métailié, 2001, p. 9 ; *La cola de la serpiente*, La Havane, Ediciones Unión, 2001, p. 139 : « un hombre de ojos rasgados, con esa piel resistente, de engañoso color hepático, y que había venido de un sitio muy lejano, impreciso entre la realidad de grandes ríos y montañas inexpugnables que se pierden en el cielo, y las leyendas de dragones y mandarines sabios. »

18 « Morir es abandonarse al último de los cansancios, claudicar ante la penosa fatiga; eso era algo que Maximiliano Megía había leído e interpretado no sólo en varias novelas románticas; además era lo que había aprendido en toda su vida. Aquel día el anciano cumplía cien años postrado en un camastro desvencijado », p. 147.

19 « arrugas como ríos, montañas, llanuras, paisajes de una geografía vivida, olvidada y vuelta a recordar », p. 147.

20 « Maximiliano Megía deletreó el proverbio y luego añadió con su escritura temblorosa: “Hubo un momento en que me detuve en el camino, no sabía si avanzar al destino incierto donde imaginaba a mi padre, o sencillamente retornar a los brazos de mi madre. Ese momento duró un segundo de gran perturbación, pero también de inmenso coraje e intensidad. Y ese segundo me dura todavía en el alma, ha llegado hasta hoy. Es la eternidad de aquel instante la que me mantiene vivo” », p. 231.

21 « Yo seré el ultimo chino, jamás olvidaré mi infancia en el burgo de Yaan, nunca renunciaré a mi pasado, por amor a mis padres. Pero también me siento como el último de los cubanos, porque también amo esta isla, aunque se diluya poco a poco en el mar, en una mancha tenebrosamente espesa. Los últimos podremos aclarar el camino, vivan aquí, allá o acullá », p. 338.

22 « Desde hacía infinidad de anos Mo Ying se sentía un chino-cubano, dicho así en una sola palabra. Cuba era su segunda patria. A China no regresaría, estaba demasiado viejo, era demasiado pobre y demasiado cubano para morir tan lejos », p. 240.

23 « pelo lacio chino de color castaño, ojos achinados aunque claros, boca pequeña como un botón de rosa a punto de abrirse, nariz nata, piel mate, cuerpo delgado pero armonioso, caderas estrechas, brazos y piernas fuertes, muslos largos, pies pequeños », p. 154.

24 VALDÉS Zoé, « Préface », in GORSKY Claude, *La Chine à l'affiche : collection d'affiches de Claude Gorsky*, Paris, Ramsay, 1997, p. I-II.

25 *Ibid.*

26 GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

27 VALDÉS Zoé, *Sang bleu*, Actes Sud, 1994, p. 118. « Es que... en Paris soy tan habanera y en La Habana soy tan parisina que no sé... Soy una irreal. » *Sangre Azul*, Emecé editores, 1996, p. 100.

28 GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 158.

29 Lydia Cabrera rappelle que la *ceiba* présente la particularité d'être sacrée pour toutes les communautés qui vivent à Cuba. Elle précise que « celui qui a vécu à Cuba sait combien il est difficile d'abattre ces énormes fromagers, arbres sacrés et sorciers par excellence, très vénérés par le peuple qui refuse de mettre en doute sa nature bénie. » CABRERA Lydia, *La Forêt et les Dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba*, *op. cit.*, p. 208.

RÉSUMÉS

Français

Dans le cadre du programme quinquennal du CELEC, cet article propose une réflexion sur la notion de *relation* – entendue à la fois au sens de récit et de rapport entre deux éléments – dans la fiction romanesque. Il porte principalement sur *La eternidad del instante*, roman sino-cubain de Zoé Valdés publié en 2004, et s'appuie sur l'ensemble de l'œuvre de l'auteure, nourrie d'exil et de questionnement identitaire.

English

In the framework of the five-year program of the CELEC, this article reflects on the notion of *relation* – understood both in the sense of narration and in the relationship between two elements – in literary fiction. The focus is on Zoé Valdés's 2004 Chinese-Cuban novel, *La eternidad del instante*, and relies on the complete works of the writer, characterized by the notion of exile and the questioning of identity.

INDEX

Mots-clés

relation, roman, littérature cubaine, exil, identité

Keywords

narrative, relationship, novel, Cuban studies, exile, identity

AUTEUR

Célia Clermont

Doctorante en littérature comparée, CELEC, université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/254523528>